

**ADEL IGOR DOS SANTOS CANGUEIRO ROMANOV
PAUSINI**

**MODERNIDADE E PROVINCIANISMO: MASP,
MAM-SP E A CAMPANHA NACIONAL DE
MUSEUS REGIONAIS NO NORDESTE
BRASILEIRO**

Orientadora: Professora Doutora Judite Santos Primo

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2020**

**ADEL IGOR DOS SANTOS CANGUEIRO ROMANOV
PAUSINI**

**MODERNIDADE E PROVINCIANISMO: MASP,
MAM-SP E A CAMPANHA NACIONAL DE
MUSEUS REGIONAIS NO NORDESTE
BRASILEIRO**

Tese defendida em provas públicas para obtenção do Grau de Doutor em Museologia no curso de Doutoramento em Museologia conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 14 de Janeiro de 2020, com o Despacho Reitoral nº 295/2019 de 22 de Novembro de 2019, com a seguinte composição de júri:

Presidente: Professor Doutor Manuel de Azevedo Antunes (ULHT);

Arguentes: Professora Doutora Maria Cristina Bruno (USP);
Professora Doutora Maristela dos Santos Simão (ULHT);

Vogais: Professor Doutor Manuel Serafim Fontes Pinto (ULHT);

Professora Doutora Maria Mota Almeida (ESHTE);

Professora Doutora Gabriela Cavaco (ULHT);

Orientadora: Professora Doutora Judite Santos Primo (ULHT).

**Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia**

**Lisboa
2020**

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro

"Conhecem aquela história do caipira que ganhou umas botinas para votar no dr. Tal, deputado de profissão? Pois calçou-as e avançou na estrada. Os pés começaram a doer. O cabra não pôde mais. Tirou as botas e acariciou com olhos paternos os dedos que se mexiam livres, reconhecendo a terra amiga. "Tá contente, canaiada!" Esses modernistas brasileiros parece-me que descalçaram as botas."

Mário de Andrade – 1924¹.



Título: "Caipira Picando Fumo" – 1893

Artista: Almeida Júnior

Óleo sobre tela: 70 cm x 50 cm

Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹ MARQUES, 2012, p. 38 apud. ANDRADE, 2004.

Lundu do Escritor Difícil

Mário de Andrade (1928)

Eu sou um escritor difícil
Que a muita gente enquizila,
Porém essa culpa é fácil
De se acabar numa vez:
É só tirar a cortina
Que entra luz nesta escurez.

Cortina de brim caipora,
Com teia caranguejeira
E enfeite ruim de caipira,
Fale fala brasileira
Que você enxerga bonito
Tanta luz nesta capoeira
Tal-e-qual numa gupiara.

Misturo tudo num saco,
Mas gaúcho maranhense
Que pára no Mato Grosso,
Bate este angu de caroço
Ver sopa de caruru;
A vida é mesmo um buraco,
Bobo é quem não é tatu!

Eu sou um escritor difícil,
Porém culpa de quem é!...
Todo difícil é fácil,
Abasta a gente saber.
Bajé, pixé, chué, ôh “xavié”
De tão fácil virou fóssil,
O difícil é aprender!

Virtude de urubutinga
De enxergar tudo de longe!
Não carece vestir tanga
Pra penetrar meu caçanje!
Você sabe o francês “singe”
Mas não sabe o que é guariba?
— Pois é macaco, seu mano,
Que só sabe o que é da estranja.

Mário de Andrade (2005, p.121)

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais
no Nordeste Brasileiro

Dedico esta Tese à Vida

À sua Força e capacidade de Reinvenção.

Dedico à minha avó, por suas memórias do interior paulista.

A minha Mãe, por TUDO.

A minha tia Miriam, pelos passeios à Fazenda, sem bois ou vacas no Centro de São Paulo; e à tia Liliana, pelo incentivo à arte, pelas visitas à Pinacoteca e às Bienais.

A vocês, pelas nossas viagens e passeios exploratórios sem horário ou destino, pelo educar e lapidar deste Ser.

AGRADECIMENTOS

Sou profundamente grato a todas as pessoas que contribuíram de algum modo, consciente ou inconsciente, para a realização deste trabalho. À aqueles que me estimularam com seu apoio, proposições, reflexões e críticas.

A conclusão deste trabalho é uma vírgula nesta frase da vida, e por isso, nomear todos aqueles a quem devo agradecer seria injusto. No entanto, não é possível deixar de referir alguns daqueles que foram essencialmente fundamentais na amalgama da trajetória pessoal e profissional, elementos essenciais para o término deste doutorado.

Certamente devo agradecer imensamente à Stefanie Gil Franco e especialmente ao Carlos Cardoso dos Santos, pelo fundamental apoio durante as múltiplas etapas de realização do doutoramento; assim como a professora Cecília Machado e ao curso técnico de museus, por terem apresentado com maior profundidade ao recém formado sociólogo, interessado na área do patrimônio, a Nova Museologia e a Museologia Social.

Agradeço aos professores e amigos Adriano Tardoque, Ana Mae Barbosa, Cecília Helena de Salles Oliveira, Fernando Atique, Gabriel Moore Bevilacqua, Lucília Santos Siqueira, Marcela Tokiwa, Maria Ângela Serri Francoio, Maria Cristina Bruno, Mariana Matos, Marília Bonas, Marília Xavier Cury, Mário Chagas, Odair Paiva, Paulo César Garcez Marins e Teresinha dos Anjos pelas aulas, palestras, conversas, conferências e incentivo, elementos formadores e determinantes para a escolha e realização do doutorado no campo da museologia. Aos sempre presentes Gustavo Iandeskertz Stolberg-Ligne, Flávio Arthur Lins Leimig, Márcia Regina Mandú Caetano da Silva, Valber Pinheiro Soares, Renan Almeida de Oliveira, Ana Paula Meyer Velloso, Carolina Ramos, Igor Kokay Ferreira, Rodrigo Goyena da Silveira Soares, Alice Müller, Pedro Miguel Moreira da Silva e Pedro Alexandre Gamito de Souza.

Para a realização do doutorado, foi fundamental o acesso a bolsa de estudos cedida pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a quem agradeço na figura do professor Mário Moutinho, assim como agradeço pelo acolhimento impecável logo no início do curso, da então diretora do Departamento de Museologia, a professora Judite Primo, a quem voltarei a citar neste manifesto de agradecimento.

Agradeço aos professores do Departamento de Museologia e aos colegas Anna Zidannes, Cláudia Pola, Clóvis Britto, Cristina Lara Corrêa — pela sua especial

generosidade e parceria de primeira hora — , Diana Bogato, Georgina Benrós de Mello, Lúcia Alegrias, Luzia Gomes, Manoela Souza, Maria João Cândido, Marcelle Pereira, Marcelo Murta, Mariana Grillo, Maristela Simão — hoje subdiretora do nosso querido Departamento de Museologia-ULHT — , Moana Souto, Nathália Pamio, Orlando Maneschy, Pangiotis Sarantopoulos, Ricardo Rodrigues, Rose Miranda, Sara Freitas, Silmara Küster, Vânia Brayner e Vânia Godim, os quais encontrei ao longo do curso, enriquecendo o meu percurso com suas múltiplas realidades, experiências, interesses e pesquisas.

Não poderia deixar de mencionar a leitura atenta, sensível, enriquecedora e propositiva dos professores que integraram o Júri Prévio, os quais agradeço na figura da professora Maria Cristina Bruno e do professor Manuel Serafim Fontes Pinto.

Agradeço a inquietação estimulante dos professores Mário Moutinho e Pedro Pereira Leite sobre o direcionamento e possíveis resultados da pesquisa, e as valiosas contribuições e sugestões do professor Mário Chagas.

A orientação segura, respeitosa, incentivadora, compreensiva, baseada no diálogo, na escuta atenta, provocadora e reflexiva da professora Judite Primo, a quem eu deixo registrada a minha imensa gratidão e admiração, pela parceria séria e generosa, coerente na teoria e na prática no exercício da sociomuseologia, como técnica, diretora, professora, orientadora e investigadora.

Agradeço aos entrevistados e colaboradores anônimos e identificados que cederam entrevista nas cidades de Campina Grande (PB), Feira de Santana (BA), Olinda (PE) e São Paulo (SP). Agradeço em especial a Severino Brasil, Otávio Olímpio Maia, Rebeca Souza, Francisco Pereira, Cristiano Silva Cardoso, Edson Machado, Joseane Macedo, Selma Soares de Oliveira, Maria de Lourdes Meneses, Célia Labanca, Fernando Medeiros, Giuseppe Bandeira Déconfin, Ângelo Andrea Matarazzo, Angêlo Augusto Matarazzo Pausini, Patrick Larragoiti Lucas, Paulo de Toledo Segall, Pedro Franco Piva, Celisa Beraldo, Magnólia Costa, Roberta Alves, Jessica Chimatti Martins, Veronica Fernandes, Julia Bolliger Murari, Mariana Montoro, Fernanda Ferraz Bonini, Ivani Di Grazia Costa, Carla Bonomi, Lilia Moritz Schwarcz, Daniela Cotrim, Eugênia Gorini Esmeraldo, Waltercio Zanvetor, Valéria Martin Valls e Marina Araújo.

Meus sinceros agradecimentos,

Adel Igor Romanov Pausini

RESUMO

A tese buscou identificar o capital social de determinados grupos da elite agrária paulista do século XIX e a sua relação com a ideia de ciência, museus e arte, articulados com o contexto político e econômico do período. Partindo do conceito de modernização conservadora de Florestan Fernandes, a proximidade tecida entre este grupo e o Movimento de Arte Moderna de 1922, na década de 1940, associados ao capital industrial emergente e ao capital cultura e econômico internacional, influenciaram o processo de constituição de museus de arte em São Paulo, comprometidos com a formação e a promoção do diálogo museológico e artístico entre o cenário externo e o cenário nacional. Em contexto de Guerra Fria, a pesquisa buscou discutir o envolvimento desses museus com o quadro político, econômico e cultural internacional, bem como compreender se a Campanha Nacional dos Museus Regionais significou a tentativa de reverberar tais aspectos internacionais, acrescido por um suposto projeto urbano-industrial paulista para outras regiões do país, a partir da política de implantação de museus regionais de arte moderna. Os estudos foram concentrados nos três museus regionais estimulados pela Campanha na região Nordeste do Brasil, inaugurados nas cidades de Olinda, Feira de Santana e Campina Grande na década de 1960, durante o regime militar brasileiro. Considerando a centralidade de Yolanda Penteado, vinculada a esses múltiplos processos, por meio da pesquisa de campo, aliada à revisão bibliográfica e a fontes documentais, a tese buscou compreender as dinâmicas dialógicas estabelecidas entre os grupos locais que acolheram o projeto de implantação dos museus regionais e o grupo paulista no momento de fundação de tais museus, bem como compreender as dinâmicas que foram determinantes para a manutenção desses museus regionais após a extinção da Campanha Nacional de Museus Regionais em 1968.

Palavras-chave: Modernidade; Capital Social; Arte Moderna; Museus Regionais; Patrimonialismo.

ABSTRACT

The thesis sought to identify the social capital of certain groups of the 19th century paulista agrarian elite and their relationship with the idea of science, museums and art, articulated with the political and economic context of the period. Starting from the concept of conservative modernization of Florestan Fernandes, the proximity woven between this group and the 1922 Movement of Modern Art, in the 1940s, associated with emerging industrial capital and international cultural and economic capital, influenced the process of constitution of museums. São Paulo, committed to the formation and promotion of the museological and artistic dialogue between the external and the national scene. In the context of the Cold War, the research sought to discuss the involvement of these museums with the international political, economic and cultural framework, as well as to understand if the National Campaign of Regional Museums meant the attempt to reverberate such international aspects, added by a supposed urban-industrial project. São Paulo to other regions of the country, based on the policy of implanting regional museums of modern art. The studies were concentrated in the three regional museums stimulated by the Campaign in the northeast region of Brazil, inaugurated in the cities of Olinda, Feira de Santana and Campina Grande in the 1960s, during the Brazilian military regime. Considering the centrality of Yolanda Penteadó, linked to these multiple processes, through field research, allied to bibliographic review and documentary sources, the thesis sought to understand the dialogical dynamics established between the local groups that welcomed the project for the implementation of regional and local museums. The São Paulo group at the time of the foundation of such museums, as well as to understand the dynamics that were determinant for the maintenance of these regional museums after the extinction of the National Campaign of Regional Museums in 1968.

Keywords: Modernity; Share capital; Modern Art; Regional Museums; Patrimonialism.

RÉSUMÉ

La thèse a cherché à identifier le capital social de certains groupes de l'élite agraire de São Paulo au siècle XIXe et leur relation avec l'idée de science, de musée et d'art, articulée avec le contexte politique et économique de l'époque. Partant du concept de modernisation conservatrice de Florestan Fernandes, la proximité tissée entre ce groupe et le Mouvement d'art moderne de 1922, dans les années 40, associée au capital industriel émergent et au capital culturel et économique international, a influencé le processus de constitution des musées. São Paulo, engagé dans la formation et la promotion du dialogue muséologique et artistique entre la scène extérieure et la scène nationale. Dans le contexte de la guerre froide, la recherche a cherché à discuter de l'implication de ces musées dans le cadre politique, économique et culturel international, ainsi qu'à comprendre si la Campagne nationale des musées régionaux signifiait la tentative de réverbérer ces aspects internationaux, ajoutés par un supposé projet urbain-urbain. São Paulo à d'autres régions du pays, sur la base de la politique de mise en œuvre des musées régionaux de modernité. Les études ont été concentrées dans les trois musées régionaux stimulés par la Campagne dans la région nord-est du Brésil, inaugurée dans les villes d'Olinda, Feira de Santana et Campina Grande dans les années 1960, sous le régime militaire brésilien. Compte tenu de la centralité de Yolanda Penteadó, liée à ces multiples processus, à travers la recherche de terrain, alliée à la revue bibliographique et aux sources documentaires, la thèse a cherché à comprendre la dynamique dialogique établie entre les groupes locaux qui ont accueilli le projet de mise en place de musées régionaux et locaux. Le groupe de São Paulo au moment de la fondation de ces musées, ainsi que pour comprendre les dynamiques qui ont été déterminantes pour l'entretien de ces musées régionaux après l'extinction de la Campagne nationale des musées régionaux en 1968.

Mots-clés: Capital Social; Art Moderne; Musées Régionaux; Patrimonialisme.

LISTA DE SIGLAS

ABL	Academia Brasileira de Letras
AI-5	Ato Institucional número Cinco
AIB	Ação Integralista Brasileira
AL	Estado de Alagoas – região Nordeste/Brasil
ANAC	Agência Nacional de Aviação Civil
APL	Academia Paulista de Letras
BA	Estado da Bahia – região Nordeste/Brasil
CAM	Clube de Artistas Modernos
CE	Estado do Ceará – região Nordeste/Brasil
CEBRAP	Centro Brasileiro de Análises e Planejamento
Cel.	Coronel – patente militar
CIESP	Centro das Indústrias do Estado de São Paulo
CNC	Conselho Nacional do Café
CNEC	Campanha Nacional de Escolas de Comunidade
CNMR	Campanha Nacional de Museus Regionais
CNP	Conselho Nacional do Petróleo
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DF	Distrito Federal – região Centro-Oeste/Brasil
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
ECAP	Escola de Comércio Álvares Penteado
ES	Estado do Espírito Santo – região Sudeste/Brasil
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FESP-SP	Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
GO	Estado de Goiás – região Centro-Oeste/Brasil
IAB	Instituto dos Arquitetos do Brasil
IAC	Instituto de Arte Contemporânea da Fundação Armando Álvares Penteado
ICOFOM	Comitê Internacional de Museologia
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IHGSP	Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRFM	Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo
MA	Estado do Maranhão – região Nordeste/Brasil
MAB	Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado
MAC – UEPB	Museu Assis Chateaubriand – Universidade Estadual da Paraíba
MAC-PE	Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco
MAC-PR	Museu de Arte Contemporânea do Paraná
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais
no Nordeste Brasileiro

MAE-USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio de Magalhães
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP	Museu de Arte Popular do Unhão (Salvador-BA)
MAPCG	Museu de Arte Popular de Campina Grande
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MG	Estado de Minas Gerais – região Sudeste/Brasil
MHP	Museu Histórico-Pedagógico
MINOM	Movimento Internacional para a Nova Museologia
MoMA	Museu de Arte Moderna de Nova York
NBC	National Broadcasting Company (Emissora de Rádio)
ONU	Organização das Nações Unidas
PA	Estado do Pará – região Norte/Brasil
PAC	Provence Alpes-Côte d`Azur
PB	Estado da Paraíba – região Nordeste/Brasil
PMSP	Prefeitura Municipal de São Paulo
PR	Estado do Paraná – região Sul/Brasil
PSD	Partido Social Democrático
RJ	Estado do Rio de Janeiro – região Sudeste/Brasil
RS	Estado do Rio Grande do Sul – região Sul/Brasil
S.M.	Sua Majestade
S.M.I.	Sua Majestade Imperial
SAMHB	Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil
SENAC	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SP	Estado de São Paulo – região Sudeste/Brasil
SPAM	Sociedade Pró-Arte Moderna
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SPR	São Paulo Railway
SS.MM.II.	Suas Majestades Imperiais
STF	Supremo Tribunal Federal
STJ	Superior Tribunal de Justiça
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
Tv	Televisão
UDN	União Democrática Nacional
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Ciência, Educação e Cultura
URNE	Universidade Regional do Nordeste

URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	Universidade de São Paulo
VARIG	Viação Aérea Rio-Grandense
VASP	Viação Aérea São Paulo

LISTA DE ÁRVORES DE RELAÇÕES

Árvore 1: Silva Prado e Pacheco Chaves, Capital Social e Capital Econômico	100
Árvore 2: Família Souza Aranha e Freitas Valle (Banco Itaú e MAM-SP)	118
Árvore 3: Família Penteado e Silva Prado	135
Árvore 4: Yolanda Penteado, enlace agrário e industrial	160
Árvore 5: Família Penteado	210
Árvore 6: Movimento de Arte Moderna: Sociologia, Política e Museologia	271
Árvore 7: Campanha Nacional de Museus Regionais e Museus Histórico-Pedagógicos	286

INDÍCE DE TABELAS

Tabela 1: Algumas das Principais Instituições Paulistas de Arte Moderna na década de 1930	220
Tabela 2: Modelo Geral do Pacto Federativo e Constituição de entes Federados no Brasil	347

INDÍCE DE FIGURAS

Figura 1: Exposição Antropológica Brasileira: Artefatos e aspectos da vida indígena.	55
Figura 2: Medalha comemorativa da coroação de D. Pedro II.	63
Figura 3: Exposição Antropológica Brasileira: Artefatos e aspectos da vida indígena.	64
Figura 4: Índios Bororo.....	65
Figura 5: Divulgação das Atividades do Museu de Arte de São Paulo.....	196
Figura 6: Rockefeller e Penteadó na 1ª Exposição do MAM-SP (1948).....	247
Figura 7: Projeto de Circularidade da Campanha Nacional de Museus Regionais.	253
Figura 8: A Rede de Museus Histórico-Pedagógicos no Estado de São Paulo na década de 1970.	275
Figura 9: Representação dos Museus Federais criados entre as décadas de 1930-1940 e da Campanha Nacional de Museus Regionais na década de 1960.....	288
Figura 10: Abertura da Vª Bienal de São Paulo (1959)	300
Figuras 11 a 17: Imagens dos edifícios sede das Instituições Museais (2006-2017).	307
Figura 18: Percepção de circularidade – Yolanda Penteadó em visita ao sul da França (1966).	328
Figuras 19 e 20: Reconfiguração arquitetônica do edifício sede do Museu Regional de Feira de Santana.	349
Figura 21: Inauguração do Museu Regional de Feira de Santana.	354
Figuras 22 e 23: Museu de Arte Moderna e do Couro – Feira de Santana.	355

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais
no Nordeste Brasileiro

Figura 24: Discurso de Penteados.	357
Figura 25: Obra utilizada no cartaz do museu.	359
Figura 26: Apresentação das Obras do Museu de Arte de Campina Grande no Museu de Arte de São Paulo – 1967.	375
Figura 27: Inauguração do Museu de Arte de Campina Grande e a População – 1967.	389
Figuras 28 e 29: Personalidades do Cangaço no Memorial da Resistência – 2017.	393
Figuras 30 a 33: Parque e Museus de Arte Moderna: Campina Grande, São Paulo e Rio de Janeiro.	399
Figura 34: Quadro Festa Junina – Djanira da Motta e Silva (1968).	408
Figuras 35 e 36: Arquitetura Moderna e a UEPB, coleção Chateaubriand e arte popular – Sec. XXI.	410

ÍNDICE GERAL

Introdução

Apresentação	01
Tema e Objeto	03
Problemática e Hipótese	10
Metodologia, Fontes e Referências Teóricas	15
Apresentação dos Capítulos	25
Estrutura dos Capítulos	26
Capítulo 1	26
Capítulo 2	32
Capítulo 3	40

Capítulo 1 – Museu e Mecenato: O Projeto Paulista de Modernidade	44
1.1. Museologia: Ciências Naturais, História Pátria e Artes no Discurso Paulista	49
1.2. Café, Provincianismo e Modernização: O Aroma do Projeto Paulista	77
1.3. Os Salões e a Institucionalização da Arte	93

Capítulo 2 – Museus Paulistas e seus Artífices no pós Semana de 1922: A Arte Moderna	141
2.1. O Enlace entre o Capital Social e o Capital Econômico: Avança o Mecenato, Cresce o Prestígio	143
2.2. Capitalismo Selvagem? Museus e Modernidade no Capitalismo Esclarecido	164
2.3. Construindo a Civilização Brasileira com Exemplos Estrangeiros: O Museu de Arte de São Paulo	185
2.4. Nacional e Internacional: O Museu de Arte Moderna de São Paulo e as Bienais	216

Capítulo 3 – A Campanha Nacional de Museus Regionais: Os Museus Nordestinos entre o Internacionalismo, o Nacional e o Local Regional	258
3.1. Os Paulistas e a Campanha Nacional de Museus Regionais	260
3.2. O Museu Regional de Olinda: Arte Moderna e Contemporânea	295

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais
no Nordeste Brasileiro

3.3. O Museu Regional de Feira de Santana: entre o Litoral e o Sertão	335
3.4. Uma Disputa Local: O Museu Regional de Campina Grande	366
Considerações Finais	414
Referências	430
Apêndice	453
Apêndice 1 – Tabela e Gráficos	453
Anexos	455

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO

"O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela – em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz."

Fernando Pessoa, 1928¹

Em setembro de 1965, na cidade mineira de Araxá, foi inaugurado o primeiro museu regional, fruto da Campanha Nacional de Museus Regionais, ação replicada com a abertura, no mesmo ano, da Galeria Brasileira em Belo Horizonte (MG), do Museu Regional de Feira de Santana na Bahia, e do Museu Regional de Campina Grande no estado da Paraíba, em 1967, seguidos pela Pinacoteca Ruben Berta em Porto Alegre (RS), em 1968, ano em que a Campanha encerrou as suas atividades sem concluir os projetos dos Museus Regionais nas cidades de Maceió (AL) e de São Luís (MA).

No contexto nacional, a política desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek transferiu, em 1961, a capital política do Brasil para o planalto central, tendo por intenção incentivar o desenvolvimento no interior do país. Alguns anos depois, em abril de 1964, ocorreu o golpe de Estado que implementou o Regime Militar brasileiro, diante da suposta ameaça de tomada comunista do país, em pleno contexto de Guerra Fria no pós Segunda Guerra Mundial. No cenário local, diante do processo de expansão industrial, a cidade de São Paulo tornou-se a mais populosa do país e a quinta mais populosa do continente americano, vivenciando sucessivos processos de modernização urbana e cultural, – não sem a presença do capital norte-americano e da família Rockefeller – situação que reforçava sua preponderância econômica e política no quadro nacional e internacional.

A política empreendida pelos governos militares que ocuparam o poder, a partir de 1964, tinha por mote o *slogan* "ocupar para não entregar", defendendo assim a ocupação sistemática do território brasileiro, sobretudo do seu interior e da região amazônica, política essa apoiada pelo empresário e político Francisco de Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (1947) e principal articulador e financiador da Campanha Nacional de Museus Regionais, presidida por Yolanda

¹ PESSOA, Fernando. O provincianismo português. in: **Textos de Crítica e de Intervenção: Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 1980, p. 159.

Penteado, ex-diretora do então extinto Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948-1963) e um dos principais nomes das quatro primeiras bienais (internacionais) do Museu de Arte Moderna de São Paulo².

Desse modo, a Campanha Nacional de Museus Regionais, nasceu a partir da união de esforços de indivíduos comprometidos com a modernidade e que estiveram vinculados a instituições museais de algum prestígio; sediadas em São Paulo; que receberam apoio financeiro da família Rockefeller e dialogaram com os pressupostos do Museu de Arte Moderna de Nova York; possuíam projetos museológicos semelhantes; e eram herdeiras e defensoras do modernismo, o mesmo movimento artístico valorizado pela Campanha Nacional de Museus Regionais que estimulou a abertura de museus de arte em distintas regiões do território brasileiro, para além do eixo Rio-São Paulo.

Por sua vez, o movimento artístico valorizado pelo Museu de Arte de São Paulo, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e pela Campanha Nacional de Museus Regionais, tinha por centralidade o movimento modernista paulista, e os herdeiros da Semana de Arte Moderna de 1922, evento este protagonizado por artistas que estavam diretamente ligados e que frequentavam os salões sociais de grandes figuras da aristocracia cafeeira paulista, como o senador José de Freitas Valle, Paulo da Silva Prado e Olívia Guedes Penteado, tia da presidente da CNMR, mecenas comprometidos em maior ou menor escala com a modernização de São Paulo e do país.

Destarte, tendo por base as teorias clássicas do pensamento social brasileiro e a teoria da modernização conservadora em Florestan Fernandes (2008), Caio Prado Júnior (1992) e Octávio Ianni (2004), este projeto parte do pressuposto da existência de um projeto paulista de modernidade, que tem a sua origem no século XIX e que não desconsidera o relevo do papel dos museus nesse processo de modernização, mesmo sofrendo esse projeto sucessivas ressignificações, as quais se inserem o Museu Sertório no século XIX, o Museu Paulista em fins do século XIX e início do século XX, as associações e organizações de artistas modernos na década de 1930, os museus de arte abertos em São Paulo na década de 1940 e, por fim, a Campanha Nacional de Museus Regionais na década de 1960.

Desse modo, a presente pesquisa inscreve-se na área de investigação da "Sociomuseologia, Patrimônio e Desenvolvimento Cultural", procurando identificar os diálogos articulados e os interesses existentes entre o projeto paulista de modernidade, a

² Eventos bianuais ocorridos entre os anos de 1951 e 1957.

Campanha Nacional de Museus Regionais e os museus regionais abertos pela Campanha no Nordeste brasileiro, com o quadro internacional, nacional e regional. O elemento condutor nesse processual histórico são as relações de Yolanda Penteadó, que além de presidente da CNMR, esteve vinculada ao capital agrário e industrial, aos modernistas, ao MAM-SP, Bienais, MASP, e aos museus regionais, sendo o seu capital social e sua rede de relações, instrumentos constitutivos do quadro de interesses e ligações que facilitam a compreensão do processo.

Dessa forma, ao longo da pesquisa está presente nos seus três capítulos o questionamento acerca do diálogo ou cópia de modelos – revelando uma linha tênue entre a modernidade e o provincianismo, tal qual a considerada por Pessoa – e a serviço e interesse de quem esses modelos implantados serviam. Desse modo, revela-se de maneira contínua a comunicação e o projeto existente entre a esfera internacional, nacional e regional, seja no plano do Museu Sertório, do MASP, MAM-SP ou dos museus regionais da CNMR.

Por fim, diante do quadro apresentado, a pesquisa busca compreender quais foram as bases norteadoras e como ocorreram os processos de abertura dos museus regionais vinculados à Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste brasileiro, bem como, verificar se realmente esteve vinculado a um projeto paulista de modernidade, tendo por princípio a dialética entre os atores, tanto na perspectiva da Campanha – Yolanda Penteadó e seu capital social –, como dos atores locais.

TEMA e OBJETO

A presente pesquisa intitulada provisoriamente de "Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro" tem como ponto de partida a Campanha Nacional de Museus Regionais da década de 1960 e o processo de abertura dos Museus Regionais de Arte Moderna e Contemporânea, no que hoje compreendemos por região Nordeste do Brasil, nas cidades de Olinda (Pernambuco), Campina Grande (Paraíba) e Feira de Santana (Bahia).

As ações da Campanha Nacional de Museus Regionais foram iniciadas em 1965 e encerradas em 1968, portanto, estão condicionadas aos eventos históricos da década de 1960, o que não nos permite desconsiderar os elementos e eventos anteriores que culminaram na realização da Campanha, bem como os seus desdobramentos após 1968, sendo relevante destacar o golpe militar de 1964 que depôs o Presidente da República João Goulart. A pesquisadora Maria Cecília França Lourenço, em seu texto "Museus Acolhem o Moderno", chama a atenção para o fato de que a organização da Campanha de Museus Regionais, liderada por Assis Chateaubriand, fundador e um dos principais mecenas do MASP³ (1947), coincide com a movimentação e ações de refundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Desse modo, não por acaso, Chateaubriand convidou para presidir a Campanha, Yolanda Penteadó, que ocupou o cargo até sua extinção.

A presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais havia exercido grande destaque e influência na organização das primeiras Bienais de São Paulo (1951), organizadas pelo então Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o qual havia participado de sua fundação em 1948 e direção. No ano de 1962, o então presidente do MAM-SP, constituiu a Fundação Bienal de São Paulo, que passou a responder pela organização do principal evento internacional de artes do país, e no ano seguinte, com aprovação do conselho, Francisco Matarazzo Sobrinho dissolveu o Museu de Arte Moderna de São Paulo, doando seu acervo, bem como sua coleção pessoal, gesto seguido por sua ex-esposa, Yolanda Penteadó, à Universidade de São Paulo, que instituiu no mesmo ano o seu Museu de Arte Contemporânea.

Em 1965, um grupo organizado por antigos sócios do Museu de Arte Moderna de São Paulo, liderado por Arnaldo Pedroso D`Horta⁴, decidiu pela refundação do museu. Esse movimento teria estimulado a criação da Campanha Nacional de Museus Regionais, iniciativa que recebeu apoio institucional do MASP, que gradativamente passava a se afastar do campo da disputa com o MAM-SP e Ciccillo Matarazzo, pela promoção da arte moderna em São Paulo e no cenário internacional, optando por apoiar iniciativa de promoção da arte moderna no contexto nacional, não alcançado pelas iniciativas do MAM-SP. Dessa forma, a Campanha Nacional de Museus Regionais, criada por Assis

³ Museu de Arte de São Paulo – hoje denominado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

⁴ Artista premiado na 2ª Bienal de São Paulo (1953), recebeu sala especial na 6ª Bienal de São Paulo (1961) e publicou livro com o crítico de arte Lourival Gomes Machado, que foi diretor do Museu de Arte de São Paulo durante a gestão de Francisco Matarazzo Sobrinho e membro da equipe diretiva de algumas bienais.

Chateaubriand, passava a atuar em perspectiva próxima àquelas indicadas por autores modernistas, como Mário de Andrade e Sérgio Milliet, que defendiam a circularidade de informações, a Campanha passou a atuar dentro do contexto nacional em que o projeto estava inserido, contando com a experiência e a rede de capital social de Yolanda Penteado, que havia sido esposa de Matarazzo Sobrinho e participado ativamente na constituição do MAM-SP e das Bienais.

Desse modo, esta tese apresenta uma articulação entre o nacional e o internacional, a presença e a relevância do regionalismo nessa circularidade pretendida de informações, técnicas e movimentos, mediada ou desejada por museus de arte moderna, como indica os planos da chamada primeira geração de modernistas, majoritariamente paulistas e que receberam apoio de uma elite progressista que vislumbrava e articulava um projeto de modernização e de modernidade para o país, elite esta, à qual Yolanda Penteado de modo indelével estava ligada. A rede de relações de Yolanda Penteado tangia nomes mais tradicionais como os seus tios, Olívia Guedes Penteado e o conde Antonio Álvares Penteado; os cunhados e o sogro de sua irmã, respectivamente o modernista Paulo Prado, Antonieta da Silva Prado⁵ – tia de Rodrigo Melo Franco de Andrade (fundador do SPHAN⁶) – filhos do conselheiro Antônio da Silva Prado, portanto, netos da emblemática Veridiana da Silva Prado; seus primos de tendência comunista, como Caio Prado Jr, Eduardo e Carlos da Silva Prado; os primos não comunistas como Armando Álvares Penteado – fundador da FAAP, instituição responsável pelo Museu de Arte Brasileira –, Francisca e Henrique Paulo dos Santos Dumont – os dois últimos sobrinhos do aviador Alberto Santos Dumont; o esposo de sua cunhada⁷, o banqueiro Joaquim Bento Alves de Lima⁸; além de sócio da família, Moreira Salles foi presidente do MASP e seu filho, do MAM-SP em sua segunda fase; o senador José de Freitas Valle, tio do embaixador Oswaldo Aranha⁹, chefe da delegação brasileira na ONU em 1947, momento de criação do MASP e MAM em São Paulo, instituições que articularam com o clã Rockefeller e o MoMA em Nova York.

⁵ O esposo de Antonieta, Afonso Arinos de Melo Franco, era irmão de Dália, casada com Rodrigo Bretas de Andrade, pais de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

⁶ Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937).

⁷ Referente ao primeiro casamento de Yolanda Penteado com Jayme da Silva Telles.

⁸ Joaquim Bento Alves de Lima foi presidente do MASP, assim como seu filho Joaquim Alves de Lima Neto, que também ocupou a presidência do MAM-SP já após a sua refundação, mesma instituição que foi presidida por Milú Villela, filha de Alfredo Egydio, primo-irmão da esposa do Senador da República José de Freitas Valle.

⁹ Embaixador do Brasil em Washington em 1934 e chefe da delegação brasileira na ONU em 1947.

A rede social nacional de Yolanda Penteado garantiu-lhe acessos a nomes internacionais. Cumpre considerar que a sua tia, Olívia Guedes Penteado, recebeu em seu palacete o príncipe de Gales e o duque de York (1931), e o sogro de sua irmã, o conselheiro Antônio da Silva Prado, recebeu o rei Alberto I da Bélgica e sua comitiva (1920)¹⁰. Em 1968, Yolanda recebeu a rainha Elisabeth II na inauguração do edifício sede do MASP. Para além dessas relações, certamente mediadas por embaixadas, Yolanda teve em seu capital social nomes como os de: Alberto Santos Dumont, João de Orléans e Bragança, Fernand Léger, Pablo Picasso, Léon Degand, Karl Nierendorf, Nelson Rockefeller Jr., David Rockefeller, René d'Harnoncourt – diretor do MoMA¹¹ –, Jacques Lassaigne, Andre Malraux, Max Bill, Wolfgang Pfeiffer, entre outros, tais como políticos e diplomatas, promovendo em prol da arte e da ação cultural, possivelmente com vista a um projeto de modernidade, uma "(...) mistura entre artistas e gente de sociedade" em uma "(...) arte que não é fácil (...)" segundo palavras da própria Yolanda (PENTEADO, 1976, p. 82).

A corpulência da rede familiar e do capital social de Yolanda Penteado, a sua amizade com o fundador do MASP, Assis Chateaubriand, associados à experiência adquirida na concepção e direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da própria Bienal Internacional de Artes de São Paulo, certamente foram as credenciais para a sua assunção à presidência da Campanha Nacional de Museus Regionais, posição ambicionada por Pietro Maria Bardi, segundo seus próprios relatos publicados após a morte de Dona Yolanda em 1983.

Nesse sentido, a rede social de Yolanda Penteado ligava-a não apenas aos principais artistas do movimento modernista paulista, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral – conselheiras do MAM-SP –, Mário de Andrade – chefe do departamento de cultura na gestão de Fábio da Silva Prado¹², que elaborou em 1936 o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) –, e Sergio Milliet, fundador e membro da diretoria do MAM-SP, das bienais e professor da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, mas, sobretudo, ao movimento de ordem artística, intelectual e social, o qual encontrou abrigo, incentivo e financiamento no seio de certo

¹⁰ A comitiva visitou o interior do estado de São Paulo, hospedando-se na fazenda Guatapará, onde foi recebido pelo Dr. Alves Lima. A publicação jornalística de **O Paiz** (11/10/1920) não nos permite perceber se o referido Dr. Alves de Lima é o Sr. Antonio, ou um de seus filhos, entre eles, o cunhado do primeiro marido de Yolanda Penteado.

¹¹ Museu de Arte Moderna de Nova York.

¹² O prefeito Fábio da Silva Prado era primo-irmão de Silvio da Silva Prado, cunhado de Yolanda Penteado.

grupo da tradicional elite paulista, principalmente, nos salões de Veridiana da Silva Prado, do senador José de Freitas Valle, fundador da Pinacoteca do Estado – primeiro museu de arte da cidade de São Paulo –, assim como do modernista Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, esta última precursora na defesa do direito político feminino e na preservação do patrimônio histórico nacional, com a Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, entidade que anteviu em dez anos a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), presidido pelo sobrinho de Antonieta da Silva Prado, irmã do modernista Paulo Prado, cunhado de Guiomar Penteado, irmã de Yolanda e sobrinha de Olívia Guedes Penteado.

Sendo assim, compreender o interesse desse seleto grupo da elite paulista na modernidade e, sobretudo, no movimento modernista, tornou-se fundamental para a visualização do cenário de pertencimento e encaixe de Yolanda Penteado, não apenas como fundadora e um dos principais nomes do MAM-SP e das primeiras Bienais, mas especialmente o empreender de ações em prol da arte moderna em regiões fora e distantes de São Paulo, até então o campo primaz das iniciativas da própria Yolanda e de seu grupo. Foi nessa busca pelo interesse comum desse segmento específico da elite paulista na modernidade, e a sua articulação com aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais, e a identificação de uma verdadeira rede de instituições que articulavam com esses elementos, que o chamado "projeto paulista de modernidade" passou a ganhar corpo e posição de destaque nesta tese, especialmente, ao verificar, como pretende demonstrar o primeiro capítulo, que a preocupação dessa elite com a modernidade não nasceu no século XX ou conjuntamente com o movimento modernista, mas sim em processo anterior, ainda na segunda metade do século XIX, sendo Yolanda Penteado e a Campanha Nacional de Museus Regionais resultado desse processo histórico cultural.

Essa pretensão de modernidade que acaba por revelar um autorreconhecimento do provincianismo paulista do século XIX, em comparação aos modelos almejados de desenvolvimento e civilidade, não desconsiderou o campo cultural e educacional, considerando que logo após a independência política do país e o seu reconhecimento por parte da antiga metrópole em 1826, já havia movimentos favoráveis à instalação da Faculdade de Direito em São Paulo. O mesmo ocorreu na segunda metade do século XIX no campo dos museus, que tinham destaque no projeto paulista de modernização ao serem entendidos como instrumento de comunicação científica do progresso e avanço de São Paulo em relação aos seus pares no campo nacional e internacional, fosse no Museu

Provincial, no Museu Sertório ou no Museu Paulista, que surgiu a partir da junção dos acervos dos dois museus, ampliando assim na década de 1890 a tríplice articulação dos museus paulistas entre o regional (paulista), o nacional (capital) e o internacional (os grandes centros legitimadores). Projeto semelhante de circulação ao identificado nas origens do Museu Paulista foi defendido pelos modernistas na década de 1920, mas no campo das artes, projeto este replicado com atualizações tecnológicas no pós Segunda Guerra Mundial pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo na década de 1940, posteriormente pelas Bienais (1951) e, por fim, pela Campanha Nacional de Museus Regionais. Ainda que haja grandes distinções, marcadas até mesmo pelo espaço temporal que separa tais instituições, o desejo de contato e comunicação com as principais correntes internacionais, enquanto mecanismo de atualização e inserção de São Paulo na "modernidade" e a consequente construção (ou manutenção) de sua centralidade no cenário nacional estiveram presentes em todos os projetos.

Enquanto hipótese a ser verificada no terceiro capítulo da tese, a Campanha Nacional de Museus Regionais poderá ter sido utilizada como ferramenta de instrumentalização do MASP para alcançar o cosmopolitismo regional brasileiro, estabelecendo lastro e centralidade no museu paulista, que seria o grande articulador e artífice da comunicação regional, nacional (entre os pares) e internacional, elevando assim o prestígio do Museu de Arte de São Paulo. Colabora com essa hipótese a perspectiva de Maria Cecília França Lourenço, quando identifica que a fundação da Campanha Nacional ocorre no mesmo momento em que havia articulações de antigos sócios do MAM-SP para a sua refundação. Não é exígua a bibliografia acadêmica que indica a existência de certa competição nas primeiras décadas de existência do MASP e do MAM-SP entre seus principais mecenas. Segundo tais indicações, esses museus e suas direções – Bardi, Degand/Gomes Machado – disputavam a primazia pela arte moderna, e a vanguarda no projeto de um novo museu, dinâmico, vivo, distante dos tradicionais museus europeus, um verdadeiro museu moderno, considerando, em segundo plano, a possibilidade de sua operação em rede, nacional (exposições itinerantes pelo país) ou internacional, a exemplo do MoMA. No mesmo arcabouço, o deslocamento emancipatório em 1962 da Fundação Bienal de São Paulo do Museu de Arte Moderna, possibilitou a existência de estrutura exclusiva e inteiramente dedicada à realização do evento, que inseriu São Paulo no debate e no movimento artístico internacional. A especificidade de ação da Fundação Bienal potencializou as exposições, ampliando a sua

visibilidade e prestígio no país e no exterior, situação a qual o MASP não podia e não demonstrava interesse em manter-se em disputa, sobretudo, diante da fragilidade da saúde de Assis Chateaubriand, principal mecenas do museu, acometido em 1960 por dupla trombose e em 1965 por distúrbios das coronárias.

Portanto, a contribuição desse trabalho reside na proposta de mapeamento da rede social paulista, que articulou e geriu um projeto de modernidade paulista, o qual os museus ou a ideia de museu tinha destaque, mesmo em suas múltiplas compreensões históricas e ideológicas. Diante da compreensão do poder discursivo do museu, seja enquanto endossador de um pretense pertencimento e acompanhamento dos grandes movimentos científicos internacionais – caso do Museu Sertório – ou do museu como ferramenta potencializadora do discurso político legitimador do poder paulista no início do século XX, revestido pela linguagem científica e artística – Museu Paulista –, essa instituição foi vista como capaz de produzir legitimação e prestígio, modernidade e desenvolvimento, atendendo assim aos mais diversos interesses e perspectivas da elite condutora de seus processos, expressos supostamente no projeto paulista de modernidade, que gradualmente, com a Revolução de 1930, a Segunda Guerra Mundial e o início da Guerra Fria, ganhou contornos mais fortes no sentido de rompimento das fronteiras paulistas, tanto no campo externo (Bienais) como no campo interno (Campanha Nacional), sendo ambos os projetos dirigidos quase que hereditariamente pelo mesmo grupo de redes, sendo o ponto de ligação entre eles Yolanda Penteado. Nesse sentido, a Campanha Nacional de Museus Regionais aparenta ser uma releitura atualizada e elitizada do projeto modernista de 1926 defendido por Mário de Andrade, que reconfigurado pela Campanha, passou a dialogar com a ideologia do regime militar expressa no *slogan* "ocupar para não entregar". Aliada à política empreendida pelo governo militar, estava o desejo de modernização das elites regionais e elevação de sua visibilidade e prestígio na esfera nacional, bem como o desejo de redes de museus da equipe do MASP, desejo que estabelecia profunda relação com o projeto paulista de poder e condução nacional à sua perspectiva de modernidade, que era capitalista, cientificista, desenvolvimentista, urbana e industrial, elementos capazes de vencer o atraso pré-capitalista, místico e agrário, tendo dentre suas ferramentas os museus regionais de arte moderna, segundo a ótica desse grupo paulista.

Nesse aspecto, a articulação entre o interesse daquele que denominei "grupo paulista" e os interesses dos segmentos e principais atores regionais das três cidades,

Olinda, Campina Grande e Feira de Santana, são objetos de estudo desta pesquisa, bem como a identificação das diretrizes norteadoras na instalação de tais instituições regionais, verificando assim a efetivação dos objetivos da Campanha com o funcionamento de tais museus, bem como a proximidade e/ou o distanciamento destes das tendências e recomendações técnicas e especializadas do campo museológico no período.

PROBLEMÁTICA e HIPÓTESE

“Os museus regionais desencadeiam-se a partir de 1965 graças às atuações coligadas de Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, que se lançam nessa aventura.”

Maria Cecília França Lourenço, 1999¹³

A construção da problemática tem por origem a reflexão sobre o excerto de Maria Cecília França Lourenço, publicado em 1999 no livro *Museus Acolhem Moderno*. O excerto inevitavelmente suscita o questionamento não unicamente acerca de o motivo da abertura dos museus regionais ter sido considerado, não apenas pela autora, mas também pela imprensa do período, uma aventura, mas, sobretudo, o caminho inverso dessa questão. Como ocorreu a abertura dos museus regionais, qual o objetivo museológico da sua instalação e o que motivou o envolvimento dessas duas destacadas figuras do cenário cultural paulista nesses eventos?

No entanto, as pesquisas preliminares para a construção do projeto de pesquisa modificaram o eixo de estruturação da questão, que a princípio, tinha por partida a movimentação social local em sentido ao museu, e o envolvimento de personalidades exteriores a esse processo no evento. Assim, as pesquisas iniciais indicaram a Campanha Nacional de Museus Regionais como elemento estimulador e, num segundo momento, endossador das ações políticas locais no em torno do projeto de constituição de um museu

¹³ LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999, p.239.

local. Algumas das bases norteadoras desse projeto estabelecido pela Campanha Nacional de Museus Regionais defendia inequivocamente:

- a) Abertura de museus de arte;
- b) Os museus deveriam ser dedicados ou ter por prioridade a arte moderna;
- c) Deveria ser constituída entidade civil, independentemente do poder público para gestão do museu;
- d) A coleção constitutiva do acervo inicial do museu seria doada pela CNMR para a entidade civil constituída, responsável pela gestão e administração do museu.

Esses quatro princípios básicos estiveram presentes na constituição de todos os museus regionais abertos com a participação ou por incentivo e financiamento da CNMR. Foi desse modo que ocorreu a recentralização do eixo estruturante da pesquisa, que passou a orbitar em torno dos processos de abertura dos museus regionais, e na identificação dos elementos norteadores, assim como, compreender quais eram e o que motivou a Campanha Nacional de Museus Regionais estimular a abertura de tais instituições.

A consideração dessas duas questões norteadoras que considerou a relevância da Campanha Nacional de Museus Regionais para a constituição de museus em distintas regiões do país, sinalizava, ainda que enquanto hipótese a ser verificada, a condução e o direcionamento exercido pela Campanha que era dirigida por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó com participação de Pietro Maria Bardi e Odorico Tavares das ações locais no sentido de abertura de museu.

Partindo de tais premissas e considerando o grande destaque de Assis Chateaubriand no financiamento e fundação do Museu de Arte de São Paulo (1947); o destaque de Yolanda Penteadó na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), na organização das primeiras bienais de arte de São Paulo (1951-1959) e seu envolvimento em outras iniciativas de cunho cultural em São Paulo, como teatro¹⁴ e cinema¹⁵, além da sua participação na diretoria do MASP na década de 1960, indicava uma preponderância de experiências paulistas na condução da CNMR, que por sua vez organizou e dirigiu, nesse momento ainda, como pressuposto, a abertura dos museus regionais, sendo as instituições inauguradas no Nordeste brasileiro objeto desta pesquisa.

¹⁴ Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (1948).

¹⁵ Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949).

Podem ser somadas a tais considerações o relevante papel desempenhado na organização e direção técnica do MASP, exercido pelo italiano Pietro Maria Bardi, que compreendia como significativo o movimento modernista de 1922 – movimento paulista – para a história da arte brasileira, defendendo sua valorização e representação nos museus de arte, assim como também defendia a perspectiva de um "Museu Novo em função da vida"¹⁶, que fosse capaz de vencer a clausura das particularidades específicas e "transformar-se em organismo completo, um corpo livre e autônomo, atuante e vital do ponto-de-vista da cultura pública"¹⁷. As propostas do paraibano radicado na Bahia, Odorico Tavares, diretor desde 1942 dos Diários Associados de Assis Chateaubriand no estado, caminhava também no sentido de defesa e valorização dos modernistas de 1922 – paulistas –, tendo este organizado em conjunto com o escritor comunista Jorge Amado, e o artista paulista Manoel Martins, exposição que ocorreu em 1944 na Biblioteca Pública de Salvador, considerada a primeira exposição de arte moderna no estado, exposição que trazia obras de Segall, Di Cavalcanti, Bonadei, Volpi, Pancetti e Tarsila do Amaral, todos expoentes do movimento modernista paulista¹⁸, e nomes como Oswaldo Goeldi e Santa Rosa, representando o movimento modernista carioca, mantendo assim na exposição baiana a centralidade da arte moderna nacional como primazia paulista, embora com representação fluminense, articulando assim a pretensa disputa pela centralidade artística (modernista) da capital cultural nacional entre o eixo Rio-São Paulo.

Diante a visualização de parte da trajetória biográfica dessas personagens que dirigiram a CNMR e que estiveram ligados à arte moderna, mas, sobretudo, aos movimentos culturais paulistas; e considerando as premissas básicas orientadoras da CNMR para o estabelecimento dos museus regionais, surgiu enquanto suspeita a possibilidade de existência de um projeto paulista de modernidade, encubado em São Paulo entre o fim do século XIX e meados da década de 1950, que rompeu as fronteiras do estado e atingiu outras regiões do país, também por meio dos museus regionais implementados pela CNMR, presidido pela paulista Yolanda Penteado, figura ligada à tradicional e à emergente elite financeira paulista, financiadora das ações da CNMR. Quando observada a rede de relações sociais de Yolanda Penteado, as quais estão

¹⁶ MACHADO, 2009, p. 98 apud BARDI, O Jornal do Rio de Janeiro, 1947.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Esses autores estiveram integrados ao grupo da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922), à Sociedade Pró-Arte Moderna (1932), Clube de Artistas Modernos (1932) e/ou o grupo Santa Helena (1930), grupos que reuniram artistas de tendência modernista em São Paulo.

presentes nomes, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteadó, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Francisco Matarazzo Sobrinho e Paulo, Fábio, Antonio e Veridiana da Silva Prado, a hipótese da existência de um projeto paulista de modernidade, não apenas para São Paulo, mas também para o país, ganha consistência, que reverbera no rearranjo das duas questões centrais da pesquisa, que passam a ser:

1. É possível falar em Projeto Paulista de Modernidade, o qual se insere a Campanha Nacional de Museus Regionais como artífice?

Tendo por ponto de partida essa questão central, outras questões se inserem no quadro, sobretudo, quando a opção metodológica para a verificação da hipótese sobre a existência de um projeto paulista de modernidade, que compreendeu a CNMR, perpassa pela reconstituição da rede de relações de Yolanda Penteadó anterior a 1965, onde se inserem questões de relevo que são tratadas nos dois primeiros capítulos desta tese, e algumas após 1965, que colaboram com o argumento defendido, mesmo após a extinção da CNMR, mas diante da manutenção e da própria existência dos museus regionais abertos pela Campanha:

- a) Quais foram os princípios norteadores e em qual contexto histórico esteve inserida a fundação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo?
- b) É possível traçar uma espécie de genealogia de projeto dialético entre Internacional e Nacional que reverbere no regional, tendo por partida o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1947)?
- c) Se houve um projeto de modernidade paulista, o campo museológico foi inserido a este a partir da Campanha Nacional de Museus Regionais (1965), ou sua inserção é anterior e a CNMR é uma releitura estratégica atualizada?
- d) Qual o interesse do projeto de modernidade paulista nos museus e na arte moderna?
- e) O projeto de modernidade paulista esteve comprometido com o capitalismo na década de 1940 e no cenário da Guerra Fria e utilizou os museus para cooptar artistas de tendência comunista? Se sim, esse modelo foi replicado ou utilizado pela CNMR?

- f) A direção e a organização técnica da CNMR partia do MASP-SP? Qual o interesse desta instituição na condução da CNMR?
- g) Houve influência do MAM-SP na abertura dos museus regionais? Se houve, qual foi e como ela ocorreu?

A primeira questão central e suas derivações têm por objetivo verificar, demonstrar ou refutar a influência paulista por meio dos movimentos e artistas modernistas, bem como de museus como MASP e MAM-SP no processo de abertura dos museus regionais dirigidos pela CNMR, assim como a presença e atuação interessada de seus principais artífices, Assis Chateaubriand, Yolanda Penteado, Pietro Maria Bardi e Odorico Montenegro Tavares da Silva. Desse modo, tangenciamos duas das nossas principais hipóteses, a primeira delas acerca da existência de um projeto paulista de modernidade, em que os museus e a CNMR se inseriram, em defesa não apenas da pretensa ideia de modernidade, mas, sobretudo, a partir do espraiamento e direcionamento desse projeto pelas distintas regiões do país, partindo da compreensão de modernidade e de uma suposta aliança de interesses entre as elites econômicas paulistas e locais. Em sentido análogo, a segunda hipótese reside na compreensão da fundação da CNMR como estratégia de protagonismo do MASP no campo da arte moderna pelo interior do país, não entrando em disputa com a Fundação Bienal de São Paulo, herdeira no campo das bienais do MAM-SP, extinto em 1963, pela representatividade desta no campo internacional, optando por outra área de atuação, promovendo assim o fracionamento do projeto modernista proposto nas décadas de 1920 e 1940, onde se insere a própria fundação do MASP e do MAM-SP.

Se a primeira questão tangencia a suposta tutela paulista do projeto dos museus regionais, a segunda questão central aponta para a investigação do cenário local de instalação dos museus regionais no Nordeste brasileiro, instalados nas cidades de Olinda (Pernambuco), Campina Grande (Paraíba) e Feira de Santana (Bahia).

2. Como ocorreram os processos de abertura dos museus regionais e quais foram as suas bases norteadoras?

- a) Quais grupos participaram e como participaram na fundação do museu local (regional)?
- b) Quais atores locais estiveram envolvidos na abertura dos museus regionais?
- c) Qual o interesse dos grupos locais na abertura do museu na sua localidade e sob influência da CNMR?
- d) Qual a constituição e o direcionamento da coleção doada pela CNMR? Havia uma prevalência de artistas do movimento modernista paulista?
- e) Existe representação da produção artística local no museu regional? Se existe, foi incorporada quando e por meio de qual política?
- f) Após a fundação dos museus regionais, houve manutenção de diálogo entre estes e o MASP ou o MAM-SP?
- g) Como ocorreu a manutenção dos museus regionais após a extinção da CNMR?

A segunda questão central apresentada e suas subdivisões têm por interesse compreender o cenário local de constituição dos museus regionais, bem como os diálogos estabelecidos pelos seus artífices com congêneres exteriores à localidade, estabelecendo desse modo a construção processual e de comunicação entre o regional, o nacional, mediado por instituições paulistas e pela arte moderna, segundo a nossa hipótese, e o cenário internacional.

METODOLOGIA, FONTES E REFERÊNCIAS TEÓRICAS

Embora o objeto central desta pesquisa resida na abertura dos museus nordestinos realizados a partir da Campanha Nacional de Museus Regionais, instalados nas cidades de Olinda, Campina Grande e Feira de Santana entre os anos de 1965 e 1967, esta considera indispensável a análise do processo de constituição da Campanha que orientou a instalação dos respectivos museus, bem como a análise da rede de capital social da presidente da instituição, Yolanda Penteado, abarcando assim as relações que orbitavam a esfera pessoal e a esfera institucional. Nesse sentido, optamos pela adoção do método dedutivo e do método dialético para abrigar o arcabouço, processual, institucional e de redes, objeto de investigação e exploração por parte da presente pesquisa.

Nesse aspecto, partimos da consideração de que o método dedutivo permite análise racional, que tem a análise de cenários e conjunturas gerais como ponto de partida, em sentido ao elemento específico e particular, os quais, nesta pesquisa, podem ser configurados a partir de dois quadros. No primeiro quadro, o cenário geral tem por ponto de partida a nossa hipótese, a existência de um projeto paulista de modernidade, que por sua vez, afunila-se e atinge enquanto elemento específico à Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR), entendida como elemento específico – consequência ou resultado – do contexto geral. Por sua vez, o segundo quadro, compreende enquanto cenário geral a própria Campanha Nacional de Museus Regionais, que para o interesse desta pesquisa caminha na direção de três cenários específicos estudados, a instalação dos museus regionais nas cidades de Olinda, Campina Grande e Feira de Santana, processos específicos orientados e dirigidos pelo quadro geral, a Campanha Nacional de Museus Regionais.

O uso do método dialético justifica-se nesta pesquisa, não a partir do pressuposto que o ser cognitivo, ator local dos museus regionais, tenha recebido passivamente as ações norteadoras da CNMR, tendo esse sujeito interesses e ações locais que dialoguem com estruturas exteriores a este, no caso específico, a própria Campanha Nacional de Museus Regionais articuladas a partir de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em hipotético diálogo com o projeto de modernidade paulista. Desse modo, o método dialético contribui como procedimento potencializador na compreensão das relações estabelecidas entre os quadros estruturantes presentes e identificados a partir do método dedutivo, ou seja, o projeto paulista, a CNMR e os três museus regionais, isto é, sem desconsiderar a rede de relações que orbitam na centralidade desses três elementos.

Podemos citar como exemplos de rede que orbitam em torno do primeiro elemento os salões sociais, o movimento modernista e o patrimonialismo; no segundo elemento, a bipolarização mundial, o Museu de Arte de Nova York, o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – onde se inserem as primeiras bienais; e por último elemento o prestígio e a visibilidade, o nacionalismo e o desenvolvimentismo modernizador. Formada essa rede de elementos e agentes, é indispensável compreendermos o seu poder dialético e, portanto, constitutivo da problemática que tangencia o contexto das hipóteses, objeto central e específico, de modo que o tratamento dessas múltiplas conectividades interligadas é peça fundamental à pesquisa, sobretudo,

quando não desconsideramos as distintas narrativas e perspectivas acerca do mesmo evento ou fato.

Como a pesquisa pretende tratar de elementos processuais e de rede, o procedimento metodológico utilizado partiu da compreensão das instituições, no caso a Campanha Nacional de Museus Regionais, em direção aos principais agentes envolvidos, Yolanda Penteado e Assis Chateaubriand, constituindo a partir destes, redes de relações com pessoas, instituições e movimentos que dialogavam hipoteticamente com a nossa hipótese, o projeto de modernidade paulista, onde figuram o movimento modernista, MAM-SP, Bienais, MASP, MoMA¹⁹, FESP-SP²⁰, USP²¹, SPAM²², CAM²³, DP-PMSP²⁴, FAAP²⁵, salões, Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado, Veridiana da Silva Prado, José de Freitas Valle, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Nelson Rockefeller, perpassando e efetuando a conexão com contextos e eventos históricos, tais como Desenvolvimentismo, Golpe Militar de 1964, Revolução de 1932 e 1930, governo das oligarquias, segundo reinado, entre outros, em uma perspectiva retroativa, que se esgota em dois períodos distintos. O primeiro esgota-se na conjuntura de formação do poder econômico que possibilitou o financiamento e o direcionamento do projeto de modernidade – lavouras cafeeiras – e o segundo, o início da formação de uma elite letrada em São Paulo – fundação da Faculdade de Direito do Largo São Francisco –, sendo a Campanha Nacional de Museus Regionais o divisor de águas entre o recuo e o avanço no espaço temporal.

Por sua vez, no que tange ao processo de avanço temporal, na perspectiva da Campanha Nacional de Museus regionais como divisor, o procedimento metodológico utilizado foi o mesmo, no qual se destacaram MASP, Sudene²⁶, UEFS²⁷, CUCA²⁸, UEPB²⁹, Furne³⁰, Fundarpe³¹, Edvaldo de Souza do Ó, Célia Regina Diniz, Rangel Júnior, Severino Brasil, Odorico Tavares da Silva, Dival Pitombo, João da Costa Falcão, John

¹⁹ Museu de Arte Moderna de Nova York (1929).

²⁰ Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1933).

²¹ Universidade de São Paulo (1934).

²² Sociedade Pró-Arte Moderna (1932).

²³ Clube de Artistas Modernos (1932).

²⁴ Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo (1935), criado e dirigido por Mário de Andrade na gestão de Fábio da Silva Prado.

²⁵ Fundação Armando Álvares Penteado (1947).

²⁶ Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (1959).

²⁷ Universidade Estadual de Feira de Santana (1976).

²⁸ Centro Universitário de Cultura e Arte da UEFS (1995).

²⁹ Universidade Estadual da Paraíba (1966).

³⁰ Fundação Universitária de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (1968).

³¹ Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (1973).

Russel, Pietro Maria Bardi, Paulo Guerra, permeados por eventos e contextos históricos, tais como o Desenvolvimentismo, Regime Militar Brasileiro, Nacionalismo, Política de Desenvolvimento Regional, Mesa-Redonda de Santiago-Chile, Declaração de Quebec e Redemocratização do Brasil.

Embora a pesquisa utilize princípios do método dialético, e tendo por eixo central a análise processual e as redes tecidas, as instituições, personagens e agentes não possuem o mesmo relevo para o objeto central da pesquisa e suas cercanias, recebendo estas, portanto, distintos modos de tratamento, sendo necessário em alguns casos recorrer a biografias e fundos arquivísticos, como no caso de Assis Chateaubriand e da Furne, e em outros, revisão bibliográfica em entrevistas, como no caso de Severino Brasil e o CUCA, não havendo, dessa forma, um tratamento padronizado e equânime aos distintos elementos, dado a distinção de relevância destes para a tese.

Nesse aspecto, optamos por priorizar a investigação em arquivos institucionais e públicos, como os do Museu de Arte de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Museu de Arte Assis Chateaubriand (Campina Grande), Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (Olinda) e o Museu Regional de Arte (Feira de Santana), e a consulta de biografias e trabalhos acadêmicos produzidos acerca dos personagens considerados centrais e de relevância no processo compreendido pela pesquisa, tais como a autobiografia de Yolanda Penteadó e as biografias escritas por Antonio Bivar, Fernando Morais e Fernando Azevedo de Almeida, que tratam respectivamente de Yolanda Penteadó, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho. No mesmo sentido, há vasta produção acadêmica acerca dessas personagens e eventos significativos para o processo pesquisado, como os trabalhos de Jacques Marcovitch, Antonio Pedro Tota, Fernando Peixoto, Marcos José Mantoan, Isabel Domingues Aguiar, Cláudio Carvalho Diniz, entre outros³².

No que tange ao estado da arte, existe vasta bibliografia e trabalhos nas mais distintas áreas do conhecimento, contemplando a viabilizando, assim, a intenção de constituição de um trabalho transdisciplinar, ainda que a construção da problemática e dos objetos, bem como a construção do discurso textual, residam no campo da museologia.

³² Para mais consultas, as publicações e trabalhos produzidos pelos autores indicados encontram-se nas Referências.

Por este trabalho perpassam autores do campo na museologia, como Ana Carolina de Andrade Carvalho (2015), Ulpiano Meneses (1994), Maria Margaret Lopes (1997), Ana Paula Nascimento (2003), Tariana Stradiotto (2011) e Ricardo Rodrigues (2018), que trabalham com processos e constituição de museus, como o Museu Sertório, o Museu Paulista, MAM-SP, MASP e o Museu Paranaense; pertencendo ao mesmo campo autoras, como Maria Cecília França Lourenço (1999), Cecília Helena de Salles Oliveira (2017), Sabrina M. Parracho Sant`Anna (2011) e Maria Cecília Londres Fonseca (2005), que refletem sobre os processos de constituição e estabelecimento de museus de arte moderna e da própria gestão cultural federal por meio do SPAHN e do IPHAN; assim como Maria Célia Teixeira Moura Santos (2009), Mário de Souza Chagas (2009), Mário Caneva Moutinho (1992; 2009), João Paulo Medeiros Constança (2009) e Judite Primo (2014), que trabalham acerca da Nova Museologia e da Sociomuseologia.

No campo da história, autores como Eric Hobsbawm (1997), para pensar a questão da invenção das tradições; Boris Fausto (1994), como suporte acerca da história geral do Brasil e Warren Dean (1996), relativo à história do café e da industrialização em São Paulo; Maria Helena Rolim Capelato (1997) e Antonio Pedro Tota (2014), que desenvolveram pesquisas referentes ao período compreendido pelo Estado Novo e a Guerra Fria; Márcia Camargos (2001), Luis Felipe D`Ávila (2004), Arruda Dantas (1975) e Clóvis Bulcão (2015), por trabalharem com biografias de famílias ou personagens identificados como relevantes para esta pesquisa, como os Silva Prado e Olívia Guedes Penteado.

Por sua vez, os trabalhos de Pierre Bourdieu (2011), Florestan Fernandes (2005), Raymundo Faoro (2013), Celso Furtado (1992), Fernando Henrique Cardoso, Enzo Falleto (2010) e Sérgio Miceli (2003) contribuem no campo da sociologia com os conceitos teóricos de capital social e a formação de redes, revolução conservadora, patrimonialismo, desenvolvimentismo e estudo sobre comportamento das elites e intelectuais no período compreendido pela pesquisa; na antropologia, Manuel Guimarães (1988), Sérgio Buarque de Holanda (2010), Carlos Moura (2012), Claude Lévi-Strauss (1982) e Gilberto Freyre (1976), com reflexões acerca do lugar do índio e do bandeirantismo na sociedade brasileira em construção, bem como as construções de redes de parentesco e endogamias, elementos e práticas que se associaram ao capital social e político, aliados à invenção da tradição da elite cafeeira paulista.

Referente aos trabalhos no campo da história da arte, poder simbólico da arte moderna e do amplo arcabouço do movimento modernista, destacamos os nomes de autores como Aracy Amaral (2006), Tadeu Chiarelli (1999), Marina Barbosa (2015), Luzia Portinari Greggio (2012), Paulo Mendes de Almeida (1976), Ivo Mesquita (2002) e Néstor García Canclini (1979); no campo da arquitetura em diálogo com os museus, a sociedade e a arte moderna os trabalhos de Alex Miyoshi (2011), Adriano Canas (2010), Hélio Herbst (2007) e Hugo Segawa (2014).

Por fim, na área de gestão pública e economia, são significativos os trabalhos realizados por Ronaldo Bianchi (2006), Marcos José Mantoan (2015), Luanda de Moura (2012) e Leandro Valiati (2013), que tratam respectivamente da administração do MAM-SP como marca; o papel de Yolanda Penteadó como gestora cultural; e a análise da prática do mecenato sob a perspectiva da economia da cultura.

A presente pesquisa se propõe a promover o diálogo, sobretudo, entre essas áreas do conhecimento que têm comumente vasta produção, mas que pouco dialogam entre si, sendo ainda mais escasso o diálogo com os objetos centrais deste trabalho, a Campanha Nacional de Museus Regionais e os museus regionais de Olinda, Campina Grande e Feira de Santana, residindo nesse aspecto o esforço na construção da linha do tempo e de redes que facilite a promoção do diálogo entre esses distintos e segmentados campos do saber. É nesse exato sentido, da possibilidade de contribuir com uma nova perspectiva, ampliando as possibilidades de diálogo e debate, de elementos vastamente estudados, mas que não dialogam entre si, que esta pesquisa se insere, sendo a motivação intelectual para a sua realização.

A presente pesquisa, portanto, conta com vasta, qualificada e consolidada bibliografia, bem como com a exploração de documentos que se encontram em arquivos institucionais, alguns de amplo acesso e outros de acesso restrito, mas com possibilidade de consulta.

Os primeiros arquivos visitados foram os arquivos que têm sede na cidade de São Paulo, como o arquivo de museus, arquivo de fundações e institutos e, por fim, os arquivos municipais.

Para a visita da Biblioteca e Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand (MASP), selecionamos o Arquivo Histórico do MASP, fundo institucional onde tivemos acesso à ata de fundação do museu e das primeiras reuniões, bem como aos relatórios de gestão entre 1947 e 1958, compreendendo assim no primeiro

momento o período em que o acervo do museu esteve sob o abrigo da Fundação Armando Álvares Penteado, e em um segundo momento, alguns relatórios e pareceres dispersos entre 1965 e 1968, os quais abarcaram questões relevantes, como a própria criação da Campanha Nacional de Museus Regionais, a inauguração do edifício sede do museu na Avenida Paulista, a morte de Assis Chateaubriand e a participação de Yolanda Penteado na diretoria do MASP.

No mesmo Arquivo Histórico do MASP, mas nos fundos Assis Chateaubriand e Pietro M. Bardi, encontramos anotações, bilhetes, troca de correspondências pessoais e algumas remetidas por outras instituições, tendo sido selecionados anos como 1947, 1958, 1965 e 1968, seguindo recorte temporal semelhante ao selecionado para a investigação no fundo institucional. Nesse fundo, encontramos poucas informações complementares às já publicadas em trabalhos e livros do próprio Pietro Maria Bardi, Eugênia Gorini Esmeraldo, Ivani di Grazia Costa, Maria Cecília França Lourenço e Aracy Amaral, assim como as publicadas pelo biógrafo de Assis Chateaubriand, Fernando Moraes. Os maiores esforços concentraram-se nesse mesmo arquivo, mas no fundo Campanha dos Museus Regionais, onde encontramos correspondências, cartas institucionais, projetos e relatórios, recortes de jornais e revistas, algumas atas de reuniões e recibos. Nesse fundo, identificamos certa escassez de documentos institucionais, como ata de posse, ata de fundação, estatuto, plano e projeto de ação, relatórios de gestão e ou de administração, relatório financeiro e demais registros institucionais, o que colabora com a nossa hipótese de que a instrumentalização institucional da Campanha era realizada pelo Museu de Arte de São Paulo, com a mediação de Pietro Maria Bardi, seu então diretor técnico, e Assis Chateaubriand, seu fundador e principal mecenas.

O último fundo consultado nesse mesmo arquivo foi o fundo iconográfico, onde foi selecionada e solicitada a autorização para a reprodução das imagens na tese doutoral. Algumas dessas imagens encontram-se disponíveis nos anexos dos capítulos.

No Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, foram consultados telegramas recebidos, estatutos e atas no fundo Museu de Arte Moderna, bem como imagens no fundo Registro Fotográfico, também disponibilizado pela internet. Por sua vez, no fundo divulgação e repercussão, que contém recortes de revistas e jornais com notícias referentes às bienais, nosso recorte foi a busca por textos que indicassem o nome de Yolanda Penteado como partícipe do evento para além das celebrações, inaugurações e recepções entre as Bienais de 1951 e 1961, última bienal que teria contado com a

participação de Yolanda Penteado segundo sua própria autobiografia. Não foi possível, nos dias em que as visitas foram realizadas, ter acesso ao fundo Francisco Matarazzo Sobrinho e ao fundo Fundação Bienal de São Paulo, e este último mantém registros documentais de gestão da entidade desde sua criação em 1962.

A maior dificuldade nos arquivos referentes a museus em São Paulo foi encontrada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o qual não dispõe de uma sessão de arquivos adequado para o acesso do público, condição distinta da Biblioteca da instituição. Nesse caso, o pesquisador recorreu a duas ex-funcionárias da instituição, Celisa Beraldo e Magnólia Costa, e a Roberta Alves, atual coordenadora de sócios e atendimento ao público, às quais, agradeço pela contribuição à pesquisa, ao conseguirem autorização de acesso por dois dias para investigação no arquivo de gestão do museu. Sob vigilância constante de funcionário da segurança e de técnico designado a acompanhar a consulta, o pesquisador teve acesso a alguns registros em rascunho, com rasuras, das primeiras reuniões de reorganização do MAM-SP, assim como recomendações para ação judicial de retomada do acervo doado a USP em 1963. Foram enviadas por e-mail, após solicitação, atas de nomeação de representantes da instituição de 1969 e 1971, período distinto ao solicitado. O investigador poderia ter recorrido a consultas dos registros cartoriais, e ao processo arquivado no Poder Judiciário acerca das tratativas de reaqusição do acervo doado, em 1963, mas considerando não ser este o objeto da pesquisa e a existência de investigações prioritárias, a investigação não prosseguiu nesse sentido.

Por fim, foram consultados também os arquivos da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, localizado no bairro do Pacaembu, onde tivemos acesso a relatórios e cartas institucionais – Donald Pierson e Sérgio Milliet – trocadas com entidades e o governo norte-americano entre 1940 e 1946, período que antecedeu a organização dos museus de arte em São Paulo – MASP e MAM-SP –, e o Arquivo do Município de São Paulo, onde foram selecionadas algumas imagens que compõem a pesquisa. Outras imagens selecionadas foram disponibilizadas *on-line* pelo Instituto Moreira Salles, as quais se encontram devidamente referenciadas ao longo do trabalho.

Após consulta dos arquivos selecionados na capital paulista, foram realizadas visitas exploratórias, entrevistas e consulta aos arquivos que se encontram nas cidades nordestinas onde os museus da Campanha Nacional de Museus Regionais foram instalados. Na cidade de Campina Grande foram realizadas entrevistas entre os dias 18 e 22 de setembro de 2017 no atual Museu de Arte Assis Chateaubriand – Museu Regional

de Campina Grande – com o Sr. Severino Brasil, presidente da Furne; Otávio Cássio Olímpio Maia, professor da UEPB e responsável técnico pela conservação; Maria Cristina Freitas Gomes, museóloga³³; Rebeca Souza, estagiária de Serviço Social (UEPB) no museu³⁴; Francisco Pereira, ex-diretor do museu³⁵; e Francisco da Silva, artista local que move processo contra o museu e UEPB. No arquivo da instituição não foi encontrado nenhum plano museológico, apenas relatórios de gestão, ata de fundação e de reuniões entre 1967 e 1970. Por sua vez, no Arquivo Municipal de Campina Grande, selecionamos matérias e notícias veiculadas em jornal sobre o museu, em períodos específicos, escolhidos a partir dos indicativos recolhidos nas entrevistas: 1967-1974³⁶, 1984-1987³⁷; 2015-2017³⁸.

A pesquisa prosseguiu em Feira de Santana, onde realizamos entrevistas entre os dias 27 e 30 de setembro de 2017 com Cristiano Silva Cardoso – museólogo e diretor do Museu Regional de Feira de Santana –, Gislaine da Silva Calumbi – diretora da Galeria de Arte Carlo Barbosa³⁹ –, Aldo José Morais Silva – diretor do CUCA⁴⁰ –, Cristiana Barbosa – diretora do Museu Casa do Sertão⁴¹ –, Joseane Macedo – museóloga do Museu Casa do Sertão –, Edson Machado – diretor do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana⁴² –, Antônio Carlos Daltro Coelho – presidente da FUNTITEC⁴³ –, Alberto Silva da Cruz – artista local –. No arquivo do Museu Regional de Feira de Santana foi possível ter acesso à ata de constituição do museu e de doação do acervo denominado "coleção inglesa". Nos arquivos do Museu Casa do Sertão foram consultados os relatórios

³³ Foi a última técnica a ocupar o cargo de direção do museu, desligada em 2014. Após sua saída, a função passou a ser exercida pelo presidente da Furne.

³⁴ Responde pelo serviço educativo, manutenção e montagem de exposições.

³⁵ Artista, professor aposentado da UEPB, foi diretor do museu entre 1969 e 1974.

³⁶ Compreende a abertura e primeiras administrações do museu, bem como a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972).

³⁷ Período que compreende a disputa judicial entre Furne e UEPB pelo acervo doado pela Campanha Nacional; Declaração de Quebec (1984); e o fim do regime militar brasileiro.

³⁸ Período que compreende o processo de abertura e fechamento do Museu de Arte da UEPB, com acervo do Museu Regional de Campina Grande.

³⁹ Espaço destinado à realização de exposições de artistas locais, segundo definição do diretor do CUCA.

⁴⁰ O CUCA (Centro Universitário de Cultura e Arte) é a unidade responsável pela gestão da política cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, atual mantenedora do Museu Regional.

⁴¹ O museu foi criado em 1978 por iniciativa do Lions Clube. Em 1995, a instituição recebe em doação mais de 1500 artefatos da coleção sertão, pertencente ao então Museu Regional de Feira de Santana.

⁴² O Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana foi criado em 1995 para ocupar o mesmo espaço físico deixado vago pelo Museu Regional de Feira de Santana, quando este foi incorporado pela Universidade Estadual de Feira de Santana e mudou de endereço.

⁴³ A Fundação Municipal de Tecnologia da Informação, Telecomunicações e Cultura Egberto Tavares da Costa é uma autarquia municipal, subordinada à Secretaria Municipal da Cultura de Feira de Santana, responsável pela manutenção do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana.

de gestão 1978-1985⁴⁴, documentos de doação da coleção, ata de fundação e constituição do museu, bem como os planos museológicos dos períodos 1978-1985, 1994-1996⁴⁵, 2015-2017⁴⁶. E, por fim, no arquivo da FUNTITEC foram consultados o registro de criação do MAC-Feira de Santana, seu primeiro estatuto e plano museológico 1995-2000⁴⁷.

Para análise e visita técnica, a última instituição visitada foi o Museu de Arte Contemporânea de Olinda – Museu Regional de Olinda – o qual encontrava-se fechado para a visitação pública do seu acervo, situação distinta à dos outros dois museus regionais visitados. Nessa instituição não foi permitido acesso aos arquivos e demais documentos institucionais. Foram realizadas visitas entre os dias 2 e 7 de outubro de 2017 e entrevistas com Maria de Lourdes de Franco Meneses – técnica do museu/ Fundarpe, Célia Labanca – diretora do museu –, Fernando Medeiros – diretor da Casa do Patrimônio de Olinda⁴⁸ –, Cintia da Conceição, Maria do Carmo dos Santos e Emanuel Ribeiro – funcionários do Centro Turístico de Olinda⁴⁹ –, Giuseppe Bandeira Déconfin – artista local e comerciante –, Felipe Soares, Antonio Marinho, Juliana Melo e João Vale – estudantes universitários –, Zé Viana, Daniel Veras e Luiz Pintel – artistas locais –. Por fim, foram consultados na Biblioteca Pública Municipal de Olinda, notícias e matérias publicadas em jornais sobre o Museu de Arte Contemporânea de Olinda entre os períodos de 1967-1972, 2010 e 2017⁵⁰.

Desse modo, as etapas que integram a pesquisa de campo estão concluídas. Os dados coletados encontram-se tratados e tabulados, prontos para a constituição e elaboração do terceiro e último capítulo desta tese.

⁴⁴ Período selecionado por compreender o ano de fundação do museu, a declaração de Quebec (1984) e o fim do regime militar brasileiro.

⁴⁵ Compreende período anterior e posterior a doação de acervo realizado pelo Museu Regional de Feira de Santana.

⁴⁶ Período que compreende a atual gestão.

⁴⁷ Período selecionado por compreender a formação e consolidação na esfera municipal do MAC-Feira de Santana.

⁴⁸ A Casa do Patrimônio de Olinda é mantida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), fica na mesma rua, a menos de um quarteirão do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, mantido pela Fundarpe (órgão de preservação do estado de Pernambuco).

⁴⁹ Local mantido pela Secretaria Municipal de Turismo de Olinda.

⁵⁰ As duas últimas datas foram selecionadas em decorrência dos dois furtos de quadros ocorridos no museu.

APRESENTAÇÃO DOS CAPÍTULOS

A presente pesquisa está dividida em três grandes capítulos, orientados em alguma medida por uma linha temporal que não se apresenta de modo puramente linear, ou de maneira que impeça digressões e avanços no espaço temporal quando necessários para a compreensão e apresentação da questão proposta, sendo os dois grandes elementos condutores desse processo analítico, a rede de relações de Yolanda Penteado, sejam aquelas calcadas na personalidade sejam na institucionalidade, ou ainda, na mescla entre estas duas categorias, bem como no projeto de modernidade paulista, e suas sucessivas releituras e adaptações ao longo do tempo. São estes dois elementos, comuns e transversais nos três capítulos.

Diante da complexa rede de informações, eventos e ações as quais esta pesquisa pretende abarcar, pouco seria produtivo o engessamento e aprisionamento textual na linha histórica. Por sua vez, por se tratar da construção ou reconstrução de um processo, a linha histórica facilita a localização e compreensão do cenário e do período tratado, foi, nesse sentido, que a linha temporal foi pensada estruturalmente como orientadora dos limites didáticos de cada capítulo, permitindo, no entanto, a elasticidade e a versatilidade de recuo e o avanço cronológico, quando necessário, questão destacada nos dois primeiros capítulos que constituem a parte apresentada da pesquisa para esse júri prévio.

Os capítulos que serão apresentados a seguir foram estruturados para construir ou reconstruir uma narrativa processual, de modo que além de se autocomplementarem, por estarem processualmente articulados, não necessariamente esgotam as questões apresentadas em si, estendendo em algumas situações essas questões apresentadas anteriormente, mas com maior profundidade apenas no terceiro capítulo, onde articulado com outros elementos encerram o ciclo analítico de interesse para esta pesquisa acerca da Campanha Nacional de Museus Regionais. Desse modo, é necessário considerar as múltiplas ligações em redes estabelecidas nos capítulos, bem como a transversalidade existente entre eles, promovidas em torno de um projeto de modernidade no campo da cultura e dos museus. Portanto, há alguns elementos que são indicados ao longo dos primeiros capítulos, mas pelo ciclo da sua complexidade e consequências, apenas será aprofundado e/ou finalizado no terceiro capítulo, onde estará em composição com outras questões problematizadas e desdobradas, facilitando assim a compreensão e

análise do processo de interferência, influências e relações da Campanha Nacional de Museus Regionais e seus agentes.

Cada capítulo apresenta em seu início uma pequena introdução que tem por objetivo orientar e apresentar algumas das principais questões que serão tratadas, facilitando assim a visualização e ligação dos distintos elementos e enquadramentos.

Para auxiliar na visualização das redes de relações familiares e institucionais, foram elaboradas "Árvores de Relações" que se encontram no apêndice, onde esquemas buscam demonstrar a articulação entre relações familiares e a atuação em instituições de ordem cultural, política e econômica que reverberaram direta ou indiretamente na Campanha Nacional de Museus Regionais. Dessa forma, o tópico não apresenta apenas ligações familiares, identifica ancestralidades e matrizes familiares, mas, sobretudo, evidencia as continuidades e as proximidades de ações, facilitando a visualização da rede de relações sociais e suas implicações apresentadas ao longo no texto.

Todos os capítulos estão acompanhados de anexos independentes, onde se encontram imagens que auxiliam na construção e compreensão do quadro indicado, complementando, assim, informações apresentadas ao longo do texto, representações espaciais, fotografias e demais imagens.

Por fim, ao fim da apresentação de cada capítulo, que segue nesta introdução, é possível encontrar o quadro que tem por objetivo demonstrar e destacar os principais conteúdos, conceitos, hipóteses e alguns autores de referência para cada capítulo, onde se encontram informações complementares àquelas presentes na apresentação dos capítulos.

ESTRUTURA DOS CAPÍTULOS

Capítulo 1

Museus e Mecenato: O Projeto Paulista de Modernidade

- 1.1. Museologia: Ciências Naturais, História Pátria e Artes no Discurso Paulista
- 1.2. Café, Provincianismo e Modernização: O Aroma do Projeto Paulista
- 1.3. Os Salões e a Institucionalização da Arte

O primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado "Museu e Mecenato: O Projeto Paulista de Modernidade" tem por objetivo construir a imagem geográfica, política, econômica e social na então província de São Paulo a partir de 1827, ano da instalação da Faculdade de Direito do Lago São Francisco, a qual entendemos como propulsora de uma nova mentalidade regional e nacional, que subsidia intelectivamente e na ação prática a constituição do projeto paulista de modernidade. A caracterização de São Paulo é fundamental para demonstrar e endossar as funcionalidades das redes sociais, as quais Yolanda Penteado pertence, evidenciando a articulação entre os interesses políticos e econômicos, com as perspectivas de modernidade e ciência, elementos os quais a ideia de museu, seja o Museu Sertório ou o Museu Paulista, se inserem ainda no século XIX.

A construção desse enquadramento econômico de São Paulo é elemento substancial para a compreensão da atuação do mecenato das elites paulistas, sobretudo, as de cunho modernista, como as praticadas por Veridiana da Silva Prado, José de Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado por meio dos salões sociais, bem como outras iniciativas entre o século XIX e o século XX que se inserem na lista de elementos do projeto paulista de modernização, tais como a ampliação da área produtora de café no estado, a construção de linhas férreas – para maximizar a área cultivada, reduzir perdas e aumentar a eficiência no transporte –, ampliando assim a lucratividade; as ações de incentivo à imigração e consequente substituição da mão de obra escrava, culminando na abolição – que significou a manutenção da subalternidade das pessoas anteriormente escravizadas e de seus descendentes, assim como o seu afastamento das ações modernizantes, replicando o modelo social de exclusão –, para além dos projetos urbanos e educacionais, como o Liceu de Artes e Ofícios (1873) – inicialmente denominado Sociedade Propagadora da Instrução Popular –, e os já referidos Museu Provincial (1877)⁵¹, Museu Sertório (década de 1970), que culminam no Museu Paulista (1895). Os gestores e organizadores dos três museus foram frequentadores assíduos do salão de Veridiana da Silva Prado, avó do cunhado de Yolanda Penteado.

A visualização do quadro econômico e as ações em torno da maximização dos lucros, para além de justificar a origem dos fundos financeiros dos mecenas, revela um dos elementos estruturantes do projeto paulista de modernidade, a ampliação do capital econômico e a manutenção do *status quo*. Desse modo, o projeto paulista de modernidade revela-se elemento de uma revolução conservadora, em que a mudança é elaborada para

⁵¹ Fundado pela Sociedade Auxiliadora do Progresso da Província de São Paulo.

conservar as estruturas que se mantêm com novos revestimentos alegóricos perpassou pelo poder discursivo dos museus, tanto no século XIX como no século XX, demonstrado no segundo capítulo, no qual mesmo diante das aproximações de teorias esquerdistas, socialistas e de *welfare state*, o *status quo* se mantêm e a mudança modernista almejada não se concretiza.

Dessa forma, o capítulo demonstra a articulação entre os interesses econômicos e políticos, que consolidaram por meio do parentesco, a rede social de Yolanda Penteadó, cuja rede foi articulada com a abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, das primeiras Bienais de arte e da Campanha Nacional de Museus Regionais, discussão presente no segundo e terceiro capítulo. Para a compreensão desse processo, o primeiro capítulo demonstra como ocorriam os cruzamentos de redes, que passaram a ser potencializados, misturando agentes de distintas origens intelectuais e de interesses nos grandes salões sociais e de arte, orquestrados e, portanto, dirigidos, por seus anfitriões e mecenas, que possuíam amplo acesso às principais esferas do poder político e do Estado.

Nesse mesmo sentido, outros dois aspectos relevantes para a ordem processual são tratados neste capítulo. O primeiro deles refere-se à articulação de informações e cópias de modelos que São Paulo efetua em relação à capital do país, bem como de modelos internacionais, evidenciando a abertura e receptividade de São Paulo a modelos externos e, portanto, um princípio da circularidade entre regional, nacional (no século XIX ainda em formação) e o internacional, tríade presente também nos dois capítulos seguintes. O segundo aspecto tangencia a relevância do controle do poder político, por meio das oligarquias para a manutenção tanto do poder econômico paulista como do seu projeto de modernidade, processos os quais ganham retórica discursiva na exposição de 1922 no Museu Paulista, desenhada por Afonso de Taunay, membro dessa mesma elite modernista paulista, cenário de amálgama entre o interesse público e privado, tal qual o exercido pelo então senador José de Freitas Valle, figura influente no Pensionato e no Liceu, que possuía parceria com a Pinacoteca, restando assim poucas alternativas institucionais para os artistas em São Paulo que não estivessem vinculadas ao senhor da Vila Kyriall, local onde despontam artistas como Victor Brecheret e Anita Malfatti.

Por fim, o capítulo apresenta a ideia de transição entre o protetorado do mecenato artístico por meio dos salões para o processo de institucionalização da arte, diante do abalo do poder econômico em 1929 e a perda do poder político em 1930, surgindo assim dispersos grupos, associações e clubes de artistas, que já não possuíam a condução e

orientação clara da elite paulista como nos salões, embora houvesse grupos que tenham permanecido sob a tutela dessa elite, outros que foram atraídos pelo Estado chefiado por Vargas, e aqueles que se mantiveram afastados dos dois anteriores, aproximando-se em maior ou menor medida da ideologia comunista e da União Soviética. O cerne principal dessa questão, defendida pela pesquisa, é o processo de atração desses artistas exercido pelos museus abertos na década de 1940, que esvaziou tais agremiações, retomando o processo de condução artística das elites em diálogo com o magnata Nelson Rockefeller, por meio do mecenato, retomada que ocorre em São Paulo, no campo das artes, com participação ativa de Yolanda Penteado Matarazzo, unindo a tradicional elite cafeeira à nova elite industrial paulista e toda uma rede de relações sociais com artistas e intelectuais, permitindo assim, ainda que simbolicamente, a construção da centralidade da consagração de movimentos e de artistas nos museus e bienais, orientados pelo projeto paulista de modernidade em discussão presente no segundo capítulo.

O primeiro capítulo está dividido em três subtópicos, sendo o primeiro intitulado "Museologia: Ciências Naturais, História Pátria e Artes no Discurso Paulista", onde tratamos no período imperial da existência de um projeto nacional que incluía o indígena no *status* de civilização brasileira, que esteve contemplado, sobretudo, no Museu Provincial e no Museu Sertório, alinhados com a política aplicada nos museus da capital do império e de algumas exposições internacionais de grande repercussão no período. No mesmo capítulo também tratamos de duas gestões distintas do Museu Paulista, sendo a primeira prioritariamente voltada para as Ciências Naturais e a segunda, já em contexto de política oligárquica, à construção de uma história pátria, com destaque ao paulista, considerando que ambos os diretores foram frequentadores dos salões sociais de Veridiana da Silva Prado, apresentando assim uma rede de contatos e relações entre o espaço público dos museus e o privado dos salões. No segundo subtópico, "Café, Provincianismo e Modernização: O Aroma do Projeto Paulista", está presente a tendência liberal modernizante da elite paulista desde Rafael Tobias de Aguiar, expressa nos salões e ações de sua esposa em prol dos estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, assim como o dinamismo que a região vivenciou com o avanço da exploração cafeeira, principal produto de exportação do país por longo período, associado a medidas modernizantes, onde fica caracterizado fora do campo dos museus e da ciência, como no tópico anterior, as ações do projeto paulista de modernidade e seu interesse econômico, elemento do qual subsidia o mecenato tratado no último subtópico, intitulado "Os Salões

e a Institucionalização da Arte", com destaque para as figuras de Veridiana da Silva Prado, Jose de Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, em que apresentamos a transição dos salões, para as associações e o movimento de museus na cidade de São Paulo.

A seguir, apresenta-se a tabela 1, com a estrutura do primeiro capítulo associada a questões e hipóteses tratadas, conceitos e referenciais bibliográficos utilizados para a elaboração do capítulo.

TABELA DO CAPÍTULO 1: ÍNDICE COMENTADO

	TÓPICOS	CONTEÚDO	CONCEITOS	QUESTÕES E HIPÓTESES	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA
TABELA DO CAPÍTULO 1: Museu e Mecenate: O Projeto Paulista de Modernidade	Espaço Temporal: 1828-1930	- Construção do capital social, econômico e político da elite paulista		Se houve realmente um projeto de modernidade paulista, qual o lugar dos museus?	Amaral, 2006.
	1.1. Museologia: Ciências Naturais, História Pátria e Artes no Discurso Paulista	- Constituição dos primeiros museus da cidade de São Paulo (Museu Sertório e Museu da Província)	Capital Social Teoria das Elites	Se existiu, qual a dinâmica entre espaço público e privado, política, economia e promoção cultural?	Bourdieu, 1992. Costa, 1987. Dean, 1996.
	1.2. Café, Provincianismo e Modernização: O Aroma do Projeto Paulista	- Direcionamento institucional do Museu Paulista (Ciências Naturais e a História Pátria)	Ciência e Modernidade Museus Tradicionais Clientelismo	Qual o interesse da elite paulista no discurso artístico e museológico?	Dolnikoff, 1998. Faoro, 2013. Fernandes, 2005.
1.3. Os Salões e a Institucionalização da Arte	- A busca de articulação científica paulista com o cenário internacional - A articulação e influência dos anfitriões de Salões no espaço público e privado - Revolução de 1930 e o surgimento de associações artísticas	Pessoalismo Patrimonialismo Normatização cultural	Qual a relação da elite emergente (paulista) com os museus e a arte? Houve um processo orientado pelas elites paulistas na constituição da ideia de museu de arte moderna? Qual o papel dos mecenas e de seus salões no patrocínio dos artistas valorizados e consagrados pelos museus paulistas? Houve uma articulação entre o internacional, nacional e regional no campo dos museus, ou São Paulo estava fechada em si? Houve uma transição dos salões para os museus?	Forte, 2010. Furtado, 2007. Holanda, 2015. Lopes, 1997 Meneses, 1994 Oliveira, 2007. Schwarcz, 1998. Strauss, 1986	

Fonte: PAUSINI, Adel. (2019).

Capítulo 2

Museus Paulistas e seus Artífices no pós Semana de 1922: A arte moderna

- 2.1. O Enlace entre o Capital Social e o Capital Econômico: Avança o mecenato, cresce o prestígio
- 2.2. Capitalismo Selvagem? Museus e Modernidade no Capitalismo Esclarecido
- 2.3. Construindo a Civilização Brasileira com Exemplos Estrangeiros: O Museu de Arte de São Paulo
- 2.4. Nacional e Internacional: O Museu de Arte Moderna de São Paulo e as Bienais

O segundo capítulo intitulado "Museus Paulistas e seus Artífices no pós Semana de 1922: A arte moderna" foi pensada inicialmente para tratar basicamente da trajetória dos três personagens centrais na constituição do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, respectivamente Assis Chateaubriand (mecenado da Campanha Nacional de Museus Regionais), Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadado (presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais). No entanto, no decorrer das pesquisas, ficou evidente a relevância desses atores para a constituição desses museus, mas também a relevância de toda uma rede articulada com interesses próximos ou distintos, acerca da instalação de um museu de arte moderna na cidade de São Paulo. Portanto, fechar o capítulo na centralidade desses três nomes, representantes do capital econômico e do capital social, significaria atribuir pouca relevância a outros atores e conjunturas históricas que influenciaram de modo determinante nesse processo. Desse modo, a opção feita é a que se encontra anexada a este relatório, conferir centralidade às múltiplas teias de relações que em conjunto propiciaram a constituição do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), considerando também outras duas instituições que surgem paralelamente no período ainda que em segundo plano de análise, as Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951) e o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteadado (1961). Ao longo do texto estas instituições são agrupadas pela alcunha de "museus paulistas", considerando a Bienal um evento organizado e realizado pelo MAM-SP (1951-1961), instituição e evento os quais Yolanda Penteadado esteve profundamente envolvida e ligada antes de vincular-se ao projeto da Campanha Nacional de Museus Regionais.

Nesse sentido, como opção metodológica realizada, as instituições foram o ponto de partida para a análise das relações sociais que possibilitaram a sua constituição. Não são escassos os trabalhos acadêmicos que analisam a fundação e formação de acervos, coleções e públicos desses museus, situação diametralmente oposta à reflexão mais profunda e atenta às relações sociais e ao capital cultural e social que consolidaram tais projetos museais, sobretudo, em relação ao suposto projeto paulista de modernidade e à Campanha Nacional de Museus Regionais. A análise das relações sociais permite alçar voo no sentido dos desejos e expectativas dos indivíduos que estiveram envolvidos com o projeto, o que possibilita o confronto com o que realmente foi executado e tornou-se concreto acerca daquilo que fora anteriormente idealizado, por múltiplos e distintos atores, não desconsiderando assim o fator fundamental de análise, a ação humana, a ação e o projeto coletivo daqueles que constituíram a instituição, e é nesse sentido que muitos nomes aparecem e não voltam a repetir-se, em contraste com outros que exaustivamente se repetem ao longo do texto. Reside nesse mesmo aspecto a preocupação em nomear os indivíduos e quando relevante apresentar em nota sua breve biografia ou rede de relações, de modo a posicioná-lo em relação ao debate.

Diante dos novos rumos adotados para o segundo capítulo, o título "Museus Paulistas e seus Artífices" continuou fazendo sentido, uma vez que os referidos museus foram resultados de disputas, embates e esforços de um coletivo, o qual alguns nomes ganham destaque no processo, sobretudo, quando a análise não está presa à instituição, mas sim ao processo e às redes que possibilitaram ou resultaram na constituição da Campanha de Museus Regionais, sendo a instituição o ponto de partida da análise. Dessa forma, não incorremos em contradição quando os nomes de Assis Chateaubriand, Yolanda Penteadó, Pietro Maria Bardi e Ciccillo Matarazzo ganham maior visibilidade, justamente porque essa visibilidade reside no objetivo processual e de redes que culminou na Campanha, e não exclusivamente no institucional fechado em si mesmo.

O capítulo está dividido em quatro subtópicos, cabendo ao primeiro deles, intitulado "O enlace entre capital social e o capital econômico: avança o mecenato, cresce o prestígio", efetuar a ligação com o último tópico do capítulo anterior, onde foi apresentado o cenário dos salões e as suas redes sociais que, diante da Revolução de 1930 sofreu alterações em sua dinâmica, surgindo assim os grupos e associações de artistas modernos, mas também a ascensão de uma nova classe econômica, uma elite urbana e industrial, que invariavelmente desde o início do século XX vinha consolidando seu

capital social com a chamada elite quatrocentona, mas se encontrava e afastada das principais discussões de arte moderna em São Paulo, embora a modernização em si fosse seu objeto de interesse. Esse quadro é representado simbolicamente pela união matrimonial na década de 1940, de Yolanda Penteadó, membro da tradicional elite paulista, com Francisco Matarazzo Sobrinho, filho de imigrantes italianos, representante da elite industrial. Assim, o tópico apresenta uma discussão teórica acerca do capital social de Bourdieu, Higgins, Coleman e Putnam, indicando relações com a conjuntura analisada, sobretudo, a que tange o projeto paulista de modernidade, e suas redes construídas, reais ou imaginadas, com colocações e reflexões de Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Claude Lévi-Strauss, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, em conjunto com a reflexão teórica analítica acerca do conceito de revolução conservadora em Florestan Fernandes, para pensar o projeto paulista de modernidade, refletindo assim a sua dualidade entre o provincianismo e a modernidade, conceitos presentes no título desta pesquisa.

No segundo subtópico, o pano de fundo são os antecedentes da Guerra Fria e a bipolarização em torno dos projetos capitalistas e comunistas. Antes do fim da Segunda Guerra Mundial, essa polarização e a necessidade de atrair países de América Latina para a causa norte-americana era sensivelmente percebida por Nelson Rockefeller, que mesmo antes de ser revestido pela condição de representante do governo Roosevelt, empreendeu uma série de medidas, também no campo cultural – música, cinema, teatro, arquitetura, elementos que estariam presentes no MAM-SP (1948) – de aproximação dos Estados Unidos da América com os países latino-americanos, entre eles, o Brasil. Essa política de boa vizinhança amplia o acesso e o prestígio das elites e dos artistas brasileiros alinhados ao projeto capitalista de Rockefeller. Os condutores do projeto de modernização paulista são cooptados para alguns dos projetos de Rockefeller para São Paulo, em maior ou menor escala, entre eles, a abertura de museu de arte moderna em projetos, que em competição, foram dirigidos pelos mecenas Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, e os técnicos Pietro Maria Bardi e Léon Degand, respectivamente nacionais e estrangeiros, não sem a participação de Yolanda Penteadó – técnicos europeus, financiados por mecenas brasileiros, tutelados pelo capital norte-americano com anuência da tradicional elite paulista –, apresentando assim a matriz genealógica institucional e de conformação de forças que atuaram direta ou indiretamente na formação da Campanha Nacional de Museus Regionais na década.

A proposta de Rockefeller apresentava novas formas e estratégias de ampliação, maximização dos lucros e o controle de revoltas e greves. Nesse contexto a política do *welfare state* se espalhou pela América Latina, política que não ignorou o poder discursivo da arte moderna e dos museus, discurso utilizado em favor do desenvolvimento urbano e industrial, contexto que dialoga com os interesses dos agentes econômicos dos museus – Assis Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho –, e os agentes sociais, com os quais, ainda que inconscientemente Yolanda Penteadó estava comprometida, entre eles a Universidade de São Paulo e a Fundação Escola de Sociologia e Política, que recebem financiamentos do governo norte-americano e da Fundação Rockefeller na mesma década em que ocorreu a fundação do MASP e do MAM-SP, sendo inegável a vinculação destas instituições com o projeto de modernidade e, por consequência, a vinculação dos Museus Regionais com esse projeto dirigido a partir dos interesses de São Paulo.

É nesse sentido que compreendemos a relevância de apresentar neste tópico elementos significativos da construção do império Rockefeller no que tange ao acúmulo de capital, relação com os trabalhadores, mecenato e prestígio, investimentos e política internacional, possibilitando assim aproximações e distanciamentos com os dois grupos de mecenas que tangenciam os museus, o formado pelas tradicionais famílias promotoras dos principais salões sociais do século XIX e início do século XX, e a elite industrial emergente que ascende no campo das artes de modo inequívoco com Francisco Matarazzo Sobrinho e a fundação do MAM-SP. No fundo são as proximidades e distanciamentos de ambos os projetos de modernidade, tanto o de Rockefeller quanto o paulista, apesar de suas especificidades, que orientaram e conformaram instituições que de algum modo deram respaldo à Campanha Nacional de Museus Regionais, o qual tinha por principal mecenas Assis Chateaubriand, que apoiou o golpe militar de 1964 assim como os Estados Unidos da América, em cenário o qual Nelson Rockefeller, ex-presidente do MoMA e mecenas internacional do MASP e do MAM-SP, ocupava a posição de governador do estado de Nova York⁵², completando assim a rede de relações e interesses articulados por Chateaubriand e Yolanda Penteadó.

Por fim, enquanto consequência das ações apresentadas no tópico anterior, seguem os dois últimos tópicos do capítulo, intitulados "Construindo a Civilização brasileira com exemplos estrangeiros: MASP" e "Nacional e Internacional: O Museu de

⁵² Nelson Rockefeller foi governador do estado de Nova York entre 1959-1973, tendo ocupado entre 1974-1977 a vice-presidência dos Estados Unidos da América.

Arte Moderna de São Paulo e as Bienais", onde são tratados o processo de formação de tais museus, bem como seus anos iniciais de funcionamento.

O título do tópico referente à constituição do MASP sobre a perspectiva de Assis Chateaubriand apresentada desde a segunda metade da década de 1920, quando o jornalista iniciou sua primeira tentativa de fundação de um museu de arte em São Paulo. Nesse período era claro a perspectiva conservadora de Assis Chateaubriand em relação ao museu e à sua função na sociedade, o que não impediu este de aliar-se ao galerista italiano Pietro Maria Bardi, em 1946, quando da organização do MASP, técnico europeu que tinha perspectivas profundamente distintas as de Chateaubriand acerca de museu, defendendo a existência de museus vivos, que promovessem debates, discussões e não fossem apenas depósito de artefatos considerados patrimônio.

Embora com projetos distintos para o museu, a coleção do MASP foi orientada para as obras e autores consagrados na história da arte, o que aproximou a instituição da Fundação Armando Álvares Penteado, dirigida pelo primo-irmão de Yolanda Penteado, que defendia a perspectiva da formação profissional no campo das *Beaux Arts* em São Paulo, realizadas a partir do contato com os originais, e não com cópias, como ocorria na Pinacoteca do Estado. É nesse cenário de aproximação institucional que os cursos do MASP originaram duas instituições de ensino superior, a Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado e a Escola Superior de Propaganda e Marketing, ainda que Bardi tenha mantido a sua defesa em relação à arte moderna e à valorização da sua trajetória no Brasil a partir do movimento paulistano, rivalizando tecnicamente, mas em outra seara com o Museu de Arte Moderna de São Paulo⁵³.

No caso dos museus regionais, na cidade de Campina Grande, enquanto ocorriam as tratativas para a instalação do museu na cidade, foi criado a partir das reuniões sobre o museu, fundação que seria responsável por este e por universidade local, subsidiários do desenvolvimento local. Por sua vez, o museu instalado em Feira de Santana, na década de 1970 foi incorporado à universidade estadual da região. Na distinção entre os três modelos, é possível identificar a relação entre museus e ensino superior, seja no caso do

⁵³ É necessário considerar que Sérgio Milliet que foi um dos principais articuladores da fundação do MAM-SP, seu diretor, bem como das Bienais, era professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP), instituição que organizou sob a direção da professora Waldisa Rússio o primeiro curso de pós-graduação em museologia de São Paulo (curso que por alguns anos manteve parceria com o MASP), sendo criado na década de 1980 o Instituto de Museologia de São Paulo, emancipando assim o curso da Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais, mantendo sua ligação com a FESP-SP.

MASP, do MAM-SP ou dessas duas situações dos museus regionais do Nordeste brasileiro, relação esta explorada no terceiro capítulo.

Por fim, o último tópico apresentado trata do processo de formação e constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e o seu direcionamento para o contexto internacional, ainda que promovendo e valorizando artistas nacionais consagrados, como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, e artistas em processo como Alfredo Volpi. Por sua vez, o elemento central desse tópico é a vocação internacionalista do MAM-SP e seu direcionamento para múltiplas ações de arte moderna que transcendem a escultura e a pictórica, atingindo a arquitetura, cinema, teatro, poemas, entre outras formas de arte, seguindo assim, o modelo implementado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York no que tange à organização, mas não a sua hierarquização, criticada sutilmente por Nelson Rockefeller, ao vislumbrar a centralização de poder nas mãos do presidente, o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho.

A preocupação e os processos para a construção da sede do museu também são elementos de destaque no texto, uma vez que o museu tinha coleção, mas não sede própria, tendo ocupado durante anos instalações inadequadas para a realização de suas atividades, sobretudo, ocupando prédio emprestado pelos Diários Associados, grupo que pertencia a Assis Chateaubriand. Se no MAM-SP, a construção do acervo e das atividades do museu foi antecedida pela preocupação da constituição do seu espaço sede, em processo semelhante à constituição do MASP, discussão presente no capítulo, o mesmo não ocorreu com a Campanha Nacional de Museus Regionais, que logo após a escolha da cidade sede, tratava da aquisição e escolha de edifício adequado e capaz de abrigar a coleção a ser doada pela Campanha, evidenciando a aquisição de *know-how* por parte de Chateaubriand, Penteado, mas, sobretudo, Bardi, que havia perdido espaço e poder, na sua perspectiva, quando da transferência da coleção do MASP para o edifício da Fundação Armando Álvares Penteado.

O tópico também trata da relação entre direção – normalmente ocupada por técnicos – e os mecenas, financiadores dos projetos do museu, suas proximidades, distanciamentos, discordâncias e anuências, processo este que culminou na demissão do comunista francês Léon Degand, logo nos primeiros anos de gestão do MAM-SP, e em situação mais estremada, na constituição da Fundação Bienal de São Paulo, em 1962, presidida por Matarazzo Sobrinho, e a dissolução no ano seguinte do Museu de Arte Moderna de São Paulo, estratégia empreendida pelo mecenas para manter direcionada a

sua atuação no projeto que mais o interessava, o evento internacional de arte, que lhe garantia visibilidade e prestígio regional (São Paulo), nacional (Brasil) e internacional, e nesse período este passou a integrar o seletivo grupo de magnatas integrantes do conselho internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York, em período subsequente à extinção do MAM-SP.

O término da união matrimonial de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo no fim da década de 1950, a constituição da Fundação Bienal em 1962 e a extinção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, culminando com a doação de seu acervo para a Universidade de São Paulo, decretam o fim da parceria Penteado-Matarazzo e inaugura o início da parceria Penteado-Chateaubriand, da qual a Campanha Nacional de Museus Regionais é fruto e consequência, herdeiro das experiências adquiridas em movimentos e instituições anteriores. É com esse cenário que o tópico e o capítulo são finalizados, permitindo, assim, pela perspectiva da linha temporal, que o terceiro capítulo inicie tratando da organização e constituição da Campanha Nacional de Museus Regionais, em 1965, um ano após o golpe militar de 1964, o qual contou com o apoio de Assis Chateaubriand e de suas empresas de comunicação espalhadas pelo país.

A seguir, tabela elaborada pelo autor, com a estrutura do capítulo 2 associado às questões e às hipóteses tratadas, conceitos e algumas referências bibliográficas utilizadas para a elaboração do capítulo.

	TÓPICOS	CONTEÚDO	CONCEITOS	QUESTÕES E HIPÓTESES	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA
TABELA DO CAPÍTULO 2: Museus Paulistas e seus Artífices no pós Semana de 1922: A arte moderna	Espaço Temporal: 1905-1963	- Capital Social e articulação de redes: familiar, política, econômica e institucional (empresas e equipamentos culturais)	Redes de Sociabilidade	Qual o papel das sociabilidades na constituição do MASP, MAM-SP e das Bienais?	Amaral, 1983.
	2.1. O enlace entre o capital social e o capital econômico: avança o mecenato, cresce o prestígio	- A construção de novas perspectivas capitalistas diante da 2ª Guerra Mundial e da Guerra Fria	Redes Institucionais	Os principais mecenas trabalhavam em prol de um mesmo projeto articulado, ou agiam de modo desconectado?	Bardi, 1951.
	2.2. Capitalismo Selvagem? Museus e Modernidade no Capitalismo Esclarecido	- Industrialização, urbanismo e construção da modernidade	Capital Social	Qual a influência do capital e das elites internacionais na elaboração do museu de arte em São Paulo?	Bourdieu, 2013.
	2.3. Construindo a Civilização brasileira com exemplos estrangeiros: MASP	- Um projeto modernista de modernidade para o Brasil	Teoria das Elites		Capelato, 1997.
	2.4. Nacional e Internacional: O Museu de Arte Moderna de São Paulo e as Bienais	- Fundação do MASP: Rockefeller, FAAP, Chateaubriand, e Lina Bo Bardi	Museus Vivos		Collier; Horowitz, 1976.
		- Fundação do MAM-SP: Matarazzo, Rockefeller, Dégand x Di Cavalcanti	Museus Novos		Fausto, 1994.
		- As primeiras Bienais, Yolanda Penteadó e a circulação da arte moderna (Internacional e Nacional)	Internacionalização, Nacionalismo e Regionalismo		Fonseca, 2005.
		Aliciamento artístico e ideológico	Capitalismo e Desenvolvimentismo		Hobsbawm, 1997.
				Qual o papel do MoMA-NY e dos Rockefeller para a constituição do MASP, MAM-SP e das Bienais? Qual o interesse destes na arte moderna brasileira e paulista?	Lourenço, 2002.
				Qual o papel dos museus e da arte moderna no projeto paulista de modernidade para os distintos atores?	Marcovitch, 2006.
				Quais eram os meandros políticos e ideológicos da modernidade defendida pela elite mecénática?	Milliet, 1942.
				Articulação: Mecenas, artistas, especialistas, políticos e Yolanda Penteadó	Pedrosa, 1998.
					Sevcenko, 1992.
					Tota, 2000.
					Weber, 1997.

CAPÍTULO 3

A Campanha Nacional de Museus Regionais: Os Museus Nordestinos entre o
Internacionalismo, o Nacional e o Local Regional

- 3.1. Os paulistas e a Campanha Nacional de Museus Regionais
- 3.2. O Museu Regional de Olinda: Arte Moderna e Contemporânea
- 3.3. O Museu Regional de Feira de Santana: Entre o Litoral e o Sertão
- 3.4. Uma Disputa Local: O Museu Regional de Campina Grande

O terceiro e último capítulo da tese apresenta as relações entre Assis Chateaubriand e o Regime Militar brasileiro, bem como as articulações de Yolanda Penteadó em torno do projeto da Campanha Nacional de Museus Regionais e a manutenção da publicidade e dos sucessivos rituais de apresentação de obras, perpassando pelos processos dirigidos por Pietro Maria Bardi e Odorico Tavares na seleção e constituição dos acervos iniciais dos museus regionais, problematizando a denominação conferida pela imprensa do período aos "museus regionais de Chateaubriand e Yolanda Penteadó".

O primeiro tópico trata da constituição da rede de Museus Histórico-Pedagógicos, bem como a sua relação com o Museu Paulista e os museus federais, sobretudo, o Museu Histórico Nacional e o Museu Imperial de Petrópolis. No mesmo sentido, apresentamos elementos significativos das discussões museológicas em São Paulo, da parceria estabelecida entre o MASP e a FESP-SP, assim como a atuação e o posicionamento da museóloga Waldisa Rússio em relação ao debate paulista acerca dos museus e sua ação em torno da Nova Museologia, subsídio para a visualização das tendências e do debate internacional da área.

O segundo tópico do terceiro capítulo trata dos processos de constituição e das primeiras administrações do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (Museu Regional de Olinda), apresentando a discussão acerca da opção pela adoção da denominação "arte contemporânea" e não mais "arte moderna".

O mesmo ainda trata do processo de transferência da administração do museu para a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, órgão vinculado à

Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco, bem como da relação da instituição com os artistas locais.

No mesmo sentido, o tópico trata do gradual e sucessivo fechamento dos espaços do museu destinados à visitação pública, culminando em 2017 no encerramento total da instituição a visitantes, por questões de segurança, segundo alegações da direção. É importante observar que, desde 2010, a instituição vem sendo alvo de tentativas de furto, tendo sido roubado, em 2010, quadro de Candido Portinari, resgatado pela Polícia Federal na capital fluminense. Nesse contexto, o debate que o tópico se propõe tange à gestão do museu sob responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura em oposição a outras duas instituições similares, mantidas no caso de Campina Grande, pela sociedade civil organizada (FURNE), e em Feira de Santana pelo Estado, mas sob a tutela da Universidade Estadual de Feira de Santana, possibilitando comparações de modelos administrativos e institucionais após o fim da Campanha Nacional de Museus Regionais.

No que tange ao Museu Regional de Feira de Santana, o texto apresenta as relações entre a sua constituição e o movimento de arte moderna existente em Salvador, a capital do estado, tal como a sua relação com a Bienal de Artes Plásticas da Bahia, o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular, os dois últimos, instituições dirigidas até 1964 por Lina Bo Bardi, responsável pelo projeto expográfico da primeira exposição do MASP e do projeto de seu edifício sede na Avenida Paulista.

Na década de 1990, parte de seu acervo, adquirido após a abertura do museu, foi deslocada para a criação do Museu do Sertão, sob o abrigo da Universidade Estadual de Feira de Santana, entidade à qual o museu regional foi incorporado no final da década de 1980. Em 1995, a criação do Centro Universitário de Cultura e Arte, e a vinculação do museu regional a este departamento da universidade estadual poderia ter significado a ampliação das atividades e ações do regional, mesmo tendo ocorrido ao longo das décadas de 1980 e 1990, a pulverização das antigas atividades e objetivos do museu conforme sua concepção na década de 1960.

A perda da gerência do poder municipal sob o museu regional, com sua incorporação à universidade estadual, estimulou a criação do Museu de Arte Contemporânea de Feira de Santana, instalado na primeira sede do museu regional, não havendo qualquer contato entre as instituições geridas por esferas distintas do poder público, revelam um arranjo conciliador entre o poder público municipal e a universidade,

autarquia do poder público estadual, cenário distinto ao ambiente de disputa encontrado em Campina Grande.

Ainda que o processo de entendimento entre as múltiplas esferas de interesse tenha sido pacífica, o museu não ocupa grande destaque na vida cultural da cidade, mesmo estando ligado a setor de políticas culturais e sociais da universidade, instalado em espaço com grande circulação de público, que frequenta os projetos sociais mantidos pelo CUCA, havendo, no entanto, algumas singelas iniciativas que apontam na direção da museologia social, elementos que serão explorados no capítulo, assim como a verificação da efetivação do projeto de circularidade pensado pelos modernistas e desenvolvido na década de 1960 pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

O capítulo discute a constituição de Fundação em 1967, criada para administrar o museu regional de Campina Grande, promovendo o seu progresso educacional e cultural, tendo sido responsável pela abertura e manutenção de alguns dos primeiros cursos de ensino superior na cidade, sob o abrigo do poder municipal. Em 1987, por decreto, a instituição foi estadualizada, constituindo a Universidade Estadual da Paraíba, dando início à longa disputa judicial pela posse do acervo e do direito legal sob o Museu Regional de Arte de Campina Grande.

No cenário de disputa entre a sociedade civil organizada, a universidade estadual e o poder público municipal, pela posse do acervo e do museu, a instituição que teve quatro sedes em 50 anos, foi perdendo espaço no cenário cultural da cidade, sendo fundado em 2012 pela Universidade Estadual da Paraíba, o Museu de Arte Popular de Campina Grande, com sede em prédio modernista projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, revelando o quadro de disputa econômica e de discurso museal entre as elites intelectuais que disputavam a posse do acervo da coleção Chateaubriand, disputa essa que prejudica o funcionamento e a realização de atividades do museu regional.

O cenário de disputa regional torna-se significativo para esta tese, à medida que ela indica a construção de novos projetos museológicos e novas alianças para a manutenção de tais instituições. No mesmo sentido, essas novas alianças podem representar a resignificação atualizada no século XXI da influência e presença de instituições paulistas no cenário cultural regional local.

Por fim, o tópico trata do diálogo tecido entre o museu regional e seus congêneres em Olinda e Feira de Santana, bem como com o MASP em São Paulo, buscando verificar

a efetivação ou não do projeto de circularidade pensado pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

A seguir, apresenta-se a tabela 3, com a estrutura elaborada para o capítulo 3 desta tese, associada às questões e hipóteses tratadas, conceitos e referências bibliográficas.

	TÓPICOS	CONTEÚDO	CONCEITOS	QUESTÕES E HIPÓTESES	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA
TABELA DO CAPÍTULO 3: A Campanha Nacional de Museus Regionais: Os museus nordestinos entre o Internacionalismo, o Nacional e o Local Regional	Espaço Temporal: 1963 -	- Industrialização, Desenvolvimentismo e Nacionalismo		Qual o interesse da modernidade paulista nos museus regionais?	Amaral, 2006. Bruno, 2006. Bourdieu, 2011.
	3.1. Os paulistanos e a Campanha Nacional de Museus Regionais 3.2. O Museu Regional de Olinda: Arte Moderna e Contemporânea 3.3. O Museu Regional de Feira de Santana: Entre o Litoral e o Sertão 3.4. Uma Disputa Local: O Museu Regional de Campina Grande	- Regime Militar, aproximações e distanciamentos (ocupação e modernização) - Experiências do MASP, MAM-SP e Bienais nos Museus Regionais - O Projeto da Campanha Nacional e a ligação com o modernismo paulista - Políticas e Estratégias de constituição dos museus regionais - As primeiras estratégias de atuação e a ação dos museus regionais - Redemocratização e redescoberta dos Museus Regionais, um projeto social - Relação museu, artistas e sociedade local, reprodução de sistemas	Capital Social Ciência e Modernidade Desenvolvimentismo Pessoalismo Espaço Público e Privado Normatização cultural Nova Museologia Museologia Tradicional <i>Habitus e Praxis</i>	Quais eram os objetivos e compromissos da CNMR? Os museus regionais dialogaram com as propostas de Mário de Andrade e Milliet? Se sim, como, e se não, por quê? A Campanha foi a tentativa de criação de uma rede de museus centralizada no MASP, que articulava o regional, nacional e o internacional? A implantação dos museus e suas gestões iniciais estavam alinhadas com as novas discussões especializadas da museologia? Como os museus se mantiveram e qual a relação que estes construíram com a sociedade local, visto que foram forçados pelo meio externo.	Chagas, 1985. Lourenço, 1999. Meneses, 1994. Miceli, 2001. Moutinho, 1992. Primo, 2014. Santos, 2009. Silva; Espírito Santo, 2018.

Fonte: PAUSINI, Adel. (2019).

CAPÍTULO 1

**MUSEU E MECENATO: O PROJETO PAULISTA DE
MODERNIDADE**

Por modernismo, nós compreendemos a consciência que tornaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o Modernismo consiste, pois, em fenômeno de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia.

Henri Lefébvre, 1962⁵⁴

A perspectiva defendida pelo francês Henri Lefébvre, em *Introduction à la Modernité*, retrata elemento fundamental para esta tese acerca da compreensão da transacionalidade da perspectiva de modernidade, à medida que esta nomenclatura permite a constatação do significado de inovação, rompimento com os modelos anteriores em determinados grupos e períodos históricos. Desse modo, é necessário produzir múltiplas concepções de modernidade ao longo do tempo histórico, sendo fundamental a sua caracterização em cada processo e conjuntura, mesmo que compreendendo a sua possível ligação com cenários mais amplos e externos.

Pensando a realidade social brasileira no século XIX, Octávio Ianni (2004) identificou três conjuntos de elementos que representariam essa ideia de "Brasil Moderno". O primeiro conjunto compreende o processo de independência política do país e a atualização de seu quadro político e econômico, tendo por referência modelos externos, tais como o Federalismo norte-americano, implementado no Brasil diante de uma espécie de pacto federalista entre as múltiplas elites regionais, e o liberalismo inglês. Essa cópia ou importação de modelos exteriores e atualizados que alinhavam o país em maior ou menor medida com o capitalismo mundial, principalmente o inglês, conforme Ianni (2004), preconizava a modernização nacional, naquele tempo denominada progresso. Mesmo diante do processo de importação e cópia dos modelos exteriores no Brasil, estes foram sendo adaptados continuamente aos interesses dos grupos dirigentes, tais como a manutenção da monarquia em detrimento do republicanismo, assim como a manutenção da escravidão, em oposição às correntes abolicionistas. Desse modo, conforme indica Fernandes (2008), o modelo de organização do Estado nacional garantiu a continuidade das estruturas sociais herdadas do período anterior, mesmo diante do processo de atualização, cópia e importação de modelos externos.

⁵⁴ LEFÉBVRE, Henri. **Introduction à la modernité**. Paris: Ed. Minuit, 1962. p. 9.

O segundo elemento indicado por Ianni (2004) foi representado pela importação do ideal positivista, constituindo parte de seu lema "Amor por base, ordem por princípio e progresso por fim", frase inserida na bandeira republicana brasileira onde se lê "Ordem e Progresso". Está contida no ideal positivista a valorização da ciência e da indústria, como mecanismos de dominação racional da natureza. No Brasil, a corrente de pensamento esteve associada à abolição da escravatura e ao golpe republicano de 1889, libertando forças econômicas e políticas interessadas no avanço da promoção de áreas como agricultura, indústria e comércio. Nesse contexto processual, houve o incentivo das correntes imigratórias para o país, promovendo o adensamento populacional e a ocupação do vasto território com potencialidade produtiva, orientada pelo viés do branqueamento e europeização da população.

Por fim, o terceiro elemento, o nacionalismo e o desenvolvimentismo, orientados pela preocupação com a questão da recriação nacional após a abolição e o advento da república, grupo segundo o qual, Ianni:

Queriam compreender quais seriam as condições e possibilidades de progresso, industrialização, urbanização, modernização, europeização, americanização, civilização do Brasil. (...) perguntavam-se sobre os dilemas básicos da sociedade nacional. (IANNI, 2004, p. 26)

Essas questões vinculadas ao que Ianni denominou de "nacionalismo e desenvolvimentismo" constituiu a pauta de intelectuais e políticos brasileiros do início do século XX, bem como do movimento modernista paulista, a identificação e construção de uma nação chamada Brasil. Desse modo, o que estava colocado era o binômio, no campo da oposição entre: o agrário e o industrial; a cidade, o campo e o sertão; preguiça e trabalho; mestiçagem e arianismo; colonialismo e nacionalismo; democracia e autoritarismo; e, portanto, a modernidade e o provincianismo enquanto peculiar e próprio de um modo ou estilo de vida permeado pela conjuntura e realidade local, fechado nas necessidades imperiosas de manutenção da própria existência em conceito e perspectiva menos ampla e universal.

Nas considerações de Marques (2012), o erro serviu ao modernismo brasileiro na etapa da recusa da literatura "passadista" e a busca da correção pelo vencimento do atraso em relação à modernidade europeia, quanto à inflexão nacionalista, na segunda etapa do movimento, implicando na busca da originalidade nacional, na perspectiva do modernista

Oswald de Andrade, superiores às vanguardas estrangeiras, enquanto na de Mário de Andrade, significava a contribuição de um "acorde" na harmonia universal (MARQUES, 2012, p. 34).

Partindo da identificação de Octávio Ianni acerca da ideia de um Brasil moderno, conceito permeado pela cópia, importação de modelos capazes de conferir ao país a condição mínima de igualdade ou semelhança de desenvolvimento em relação ao externo, sobretudo, aquele representado pelas nações economicamente mais desenvolvidas da Europa e os Estados Unidos, tais elementos citados podem ser identificados no discurso da elite paulista, a qual empreendeu ações e medidas que vislumbravam o desenvolvimento e a realização prática da busca dessa modernidade, processo do qual denominamos por "projeto paulista de modernidade", que foi construído em diálogo com o quadro nacional, embora enquanto elemento específico, apresente a busca da primazia e da valorização do caráter paulista, em detrimento dos demais regionalismos que compõem e compuseram o quadro nacional, sendo este, no fundo, o tema central do primeiro capítulo.

Por sua vez, é necessário considerar que essa mesma ideia de modernidade não é um conceito estático, sobretudo, quando consideramos, como é o caso desta tese, um período histórico que abarca dois séculos de céleres e significativas transformações tecnológicas.

A modernidade, que fora como um 'rompimento com a tradição', tornou-se em si uma tradição, a tradição do novo'. Sob a força do modernismo, a modernidade veio a tornar-se nada mais do que inovação sem fim. (KUMAR, 1996, p. 111)

Desse modo, tendo por referência a indicação de Kumar, é necessário considerar a transacionalidade do conceito de modernidade ao longo do tempo histórico, de modo que os elementos indicados no século XIX como modernizantes sejam distintos daqueles indicados no século XX. No entanto, mesmo partindo dessa consideração, é possível traçar e identificar vertentes estruturantes no seio desse conceito de modernidade que dialoga com a ideia de Brasil moderno, e modernidade paulista. Está presente na estrutura do conceito aplicado a esta tese a contínua ideia de construção no cenário brasileiro, tendo por base e referência o quadro aplicado e desenvolvido no contexto norte-americano e europeu. No mesmo sentido, as interpretações e releituras sob tecnologia, ciência e desenvolvimento econômico, tendo por referência a ampliação da produção, redução dos

custos de produtividade e maximização dos lucros também estão presentes na linha estruturante de modernidade desta tese.

Destarte, o conceito de modernidade encontrado no segundo capítulo, onde há a valorização da urbanização e industrialização em contexto de Guerra Fria, tem tonalidades distintas, mas estruturalmente semelhantes às aquelas encontradas no primeiro capítulo da tese, construção conceitual que ocorre em comparação a algo exterior.

No que diz respeito ao conceito de arte moderna, é possível identificar o diálogo entre a representação artística e os elementos presentes na ideia de modernidade, expressas por inúmeras técnicas e movimentos como o Cubismo, o Expressionismo e o Surrealismo. Conforme indicou Marques (2012), no Brasil, o movimento de arte moderna em alguns períodos esteve voltado para o quadro interno, na busca da "real" identidade do brasileiro e o seu retrato, quase sempre um sinal oposto à modernidade estrangeira, e em outros momentos, a busca pela construção desse diálogo, mas, sobretudo, o retrato ou a denúncia dos processos de transformações e das desigualdades existentes. Nesse quadro, está inserida a produção de Anita Malfatti, a qual segundo Amaral:

(...) viveu o efervescente meio artístico nova-iorquino da Primeira Guerra Mundial, Anita Malfatti, que havia estudado antes em Berlim, estava em dia com a relação aos últimos movimentos internacionais. (AMARAL, 2006, p. 120)

Segundo Amaral (2006), em São Paulo, desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, se desenvolveu a agitação artística em torno do modernismo, no caso da artista ítalo-brasileira, frequentadora dos salões do senador paulista Freitas Valle, influenciada pela corrente alemã e norte-americana, enquanto o meio artístico brasileiro entre as décadas de 1920 e 1950 foi sendo, sobretudo, atualizado por meio de sua relação com a Escola de Paris e a influência exercida pela chamada Missão Francesa, na segunda década do século XIX.

Dessa forma, é mister observar que o movimento que culminou na Semana de Arte de 1922, ano em que foi comemorado o centenário da independência política do Brasil, estava preocupado em buscar as raízes e a identidade brasileira, mas em diálogo e sob influência da perspectiva internacional, fosse da Missão Francesa do século XIX, como salientou Amaral, ou pela Escola de Paris, Berlim e nova-iorquina do início do século XX.

Por fim, também partindo das considerações tecidas por Amaral acerca do movimento artístico brasileiro entre as décadas de 1920 e 1950, é necessário considerar que, em 1951, a cidade de São Paulo recebeu a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o primeiro grande evento internacional de arte do país, sinalizando para a construção de novos diálogos, mas partindo de premissas semelhantes à anterior, objeto do segundo capítulo da tese.

1.1 Museologia: Ciências Naturais, História Pátria e Artes no discurso paulista

O aumento da circulação de riquezas em São Paulo modificou de modo substancial o *habitus* e a *praxis* da elite caipira⁵⁵, que passava a ter acesso ao mundo europeu e a sua ideia de civilidade, que também tinha por base a valoração do discurso e do universo científico, enquanto elemento de riqueza e distinção social. Os caipiras que ascenderam economicamente no Império utilizaram-se de dois elementos principais para a construção de sua legitimação simbólica como elite consagrada a ser respeitada no cenário nacional, sendo o poder econômico a ferramenta para a invenção de sua tradição legitimadora, que por sua vez, residia em outros elementos que não o econômico, mas sim no campo das relações sociais e culturais (BOURDIEU, 2011), ou seja, o capital social e o capital cultural enquanto segundo elemento legitimador.

Para essa elite emergente, era necessário vencer a estagnação e o atraso impingidos a São Paulo, por meio do progresso e da modernização da sociedade paulista, garantidores da construção simbólica de um prestígio nacional e internacional, o qual sua elite econômica passaria a gozar. Modernizar São Paulo significava enobrecer as suas lideranças, conferir prestígio e destaque a essa elite, tanto no próprio cenário interno como no externo. O tópico 1.3 trabalhará mais a fundo essa questão da ideia e do imaginário da elite paulista de modernização. Cumpre, no entanto, notar que essa modernização significa a cópia daquele que se considera e se apresenta como desenvolvido, nesse caso, a sociedade europeia, mas, sobretudo, a francesa, inglesa e a alemã.

⁵⁵ Segundo o dicionário Michaelis de Língua Portuguesa (2015). Caipira: 1. Pessoa que nasceu ou mora na roça ou em ambientes rurais e que comumente trabalha em serviços de lavoura de subsistência (...). 2. Indivíduo simples, ingênuo, tímido, de pouca ou nenhuma instrução e hábitos rudes, em geral habitante do campo. 3. Indivíduo que é malandro; vadio.

Segundo Florestan Fernandes (2008), esse processo tem como pilares a cópia e a imitação dessas sociedades, que pouco têm a ver com o modo de vida e a realidade local, caracterizando assim uma dissonância e um descompasso entre o modelo e a prática, que não conseguem dialogar ou harmonizar-se, dada a distinção existente entre eles. Essa é a base para a distinção entre modelos institucionais modernos copiados que se aplicam em realidade distinta ao da sua origem, nascendo, portanto, fadada ao fracasso. Dessa forma, a pretensa cópia da modernidade enquanto sinônimo de progresso e legitimação da liderança paulista no campo nacional, para além do prestígio social, é elemento fundante da ação paulista. Considerando que na segunda metade do século XIX há profunda valorização do caráter científico, a ciência precisava estar contemplada no projeto de modernização, tanto na pesquisa e produção de conhecimento, como na sua publicização.

Outro elemento estruturante da pretensa legitimidade paulista, enquanto elite prestigiosa no segundo reinado, é a invenção de uma tradição (HOBBSAWM, 1997). heroica, civilizatória e de conquista, exercida pelos bandeirantes, amigos e amaziados pacificamente segundo a construção histórica do início do século XX, com os primeiros habitantes do território, seus legítimos donos, os indígenas. Desse modo, a elite paulista seria herdeira duplamente da civilidade, uma, a europeia, e a outra, a indígena, que passava a ser valorizada no segundo reinado, como sendo as raízes da civilização brasileira, uma construção que se opunha à desgastada imagem do português colonizador. Em sua autobiografia, escrita e publicada na década de 1970, Yolanda Penteadó, artífice de importantes museus de arte em São Paulo, descendente dessa elite caipira, provinciana e emergente do século XIX, indica ter a família de seu pai [Penteadó] como ancestrais o bandeirante João Ramalho, náufrago português no século XVI e a índia Bartira, supostamente uma das filhas do cacique Tibiriçá, líder indígena da região.

Ambos os discursos são reproduzidos em instituições museais do fim do século XIX e início do século XX, fruto da necessidade de representação da ascensão desse grupo dominante, comunicando o discurso legitimador paulista com destaque na esfera das relações sociais e culturais, portanto, do poder simbólico, e não do poder econômico, ainda que este fosse o elemento garantidor da construção do poder simbólico.

Em 1876, a *Sociedade Auxiliadora do Progresso da Província de São Paulo*, instituição constituída por figuras da elite intelectual e econômica de São Paulo, passou a organizar o *Museu Provincial*⁵⁶, uma das bases de acervo do futuro *Museu Paulista*. A

⁵⁶ Este museu e seu acervo foram incorporados ao Museu Paulista no fim do século XIX.

inauguração se deu em festa solene no mês de julho de 1877, contando com a presença do conde d'Eu, integrante da família imperial. O museu foi instalado em uma sala do Palácio do Governo da província, situado no pátio do colégio, sendo o seu primeiro presidente Rodrigo Augusto da Silva. O acervo inicial consistia na coleção particular do colecionista Antônio Lobo Peçanha, que também integrava a diretoria do museu ao lado de Rafael de Barros, Américo Brasília de Campos, José Luciano Barbosa e Elias Fausto Pacheco Jordão⁵⁷, este último era sobrinho de Antônia Fausta Rodrigues Chaves, mãe de Elias Pacheco Chaves, genro de Veridiana da Silva Prado e sócio dos poderosos irmãos Silva Prado em empreendimentos como a campanha promotora de imigração para São Paulo, que visava à substituição do trabalho escravo por imigrantes europeus na lavoura cafeeira; na Companhia Paulista de Estrada de Ferro e, sobretudo, na maior casa de exportação e importação do período, a Prado & Chaves.

O *Museu Provincial* nasceu a partir das ações da *Sociedade Auxiliadora do Progresso da Província de São Paulo*, portanto, uma instituição privada, mas articulada com o poder público, que disponibilizou espaço físico para a instalação do museu e agiu na aquisição de partes do seu acervo⁵⁸.

É interessante ressaltar que o Museu Provincial, aberto em 1877, já possuía esse caráter instrutivo, uma vez que chegou a receber visitas de professores, acompanhados de seus alunos, vindos de outros estados⁵⁹. Documentos de 1871, que assinalavam para a criação de um Museu Paulista, justificavam essa medida com fins de se forjar um 'estabelecimento tão necessário à instrução do povo e aos interesses da indústria', nas palavras do engenheiro da Comissão Geológica e Geográfica da época, J. Cantinho⁶⁰. (CARVALHO, 2015, p. 207)

Tanto a sociedade auxiliadora como o governo provincial eram dirigidos pelo mesmo grupo, que articulavam entre si e que, por vezes, utilizavam recursos do Estado na defesa de seus próprios interesses. Mas em 1880 após a euforia da abertura, o museu foi fechado, e seu acervo transferido para o museu do coronel Joaquim Sertório

⁵⁷ Elias Fausto Pacheco Jordão era filho de Maria Marcolina da Silva Prado [sobrinha de Martinho da Silva Prado, pai de Anésia e esposo de Veridiana da Silva Prado] e de José Elias Pacheco Jordão, irmão de Antônia Fausta Rodrigues Chaves, mãe de Elias Pacheco Chaves, casado com Anésia da Silva Prado. Consultar: *Árvore de Relações 3: "Família Penteado e Silva Prado."*

⁵⁸ Correspondência de 1880 entre João Baptista da Silveira e o então Presidente de Província de São Paulo. Fundo Permanente do Arquivo do Estado. Arquivo Público do Estado de São Paulo.

⁵⁹ *Jornal A Província de São Paulo*. São Paulo, 19 jan. 1881, p. 2.

⁶⁰ Arquivo do Estado de S. Paulo: Ofício de João Martins da Silva Cantinho ao Vice-Presidente da Província (24 maio 1871); Ofício de João Martins da Silva Cantinho ao Dr. José Fernandes da Costa Pereira (1º jun. 1871).

(D'ORTA, 2001, p. 25), uma instituição particular que tinha por principal acervo artefatos do colecionista que dava nome à instituição. Em 1893, a fusão dos acervos originários do *Museu Provincial* e do *Museu Sertório* constituíram o atual *Museu Paulista da Universidade de São Paulo*.

O colecionismo, segundo Maria Margaret Lopes (1997), foi uma prática consolidada com os gabinetes renascentistas, uma nova atitude europeia diante do passado, das partes desconhecidas do mundo, fosse o humano ou o natural. É nesse cenário que se encontra a coleção de Joaquim Sertório, que segundo relatos de viajantes, exibia sambaquis⁶¹, urnas funerárias indígenas, coleção de madeira de diversos países, minérios, borboletas e aves empalhadas, assim como a última camisa usada pelo ditador Solano Lopes e a "cadeirinha" que pertenceu à marquesa de Santos. Ainda, segundo os relatos, a coleção estava instalada em ambiente "arejado", "vasto" e "claro", que tinha por guia o "cidadão Laurindo, descendente de africanos" e o próprio coronel Sertório (TOLEDO, 2012, p. 467).

Localizado na atual Praça João Mendes, o museu esteve instalado na própria residência do coronel, tendo sido alvo de visita de muitos viajantes nacionais e estrangeiros que passaram por São Paulo entre as décadas de 1870 e 1880. No relato desses viajantes, é constante a narrativa do tamanho e valor inestimável do acervo, havendo comparações com o *Museu de História Natural do Rio de Janeiro*, instituição pública, e instituições similares na Europa (CARVALHO, 2014, p. 4).

Com a ascensão econômica da elite paulista, esta gradativamente passa a rivalizar com o Rio de Janeiro pelo posto de capital cultural, disputa essa difícil de ser vencida no século XIX pelos paulistas, dada a condição do Rio de Janeiro de capital do Brasil, portanto, sede de inúmeras embaixadas e representações diplomáticas, o que para além do porto colocava a cidade em constante contato com o exterior. Mas se o Rio de Janeiro tinha o porto e as embaixadas, a capital paulista detinha o poder econômico, e a capacidade de financiar pesquisas científicas, sobretudo, de interesse cafeeiro, visando à ampliação da sua margem de lucro. É esse cenário que atraiu pesquisadores e cientistas estrangeiros, como Albert Loefgren, Hermann von Ihering e Alexander Hummel.

Em 1883, o botânico sueco Albert Löefgren, que frequentava os salões de Veridiana da Silva Prado, passou a trabalhar na organização do acervo do *Museu Sertório*,

⁶¹ Possivelmente adquiridos posteriormente a visita de Carl von Koseritz, realizada em 1883, onde indica não haver qualquer exemplar de sambaquis.

conforme os preceitos científicos da época, o qual já conhecia ao menos desde 1881, e desde meados da década de 1880 também estava sob sua tutela a coleção do *Museu Provincial*. Em uma visita a São Paulo em 1883, o político e alemão Carl von Koseritz, atendendo ao convite do amigo Albert Løefgren, visitou o museu Sertório, e registrou em carta suas impressões (KOSERITZ, 1980).

A seção ornitológica possui todos os pássaros do sul do Brasil em ótimos exemplares. A seção zoológica possui também a maior parte dos quadrúpedes brasileiros em exemplares igualmente excelentes. A coleção de moluscos é extremamente rica e possui notadamente ostras de pérolas em grande profusão e de surpreendente beleza. Igualmente ricas e bem organizadas são as seções mineralógica e botânica (...). A coleção de peixes e répteis é da mesma forma muito abundante mas, ao contrário, a coleção antropológica não é muito valiosa, pois só possui um esqueleto de mulher preparado na Europa e alguns crânios comuns. Nada há sobre o homem americano, nem crânios ou ossos dos sambaquis, nem tampouco ossos das cavernas. (...) A coleção etnográfica contém poucas armas de pedra, urnas e potes, mas possui, em compensação, muitos objetos de uso dos indígenas atuais, que são muito interessantes. A coleção de moedas é bem coordenada e tem exemplares raros; é de importância considerável. Ao lado se vê uma coleção de jornais brasileiros, quadros, gravuras e litografias, também muito interessante. O 'Museu do coronel (sic) Sertório' é rico em curiosidades. Ali estão as disciplinas (instrumentos de flagelação) dos velhos conventos de São Paulo; uma camisa, uma toalha e cartas de Solano López; a espada ornada de ouro do general Tobias; uma espada de couraceiro do campo de batalha de Sedan; uma grande coleção de velhas, novas e novíssimas armas de fogo; velhos floretes de Toledo; um assento de honra que serviu a D. Pedro I em São Paulo, além de uma quantidade de outras coisas como fetos, petrificações, ovos de pedra etc. (CARVALHO, 2014, p. 111 apud KOSERITZ, 1980)

A descrição do estrangeiro Koseritz não é substancialmente diferente da feita pelo jornalista carioca Ezequiel Freire, que também visitou o museu, mas um ano antes do alemão. Em ambas as narrativas, nacional e estrangeira, está destacada a grande quantidade de artefatos, o valor científico da coleção formada, seu caráter micelânico, mas, sobretudo, a carência de objetos antropológicos e etnográficos de períodos anteriores, indicando Koseritz com algum interesse na existência de objetos indígenas atuais, os quais Freire não deixa de registrar, mas sem atribuir grande relevância. Os dois relatos, portanto, embora semelhantes, revelam perspectivas de pontos distintos acerca de uma mesma coleção, mas, sobretudo, indica a relevância para o período dos objetos antropológicos, e algum interesse etnográfico dos estrangeiros, e não dos nacionais, sobre os povos tradicionais do território, processo esse que culmina na exposição de seres

humanos, de origem indígena, no *Museu Imperial* no Rio de Janeiro, em 1882, exemplo replicado não sem protestos no museu da capital paulista.

(...) essas coleções são tão variadas e completas que constituem verdadeiro museu, superior em certos pontos ao Museu Nacional [situado no Rio de Janeiro], segundo a opinião de alguns estrangeiros que têm visitado ambos e puderam estabelecer confronto.

Mui curiosas se tornam as coleções de animais, por constarem quase exclusivamente de representantes da fauna paulista. Entre mais de mil pássaros (...). Na tribo das columbinas distinguimos, como o mais raro e curioso exemplar, a *pomba verde* da qual lembro-me ter ouvido dizer que é espécie extinta, na opinião de Darwin.

Os quadrúmanos estão bem representados, desde o pequeno *sagui* lépido e petulante, até o grande mono pesado e circunspeto, podendo os transformistas lá ir tomar a benção aos avós empalhados do gênero humano. (...) na mesma vidraça, podem casualmente encontrar-se reunidos indivíduos dos mais disparatados feitos e índole: – uma tartaruga ao lado de um beija-flor, de um cristal de quartzo, ou de uma espada histórica. Naquelas coleções há de tudo, raridades, curiosidades e monstruosidades de toda sorte (...).

(CARVALHO, 2014, pp. 109-110)

No período em que Freitas e Koseritz visitaram o museu, a coleção do então *Museu Provincial* já estava sob a guarda do museu dirigido por Sertório, e os relatos, por mais descritivos e detalhistas que sejam não nos permite discernir quais artefatos pertenciam inicialmente a qual instituição, e ambos constituíram o acervo inicial do *Museu Paulista* em 1893.

Joaquim Sertório, conforme indica Paula de Andrade Carvalho (2015), era figura proeminente na São Paulo do século XIX. Ex-membro da Guarda Nacional, ingressou na política em 1869, permanecendo até 1882, quando passou a dedicar-se exclusivamente à sua coleção. Casado com Maria Ribas, Sertório tinha inúmeros imóveis pela cidade, que alugados, garantiam renda para o casal sem filhos. Por fim, era sócio do rico e prestigiado político, Francisco de Assis Peixoto Gomide, na casa de comissões de café *Valencio Leomil & Cia.*, o que por certo garantiu a tranquilidade financeira após período próspero vivido nas décadas de 1870 e 1880.

Em agosto de 1886, o jornal *Correio Paulistano*⁶² publicou a "nova colheita" trazida pelo viajante naturalista J. P. Motta Junior para o *Museu Sertório*. Segundo a mesma publicação, tratava-se de Apyla, um jovem órfão Xavante, filho do cacique Anxo, que chegou a São Paulo com aproximadamente nove anos de idade. No dia 7 de setembro

⁶² Jornal **Correio Paulistano**. São Paulo 26 ago. 1886, p. 2.

de 1886, o mesmo jornal publicou a denúncia feita pelo dr. Balthazar da Silva Carneiro ao Imperador e aos Governos Gerais e da Província, acerca da exposição de Apyla no *Museu Sertório*, o que demonstra a circularidade das informações e a recepção desta por Sertório em São Paulo, uma vez que em agosto de 1882, o *Museu Imperial* (Nacional), no Rio de Janeiro, inaugurou a "*Exposição Antropológica: Artefatos e aspectos da vida indígena*", com a presença da família imperial, evento que trazia exposto como artefato animado índios Botocudos.

Figura 1: *Exposição Antropológica Brasileira: Artefatos e aspectos da vida indígena.*



Fonte: Exposição do Museu Imperial do Rio de Janeiro – 1882
Marc Ferrez. (1882) / Acervo: Biblioteca Nacional.

A despeito de Apyla ter sido exposto ou não no museu de São Paulo, a exposição no museu carioca, além de expor seres humanos, também apresentava coleções geológicas, botânicas e zoológicas trazidas do *Museu Paraense Emílio Goeldi* (CARVALHO, 2015, pp. 196-197), o que acaba por evidenciar uma circulação de ideias e contatos entre as instituições museais do Rio, São Paulo e Paraná, mas, principalmente, a existência de um diálogo, o que não arrefecia as disputas das elites locais pela posição de capital cultural, sobretudo, entre Rio e São Paulo.

Essa circularidade de produção de informações, pesquisa e conservação nas mais distintas regiões do país, que dialogassem entre si, mas também com uma centralidade cultural, preservando o regionalismo, fortalecendo o nacionalismo e facilitando o contato com o cenário internacional, foram elementos presentes ciclicamente em distintos projetos de museus, como o de arte moderna, idealizado por Mário de Andrade ainda na década de 1920, que já falava na preservação das culturas locais e constituição de museus

regionais; com alguma semelhança, o projeto desenvolvido pelo *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948), sobretudo, a partir da realização da Bienal Internacional de Arte (1951), projeto dirigido mecenaticamente por Ciccillo Matarazzo; e finalmente a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, dirigida por Yolanda Penteado, financiada por Assis Chateaubriand, com apoio técnico de Pietro Maria Bardi, o qual na década de 1960 implementou museus regionais em distintos pontos geográficos do território nacional, que foram articulados a partir da centralidade exercida pelo *Museu de Arte de São Paulo* e pelos *Diários Associados*. Os três projetos aqui tratados colocam a cidade de São Paulo e os museus paulistanos como capazes de exercer essa centralidade e o ponto de ligação entre os regionais e o nacional, e vice-versa, assim como entre o nacional e o internacional, entendendo o museu como mecanismo de disseminação de técnicas, produção, pesquisa e informação. É possível que essa articulação entre o regional, *Museu Paraense Emilio Goeldi*, e o nacional, *Museu Imperial*, tenha sido uma das primeiras experiências de articulação de disseminação de informações entre a centralidade e a regionalidade, a qual São Paulo, a despeito de sua relevância econômica, e do seu potencial científico, atestado pelos viajantes que visitaram o *Museu Sertório* na década de 1870, esteve fora.

A "*Exposição Antropológica Brasileira – 1882*" do *Museu Imperial* durou três meses, e foi considerada um grande sucesso, contando com mais de mil visitantes, número elevado para o período, tendo ainda repercussão internacional, como indica Lopes (1997), ela foi "considerada a primeira [exposição] em seu gênero em todo o mundo pela imprensa e autoridades locais, (...) atestando o vigor e o impulso que esse campo de conhecimento vinha recebendo (...)" (LOPES, 1997, pp. 176-177), estando a exposição de Apyla no *Museu Sertório*, alinhado com o chamado projeto de modernidade paulista, que conectava a exposição regional de 1886 com a prática central de 1882, que possuiu repercussão internacional, conferindo assim, a reboque, consagração, reconhecimento e prestígio à São Paulo e sua elite, por meio de articulações na esfera cultural, com claro espraiamento para a política e econômica.

No entanto, a despeito da conectividade com as correntes internacionais de exposição do período, o dr. Balthazar da Silva não foi o único a denunciar a exposição do jovem Xavante no *Museu Sertório*, em 1886, quando ainda vigorava a escravidão no país.

(...) denúncia semelhante [a do dr. Balthazar] foi feita pelo senador Martinho Campos. O Correio de Campinas informou que Apyla andaria

pelo Museu Sertório vestido de soldado, como 'um ornamento, uma curiosidade', ao passo que o crânio do seu pai, o cacique Anxo, também estaria em exibição no local. Essa denúncia foi desmentida pelo Correio Paulistano, que afirmou ter enviado uma pessoa ao Museu a fim de verificar a veracidade da informação, concluindo ser destituída de fundamento, e elogiando a 'nobreza d'alma' do coronel por ter sob sua proteção uma 'indiazita Guarani', que estudava no colégio de meninas de Itu. Segundo Motta Junior, Apyla não andava fardado, 'mas sim decentemente vestido', nunca esteve exposto à 'curiosidade pública', e não se encontrava na capital, mas em Santos.
(CARVALHO, 2015, p. 197)

Como evidencia Paula Carolina Carvalho no excerto, o museu Sertório era objeto da imprensa de seu período, e não estava desalinhado com as tendências sociais de seu momento histórico. Por sua vez, as ambições e necessidades deste apontavam para a direção da ampliação de seu acervo, reconhecidamente de grande valor, avaliado e legitimado pela palavra de cientistas estrangeiros, o que conferia ao imaginário popular maior credibilidade e prestígio à instituição. Embora gozasse de certo conforto financeiro, em 1884, Sertório escreveu e fez circular na imprensa e entre os principais nomes financeiros e intelectuais da cidade carta que apresentava duas diretrizes. A primeira, a intenção de franquear o museu ao público, "cujo o fim especial é a instrução"; e segundo, o desejo de ampliação do acervo⁶³.

Illm. Sr. – Tendo em vista franquear o meu museu ao público e querendo completar o mais possível as minhas coleções de objetos da História Pátria e História Natural desta província, dirijo-me a v.s. pedindo que me auxilie nesta tarefa, cujo fim especial é a instrução, oferecendo à vista de todos, as nossas riquezas naturais.
Todos os objetos de História Natural, como sejam animais, pássaros, plantas, frutas e pedras, assim como também artefatos, ossos e crânios das tribos indígenas, inclusive qualquer outro objeto de antiguidade concernente à história de nosso país, será sempre aceito com o maior prazer e reconhecimento.
Ponderando a v.s. que as despesas de transporte e condução serão satisfeitas por mim, tenho a honra de desde já agradecer a v.s. subscrevendo-me. JOAQUIM SERTÓRIO.
(CARVALHO, 2014, p. 144)

A imprensa local, além de publicar a solicitação de Sertório para ampliação do acervo, também deu publicidade, como indica Paula de Andrade Carvalho (2014), aos doadores de artefatos para o museu, o que por certo inseria o nome do doador na esfera da visibilidade social naquilo que havia de mais valorado em termos de cultura, ciência e

⁶³ Jornal **Correio Paulistano**. São Paulo, 27 set. 1884, p. 1.

modernidade na São Paulo do fim do século XIX, processo semelhante ao executado pelo jornalista Assis Chateaubriand, quando da abertura do MASP em 1947 e da *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960. Como vimos, o *Museu Sertório* tinha, segundo alguns cientistas estrangeiros, coleção significativa, considerada superior à da própria capital do país, e em situação de igualdade com alguns museus europeus, o que destacava São Paulo no cenário nacional, alinhando este museu ao seu projeto de modernidade, cópia e imitação descompassada da realidade brasileira, segundo Florestan Fernandes. Em maio de 1886, o jornal *A Província de São Paulo* publicou na segunda página⁶⁴:

Fóssil – Ao Museu Sertório ofereceu o sr. Motta Junior, redator do *Rio Branco* de Pirassununga, entre outros espécimes curiosos um fóssil que apresenta a configuração de um lagarto, de tamanho descomunal. (CARVALHO, 2014, p. 144)

O jornal *Correio Paulistano* também publicou no dia 7 e 19 de novembro de 1886, doações feitas a Sertório, a segunda delas, em ocasião da visita do imperador D. Pedro II, reconhecido amante da ciência, que esteve na cidade e visitou o museu⁶⁵.

O sr. dr. Braulio Urioste, mandando proceder a uma escavação em terrenos sítos à rua do Senador Florêncio de Abreu, nesta capital, encontrou um interessante colar feito de dentes de mico (*jacchus argentatus?*) [sic] dispostos com certa arte em tecido de fibras de tucum. Esse adereço indígena, apesar de permanecer enterrado por tantos anos, como é de presumir-se, acha-se em perfeito estado de conservação. O sr. dr. Urioste ofereceu-o ao sr. Motta Junior que, por sua vez, enviou ao Museu Sertório onde se acha exposto. (CARVALHO, 2014, p. 144)⁶⁶

As publicações demonstram o interesse de membros da sociedade paulista em participar efetivamente na construção de certo "patrimônio científico" da província de São Paulo, armazenada no Museu Sertório, local que mais se aproximava de um gabinete de curiosidades gerida por um colecionista do que efetivamente um Museu, apesar de sua vasta e significativa coleção, que daria origem ao Museu Paulista⁶⁷.

⁶⁴ Jornal **A Província de S. Paulo**. São Paulo, 4 mai. 1886.

⁶⁵ O pai era imigrante espanhol, e sua mãe, Joana Galvão de Moura Lacerda, pertencia à família dos chamados quatrocentões paulistas (famílias tradicionais, termo que faz referência ao quarto centenário da cidade comemorado em 1954).

⁶⁶ Jornal **Correio Paulistano**. São Paulo, 7 nov. 1886, p. 1.

⁶⁷ Jornal **Correio Paulistano**. São Paulo, 19 nov. 1886, p. 2.

Na ocasião da visita [do Imperador D. Pedro II], apresentou-se o sr. José Leite da Costa Sobrinho, oferecendo ao museu enorme gavião (*falco nisus*), de plumagem cinzenta e branca com pinturas pretas e variadas em todo o corpo.

O sr. José Leite matou esta ave de rapina, a tiro, na serra da Cantareira e disse que ela era conhecida na província pelo nome de *águia real*.

Esta denominação parece imprópria, porquanto a *águia real* não habita as regiões do nosso hemisfério.

Pode-se conhecê-la facilmente por três grandes escamas que lhe cobrem a última falange de cada dedo.

É de cor muito escura, maior e diversa do gavião morto na Cantareira. (CARVALHO, 2014, p.145)

Além de indicar a doação do Sr. Leite, também coloca em questão a subjetiva qualidade das doações que eram feitas e aceitas pelo museu, bem como das informações fornecidas junto ao artefato doado, o que endossa a nossa hipótese em relação à busca de prestígio e notoriedade com a visibilidade garantida pela publicação dos jornais, quando da doação de objetos para o Museu Sertório, o que, por sua vez, também indica outra questão relevante, o apoio da imprensa da cidade ao projeto do museu, identificado como relevante instituição de valor científico para São Paulo, contexto semelhante ao ocorrido em 1947, quando da abertura do MASP, que trazia em seu acervo obras dos grandes mestres da pintura e das artes europeias. Neste caso, é possível verificar, ao longo do século XX, um deslocamento do caráter científico para o cultural artístico, no que tange aos museus em São Paulo, e, ambos – científico e cultural artístico – se inserem no mesmo projeto de modernidade paulista.

Essa articulação constatada entre o projeto modernista paulista, o museu, a elite local, imprensa, cientistas e políticos, conforme indicam os jornais do período, não permitiu que a coleção permanecesse sob propriedade de Joaquim Sertório, que a vendeu em 1890⁶⁸ para o conselheiro Francisco de Paula Mayrink⁶⁹, que no mesmo ano doou o acervo para o governo do estado de São Paulo que, por decreto de abril de 1891, criou o *Museu do Estado*, ligado administrativamente à *Comissão Geográfica e Geológica*, constituído a partir das coleções do *Museu Sertório* e do *Museu da Província* (MENESES,

⁶⁸ O processo de compra do acervo está registrado na documentação do dia 29 de outubro de 1890 no 2º Cartório da Capital.

⁶⁹ Francisco de Paula Mayrink (1839-1906) foi irmão do visconde de Mayrink (1844-1905), acionista e presidente do importante Banco Comercial do Rio de Janeiro. Em 1880, assumiu a presidência da Companhia Estrada de ferro Sorocabana. Também foi político e diplomata do império, sua esposa era prima do barão do Rio Branco, figura de destaque no cenário nacional, participou dos salões de Veridiana da Silva Prado.

1994, p. 574), tendo por diretor o botânico Löefreg, que estudou e conhecia plenamente os acervos, tendo conferido normatização técnica, especializada e científica ao museu, que deixava a esfera privada, passando para o âmbito público. O *Museu do Estado* que nascia com uma administração científica manteve a proposta de expansão de seu acervo, sob a direção de Alberto Löefgren, que assim como Sertório, fez publicar na imprensa local texto solicitando doação de objetos para o museu⁷⁰, em que, segundo Paula Carolina Carvalho:

(...) apelava a todos os 'que se interessavam pelas ciências e história paulistas' que enviassem objetos de 'nossos indígenas ou nossa história' para serem expostos junto às coleções do antigo Museu Sertório, e servir de 'instrução para a mocidade estudantil e admiração dos estrangeiros que nos visitam'. (CARVALHO, 2014, p. 145)

O texto publicado no jornal sinaliza a importância atribuída ao reconhecimento e "admiração" dos estrangeiros, elemento que sempre esteve presente no projeto de modernização paulista, projeto o qual os museus do século XIX e XX se inseriam. Na prática, apenas a coleção Sertório foi retirada da posse do coronel, uma vez que o *Museu do Estado* continuou instalado no mesmo prédio que ocupava antes da venda de sua coleção, com o mesmo técnico trabalhando em seu acervo, e a mesma estratégia na política de aquisição, que contava com as buscas e aquisições do próprio coronel Sertório, mesmo após 1890, e do naturalista J. P. da Motta Júnior, para além das doações. Os pontos de distinção nesse caso residem na transição da coleção que deixa de pertencer à esfera do poder privado, e passa à esfera pública, por meio da intermediação de um político, banqueiro e mecenas, Maylink, que compra a coleção e doa para o poder público, que no primeiro momento não efetua mudanças significativas à ordem que já vigorava no museu, e aparentemente garantia relativo sucesso e prestígio.

Em 1893, o museu tem por decreto estadual seu nome modificado para *Museu Paulista*, passando a ter por sede o edifício monumento no bairro do Ipiranga. Embora este mesmo decreto tenha estabelecido se tratar esta instituição de um Museu de História Natural, e assim foi até 1917, quando assume sua direção Afonso d' Escragnoille Taunay. Foi a partir de sua gestão que o inegável simbolismo construído no edifício sede da instituição foi construído. Estava instalado às margens do riacho do Ipiranga, à frente do local, onde, em 1822, teria sido proclamada a independência do Brasil. O próprio edifício

⁷⁰ Jornal **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 14 abr. 1891, p. 2.

era denominado por "edifício-monumento", um marco do passado histórico do local. Desse modo, foi instalado no edifício monumento, marco simbólico da independência do Brasil, motivo de exaltação paulista ao restante do país, o principal museu da cidade, que abrigava ao menos uma das maiores coleções de história natural do país, campo científico valorizado no período, e sob a denominação enfática de "*Museu Paulista*" e não mais o genérico nome "*Museu do Estado*", o que poderia ser replicado por outros congêneres nos demais entes da Federação, ou ainda, "Museu de História Natural" ou "Museu de São Paulo", era necessário enfatizar o caráter *paulista* e a sua pretensa supremacia, sustentada pela fluência econômica oriunda do café. Foi a este projeto que a gestão de Taunay, frequentador dos salões de Veridiana da Silva Prado, passou a dirigir o museu, que nasceu ocupando edifício monumento, em local histórico, e com coleção de história natural, revelando o seu potencial híbrido, direcionado para a corrente de interesse de seu tempo.

No mesmo período, havia outras instituições museais espalhadas pelo país também dedicadas à história natural, não sendo uma exclusividade paulista, tal como o próprio *Museu Nacional* no Rio de Janeiro, fundado em 1817, antecedendo a própria independência política do país, o museu de Belém, fundado em 1866, reorganizado em 1894, e segundo Ulpiano Meneses (1994), já com feições do atual *Museu Paraense Emílio Goeldi*, o *Museu Paranaense*, fundado em 1876, e os de Fortaleza, Maceió, Belo Horizonte, que nasceram na década de 1870, mas não sobreviveram (MENESES, 1994, p. 574). Essas datas, à exceção do *Museu Nacional*, fundado em 1817, demonstram que São Paulo não estava à frente e nem atrás do processo de abertura de instituições museais dedicadas à história natural, sendo, eventualmente, o seu destaque, os próprios elementos do seu acervo, formado a partir das práticas colecionistas de Sertório e Pessanha, dois políticos paulistas alinhados com as principais tendências europeias, mas, sobretudo, a francesas, a quem o projeto paulista busca inspirar-se e copiar no campo cultural e artístico, ao menos desde o século XIX. As distintas regiões do país estavam antenadas com as correntes científicas mais modernas, a despeito do suposto sentimento de pertencimento nacional ainda em processo incipiente de consolidação.

Com uma rápida retrospectiva do quadro nacional acerca da construção do sentimento de pertencimento, segundo termos de Sérgio Buarque de Holanda (2015), e da construção de uma história nacional, capaz de forjar o espírito consolidador da identidade nacional, a regência fundou, em 1838, duas instituições de suma importância, que estavam ligadas hierarquicamente à *Academia Imperial de Belas Artes*. O *Arquivo*

Público do Império, responsável pela salvaguarda de documentos produzidos pela administração imperial em seus diversos níveis, e o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), o qual tinha por diretriz estatutária (GUIMARÃES, 1988) a coleta e publicação de documentos referentes à História do Brasil e à promoção do estudo e pesquisa sobre a história do país. Ambas as instituições estão vinculadas no sentido de possibilitar a construção de uma narrativa política, histórica, nacionalista e social acerca do país que se construía. Nesse sentido, o governo regencial estava seguindo os moldes em voga na Europa, mas, principalmente, na França, em clara herança das corporações de ofício, Academias Reais de Belas Artes ou de Ciências, capazes de construir narrativas históricas (OLIVEIRA, 2007).

Assim, é no bojo do processo de consolidação do Estado Nacional que se viabiliza um projeto de pensar a história brasileira de forma sistematizada. A criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vem apontar em direção à materialização deste empreendimento, que mantém profundas relações com a proposta ideológica em curso. (GUIMARÃES, 1988 p. 6)

Portanto, havia um plano de consolidação do Estado nacional, o qual a construção da história era uma das ferramentas, o que significa colocar-se em oposição ou em distinção a outras nacionalidades, explorando e dando ênfase às características específicas e inerentes daquela nação (HERZOG, 2016).

Em 1840, o IHGB lançou um concurso para a escrita da história do Brasil, o primeiro ato nesse sentido patrocinado pelo Estado. O vencedor foi o alemão Carl von Martius, com trabalho intitulado, *Como se Deve Escrever a História do Brasil*. Como não poderia deixar de ser, os portugueses desempenham papel relevante na história construída e contada por Martius, mas estes perdem centralidade, sobretudo, diante do reconhecimento de dois outros agentes, o indígena e o negro, sendo o brasileiro o resultado da mescla desses três povos. Ainda que o europeu apareça na obra e como o civilizado, o desenvolvido, em perspectiva etnocêntrica, é aberto espaço, na construção de uma história oficial, para dois agentes que até então continuariam à margem da sociedade, a qual se estava construindo. Na mesma década em que Martius ganha o concurso do IHGB, o diplomata Francisco Varnhagen também publica seu trabalho intitulado *História Geral do Brasil*, o qual apresenta grande quantidade de documentos históricos desconhecidos até aquele momento, mas a sua grande ênfase residia no papel do europeu no processo de construção do Brasil, discurso este oposto ao de von Martius

e que não contemplava o projeto nacional, o qual, sobretudo, no segundo reinado, passou a positivar a imagem do indígena, até então considerado bárbaro, indolente e inferior.

Figura 2: Medalha comemorativa da coroação de D. Pedro II.



Fonte: Acervo Museu Imperial de Petrópolis (1841).

A medalha comemorativa de 1841 traz a imagem de um índio, e não de um religioso representante de Deus coroando o imperador D. Pedro II, legitimando assim o poder imperial. A simbologia transmitida é clara, os habitantes do território, que o distinguem de outras nações, conferindo poder ao monarca tropical. Essa construção alegórica do segundo reinado não passou despercebida pela elite paulista, que diante do enobrecimento e a positivação da imagem dos primeiros habitantes do território, passaram a invocar e requerer uma ancestralidade que os legitimavam enquanto elite imperial, ainda que, no mesmo período as teorias eugênicas ecoassem por todo o mundo. O processo de construção simbólica, no entanto, também atingiu a literatura, como as obras de José de Alencar, *O Guarani* (1857) e Gonçalves Dias em *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), entre outros autores.

Na década de 1850, Joseph Gobineu, diplomata francês, publicou o livro *Essai sur l'inégalité des races humaines*, em que defendia a existência de uma hierarquia entre as raças – com base na teoria racial eugenista –, na qual o branco europeu era caracterizado como superior, e os negros e ameríndios configuravam raças inferiores e degeneradas. Para ele, a miscigenação foi um grande erro das civilizações, pois contaminou as raças puras, com o sangue de raças inferiores, o que gerou descendentes corrompidos (SOUSA, 2013, p. 24). Tendo como ponto de partida o posicionamento de Gobineau, e a imagem de Nação que estava sendo construída pelo Estado Nacional, a partir da miscigenação, o Brasil estaria fadado ao fracasso e ao "desmantelo moral, cultural e social", por ter

"tolerado misturar-se com negros e índios, foi o grande erro dos portugueses" (SOUSA, 2013).

Raça é um dado científico e comparativo para os museus; transforma-se em fala oficial nos institutos históricos de finais do século; é um conceito que define a particularidade da nação para os homens de lei; um índice tenebroso na visão dos médicos. O que se percebe é como em determinados contextos reelaboram-se símbolos disponíveis dando-lhes uso original. Se a diferença já existia, é nesse momento que é adjetivada. (SCHWARCZ, 1998, p. 242)

Quando não tem sua imagem positivada vendida ao grande público, o indígena se torna objeto de curiosidade e indicação até mesmo para alguns antropólogos evolucionistas, elemento de comparação e visualização de um suposto processo de evolução da humanidade, ignorando assim suas especificidades e singularidades, permanecendo a serviço da ciência, nesse caso, eurocêntrica, ou dos interesses do Estado, assim como ocorreu em julho de 1882, quando foi aberto ao público no *Museu Imperial* (Museu Nacional), Rio de Janeiro, a *Exposição Antropológica Brasileira*, a primeira do país. Essencialmente, a exposição reuniu distintos objetos provenientes de alguns povos indígenas, para compor a mostra dos oito salões que integravam a exposição. O público ficou fascinado com aquilo tudo, pois embora tivesse uma tendência científica, visto que a antropologia e a etnografia, assim como a arqueologia e a história, estavam se consolidando no fim do XIX como ciências, o interesse era mais de curiosidade e propagandístico (LANGER; RANKEL, 2006, p. 17).

Figura 3: *Exposição Antropológica Brasileira: Artefatos e aspectos da vida indígena.*



Fonte: Marc Ferrez. (1882) / Acervo: Biblioteca Nacional.

Mas antes da exposição no *Museu Imperial*, em 1875, o principal fotógrafo da família imperial, Marc Ferrez, foi contratado pela *Comissão Geográfica e Geológica do*

Império, instituição semelhante em São Paulo foi a responsável pelo *Museu do Estado*, o que permitiu ao fotógrafo viajar pelo interior do país fazendo registros fotográficos. Em 1880, segundo o antropólogo Fernando de Tacca (2011), Ferrez levou um grupo de índios Bororo do Mato Grosso para o estúdio, realizando "uma imagem épica para o período". Em um desses retratos, pertencente à coleção do *Instituto Moreira Salles*⁷¹, o olhar fixo e altivo dos onze indígenas nus portando flechas e outros acessórios contrasta com o cenário fotográfico adornado com elementos tipicamente europeus.

Figura 4: *Índios Bororo.*



Fonte: Marc Ferrez (1880) / Acervo: Instituto Moreira Salles.

Nesse sentido, analisando a imagem de Marc Ferrez apresentada na figura 4, o antropólogo considera tratar-se de:

(...) uma imagem domesticada do selvagem, circunstanciado pela encenação fotográfica do estúdio. O selvagem aparece cerceado pelo ato fotográfico e alça um sabor inequívoco no imaginário: a existência desses povos tradicionais, mesmo dominados pelo aparelho e pelo olhar do fotógrafo. A natureza e seu habitat deixam de ser importantes, são representações e pano de fundo para a imagem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato. (TACCA, 2011, pp. 88-89)

Portanto, o processo de inserção do indígena à sociedade brasileira no século XIX ocorreu a partir dos mecanismos selecionados pela ótica etnocêntrica e hierarquizante sobre a cultura indígena, apresentada nos museus como elementos de curiosidade,

⁷¹ Instituição, hoje no século XXI, mantida pelos parentes do senador Freitas Valle e do primeiro esposo de Yolanda Penteadó, grandes articuladores das artes e de ações culturais no século XX.

construindo mitos e estigmas que nada ou pouco condizem com a realidade vivenciada e experienciada por esses povos, mas que atende às intencionalidades e aos objetivos daqueles que selecionaram e construíram a imagem do índio que passava a ser incorporado à sociedade brasileira. É esta a ciência praticada no período, uma ciência evolucionista que serve aos interesses imperialistas de legitimação da dominação, que é replicada e apresentada nos museus de história natural, na corte, em São Paulo, Pará, Pernambuco, Minas Gerais e Paraná, para citar alguns exemplos. Segundo Paula Carvalho, o cientificismo no país foi caracterizado não só pela valorização da ciência, mas também por (CARVALHO, 2015, p. 199):

(...) estender os métodos das ciências naturais ao estudo dos fenômenos humanos e sociais (...). Assumiu-se nas análises da sociedade brasileira a essência classificatória das ciências naturais, e portanto dos museus, popularizada pelas formas específicas das classificações hierárquicas, das teorias da evolução social, que correlacionavam a evolução das sociedades à biologia, substituindo os organismos vivos pelos grupos humanos. (LOPES, 1997, pp. 156-157)

Em São Paulo, como vimos anteriormente, o *Museu Sertório* e posteriormente o *Museu do Estado* estavam alinhados com o *Museu Imperial* (Nacional) e com as correntes e tendências de exposições científicas de caráter antropológico, evolucionista e de história natural, respaldadas pela ciência. A fundação do *Museu Paulista* a partir das coleções do *Museu do Estado*, em 1893, não modificou de modo substancial o funcionamento do museu, a não ser pela sua nova sede, o edifício monumento no bairro do Ipiranga. A direção coube ao zoólogo alemão, frequentador dos salões sociais de Veridiana da Silva Prado, Hermann von Ihering, que reproduziu na instituição todos os traços do modelo europeu (MENESES, 1994, p. 574). Segundo Meneses, a administração de von Ihering foi o casamento perfeito entre a instituição e as práticas das ciências naturais, uma relação simbiótica, que permitiu a formulação do conceito de coleção, enquanto elemento concebido como um conjunto sistemático de peças utilizadas como evidência e regida por premissas e normas científicas. Ainda, segundo o mesmo autor, é dessa compreensão que decorrem conceitos vitais para os museus até hoje como correlatos, tipo, série e padrão, que esvaziam a concepção de peças únicas e excepcionais, estes elementos transformam o museu em centro documental, e por consequência, produtor de novos conhecimentos, inserido assim no contexto da modernidade, processo semelhante, segundo Ricardo Rodrigues (2018), ocorreu no *Museu Paranaense* (1878), o

que evidencia a existência de um processo que não passa despercebido pelas elites regionais, no caso, paulista e paranaense.

Por sua vez, se essas práticas chegavam a outras regiões do império, a referência e o modelo vinham da corte, onde desembarcavam as principais referências científicas no Brasil. No caso das exposições científicas, o molde seguido era o *Museu Imperial* (Nacional), desde meados da década de 1870, sendo assim uma espécie de condutor de correntes antenadas com o que havia de mais moderno no exterior.

Em 1876, quando Ladislau Neto assumiu a direção da instituição [Museu Imperial (Nacional)], houve uma mudança no regulamento do Museu Nacional, que se voltava a partir daí 'ao estudo da História Natural, particularmente da do Brasil, e ao ensino das ciências físicas e naturais, sobretudo em suas aplicações à agricultura, indústria e artes'. As peças coletadas deveriam ser classificadas 'com base nos métodos mais aceitos nos grêmios científicos modernos e conservando-as acompanhadas de indicações explicativas ao alcance dos entendidos e do público'. (CARVALHO, 2015, p. 201, apud LOPES, 1997, p. 159)

É exatamente essa questão técnica que diferencia o *Museu Paulista* dirigido por Hermann von Ihering e o *Museu Sertório*, dirigido por seu proprietário e colecionador. Ou seja, o método e modelo de organização da coleção fornecia elementos distintivos entre o que Paula Findlen (1994 p. 308) chama de estudiosos da natureza dos diletantes científicos, aliada à adoção do princípio "moderno" de padronização de separação científica, no espaço expositivo, o que reflete no próprio espaço compartimentado do museu. Os colecionadores do século XVIII procuravam evitar conexões equivocadas, apreciadas pelos naturalistas e evolucionistas (CARVALHO, 2015, p. 202), o que insere o *Museu Sertório* na categoria "diletaante científico", enquanto o *Museu Paulista* na condição de "estudiosos da natureza", considerando a administração do botânico Loefreng no *Museu do Estado*, instituição efêmera no espaço temporal, mas que esteve em situação intermediária entre Sertório e o Paulista.

Nesse sentido, Ulpiano Meneses considera que:

(...) o museu de História Natural representa a fórmula mais eficaz, na perspectiva do século passado [XIX], de instrução pública: a produção e a difusão do conhecimento passavam pelo mesmo eixo sem, todavia, minimizar as especificidades. Assim, rompendo o padrão estéril de tudo ostentar, a exposição pública passava a se distinguir das coleções de estudo, dos fundos documentais. (MENESES, 1994, p. 575)

Dessa forma, a exposição não apresenta o caráter de mera exibição de peças, mas de demonstração espacial e visual, de uma ordem, de uma rede de relações definidas e de uma racionalidade científica expressa, nas hierarquias, classificações e linhas evolutivas (PEARCE, 1992, p. 117). No decreto de julho de 1894, que estabeleceu as normas e regulamentos do museu, o texto apresenta afirmação clara dos objetivos da instituição, que colaboram com as questões indicadas anteriormente⁷².

(...) será o de um museu Sul-americano, destinado ao estudo do reino animal, de sua história zoológica e da História Natural e cultural do homem. Serve o Museu de meio de instrução pública e também de instrumento científico para o estudo da natureza do Brasil e do Estado de São Paulo em particular. (DECRETO nº 249 de 26 de julho de 1894)

Essa diretriz científica, moderna e de instrução pública, não se modifica substancialmente, mas sofre alterações significativas em 1917, quando assume a direção do *Museu Paulista* seu segundo diretor, Afonso d'Escragnolle Taunay, que imprimiu rapidamente novo direcionamento do museu que passava a valorizar a História Pátria (nacional), mantendo o "espírito enciclopédico" vigente no período, mas sem descuidar da História Natural, como indica Ana Claudia Brefe (2003), mantendo o estado de conservação das coleções, incrementando-as por meio do trabalho de especialistas e dos viajantes que continuaram a fornecer novos espécimes. No entanto, não deixou de tecer críticas significativas e direcionadas à gestão de von Ihering, sobretudo, no que se referia ao que considerava abandono das coleções de História originais do Museu, tendo von Ihering ignorado o conceito da concepção do palácio onde estava instalado, monumento à independência brasileira (TAUNAY, 1937, pp. 45-47). A principal crítica de Taunay indicava o espaço de primazia nada desinteressada de sua gestão, mas seguia entre outros elementos, considerando ter encontrado ao assumir:

(...) má conservação dos móveis das salas de exposição e dos materiais nelas expostos; desfalque nas obras da biblioteca, ocasionados não apenas pela retirada de milhares de volumes quando de sua saída do Museu, como a ênfase dada a alguns assuntos de seu maior interesse, a Zoologia, e ausência de exemplares básicos para o estudo das diferentes áreas às quais o Museu se dedicava; Revista do *Museu Paulista* essencialmente voltada para artigos na área de Zoologia, o que refletia

⁷² BRASIL. Decreto-lei nº 249, de 26 de julho de 1894. BRASIL. **Coleção de leis e decretos do Estado de São Paulo de 1894**. São Paulo, 1918, p. 203.

os direcionamentos dos trabalhos e pesquisas desenvolvidos por Ihering. (BREFE, 2003, p. 81)

No entanto, o verdadeiro debate entre Taunay e von Ihering não residia de fato nos artigos administrativos da instituição, mas sim, no segmento político discursivo executado pela instituição. Nesse aspecto é importante considerar e identificar a eleição da História Pátria, construída por viés paulista, com argumentos utilizados na política nacional, o que interessava à elite cafeeira paulista, a qual Taunay fazia parte, em detrimento diretriz preferencial de História Natural que o museu tinha anteriormente.

Frequenter dos salões de Veridiana da Silva Prado no início do século XX, Taunay era membro da tradicional aristocracia cafeeira fluminense⁷³ e paulista⁷⁴, com brasão dourado⁷⁵ e mais prestigiado por possuir ascendência francesa⁷⁶ direta. Seu bisavô Nicolas Antoine Taunay, integrou a chamada Missão Artística Francesa⁷⁷, tendo sido um dos responsáveis pela organização da *Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios* (1816)⁷⁸. O filho de Nicolas, Félix, também esteve ligado às artes, foi professor e diretor da *Academia Imperial de Belas Artes*⁷⁹ (1826) [sucessora da *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*], e membro do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (1838), o mesmo publicou a história oficial do Brasil escrita por Carl von Martius⁸⁰ (1840), sendo seu neto Afonso Taunay, diretor do *Museu Paulista* a partir de 1917. Por fim, o pai de Afonso⁸¹ serviu ao exército brasileiro como engenheiro militar na Guerra do Paraguai (1864-1870), foi político do império e um dos fundadores da *Academia Brasileira de Letras* (1897).

⁷³ Era seu avô materno Francisco José Teixeira Leite (1804-1884), barão de Vassouras. Sua mãe, Cristina Leite Teixeira, era ainda neta do barão de Itambé [título de 1846], e sobrinha-neta do barão de Airuoca (título de 1855), ambos títulos da primeira fase da expansão cafeeira, ainda na região do Rio de Janeiro.

⁷⁴ Era casado com Sara de Souza Queirós, neta do barão de Souza Queiroz, presidente da província, deputado provincial e geral por São Paulo. Seu tio paterno era amigo pessoal de Elias Pacheco Chaves e do conselheiro Antonio da Silva Prado, tendo trabalhado ao lado de Martinho Prado Júnior, quando foi presidente da província na campanha de promoção da imigração para São Paulo.

⁷⁵ O pai recebeu do imperador D. Pedro II em setembro de 1889 o título de visconde de Taunay.

⁷⁶ Seus avós paternos eram franceses. A senhora era filha do conde francês d'Escragnolle, e o senhor foi confirmado pelo imperador (1871) como barão de Taunay, possuindo o pai deste o mesmo título concedido por D. João VI no Brasil.

⁷⁷ Integravam essa mesma missão nomes como Joachim Lebreton, Jean Baptiste Debret e Auguste Henri de Montigny.

⁷⁸ Fundada por decreto real de 12 de agosto de 1816.

⁷⁹ Vinculado a este órgão, é criado oficialmente em 1937 o Museu Nacional de Belas Artes, também no Rio de Janeiro.

⁸⁰ Carl Friedrich von Martius (1794-1868), médico e botânico alemão.

⁸¹ Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1889), visconde de Taunay [título conferido em 1889]. Engenheiro militar, foi eleito deputado geral por Goiás na legislatura de 1872. Presidente da Província de Santa Catarina entre 1876-1877. Era membro do partido conservador, o mesmo o qual pertencia o conselheiro Antônio da Silva Prado.

Desse modo, a família Taunay esteve ligada a algumas das principais instituições do século XIX que tiveram por responsabilidade pensar e consolidar um sentido de nação, o mesmo o qual Afonso Taunay conferiu a sua gestão no *Museu Paulista*, entre 1917 e 1946, mas por um viés interessante à classe dirigente da chamada "República Café com leite", majoritariamente, a elite paulista. As instituições ligadas aos Taunay, a exceção do *Museu Paulista*, estavam centradas no Rio de Janeiro, então capital do país⁸², a mesma região com a qual São Paulo no início do século XX disputava a posição de capital cultural. Destarte, não parece equivocado considerar que a nomeação de Taunay para a direção do *Museu Paulista* carregou para além do prestígio simbólico do nome da família e suas relações com instituições intelectuais do país no período imperial, mas também por meio da cooptação de Taunay, trazer o *modus operandi*, as melhores técnicas e mais modernas que haviam no país, presentes na capital, para São Paulo, mas subjugados ao discurso, e uma narrativa paulista, legitimados pelas artes, ciências e os museus, tanto o *Museu Paulista*, que até 1917 seguiu moldes semelhantes ao *Museu Nacional* do Rio de Janeiro [ciência/ história natural], como a *Pinacoteca do Estado* (1905), um museu-escola, atrelado ao *Liceu de Artes e Ofícios*, que se aproximava do modelo da *Academia Imperial de Belas Artes*, também na capital.

Embora no regulamento dos museus (1894), em seu primeiro artigo definisse o seu perfil e finalidade institucional de estudo, pesquisa e exposições em "(...) estudar a História Natural da América do Sul e em particular do Brasil (...) classificando-as pelos métodos científicos mais aceitos nos *museus*⁸³ *científicos modernos*" (BREFE, 2003, p.80), foi na gestão de Afonso Taunay que foram feitos os primeiros desmembramentos do acervo do *Museu Paulista*. O primeiro passo para a sua transformação em museu histórico⁸⁴ foi a criação da Seção de Botânica incorporada pelo *Instituto Biológico de Defesa Agrícola e Animal* (1927), a *Seção de Zoologia* que passou a compor o *Departamento de Zoologia da Secretaria de estado da Agricultura* (1939). Desse modo, implantou-se uma nova leitura para o museu de história natural em São Paulo, o qual, segundo Meneses (1994), foi fundado na lógica tripartite: antropologia; arqueologia e

⁸² A cidade do Rio de Janeiro possuía para além das prerrogativas de capital do país e, portanto, estar no mapa político internacional, detinha, portanto, ligação direta com o exterior, por meio do porto e embaixadas, dois elementos aos quais a provinciana e caipira São Paulo do século XIX desconheciam.

⁸³ Grifos meus.

⁸⁴ Segundo Ulpiano Meneses, o *Museu Paulista* assume plenamente o seu caráter de museu histórico apenas a partir da reformulação de 1989, quando parte de sua coleção antropológica é transferida para o Museu de Arqueologia e Etnografia da Universidade de São Paulo (MENESES, 1994, p. 577).

etnografia; e história⁸⁵, ganhando destaque esta última na gestão Taunay, dedicada à construção de uma narrativa da "história pátria", para a exposição de 1922, ano de comemoração do centenário da independência política do Brasil. Por fim, criou-se a Seção de História, uma vez que o *Museu Paulista* ocupava o edifício monumento da independência, localizado às margens do emblemático riacho do Ipiranga.

Mas a constituição de elementos que remetessem à história do país no *Museu Paulista* não é uma invenção de Taunay, como estabelece o próprio Regulamento do Museus (1894), que indica a instalação nas galerias e locais apropriados de "estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que, em qualquer ramo de atividade, tenham prestado incontestáveis serviços à Pátria, mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação de sua memória"⁸⁶. Embora o regulamento demonstre uma abertura para a elevação da "história nacional" no espaço museal, ele não determinava ou estabelecia ligações com a independência do Brasil, citando apenas o "incontestável serviço a Pátria" e que "mereçam reconhecimento do Estado e perpetuação de sua memória", consagrando assim o museu aos grandes nomes e figuras da civilização/nação brasileira, o que o caracterizaria como um museu monumento, ou seja, aquele que consagra e eleva as grandes figuras da nação, quase sempre descolado das reflexões dos movimentos de massa e populares, como era comum no período, seguindo as próprias tendências inglesas [Silva Prado] e francesas [Taunay].

Desse modo, o próprio regulamento do museu indica uma harmonia entre elementos que hoje são claramente discordantes, uma vez que a "história pátria" como construída no período, elevava à exceção o único, a originalidade que construiu o país, em oposição aos princípios universalistas e evolucionistas da história natural.

No mesmo regulamento, no seu terceiro artigo, estão estabelecidas as regras para a constituição de uma "comissão de notáveis" encarregados da seleção dos nomes que deveriam entrar para a memória nacional, enquanto o quarto artigo estabelece "lugar para o quadro de Pedro Américo, comemorativo da Independência, e para outros assuntos de história e costumes pátrios" (MENESES, 1994, p. 556).

Para Meneses (1994), a História não tinha um estatuto epistemológico no regulamento, mas ético, o que para o autor explica a convivência pacífica com o museu de História Natural.

⁸⁵ Idem, p. 575.

⁸⁶ Regulamento do *Museu Paulista* – 1894, Artigo 2º, parágrafo 1º.

Na produção de toda a iconografia do Museu, percebe-se a intervenção direta de Taunay no trabalho dos artistas, fornecendo dados históricos precisos através dos documentos que arremontava e dos contatos que fazia, opinando sobre as cores a serem empregadas, a disposição dos personagens na tela, e não hesitando em pedir alterações sempre que julgasse necessário, o que, algumas vezes, rendeu-lhe desavenças com os pintores. (BREFE, 2003, p. 91)

É nesse aspecto que se insere a atuação de Taunay, que passa a coletar documentos iconográficos e produzir, sob encomenda, quadros que retratem ou se enquadrem nas requisições e necessidades da instituição, dirigida a partir da sua compreensão expositiva⁸⁷. São encomendados quadros a pintores que, assim como ele, frequentavam o salão de Veridiana da Silva Prado e possuíam expressividade clássica, no cenário internacional e nacional, como Benedito Calixto⁸⁸, Rodolfo Amoedo⁸⁹ e Oscar Pereira da Silva⁹⁰ [alunos da *Academia Imperial de Belas Artes*] e os italianos Domenico Failutti⁹¹ [aluno da *Academia Belas Artes de Veneza*] e Alfredo Norfini⁹² [aluno da *Academia de Belas Artes de Lucca*]. Desse modo, o dinheiro público era direcionado para autores que pertenciam ao círculo social de Taunay⁹³, processo similar ao utilizado por Yolanda Penteadó em relação aos artistas modernistas do século XX, mas que, nesse caso, utilizou-se majoritariamente do financiamento privado, ainda que a *Campanha Nacional de Museus Regionais* tenha contado com algum apoio financeiro do poder público, e sem,

⁸⁷ Grande parte dos quadros e gravuras adquiridas no período figurou até o século XXI como imagens ilustrativas do período e das personagens nos livros e manuais escolares de história do Brasil, produzindo assim uma imediata identificação e legitimação no imaginário do visitante, com imagens repetidamente visualizadas ao longo dos anos escolares.

⁸⁸ Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), pintor, assíduo frequentador dos salões de Veridiana da Silva Prado. Era um dos pintores preferidos da elite paulista, pintou, sob encomenda, diversos quadros retratando as paisagens e figuras paulistas.

⁸⁹ Rodolfo Amoedo (1857-1941), pintor autor do quadro "O Ciclo do Ouro" (1920), e da gravura "Bandeirante" (1920). Possui inúmeros quadros no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes, herdeiro da Academia Imperial de Belas Artes.

⁹⁰ Oscar Pereira da Silva (1867-1939), pintor, produziu retratos de figuras como D. Pedro I (1925), Tiradentes (1922), José Bonifácio (1922), Padre Diogo Feijó (1925) e outros como "D. Pedro I a bordo da fragata União (1922), "Sessão das Cortes de Lisboa (1922), "Calçada de Lorena" (1920), "Bandeirantes a caminhos das Minas" (1920), "Encontro de Monções no Sertão" (1920), "Combate de Botocudos em Mogi das Cruzes", entre outros.

⁹¹ Domenico Failutti (1972-1923), pintor italiano, produziu o icônico retrato "Dona Leopoldina de Habsburgo e seus filhos" (1921), e outros retratos como "Maria Quitéria" (1920), "Nicolau de Campos Vergueiro (1925), e "Joaquim Lima e Silva, visconde de Mogi das Cruzes" (1925).

⁹² Alfredo Norfini (1867-1944), pintor italiano, produz série de quadros entre 1920 e 1925 ligados à produção cafeeira no estado de São Paulo.

⁹³ A gestão de Taunay não foi unicamente voltada para a exposição de 1922, mas sim para a construção de uma narrativa sobre a história nacional, encomendando inclusive quadros à Tarsila do Amaral, que em estilo diverso ao que a consagrou como pintora modernista, produz em 1940 e 1946, ainda sob gestão de Taunay, retratos de personalidades, figuras como "Marechal Arouche", "Francisco Aranha Barreto", "Frei Miguel Arcanjo da Anunciação" e "Joaquim do Amaral Camargo".

ao que consta, interferir na produção artística, dada a distinção de seus objetivos aos de Afonso Taunay.

É praticamente consenso entre autores, como Cecília de Salles Oliveira, Vera Lúcia Nagib Bittencourt, Karina Anhezini, Márcia Mansor D'Aléssio, Paulo César Garcez Marins (OLIVEIRA, 2017) e Ana Cláudia Fonseca Brefe (2003), a afirmação que segue de Ulpiano Meneses.

(...) Taunay, nos anos 20, introduz nesse imaginário da independência a ideologia paulista (o projeto hegemônico de São Paulo na República Velha estava, então, sendo contestado). O bandeirante, associado à proeza da extensão do território e predecessor do tropeiro, do fazendeiro de café e do capitão de indústria, tem suas iconografia e ideologia gestadas no Museu Paulista. (MENESES, 1994, pp. 576-577)

Nesse aspecto, o discurso construído por Taunay no *Museu Paulista*, além de dialogar com o projeto de modernidade dirigido por sua elite econômica, também foi utilizado como ferramenta do discurso legitimador do grande poder político exercido por São Paulo durante a República Velha, e todos os elementos forjados nesse discurso simbólico e idealizado estavam consagrados no *Museu Paulista* de Taunay:

- 1) O mito fundador da nação, o cruzamento pacífico e harmônico entre o índio e o bandeirante, dando origem ao brasileiro. Narrativa que praticamente supre o negro do processo, conferindo destaque discursivo àqueles que foram eleitos como ancestrais dos paulistas (da elite cafeeira), salientando e positivando a imagem do europeu e do indígena, sendo possível em alguns casos estabelecer paralelos com os clássicos gregos, convencionados como o berço da civilização ocidental, em clara ação legitimadora e de construção do prestígio;
- 2) A imagem heroica do bandeirante como corajoso desbravador que rompe os limites do *Tratado de Tordesilhas*⁹⁴, ampliando assim as fronteiras do Brasil.

⁹⁴ Tratado assinado em 1494 entre Portugal e Espanha que dividia o globo em duas metades, sendo as terras descobertas pertencentes a determinado estado dependendo de seu posicionamento diante da linha divisória do tratado. A pequena parcela a leste de Laguna no extremo sul (atual estado de Santa Catarina), a aproximadamente região atual de Belém (atual estado do Pará) pertenceria a coroa espanhola todo o restante do território, incluindo boa parte dos atuais estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Tocantins e Pará. Estados inteiros como Rio Grande do Sul, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia, Acre, Amazonas, Roraima e Amapá, que hoje pertencem ao território nacional brasileiro, seriam de posse espanhola. Nesse tópico não estamos desconsiderando os tratados de definição de fronteiras assinados no período imperial e nas primeiras décadas da República, estamos conferindo destaque ao argumento utilizado como mecanismo legitimador do poder político de São Paulo sobre o país.

Nesse caso, por ampliar, ocupar, tomar posse desse território inabitado por "civilizados", a posse do território caberia a estes ancestrais reivindicados do povo paulista, portanto, o legítimo proprietário do território nacional;

- 3) A nação nasceu às margens do riacho do Ipiranga, o berço de nascimento do Brasil está em São Paulo, província à qual o príncipe regente visitava em 1822 para aplacar os ânimos conflituosos da região com Portugal. A mesma região que conferiu em maio de 1822 ao príncipe o título de "Protetor e Defensor Perpétuo do Brasil", defendendo a autonomia política do Brasil em relação a Portugal, e a manutenção da unidade do território, enquanto eclodiam em outras províncias revoltas pró-portugueses e separatistas;
- 4) Enquanto consequência do tópico 3, o destaque e a relevância do intelectual paulista José Bonifácio de Andrada e Silva na articulação política da independência do país, bem como na construção do Estado brasileiro e sua influência na educação do último imperador do país. Construiu-se em torno dele o epíteto de "Patriarca da Independência", versão reconhecida pelos livros de história, mas somente oficializada pelo governo em lei federal de 2018⁹⁵;
- 5) E, por fim, a condição do estado de polo econômico, financeiro e industrial mais desenvolvido do país, capaz, portanto, de garantir o avanço técnico e científico, visando ao avanço da modernidade. E é nesse último tópico arrolado, que encontramos, de fato, o pretense projeto paulista de modernidade para além do discurso construído com base histórica.

Esse discurso, em maior ou menor escala, com algumas adaptações, se manteve até a derrota em armas da chamada Revolução Constitucionalista de 1932, quando foi adotada nova estratégia de modernização, a qual a *Escola de Sociologia e Política* (1933) e a *Universidade de São Paulo* (1934) desempenharam papel significativo, vencendo os elementos um, dois e três do conservador discurso legitimador, mantendo a crença no quarto e quinto elemento. Se os museus Sertório, do Estado e o *Museu Paulista* de von Ihering e Taunay foram utilizados na construção desse discurso da supremacia paulista

⁹⁵ BRASIL. Lei nº 13.615/2018, de 11 de janeiro de 2018. A lei declara o estadista José Bonifácio de Andrada e Silva, Patrono da Independência do Brasil. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 11 jan. 2018. Sancionada pelo paulista Michel Temer, na condição de Presidente da República Federativa do Brasil, após o impeachment em 2016 da Presidente Dilma Rousseff. O projeto aprovado transitou no Congresso Nacional de 1994 a 2017.

nas ciências e no projeto de modernização nacional, não seria diferente com os museus fundados na década de 1940 após a Grande Guerra, o *Museu de Arte de São Paulo* (1947), o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948) e a *Bienal Internacional de Arte* (1951), instituições que foram a base teórica e prática para a *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960, presidida por Yolanda Penteado, suposta descendente de João Ramanho (bandeirante) e da índia Batira.

Percurso paralelo ao *Museu Paulista* foi seguido pelo *Liceu de Artes e Ofícios* (1873), bem como pela *Pinacoteca do Estado de São Paulo* (1905), esta última, o primeiro museu de arte da cidade de São Paulo, que nasceu com o sentido de valorização e reconhecimento na reprodução da arte clássica e academicista em e sobre São Paulo, seguindo os moldes europeus. Segundo Maria Cecília Lourenço (1999), a primeira coleção da Pinacoteca contava com 59 obras, algumas vindas do *Museu do Estado* e outras que foram adquiridas de personalidades públicas locais.

Sem assumi-la plenamente, o governo parece preocupado em suprimir as diferenças culturais com o Rio de Janeiro. Segue-se o modelo da capital, pois enquanto o Museu do Estado nasce com autonomia e sede apropriada, a Pinacoteca abriga-se numa instituição escolas. (LOURENÇO, 1999, p. 93)

É importante considerar que a *Pinacoteca do Estado* nasceu em 1905, período no qual o *Museu Paulista* ainda mantinha-se sob a direção de von Ihering e, portanto, essencialmente um museu de História Natural, cenário que se modificou com a gestão de Taunay, iniciada em 1917, quando o *Museu Paulista* passou a retratar o processo histórico paulista e sua ascensão econômica por meio do café e da indústria, cabendo à Pinacoteca desempenhar outro papel, como indica Lourenço, mais próximo ao modelo da *Escola Nacional de Belas Artes* [antiga *Academia Imperial*], que reproduzia as formas e padrões da Europa oitocentista. Desse modo, estava permitido à *Pinacoteca do Estado*, articulações livres com o *Liceu* e o *Pensionato Artístico* (1912), estando estas instituições sob a forte influência do mecenas José Freitas Valle, um dos herdeiros simbólicos do salão de Veridiana da Silva Prado, o qual Taunay frequentava, e Olívia Guedes Penteado, também herdeira de Veridiana, tia de Yolanda, fundadora e partícipe das iniciativas do *Museu de Arte de São Paulo* (1947), do *Museu de Arte Moderna* (1948) e das bienais internacionais de arte que começaram a ocorrer na década de 1950. Enquanto o *Museu Paulista* produzia uma história nacional, em momento anterior à própria criação do *Museu*

de *História Nacional* no Rio de Janeiro (1922), reforçando um discurso paulista de legitimidade, prestígio, modernidade e progresso, a Pinacoteca e suas articulações produziam legitimidade com base nos modelos clássicos.

Mas, para que houvesse esse cenário, o *Museu Paulista* precisou transitar de um museu de história natural para museu de história nacional, como indica Meneses (1994), nesse museu onde coabitavam os dois universos, alguns elementos também transitavam, sem que a exposição indicasse ou sugerisse qualquer ligação entre eles. A título de exemplo, a figura do indígena era exaltada pelas telas e esculturas presentes no museu, na seção de história, enquanto documentos arqueológicos e etnográficos compunham a seção de história natural, não havendo diálogo entre os artefatos da exposição. Devido à encomenda da construção de um discurso interessante ao momento histórico vivenciado no período, caracterizado por Ulpiano Meneses como descompromisso da História como forma de conhecimento, explica o fato de o acervo museológico do *Museu Paulista* não ser utilizado como principal fonte para pesquisa histórica no período (MENESES, 1994, p. 577). A sua concepção era outra. Por sua vez, Matos (1977) e Brefe (2003) apontam os trabalhos de Taunay em outra direção, a de constituição de um verdadeiro museu, dedicado para além das exposições, a estudos e pesquisas, sobretudo, referente à seção histórica.

Taunay estabeleceu contato com vários arquivos e bibliotecas, no Brasil e no exterior, como o Arquivo do Estado Maior das Forças Armadas, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional de Lisboa e os Arquivos das Índias, em Sevilha, com o objetivo de obter informações sobre documentos referentes ao passado paulista, pertencentes a esses acervos, indagando também sobre a possibilidade de obter, ou mandar fazer cópias absolutamente fiéis aos originais. A todos eles escreveu explicando que estava organizando, no Museu Paulista, uma exposição permanente de documentos antigos referentes à história e tradição paulistas e brasileiras, e por isto pretendia colecionar todos os exemplares que pudessem contribuir para o avanço das pesquisas nessa área. (BREFE, 2003, p. 84)

O diretor também buscou doações ou permutas de outras instituições, como o Arquivo e a *Biblioteca Nacional* do Rio de Janeiro, o *Arquivo do Ministério das Relações Exteriores*, onde interessavam especialmente as questões de fronteiras [cunho bandeirantista] e o IHGB. A partir dessa iniciativa, muitos mapas e cartografias foram inseridos no acervo, elementos fundamentais para a produção dos estudos de Taunay sobre os bandeirantes, seguindo, desse modo, caminho semelhante à crítica que fizera a

von Ihering, dotando o museu de acervo especializado na sua própria área de interesse. No entanto, Matos (1977) considera que Taunay sempre mostrou à testa da instituição do Ipiranga uma verdadeira consciência museológica, pois fez desta instituição mais que um lugar de exposição, ou um mero mostruário destinado à evocação de personagens. Ele pensou e constituiu o Museu como um centro de estudos e de pesquisa, dotado de arquivos e bibliotecas, fontes inesgotáveis de pesquisas.

1.2 Café, Provincianismo E Modernização: o aroma do projeto paulista

Ao longo da história do território que hoje compreendemos por Estado de São Paulo, algumas cidades disputaram a posição de capital da região, tendo por base a condição portuária, no caso da cidade de Santos; o ciclo do açúcar e a sugestão de São Vicente⁹⁶; e no ciclo cafeeiro, a cidade de Campinas, chamada de princesinha do Oeste Paulista. Apesar de tais disputas, a cidade de São Paulo, que sofrera poucas alterações urbanísticas da sua fundação no século XVI até a década de 1820, manteve-se como capital provincial, tendo o seu núcleo urbano central, segundo os registros de recenseamento do período, população não superior a 6 mil habitantes. Considerando os amplos limites fronteiriços do município, que hoje inclui cidades da chamada região metropolitana, a população subia para aproximadamente 25 mil habitantes (TOLEDO, 2012). A pequena vila tinha pouca relevância no quadro geral do império, quando comparado a cidades como Rio de Janeiro, Salvador e Recife.

Na constituinte de 1823, o deputado paulista José Feliciano Pinheiro apresentou proposta de criação da *Universidade do Brasil*, com assento em São Paulo, mas a ideia de universidade não avançou, sendo retomada em 1827, cabendo a escolha da cidade sede do curso de Ciências Jurídicas e Sociais⁹⁷.

Até 1828, a Cidade [São Paulo] teria mantido suas características coloniais, como “arraial de bandeirantes” e tropeiros, centro comercial modesto, dotado de uma economia de subsistência ou produtora de

⁹⁶ A cidade é considerada pela historiografia oficial brasileira a primeira vila fundada na América portuguesa (1532).

⁹⁷ BRASIL. Lei de 11 de agosto de 1827. Criar-se-ão dous Cursos de sciencias jurídicas e sociais, um na cidade de S. Paulo, e outro na de Olinda, e nelles no espaço de cinco annos, e em nove cadeiras. Rio de Janeiro, RJ, 21 ago. 1827.

açúcar em centros interioranos, transportado por bestas para o porto de Santos. Com a instalação da Academia de Direito, a vida social centralizou-se em torno dos cerca de mil estudantes, abrigados em pensões ou repúblicas espalhadas pela Cidade. Configurou-se o 'burgo dos estudantes' (...) (CAMPOS, 2004, p. 16)

Os argumentos favoráveis elencados pelos deputados à instalação do curso em São Paulo tangiam a salubridade e amenidade do clima, sua "feliz posição", a grande oferta de imóveis baratos na cidade, o baixo custo de vida e a comparação do rio Tietê ao rio Mondego em Coimbra, em clara tentativa de aproximação ao academicismo de excelência lusitano. Por sua vez, os contrários à implantação do curso em São Paulo apontavam o difícil acesso à cidade, transbordamento dos rios, moléstias endêmicas, a ausência de porto que dificultaria a chegada de livros e circulação de informações. O porto mais próximo estava em Santos, que "jamais será tão frequentado como o do Rio de Janeiro, para dar iguais facilidades", segundo o deputado José da Silva Lisboa⁹⁸. Por fim, os "dialetos com seus particulares defeitos", o paulista era um dos mais notáveis, sendo desagradável a sua dispersão e replicação pela "mocidade do Brasil", segundo discurso de Silva Lisboa (TOLEDO, 2012).

Após todo o debate no legislativo, os cursos foram instalados em 1828 no *Convento de São Francisco* em São Paulo, e no *Mosteiro de São Bento* em Olinda, constituindo assim as duas primeiras Faculdades de Direito do Brasil.

A cidade, designada para abrigar um deles [curso de direito], ganhou novo sopro de vida. A Academia de Direito, por modesta que fosse, viria a revitalizar-lhe a economia e trazer algum movimento às ruas. Mais importante que isso, São Paulo, meio sem vocação desde que caducara seu papel de ponto de partida das expedições de conquista dos sertões, ganhava nova atribuição e, em consequência, nova personalidade. Passava a ser centro de estudantes. (TOLEDO, 2012 p. 309)

Em paralelo à trajetória nacional, a educação elementar foi no período colonial conduzida pela Igreja⁹⁹ e o ensino superior era encontrado apenas na metrópole. Segundo D'Ávila (2004, p. 17), ao concentrar o ensino superior no reino, Portugal podia certificar-se de que formava súditos afinados com seus princípios e propósitos, o que significa

⁹⁸ Toledo, Op. cit. p. 309.

⁹⁹ É necessário considerar que a principal Ordem, embora não a única, de educadores religiosos no Brasil era a Companhia de Jesus, que agregava os jesuítas, expulsos do território americano por decreto real de 1759 encabeçado pelo Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), simpatizante do cientificismo iluminista.

compreender a educação como instrumento de transformação e poder, no sentido de burilamento e condução da formação do indivíduo, como desenvolve Pierre Bourdieu (1992). Se a educação é um campo do poder, é profundamente cabível a compreensão de qual instituição exerce o controle sobre os mecanismos educacionais, e quais são as intenções destes acerca do processo educativo.

O ensino superior no Brasil inicia suas atividades em 1808, quando o território português na América tornou-se sede do império. Os primeiros cursos abertos foram os de medicina e engenharia, e apenas em 1827 foi determinada a abertura dos cursos de direito, em período posterior ao reconhecimento da independência do país por parte da antiga metrópole, o que enfatiza a tese, da intenção e compreensão por parte do governo, da necessidade de formação técnica de quadros capacitados para atuar na burocracia do império que surgia.

É a partir da instalação das faculdades de direito em São Paulo e Olinda, que se começa a formar os quadros burocráticos e administrativos do Império do Brasil, e a sua instalação na então cidade imperial de São Paulo favorece, em alguma medida, o ingresso dos jovens integrantes da elite caipira desta província nos quadros e postos do império, aliada à crescente presença da província no cenário econômico já no segundo reinado, sendo o curso e sua condição bacharelesca, elemento de valorização e distinção social aliado ao poder econômico que crescia.

Para o cientista político Luiz Felipe D'Ávila (2014), a instalação dos primeiros cursos de nível superior na América portuguesa nas cidades de Salvador e na Corte serviram de mecanismos de rompimento com a política empreendida durante o período colonial, que compreendia o Brasil como território de extração de riquezas e exploração de seu potencial econômico, sem qualquer intenção de constituição de um Estado ou o desenvolvimento de um espírito cívico, o que, segundo o autor, tornava o Brasil um paraíso para os aventureiros de mentalidade extrativista e imediatista, características da elite colonial, não havendo por parte dessa elite interesse no estabelecimento de instituições e leis que garantissem o progresso econômico e o avanço da sociedade, situação que sofre alguma transformação após a abertura do curso de direito.

A necessidade de criar o Estado e organizar politicamente a nação exigiu uma mudança radical no perfil dessa classe [elite colonial]. Era preciso prepará-la para assumir as funções públicas, os cargos administrativos e colaborar com a implantação da política de Esta do. (D'ÁVILA, 2014, p. 17-18)

Desse modo, as faculdades de direito exerceram papel fundamental na constituição dos intelectuais e estadistas do império brasileiro. No entanto, o grande destaque ficou a cargo do curso instalado em São Paulo, sobretudo, a partir de 1840, quando a província ganha expressão no quadro econômico nacional, por produzir no Vale do Paraíba, região fronteira à província do Rio de Janeiro, o produto responsável por 43% da exportação do império ¹⁰⁰.

A Faculdade de Direito transformou-se num celeiro de estadistas, artistas, intelectuais, fazendeiros e homens de negócio que moldaram a história política, econômica e cultural do Brasil. Os jovens 'afrancesados, urbanizados e politizados', que deixavam os engenhos e ingressavam na faculdade de Direito, na política e na burocracia estatal, representavam a nova elite (...). (D'ÁVILA, 2014 p. 18)

No fim do primeiro reinado, o café brasileiro produzido na região do Vale do Paraíba, tanto no lado fluminense como paulista, representava o terceiro produto em valor de exportação do império, ficando atrás apenas do açúcar e por pequena diferença, do algodão¹⁰¹. No segundo reinado, o café tornou-se o principal produto de exportação do império, garantindo a economia do país, que se expandia quase que com a mesma velocidade que novas fazendas eram formadas no chamado oeste paulista. Nesse aspecto cumpre salientar, que segundo Warren Dean (1996), o café paulista possuía qualidade superior ao que era produzido no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, em decorrência da peculiaridade do solo paulista, sendo o seu fruto mais caro e destinado ao mercado externo, mais exigente, o que garantia larga margem de lucratividade aos fazendeiros paulistas em relação aos demais.

O desmatamento da floresta nativa¹⁰² e o cultivo desmedido rapidamente esgotou a capacidade produtiva do solo nas fazendas no Vale do Paraíba, o que também incentivou a formação de novas fazendas rumo ao oeste paulista¹⁰³, onde estavam as principais fazendas da família Penteadó, Souza Aranha, Freitas Valle e Silva Prado, os grandes promotores dos salões de arte, entre os séculos XIX e XX, na liderança de um processo de modernização paulista, no campo cultural do século XX com o incentivo da Semana

¹⁰⁰ COMÉRCIO EXTERIOR DO BRASIL. **Serviço de Estatística Econômica e Financeira do Ministério da Fazenda**. Rio de Janeiro, 1953.

¹⁰¹ Idem, p. 18.

¹⁰² Mata Atlântica.

¹⁰³ Consultar anexo 1: Imagem da expansão cafeeira.

de Arte Moderna de 1922, o clube de artistas modernos, abertura de escolas de ensino superior, museus e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Portanto, já no início do segundo reinado, São Paulo constituía relevante centro formador da intelectualidade brasileira, e o principal centro econômico, o que permitiu o acesso de sua elite aos principais postos e cargos do Império. Nesse aspecto, a ascensão econômica do café em São Paulo contrastava com a decadência econômica do açúcar. Acompanhando o processo de transformação da matriz econômica, em 1849, Martinho da Silva Prado substituiu na fazenda Campo Alto, em Mogi-Mirim [região de Campinas], o cultivo da cana-de-açúcar pelo café. O investimento foi assertivo, nas décadas seguintes, o preço do café subiu, em oposição ao que ocorreu com o preço do açúcar que esteve em permanente queda¹⁰⁴.

A principal fonte de mão de obra utilizada tanto na formação das primeiras fazendas de café no Vale do Paraíba como no Oeste Paulista era o trabalho escravo, que ainda tinha por tarefa transportar em mulas e burros as sacas de café até o porto, de onde partiam para o exterior.

Dotada de capital financeiro e intelectual, a elite paulista, até então caipira e matuta, passou a circular e experienciar o ambiente da *Belle Époque* nas principais capitais europeias, onde absorveu novos hábitos e novas influências como o liberalismo e o republicanismo, podendo assistir às transformações culturais causadas pelo cientificismo, nos museus, na industrialização, urbanização e na revolução em curso nos meios de transporte. A elite emergente paulista bebeu na fonte da ideia de modernidade vigente na Europa, que contrastava com a realidade atrasada, agrária e escravocrata do Brasil oitocentista.

O sistema capitalista avançava, no período, à busca pela maximização da produção em menor tempo possível e a consequente ampliação das margens de lucro, eram elementos perseguidos e compreendidos como eficiência e modernidade, afinal, quanto maior a produção e o lucro, mais poder político e econômico se possuía¹⁰⁵. Em oposição a esta eficiência industrial, o sistema cafeeiro no Brasil era deficiente, os

¹⁰⁴ Consultar tabela e gráficos no Apêndice 1.

¹⁰⁵ Alguns autores entre eles Boris Fausto (1994) indicam que nos anos finais do império, mas, principalmente, na República Velha, o poder econômico funcionava como uma espécie de garantidor do poder político.

fazendeiros comumente reclamavam¹⁰⁶ da lentidão do trabalho dos escravizados¹⁰⁷ e do tempo despendido no transporte em lombo de burro da fazenda ao porto, sem desconsiderar a perda de grãos pelo caminho, e sacas que se perdiam na descida da Serra. A modernização do sistema apresentou-se como solução para a resolução desses problemas. No que se refere ao trabalho, a substituição da mão de obra escrava por imigrantes assalariados¹⁰⁸, e no quesito transporte, a construção de linhas férreas, tornou o transporte mais eficiente, rápido e mais barato, diante da crescente interiorização e consequente aumento da distância das zonas produtoras da zona exportadora – o porto. Se a primeira questão, a escravidão, era estruturante enquanto mecanismo de sustentação econômica do país e da própria monarquia, a segunda, o transporte, representava a chegada da modernidade e do progresso ao Brasil, o que garantiu maior receptividade do projeto nos grupos produtivos interessados.

Os estudos de Tamás Szmrecsányi e José Roberto Lapa (SAES, 2002, p.179) indicam que a primeira referência a ferrovias no Brasil apareceu em 1835, durante o período regencial¹⁰⁹, em lei do governo imperial, que autorizava a concessão de privilégios para a construção de linhas que ligassem desde a Bahia ao Rio Grande do Sul. Em São Paulo, lei semelhante é publicada em 1838, indicando o interesse na ligação entre o Porto de Santos e o Centro da província, que se consolidava enquanto região produtora da principal riqueza do império – o café. Mas nenhuma das iniciativas obteve êxito nas décadas de 1830 e 1840, sendo a primeira ferrovia brasileira inaugurada em 1854, com 14,5 km de extensão, no Rio de Janeiro, tendo sido construída e financiada (setor privado) pelo empresário e industrial gaúcho, Irineu Evangelista de Souza¹¹⁰, o barão de Mauá.

¹⁰⁶ Cartas, jornais, ofícios a Senadores e Deputados, bem como, em processos judiciais.

¹⁰⁷ Até meados da década de 1870 quando aumenta a imigração europeia em substituição a mão de obra escrava, em processo de substituição de mão-obra.

¹⁰⁸ Nesse aspecto, inúmeras questões como a Lei de proibição do tráfico Atlântico de escravizados (1831); Lei Eusébio de Queiróz (1850); A pressão inglesa pela abolição da escravatura e ampliação dos mercados consumidores; Teoria Eugenista e o potencial racista que hierarquizava as raças enquanto potencial civilizador, favorecendo o branco em detrimento do negro, que segundo vertentes exercia a mesma tarefas laborais executada por brancos, com qualidade inferior; e as sucessivas leis abolicionistas: Lei do Ventre-Livre (1871), Lei dos Sexagenários (1885) e Lei Áurea (1888).

¹⁰⁹ Quem exercia a regência era o padre paulista Diogo Antônio Feijó (1784-1843), que exerceu a regência durante a menoridade do imperador D. Pedro II entre 1835-1837. Foi forte opositor do também paulista José Bonifácio de Andrada e Silva "Patriarca da Independência", nomeado em 1831 pelo então imperador D. Pedro I, tutor de seu filho e sucessor ao império do Brasil.

¹¹⁰ Irineu Evangelista de Souza (1822-1889), barão (1854) visconde de Mauá (1874) por decreto imperial de S.M.I. D. Pedro II. Nasceu no Rio Grande do Sul, e foi pioneiro das indústrias no Brasil. Autores como Jorge Caldeira consideram o "período Mauá" como ensaio para a industrialização no Brasil.

Em 1856, o mesmo industrial com forte influência política e dotado de capital inglês, ganhou a concessão para a construção de linha férrea em São Paulo, concessão esta repassada aos sócios ingleses, que em 1867 concluem a ligação entre a cidade de Jundiaí no interior paulista ao Porto de Santos, passando pela capital da província¹¹¹. Essa linha foi o mais rentável investimento ferroviário em São Paulo por décadas (SAES, 2002, p.179) e serviu de modelo para outras linhas que se seguiram, também sob concessões do Estado, mas dessa vez ainda que contando com relevante financiamento externo, era conduzida pelas grandes famílias de cafeicultores, que diversificavam os seus negócios em torno do principal produto, o café¹¹². Nesse cenário, a dinâmica presente revela o Estado enquanto agente de sessão ao capital privado para o processo de modernização, considerados como indispensáveis para a elite agrária maximizar o seu lucro, mantendo a estrutura vigente no país, efetuando a manutenção do *status quo* com aparência de inovação, que no entanto, reificava as já consolidadas estruturas sociais, sendo a modernização uma falácia prestigiosa.

A gigantesca produção dos cafezais paulistas exigia a expansão da rede ferroviária em ritmo compatível. De início havia apenas a Santos – Jundiaí, mais conhecida com a "inglesa". Inaugurada em 1865, seria até 1937 a única via de acesso ferroviário dos paulistas ao seu porto de exportação. As melhores terras da província, no entanto, ficavam além de Jundiaí e, para alcançá-las, um grupo de cafeicultores organizou em 1869 a Companhia Paulista de Estradas de Ferro. (MARCOVICH, 2005, pp. 42-43)

A recusa da companhia inglesa em estender as linhas férreas para o interior da província mobilizou os cafeicultores na empreitada. Em 1872, a *Companhia Paulista de Estrada de Ferro*, fundada em 1868, entregou a ligação férrea entre Jundiaí (ponto final da São Paulo Railway com destino ao Porto de Santos) e o novo centro cafeeiro paulista, a cidade de Campinas. Conforme os trilhos da Paulista desbravavam o interior, as plantações de café se multiplicavam (D'AVILA, 2004, p. 376). Outras companhias foram criadas e presididas por barões do café, que ligavam suas regiões ao entroncamento central da *Cia. Paulista* na cidade de Campinas, como a *Piracicabana*, *Mogiana*, *Ituana* e a *Rio Claro Railway*, sendo a *Cia. Paulista* e a *Cia. Sorocabana* as mais rentáveis, respectivamente, a primeira administrada ou sob direta influência dos irmãos Silva Prado,

¹¹¹ Consultar anexo 2: Imagens da expansão das linhas férreas no Estado de São Paulo.

¹¹² Bancos, Casas de Exportação e Importação, Cia. de Estrada Férrea para além da política, eram os principais ramos de atividade da elite cafeeira paulista.

e a segunda pelo conselheiro Mayrink, o mesmo que em 1890 comprou a coleção do *Museu Sertório* e a doou para o governo do estado, que organizou o *Museu do Estado*, posteriormente redenominado *Museu Paulista*. Desse modo, o círculo social entre Veridiana da Silva Prado – responsável pelo salão cultural que recebeu artistas e os primeiros diretores dos museus do Estado e o Paulista –, seus filhos bacharéis do Largo São Francisco, e o conselheiro Mayrink, articulavam, café, ferrovias – Paulista e Sorocabana, as duas maiores do estado –, e o *Museu Paulista*. Cumpre antecipar a ligação de Paulo Prado, neto de Veridiana com a *Semana de Arte Moderna* (1922), e de Carlos da Silva Prado, bisneto da matriarca Silva Prado, com o *Clube de Artistas Modernos* (1932) e as Bienais do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1951), verdadeiros ensaios para a *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1967), dirigida por Yolanda Penteadó, irmã de uma das cunhadas de Paulo Prado¹¹³.

Conforme os trilhos da *Paulista* desbravavam o interior, as plantações de café se multiplicavam (D`AVILA, 2004), e com ele, a lucratividade da elite agrária, financiadora do projeto de modernidade em São Paulo¹¹⁴.

No fim do século XIX, a família Silva Prado era a maior produtora de café do estado de São Paulo (LEVI, 1977) e, portanto, uma das principais interessadas na expansão das linhas férreas. Na década de 1880, a fazenda da família, a Santa Veridiana, localizada na região de Leme, a mesma região em que nasceu Yolanda Penteadó, em 1903, foi classificada como uma das três propriedades mais lucrativas de São Paulo (D`AVILA, 2004, p. 215). A matriarca, Veridiana da Silva Prado, grande anfitriã do principal salão social do período, articulou com sabedoria, política, economia e ciências – neste último se inserem as ferrovias e o *Museu Paulista* – também as artes na gestão Taunay do museu.

Os Prado perceberam que a prosperidade do café estava ligada à expansão das ferrovias pelo interior paulista. (...) O investimento na formação de novas fazendas e nas plantações aumentaria significativamente se as ferrovias pudessem se espalhar pela província. Como o café já provara ser um investimento muito rentável em 1867, o crescimento dessa lavoura era iminente. (D`AVILA, 2004, pp. 213-214)

¹¹³ Silvío era irmão mais novo de Paulo da Silva Prado. O primeiro foi casado com Guiomar Penteadó, irmã de Yolanda Penteadó.

¹¹⁴ Consultar anexo 2: Imagens de representação da expansão das linhas férreas no Estado de São Paulo.

Os principais sócios da *Companhia Paulista* eram Inácio Cochrane¹¹⁵ (comerciante e comissário do café), bisavô do senador Eduardo Matarazzo Suplicy¹¹⁶, os irmãos Antônio e Martinho da Silva Prado, o senador Queiróz¹¹⁷, e Tomás Luís Álvares. Os dois primeiros nomes estavam presentes na primeira diretoria, ao lado de nomes como Gavião Peixoto (banqueiro paulista). Foi na gestão de Antonio da Silva Prado¹¹⁸, iniciada em 1892 que a *Paulista* começou a construir sua imagem de companhia pioneira [modernizante], ao promover ações como a criação de escolas profissionalizantes¹¹⁹ (1901), incorporada em 1942 pelo SENAI¹²⁰, bem como a construção de casas populares para os funcionários, e a abertura, em 1903, do primeiro Horto Florestal (experimental),

¹¹⁵ Inácio da Gama Cóchane (1836-1912), engenheiro participou de diversos empreendimentos férreos no período como a Estrada de Ferro D. Pedro II, Santos-Jundiaí e Madeira-Mamoré. Foi eleito em 1886 deputado por São Paulo na Assembleia Geral; Secretário da Agricultura e primeiro presidente do Instituto Pasteur. De seu casamento com Maria Luisa Vieira Barbosa teve nove filhos, entre eles Helena Augusta Barbosa Cochrane, casada com Luiz Suplicy, sendo estes os avós paternos do senador paulista (1991-2015) Eduardo Matarazzo Suplicy (*1941), filho de Filomena Matarazzo (1908-2013), prima de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo [1948] e da Fundação Bienal [1962]; e do corretor de café Paulo Cóchane Suplicy (1896-1977). Outra filha de Inácio da Gama Cóchane, Robertina da Gama Cochrane, se casou com o inglês radicado no Brasil Sidnei Simonsen, e foram pais de Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948), portanto, primo-irmão de Paulo Cochrane Suplicy. Roberto Simonsen foi importante empresário paulista, participou da criação da FIESP [1928], sendo o vice-presidente da instituição, que era presidida por Francisco Matarazzo. Em 1933, participou da criação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, ao lado de Armando Álvares Penteado, escola que receberia financiamento norte-americano e tinha por professor o crítico literário Sérgio Milliet, que participou da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922), diretor do departamento de Cultura da Cidade de São Paulo (criado por Mário de Andrade em 1928) e foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), convite feito por Francisco Matarazzo Sobrinho.

¹¹⁶ Eduardo Matarazzo Suplicy (*1941) economista, foi assessor no Departamento Econômico do banco Unibanco (Banco dos Alves de Lima [família do cocunhado de Yolanda Penteado] ocuparam a presidência do MAM-SP e do MASP/ Moreira Salles), entre 1969-1972. Casou em 1964, com Marta Teresa Smith de Vasconcelos (*1945), filha de Luis Afonso, filho do 3º barão de Vasconcelos (título criado em 1863 por decreto de S.M. o rei D. Luis I de Portugal) e bisneta de Alessandro Siciliano, conde Siciliano (título criado em 1916 por decreto de S.S. o Papa Bento XV), foi industrial [pioneiro na fabricação no Brasil de máquinas agrícolas] e empresário do café [banco importadora & exportadora], seu filho e sucessor, Alexandre Siciliano Júnior, foi um dos fundadores da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo [1928], que teve como primeiro presidente o bisavô de Eduardo Suplicy, e tio de Francisco Matarazzo Sobrinho (fundador do MAM), o conde Francisco Matarazzo. Psicóloga, Marta foi eleita, em 2000, prefeita da cidade de São Paulo, foi ministra do turismo (2007-2008) no governo Lula, e ministra da cultura (2012-2014) no governo Dilma Rousseff. Foi entre 2011 e 2019, senadora da República pelo estado de São Paulo.

Fonte: Verbete Alexandre Siciliano Júnior – FGV/ CPDOC. Verbete Marta Teresa Suplicy – FGV/CPDOC. Verbete Eduardo Suplicy – FGV/CPDOC.

¹¹⁷ Francisco Antônio de Sousa Queiroz (1806-1891) era casado com a filha do Senador Vergueiro, Antonia Eufrosina de Campos Vergueiro. Político do império foi deputado provincial, geral, presidente da província de São Paulo (1835) e senador do império entre 1849-1891. Sua avó paterna era membro da família Penteado, e seu pai e filha dão nome a duas importantes vias da capital paulista, ambas com acesso a simbólica Avenida Paulista: Av. Brigadeiro Luis Antonio (Luis António de Sousa Queiróz), e Av. Angélica (Maria Angélica de Sousa Queiróz, casada com Francisco de Aguiar de Barros).

¹¹⁸. Verbete Prado, Antonio. FGV/ CPDOC. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PRADO,%20Ant%C3%B4nio.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

¹¹⁹ O ensino existia desde meados de 1895, mas apenas foi institucionalizado oficialmente em 1901.

¹²⁰ Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial.

ambos na cidade de Jundiaí. O horto, em sistema de reflorestamento, tinha por objetivo atender à demanda energética da companhia, experiência pioneira no país – energia dos transportes – que foi replicada em outras cidades significativas para a empresa, como Rio Claro¹²¹, Pradópolis, Jaboticabal e Bauru, entre outras cidades do interior paulista.

Os investimentos iniciais na companhia partiram da filial paulista do *Banco do Brasil*, filial à qual somada às ações dos Silva Prado e dos Pacheco Chaves¹²², representava a metade das ações do estabelecimento em São Paulo. Segundo Luis Felipe D`Ávila, o barão de Iguape, pai de Veridiana, irmão e sogro de Martinho da Silva Prado [ambos pais de Antonio], como presidente e maior acionista do *Banco do Brasil* em São Paulo, podia selecionar os melhores negócios para investir (D`AVILA, 2004, p. 211), entre eles, a construção de estradas de ferro em São Paulo, símbolo do pioneirismo que produzia lucro para a própria empresa e seus acionistas, entre eles, os Silva Prado. Nesse aspecto, é possível visualizar a falência do Estado no protagonismo da modernização do país, mantendo-se refém dos interesses capitalistas da elite agrária paulista e do capital inglês, visto as duas companhias férreas mais lucrativas do período pertencerem ao setor privado.

O neto do barão de Iguape era cafeicultor, empresário, banqueiro e foi presidente da *Companhia Paulista de Estrada de Ferro*. O conselheiro Antônio da Silva Prado foi um experiente político paulista no período imperial, tendo sido eleito deputado geral¹²³, senador e posteriormente integrado o *Conselho de Estado do Império*¹²⁴, as duas últimas posições de grande prestígio e vitaliciedade, o que garantiu proximidade dos Silva Prado com a família imperial¹²⁵. Também compôs ministérios conservadores em duas pastas distintas e em três ocasiões, como Ministro dos Negócios da Agricultura, Comércio e

¹²¹ Horto Florestal de Rio Claro foi criado em 1909, tendo sido a maior unidade da Companhia com 2.230 hectares. Ficava nesta unidade a residência do engenheiro responsável pelo projeto de reflorestamento, Edmundo Navarro de Andrade. FONTE: SECRETARIA DO MEIO AMBIENTE DO ESTADO DE SÃO PAULO/ Instituto Florestal.

¹²² A neta do barão de Iguape, e filha de Martinho da Silva Prado, Anésia da Silva Prado, era casada com Elias Pacheco e Chaves, sócio em muitos empreendimentos da família Silva Prado, entre eles, a filial paulista do Banco do Brasil.

¹²³ Equivalente a Deputado Federal, mandato entre 1869-1872. Antes havia sido eleito deputado provincial (estadual) em São Paulo, com mandato de 1862-1864.

¹²⁴ Por ter sido membro do Conselho de Estado do Império do Brasil, comumente é referido como conselheiro Antonio da Silva Prado.

¹²⁵ Em 1884, quando em visita pela província de São Paulo, o conde d'Eu e a princesa Imperial, bem como em 1887 SS.MM. II., hospedaram-se no palacete de Veridiana da Silva Prado, que desde 1877 era separada de seu tio e esposo Martinho da Silva Prado, situação incomum para o século XIX, que aparentemente não abalou o prestígio da família Silva Prado (HOMEM, 1980).

Obras Públicas entre 1885-1887¹²⁶ e depois entre 1888-1889¹²⁷, e Ministro das Relações Exteriores entre março e junho de 1888 (LEVI, 1977), cargo que ocupava quando foi assinada a *Leia Áurea*, que aboliu a escravidão no país.

Ao tecer comentários sobre a reforma agrária, a Princesa Isabel também faz menção à política criada pelo então Ministro da Agricultura, Antônio da Silva Prado, para subsidiar milhares de famílias de imigrantes europeus no Sul do país. O ministro era um dos fazendeiros que mais incentivavam o assentamento da mão de obra trabalhadora no país. (FONSECA, 2009, p. 70.)

Embora membro do partido conservador, Antonio Prado e seu irmão Martinho da Silva Prado Júnior, ambos formados na faculdade de direito, defenderam a modernização do país por meio da substituição da mão-de-obra escrava pela imigrante e, por fim, a industrialização, fator perseguido por Antonio em sua administração da prefeitura de São Paulo entre 1899-1911¹²⁸.

Havia grande pulverização de tendências e facções no período, grupos monarquistas, republicanos, abolicionistas, escravocratas, liberais e conservadores, mas havia moderado consenso entre estes quando o tema em questão era o avanço ou a manutenção da lucratividade do café. Como coloca Florestan Fernandes em *Mudanças Sociais no Brasil* (2008) e *A Revolução Burguesa no Brasil* (2005), os processos de transformação na sociedade brasileira tendem ao conservadorismo, por serem conduzidos pelas classes dirigentes, orientados para o consenso, e não à disputa ou conflitos, em tonalidade de pacifismo, tal como ocorrera com a assinatura da Lei Áurea¹²⁹ em 1888 e a

¹²⁶ Gabinete do Presidente do Conselho de Ministros (conceito próximo ao Primeiro-Ministro) de João Maurício Wanderley (1815-1889), barão de Cotegipe. Um dos principais líderes do partido conservador aprovou em sua gestão a Lei dos Sexagenários, elaborada pelo gabinete anterior (liberal) e como senador, votou contra a Lei Áurea. A esta personagem é atribuída a fala da Princesa Imperial, quando dos festejos pela Abolição, período no qual o barão era Presidente do Conselho de ministros: "A Senhora acabou de redimir uma raça e perder o trono".

¹²⁷ Gabinete do Presidente do Conselho de Ministros João Alfredo Correa de Oliveira (1835-1919). Político próximo aos Silva Prados. Também filiado ao partido conservador, defendia a abolição da escravidão, e esteve ligado à formulação da Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea. Entre 1885-1886 foi Presidente da Província de São Paulo (equivalente a governador do Estado), tendo sucedido Elias Antônio Pacheco Chaves, cunhado do conselheiro Antonio da Silva Prado.

¹²⁸ Sua gestão foi responsável pelo aterramento de várzeas, construção de pontes, abertura de grandes avenidas, ampliação da estação da Luz ao lado da Pinacoteca do Estado; construção do Teatro Municipal, implantação do sistema elétrico na cidade (usina hidroelétrica de Santana de Parnaíba) e ampliação das linhas de bonde, que passaram a atingir bairros distantes do centro da capital, favorecendo a ocupação de bairros periféricos.

¹²⁹ Aqui não estamos negando a histórica luta contra a escravidão, como a resistência dos quilombolas e as ações abolicionistas, mas sim, afirmando que a lei de abolição fora redigida e sancionada por membros da

Proclamação da República no ano seguinte. Nesse aspecto conciliador que permeia a sociedade brasileira, em considerações de Sérgio Buarque de Holanda (2015), a convivência entre os distintos projetos de nação ocorre forjado pelo interesse em comum na lavoura cafeeira e nos laços de parentesco, que consolida as redes de sociabilidade e do capital social. Foi exatamente esse espírito que permitiu que as grandes figuras do império se convertessem em agentes políticos da República, que nasceu em 1889. Nesse cenário, Antonio da Silva Prado que era monarquista, conselheiro e senador do império (D'AVILA, 2004), não foi guilhotinado e nem preso, tornando-se o primeiro prefeito da cidade de São Paulo, em 1899, nomeado por um dirigente republicano, cargo no qual permaneceu até 1911. Modificaram-se as alegorias e nomenclaturas, mas a prática e seus agentes e projetos pouco mudaram, tal qual o conceito de revolução conservadora em Fernandes (2005), mudar para conservar.

O projeto defendido por Antonio Prado acerca da escravidão não significava grande ruptura, ao se considerar sua defesa pela abolição com indenização, posição mantida até meados de 1885, momento em que a substituição da mão de obra escravizada pelo trabalho livre dos imigrantes já havia provado a sua eficiência e aumento da lucratividade. Prado defendia, portanto, transformações pacíficas e em processo conciliatório, capazes de efetuar a manutenção do *status quo*. A defesa de Paulo Prado, em relação à modernidade, em 1927, estava calcada no mesmo sentido conciliatório e de elucidação do papel e da responsabilidade das elites na modernização do país sem que houvesse rupturas (PIVA, 2009).

Enquanto abolicionistas e escravocratas degladiavam na imprensa e no Parlamento, Antônio Prado procurava uma solução prática para a questão da escravidão. Na década de 70 (século XIX), os Prados e um grupo de fazendeiros paulistas ressuscitaram um projeto dos anos 50, capitaneado por Vergueiro¹³⁰ [Senador] e o brigadeiro Luís Antônio [Sousa Queiróz], que consistia em importar mão-de-obra estrangeira para trabalhar na lavoura paulista. O resultado desse empreendimento fora modesto, mas serviu de guia e inspiração para os fazendeiros liberais dos anos 70. (D'AVILA, 2004, p. 285)

elite brasileira, como Antônio da Silva Prado, João Alfredo Correa de Oliveira, Rodrigo Augusto da Silva e Isabel de Bragança.

¹³⁰ Nicolau Pereira de Campos Vergueiro (1778-1859), cafeicultor e político, é considerado o pioneiro na implementação da substituição da mão de obra escrava na lavoura cafeeira ao trazer os primeiros imigrantes europeus para a fazenda Ibicaba, localizada em Limeira, região de Rio Claro e Campinas, no interior paulista. Era também sócio do brigadeiro Luis Antônio de Souza Queiróz, pai do barão de Souza Queiróz. Foi pai do barão de Limeira, sua filha, a marquesa de Valença foi dama da Imperatriz Leopoldina. (SCHMELLING, 1974).

O processo da substituição da mão de obra escrava pela imigrante europeia se insere nesse contexto e cenário, de "revolução conservadora", em que, nesse caso, os agentes subordinados modificam, inclusive, atendendo aos anseios teóricos dos eugenistas, que atribuíam aos negros, indígenas e a mestiçagem a inferioridade e o fracasso da nação, mas a condição privilegiada dos fazendeiros se mantinha, em situação praticamente inalterada, sendo apenas acrescida a possibilidade de retorno e lucratividade do capital investido em mão de obra escravizada com a expansão das zonas produtoras de café em São Paulo, e o conseqüente aumento da produção e exportação, bem como, da malha ferroviária que cobria o estado.

Era preciso modernizar os meios de produção e de comercialização do café, não prescindindo de manter-se a classe oligárquica como hegemônica dentre as demais classes dominantes, porém, abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, do moderno e do urbano, atraindo a adesão das forças identificadas com esta perspectiva, como a própria burguesia industrial. (PIVA, 2009 pp. 145-146)

Lento e gradativo, no sentido conciliador, a abolição na década de 1880 acenava como possibilidade real aos cafeicultores. Defensor dos processos conciliadores em oposição às rupturas e às revoluções, é fundada em julho de 1886 a *Sociedade Promotora da Imigração*, instituição sem fins lucrativos e de ordem privada, que tinha por finalidade incentivar a promoção da imigração estrangeira para São Paulo, facilitando o procedimento no exterior e no próprio estado. Segundo Thomas Holloway (1984), a *Sociedade* obteve grande êxito em sua tarefa, sendo responsável pela entrada de 750 mil imigrantes¹³¹ entre sua fundação e o início do século XX. Desse total, 58% receberam subsídios do Estado.

Eram sócios fundadores da *Sociedade* os cafeicultores Antônio da Silva Prado, que no ano de sua fundação da mesma ocupava o cargo de Ministro do Império da Agricultura¹³²; seu irmão Martinho da Silva Prado Júnior, responsável por parte significativa da administração das fazendas da família Silva Prado, os maiores produtores

¹³¹ Segundo Thomas Holloway, apenas em 1887 a Sociedade foi responsável pelo ingresso de 32 mil imigrantes, número que sobe em 1888 para 92.000.

¹³² Nome oficial do cargo: Ministro do Império dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas.

de café no estado, que se envolveu pessoalmente na questão, viajando em 1887 para a Europa; Antônio Queiroz Telles¹³³ presidente da província e cafeicultor.

A abolição e a vinda dos imigrantes eram ações modernizadoras e, para tanto, os cafeicultores interessados no processo fundaram a *Sociedade*, responsável por trazer os imigrantes que substituíram os escravizados na lavoura, o que ampliou as margens de lucro dos próprios fazendeiros, arcando o Estado com as despesas da empreitada, sendo este chefiado pelo mesmo grupo oligárquico cafeeiro, que celebra contrato em 1887 entre o governo e a *Sociedade Promotora da Imigração*, onde ficou estabelecido:

1º - A Sociedade Promotora de Imigração contracta e obriga se por este, a promover por todos os meios convenientes a emigração estrangeira para esta provincia e a introduzir dentro do anno financeiro, até trinta mil immigrants. (...)

9º - Se nas contas apparecer algum saldo sobre as despesas da sociedade será este recolhido ao Thesouro Provincial¹³⁴ na forma e no praso que for determinado pelo Presidente da Provincia ou ficando em poder da Sociedade para os mesmos fins, no caso de renovação de contracto.¹³⁵
(ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DE SÃO PAULO)

No mesmo ano em que foi celebrado o contrato, a *Sociedade* inaugurou a *Hospedaria dos Imigrantes*, situada no bairro do Brás, na capital paulista, com localização estratégica na justa intersecção das linhas férreas São Paulo – Rio de Janeiro, que ligava a capital da província à Corte, passando pelo Vale do Paraíba, e a São Paulo Railway, que ligava o Porto de Santos, ponto de desembarque dos imigrantes, passando pela capital da província, onde estava instalada a hospedaria, chegando à cidade de Jundiaí, ponto de partida dos trilhos da *Companhia Paulista de Estrada de Ferro e da Companhia Sorocabana*, que acessavam e forneciam acesso às principais zonas produtoras de café no interior do estado, destino da maioria dos imigrantes aliciados pela *Sociedade*. Ou seja, o projeto do início ao fim estava atrelado aos interesses financeiros não apenas dos cafeicultores, mas, sobretudo, da família Silva Prado, presente em todas as etapas do processo¹³⁶.

¹³³ Antônio de Queiroz Telles (1831-1888), conde de Parnaíba, filho do barão do Japi, era cafeicultor da região de Campinas. Formado em direito pela Faculdade de São Paulo, foi deputado geral por São Paulo e presidente da mesma província entre 1886 e 1887. Possuía relações próximas e de sociedade com Antonio da Silva Prado.

¹³⁴ Grifos meus.

¹³⁵ Localização: APESP6 C7886.

¹³⁶ Abolição: A Sociedade Promotora de Imigrantes na Europa tratava do aliciamento, e em São Paulo a Hospedaria dos Imigrantes, que funcionava como uma espécie de posto de oferta de trabalho/emprego. No

No entanto, o apoio dos principais fazendeiros da província acerca do projeto de substituição da mão-de-obra foi conquistado após resultados positivos das experiências realizadas nas fazendas dos Silva Prado e dos Queiroz Telles. Ainda, na década de 1870, a fazenda Santa Veridiana [região de Campinas], propriedade de Antonio Prado, passou a servir como laboratório de experiências técnico científicas, como modelo avançado de técnicas de plantio, administração de recursos, introdução de novas máquinas, métodos de processamento, beneficiamento do café e introdução de imigrantes na fazenda que, segundo D'Avila (2004, pp. 286 -287), produzia mais que o dobro da média paulista de café.

Dotados de prestígio político e econômico, confiantes na substituição da mão de obra, diante dos sucessos na fazenda Santa Veridiana e da *Sociedade Promotora de Imigração*, antes da abolição, Antônio e Martinho¹³⁷ da Silva Prado libertaram aqueles que foram escravizados e trabalhavam em suas fazendas (D'AVILA, 2004, p. 304), quadro replicado por outros fazendeiros como o barão de Grão-Mogol, em Rio Claro¹³⁸, e alguns outros, convictos da lucratividade, do fim da escravidão ou por temer revoltas (vingança) por parte dos escravizados quando chegasse a abolição. O processo abolicionista foi consolidado e tornou-se definitivamente irreversível quando soluções viáveis foram apresentadas aos grandes produtores do país, processo esse operado por Antônio da Silva Prado, pai de Paulo Prado e sogro de Guiomar Penteado, irmã de Yolanda Penteado.

O processo abolicionista foi encarado por esse grupo de fazendeiros como processo irreversível, significando para estes a antecipação da normatização jurídica legislativa que aboliu a escravidão estratégia de redução de impactos negativos, diante da irreversibilidade do processo, e a garantia de manutenção laboral do trabalho na lavoura, assegurando a manutenção do seu *status quo*, ora aprofundado pelo trabalho dos imigrantes, o que mais uma vez, caracteriza a abolição, como processo de modernização conservadora, permitida no caso paulista, em razão da existência de alternativas rentáveis e vantajosas para a economia, ou seja, a lavoura cafeeira.

Estado de São Paulo (Hospedaria) para o interior, onde ficavam as fazendas, as Companhias Paulista e Sorocabana de Estrada de Ferro. Para concluir o ciclo, Antônio Prado foi senador e esteve presente nas discussões acerca da abolição, para além de ter ocupado o posto de Ministro do Império da Agricultura.

¹³⁷ Aqui se faz referência a Martinho da Silva Prado Júnior, o irmão de Antônio da Silva Prado, e não a seu pai, que possuía o mesmo nome.

¹³⁸ Guálter Martins Pereira (1826-1890), barão de Grão-Mogol, título concedido por S.M.I D. Pedro II em setembro de 1873. Foi vereador em diversas legislaturas na Câmara Municipal de Rio Claro, e presidia a mesma quando da aprovação da extinção da escravidão no município, em fevereiro de 1888.

Segundo considerações do economista Celso Furtado (2007), os escravizados libertados encontraram grandes dificuldades para sobreviver (FURTADO, 2007, p. 172), não havendo qualquer projeto – modernizante que os englobassem – efetivo de inserção ou integração desse grupo à sociedade brasileira, como indivíduos livres, situação diametralmente oposta quando comparada à necessidade dos fazendeiros de garantir mão de obra barata para as lavouras cafeeiras. Houve projetos nacionais, regionais na esfera pública e privada com financiamento público em prol da imigração. Não houve o mesmo empenho das famílias Silva Prado, Sousa Aranha e Queiroz Telles na inserção do negro, outrora escravizado, nesse processo de modernização, estando este grupo aliado desde o dinamismo moderno-industrial, incentivado por esse segmento da elite paulista, posição esta considerada primitiva, se considerarmos os escritos de José Bonifácio de Andrada e Silva (DOLNIKOFF, 1998), que ainda no primeiro reinado defendeu a abolição e a incorporação do negro no universo do trabalho.

Se, em 1959, Celso Furtado considerava que os escravos libertos encontraram dificuldades para sobreviver, na perspectiva de Joaquim Nabuco (1981) tecida em 1900, a Abolição de 1888 foi assegurada pela atuação de três grandes estadistas:

Dantas, que primeiro colocou a serviço da emancipação um dos partidos constitucionais do país, o Liberal; Antônio Prado, que retirou o veto de São Paulo à abolição, quebrando assim a resistência até então compacta do Sul, a porção mais rica do país, e João Alfredo, que levou o partido Conservador a apresentar a lei de extinção imediata, ato que mesmo na época foi de grande audácia. (NABUCO, 1981, p. 138)

Desse modo, evidenciam-se os estreitos limites e horizontes no século XIX do projeto de modernização paulista, algo que se replicou no século XX, a modernização como mecanismo de interesse econômico e político, bem como de valorização do prestígio e manutenção do *status quo* da elite dirigente, econômica ou artística. Certamente, os mecenas do *Museu de Arte de São Paulo* (1947), *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948), *Bienal Internacional de Artes de São Paulo* (1951) e da *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1965)¹³⁹ se enquadram em ao menos um desses elementos de interesse na modernização.

¹³⁹ Ano de abertura Museu Regional Dona Beja em Araxá, Minas Gerais, o primeiro museu regional inaugurado pela campanha.

No pós-abolição, a população anteriormente escravizada continuava a ser vista como executores de papel marginal à sociedade, enquanto o símbolo histórico e heroico competia oficialmente àqueles que constituíram riqueza com base no sistema escravocrata, capital posteriormente ressignificado com a diversificação do ramo de atividades e negócios, diante do processo de modernização, dirigido pelo próprio grupo. Estavam atrelados a esse caso nomes como os da família Silva Prado, para citar um dos três nomes indicados por Nabuco. As grandes figuras que articulavam os interesses políticos e econômicos no Império mantiveram-se na República, foram ressignificados em alguma medida com a Revolução de 1930, e permaneceram com o golpe militar de 1964, década que Yolanda Penteado, descendente direta dessa política do café, empreende a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, promovendo a interiorização do modelo urbano, industrial em vigor na capital paulista em outras regiões do país, por meio da cultura, valorizando a elite regional e prestigiando os artistas locais, reconhecidos e legitimados pelos parâmetros paulistas de modernidade.

1.3 Os Salões e a Institucionalização da Arte

Segundo pesquisa documental de Roberto Pompeu de Toledo, publicada em "*A Capital da Solidão*" o primeiro salão de São Paulo teria sido aberto no fim da década de 1840, no Centro de São Paulo, em residência ao lado do Palácio do governo provincial, o mítico local onde em 1554 teria sido construído o colégio jesuíta que deu origem ao povoamento e à cidade. Embora paulista e em período anterior à grande expansão, fluidez e circulação de riquezas provenientes do café, a anfitriã desse salão na década de 1840 possuía considerada fortuna pessoal, a qual se somou por casamento a maior fortuna da província; desquitada, possuía reputação questionável nos círculos mais conservadores, e significativa influência no cenário político do primeiro reinado, devido a sua proximidade ao casal imperial.

A grande anfitriã desse salão paulista, Domitila de Castro do Canto e Melo, a marquesa de Santos, nunca esteve em Paris ou na Europa, berço dos grandes salões do século XIX, mas morou na capital do Império, onde possivelmente teve contato com

recepções e festas promovidas pela elite do império, ministros e diplomatas estrangeiros, entre eles, representantes de grandes nações, como Áustria, França e Inglaterra.

Afastada da corte desde o fim da década de 1820¹⁴⁰, em 1842, Domitila casou-se em plena revolta liberal paulista, com um de seus líderes, o brigadeiro Raphael Tobias de Aguiar, com quem já vivia em situação marital¹⁴¹. Tobias de Aguiar era proprietário de inúmeras fazendas de engenho na região de Sorocaba e possuía uma das maiores fortunas de São Paulo no período. Na política, havia sido deputado da delegação brasileira nas Cortes Gerais de Lisboa, em 1821; na província de São Paulo, também foi presidente e deputado geral¹⁴². Embora oriunda de família de militares e políticos, a esposa do brigadeiro não pertencia às tradicionais famílias paulistas ou do império, mas sim, de família que ganhara significativa notoriedade, fortuna e prestígio político durante o primeiro reinado, elementos alicerces ao lado do carisma pessoal da anfitriã, do sucesso de seu salão em São Paulo (REZZUTTI, 2012).

A marquesa ficou viúva em 1857, ficando segundo o testamento do marido, tutora dos filhos: "Para fazer que concluam seus estudos, e assim obtenham os frutos de nossos desvelos". Dos quatro filhos homens do casal, três se formaram na *Faculdade de Direito de São Paulo* entre 1857 e 1861, o que demonstra a relevância da formação acadêmica na consciência do brigadeiro, que fora líder da chamada Revolução Liberal (paulista) de 1842, e que valorizava uma suposta autonomia intelectual da província adquirida com a Faculdade de Direito de São Paulo, promovendo sempre festas em seu palacete no dia 11 de agosto, data de fundação da instituição, onde o casal recebia professores, alunos e bacharéis egressos do prestigiado curso (REZZUTTI, 2012).

Com o tempo, os estudantes de outros estados [províncias], sem família por perto, acabaram tendo na marquesa um apoio quando adoeciam ou necessitavam de algum auxílio material.

Um exemplo disso foi o estudante mineiro Afonso Celso de Assis Figueiredo (...). Doente de tifo, sem dinheiro, Afonso Celso foi cuidado pela matriarca, que lhe levava remédio e comida no quarto de pensão. (REZZUTTI, 2012, p. 226)

¹⁴⁰ A marquesa foi primeira-dama da imperatriz Leopoldina, e amante visível e notória do imperador D. Pedro I, com quem teve reconhecidamente quatro filhos, nascidos respectivamente em 1824, 1825, 1827 e 1830, dos quais duas foram titulares do império: duquesa de Goiás (1826) e duquesa do Ceará (1827).

¹⁴¹ A cerimônia matrimonial ocorreu durante a fuga de Tobias de Aguiar, que liderava uma revolução de cunho liberal na província. Os noivos viviam em situação marital desde 1833, confirmada pelo nascimento e reconhecimento dos três filhos do casal, que nasceram antes da oficialização do matrimônio em 1842. Segundo o biógrafo Paulo Rezzutti, a união foi legalizada para redimir possíveis dificuldades de acesso da marquesa e de seus filhos à herança de Tobias de Aguiar, que poderia falecer no decorrer da revolta.

¹⁴² Deputado provincial entre 1838-1861 e presidente da província em duas ocasiões: 1831-1835; e 1840 e 1841, neste último período, afastando-se do legislativo para exercer cargo no executivo provincial.

O excerto de Rezzutti demonstra a ligação entre Domitila e o então simples estudante Afonso Celso, que se tornou uma das figuras mais proeminentes no império, tendo recebido o título de visconde de Ouro Preto (1888) e ocupado a presidência do conselho de ministros (1889), posição semelhante a do primeiro-ministro. A *Faculdade de Direito de São Paulo*, assim como a de Olinda, depois transferida para Recife, cumpriam o seu papel institucional no que se refere aos projetos nacionais do Império do Brasil, em que cabia a estas instituições a formação de quadros políticos e burocráticos capacitados para servirem aos interesses do Império. Nomes de relevo na política do segundo reinado e da República passaram pela instituição como Antônio, Martinho, Caio e Eduardo da Silva Prado¹⁴³, Joaquim Nabuco¹⁴⁴, Afonso Celso¹⁴⁵, Álvares de Azevedo¹⁴⁶, Castro Alves¹⁴⁷, Prudente de Moraes, Campos Sales, Washington Luis¹⁴⁸, Heitor¹⁴⁹ e Juvenal Penteadó¹⁵⁰ e, entre outros, Monteiro Lobato¹⁵¹, importante escritor do período que apresenta em sua obra elementos de subalternização do negro, tendo sido um dos principais críticos da exposição de Anita Malfatti, em 1917, por meio de seu artigo intitulado "Paranoia ou Mistificação"¹⁵², que é considerado por muitos críticos e historiadores da arte, como o estopim para a organização do Movimento Modernista e da Semana de Arte Moderna de 1922.

O ensino superior no Brasil nasceu voltado para atender aos anseios de distinção social das elites e as necessidades burocráticas e técnicas do reino e depois do império. No caso da *Faculdade de Direito de São Paulo* não era diferente, o que em alguma medida

¹⁴³ O chamado clã Silva Prado, que reunia o irmão republicanos e monarquistas, porém ambos de tendência liberal e abolicionista. Foram presidentes de província, deputados gerais, ocuparam cadeira no Senado do Império e no Conselho de Estado. Foram importantes empreendedores, banqueiros, comerciantes e cafeicultores.

¹⁴⁴ Renomado diplomata e deputado geral abolicionista brasileiro. É considerado um dos maiores intelectuais brasileiros do século XIX. Foi também fundador da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴⁵ Afonso Celso de Assis Figueiredo (1836-1912), professor da faculdade de direito do Rio de Janeiro e visconde de Ouro Preto.

¹⁴⁶ Manuel Antonio Álvares de Azevedo (1831-1852), escritor, poeta e dramaturgo da segunda geração do romantismo no Brasil.

¹⁴⁷ Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), escritor e poeta, por sugestão de seu amigo no curso de Direito de Recife, Ruy Barbosa, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, Castro Alves tornou-se patrono da cadeira de número 7.

Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/castro-alves/biografia>>. Acesso: 23 abr. 2018.

¹⁴⁸ Foram cafeicultores, civis, que ocuparam a presidência da República. Sendo Prudente de Moraes o primeiro civil eleito à presidência ainda no século XIX, e Washington Luís, o último presidente antes da Revolução de 1930.

¹⁴⁹ Heitor Teixeira Penteadó (1878-1947), importante político da região de Campinas, cidade do interior paulista.

¹⁵⁰ Juvenal Penteadó Filho, importante cafeicultor paulista, irmão mais velho de Yolanda Penteadó.

¹⁵¹ José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948), cafeicultor paulista, escritor e ensaísta brasileiro.

¹⁵² Jornal *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20.dez.1917.

significa que seus alunos eram, em maior ou menor nível, integrantes ou possuíam algum tipo de relação com essa elite. Essa consideração facilita a compreensão da aproximação na primeira metade do século XIX de Domitila de Castro do Canto e Melo a na segunda metade do mesmo século de Veridiana da Silva Prado, dos estudantes desta instituição, que para além da circulação da intelectualidade também propiciava o refinamento político, erudição, retórica, oratória e perspectivas nacionais, elementos que interessavam às duas anfitriãs, alijadas da academia pelo gênero, o que não impediu o acompanhar e influir no pensamento jovem, por vezes, moderno e revolucionário; eram ambas mulheres atentas aos negócios e à política de seu tempo, ações pouco ou nada convencionais ao universo feminino do período, o que as caracterizavam como mulheres à frente de seu tempo, com projetos e objetivos políticos e econômicos, para além da construção da nação, algo pouco comum no século XIX no Brasil.

A influência do casal na criação política liberal desses jovens também foi marcante. O professor Júlio Frank, protegido de Tobias [marido da marquesa], foi um dos elementos liberais que influenciaram uma geração de formandos da São Francisco. Estudante alemão que veio refugiado para o Brasil (...) [em Sorocaba] passou a ensinar latim, história e outras matérias para os jovens que pretendiam estudar na Academia. Tobias, durante a sua primeira gestão como presidente da província, levou-o para São Paulo, onde foi contratado para dar aulas no Curso Anexo da Academia. Lá, inculcou nos alunos o liberalismo político (...). (REZZUTTI, 2012, p. 227)

O jornal *Correio Paulistano* que, na década de 1870, apoiou a campanha de imigração promovida pelos Silva Prado, e que na década de 1890 passou a pertencer a Eduardo da Silva Prado, em edição de 1864, anunciou a existência de escola preparatória¹⁵³ para os postulantes a ingressar nas *Faculdades de Direito de São Paulo* ou do Recife, que funcionava em propriedade da marquesa de Santos, no bairro do Brás. Os professores que na sua maioria são alunos da *Faculdade de Direito de São Paulo*, por certo, frequentavam o salão da marquesa de Santos, que girava em torno da Academia, único grande equipamento de promoção cultural e intelectual da ainda pequena e pacata São Paulo. O poder econômico da marquesa e o interesse político de Raphael Tobias de Aguiar foram os elementos que garantiram a promoção do salão e das ações sociais da marquesa, que não se restringiam à religiosidade, como era comum às mulheres do período.

¹⁵³ Consultar anexo 3: Anúncio publicado no *Jornal Correio Paulistano*, em 1864.

Em sua residência, Domitila recebia os jovens estudantes em salões de poesia, música e oratória, nesse ambiente circulava livremente políticos como Afonso Celso, Joaquim Fernandes Pinto e João Tobias de Aguiar Castro; nas artes, o pianista Emilio Correa do Lago, o abolicionista e poeta Castro Alves, o escritor Álvares de Azevedo e o dramaturgo Pedro Taques de Almeida. Nesses eventos, segundo cartas e memórias publicadas pelos convidados " (...) a senhora marquesa [aparecia] com todo o seu luxo de brilhantes"¹⁵⁴, demonstrando para os boêmios estudantes a relevância daquele salão.

Mas o salão da marquesa chegou ao fim em 1867, quando esta veio a falecer, não sem antes, segundo Paulo Rezzutti (2012), auxiliar como benemérita a aquisição da primeira sede própria da *Santa Casa de Misericórdia de São Paulo*, deixando em testamento para seus herdeiros em números atualizados cerca de cento e vinte milhões de reais¹⁵⁵.

O segundo grande salão na São Paulo do século XIX também foi comandado por uma mulher, Veridiana da Silva Prado, filha de rico comerciante, que tinha por princípio a diversificação de seus negócios, o que garantiu o seu enriquecimento e certo prestígio político na província. Aos 60 anos de idade, seu pai foi feito barão de Iguape, e logo em seguida (1850) foi nomeado dirigente do *Banco do Brasil* em São Paulo. Nas palavras de Toledo "(...) de passo em passo, das mulas a barão e banqueiro, eis Antônio Prado – nome homônimo do pai e neto, filho mais velho de Veridiana – transformado num magnata ainda da era pré-café" (TOLEDO, 2012, p. 358).

Os pais de Veridiana viveram em situação marital, condição semelhante à vivida pela marquesa de Santos e o brigadeiro Tobias de Aguiar em 1833. Embora a mãe¹⁵⁶ de Veridiana tenha sido abandonada com as duas filhas¹⁵⁷ pelo marido¹⁵⁸, pois ainda era casada. Após o abandono, a senhora passou a residir com suas filhas na casa de Antônio da Silva Prado com quem teve dois filhos, Veríssimo e Veridiana, que nasceram respectivamente em 1823 e 1825. O casamento ocorreu apenas em 1838, após averiguação e confirmação do estado de viuvez de Maria Cândida, que fora confirmada muitos anos após a junção do casal e o nascimento dos filhos destes, situação incomum e

¹⁵⁴ REZZUTTI, 2012.

¹⁵⁵ Informação de Paulo Rezzutti, presente no site do MUSEU da CIDADE de São Paulo. Disponível em: <<http://www.museudacidade.sp.gov.br/solar-marquesa.php>>. – Acesso em: 3 abr. 2018.

¹⁵⁶ Maria Cândida de Moura (1799-1868).

¹⁵⁷ Antônia Emília de Moura Vaz (desposou José Joaquim Santana) e Maria Emília de Moura Vaz (desposou o tio Manuel Marques de Souza).

¹⁵⁸ Antônio José Vaz (Não há registros ou informações concretas sobre o ano de seu nascimento -1823).

que por certo deve ter causado inúmeras circunstâncias embaraçosas para os envolvidos que viviam em cidade remota, pequena e verdadeiramente provinciana.

Nos séculos XVIII e XIX, a família Silva Prado esteve habituada a realizar casamentos endogâmicos, que segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1986, p. 162) serve para preservar e evitar a perda de títulos e *status* adquiridos, enquanto o casamento exogâmico serve para capturar novos títulos e posições. Veríssimo, nas duas vezes que contraiu matrimônio, desposou primas de sobrenome Silva Prado, e Veridiana em 1838, aos 13 anos de idade, desposou o primo, e irmão materno de seu pai¹⁵⁹, Martinho da Silva Prado¹⁶⁰, 14 anos mais velho que ela¹⁶¹. Desse matrimônio nasceram Antônio, Martinho Junior, também chamado de Martinico e outros quatro irmãos, que chegaram a conviver com o avô barão de Iguape.

Ensinou aos filhos e netos [barão de Iguape] que o dinamismo do comércio e a busca da prosperidade eram fundamentais para mantê-los em estado de alerta às oportunidades econômicas que despontavam no país. Ganhar dinheiro, prosperar e crescer não eram atividades vulgares e condenáveis, como a tradição lusa e a elite decadente pregavam. (D`AVILA, 2004, p. 220)

O discurso liberal burguês do barão de Iguape parece ter sido aprendido pelos netos Antonio e Martinho, e transmitido a gerações futuras, como Paulo, Silvio, Caio¹⁶² e Martinho Prado Neto, dos quais os três últimos casaram-se com moças da família Penteadado e tiveram descendência, sendo Sílvio, esposo da irmã de Yolanda Penteadado, presidente da *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1967)¹⁶³.

Segundo Luis Felipe D`Avila (2004, p.222), Veridiana herdou do barão o gosto pela vida urbana, gostava de discussões literárias, debates políticos e da vida social paulistana, enquanto seu tio e marido era um homem apaixonado pelo campo, gostava da

¹⁵⁹ A mãe de Antônio da Silva Prado, Ana Vicença Rodrigues de Almeida, fora casada em primeiras núpcias com o pai de Antônio, que possuía o mesmo nome, e em segundas núpcias com o irmão do primeiro marido, Eleotério da Silva Prado, pai de Martinho da Silva Prado, o que o tornava irmão por parte de mãe, e primo-irmão por parte de pai de Antônio da Silva Prado, que em 1838 também se tornou seu sogro.

¹⁶⁰ Martinho da Silva Prado (1811-1891), fazendeiro e cafeicultor paulista, desbravou o "Oeste Paulista" e formou novas fazendas no interior do estado. Foi sócio-fundador das Companhias Paulista, Sorocabana, Mogiana e Ituana de Estrada de Ferro.

¹⁶¹ Dentre os seis filhos que nasceram dessa união, Antonio (1840), Martinho Júnior (1843), Ana Blandina (1844), Anésia (1850), Caio (1853) e Eduardo (1860), apenas o mais jovem desposou em 1892 uma Silva Prado, sua prima Carolina (filha do irmão de Martinho, Manuel), o que evidencia que na segunda metade do século XIX o intuito da família foi ampliar e somar *status* e prestígio ao clã.

¹⁶² Caio Prado e Antonieta Álvares Penteadado foram pais do cientista político, filiado ao Partido Comunista do Brasil, Caio Prado Júnior.

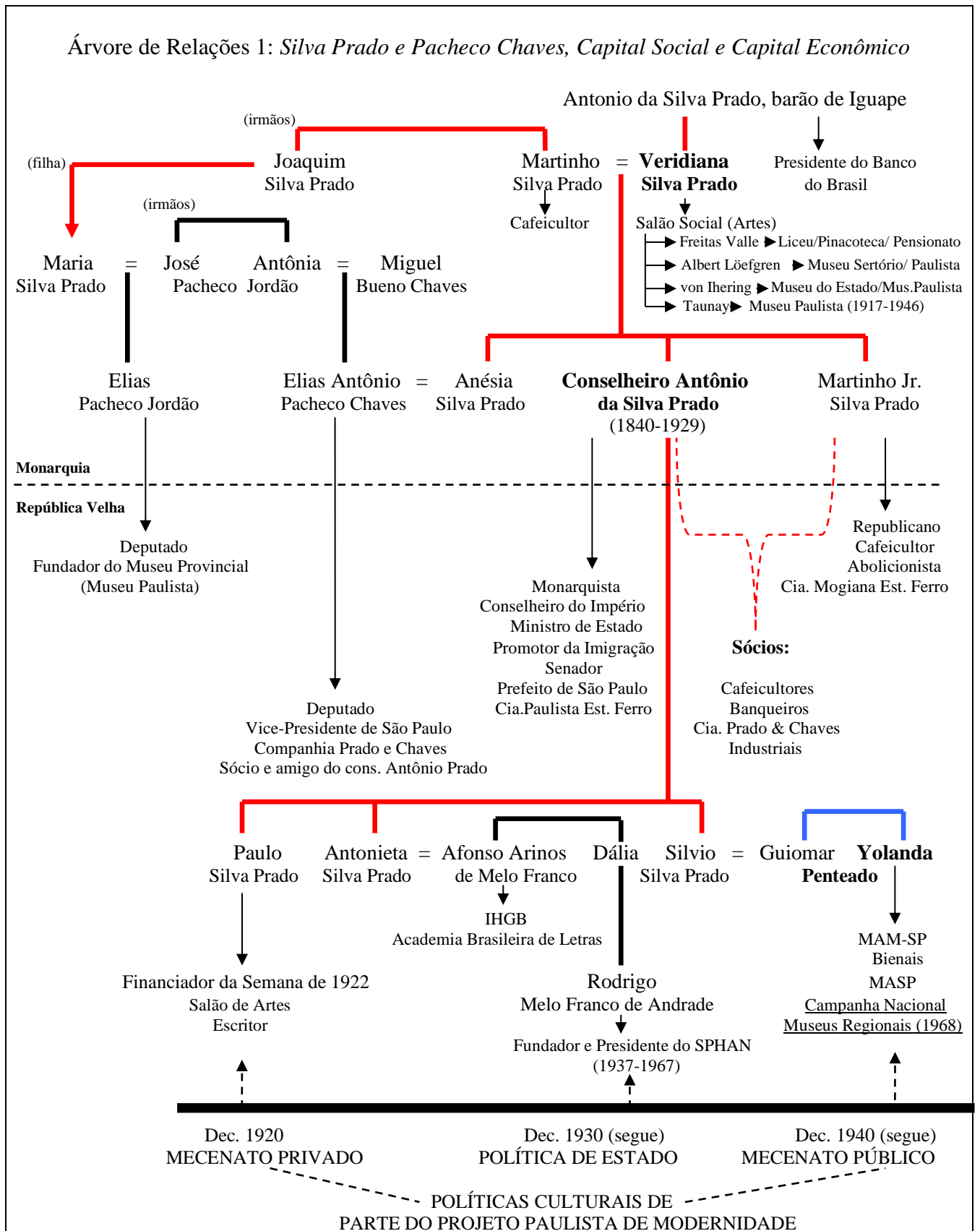
¹⁶³ Consultar *Árvore de Relações 1: Silva Prado e Pacheco Chaves, Capital Social e Capital Econômico*.

solidão da vida rural, do prazer de cultivar o solo, preferindo o café e os caboclos aos salões, teatros e clubes. Diante de tamanha incompatibilidade de interesses, elevado *status* social e ampla independência financeira, a paulista Veridiana da Silva Prado decide, na década de 1870, se separar do marido e fixar residência em São Paulo, na mansão da Rua da Consolação, enquanto Martinho, permaneceu em sua principal fazenda de café no interior do estado.

Em 1870, São Paulo ainda era uma cidade pequena e caipira. A riqueza do café impulsionara o surgimento de novas regiões cafeeiras, a expansão das estradas de ferro, a formação de novas fazendas, a criação de novas cidades e o advento dos barões do café, mas ainda não havia produzido as grandes fortunas do final do século XIX, que financiaram o embelezamento e a urbanização da cidade, a indústria paulista e o progresso da província e do Brasil. (D`AVILA, 2004, p. 219)

A família Silva Prado estava diretamente ligada a esse processo de modernização paulista propiciado pelo café, seja na campanha abolicionista, promoção da imigração, construção das estradas de ferro, instalação industrial e progressos significativos na urbanística da cidade de São Paulo. Essa elite considerava-se responsável pela promoção dessa modernização, a exemplo das colocações de Paulo Prado, neto de Veridiana e filho do conselheiro Antonio da Silva Prado, em *Retratos do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), em termos literatos e práticos, o financiamento da Semana de Arte Moderna de 1922. Como colocara o barão de Iguape aos netos, segundo D`Ávila (2004, p. 221), quando essa classe [grupo dominante econômico] perde seu dinamismo e a disposição de lutar pelos princípios que deveriam nortear sua atuação na sociedade, ela torna-se fraca, preguiçosa e defensora de regalias injustificáveis e privilégios insustentáveis. As palavras de Iguape são uma espécie de presságio da Revolução de 1930, consequência de um processo no qual Penteados e Silva Prado vinham tentando atenuar desde o início do século XX, com as suas proposições de modernidade e inovação, como no ensino superior (técnico) e no campo das ciências, cultura e arte.

A matriarca dos Silva Prado coadunava com tais compromissos autodeclarados da própria elite de tendência à modernidade paulista, ou seja, a não dependência econômica do país do sistema agrário e do café, indicando a necessidade de diversificação das atividades econômicas em direção ao comércio e à industrialização, bem como, o vencimento do atraso urbano vivenciado pela capital paulista. Ainda que fosse uma mulher arrojada para os parâmetros de comportamento feminino em seu tempo, Veridiana



também se enquadrava em alguns papéis esperados das mulheres de sua estatura social, como o envolvimento em obras assistencialistas e religiosas, transbordando, no entanto, as fronteiras do desejável e do permitido. Sua independência financeira e posição social de sua família permitiam esse transbordamento, sem que resultasse em represálias ou ações de maior impacto para os Silva Prado, no campo dos negócios e da política.

Todos os membros da família sentiam-se vigiados pelos olhos atentos da matriarca [Veridiana]. Contudo, graças ao seu estilo centralizador, ela conseguiu um fato raro: manter a família unida em torno dos princípios e valores que norteavam a ação em bloco do clã.
(D'AVILA, 2004, p. 308)

Com o autoexílio do marido no interior paulista, as reuniões de família passaram a ser frequentes na casa da matriarca, de onde a partir das conversas forçosas de ações e atividades dos filhos, o clã articulava e planejava sob sua direção estratégias. Antônio tratava das ações do banco e das políticas; no empreendimento cafeeiro e de infraestrutura, Martinho Júnior; e no comércio, os genros, Elias Pacheco Chaves, dirigente da *Casa de Comércio Prado & Chaves*¹⁶⁴, importadora e exportadora que funcionava em Santos, e Antônio Pereira Pinto, diplomata do Império, com quem articulava contatos vantajosos no exterior¹⁶⁵. Verdadeiramente, os Prados operavam como clã em defesa dos seus interesses sociais e econômicos; Em comum, a defesa do projeto de modernização de São Paulo.

Os Prados eram homens [e no caso de Veridiana, mulher] de ação, pragmáticos e objetivos. Para eles[a], o sucesso não era baseado em boas intenções, mas mensurado em realizações. As aspirações louváveis precisavam ser convertidas em ações. O sucesso tinha de ser traduzido em fatos e feitos (...) (D'AVILA, 2004, p. 309)

¹⁶⁴ A Casa Prado & Chaves, diante da crise do café de 1909, incorporou a sua propriedade 17 fazendas de café do interior paulista (as fazendas eram penhoradas mediante a concessão de crédito para o custeio da produção, atividade exercida pela Casa de Comércio, para além do banco que pertencia à família). Entre 1908 e 1913, a empresa abriu filiais em Londres, Hamburgo e Estocolmo, tendo sido a maior exportadora de capital nacional. Entre 1912-1913, controlava sozinha 16% de todo o café que saía pelo porto de Santos. Mais informações: MARCOVITCH, 2005, p. 47.

¹⁶⁵ Até a conclusão do curso de direito de Caio e Eduardo da Silva Prado, respectivamente em 1879 e 1891, estes estiveram afastados das grandes decisões acerca dos negócios da família. No entanto, com a conclusão do curso, por intermédio de Antonio, seu irmão é inserido no cenário político, sendo nomeado presidente da província de Alagoas; e Eduardo, ao retornar da Europa, assume a direção do jornal *Correio Paulistano*, anteriormente dirigido por seu irmão, Caio da Silva Prado.

Na política, a família vinha obtendo significativos resultados desde os anos de 1870 e 1880, com o incentivo à imigração, avanço do trabalho livre exercido por trabalhadores europeus, expansão da rede ferroviária paulista, e crescimento da produção e comércio do café, além do estímulo à industrialização, ou seja, agiam no que era rentável no período, sem perder a perspectiva da inovação, nas palavras de Levi (1977), o que os caracterizava como família de elite modernizante, com claro e forte interesse econômico, e um interesse social destorcido pela perspectiva elitista e excludente de desenvolvimento da nação, que embora muito particular, e limitada para o século XXI, existia e era tida por muitos como inovadora e digna de grandes estadistas. Por sua vez, na vida privada, a diretriz mensuradora do sucesso não era muito diferente, segundo o biógrafo da família. Os Prado mensuravam o sucesso de seus negócios de maneira objetiva: número de pés de café plantados, índice de produtividade das fazendas, lucratividade de suas empresas e a rentabilidade de seus investimentos (D`ÁVILA, 2004, p. 309), fatos que muito revelam sobre o pensamento e a construção das alianças e redes sociais tecidas pelos Silva Prado, sobretudo, com a família Penteadó, grupo que tendia para a mesma direção de modernidade defendida pelo clã, o que nos ajuda a compreender a existência dos dois grandes salões que não foram simultâneos, o de Veridiana da Silva Prado e Olívia Guedes Penteadó, ambas filhas da nobreza paulista, mulheres da modernidade e do café, que contribuíram para o avanço da ciência e da cultura imbricados à modernidade.

No fim da década de 1870, segundo Ulisses Lampazzi (2012), a cidade de São Paulo apresentava ainda muitas limitações artísticas e de entretenimento em relação à capital do império. Poucos teatros, poucos encontros sociais, além de um espírito fechado, conservador nos costumes (LAMPAZZI, 2012, p. 38), a exceção eram os estudantes do curso de direito, que vinham de diversas províncias do país. Além das reuniões diárias do clã na casa da matriarca Silva Prado, esta também passou a receber em sua casa os amigos e colegas da faculdade de direito dos filhos. Eram encontros informais, para conversas, debater sobre política, economia, literatura e música. O ambiente e as ações a princípio não tinham grandes pretensões, a situação de destaque era a própria recepção em cidade de ares conservadores e provincianos, sobretudo, promovidos e com discussões direcionadas por uma senhora.

Em 1882, Veridiana saiu do país pela primeira vez, para visitar sua filha Ana Blandina, esposa do diplomata Antonio Pereira Pinto Neto, que residiam em Paris.

A futura condessa Pereira Pinto¹⁶⁶ apresentou a sociedade parisiense à matriarca dos Silva Prado, que conheceu os famosos salões culturais da cidade, onde:

artistas, intelectuais, políticos e aristocratas [como Veridiana] se encontravam para conversar, discutir literatura, ouvir os novos talentos da música e da poesia, debater as questões políticas e também para se deliciar com as iguarias da gastronomia e as frivolidades que temperam os rumores e fofocas da sociedade. (D`AVILA, 2004, p. 232)

Ao retornar ao Brasil, Veridiana traz consigo não só a ideia, mas a vivência dos grandes salões culturais de Paris, algo que por certo não passou despercebido a uma mulher que gostava da vida social. Em 1883, ela começa a executar o seu plano, comandar um salão cultural. Para receber bem, mandou construir um palacete, rodeado por refinado jardim na mesma chácara que já residia. O palacete em estilo renascentista francês que ficou pronto em 1884, contrastava com a antiga residência de Veridiana, casa construída em taipa de pilão, sem refinamento e adornos arquitetônicos, que tinha por vizinha uma capela em madeira, resquícios das antigas técnicas coloniais de construção.

O novo palacete de Veridiana da Silva Prado, fruto da riqueza cafeeira que fluía nas mãos da elite paulista, foi símbolo e marco da modernidade que modificou os parâmetros paulistanos de construção de residências (HOMEM, 1996, p. 77), que contrastavam com o aspecto ainda provinciano da capital paulista. Foi nessa moderna construção, que a senhora Silva Prado recebeu a princesa imperial, que não deixou de anotar em seu diário a impressão que teve do palacete¹⁶⁷.

A propriedade de D. Veridiana, lindíssima; casa à francesa, exterior e interior muitíssimo bonitos, de muito bom gosto. (...) um dos tetos pintados por Almeida Jr. e representando o sono, ou antes, um não sei quem cochilando, deixa a desejar como obra dele que deveria ser coisa melhor (...). Os jardins tem gramados dignos da Inglaterra, a casa domina tudo, há um lagozinho (...), plantações de rosas e cravos, lindos. Vim de lá encantada. (HOMEM, 1996, pp. 104-105)

O pintor¹⁶⁸ a qual a princesa se refere, era natural de Itu, interior de São Paulo, foi um dos mais consagrados pintores brasileiros do século XIX, sendo uma das marcas de sua obra o retrato do cotidiano e da geografia paulista. Aluno da *Academia Imperial de*

¹⁶⁶ Título que lhe seria concedido pela Santa Sé.

¹⁶⁷ Consultar anexo 4: Imagem da Chácara de Veridiana da Silva Prado em 1902.

¹⁶⁸ José Ferraz Almeida Júnior (1850-1899).

Belas Artes, onde realizou exposições individuais, e da *Academia Francesa de Belas Artes*, onde estudou com bolsa cedida por D. Pedro II. Outros relatos da época indicam que, aos domingos, os jardins do palacete, também citados pela princesa, eram abertos para o lazer e visita do público, ato que implica no burilamento, ainda que indireto, ao inculcar novas perspectivas e horizontes aos frequentadores do jardim com gramados "dignos da Inglaterra".

Em 1885, começa a funcionar efetivamente no palacete o salão cultural dirigido por Veridiana da Silva Prado, o qual circulavam políticos, banqueiros e diplomatas, como Antonio da Silva Prado, Martinho Prado Júnior, Elias Pacheco Chaves¹⁶⁹, Joaquim Nabuco¹⁷⁰, barão do Rio Branco¹⁷¹, Graça Aranha¹⁷², os abolicionistas e escritores José do Patrocínio¹⁷³ e Teodoro Sampaio, os historiadores Capistrano de Abreu¹⁷⁴ e Afonso Taunay¹⁷⁵, o jornalista Eduardo da Silva Prado¹⁷⁶, os cientistas Loefgreen¹⁷⁷, Luis Pereira

¹⁶⁹ Filhos e genro da anfitriã.

¹⁷⁰ Diplomata, político e escritor abolicionista. Um dos maiores intelectuais do período imperial.

¹⁷¹ José Maria da Silva Paranhos Júnior (1845-1912) estudou direito em São Paulo, concluindo os estudos na faculdade de Recife. Foi advogado, historiador e diplomata brasileiro. No período imperial, representou o Brasil na Inglaterra, já na República, na Alemanha. Também foi ministro das relações exteriores entre 1902 e 1912, e membro eleito (1898) da Academia Brasileira de Letras. É o atual patrono da diplomacia brasileira (BURNS, 2003). Demais fontes disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/barao-do-rio-branco-jose-maria-da-silva-paranhos/biografia>>. Acesso em: 6.abr.2018.

¹⁷² José Pereira de Graça Aranha (1868-1931), diplomata e escritor, formou-se em direito na Faculdade de Recife, serviu ao Brasil no exterior na Inglaterra, Noruega, Holanda e França, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras; publicou em 1902, *Canaã*, livro considerado pela crítica literária como marco do pré-modernismo brasileiro. Participou ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922, sendo integrante maranhense do grupo modernista. Demais fontes disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/graca-aranha/biografia>>. Acesso em: 6.abr.2018.

¹⁷³ José Carlos do Patrocínio (1853-1905): escritor, importante líder abolicionista, filho de cônego da Capela Imperial e uma escrava. Estudou na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, e foi importante jornalista no período imperial (COUTINHO, 1990).

¹⁷⁴ José Capistrano Honório de Abreu (1853-1927), historiador, foi um dos principais contrapontos da história do Brasil, escrita por Francisco Adolfo de Varnhagen (GONTIJO, 2013).

¹⁷⁵ Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958) foi escritor, historiador, diretor do *Museu Paulista* (1917-1945) e eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1929, instituição fundada por seu pai, que também foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Era Filho dos viscondes de Taunay, neto dos barões de Vassouras e Itambé, seu bisavô Nicolas Taunay foi membro da chamada *Missão Artística Francesa* que veio ao Brasil a convite de D. João VI (1816), onde foi um dos fundadores e professor da Academia Imperial de Belas Artes (1820).

¹⁷⁶ Eduardo da Silva Prado (1860-1901), filho de Veridiana e Martinho da Silva Prado. Era formado em direito pela Faculdade de São Paulo, manteve importante salão de conhecimento em Lisboa e Paris. Integrou a comissão brasileira da Exposição Universal de 1889, em Paris. Foi ainda um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e atuou como jornalista e escritor.

¹⁷⁷ Johan Albert Constantin Loefgreen (1854-1918), botânico sueco, trabalhou na Companhia Paulista de Estradas de Ferro, integrou a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo chefiada por Orville Derby. Foi um dos fundadores do *Museu Paulista*, diretor (1888) do Jardim da Luz e do Jardim Botânico de São Paulo, chefiou entre 1910 e 1913 a seção de botânica da Inspeção de Obras Contra as Secas, autarquia federal e foi um dos precursores do código florestal brasileiro, que seria aprovado apenas em 1934, falecendo em 1918 (PERSIANI, 2012).

Barreto¹⁷⁸ e Orville Derby¹⁷⁹, e os artistas, como os pintores Benedito Calixto¹⁸⁰, Almeida Júnior, Pedro Alexandrino Borges¹⁸¹, Antônio Parreiras¹⁸² entre outros nomes.

Para a manutenção da Vila Maria, nome que Veridiana escolheu para a sua propriedade, que incluía o palacete, a matriarca aumentou o número de profissionais que trabalhavam em sua residência, alguns dos quais, participavam dos salões que eram promovidos, como o cocheiro suíço e Oflia, a governanta belga, mulher culta que participava, sobretudo, das discussões de literatura (D'AVILA, 2004, p.239). Alguns funcionários mais antigos, nacionais, também participavam dos salões, ainda que apresentando um ar de exotividade, como a acompanhante de Veridiana, Rita, negra que possuía belíssima voz, segundo relato dos convidados, era uma das grandes atrações do salão, quando cantava entre o intervalo de uma leitura ou discussão literária. Após a apresentação retornava a sentar-se "ao pé de sua patroa, à maneira das mucamas do período escravocrata" (HOMEM, 1996, p.104). Também participava o mordomo Joaquim, índio que foi pego a laço por Couto Magalhães, que o ofertou de presente ao barão de Iguape e este à filha (D'AVILA, 2004, p.240). O mordomo de origem indígena, com lábios furados que ostentava uma argola, era um ótimo garçom, que servia aos intelectuais e notáveis da época, à francesa (MOTA FILHO, 1967).

Veridiana conduzia as discussões, comandava o serviço e propiciava aos convidados um ambiente cultural elevado que destoava da atmosfera provinciana e conservadora de São Paulo: 'À sua chácara

¹⁷⁸ Luiz Pereira Barreto (1840-1923): escritor e médico formado em Bruxelas. Foi o primeiro presidente da Assembleia Legislativa de São Paulo entre 1891-1892 no período republicano.

¹⁷⁹ Orville Adalbert Derby (1851-1915): geólogo estadunidense, integrou a Comissão Geológica do Império (1875), dirigiu a Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo (1886-1904) com apoio financeiro de Veridiana da Silva Prado, e fundou o Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil, incorporado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio na década de 1920 (PERSIANI, 2012).

¹⁸⁰ Benedito Calixto de Jesus (1853-1927), pintor, teve os estudos financiados em Paris por membros da elite paulista. Suas principais obras retratam com expressiva exatidão cenários urbanos, como o quadro "Inundação da Várzea do Carmo" (1892), "Vista Panorâmica da cidade de Santos" (1898) ou pinturas de construção de discurso histórico, que interessava a certos mecenas financiadores da elite paulista, como "Proclamação da República" (1893). Pintou diversos quadros, sob encomenda, de Afonso d'Escagnolle Taunay, diretor do Museu Paulista.

¹⁸¹ Pedro Alexandrino Borges dos Santos Fernandes (1856-1942), pintor, estudou na Academia Imperial de Belas Artes e em Paris, foi professor no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, e recebeu bolsa de estudos do barão de Rothschild para ir aos Estados Unidos da América aprimorar sua técnica de pintura, e foi professor particular de alguns artistas modernistas, como Tarsila do Amaral (1917), Anita Malfatti (1919) e Aldo Bonadei (1925), integrante do chamado Grupo Santa Helena. (TARASANTCHI, 1996).

¹⁸² Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937), pintor, estudou na Academia Imperial de Belas Artes, rompendo com esta em 1884, seguindo estudos de pintura com o pintor alemão Grimm, expôs no renomado Salon de Paris e teve seus quadros adquiridos pelo imperador D. Pedro II, Supremo Tribunal Federal e Governo Federal (Palácio do Catete) (PEREIRA, 2008).

acorrria o que havia de melhor, ou passava, pela capital da província¹⁸³. (D`AVILA, 2004, p. 242)

O primeiro salão de Veridiana, o mais tímido e provinciano era semelhante ao promovido pela marquesa, por ter como principais personagens pessoas ligadas à faculdade de direito. Já, no segundo salão da senhora Prado [1880], após a experiência francesa, seu salão passou a versar diversidade e pluralidade intelectual e artística, ganhando grande destaque e prestígio no cenário paulista e nacional.

Nesse segundo momento, já com estrutura remodelada e adequada para os eventos da modernidade paulistana, inspirado no congênere francês e com algum traço inglês, o salão mesclou nomes de grande respeito e prestígio consolidados com nomes que ainda se encontravam em formação, dos quais alguns exerceram papel de destaque nas gerações seguintes, como Graça Aranha e Pedro Alexandrino no campo das artes, tendo sido o primeiro professor de artistas modernistas, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Aldo Bonadei; Alexandrino foi parceiro e colega de nomes do movimento modernista e uma das lideranças da Semana de Arte Moderna de 1922. Nesse salão conviviam nacionais e estrangeiros, artistas e cientistas, populares e políticos, monarquistas e republicanos, no em torno e em prol dos interesses da família Silva Prado. Outro traço marcante existente na lista de frequentadores dos salões promovidos pela matriarca Prado, era a forte presença de diplomatas, políticos, escritores e artistas, fortemente envolvidos com a causa abolicionista, por certo, um dos grandes símbolos ao lado das estradas de ferro da modernidade que se pretendia atingir no período.

Nas palavras de Persiani, a presença do salão de Dona Veridiana era uma referência para os intelectuais da época como:

Albert Löfgren¹⁸⁴ participou de forma ativa do discurso científico durante o processo de formação da identidade nacional¹⁸⁵. Apesar de estrangeiro, conseguiu se inserir na sociedade brasileira, estabelecendo relações sociais e mantendo contato com o governo de diversas províncias (em especial a paulista), e com instituições científicas nacionais e estrangeiras. (PERSIANI, 2012, p. 92)

¹⁸³ PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. São Paulo: Martins, 1942, p. 97.

¹⁸⁴ Existe alguma variação na grafia do nome do botânico sueco, entre Loeffgren e Löefgren, tratando-se, no entanto, da mesma pessoa.

¹⁸⁵ Grifos meus.

Esse mesmo botânico sueco, que participou dos salões, recebeu de Veridiana financiamentos que subsidiaram suas pesquisas e consequente publicação de trabalhos científicos que alcançaram grande repercussão, o que endossa a credibilidade de Löefren na defesa junto ao governo paulista, da relevância da coleção do Coronel Sertório para o desenvolvimento da ciência e da pesquisa, o que coloca os Prados em relação indireta com o Museu do Estado (1891) e o Museu Paulista (1893), formados a partir da referida coleção.

A verdadeira fama da Vila Maria não residia apenas na originalidade de sua arquitetura e na beleza dos seus jardins (...). Era o palacete da intelectualidade paulista, o centro das discussões literárias e o lugar de peregrinação dos homens ilustres e jovens promissores, cujo talento começava a desabrochar.

A heterogeneidade do grupo enriquecia a vivacidade dos debates (...). O único pré-requisito era que fossem brilhantes e originais.
(D`AVILA, 2004, p. 241)

Além de ser o mais prestigiado salão de cultura e conhecimento, este significava o fôlego que busca o ar, chamado modernidade, ainda que este ar, estivesse comprometido com os interesses e perspectivas limitadas e circunstanciadas pelo prestígio e manutenção do *status quo*. Esse ar de modernidade que paulatinamente estava sendo introduzido em São Paulo no século XIX, em grande medida com envolvimento e participação direta da família Silva Prado, no caso do salão, representou urbanidade e movimentação social e intelectual para além das atividades exercidas pela academia de direito, que transbordavam o papel exercido até então pelos poucos teatros existentes na cidade, festas e bailes religiosos. Os museus não estavam afastados do salão de Veridiana, Löefgren, diretor do *Museu do Estado*, e os dos dois primeiros diretores do *Museu Paulista*, von Ihering e Taunay, eram frequentadores assíduos do prestigiado evento, onde Taunay passou a ter contato mais próximo com pintores, os quais convidou para compor quadros para a seção histórica do museu, em 1917, portanto, o salão reverberou ações e capital social mesmo após o seu término, anterior a 1917.

Esse envolvimento de Veridiana e da família Silva Prado com as primeiras iniciativas de estabelecimento de museus públicos em São Paulo endossam a tese de que essa elite, comprometida com um projeto de modernização de São Paulo, compreendia o museu como um desses elementos da modernização, no que tange à pesquisa científica,

tendo em vista a direção do botânico Löefgren¹⁸⁶, e como símbolo discursivo legitimador de poder sem desconsiderar a investigação, a exposição permanente do *Museu Paulista*, construída por Taunay para o centenário da Independência do Brasil, em que a figura do bandeirante paulista era exaltada e pintada com tonalidades de bravura, coragem e heroísmo. Era esta mesma ciência, objeto perseguido pelos Silva Prado, assim como a estes era atribuída uma aura épica na construção do progresso paulista, aura esta herdada legitimamente de seus ancestrais, os bandeirantes, que assim faziam crer na construção de seu discurso legitimador, parte do projeto de modernidade.

Mas o prestígio do salão de Veridiana da Silva Prado com os estrangeiros não é mensurado apenas com aqueles que se radicaram no país, também é possível verificar semelhante prestígio entre os estrangeiros que estiveram apenas de passagem por São Paulo, como no caso do escritor e jornalista português Ramalho Ortigão¹⁸⁷, amigo de Eça de Queirós, que esteve em São Paulo em 1887, deixando relatado em carta suas impressões sobre a anfitriã e seu salão.

A casa é uma jóia, e sem ir longe aí tem você um belo singular tipo de mulher esperta. Que natural sua perspicácia na observação dos homens e das coisas! Que quantidade de idéias precisas e justas deixadas cair ao acaso na conversação mais simples e sem cerimônia! Que sutileza de discernimento de certas nuanças e enfim que perfeito gosto de escolher móveis e na escolha das palavras! (D'AVILA, 2004, p. 242¹⁸⁸)

Em 1897, Veridiana e Ramalho Ortigão voltaram a se encontrar, dessa vez no apartamento de Eduardo Prado, na Rua Rivoli, em Paris, onde este mantinha um salão, que na mesma cidade, a exemplo do salão de Olívia Guedes Penteadó, reunia muitos brasileiros que residiam ou estavam de passagem pela capital francesa, promovendo assim um frutífero encontro intelectual entre nomes, como Eça de Queirós, Joaquim Nabuco, Ramalho Ortigão, Fernand Léger, Graça Aranha, Oliveira Martins, Olavo Bilac (LAMPAZZI, 2012) e a própria Veridiana, que não deixava de comparecer e surpreender positivamente os convidados, como relata Eça de Queirós em carta a sua esposa: "A Dona Veridiana exigiu que eu jantasse com ela todos os dias, e muito carinhosamente me tem

¹⁸⁶ Deve-se ter em conta que Löefgren trabalhou na Companhia Paulista de Estradas de Ferro (PERSIANI, 2012, p. 24), empresa à qual os Silva Prado eram acionistas, e teve por presidente Antônio da Silva Prado, filho da anfitriã Veridiana.

¹⁸⁷ José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915), escritor e jornalista português. Foi integrante do chamado grupo "Vencidos da Vida", grupo que congregava vultos da literatura e da política portuguesa, nas últimas décadas do século XIX.

¹⁸⁸ Apud MOTA FILHO, Cândido. **A Vida de Eduardo Prado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 97.

nutrido (...). Ela é ainda mais esperta e agradável, pitoresca e fina que nós imaginávamos" (D'AVILA, 2004, p.243).

Veridiana da Silva Prado faleceu em 1910, ano em que se encerrou o seu renomado salão. O poder simbólico e *status* social atingido por sua anfitriã, aliado ao contínuo desenvolvimento urbano de São Paulo e a grande circulação do capital cafeeiro e o industrial, ainda que incipiente na cidade, promoveram a multiplicação de salões, mas que não alcançaram a mesma regularidade, destaque e relevância no cenário da modernização política e artística, como os salões promovidos pelo senador José de Freitas Valle, Olívia Guedes Penteadó e Paulo Prado, neto de Veridiana. Estes foram os que mais se aproximaram em termos de prestígio do salão dirigido pela velha matriarca Silva Prado. Se o movimento modernista paulista nas artes teve início no salão de Freitas Valle, foi no de Paulo Prado que este encontrou companheirismo e floresceu, tendo recebido incentivo para o seu contínuo crescimento no salão de Olívia Guedes Penteadó e em seu desdobramento, o SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna). Não por acaso, os três anfitriões eram cafeicultores e profundamente ligados à ideia de modernidade apresentada pela Europa, sobretudo, a francesa, em cenário da *Belle Époque*, período anterior a Primeira Grande Guerra Mundial.

O sucessor natural do salão de Veridiana da Silva Prado foi a Vila Kyrial, localizada na Vila Mariana, região próxima à prestigiada Avenida Paulista, que concentrava a mescla dos barões do café, como os Dumont Villares e os Mello Franco; industriais e emergentes do comércio, estes dois últimos grupos, na sua maioria formada por imigrantes, como Matarazzo¹⁸⁹, Siciliano¹⁹⁰, Salem¹⁹¹, von Büllow¹⁹², entre outros, indicativo que o dinheiro paulista começava a mudar de mãos, não sendo mais exclusivo das tradicionais famílias cafeeiras, esta era a percepção de Paulo Prado. Ou eles se modernizavam ou pereceriam.

Segundo Márcia Camargos (2001), Freitas Valle, o anfitrião da Vila Kyrial, comandava o seu salão de acordo com os moldes *veridianos*, aprendidos durante intensa convivência, já que frequentava o salão da matriarca dos Prados desde os tempos de

¹⁸⁹ Família de origem italiana, proprietária da IRFM, um dos maiores grupos industriais brasileiros na primeira metade do século XX.

¹⁹⁰ Família de origem italiana que esteve ligada à Companhia Mecânica e Importadora e à Companhia Brasileira de Mineração e Metalúrgica. Também estiveram ligados ao setor imobiliário e de construção civil na cidade de São Paulo.

¹⁹¹ Família de origem árabe com negócios no ramo têxtil, proprietários da loja Três Irmãos.

¹⁹² Família de origem alemã, vinculada à Companhia Antártica Paulista.

estudante (1886) da faculdade de direito. Compareciam ao seu salão a nata da sociedade, poetas e artistas sem recursos, buscando apoio e proteção sob as asas da oligarquia paulista praticante de um tipo de mecenato que envolvia recursos particulares e públicos.

Construída em 1904 nos padrões do estilo eclético, mas com fortes traços do classicismo francês, a Villa Kyrial foi reformada em 1912, quando foi construído ao lado da varanda central e do *hall* de entrada, anexo usado como galeria. Esse anexo trazia em seu exterior quatro nichos que possuíam afrescos das musas da pintura, dança, música e escultura, em clara menção à mitologia grega e ao período clássico, assim como o próprio nome da residência, que tem por origem o termo grego *kyrios*, que significa "Deus, Senhor". A mensagem de Freitas Valle não deixa dúvida. A Vila Kyrial era o templo prestigioso das artes e, ele, o seu Senhor. Não diferente do palacete de Veridiana da Silva Prado, a residência e espaço sede do salão de Valle também transmitia em sua arquitetura elementos simbólicos que refletiam o gosto, predileção e direção do salão enquanto elemento potencializador do seu poder simbólico e de seu capital social¹⁹³.

Os sistemas simbólicos engendrados pela elite – sintetizada em Freitas Valle e sua residência – permitiram impor suas representações, valores e domínios sobre a sociedade, conservando as prerrogativas nas primeiras décadas do século. Funcionando como centro de convívio e tomada de decisões – verdadeiro sistema de poder informal gerido por uma elite restrita e entrelaçada –, esse salão contribuiu para configurar o campo intelectual do período. E, num movimento dialético, também abrigou tensões que não se fecharam no horizonte do seu espaço, dando ensejo à eclosão de movimentos de vanguarda, como a Semana de 22. (CAMARGO, 2001, p. 16)

A linhagem do anfitrião da Vila Kyrial não era muito distinta à dos Silva Prado. Filho de comerciante do litoral norte paulista, seu pai fixou residência no sul do país, onde fez fortuna. Em 1886, Freitas Valle retornou a São Paulo para cursar a faculdade de direito, mesmo ano em que se uniu à prestigiosa família Souza Aranha, família de cafeicultores do oeste paulista, em casamento cruzado, segundo termos de Claude Lévi-Strauss (1982). Os irmãos José e Luisa de Freitas Valle casaram-se, respectivamente, com os irmãos Antonieta e Euclides Egydio de Sousa Aranha, netos da famosa viscondessa de

¹⁹³ Consultar anexo 5: Imagem da Villa Kyrial.

Campinas, uma das poucas mulheres titulares no império do seu próprio título de nobreza, o qual não se devia por apanágio ou consórcio¹⁹⁴.

(...) a Villa Kyrial também deve ser vista como expressão de uma elite que pretendia assimilar as mudanças em curso na virada para o século XX e, simultaneamente, preservar o *status* e privilégios. Em meio a profundas metamorfoses, essa elite procurava alimentar um sentimento de continuidade, mantendo hábitos aristocráticos e reforçando a tradição. Para se legitimar, espelhava-se na França e Inglaterra, reconhecidas como paradigmas de cultura superior na Europa. (CAMARGO, 2001, p. 16)

É exatamente essa percepção das "mudanças em curso na virada" do século atribuídas a algumas figuras da elite paulista, sobretudo, esses artífices dos grandes salões sociais e de arte, que auxiliam a compreensão do envolvimento de políticos conservadores, como Freitas Valle, com as grandes figuras do movimento modernista Paulista, como Anita Malfatti, Victor Brecheret e Mário de Andrade, que buscavam romper com a velha ordem europeia, a mesma que Valle defendia, apreciava e valorizava.

Típico homem conservador da *Belle Époque* paulistana, Freitas Valle se elegeu deputado estadual em 1903 pelo *Partido Republicano Paulista* (PRP)¹⁹⁵, quando passou a legislar e influir no campo cultural e artístico paulistano, sendo um dos responsáveis ao lado do deputado Antonio Paula Souza e do governador Bernardino de Campos na fundação da *Pinacoteca do Estado* (1905), instituição que recebeu parte do acervo do *Museu do Estado*. A Pinacoteca esteve vinculada ao *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo* (1873)¹⁹⁶, instituição à qual Valle também passou a exercer grande influência ao lado de Ramos de Azevedo. O projeto político artístico tinha por intenção a junção entre formação técnica, que ficava a cargo do Liceu, enquanto a divulgação, salvaguarda e construção do prestígio do artista e da própria instituição ficavam a cargo da Pinacoteca. Mas esse projeto, ao qual Freitas Valle foi um dos principais artífices, só estaria completo em 1912, com a criação do *Pensionato Artístico de São Paulo*, que oferecia bolsas de estudos no

¹⁹⁴ Maria Luzia de Souza Aranha (1797-1879). Nomeada por decreto de S.M.I D. Pedro II em 9.1.1875 baronesa de Campinas, elevada a viscondessa por decreto de 19.7.1879.

¹⁹⁵ Até ser eleito Senador da República em 1922, José Freitas Vale trabalhou na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo ao lado do seu colega do curso de direito Washington Luis, Júlio Prestes de Albuquerque, além de outros nomes de relevo no cenário político e social do período, como Alfredo Pujol, Pedro de Toledo, Carlos de Campos, José Roberto Leite Penteado e José Luiz Fláquer.

¹⁹⁶ Essa instituição foi criada no mesmo contexto paulistano em que foram fundados o Museu Sertório e o Museu Provincial, mantido pela Sociedade Auxiliadora, revelando um contexto de ações culturais orientadas pela elite paulista.

exterior para artistas brasileiros, que se comprometiam a produzir obras e cópias de célebres artistas destinadas ao acervo da Pinacoteca.

No início do século XX, com algum contraste em relação aos cursos secundários, eram escassos os cursos superiores no Brasil. Em São Paulo, havia instituições como a *Faculdade de Direito do Largo São Francisco* (1827), a *Politécnica* (1893) na área da engenharia, a *Escola de Medicina* (1914) e a *Escola de Farmácia e Odontologia*. Vinculadas à esfera religiosa, passou a funcionar, em 1896, a *Faculdade de Engenharia e Arquitetura Mackenzie*¹⁹⁷ (protestante) e, em 1908, a *Faculdade de Filosofia São Bento* (católica). E, por fim, aberta em 1904, a *Escola de Comércio Álvares Penteado*, instituição fortemente ligada ao conde Antônio Álvares Penteado¹⁹⁸, que tinha por genro três Silva Prado¹⁹⁹. No campo das artes plásticas, as opções, segundo Gaziela Naclério Forte (2010), restringiam-se à academicista *Escola de Belas Artes* (1816) no Rio de Janeiro e, em São Paulo, já no período cafeeiro, o *Liceu de Artes e Ofícios* (1873), voltado à formação de artesãos (CHIARELLI, 1999, p.12) e o *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* (1912), sob influência de Valle para estudo e formação no exterior.

Em abril de 1912, foi sancionado pelo governo de São Paulo o projeto de lei²⁰⁰ apresentado pelo então deputado José de Freitas Valle, que criou e sistematizou as regras para obtenção de bolsas de estudo no exterior, cedidas pelo *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*²⁰¹. Dentre os critérios para a seleção, estava a aprovação do nome do candidato por uma Comissão, que teve como integrante nomes de peso como Olívia Guedes Penteado, Ramos de Azevedo e o próprio Freitas Valle. Segundo a pesquisadora Márcia Camargos (2001), Valle exerceu influência determinante na comissão, mesmo quando não fazia oficialmente parte dela, evidenciando novamente o direcionamento e a apropriação dos recursos públicos em benefício das tendências, interesses e opções feitas

¹⁹⁷ Primeira escola privada de engenharia do país. Seus moldes seguiam o modelo norte-americano de ensino, considerada uma inovação do período, sobretudo, no sistema educacional brasileiro, que seguia o modelo francês.

¹⁹⁸ O filho primogênito do conde Antônio Álvares Penteado foi, em 1933, membro fundador da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e, em 1947, da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), instituição de ensino superior que nasceu voltada à profissionalização no campo das artes.

¹⁹⁹ Caio da Silva Prado (pai de Caio Prado Jr.) e Martinho da Silva Prado Neto eram, respectivamente, casados com Antonieta e Stella, filhas do conde Antônio Álvares Penteado, que, por sua vez, era primo e cunhado de Olívia Guedes Penteado e tio paterno de Yolanda Penteado, presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais na década de 1960.

²⁰⁰ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 2.234, de 22 de abril de 1912. Cria o pensionato artístico de São Paulo e lhe dá regulamento. Diário Oficial, São Paulo, 23 de abril de 1912, p. 1743. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1912/decreto-2234-22.04.1912.html>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

²⁰¹ Victor Brecheret e Anita Malfatti foram alguns dos artistas contemplados com bolsas do Pensionato.

por essa mesma elite que financiava os eventos artísticos e culturais na esfera privada, dominando assim ambos os espaços, o público e o privado, em uma amálgama nada republicana ou democrática. Para Sérgio Miceli, o caso Freitas Valle:

(...) ilustra de modo exemplar um padrão de filantropia encontrada no país, cujos magnatas praticantes, possuidores de grandes fortunas privadas, preferem exercer as atividades características do mecenato artístico mediante a mobilização de subvenções públicas, reservando o desembolso de recursos próprios para o enriquecimento de sua coleção particular. (MICELI, 2003, p. 59)

A escassez de possibilidade de formação regular e prestigiosa no campo das artes plásticas em São Paulo, para além do *Liceu de Artes e Ofícios*, e a concessão de financiamento público para estudo no exterior (*Pensionato*), destacam a centralidade de José Freitas Valle, figura preponderante em ambas as prestigiosas instituições, destinadas à formação artística. Segundo Julio Moraes (2013, pp. 72-73), a prova de que Valle gozava de ampla influência no panorama cultural e político é o fato de que as bolsas concedidas a artistas, como Malfatti e Brecheret que frequentavam o seu salão²⁰², violavam o regulamento do *Pensionato*, elaborado pelo próprio Freitas Valle. As principais instituições ligadas à arte em São Paulo, seja na formação técnica, exibição e publicização, estavam ligadas a Valle, por meio do *Liceu de Artes e Ofícios*, a *Pinacoteca do Estado*, o *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, a *Sociedade Cultural Artística*²⁰³ (1912), e o seu prestigioso salão de artes, a *Vila Kyrial*, ocupando assim o espaço público e privado no campo artístico. Nesse sentido, segundo Camargos (2001), a Villa Kyrial, ao lado de salões similares, atuava como apêndice do aparelho de Estado, exercendo as funções institucionais de um verdadeiro Ministério da Educação e Cultura – Aliás, inexistentes na época (CAMARGOS, 2001, p.102). Desse modo, não raramente

²⁰² Ambos por excederem a idade máxima para concessão de bolsa e, no caso de Brecheret, ainda havia a polêmica questão da nacionalidade, visto que a bolsa se destinava a artistas paulistas, e Brecheret havia nascido em Farnese na Itália.

²⁰³ Freitas Valle era um dos fundadores da sociedade que tinha por objetivo promover e divulgar, sendo um polo de fruição de arte e circulação de ideias. Eram frequentes eventos literários com figuras como Afonso Arinos de Melo Franco (genro do conselheiro Antônio da Silva Prado), Alfredo Pujol (sogro do irmão de Yolanda Penteadó e sócio de Assis Chateaubriand), Oliveira Lima (exercera grande influência sob Paulo da Silva Prado, um dos principais financiadores da Semana de 1922), Olavo Bilac e Mário de Andrade (uma das lideranças da Semana de Arte Moderna de 1922). Atividades musicais com Villa-Lobos, Guiomar Novais (mãe de Luis Octávio, esposo de Maria Luisa Pujol Penteadó, sobrinha de Yolanda Penteadó), Camargo Guarnieri e Luigi Chiaffarelli.

a relação entre mecenas e artistas era mediada, em linhas gerais, pela troca de interesses, como coloca Graziela Forte.

Havia uma prática comum entre os artistas de darem conselhos, opiniões e orientações, possibilitando aos mecenas-colecionadores [caso de Freitas Valle] encontrarem pechinchas ou transações convidativas de aquisição ou encomenda. Em contrapartida, estes últimos valiam-se de seus contatos e indicações para a obtenção de informações, pedidos, nomeações e auxílio na indicação dos artistas para bolsas de estudos oferecidas pelo governo, numa troca de favores que se fazia por vezes acompanhar da doação voluntária de obras ou da venda de quadros e esculturas, preços depreciados, realizadas por alguns dos artistas agraciados com o prêmio de viagem, estudos e permanência no exterior oferecido pelo Pensionato Artístico Paulista. (FORTE, 2010, p. 274-275)

Circulavam pelo salão de Freitas Valle nomes como Heitor Villa-Lobos, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Mário e Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Victor Brecheret, os dois últimos foram alunos do *Liceu de Artes e Ofícios*; artistas que na década de 1920 compuseram o movimento modernista e a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Outros nomes como o do filólogo e militante anarquista José Oiticica, os políticos Alfredo Pujol²⁰⁴, Goffredo da Silva Telles, Washington Luis²⁰⁵ e Júlio Prestes²⁰⁶, estes dois últimos, colegas de Freitas Valle no curso de direito, compunham a lista de convidados. Desses nomes merecem destaque o de Alfredo Pujol, um dos articuladores no governo para a abertura da *Pinacoteca do Estado* em 1900 – também advogado da *Companhia Guinle*²⁰⁷, que detinha a concessão e administração do Porto de Santos, e fora sócio do jornalista Assis Chateaubriand em seu primeiro jornal em São Paulo (1924). O Sr. Pujol era pai de Odila Pujol, cunhada de Yolanda Penteado, que na década de 1960 seria aliada de Assis Chateaubriand na *Campanha Nacional de Museus Regionais*. Outro nome de relevo é o de Goffredo da Silva Telles²⁰⁸, nomeado prefeito de

²⁰⁴ Alfredo Gustavo Pujol (1865-1930). Advogado e jornalista, foi deputado estadual e federal entre 1901 e 1912, ocupou a chefia da secretaria de governo do Estado de São Paulo na gestão de Bernardino de Campos e foi eleito, em 1917, membro da Academia Brasileira de Letras.

²⁰⁵ Washington Luís Pereira de Souza (1869-1957), cafeicultor e político, foi prefeito e governador de São Paulo, deputado estadual e federal, senador e presidente da República entre 1926-1930.

²⁰⁶ Júlio Prestes de Albuquerque (1882-1946), político, foi deputado federal, governador de São Paulo e eleito presidente da República, mas foi impedido pela Revolução de 1930 de assumir o cargo.

²⁰⁷ Em 1909, a Companhia Guinle solicita por meio de petição apresentada pelo advogado Alfredo Pujol à prefeitura de São Paulo, administrada por Antônio da Silva Prado [filho de Veridiana], quebra do monopólio da *Cia. Light and Power* na operação dos serviços de bondes na cidade.

²⁰⁸ Goffredo Teixeira da Silva Telles (1888-1980). Cafeicultor da região de Araras, advogado e poeta. Foi membro da Academia Paulista de Letras. Com sua esposa Carolina Penteado da Silva Teles, foi membro fundador, tendo assinado a ata e o registro em cartório de fundação do Museu de Arte Moderna de São

São Paulo em 1932. Era genro de Olívia Guedes Penteado, promotora de prestigiado salão de arte e tia de Yolanda Penteado.

O crítico literário Antonio Candido ressalta elemento de positividade nas ações entrelaçadas entre o público e o privado exercido por Freitas Valle no campo artístico, ao afirmar no prefácio do livro de Camargos que este era:

(...) homem público, dotado de sólido bom senso e grande discernimento prático no terreno da instrução e da cultura – patrocinador de bolsas de estudo, autor de projetos a favor da educação popular e outras iniciativas (...) concebia a cultura não apenas como estímulo para refinamento da Villa Kyrial, mas também como compromisso em relação a interesses mais largos da sociedade. (CAMARGOS, 2001, p. 13)

Em meados da década de 1910, embora o salão de Freitas Valle fosse um dos mais prestigiados, os salões de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, passam a exercer papel determinante para o movimento modernista no campo das artes. Esses três salões possuíam em comum não apenas o café como subsidiário econômico, mas também fortes laços os uniam à política, aos mecenas e à oligarquia paulista. Se José Freitas Valle foi senador da República²⁰⁹ e unido por matrimônio esteve vinculado à aristocrática família Souza Aranha, Paulo Prado era neto de Veridiana e filho do conselheiro Antônio da Silva Prado, que por sua vez era sogro de Guiomar – irmã de Yolanda Penteado – e Eglantina Penteado, filha do conde Álvares Penteado, este, primo e cunhado de Olívia Guedes Penteado, e pai de Armando Álvares Penteado, que esteve envolvido na criação da *Escola de Sociologia e Política de São Paulo* (1933) e da *Fundação Armando Álvares Penteado* (1947).

Desse modo, por laços de parentesco e capital social, os anfitriões dos grandes salões estavam ligados aos principais eventos de arte e cultura em São Paulo desde o *Museu Provincial* (1877) à *Companhia Nacional de Museus Regionais* (1965), em sucessivos projetos de modernização conduzidos quase que hereditariamente pelo mesmo grupo, com o apoio do Estado, na defesa de seus interesses, mesmo com algumas nuances e adaptações diante de regimes oligárquicos, democráticos e autoritários, permanecendo ao longo das gerações o mesmo discurso de elevação de São Paulo e do Brasil à

Paulo (MAM-SP), em 1948. Foi ainda sogro da escritora Lygia Fagundes Telles (1923), membro desde 1985 da Academia Brasileira de Letras.

²⁰⁹ Exerceu o cargo de Senador da República entre 1922 e 1930.

modernidade e ao cenário internacional, vencendo o atraso provinciano com a modernidade vislumbrada pelos interesses privados – econômicos – e de prestígio político e social desse mesmo grupo, nos séculos XIX, XX e XXI.

Nesse aspecto, é necessário considerar, ainda que para além dos recortes desta pesquisa, a ligação de Yolanda Penteado²¹⁰ à família Moreira Salles²¹¹, principais acionistas do banco *Unibanco*²¹², mantenedor do *Instituto Moreira Salles*²¹³ (1992); e o parentesco da esposa de Freitas Valle com os Egydio Sousa Aranha, principais acionistas do banco *Itaú*²¹⁴, mantenedor do *Instituto Itaú Cultural*²¹⁵, que tem em comum com o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* sua presidente, Maria de Lourdes Egydio Villela²¹⁶. Ambas as instituições do mercado financeiro – *Unibanco* e *Itaú*²¹⁷ – vinculadas aos descendentes dos cafeicultores paulistas, que estão e permanecem fortemente presentes no cenário cultural e artístico paulista e nacional²¹⁸.

As raízes do envolvimento artístico e cultural dos Egydio Sousa Aranha nos séculos XX e XXI está em Freitas Valle, que iniciou sua trajetória cultural já no século XX, mas com fortes influências e herança social de Veridiana da Silva Prado, calcada no século XIX. Para Antonio Candido, o pano de fundo desse enquadramento é o condicionamento de classe, onde Freitas Valle pode ser visto como:

(...) representante da oligarquia paulista, num momento de esplendor do seu prestígio e força política. Certa vez, referindo-me a iniciativas posteriores no terreno da cultura, como a Universidade de São Paulo

²¹⁰ O primeiro esposo de Yolanda Penteado, Jayme da Silva Telles, além de primo de Goffredo da Silva Telles, genro de Olívia Penteado, tia de Yolanda, era cunhado de Otávio de Alves Lima, principal sócio da família Moreira Salles na Casa Bancária aberta em 1924 na cidade de Poços de Caldas, no estado de Minas Gerais.

²¹¹ Os Moreira Salles foram sócios dos irmãos Néelson e David Rockefeller em fazenda no pantanal matogrossense na década de 1950.

²¹² Em 2008, os bancos Unibanco (Moreira Salles) e Itaú (Sousa Aranha) foram fundidos, formando a 4º maior empresa e o maior banco da América Latina, sendo também o maior banco privado do hemisfério sul. Mais informações MINADEO, 2012.

²¹³ O instituto tem foco na preservação e divulgação de patrimônio fotográfico e iconográfico em larga escala, música e literatura.

²¹⁴ Em 2008, foi anunciada a fusão entre os bancos Itaú e Unibanco, criando assim o maior banco privado da América Latina. Segundo Poeta Souza e Murcia, estudos revelam que o anúncio de reorganização societária [fusão] impacta positivamente no valor do patrimônio das empresas.

²¹⁵ Segundo consta, o instituto tem por objetivo a pesquisa e a produção de conteúdos para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais.

²¹⁶ Esteve na presidência da instituição entre 1995 e abril de 2019, permanecendo na vice-presidência da instituição Daniela Villela, esposa do sobrinho de Maria de Lourdes Villela (Milú Villela), Alfredo Egydio Arruda Villela Filho, que foi criado pela tia desde a morte dos pais em 1982, quando tinha 13 anos, vitimados em acidente aéreo na região de Paraty, no litoral fluminense.

²¹⁷ As instituições foram fundidas em 2008, gerando o maior conglomerado financeiro do hemisfério sul, e um dos 20 maiores bancos do mundo.

²¹⁸ Consultar *Árvore de Relações 4: Yolanda Penteado, enlace agrário e industrial*.

[1933], o Teatro Brasileiro de Comédia [1948], a Companhia Cinematográfica Vera Cruz [1949/ as duas últimas instituições estiveram ligadas a Ciccillo Matarazzo, segundo esposo de Yolanda Pentead], falei em 'feitos da burguesia', isto é, realizações das classes dominantes que no entanto servem à cultura de toda a sociedade. Pode-se dizer que a trajetória de Freitas Valle como mecenas, líder cultural e homem público se enquadra nessa caracterização, pois ele não apenas contribuiu para formar elites artísticas, mas teve iniciativas importantes no campo da instrução elementar e média, na formação artesanal, no estímulo a museus e bibliotecas. (CAMARGOS, 2001, p. 11)

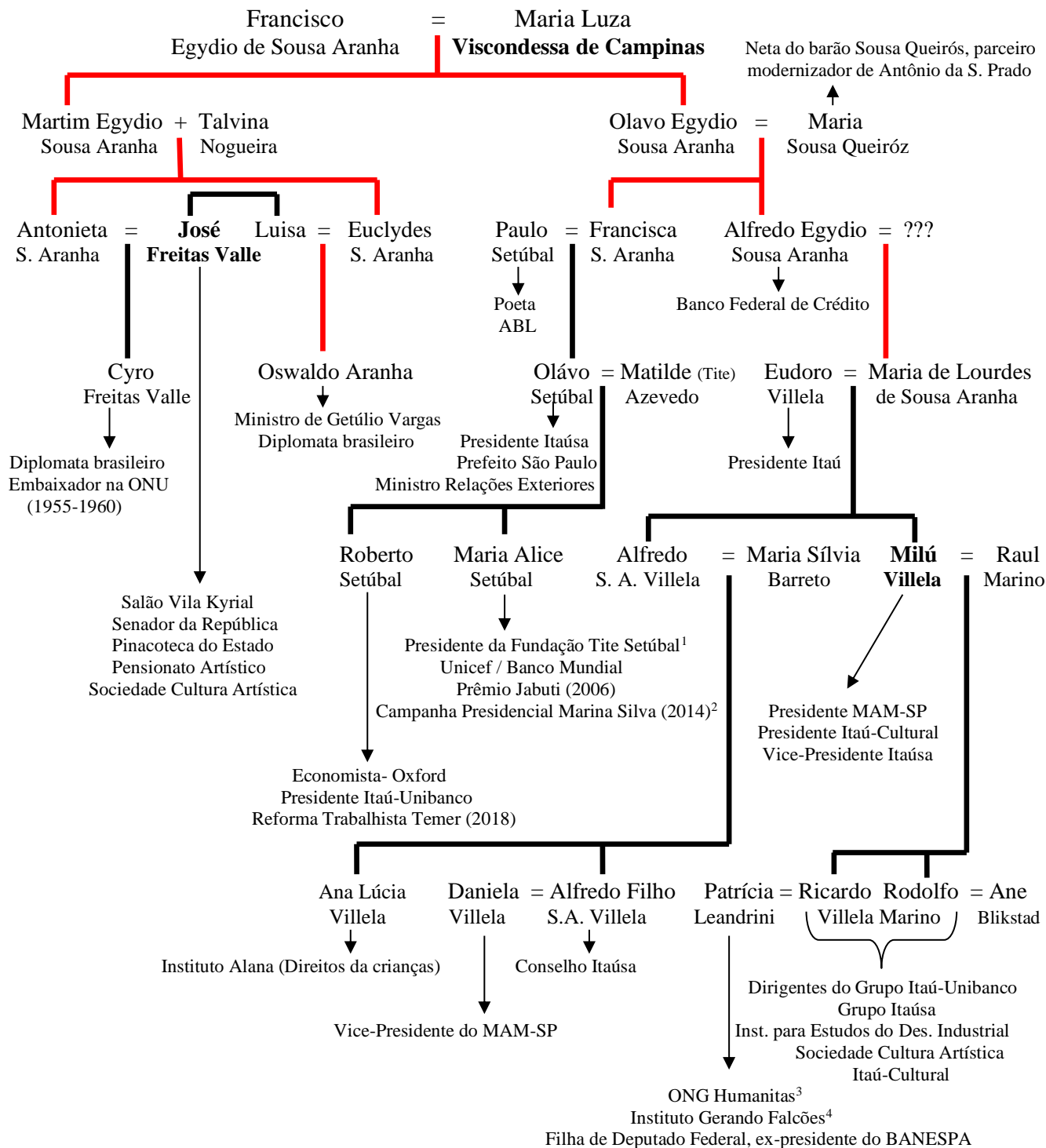
Assim como Freitas Valle, Paulo da Silva Prado também concluiu o curso de direito na *Faculdade do Largo São Francisco* e seguiu para Paris acompanhado pelo tio, Eduardo da Silva Prado, que o apresentou à chamada "Geração 70", onde passou a ter contato próximo com autores como Eça de Queirós²¹⁹ e os brasileiros Graça Aranha, Afonso Arinos de Melo Franco [cunhado de Paulo], Oliveira Martins, Olavo Bilac, o barão do Rio Branco, que vivenciavam a efervescência intelectual e artística da capital francesa e que eram membros da *Academia Brasileira de Letras*. Segundo Lampazzi (2012), em sua dissertação de mestrado, o anfitrião Eduardo Prado, além de sócio e colaborador em jornais paulistanos e no *Jornal do Comércio*, escreveu em periódicos de repercussão internacional, como o britânico *The Economist* e na *Revista de Portugal*²²⁰, tendo sido ainda, um dos principais patrocinadores da delegação brasileira na "Exposição Universal" de Paris em 1889 e correspondente do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

De volta ao Brasil, Paulo Prado assumiu a presidência da maior companhia exportadora de café do país, a *Casa Prado-Chaves & Cia*, e tendo o tio por inspiração,

²¹⁹ Com a proclamação da República no Brasil, Eduardo da Silva Prado passou a combater em livros e jornais o governo republicano, em alguns artigos sob o pseudônimo de Frederico de S., expressivo crítico das "pequenas tiranias organizadas, a que ficou reduzido o país após a República", chefiada pelo que denominou de "Ditadura Militar no Brasil", evidenciando assim a proximidade ideológica com seu irmão monarquista, o conselheiro Antônio da Silva Prado, pai de Paulo Prado. Foi também grande crítico da ingerência dos Estados Unidos da América nos assuntos da América Latina, expressos no livro *A Ilusão Americana*, publicado em 1895 e apreendido e recolhido no Brasil por determinação do governo federal (S., 2003)

²²⁰ Revista dirigida por Eça de Queirós, que segundo o próprio em publicação deveria ser encarada como um "projeto nacional" onde se destilariam críticas e opiniões dos "Vencidos da Vida" que "por si só [colocaríamos – no original o autor usa a palavra "pôr"] "Portugal na cauda da Europa civilizada", exaltando no mesmo artigo de 1889, D. Carlos de Bragança: "O Rei surge como a única força que no País ainda vive e opera". Desse modo, o grupo caracterizado como vanguardista desiludido, desejava a inovação e a modernidade traduzida em termos "civilizados", mas que não ocorreria na perspectiva destes com a República, mas sim com a manutenção dos Bragança nos tronos transatlânticos do Brasil (1889) e de Portugal (1910), o que permite caracterizá-los como desejosos por uma espécie de "Revolução Conservadora", segundo os parâmetros conceituais de Florestan Fernandes.

Árvore de Relações 2: Família Souza Aranha e Freitas Valle (Banco Itaú e MAM-SP)



1 - Instituição oferece cursos e realiza projetos culturais em São Miguel Paulista, uma das regiões mais carentes da zona leste da capital paulista.
 2- Socióloga, esteve ligada desde 2009 ao Partido Verde e participou da fundação do partido Rede Sustentabilidade. Em 2014 foi uma das coordenadoras da campanha presidencial da candidata Marina Silva, que perdeu para Aécio Neves e Dilma Rouseff, afastada da presidência em 2016.
 3 - Realiza trabalho com ex-presidiárias do estado de São Paulo, financiando e consultoria para ações empreendedoras.
 4 - Instituição atua na promoção da cultura, esporte, qualificação profissional e geração de renda para população carente.

tornou-se colaborador de importantes jornais brasileiros como *O Estado de São Paulo*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio* e a *Revista Brasil*, onde deixou transparecer a sua crítica à política conservadora e ao academicismo de ordem bacharelesca. Paulo Prado flertava e alinhava-se com o movimento modernista.

Parte significativa do grupo que Paulo Prado encontrou em Paris também possuía relações com Freitas Valle, frequentava a Vila Kyrial e as reuniões da *Sociedade Cultural Artística* (1912). Eram estes agentes, os intelectuais, aristocratas e artistas que circulavam entre os grandes salões da Europa e de São Paulo, que promoviam essa circulação de informações e perspectivas de correntes políticas e artísticas entre os dois continentes, contaminando com seus novos ideais figuras como Mário de Andrade. É exatamente este o objetivo presente na fundação do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* em 1948 e da própria *Bienal Internacional de Artes* em 1951, o que revela a institucionalização e a modernização de prática pessoalista e de âmbito mais privado, que já ocorria no início do século²²¹. Segundo Carolina Piva (2009), quando regressou ao Brasil, Graça Aranha que circulava por esses ambientes, voltava deslumbrado com as novidades das vanguardas europeias, onde:

(...) telas e quadros com novas imagens (caóticas); em lugar da harmonia musical, a dissonância; o diálogo entre a escultura e a nova dança, era esse o entusiasmo principal do autor da *Estética* que, grosso modo, reunira às pressas, e sem o rigor de um livro homogêneo e conexo, importantes postulados artísticos de que mais adiante se serviriam fartamente os modernistas de São Paulo em sua tentativa de fundar o caráter brasileiro, ‘a nova imaginação’ como traço característico coletivo. (PIVA, 2009, p. 69)

No mesmo sentido chegavam da França periódicos, revistas de arte e literatura pontualmente marcadas pelo caráter estético inovador, propondo superar o sentimento de decadência – cultural, artística, política – experimentado no passado. A nova roupagem nasceu em resposta ao *mal-du-siècle*, redigida pelas mãos dos franceses Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine, que ecoavam as inquietudes de Whitman, D’Annunzio e Verhaeren, o que deu origem no fim do século XIX, a uma época de boemia literária, dos *cafés* e *boulevards*, marcando o aparecimento e a propagação das tendências vanguardistas das artes europeias no século XX (PIVA, 2009). As vanguardas surgiam como revigoração diante do pessimismo e a percepção decadentista.

²²¹ Este mesmo objeto esteve no horizonte de Pietro Maria Bardi para o Museu de Arte de São Paulo, com o qual teve uma série de entraves para a sua concretização, elemento que segue mais aprofundado no capítulo 2 da tese.

Ainda, segundo Piva (2009, p.71), as palavras mais caras aos artistas franceses eram "decadência", "evolução", "transformação", "ruptura" e "novidade", estas anunciavam em seu conjunto a modernidade pretendida pelos ideais revolucionários, tais como os que constam no *Manifesto Futurista de 1909*, que apontava tendências da arte moderna que foi propagada pelos grandes centros de arte como Florença, Berlim, Londres e até mesmo Nova York, tendo como ponto irradiador a boemia parisiense. O Manifesto Futurista publicado por Marinetti traz em seu texto a proposta de substituição da contenção estética pelo "amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade", prosseguindo:

(...) 4. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos como serpentes de fôlego explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Somotrácia*.

(...) 8. Nós estamos sobre o promotório extremo dos séculos!... Para que olhar para trás, no momento em que é preciso arrombar as misteriosas *portas* do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós vivemos já no absoluto, já que nós criamos a eterna velocidade onipresente.

(...) 10. Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias. (MARINETTI, 1909, apud TELES, 1997, pp. 92-93)

O manifesto defendia a substituição do velho, gasto e vencido pelo novo, forte e vivo. É na onda dessa reconstrução artística que os modernistas da Semana de 1922 propõem o rompimento com a leitura da realidade europeia, propondo a leitura, investigação e denúncia da realidade brasileira. A influência pelo novo é europeia, mas a leitura e a realidade é brasileira, e não mais cópia, como defendeu Mário de Andrade. Foi a esta corrente que Paulo Prado se alinhou, condenando a elite agrária conservadora e acomodada, incapaz de conduzir o país à inovação e contínua prosperidade, ou seja, à modernidade.

Este texto não tem por objetivo aprofundar-se nas raízes do movimento modernista no Brasil, para tanto outros trabalhos mais competentes e direcionados para esse fim, como os de Alfredo Bosi (1972), Ana Gonçalves Magalhães (2011), Aracy Abreu Amaral (1983), Cândido Motta Filho (1967), Francisco Hardman (1992), Maria Cecília França Lourenço (1995), entre outros, podem ser consultados. Cumpre a este apresentar o panorama e ponto de intersecção entre os mecenas e por consequência a aristocracia paulista com os artistas e seus movimentos, bem como a implicação dessa

relação para o universo cultural dos museus de arte em São Paulo, nomeadamente o *MASP* (1947), *MAM-SP* (1948) e o *MAC* (1963), e o envolvimento de seus mecenas com a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, sobretudo, os que foram abertos em Olinda, Campina Grande e Feira de Santana na década de 1960 nas regiões do Nordeste brasileiro.

Nesse mesmo sentido, é necessário salientar a pluralidade do conceito "modernismo" e "movimento modernista" nas artes, no mesmo período difundido em outros polos culturais do Brasil, como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco, não sendo assim uma exclusividade de São Paulo. No entanto, o movimento paulista foi elevado a símbolo nacional de um pretense e falso movimento uníssono. Segundo Hardman (1992), a irreverência e o prestígio dos participantes paulistas teriam impedido a formação de uma memória sobre outros discursos, prestígio esse alçado pela existência da visibilidade paulista no cenário internacional, devido a seu capital cultural, social e econômico, não sendo, no entanto, um legítimo representante dos outros movimentos.

Com base na pluralidade brasileira dos movimentos modernistas, Isabel Aguiar (2009) e Thaís Waldman (2010) aprofundam a complexidade do cenário ao compreender a existência de diferentes tendências estético e ideológicas dentro do mesmo grupo, como o debate protagonizado por Di Cavalcanti e Degand, em 1948, quando da fundação do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, questão para além da dispersão geográfica, o que indica a heterogeneidade dos movimentos modernistas, nessa exata colocação, no plural e não no singular.

Por este trabalho ter por objeto artífices paulistas como Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, bem como museus paulistanos de arte e a relação destes com os museus abertos no Nordeste pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, ação dirigida de São Paulo, a centralidade do texto reside no movimento paulista, o que não significa ignorar ou hierarquizar de modo privilegiado este em detrimento dos demais movimentos.

Para além das relações de parentesco permeadas pelo capital social, há grande relação entre os mecenas promotores dos salões sociais e de arte em São Paulo. Esses anfitriões vislumbravam e desejavam o avanço da modernidade em São Paulo, mesmo sendo essa modernidade multifacetada, o que possibilita inúmeras interpretações e variações. Se a modernidade defendida por Freitas Valle era mais conservadora, no sentido civilizatório da arte em São Paulo, aprimorando técnicas e formando artistas de qualidade reconhecida nos mais prestigiados salões e academias da Europa, a

modernidade defendida por Paulo Prado tangenciava a revolução, mesmo que de cunho conservador e controlado, mas que se espalhava em diversos segmentos do cotidiano paulista e brasileiro, entre eles, a política.

Com sólida formação intelectual e oriundo de prestigiosa família paulista, Paulo da Silva Prado era um próspero empresário, industrial e cafeicultor na década de 1920, assim como seu pai, o conselheiro Antonio da Silva Prado, defendia a modernização do país e do mercado brasileiro, que na década de 1920 não precisava abolir a escravidão e incentivar a imigração, mas sim, diversificar a matriz econômica nacional, dependente da elite agrária, acomodada em sua condição e privilégios. Essa era a revolução defendida por Paulo Prado. Esse princípio inconformado e inquieto o aproxima do grupo de artistas modernistas.

Apesar da crítica de Paulo Prado à aristocracia paulista, o seu discurso modernizador tinha por base o mesmo sentido conciliatório defendido por seu pai no século XIX, acerca da abolição, que não modificou de modo estrutural o *status* econômico da elite agrária paulista. A aposta de Paulo Prado residia no poder de convencimento, elucidação e defesa das vantagens da modernização do país, para além da sua convicção no papel e responsabilidade das elites na condução desse processo. Desse modo, não defendia plena ruptura com a elite agrária, à qual fazia parte, mas sim, a sua modernização. A defesa de Prado se aproxima do conceito de *modernização conservadora* de Florestan Fernandes (2005), em que a mudança das alegorias é realizada, para conservar a estrutura. Para Paulo Prado, segundo Piva:

Era preciso modernizar os meios de produção e de comercialização do café, não prescindindo de manter-se a classe oligárquica como hegemônica dentre as demais classes dominantes, porém, abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, do moderno e do urbano, atraindo a adesão das forças identificadas com esta perspectiva, como a própria burguesia industrial. (PIVA, 2009 pp. 145-146)

Esse hibridismo ou múltiplas facetas de Paulo Prado, como prefere denominar Isabel Aguiar (2009), permitiram com que este estivesse ligado à elite agrária e ao movimento modernista, fato que não passou despercebido a Gilberto Freyre, que em 27 de outubro de 1943 publicou artigo no jornal *Diário de São Paulo*, por ocasião da morte de Prado.

Quem daqui a meio século estudar a personalidade e a vida de Paulo Prado se espantará decerto ao ver o seu nome associado ao mesmo tempo ao 'movimento modernista' e ao Departamento Nacional do Café. (DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1943)

De acordo com Marcos Gonçalves (2012), Paulo Prado era integrante de um grupo de aristocratas paulistas que se reuniam para divagar sobre arte clássica e passadista. Pertenciam a esse grupo nomes conhecidos, de formação acadêmica e ligados ao circuito cultural paulista, tais como: Alberto Penteado, Numa de Oliveira²²², Alfredo Pujol – sogro do irmão de Yolanda Penteado –, Oscar Rodrigues Alves, Armando Álvares Penteado²²³, Antônio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado Neto e René Thiollier²²⁴, que coordenava o comitê. A influência de Paulo Prado foi decisiva para que os membros conservadores desse grupo apoiassem a causa modernista (AGUIAR, 2009, p.24).

É preciso abandonar de vez a ideia difusa de ter sido Paulo Prado apenas o mecenas do movimento, empenhado em comprar com o dinheiro fácil do café a companhia alegre e prestigiosa dos iconoclastas de 22. Tal atitude seria, aliás, inteiramente contrária à sua índole aristocrática, que só poderia ver nessa prática evidência do mau gosto de novos-ricos. (BERRIEL, 2000, p. 10)

Nas palavras de Piva (2009), Paulo Prado compreendia o movimento como fruto de uma mobilização da sociedade paulista, de sua elite e dos artistas que a compunham. Ademais, era comum à época o incentivo e patrocínio de empresários e notáveis aos grandes espetáculos e exposições de obras artísticas. Para o modernista Mário de Andrade em discurso proferido em 1942 na Casa do Estudante do Rio de Janeiro.

²²² Residente desde 1920 na Avenida Paulista, o Dr. Numa de Oliveira foi banqueiro e presidente do Conselho Administrativo do Banco de Comércio e Indústria de São Paulo, principal instituição articuladora de concessão de financiamentos britânicos para o setor cafeeiro.

²²³ Primo de Yolanda Penteado, um dos fundadores da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1933). Em testamento, designa fundos para a criação da Fundação Armando Álvares Penteado (1947).

²²⁴ Nesse quadro a figura de René Thiollier é emblemática. Formado pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Thiollier era filho do imigrante francês Alexandre Thiollier e sua esposa Fortunata de Souza e Castro, tia do conde de Prates (título papal concedido por Leão XIII), irmã da baronesa de Itapetininga e Tatuí, e de Antônio Bento de Souza Castro, importante líder do movimento abolicionista paulista, portanto, alinhado aos objetivos dos irmãos Prado no século XIX. Assim como Paulo Prado era herdeiro dos princípios liberais de seu pai, René era herdeiro de seu tio, diante da leitura de novos paradigmas presentes no início do século XX.

(...) o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu carácter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito (...) A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde. Se Paulo Prado, com a sua autoridade intelectual e tradicional, tomou a peito a realização da Semana, abriu a lista das contribuições e arrastou atrás de si os seus pares aristocratas e mais alguns que a sua figura dominava (...). (BOSI, 1973 pp. 299-300)

Segundo Aracy Amaral (2006) e o próprio Mário de Andrade (1942), o grupo modernista começou a se formar nas reuniões promovidas por Freitas Valle na Vila Kyrial, mas é no salão de Paulo Prado que surge a ideia e o grande incentivo para a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, o grande marco do movimento modernista em São Paulo.

Havia seis anos pelo menos que um pequeno grupo de intelectuais paulistas ensaiava um certo sentimento de inquietação com a arte brasileira, principiado num tom de *blague*, de inocentes brincadeiras de artistas, sem indícios ainda daquele ímpeto retumbante – o 'espírito destruidor' de que se orgulhariam mais tarde os modernistas ao dizerem seus versos ou suas novidades sobre as artes plásticas nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. (PIVA, 2009 p. 68)

Para Mário de Andrade, uma das lideranças do movimento, citado por Piva (2009), a semana foi um "delírio inicial de uns três ou quatro artistas que reuniam em torno de Anita Malfatti", que estava ao lado de Brecheret em sintonia com as tendências vanguardistas da Europa, cujas "estilizações conservam-se, no mínimo, geniais". Ambos os artistas foram bolsistas do *Pensionato* e protegidos de Freitas Valle, frequentavam a Vila Kyrial, salão no qual a presença de Paulo Prado e Mário de Andrade não eram raras. Posteriormente, outros nomes como Graça Aranha, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Ronald Carvalho, Guiomar Novais, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Villa-Lobos, entre outros, juntaram-se ao grupo modernista.

Mas o modernismo não estava reduzido à Semana de 1922, seus organizadores e participantes. Paulo Prado dialogava com Gilberto Freyre, Capistrano de Abreu e Manuel Bonfim. Publicou em 1928 no seio dos debates modernistas *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*²²⁵. Também, em 1928, Mário de Andrade publicou

²²⁵ No livro, o autor apresenta a *cobiça* e a *luxúria*, acrescidas pelo *isolamento*, como personagens principais para a forja da *melancolia* na formação nacional, carregada de *tristeza*, em uma perspectiva

Macunaíma, um herói sem caráter, personagem que deixa a tribo para viver na cidade grande e não possui espírito empreendedor, sempre repetindo a frase "Ai! Que preguiça!". Sem acesso à saúde e com excesso de formigas, segundo o narrador onisciente no final do livro, "se aborreceu com tudo e foi-se embora e banza solitário no campo vasto do céu". A reinvenção da tragédia tupiniquim denota o caráter tradicional no autor modernista. *Macunaíma*, e toda sua herança triste é dedicada a Paulo Prado (DINIZ, 2010, p. 8).

É possível estabelecer intenso diálogo e comparações entre as duas obras, que se inserem no movimento modernista, que buscam para além de retratar, indicar os problemas do "atraso" brasileiro, em clara e explícita proposta de mudança e de rompimento com o passado conservador herdado, direção não muito diferente das apontadas nas décadas seguintes por estudos historiográficos e sociológicos realizados na *Escola de Sociologia e Política* e na *Universidade de São Paulo*, pelos chamados intérpretes do Brasil, autores como Sérgio Buarque de Holanda, Florestan Fernandes e Caio Prado Jr.²²⁶, que vencem o período ensaísta, que tem como nomes de relevo Gilberto Freyre e Paulo Prado. Os movimentos e períodos se modificaram, mas a presença dos Silva Prado é enfaticamente notória, bem como suas articulações e interesses.

A década de 1920 assistiu ao florescer do último grande salão de artes em São Paulo, dirigido por Olívia Guedes Penteado, mas também foi palco do desejo de transformação político e social, a exemplo da Semana de Arte Moderna de São Paulo (1922), movimento tenentista, Coluna Prestes (1925), fundação do *Partido Comunista* (1922) e do *Partido Democrático Paulista* (1925), dissidente do conservador PRP²²⁷, e a criação do *Bloco Operário Camponês* (1928), além da publicação de manifestos e artigos escritos por artistas, que segundo Dutra (2000), revelam ímpetos de reforma e do rebuliço que agitava o país, movimentado pelos que clamavam por um Brasil novo e conciliador com a modernidade, cenário o qual se inseria o grupo moderno da tradicional aristocracia paulista representada por Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado e Oswaldo Aranha, sobrinho do senador Freitas Valle, deposto pela Revolução de 1930, a mesma que elevou Aranha à condição de ministro de Estado do governo de Getúlio Vargas.

pessimista e negativista, em que a necessidade de mudança e imposição da modernidade, a exemplo do movimento espraiado por Paris eram imperativos para o sucesso e o progresso do país.

²²⁶ Caio da Silva Prado Júnior (1907-1990) foi neto de Martinho da Silva Prado Junior, filho de Veridiana e irmão do conselheiro Antonio da Silva Prado, o pai de Paulo Prado.

²²⁷ Partido Republicano Paulista.

A origem aristocrática e agrária de Olívia Guedes não era distinta das famílias Prado e Penteado; nasceu em Campinas, princesinha do oeste cafeeiro no ano de 1872. Seu pai era próspero cafeicultor da região de Amparo e Mogi-Mirim, José Guedes de Sousa, de barão de Pirapitingui, desde 1887; por linha materna, era sobrinha da baronesa de Ibitinga, mãe de seu esposo Inácio Leite Penteado, tio de Yolanda Penteado.

Com residência na Europa desde o início do século XX, Olívia Guedes Penteado recebia em seu apartamento constantemente os amigos, diplomatas, intelectuais e artistas que visitavam a capital francesa. No centro do furacão vanguardista europeu, Olívia assistiu de camarote às transformações e às proposições artísticas que surgiam, simpatizava com as obras de artistas como Fernand Léger, Pablo Picasso, Robert Delaunay, Constantin Brâncusi e o movimento que estes representavam, o qual também influenciava os seus amigos e artistas brasileiros. Segundo Arruda Dantas (1975, p.20), após o fim da Primeira Guerra Mundial, o salão de Dona Olívia adquiriu brilho excepcional, diziam que era o verdadeiro embaixador²²⁸ do Brasil na França. Se no Brasil, Freitas Valle era o suposto herdeiro da tradição do salão de Veridiana da Silva Prado, em Paris, a herdeira era Olívia Guedes Penteado. Circulavam nesses salões os mesmos nomes, entre outros, consolidando ciclicamente o capital social da aristocracia paulista, ainda que residente fora do país. Integrada e ambientada à alta sociedade francesa, Olívia facilitou e estabeleceu contato entre os artistas brasileiros e o mercado francês de academias, colecionadores, galerias, *marchands*, ateliês e artistas, que como um dos principais centros de arte, mantinham contato com toda a Europa, inclusive com o insipiente polo que surgia em Nova York, nos Estados Unidos da América.

Em situação semelhante estavam as três paulistas, Domitila de Castro do Canto e Melo, Veridiana da Silva Prado e Olívia Guedes Penteado, promotoras de salões culturais. Elas possuíam grande fortuna e, portanto, certa independência financeira, o que possibilitava maior circulação social, afastamento de maridos e demais entaves familiares²²⁹, sendo Domitila e Olívia respeitáveis viúvas e Veridiana, senhora

²²⁸ O uso da expressão no masculino não é mera alegoria, e sim uma entonação de enobrecimento pelo gênero da colocação, tal como o caso de Catherine, le Grand, como chamava-lhe Voltaire, para ele a mais alta pessoa do gênero humano. Mais informações: BÉRIOT. 2017.

²²⁹ A marquesa de Santos inicia seu salão no fim da década de 1840 com intuítos políticos que coadunavam com os anseios de seu esposo, político na província, mas no fim da década seguinte tornou-se viúva deste, tendo esta falecido em 1867. Veridiana da Silva Prado se separa de seu marido em 1877, passando a residir na capital e ele no interior. Na década de 1880, iniciou o seu salão com tenacidade, falecendo em 1910. Por fim, Olívia Guedes Penteado fica viúva em 1914, casa suas filhas e passa a dedicar-se a viagens e ao universo artístico e político, envolvendo-se com o grupo modernista, a Revolução de 1932 e a eleição da amiga e primeira mulher ao posto de deputada federal em 1934.

sabidamente divorciada, mas que aos olhos conservadores da sociedade paulistana do período, que mascarou situação escandalosa de importante dama da sociedade, considerando que a Sra. Prado apenas residia na cidade com seus filhos, enquanto o marido tratava das fazendas no interior. As mesmas anfitriãs mantiveram contato com os grandes centros intelectuais, políticos e artísticos da época, e gozavam de prestígio próprio, mas também aquele garantido pelos títulos que possuíam ou pelo capital social tecido por suas famílias. Em sua autobiografia, Yolanda Penteado, sobrinha de Dona Olívia registrou que "(...) Tia Olívia sempre misturou artistas com gente de sociedade. É uma arte que não é fácil. Ela sabia fazer isso com perfeição" (PENTEADO, 1976, p. 82), papel semelhante ao desempenhado por Yolanda em fins da década de 1940 com a fundação do MAM-SP, na década de 1950 com as Bienais e finalmente na década de 1960 com a *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

Em 1924, a mesma Olívia Guedes Penteado, que percorria os ateliês e galerias francesas ao lado da amiga Tarsila do Amaral, e que diferentemente de Freitas Valle, conseguia unir o tradicional e o moderno (FORTE, 2010, p. 275), retorna definitivamente para São Paulo, onde passou a receber em seu palacete nos Campos Elíseos, seguindo o modelo de suas recepções em Paris, registrado por sua sobrinha.

Quando tia Olívia morava em Paris, tio Inácio, que era doente, recebia muitos amigos. Costumavam vestir-se a rigor para o jantar. Tio Inácio faleceu em 1914, eu ainda menina, mas os hábitos introduzidos por ele continuaram os mesmos. (PENTEADO, 1976 p. 82)

Se Veridiana mandou erguer um palacete para melhor recepcionar os frequentadores de seu salão, e Freitas Valle construiu um anexo na Villa Kyrial, Olívia encomendou em 1924 a construção de um pavilhão no antigo estábulo de sua residência, o qual foi dedicado à arte moderna²³⁰, estratégia para evitar o contraste agressivo com a decoração mais clássica de sua residência²³¹, o que indica seu espírito diplomático e conciliador mas, sobretudo, a manutenção conceitual de uma revolução conservadora, assim como a defendida por Paulo Prado, e mesmo que indiretamente por Freitas Valle.

²³⁰ O acervo Guedes Penteado incluía obras de artistas brasileiros como Tarsila do Amaral, Brecheret, Portinari e Di Cavalcanti e obras adquiridas durante sua temporada no exterior, como Brancusi, Delaunay, Foujita, Cézanne, Degas, Marie Laurencin, Picasso e Léger.

²³¹ PINHEIRO FILHO, 2008

A decoração do novo anexo²³² modernista na residência de Olívia Guedes Penteadó ficou a cargo do pintor e escultor lituano Lasar Segall, que fora bem recebido pela aristocracia paulista, tendo o aval de Freitas Valle e do cunhado, o imigrante e industrial Salomão Klabin. A coroação definitiva da inserção de Segall na elite paulistana ocorreu em 1925, quando este se casou com a também artista Jenny Klabin, filha do rico industrial Maurício Freeman Klabin²³³.

Mesmo com a mudança de Olívia Guedes para o Brasil, o intercâmbio cultural²³⁴ e a troca de informações não deixou de existir, seja com a palestra de Oswald de Andrade na *Sorbonne* em 1923, ou ainda pelas exposições em Paris de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, para além das influências de Léger, Lhote e Gleizes na pintura de sua aluna divorciada (REZENDE, 2018, p.184). O caminho inverso também ocorreu, fosse pela leitura atenta dos periódicos europeus feita por Mário de Andrade, ou com o financiamento de Paulo Prado, ao poeta francês Blaise Cedrans que visitou o Brasil em 1924, tendo sido hóspede de Olívia Penteadó em sua fazenda em Araras, no interior paulista, ao lado de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade²³⁵. Nas décadas seguintes, o intercâmbio sistemático aumentou, com a chegada do norte-americano Donald Pierson²³⁶, e os integrantes da chamada "missão francesa" da *Universidade de São Paulo* integrada por Claude Lévi-Strauss²³⁷, Fernand Braudel²³⁸, Pierre Deffontaines²³⁹, Roger Bastide²⁴⁰, entre outros nomes já consagrados ou por consagrar. A passagem desses cientistas e professores estrangeiros pelo país deixou fortes influências na academia, como na *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* e na *Universidade de São Paulo*, onde lecionaram. Nesse mesmo cenário, outros nomes como o do arquiteto e urbanista

²³² Consultar anexo 6: Imagens das salas na residência de Olívia Guedes Penteadó.

²³³ Maurício foi irmão e sócio de Salomão, cunhado de Segall. Em 1925, Maurício se tornou sogro do primo lituano.

²³⁴ Consultar anexo 7: Passeio em Paris na década de 1920.

²³⁵ Consultar anexo 8: Foto de 1920 foto na fazenda Santo Antonio (1924).

²³⁶ Donald Pierson (1900-1995), sociólogo ligado à Universidade de Chicago.

²³⁷ Claude Lévi-Strauss (1908-2009): antropólogo belga, é considerado um dos mais importantes nomes da antropologia estruturalista.

²³⁸ Fernand Braudel (1902-1985): historiador francês. Na década de 1940, após a Segunda Guerra Mundial, recebeu financiamento da Fundação Rockefeller para desenvolver estudos econômicos e sociais. Foi importante representante da escola dos Annales.

²³⁹ Pierre Deffontaines (1894-1978), geógrafo francês.

²⁴⁰ Roger Bastide (1898-1974), sociólogo francês.

Le Corbusier²⁴¹, o poeta Paul Claudel²⁴², o compositor Darius Milhaud²⁴³ e o industrial Nelson Rockefeller²⁴⁴ também tiveram passagens marcantes pelo país.

É fundamental observar o processo de transformação na atuação dos mecenas paulistas por meio de seus salões. Se nos salões de Veridiana da Silva Prado e Freitas Valle havia para além do entrelaçamento dos convidados uma clara mistura entre o interesse público e o privado, sendo o espaço privado o grande palco de atuação destes, já no caso de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó, embora também possa ser visualizada em alguns períodos a mistura entre público e privado, as residências destes funcionavam como ponto de partida para articulações públicas, como a Semana de Arte Moderna (1922), que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo e o SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna). Ainda que nesse período o Theatro Municipal seja espaço único e exclusivo das elites, o público presente não estava mais sob a tutela do mecenas, bastando a aquisição do ingresso²⁴⁵ para se ter acesso à exposição e às apresentações. O salão de Olívia Guedes Penteadó representou a mistura entre o salão de Valle e Paulo Prado, uma vez que exerceu funções mandatárias em instituições públicas, como o *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, mas foi também em seu salão, assim como ocorreu com Paulo Prado, que foram articuladas ações e fundação de instituições, caracterizadas como iniciativas da sociedade civil, evidenciando-se, assim, uma transformação transacional da primazia do espaço privado para o espaço público, sendo o *MASP* (1947) e o *MAM-SP* (1948), ambos com participação de Yolanda Penteadó, o ápice desse processo de transição e publicização da arte para públicos cada vez mais amplos e distintos, ainda que a seletividade tenha se mantido por outros inúmeros mecanismos, mas com menos barreiras, apontando na direção futura da democratização do acesso às artes, evidentemente, não sem interesses, elemento discutido nos próximos capítulos.

²⁴¹ Charles Jeanneret-Gris (1887-1965), pseudônimo: Le Corbusier. É considerado um dos principais arquitetos do século XX e da arquitetura moderna.

²⁴² Louis Charles Cerveaux Prosper (1868-1955), pseudônimo "Paul Claudel". Foi diplomata e dramaturgo, membro da Academia Francesa de Letras.

²⁴³ Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês, foi integrante do chamado "Grupo dos Seis" (1920), que reunia compositores franceses da primeira metade do século XX, como Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre. Por certo, foram inspiração no Brasil para a formação do "Grupo dos Cinco", que na mesma década de 1920, reuniu artistas da pintura e literatura, como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

²⁴⁴ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979), industrial, empresário e político norte-americano, foi membro da diretoria do Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1939-1958, tendo ocupado a presidência da instituição.

²⁴⁵ O valor disponibilizado está bem abaixo do praticado nas apresentações e espetáculos do Theatro Municipal.

Desse modo, os museus fundados na década de 1940 em São Paulo, sobretudo, aqueles que surgem com participação de Yolanda Penteado, herdeira do capital simbólico e artístico de Olívia Guedes Penteado, servem como releituras adaptadas dos salões de arte e das associações e agremiações artísticas, tendo como destaque, o prestígio da ampla comunicação, mecanismo pouco relevante aos anfitriões dos salões de arte, que não pretendiam comunicar-se diretamente com as massas, contexto distinto ao período da Guerra Fria iniciada na década de 1940.

Por fim, o mesmo palacete de Olívia Guedes Penteado, que acolheu os artistas modernistas em seu salão de artes, também recepcionou o príncipe de Gales e o duque de York (1931), e acolheu reuniões, entre elas, a da fundação da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil* (1927), que anteriormente à criação do SPHAN (1937)²⁴⁶, indicava em sua ata de fundação, redigida em língua francesa pelo poeta francês Blaise Cendrars, a interação entre os modernistas paulistas e os franceses²⁴⁷. O objetivo da instituição era promover a:

(...) proteção e a conservação dos monumentos históricos do Brasil. Igrejas, palácios, mansões, casas particulares dignas de interesse (móveis, objetos e obras de arte, pintura, estátuas, livros e arquivos, prataria (...)).
Constituir tantos Comitês de Iniciativa quantos são os Estados do Brasil. O Presidente de cada Comitê de Iniciativa faz parte do Comitê Diretor, na qualidade de Delegado de Estado.
(FARIA; ARÊAS & AGUIAR, 1997, p. 323)

Entre os integrantes do Comitê Diretor, figuravam nomes como o da própria Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado e Oswald de Andrade, e entre os sócios, Carlos de Campos, presidente do estado na altura, Tarsila do Amaral, Rení de Castro Thiollier, Carolina Guedes Penteado e Goffredo da Silva Telles, filha e genro de Dona Olívia²⁴⁸. A modernidade começava a dar os seus frutos, mas as práticas patrimonialistas, paternalistas e de reificação do capital social das elites cafeeiras ainda mantinham-se arraigadas às

²⁴⁶ Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – vinculado ao Ministério da Educação e Saúde, surgiu no governo de Getúlio Vargas durante a gestão de Gustavo Capanema. Mas o primeiro órgão público ligado à preservação do patrimônio foi inaugurado em 1933, ligado ao Museu Histórico Nacional, sendo seguido em 1934 pela criação da Inspeção de Monumentos Nacionais e, por fim, em 1937, a criação do SPHAN (FONSECA, 2005).

²⁴⁷ Mais informações: CALIL, 2006.

²⁴⁸ O escritor Mário de Andrade era frequentador dos salões de Olívia Guedes Penteado.

práticas sociais do período, em um lento processo de modificação e modernização conservadora.

A crise econômica de 1929 abalou parte do poder econômico da elite paulista, e a Revolução de 1930, o seu poder político, impondo nova realidade aos mecenas dos salões, que passaram a contribuir com agremiações e sociedade de artistas, destinados à promoção da arte moderna, que deixou o espaço privado dos salões e alçou gradualmente à esfera pública. A nova estratégia era financiar essas sociedades e espaços, mantendo assim sua influência sobre as artes. Mesmo diante da imposição dessa nova realidade, os grandes agentes financiadores permaneceram os mesmos, os acusados descendentes da tradicional aristocracia paulista.

Mas, apesar da crise de 1929 e da derrota paulista na Revolução de 1932, a aristocracia paulista tratou de levar a frente o projeto de modernização com a criação da *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* (FESP-SP) e da *Viação Aérea São Paulo* (VASP) em 1933. Se na década de 1930 a atuação dos novos-ricos imigrantes era tímida ou inexistente no campo das artes e da cultura modernista, como acusa Mário de Andrade em seu discurso de 1942 no Rio de Janeiro, o mesmo quadro não se aplica a iniciativas, como a VASP, companhia criada com o intuito modernizante de aproximar e reduzir o tempo de locomoção entre o interior paulista e a capital (FICHER, 2005).

A empresa foi fundada por setenta e dois sócios fundadores e acionistas, na sua maioria figuras de grande renome na sociedade paulista²⁴⁹, incluindo mulheres no quadro acionário da companhia, elemento pouco comum no período, o que denota a ação muito mais como um evento de ação social modernizante do que efetivamente um negócio capitalista profissional. A despeito dessa questão, o seu poder simbólico é significativo, sobretudo, ao evidenciar a participação efetiva de novos-ricos, imigrantes e seus

²⁴⁹ No quadro da Comissão Social da VASP merecem destaque os nomes de Carlota Pereira de Queiroz (médica e primeira mulher eleita deputada federal – 1934); Carolina Penteado da Silva Telles (filha de Olívia Penteado e esposa de Goffredo Telles); Sr. e Sra. Affonso Taunay (ele diretor do Museu Paulista, e sua esposa neta do barão de Souza Queiróz, abolicionista parceiro do conselheiro Antônio da Silva Prado), a filha destes Ana Laura Queiroz Taunay; Jorge Americano, reitor da USP entre 1941-1946, fundador e primeiro presidente da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (1948), professor e diretor da FESP-SP, casado com Maria Rafaela de Paula Souza, irmã de Antônio Francisco de Paula Souza, fundador da Escola Politécnica (1893) e em sua homenagem foi fundado em 1969 a instituição que leva seu nome, Centro Paula Souza, autarquia estadual vinculada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado de São Paulo, responsável pelo ensino técnico profissionalizante e pelas faculdades de tecnologia do estado, tendo atualmente cerca de 300 mil estudantes); Jorge Corbisier (engenheiro francês, amigo de Alberto Santos Dumont. Foi o responsável pela construção do Aeroporto de Congonhas na capital paulista, hoje segundo a ANAC, o segundo mais movimentado do país, atrás apenas do Aeroporto Internacional de Guarulhos, também em São Paulo); e os sobrinhos do aviador Alberto Santos Dumont, Gabriela e Luiz Dumont Villares.

descendentes no projeto de modernização dirigido pela elite paulista, cenário no qual se destacam nomes como os de Attilio Matarazzo – filho do conde e industrial Francisco Matarazzo²⁵⁰ –, Raul Crespi – filho do conde Rodolfo Crespi e irmão de Renata Crespi, esposa do prefeito Fábio da Silva Prado (1934) –, o conde Alexandre Siciliano²⁵¹ e seu primo Heribaldo Siciliano, eleito o primeiro presidente da instituição, que não por acaso, ficou conhecido na aviação brasileira pela excelência no setor de mecânica e manutenção das aeronaves, sendo a família Siciliano proprietária de empresa de produção e importação de peças industriais (mecânica). Entre as senhoras acionistas da VASP, estavam Olívia Guedes Penteado e Antonieta Penteado da Silva Prado²⁵², ambas madrinhas das duas primeiras aeronaves da companhia aérea, sendo estas respectivamente tia e prima-irmã de Yolanda Penteado, que na década de 1940 apoiou situação semelhante com doações e também sendo madrinha de aeronaves da campanha nacional de Aviação, criada por Assis Chateaubriand, que tinha por *slogan* as frases "Deem Asas ao Brasil" e "Deem Asas à Juventude Brasileira". Por fim, também merecem destaque os acionistas Antônio da Silva Prado Júnior²⁵³, João Alves de Lima²⁵⁴, Goffredo da Silva Telles – genro de Olívia Guedes –, Roberto Simonsen e os sobrinhos do aviador Alberto Santos Dumont²⁵⁵, Henrique Uchoa Santos Dumont e Arnaldo Dumont Villares (PILEGGI, 1982).

Em 1935, com dificuldades financeiras e a necessidade de investimentos vultosos²⁵⁶, o governo do estado de São Paulo, sob a gestão de Armando de Salles

²⁵⁰ Tio de Ciccillo Matarazzo, segundo esposo de Yolanda Penteado e fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e da Fundação Bial de São Paulo (1962).

²⁵¹ Tio-avô da prefeita e senadora eleita respectivamente em 2000 e 2010 pelo Partido dos Trabalhadores, Marta Suplicy, que foi casada com o também senador Eduardo Matarazzo Suplicy, por sua vez sobrinho-neto de Attilio Matarazzo, que também figurou no quadro de acionistas fundadores da VASP.

²⁵² Antonieta Penteado da Silva Prado era filha do patrono da Escola de Comércio Álvares Penteado (ECAP – 1902) e irmã do conde Armando Álvares Penteado fundador da FAAP (1947). Por sua vez, era mãe de Caio Prado Júnior, intelectual do grupo denominado "intérpretes do Brasil", eleito deputado pelo Partido Comunista Brasileiro (1945), e de Carlos da Silva Prado, membro do Clube de Artistas Modernos (1932), que possuía tendências esquerdistas, e artista integrante das primeiras Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

²⁵³ Esposo de Eglantina Penteado, irmã de Antonieta Penteado da Silva Prado, e irmão do modernista Paulo Prado, e de Sílvio Prado, este último esposo de Guiomar Penteado, irmã de Yolanda Penteado.

²⁵⁴ Parente do banqueiro sócio da família Moreira Salles (instituto Moreira Salles e Unibanco), Joaquim Bento Alves de Lima, que foi presidente do MASP (1952) e do MAM-SP (1968), esposo de Isaura da Silva Telles, cunhada de Yolanda Penteado.

²⁵⁵ Sobrinhos de Alberto Santos Dumont e por consequência também de seu irmão, Henrique Santos Dumont, casado com Amália Ferreira Camargo, tia paterna de Yolanda Penteado.

²⁵⁶ Em 1934, a pista do Campo de Marte, único aeroporto da cidade de São Paulo no período, foi inundado pelo transbordamento sazonal do rio Tietê, o que impediu por meses a operação da companhia e o pouso na cidade do avião que trazia do Rio de Janeiro o príncipe de Gales e o Duque de York em visita à capital paulista (Olívia Guedes Penteado recebeu em seu palacete os príncipes britânicos em nome do governo

Oliveira, sócio do cunhado no jornal *O Estado de São Paulo*, e fundador da *Universidade de São Paulo* (1934), determinou a compra de 91,6% das ações da VASP, tornando a empresa estatal, evitando assim grandes prejuízos para a elite modernista, que havia financiado inicialmente o projeto, e possibilitando a injeção de dinheiro público nessa companhia, considerada estratégica para o avanço da modernidade e do progresso em São Paulo, empresa que se tornou uma das principais companhias aéreas do país nas décadas de 1960 e 1970 (BETING, 2012) ao lado de companhias aéreas como VARIG e Cruzeiro do Sul²⁵⁷.

Se a aviação e as máquinas interessava aos imigrantes industriais, o mesmo não ocorreu no campo da cultura e das artes, como denuncia o discurso de Mário de Andrade, em 1942, no qual se referiu ao movimento modernista e à nova fase política do país, que teve por marco 1930.

O nosso sentido era especificamente destruidor. A aristocracia tradicional nos deu mão forte, pondo em evidência mais essa geminação de destino – também ela já então autofagicamente destruidora, por não ter mais uma significação legitimável. Quanto aos aristôs do dinheiro, esses nos odiavam no princípio e sempre nos olharam com desconfiança. Nenhum salão de ricaço tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, os alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom senso nacional que Prados e Penteados e Amarais. (BOSI, 1973, p. 299)

Os ricaços, como cita Mário de Andrade no excerto acima, estavam em busca da legitimação do poder simbólico e *status* social, seguindo os moldes conservadores e aristocráticos que não acolhiam com facilidade imigrantes endinheirados, novos-ricos e famílias fora do círculo do capital social dominante. Desse modo, o conservadorismo de italianos, alemães, israelitas significava mecanismo de inserção no quadro elitista local, apresentando assim sua cópia e semelhança, posição já consolidada pela aristocracia do café, representada por Prados, Penteados e Amarais, incentivadores do modernismo paulista. Segundo Sérgio Miceli:

(...) se na Primeira República o recrutamento dos intelectuais se realizava em função da rede de relações sociais que eles estavam em condições de mobilizar e as diversas tarefas de que se incumbiam estavam quase por completo a reboque das demandas privadas ou das

federal). O vexatório incidente e a inadequação do Campo de Marte propiciaram a construção do aeroporto de Congonhas, na época denominado Campo da VASP.

²⁵⁷ Nenhuma dessas companhias encontra-se em operação atualmente.

instituições e organizações da classe dominante, a cooptação das novas categorias de intelectuais continua dependente do capital de relações sociais. (MICELI, 2003, p. 59)

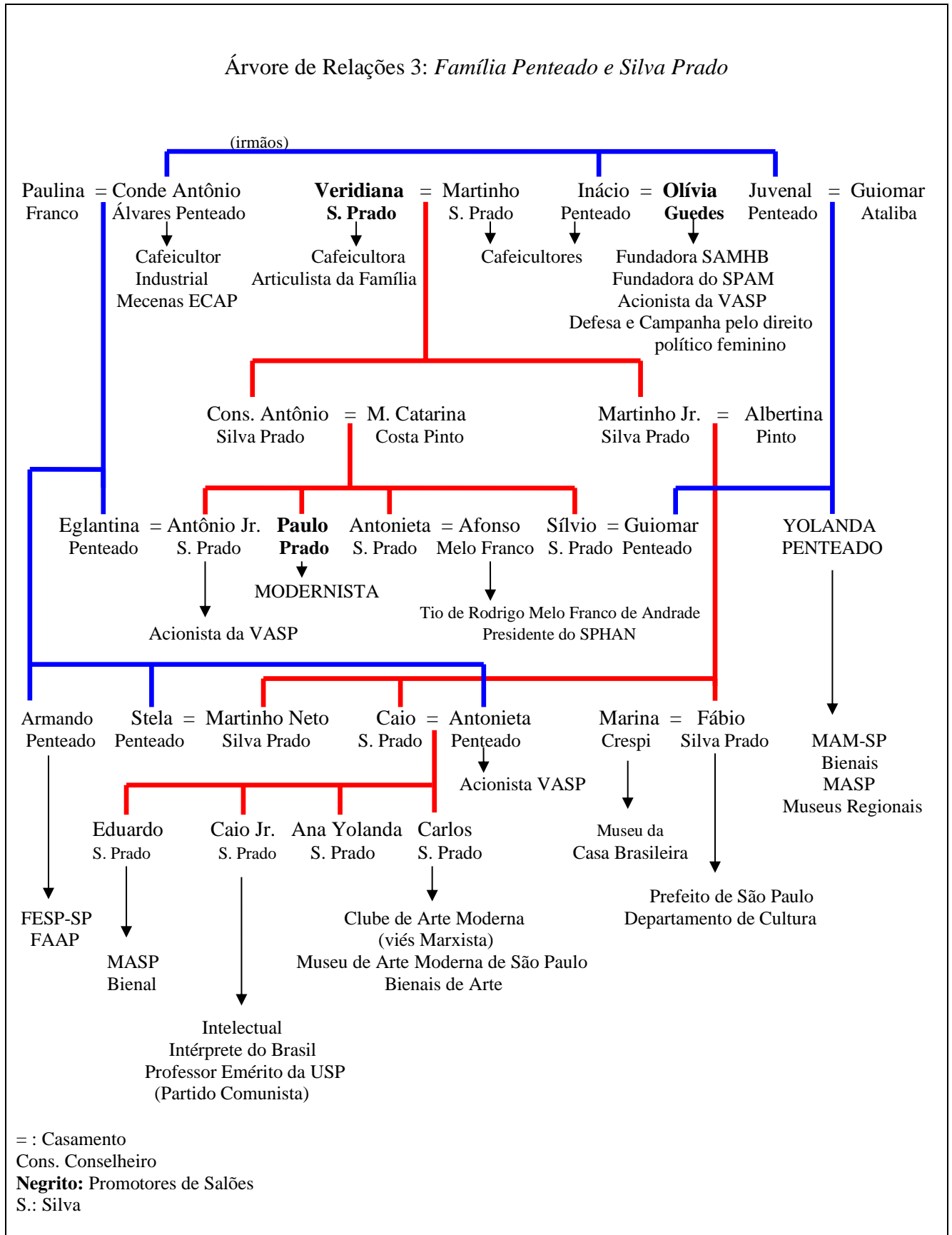
O golpe militar de 1930 reorganiza o espaço artístico paulista diante do declínio dos salões que ocorriam em ambiente privado, dando força ao surgimento de clubes e associações de arte, os quais, em alguns casos, teriam por participante os mesmos artistas, intelectuais e anfitriões que frequentavam os salões, como a *Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM* (1932), que teve por fundadores e financiadores Paulo Prado, Olívia Guedes Penteadó e por integrantes Mário de Andrade, Mozart Camargo Guarnieri, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Menotti del Picchia, Lasar Segall e o arquiteto Gregori Warchavchik, entre outros. Quase sempre esses grupos recebiam financiamento de figuras da aristocracia paulista, havendo pouca aderência destes em relação à ascendente burguesia industrial, grupo que possuía forte presença de imigrantes, como os Matarazzo, Klabin, Siciliano, Jafet, entre outras famílias, como acusa Mário de Andrade. A iniciativa social resgatava experiências similares da década de 1910, como a *Sociedade Cultura Artística* (1912), fundada por jornalistas ligados ao jornal *O Estado de São Paulo*, aliados ao mecenas e anfitrião da Vila Kyrial (FORTE, 2010).

No mesmo ano em que surge o SPAM, Di Cavalcanti, figura reconhecida e valorizada no cenário internacional, que desempenhou expressivo papel na Semana de Arte Moderna e no movimento modernista, ao lado do empresário Carlos Prado²⁵⁸ e Flávio de Carvalho, fundam o *Clube de Artistas Modernos (CAM)*, com a finalidade de promover reuniões, encontros, sessões de pintura, biblioteca especializada em arte, organização de uma revista, sendo ainda o espaço dotado de bar e restaurante, em ambiente aprazível para a realização de exposições e conferências. O dirigente financeiro do clube era Carlos Prado, irmão de Caio Prado Júnior, ambos sobrinhos do prefeito Fábio da Silva Prado (1934-1938) e filhos de Caio da Silva Prado²⁵⁹ e Antonieta Álvares Penteadó, o que os tornava netos do conde Antônio Álvares Penteadó – tio paterno de Yolanda Penteadó – e bisnetos de Veridiana da Silva Prado²⁶⁰.

²⁵⁸ Ambos eram filiados ao Partido Comunista.

²⁵⁹ O casal Penteadó Silva Prado teve três filhos: Ana Yolanda, Eduardo, Caio e Carlos, todos nascidos entre 1903 e 1908, portanto, idades próximas à prima Yolanda Penteadó (1903), que em sua autobiografia chegou a descrever contato e alguma proximidade com esses primos.

²⁶⁰ Consultar *Árvore de Relações 3: Família Penteadó e Silva Prado*.



Fonte: PAUSINI, Adel. (2019)

Embora o *SPAM* e o *CAM* fossem instituições semelhantes em seu objetivo e vinculação à elite promotora da modernização conservadora, o Clube dos Artistas distanciava-se da Sociedade Pró-Arte Moderna por defender uma política mais radical, voltada ao comunismo. Di Cavalcanti e o irmão de Carlos Prado, Caio Prado Júnior, foram filiados ao *Partido Comunista do Brasil*, sendo este último eleito por esta legenda e posteriormente cassado²⁶¹.

Como as atividades dessas associações e sociedades não ocorriam em espaço residencial, elas passaram a gozar de maior liberdade à militância política, como as correntes comunista e anarquista, o que, na década de 1930, levou tais movimentos à marginalização em relação ao financiamento dos mecenas, distanciando tais grupos da aristocracia paulista e do financiamento do Estado. O resultado para os artistas foi a consequente queda do prestígio social que gozavam em relação ao período dos salões, quando eram patrocinados pelo capital econômico público ou privado. Entre estes, estava o *Clube dos Artistas Modernos*, que não contou com o apoio de grandes figuras como Freitas Valle, Olívia Penteado e Paulo Prado, e nem do Estado, embora um de seus dirigentes – Carlos Prado – fosse membro da elite paulista e primo de Paulo Prado, integrante do governo getulista.

Segundo considerações de Forte (2010), o CAM tinha por objetivo a aquisição da sede social da agremiação; a expansão e aquisição de novo público para a arte moderna; buscava adequações culturais pertinentes ao início da década; e:

Um quarto e último objetivo tornou-se evidente somente no segundo semestre de 1933: unir arte e política para promover a divulgação da ideologia de esquerda. O grupo era inovador e radical mesmo tendo à frente jovens bem nascidos, pertencentes à elite. Eles viviam a fase inicial do processo de consciência de classe e mobilizavam-se na busca por mudanças sociais. (FORTE, 2010, p. 284)

O *Clube* que já nasceu com sua sede própria, teve durante toda a sua existência situação financeira delicada, sendo sua renda principal as escassas doações de figuras como Carlos Prado e Flávio de Carvalho, a contribuição dos sócios e a realização de eventos. Mesmo com limitações orçamentárias e sua tendência esquerdista, o grupo buscou aproximação de outras agremiações, como o próprio *SPAM*, promovendo jantares

²⁶¹ Eleito deputado estadual por São Paulo pelo Partido Comunista Brasileiro em 1945, e em 1948, como deputado da Assembleia Nacional Constituinte pelo mesmo partido, ano em que foi cassado com o cancelamento do registro de seu partido no Tribunal Superior Eleitoral.

e exposições com os principais artistas daquela agremiação, como Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Gregori e Mina Warchavchik, Kitty Boedenheim, a bailarina alemã recém-chegada a São Paulo, e a promoção da *Escola de Pintura Lasar Segall*, que funcionava em seu ateliê na Vila Mariana, em região próxima à Villa Kyrial de Freitas Valle, hoje transformado em *Museu Lasar Segall*.

Mas o *Clube* paulista, a despeito da competição no campo cultural existente entre a capital da República e São Paulo, não se limitou a estabelecer contato com as agremiações locais, constituído por intermédio de Flávio de Carvalho, frutífero contato com a *Pró-Arte* do Rio de Janeiro, dirigida pelo alemão dono de galeria de arte, Theodor Heuberger e pelo pintor Alberto da Veiga Guignad. Um dos primeiros frutos dessa parceria foi o envio a São Paulo da mostra artística da alemã Kaethe Kollwitz, que, segundo Forte (2010), pertencia ao chamado grupo dos artistas socialistas, tendo como tema central os operários e a miséria, inclusive, uma de suas obras tinha por título "Nós protegemos a União Soviética". Outro resultado da parceria foi o lançamento da revista *Base*, dirigida por Alexandre Altberg, arquiteto alemão com influências da *Escola de Bauhaus*, o qual mobilizou e publicou artigos de autores filiados ao *Partido Comunista Brasileiro*, como Jorge Amado, Caio Prado Júnior e Oswald de Andrade, este também simpatizante e militante do anarquismo na década de 1930.

Um dos artistas que frequentou a agremiação, Paulo Mendes de Almeida, recorda como eram os encontros na sede do *Clube de Artistas Modernos*:

Em pouco tempo, o CAM tornou-se um ponto obrigatório de encontro para quantos, na cidade, achavam-se de qualquer forma ligados às manifestações artísticas e intelectuais. Mesmo da Capital e de outros centros do País, surgiram pessoas diretamente endereçadas àquele prédio da Rua Pedro Lessa, àquele ambiente agradável, onde a conversa e as discussões ferviam, à medida que os copos se esvaziavam; em torno às mesas que Sava e Pacha iam servindo. Muitas vezes, improvisaram-se festas, danças que entravam ruidosas pela madrugada adentro. Enfim, uma invulgar instituição. (ALMEIDA, 1976, p. 33)

A década de 1930 assistiu ao eclodir de agremiações semelhantes à *Sociedade Pró-Arte Moderna* e ao *Clube de Artistas Modernos*, como o *Salão de Maio*, dos quais participaram Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Brecheret, Lasar Segall,

Elias Chaves Neto²⁶²; a *Família Artística Paulista* e o *Grupo Santa Helena*, que reuniam artistas de ofício, decoradores, pintores de parede, desenhistas, figurinistas, como Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Manuel Martins, entre outros. Além de multiplicar o número de associações e grupos de interesse público com finalidade artística, a cidade de São Paulo também foi palco, após a Revolta Paulista de 1932, da criação da *Escola de Sociologia e Política de São Paulo* (1933), que clamou em seu manifesto de fundação o avanço da modernidade e dos estudos científicos no país, rompendo com a velha ordem, manifesto este assinado pelo conde Armando Álvares Penteado²⁶³, Roberto Simonsen²⁶⁴, então vice-presidente da *Federação das Indústrias do Estado de São Paulo*, e pelo modernista Mário de Andrade²⁶⁵.

A fundação da *Escola de Sociologia* é elemento importante no conjunto de iniciativas do período no sentido da modernização do país e da autonomia paulista em relação ao gerenciamento do governo federal, capitulado por Getúlio Vargas, que buscou enfraquecer as elites regionais – entre elas, a paulista – e tinha como potente instrumento de seu governo o *Departamento de Ordem Política e Social* (1924), utilizado para reprimir os contestadores e opositores políticos, o *Ministério da Educação e Saúde* (1930) e o poderoso *Departamento de Imprensa e Propaganda* (1939), que acabou por aliciar artistas ao seu projeto getulista com financiamento público. Desse modo, o Estado getulista continuou a atrair os artistas para o seu projeto e interesses, de modo semelhante à prática corrente antes da Revolução de 1930. Para a historiadora Maria Helena Capelato, estas ações e instituições eram:

Fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado, no âmbito dos meios de comunicação e da cultura, (...) [o Departamento de Imprensa e Propaganda], tinha como função elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira.
(CAPELATO, 1997, pp. 37-38)

²⁶² Sobrinho neto do conselheiro Antônio da Silva Prado. Cumpre lembrar que a irmã do conselheiro, Anésia da Silva Prado, casou-se com seu sócio e amigo em 1968, Elias Pacheco Chaves, que foi governador e senador da República por São Paulo.

²⁶³ Primo-irmão de Yolanda Penteado e tio materno de Carlos Prado, um dos dirigentes do esquerdista Clube dos Artistas Modernos. Com sua herança, foi fundada em 1947 a Fundação Armando Álvares Penteado, dedicada inicialmente ao ensino de belas-artes em São Paulo.

²⁶⁴ Sobrinho materno de Helena Augusta Cochrane Suplicy, avó do senador paulista pelo Partido dos Trabalhadores, Eduardo Matarazzo Suplicy, por sua vez, primo do mecenas Ciccillo Matarazzo, segundo esposo de Yolanda Penteado.

²⁶⁵ Modernista ligado à Olívia Guedes Penteado [tia de Yolanda Penteado] e a Paulo Prado [cunhado da irmã de Yolanda Penteado].

Essa intervenção do Estado getulista, aliada à turbulência econômica representada pela crise de 1929, enfraqueceu o grande controle exercido pela elite paulista sobre os artistas a serem consagrados, ampliando assim a possibilidade de atuação em envolvimento artístico e políticos sem a necessária tutela aristocrática, assim como ocorreu com o *Grupo Santa Helena*. É importante enfatizar que as ações filantrópicas no campo artístico e modernista da elite paulista permaneceram ativas, como as promovidas pela *Sociedade Pró-Arte Moderna*, que foi uma das instituições consagradoras do modernista estrangeiro Lasar Segall.

Nesse mesmo sentido, Graziela Forte (2010) enfatiza os novos campos de trabalho criados aos artistas pelo regime de Vargas, que atraiu os artistas para o abrigo da tutela do Estado, não mais controlado essencialmente pela elite cafeeira paulista:

O DIP produziu livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio, fotografias, cinejornais, documentários cinematográficos e filmes de ficção para divulgar o discurso destinado a construir a imagem de instituições, do chefe de governo e do regime, identificando-os com o próprio país e seu povo. Tal projeto do Estado promoveu a profissionalização do artista e possibilitou o aumento do mercado de trabalho para os intelectuais, dentro do aparelho burocrático, durante a gestão de Gustavo Capanema no Ministério da Educação, o qual se transformou em lugar de mecenato, encontro e produção cultural. (FORTE, 2010 p. 294-295)

A *Escola de Sociologia*, que no momento de criação esteve afastada da tutela do governo federal, chefiado por Vargas, apontou caminhos para a modernidade ensaiada por essa fração da elite paulista. Desse modo, a escola desempenhou relevante protagonismo em ações como a fundação da *Universidade de São Paulo* (1934), criação do *Departamento de Cultura* (1935) na gestão do prefeito Fábio da Silva Prado²⁶⁶, sendo o departamento chefiado por Mário de Andrade, que teve em sua equipe Sérgio Milliet, modernista, professor na escola de sociologia e membro da diretoria do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948), responsável em 1944 pela fundação da seção de arte moderna na *Biblioteca Municipal*, em tentativa de ocupar minimamente a lacuna deixada

²⁶⁶ Fábio da Silva Prado (1887-1963) era sobrinho do conselheiro Antônio Prado e neto de Veridiana da Silva Prado. Em 1914, casou-se com Renata Crespi, filha do industrial-imigrante Rodolfo Crespi, agraciado, em 1928, pelo governo italiano com o título nobiliárquico de conde. Esse casamento foi um dos primeiros símbolos da união entre a velha aristocracia do café e a elite industrial emergente em São Paulo, situação semelhante ao casamento de Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho na década de 1940. Em 1972, a antiga residência do casal no bairro Jardim Europa passou a abrigar o Museu da Casa Brasileira e a coleção artística doada em 1963 pela viúva Renata Crespi.

pela inexistência de museus de arte na cidade para além da *Pinacoteca do Estado*, alinhada, até então, à arte clássica e academicista, em projeto semelhante ao desenvolvido pelo *Museu Nacional de Belas Artes* no Rio de Janeiro.

Nessa espécie de resgate genealógico dos museus e das iniciativas artísticas em São Paulo, os salões de arte, as associações e agremiações artísticas representam o preâmbulo da institucionalização da arte e da instalação dos principais museus de arte na cidade a partir da década de 1940, sendo indissociável nessa conjuntura temporal o prestígio artístico e a salvaguarda museal, ambos, articuladas as práticas kyrialescas²⁶⁷ da elite agrária paulista financiadora do projeto modernista, com destaque aos Silva Prado, Penteado e Freitas Valle (Sousa Aranha).

O mecanismo produtor da amálgama institucional modernista está baseado na origem dos seus mecenas e no seu vínculo com o capital agrário cafeeiro, sendo as mesmas famílias aristocráticas, alinhadas por interesses econômicos ao projeto modernista, sendo os financiadores, mas, principalmente, os promotores de tais estabelecimentos, sejam eles os salões, as bolsas de estudo no exterior, escolas, clubes, associações e os museus, o que revela o controle e a influência para além de direcionamento do universo artístico na cidade de São Paulo, constatados neste capítulo entre 1880 e 1948, ano de fundação do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, com forte participação de Yolanda Penteado, representante dessa elite conservadora agrária, mas modernista, e do imigrante emergente industrial, carente de prestígio social e poder simbólico, como Francisco Matarazzo Sobrinho.

²⁶⁷ Em referência às práticas do anfitrião da Vila Kyrial, José de Freitas Vale.

CAPÍTULO 2

MUSEUS PAULISTAS E SEUS ARTÍFICES NA PÓS-SEMANA DE 1922: A ARTE MODERNA

Neste capítulo visamos tratar a trajetória e a relevância de toda uma rede articulada com interesses próximos ou distintos de personagens centrais: Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteado e de uma forma menos direta, Nelson Rockefeller e outros. Conferimos assim uma centralidade em múltiplas teias de relações que em conjunto propiciaram a constituição do Museu de Arte de São Paulo (1947) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), considerando também outras duas instituições. Tivemos as instituições como ponto de partida para a análise das relações sociais que possibilitaram a sua constituição. A análise das relações sociais permitiu-nos alçar voo no sentido dos desejos e expectativas dos indivíduos envolvidos, o que possibilita o confronto com o que realmente foi executado e tornou-se concreto. Não desconsiderando assim o fator fundamental de análise, a ação humana, a ação e o projeto coletivo daqueles que constituíram a instituição. Neste capítulo, verifica-se a ascensão de uma nova classe econômica, uma elite urbana e industrial, que invariavelmente desde o início do século XX vinha consolidando seu capital social, embora afastada das principais discussões de arte moderna em São Paulo, embora a modernização em si fosse seu objeto de interesse, indicando relações com a conjuntura analisada, sobretudo, a que tange ao projeto paulista de modernidade, refletindo assim a sua dualidade entre o provincianismo e a modernidade.

No fundo são as proximidades e distanciamentos de ambos os projetos de modernidade, tanto o de Rockefeller quanto o paulista, que orientaram e conformaram instituições que de algum modo deram respaldo à Campanha Nacional de Museus Regionais, o qual tinha por principal mecenas Assis Chateaubriand. Abordamos o processo de formação de tais museus, bem como seus anos iniciais de funcionamento. Assis Chateaubriand na sua primeira tentativa de fundação de um museu de arte em São Paulo, era claro na sua perspectiva conservadora em relação ao museu e à sua função na sociedade, o que não o impediu de aliar-se ao galerista italiano Pietro Maria, defendendo a existência de museus vivos, que promovessem debates, discussões e não fossem apenas depósito de artefatos considerados patrimônios.

2.1 O Enlace Entre o Capital Social e o Capital Econômico: avança o mecenato, cresce o prestígio

Há distintas defesas conceituais no campo das ciências sociais acerca da definição de capital social, empreendidas, sobretudo, por Putnam, Bourdieu, Coleman e Portes, que constituem elemento de relevo para a compreensão estrutural, funcional e classificatória do desenvolvimento social contemporâneo, e nesse caso, tomamos como contemporâneo a definição que compreende o contexto revolucionário francês (1789) como o divisor de águas entre o Moderno e o Contemporâneo, que se estende à atualidade.

No caso específico desta pesquisa, este conceito interessa por revelar em alguma medida o livre trânsito, acessos e as articulações tecidas por Yolanda Penteado, entre as décadas de 1940 e 1970, no campo das artes e dos museus no Brasil, em ações como a abertura do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1947), organização da primeira Bienal de artes (1951), doação da coleção que subsidiou a constituição do *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (1963); a participação na equipe diretora do *Museu de Arte de São Paulo*²⁶⁸ na década de 1960; e, por fim, a presidência da *Campanha Nacional de Museus Regionais*²⁶⁹, onde em parceria com Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Odorico Tavares, foi articuladora da abertura de museus de arte no Nordeste brasileiro, em cidades como Campina Grande, Olinda e Feira de Santana, objetos desta tese, embora a CNMR tenha empreendido ações similares na região Sul e Sudeste do país, como Araxá (MG), Belo Horizonte (MG) e Porto Alegre (RS)²⁷⁰.

Na definição do sociólogo colombiano Silvio Higgins, as várias definições do conceito de capital social podem ser agregadas em quatro grandes perspectivas, as quais o autor denomina por *utilitarista*, onde se inclui as abordagens de Coleman e Fukuyama; *estrutural* com enfoque a Bourdieu, Olson e as análises neoinstitucionalistas; *tradicionalista*, em que se insere Putnam; e a *moral comunicativa*, onde se articulam aspectos das obras de Durkheim e Habermas (HIGGINS, 2005).

²⁶⁸ Hoje o nome da instituição homenageia seu principal articulador e fundador, Assis Chateaubriand.

²⁶⁹ Campanha essa articulada a partir de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e das empresas de comunicação dos Diários Associados, que pertenciam a Chateaubriand.

²⁷⁰ Em 1968, quando a CNMR foi extinta, estava em curso o processo de implantação do Museu Regional de São Luís do Maranhão, o qual não chegou a ser implementado pela Campanha, extinta antes da conclusão do projeto.

Desse modo, não são poucos os trabalhos existentes acerca da definição de capital social, ainda que com algumas dissonâncias e ênfases em áreas distintas, é possível identificar a ideia, em uma espécie de genealogia do conceito a partir do século XIX, nos trabalhos de Tocqueville sobre a democracia na América e seu *caráter associacionista*; e Durkheim com a *integração social*, que compreende a ação do indivíduo em prol dos interesses e necessidade do grupo social a que pertence ou está inserido. No século XX, encontram-se considerações como as de Max Weber (1997) acerca da *ação social*; e a *teoria da ação comunicativa* de Jürgen Habermas, que percebe o uso da racionalidade comunicativa e o entendimento entre pessoas competentes para agir e falar, resultando na transformação dos aspectos objetivos, subjetivos e sociais (ARAÚJO, 2018).

Ao longo do século XX, outros trabalhos de relevo foram publicados como *The rural school community center* de Lyda Hanifan (1916) ao tratar das escolas rurais nos Estados Unidos da América, *The death and life of great American cities*, de Jane Jacobs (1961), onde tratou do caráter associativo de vizinhanças nas grandes cidades dos Estados Unidos, e Glenn Loury, que em *A dynamic theory of racial income differences* (1977) introduziu de modo explícito a noção de relações de confiança ao capital social, considerando este como parte de recursos das relações familiares e de organização da comunidade social que são úteis para o desenvolvimento cognitivo ou social de um jovem ou uma criança (FERNANDES, 2002, p.378). A partir da década de 1980, Robert Putnam, Pierre Bourdieu, James Coleman, Alejandro Portes, entre outros, vêm crescendo e ampliando perspectivas e interpretações acerca do conceito de capital social.

Na ciência política, Putnam utiliza o conceito de capital social para contribuir na compreensão da diferença identificada em sua pesquisa entre o comportamento cívico e o envolvimento político da população dos estados da região norte da Itália, onde identificou maior participação entre 1976 e 1989 em comparação com os estados da região Sul do país. Para Putnam, que recorre ao processo histórico de formação dessas sociedades, fato determinante para tal distinção nas comunidades cívicas, no sentido institucional e econômico, que reside no engajamento cívico, é a presença do capital social por meio da solidariedade social. Nos locais de maior participação cívica, os cidadãos participam ativamente das associações locais, entidades recreativas, grêmios literários e organizações de serviços sociais, acompanhando as notícias veiculadas pela imprensa local e participando massivamente das consultas populares ocorridas entre 1974 e 1987, em oposição às regiões do Sul, tomando como exemplo a Calábria, onde

praticamente inexistente imprensa local, organizações e entidades civis (FERNANDES, 2002, p.385).

Portanto, é de extrema relevância, segundo Putnam, o papel desempenhado pelas organizações e entidades civis, para além da imprensa local, contribuindo desse modo para o cenário de participação democrática, considerando que tais instituições são capazes de fomentar a solidariedade social e cooperação entre seus integrantes, facilitando a identificação, agregação e articulação de interesses em comum. Na compreensão do autor, existe uma complementaridade entre a burocracia de Estado e as iniciativas coletivas emanadas das associações e organizações civis.

Para Putnam, por um lado, a confiança interna em associações provocaria um intenso engajamento cívico. Por outro lado, a normalização do espaço público reproduziria e intensificaria a generalização das iniciativas coletivas. A reciprocidade mútua das instâncias públicas e privadas aumentaria o potencial transformador, valorizando o bem-estar geral da sociedade.
(FERNANDES, 2002 p. 385)

Nesse aspecto, sem desconsiderar certo anacronismo temporal e geográfico, leitura semelhante pode ser feita em relação ao desenvolvimento econômico paulista da segunda metade do século XIX ao início do século XX, quando as grandes discussões e propostas de inovações no campo dos museus e das artes passavam pelos prestigiados salões e pela elite cafeeira, mesmo grupo filiado ao principal partido político que administrou o Estado, responsável pelo *Museu Paulista* (1894), *Pinacoteca do Estado* (1905) e *Pensionato Artístico* (1912), instituições ligadas a Afonso Taunay e ao cafeeiro e senador José de Freitas Valle (CAMARGOS, 2001), ambos frequentadores dos salões de Veridiana da Silva Prado, avó do cunhado de Yolanda Penteado. Essas relações sociais consolidadas e sedimentadas, no âmbito público e privado, dotadas de elevado prestígio²⁷¹ entre as demais elites regionais no quadro nacional, favoreceram as ações de Yolanda Penteado e da *Campanha Nacional de Museus Regionais* na implementação do projeto dos museus regionais. Nesse aspecto é necessário considerar que esse ilustre imaginário sobre a elite cafeeira paulista foi construído com a pujança econômica da região, aliada à preponderância paulista na condução da política nacional entre o fim do segundo reinado e o golpe militar de 1930, associado a características

²⁷¹ Ainda que imaginado e construído.

modernizantes que asseguraram prosperidade econômica, prestígio e contato com as principais referências internacionais do mundo capitalista ocidental, que influíram na percepção de civilidade e progresso, processos os quais interessavam às elites locais participar. Desse modo, compreender a rede de relações de Yolanda Penteado e a construção de seu capital social, torna-se ferramenta significativa diante da intenção de revelar os processos de constituição e implantação dos museus regionais no Nordeste brasileiro, sendo as relações ferramenta, e não o objeto em si.

Diante desse quadro, o que está colocado é a relevância da compreensão das redes de relações sociais de Yolanda Penteado, presidente da CNMR, que articuladas constituíram elemento significativo de viabilidade e endosso da implementação do projeto dos museus regionais na década de 1960. Dessa forma, a presidente da *Campanha Nacional de Museus Regionais* pode ser entendida como representante simbólica da transição entre a preponderância do mundo agrário e da elite cafeeira, para o crescimento e ascensão das classes médias urbanas e o surgimento efetivo no país de uma elite industrial, cenário onde os museus de arte moderna ganham destaque. Foi com o uso desse discurso simbólico, representado por Yolanda Penteado (Matarazzo), que o projeto de Chateaubriand e Bardi adquiriu credibilidade e consistência entre os principais apoiadores regionais do projeto, não sendo os senhores dotados de tal representatividade assegurada pelo capital social construído por meio das redes de relações da senhora Penteado.

Yolanda Penteado nasceu em 1903 na fazenda de propriedade de seu pai, no interior paulista. Embora tenha nascido durante o período republicano, vislumbrou em sua infância os resquícios da escravidão abolida no país em 1888, e a valorização e distinção de prestígio imposto pelos títulos nobiliárquicos, que mesmo após a queda do regime monárquico em 1889, continuavam a distinguir e a perpetuar a distinção entre grupos e classes. A certidão de nascimento de Yolanda Penteado, lavrada em cartório no ano de seu nascimento, traz registrado o título nobiliárquico de seus avós, concedido²⁷² pelo imperador anos antes da sua deposição, evidenciando uma República que nasceu, mas que não se desfez das hierarquias e distinções sociais na prática, era o mudar para conservar.

Há certa consolidação na historiografia brasileira acerca do papel dos cafeicultores paulistas na derrubada do regime monárquico e na ascensão do regime republicano, que surgiu diante do brado de modernidade, progresso e avanço de um país que venceria o

²⁷² Consultar anexo 9: Imagem da certidão de nascimento.

passado e o atraso, país esse que não alterara de modo significativo as bases e as estruturas sociais, a exemplo, a habitual referência aos títulos de nobreza, concedidos no império, usados mesmo durante a República.

A República que nasceu e almejava a modernidade, foi dirigida por uma elite agrária conservadora e atrasada, conforme indicaram os autores e primos Paulo Prado e Caio Prado Júnior, membros da aristocracia paulista, mas que defendiam, ainda que de modos distintos, o avanço da modernidade no país. Se Paulo Prado defendeu na década de 1920 uma revolução conservadora, em que a elite paulista deveria assumir o papel de condução do país à modernidade e o romper com as estruturas arcaicas e atrasadas economicamente ligadas à lavoura cafeeira, o segundo²⁷³ intelectual esteve ligado à escola²⁷⁴ que nascera como parte do resultado da proposta anterior, aproximou-se do marxismo e filiou-se em 1931 ao *Partido Comunista do Brasil*, defendendo uma proposta de ruptura mais radical.

Ambos os autores pertenciam à família Silva Prado, conforme demonstra a árvore de relações 3 “*Família Penteado e Silva Prado*”, possuindo estes estreitas relações com a família Penteado, sendo Paulo Prado cunhado de Guiomar Penteado²⁷⁵, irmã de Yolanda, e Caio Prado Júnior, sobrinho materno do conde Álvares Penteado, que participou da criação da *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* (1933) – instituição ligada na década de 1940 aos Rockefeller e ao MoMA, teve também como professor e dirigente Sérgio Milliet, intelectual ligado à fundação e à gestão do MAM-SP –, e da *Fundação Armando Álvares Penteado* (1947), que por breve período, na década de 1950, abrigou em suas dependências as principais atividades do MASP.

²⁷³ Caio Prado Júnior (1900-1997) formou-se na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1928 (esta posteriormente foi incorporada à Universidade de São Paulo). Foi livre-docente (1954) pela Universidade de São Paulo, onde foi professor emérito. Algumas de suas obras significativas são: *Evolução Política no Brasil* (1933), *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) e *História Econômica do Brasil* (1945).

²⁷⁴ Universidade de São Paulo (1934), enquanto resposta intelectual para a derrota paulista diante da Revolução Constitucionalista de 1932. Era necessário conhecer o Brasil e formar uma elite intelectual paulista capaz de conduzir o país à modernidade, este era o projeto fundador dessa universidade. Não é possível desconsiderar que esse projeto passou pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1933), instituição financiada pelos representantes liberais da elite agrária paulista (conde Armando Álvares Penteado); artistas e intelectuais modernistas (Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Sérgio Miller) e pela elite industrial emergente (Roberto Simonsen), todos reunidos em torno do projeto paulista de modernidade.

²⁷⁵ Guiomar Penteado (conhecida no seio familiar como Guiomarita, por ter o mesmo prenome da mãe), irmã de Yolanda Penteado desposou, em 1917, Sílvio da Silva Prado, filho do conselheiro Antônio da Silva Prado e irmão de Paulo Prado.

O circuito social da aristocracia paulista no início do século XX, que funcionava de modo similar ao identificado por Putman na Itália, era pequeno e restrito. As instituições fundadas, dirigidas ou financiadas por estes, eram verdadeiros pontos de encontro dessa oligarquia endogâmica, como acusa Gilberto Freyre²⁷⁶, sobretudo, quando consideramos o posicionamento político e ideológico similar existente entre as famílias Silva Prado e Penteado, pertencentes ao grupo defensor de um persistente projeto de modernidade paulista, ainda que houvesse várias leituras e vertentes sobre a modernidade no seio do próprio grupo.

No círculo de relações sociais garantidas pelo parentesco, consolidador do capital social da presidente da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, estava a grande anfitriã dos salões modernistas, Olívia Guedes Penteado, e por consequência a sua rede de relações sociais, as quais figuravam nomes como Fernand Léger, Mário de Andrade e Anita Malfatti²⁷⁷. Desse modo, os anfitriões dos salões sociais e de arte, Veridiana Prado, Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Penteado pertenciam ao mesmo espectro, direto ou indiretamente da rede social de Yolanda Penteado, o que permite a construção de uma espécie de genealogia das instituições culturais, evidenciando as sucessivas releituras ao longo do espaço temporal do projeto de modernidade dirigido pelos paulistas, cenário onde se insere a CNMR. Dessa forma, a imbricação entre o público e o privado e as instituições que orbitavam em torno do projeto de modernidade promoviam simbioticamente a consolidação do capital econômico – e a condução do processo de modernização conservadora, efetuando a manutenção do *status quo* –, assim como do capital social dos integrantes desse seleto grupo, nos termos de Putman e Bourdieu, o que justifica a repetição dos mesmos nomes envolvidos em múltiplos movimentos e instituições de cunho modernista ou modernizante²⁷⁸.

²⁷⁶ Gilberto de Mello Freyre (1900-1987), autor com quem Paulo Prado estabeleceu diálogo por meio de sua obra. Ambos estão classificados no chamado período ensaísta brasileiro e pertenciam à elite agrária nacional. Freyre, à elite canavieira do Nordeste, e Prado, à elite cafeeira do Sudeste.

²⁷⁷ É necessário considerar que Olívia Guedes Penteado começou a promover seu salão social em Paris, o que ampliou a sua rede de contatos com artistas, *marchands*, diplomatas e políticos que não eram brasileiros, capital social ao qual Yolanda recorreu em 1950 quando da organização da primeira bienal internacional de arte de São Paulo.

²⁷⁸ Estão listadas algumas das principais instituições seguidas pelo ano de fundação: **ANTES DO CAFÉ PAULISTA: Faculdade de Direito** (1827) e o salão social da marquesa de Santos (1847).

No ambiente privado, as discussões ocorriam nos salões, os quais o capital social de Yolanda Penteado permitia acesso e participação, uma vez que a família Penteado e a família Souza Aranha eram amigas e proprietárias de fazendas na região de Campinas, sendo a esposa do anfitrião da Vila Kyriall, uma Souza Aranha. No caso do salão de Paulo Prado, Yolanda Penteado conta em sua autobiografia, *Tudo cor de Rosa*, que na sua adolescência era constante sua visita à Chácara do Carvalho, residência do conselheiro Antônio Prado, pai de Paulo e Sílvio Prado, residência à qual passou a morar sua irmã em 1917, após casar-se com Sílvio da Silva Prado²⁷⁹.

Outro elemento que pode ser resgatado a partir da reflexão de Putnam acerca da participação política e cívica dos italianos entre as décadas de 1970 e 1980 é a sua construção do conceito de capital social, presente nas regiões do norte italiano, que possibilitavam uma reciprocidade mútua entre as instâncias públicas e privadas. Situação semelhante é vislumbrada no caso paulista, mas de modo inverso e menos democrático em comparação ao caso italiano. O senador José Freitas Valle era o agente da solidariedade social na promoção do seu salão de arte, enquanto espaço privado, uma espécie de embrião do que seria uma associação ou organização civil de artistas, que em São Paulo surgiu com força na década de 1930, ao mesmo tempo, era o agente político, e

APÓS O CAFÉ: Companhia Paulista de Estrada de Ferro (1868); **Museu Provincial** (década de 1870); **Liceu de Artes e Ofícios** (década de 1870); Sociedade Promotora de Imigração (1886); **Salão de Veridiana Prado** (dec. 1880); Lei Áurea (1888); Proclamação da República (1889); **Museu do Estado** (1891); **Politécnica** (1893); **Museu Paulista** (1894); Club Athletico Paulistano (1900); **Escola de Comércio Álvares Penteado** (1902); **Pinacoteca do Estado** (1905); Automóvel Clube de São Paulo (1908); **Salão de José Freitas Valle** (dec. 1910); **Pensionato do Estado** (1912); **Sociedade Cultura Artística** (1912); **Escola de Medicina** (1914); Revista do Brasil (1916); **Salão de Paulo Prado** (dec. 1920); **Salão de Olívia Guedes Penteado** (dec.1920); **Semana de Arte Moderna** (1922); **Academia de Belas Artes de São Paulo** (1925); **Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil** (1927); Centro das Industrias do Estado de São Paulo (1928).

APÓS A REVOLUÇÃO DE 1930: Partido Democrático (1930); Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (1931); Revista Nova (1931); **Sociedade Pró-Arte Moderna** (1932); **Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo** (1933) **Clube dos Artistas Modernos** (1933); Viação Aérea de São Paulo – VASP (1933); **Universidade de São Paulo** (1934); **Departamento de Cultura na Prefeitura de São Paulo** (1935); **Família Artística Paulista** (1937); **Salão de Maio** (1937); **Grupo Santa Helena** (dec. 1930); **Rascunhos anteriores ao SPHAN** (1936); Campanha Nacional da Aviação (dec. 1940); **Museu de Arte de São Paulo** (1947); **Fundação Armando Álvares Penteado** (1947); **Museu de Arte Moderna de São Paulo** (1948); **Teatro Brasileiro de Comédia** (1948); **Companhia Cinematográfica Vera Cruz** (1949); **Fundação Bienal de São Paulo** (1962); **Campanha Nacional de Museus Regionais** (dec. 1960).

Obs.1: Em negrito, escolas, museus e movimentos artísticos.

Obs.2: Não foram inseridos neste grupo, movimentos ou ações das gestões municipais de Antonio da Silva Prado e Goffredo da Silva Telles por questões didáticas, e nem faculdade, institutos, movimentos, revistas, jornais e editoras, como a de Monteiro Lobato, que não estiveram diretamente ligados às famílias elencadas acima, constando na lista apenas alguns exemplos de ações modernizantes.

²⁷⁹ Consultar Árvore de Relações 3: *Família Penteado e Silva Prado*.

representante da normatização do Estado diante dessa mesma solidariedade social acerca do movimento artístico.

É possível visualizar a imbricação entre o público e o privado, ambos utilizando-se da mesma solidariedade social, mas que inversamente ao que foi verificado pela pesquisa de Putnam, em São Paulo, não conferiu democracia ou ampla participação, dado o caráter restritivo das organizações, seja no ambiente público, o da *Pinacoteca e Pensionato*, seja do ambiente privado, os salões da Villa Kyrial. Diante do caráter restritivo das organizações, as mesmas fortaleceram e se consolidaram mediante a solidariedade social de literatos e artistas, como Mário de Andrade e Antita Malfatti, que estiveram envoltos em mais de uma ação financiada por esses mecenas, como Paulo Prado e Yolanda Penteado, e políticos, como Freitas Valle e Assis Chateaubriand. A notoriedade e relativo sucesso desse grupo tem intenso diálogo com essa rede de solidariedade social, a qual construiu positivamente a imagem de uma pretensa elite paulista moderna e comprometida com o desenvolvimento do Brasil, imagem resgatada e utilizada como uma espécie de herança simbólica, por Yolanda Penteado, em suas incursões pela Europa, quando da organização da Bienal (1951) e pelo Nordeste brasileiro na década de 1960, quando da realização dos museus regionais.

É nesse exato contexto que se destaca a relevância do papel desempenhado por Yolanda Penteado, enquanto agente que transitava livremente, segundo considerações de Marcos Mantoan (2015), pelos espaços públicos e privados, sendo portadora do capital social, não isento de interesses, mas que conseguiu articular de modo minimamente confiável e estável pressupostos do capital social, na definição de Bourdieu, a relação entre os museus, seus financiadores, o poder público e político, os movimentos artísticos, bem como os sujeitos destes, os próprios artistas, *marchands* e críticos de arte, cenário percebido em alguma medida por Yolanda Penteado, quando esta tece comentários em tom de admiração a destreza social de sua tia, Olívia Penteado.

Tia Olívia sempre misturou artistas com gente de sociedade.
É uma arte que não é fácil. Ela sabia fazer isso com perfeição.
(PENTEADO, 1976 p. 82)

Na definição conceitual de capital social à luz da compreensão teórica de Pierre Bourdieu, tendo por base a descrição de Yolanda, a ação de Olívia Guedes Penteado era permeada pelo inter-reconhecimento que possuía diante dos dois distintos grupos –

"artistas" e "gente de sociedade" –, consolidado por meio da sua rede social, para promover o encontro de segmentos diversos, ação que foi replicada por Yolanda Penteados, sobretudo, diante do MAM-SP, as Bienais, a CNMR e na sua rápida passagem pela diretoria do MASP.

O conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como o conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros e por eles mesmos), mas também que são unidos por ligações permanentes e úteis. (BOURDIEU, 1998 p. 67).

Destarte, o observador era Olívia Guedes Penteados, capaz de perceber o ponto de convergência entre "gente de sociedade" e os "artistas" em meio a interesses profundamente distintos, situação semelhante à executada por sua herdeira simbólica Yolanda Penteados. É nesse sentido que o capital social transcende a questão mercadológica de troca de bens, elemento típico do capital econômico. Por constituir-se a partir da rede de relações do indivíduo, o capital social não deixa de transitar pela esfera do poder simbólico, que nesse aspecto, também foi balizado não apenas pelas relações tecidas, mas pelo conjunto de normativas sociais apresentadas.

Diante de tais premissas, é necessário considerar a tradição da família Penteados no seio da elite paulista. Mesmo considerando que essa tradição possa ser uma invenção (HOBSBAWM, 1997), esta enquanto tal foi aceita e incorporada pelo contexto onde se inseriu, sendo identificada e reconhecida como um igual no sentido dos privilégios e normatizações, entre elas, os casamentos, alianças familiares com grupos iguais ou de semelhante prestígio, como indica Bourdieu "(...) são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros e por eles mesmos)" (BOURDIEU, 1998, p. 67). É nessa relação que se fortalece a aliança dos Penteados com os Silva Prado, Silva Telles, Franco de Lacerda, Guedes de Souza e Ataliba Nogueira. Em comum, essas famílias, automeadas "tradicionais", possuíam títulos de baronato,

adquiridos durante o período imperial²⁸⁰; assim como a busca de uma ascendência bandeirante e indígena, falsamente idealizada e positivada na existência da harmonia entre o civilizado português e o gentil, habitante da terra, o que legitimava hipoteticamente o comando e o poder dos supostos descendentes desse feliz consórcio sob o território paulista e brasileiro²⁸¹.

O historiador Sérgio Buarque de Holanda, ao escrever sobre a temática do consórcio bandeirante-indígena no prefácio da autobiografia de Yolanda Penteado, apresenta suas dúvidas quanto à ascendência afirmada pela biografada, indicando que o século XVI "(...) aqui é confuso, e assim não vou bater o pé onde seus dados não conferem com os meus" (HOLANDA; PENTEADO, 1976, p. 14), ato de parcimônia que se deve à relação de amizade existente entre Buarque de Holanda e Penteado.

No mesmo prefácio, em tom saudosista, descontraído e de camaradagem, Holanda desconstrói em seu texto essa imagem emblemática, simbólica e pouco aferível da ascendência bandeirante e indígena alegada pela elite paulista do início do século XX, ao questionar a precisão dos poucos dados que se apresentavam, e a possibilidade de bigamia; João Ramalho se casou²⁸² com a filha do cacique Tibiriçá, tendo deixado mulher em Portugal quando veio para o Brasil. Sobre o casamento no Brasil, a escassez de documentação de batismo e óbito no século XVI e XVII, além da dificuldade encontrada acerca dos nomes indígenas, tais como grafias, conversão ao catolicismo e identificação com o novo nome português, dificulta tal verificação.

(...) o que me chegou ao conhecimento é que ela tinha, em língua de índio, um nome muito difícil, dizem alguns que Mbici, que na pronúncia dos portugueses soaria mais ou menos como Embci, pois da mesma forma que o nosso Mboy virou ultimamente Embu. Os padres batizaram-na com o de Isabel, e só os pósteros voltariam à forma

²⁸⁰ Família Silva Prado, título de barão de Iguape, concedido por Sua Majestade Imperial (SMI) D. Pedro II em 1848 (p. 615); família que se casou com descendente direto do barão de Itambé e barão de Vassouras, ambos os títulos criados por SMI D. Pedro II em 1846 (p. 623) e 1871 (p. 733); família Franco de Lacerda, título de barão de Araras, concedido por SMI D. Pedro II em 1887 (p. 572); família Guedes de Souza: título de barão de Pirapitinguí, concedido por SMI D. Pedro II em 1887 (p. 675); família Ataliba Nogueira, título de barão de Ataliba Nogueira, concedido por SMI D. Pedro II em 1888 (p. 575); a família Penteado foi agraciada com o título de conde em 1907 por Sua Santidade o Papa Pio X. (ZUQUETE, 1989).

²⁸¹ Nesse aspecto, o discurso baseia-se no argumento da conquista de território a partir da ocupação, executada pelos bandeirantes que nos séculos XVI e XVII partiram em expedições exploratórias para o interior do continente, até então pertencente aos espanhóis, segundo o Tratado de Tordesilhas (1494), mas não ocupado; e por sua vez, o indígena enquanto habitante da terra e seu natural proprietário, ainda que, não fosse civilizado. Há uma romantização etnocêntrica que coloca o cacique indígena na condição de "rei" e seus filhos príncipes indígenas, o que pouco dialoga com as estruturas sociais locais do período.

²⁸² Casamento realizado após a conversão e batismo na indígena em questão, tendo sido o casamento oficializado por padre jesuíta, conforme as normativas da Igreja Católica Apostólica Romana.

indígena, destravando-a, porém, para um Bartira, que já é palavra pronunciável. (PENTEADO, 1976 p. 14)

Tendo como premissa o excerto de Holanda, é possível identificar a mesma pessoa com três grafias de nomes profundamente distintas ao longo do tempo, variando entre Mbici, Isabel e Bartira. Em comum, o fato do primeiro e o último serem nomes indígenas, mas sem qualquer semelhança de escrita ou fonética, tal qual o nome português escolhido para a filha do cacique.

Portanto, o que se revela é a busca de legitimação por meio da nobilitação, heroica, assim como na década de 1940, quando da inauguração do MASP, compreendido por Assis Chateaubriand, como monumento civilizacional do Brasil, operando desse modo, a partir da perspectiva conservadora de uma museologia tradicional, simbologias construídas, legitimadas e reconhecidas que dialogaram com os interesses das elites regionais, quando da implementação da CNMR na década de 1960.

O caráter heroico e grandioso acoplado à imagem dos bandeirantes está ligada pela ressignificação à imagem e às ações de mecenas, sobretudo, no que tange à visibilidade almejada, estando ao lado de Chateaubriand – com algumas distinções evidentes, trabalhadas no tópico 2.3 deste capítulo – Francisco Matarazzo Sobrinho e as ações em torno do MAM-SP e das bienais, que conferiram grande visibilidade internacional ao museu, a São Paulo e ao Brasil, assim como a seu principal mecenas. Em alguma medida, a *Campanha Nacional de Museus Regionais* se insere nessa perspectiva grandiosa e heroica, no sentido em que pretendia criar uma rede de museus regionais conectados por todo o país, que tem o território de dimensões continentais, visto como algo a ser explorado e conectado, tal como ilusoriamente teriam feito os bandeirantes, tendo por centralidade um museu instalado na cidade de São Paulo.

Esse discurso de legitimação heroica e ancestral era comum entre a tradicional elite paulista, não sendo exclusividade dos Penteados. Trata-se da construção de um capital cultural simbólico, que permitiu tecer e fomentar a rede de relações do capital social, bem como, os casamentos endogâmicos citados por Gilberto Freyre (1976, p.29) também no prefácio que escreveu para a autobiografia de Yolanda Penteado.

A endogamia é facilmente verificável na parentela próxima à Yolanda Penteado, e esta tem, entre outras, uma finalidade de manutenção da rede social que constituiu a solidariedade social, elemento relevante para a manutenção do prestígio e uso do patrimonialismo, elementos articulados na CNMR.

Segundo o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, ao estudar a organização social do parentesco em sociedades não complexas, estabelecendo paralelos com as sociedades medievais, os casamentos endogâmicos e exogâmicos tinham finalidades sociais, as quais parecem válidas para pensar as estratégias do capital social utilizadas pela aristocracia cafeeira paulista, ao menos até meados do século XX.

(...) o casamento exogâmico serve para captar novos títulos e o casamento endogâmico para evitar que, depois de adquiridos, eles saiam da casa. É então de boa estratégia utilizar conjuntamente ambos os princípios, consoante o tempo e a oportunidade, para maximizar os ganhos e minimizar as perdas. (STRAUSS, 1986, p. 162)

Ao considerar o modelo tradicional, o qual Yolanda esteve inserida em seu primeiro casamento, realizado em 1924, desposou em endogamia de troca bilateral o sobrinho dos sogros de sua prima, Carolina Penteado. O matrimônio reificava o capital social que permitia acesso à rede de Antônio Carlos da Silva Telles, sogro de Yolanda, que foi presidente da *Associação Comercial de Santos*, o que poderia influir positivamente na negociação dos preços do café na bolsa de valores de Santos; e presidente do conselho de administração do *Banco Caixa Econômica*, o que permitia condições de acesso privilegiado da família a empréstimos e créditos para o financiamento da lavoura, garantido por banco público com juros subsidiados, medida aprovada no Congresso Nacional – senador Freitas Valle – em favor dos cafeicultores paulistas. Desse modo, o ciclo econômico dos Penteados esteve assegurado pela rede de solidariedade de seu capital social, na qual a produção do café era sua atividade principal, transportado até o porto pelas estradas da *Cia. Paulista de Estrada de Ferro*, dirigida por Antônio Prado – sogro da irmã de Yolanda –; melhores preços na venda do café podiam ser assegurados pela influência do "Dr. Silva Telles", assim como o financiamento público, pelo *Banco Caixa Econômica* para o plantio da próxima safra, completando assim o ciclo econômico, produção e venda. Nesse sistema, em grossas linhas, a modernização foi representada pela abolição da escravatura e inserção da mão de obra imigrante, o que não influenciou de modo estruturante negativamente na manutenção do *status quo*, dessa elite cafeeira, endogâmica paulista, assim como a construção das estradas de ferro e suas consequências no excedente de capital, reinvestido na manutenção dessa estrutura de primazia paulista, entre elas, a promoção das ciências, dos salões de arte e de

museus, como a *Pinacoteca* e o *Museu Paulista*, projetos político-econômicos de modernidade e de manutenção do *status quo*.

Nesse aspecto, o contexto apresentado da família Penteado dialoga com o conceito de capital social de Coleman e Putnam, no qual a existência de laços de confiança opera a cooperação, a fim de otimizar o uso de recursos materiais e humanos para atingir a atividade ou interesse fim, tal como coloca o cientista político Antonio Sérgio Fernandes.

O capital social de uma associação, grupo ou comunidade amplia sua capacidade de ação coletiva e facilita a cooperação mútua necessária para a otimização do uso de recursos materiais e humanos disponíveis. (FERNANDES, 2002 p. 379)

Portanto, compreender a rede de relações de capital social de Yolanda significa perceber os recursos disponíveis para a articulação de seus projetos, na esfera material e humana, onde se encontram inseridos o econômico e político, para atingir a atividade fim, ou seja, a abertura dos *Museus Regionais* e o que se pretendia para com estes, elementos a serem explorados no próximo capítulo.

O convite para ocupar a presidência da *Campanha Nacional de Museus Regionais* partiu do antigo amigo de Yolanda Penteado, o magnata das comunicações Assis Chateaubriand. O dois conheceram-se em meados da década de 1920, por intermédio de Alfredo Pujol, quando Yolanda ainda estava solteira e Chateaubriand começava a construir em São Paulo as bases do primeiro grande grupo de comunicação de dimensão nacional, os Diários Associados. Em 1924, o jornalista paraibano Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, mais conhecido por Assis Chateaubriand ou Chatô, firmou sociedade com Alexandre Mackenzie e Alfredo Pujol para a compra do jornal carioca *O Jornal*, seguindo meses depois da compra do jornal paulista *Diário da Noite*. O Dr. Alfredo Pujol, como comumente é citado, era advogado e membro da *Academia Brasileira de Letras* desde 1917, além de pai de Odila Pujol Penteado, casada com o irmão mais velho de Yolanda Penteado, que perdera o pai na década de 1910.

Mesmo diante do início da construção de seu império das comunicações, na década de 1920, Assis Chateaubriand não descartava a relevância da constituição de um museu de arte de excelência, com destaque e relevância ao valor técnico e econômico do acervo, para a cidade de São Paulo. Mas embora tenha articulado com alguns artistas e *marchands* a viabilidade do projeto, o mesmo não prosperou, sendo relevante enfatizar que, nesse período, Olívia Guedes Penteado dirigia o processo de fundação da *Sociedade*

dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil ao lado de Mário de Andrade que defendia a preservação das culturas populares e a relevância de museus regionais, enquanto Sérgio Milliet defendia a necessidade de instituição de museu dedicado à arte moderna em São Paulo. Embora estabelecido na cidade, e tendo acesso à tradicional elite paulista, o projeto de Chateaubriand não teve contato, ao que tudo indica, com o projeto pensado e executado pelos modernistas paulistas, o que reifica a tese da relevância da rede durável, estável, consolidada de interconhecimento e inter-reconhecimento do capital social. Mesmo sendo Assis Chateaubriand descendente de figuras de relevo na economia e política nordestina, formado pela *Faculdade de Direito de Recife* e empresário de relativo sucesso, sua trajetória e a de sua família não residiam e não dialogavam com as redes sociais tecidas pela oligarquia paulista, ele não pertencia ao clube de descendente de índios e bandeirantes.

A crise econômica de 1929 e a revolução de 1930 significaram o início do processo de rompimento do ciclo político e econômico estruturado no fim do período imperial e consolidado durante a chamada República Velha, que manteve na centralidade da política nacional não apenas os interesses da velha oligarquia paulista, mas, sobretudo, o controle administrativo e burocrático do Estado brasileiro.

O comando militar que promoveu o golpe de 1930 que destituiu o Presidente da República Washington Luís e impediu a posse do presidente eleito, Júlio Prestes, representante da elite paulista, entregando o governo a Getúlio Vargas, que empreendeu medidas de enfraquecimento do poder político das oligarquias e elites regionais. O aceno de Vargas à modernização da política nacional²⁸³ atraiu a simpatia e a participação no governo do modernista paulista Paulo Prado, e de Oswaldo Aranha, sobrinho bilateral do senador destituído pela revolução, José de Freitas Valle, o que manteve os paulistas e o grupo o qual pertencia à família Penteado, próximos à esfera do poder central.

No entanto, o alijamento paulista das principais estruturas de condução da política nacional não passou incólume e, em 1932, São Paulo se levantou em armas contra o governo autoritário e arbitrário²⁸⁴ chefiado por Getúlio Vargas, o qual pretendia destituir.

²⁸³ Foi instituída a Comissão Permanente de Padronização (1930), predecessor do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público), que elevou os níveis de tecnicidade e normatização no serviço público. Foram instituídos em 1932 o Tribunal Superior Eleitoral e o primeiro Código Eleitoral do país, que previa o voto feminino, o voto secreto e o sistema de representação proporcional por partido. Medidas que impactavam ativamente no sistema de manutenção do poder implementado durante a República Velha.

²⁸⁴ Getúlio Vargas revogou a Constituição brasileira de 1891 e governou a partir de decretos até 1934, quando foi sancionada a nova Constituição brasileira.

A chamada Revolução Constitucionalista de 1932, que também tinha por mote discursivo a requisição de uma Constituição por parte do governo federal, contou com o apoio de modernistas, como Olívia Guedes Penteado e Mário de Andrade. Nesse aspecto fica evidente a ausência de unicidade entre indivíduos e o grupo de famílias incentivadoras do projeto modernista paulista em relação ao governo empreendido por Vargas.

Mas a derrota pela força impingida pelo exército brasileiro às forças paulistas, em 1932, significou além da impossibilidade de retrocesso às antigas estruturas oligárquicas da República Velha, a necessidade, diante do interesse de seletos grupos, de constituir novas instituições paulistas que não estivessem subordinadas diretamente ao governo central capitaneado por Vargas, e que pudessem dar respostas e apontar direcionamentos em sentido à modernidade pretendida e que fossem capazes de subsidiar a retomada do poder político nacional (KANTOR, 2001).

Em 1933, foi criada a *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*²⁸⁵, instituição que nasceu independente das garras do Estado central²⁸⁶, e que foi capaz de reunir distintos segmentos e interesses da sociedade paulista do período em uma mesma instituição, a qual em sua fundação contou com o apoio de todos os diretores das faculdades paulistas existentes à época; cafeicultores que defendiam o projeto de modernização, como o conde Álvares Penteado; indústrias, como Roberto Simonsen e modernistas, como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Guilherme de Almeida, estes dois últimos lecionaram na instituição.

Se o modernista Guilherme de Almeida havia elaborado em 1916 o brasão da cidade de São Paulo que trazia o lema em latim *NON DVCOR DVCO*, "não sou conduzido, conduzo", em plena República Velha, em 1933, esteve ligado à FESP-SP, que teve por lema institucional, presente em seu brasão, a frase *SCIENTIA ROBUR MAXIMA*, do latim "Ciência Força Máxima". Em ambos os brasões, atrelados de algum modo a integrantes do movimento modernista paulista, é possível sentir o ambiente político e discursivo do período a partir de seus lemas, sendo o primeiro um manifesto exaltado da altivez paulistana e, no segundo, uma verdadeira resposta à derrota armada de 1932.

²⁸⁵ Consultar anexo 10: Texto do Manifesto de Fundação da Escola de Sociologia.

²⁸⁶ A primeira denominação da instituição foi Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. Em 1938 foi reconhecida pelo governo paulista como instituição de utilidade pública, e em 1939 foi incorporada a Universidade de São Paulo como instituição autônoma, condição que se manteve até 1980, quando esta deixa de pertencer ao quadro da Universidade de São Paulo, mantendo o seu reconhecimento como instituição educacional de utilidade pública.

A *Escola de Sociologia e Política* construiu novos contornos para o projeto modernista, sobretudo, ao identificar na elite paulista a ausência de conhecimento sobre o Brasil, assim como a inexistência de uma elite intelectual capaz de conduzir o destino da Nação à modernidade²⁸⁷. Diante desse quadro de requalificação do projeto de modernidade, o interventor paulista Armando Salles de Oliveira funda a *Universidade de São Paulo*, em 1934, para atender à formação da elite intelectual paulista, mesmo ano em que ascendeu a prefeitura de São Paulo, Fábio da Silva Prado²⁸⁸, que criou em sua gestão o *Departamento de Cultura*, chefiado por Mário de Andrade, que tinha por subordinada a *Seção Biblioteca Municipal*, dirigida por Sérgio Milliet, ambos, artífices da Semana de Arte Moderna de 1922.

O fomento à produção científica no campo das ciências humanas em São Paulo foi possível a partir do diálogo entre a Escola de Sociologia e Política, a Universidade de São Paulo e o Departamento de Cultura, estando as três instituições vinculadas ao movimento modernista de 1922. A partir desse diálogo foi incentivada a realização de publicações, grupos de estudo, criação da seção de arte moderna na biblioteca municipal e a ligação de seus dirigentes com o SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), processo que reacendeu a necessidade de implantação de museu dedicado à arte moderna na cidade. Se a FESP-SP estava ligada aos Estados Unidos, a USP recebia em seus quadros professores franceses, enquanto o poder municipal, chefiado por um Silva Prado, tecia a relação entre os agentes intercontinentais em favor da ideia de ciência em prol de uma suposta modernidade paulista, inspirada no quadro norte-americano e francês.

A Revolução de 1930 e as instituições paulistas que surgiram após 1932 eram resultado indelével de um novo Brasil, que despontava, que rompia gradativamente com o passado agrário, representado e defendido pela elite cafeeira, e assistia ao adensamento urbano, o avanço industrial [Matarazzo] e o despontar da burguesia urbana [Chateaubriand], grupos que requeriam sua participação no cenário político nacional.

(...) não se processou uma mudança radical no que toca à completa derrocada de uma fração da elite e sua substituição por outra. Houve,

²⁸⁷ Segundo a socióloga Maria Arminda do Nascimento Arruda, esta foi concebida como uma instituição moderna e avançada para o tempo, a escola "(...) revolucionou o modo de reflexão nas Ciências Sociais brasileiras". Para o historiador Francisco Iglésias, a escola "contribuiu decisivamente para criar a imagem do Brasil Moderno", enquanto para o historiador Roberto Simonsen, esta encarnou uma concepção esclarecida de "um Brasil emancipado, de um Brasil moderno, um Brasil lúcido, e não um Brasil apegado a velhos chavões". ARRUDA, Maria Arminda; KANTOR, Iris; MACIEL, Debora; SIMÕES, Júlio. 2001.

²⁸⁸ Fábio da Silva Prado (1887-1963) foi prefeito de São Paulo entre 1934 e 1938. Era sobrinho do conselheiro Antônio da Silva Prado. Consultar *Árvore de Relações 3: Família Penteado e Silva Prado*.

sim, um arranjo político adstrito a novos segmentos de elite – na maior parte subgrupos com interesses distintos – (...). Desse acordo tomavam parte alguns grupos oligárquicos em declínio e também a classe média urbana somada a grupos empresariais que, em que pese sua influência adquirida, ainda não tinham condições como grupo de assumir o poder (...). (VALIATI, 2013 p. 68)

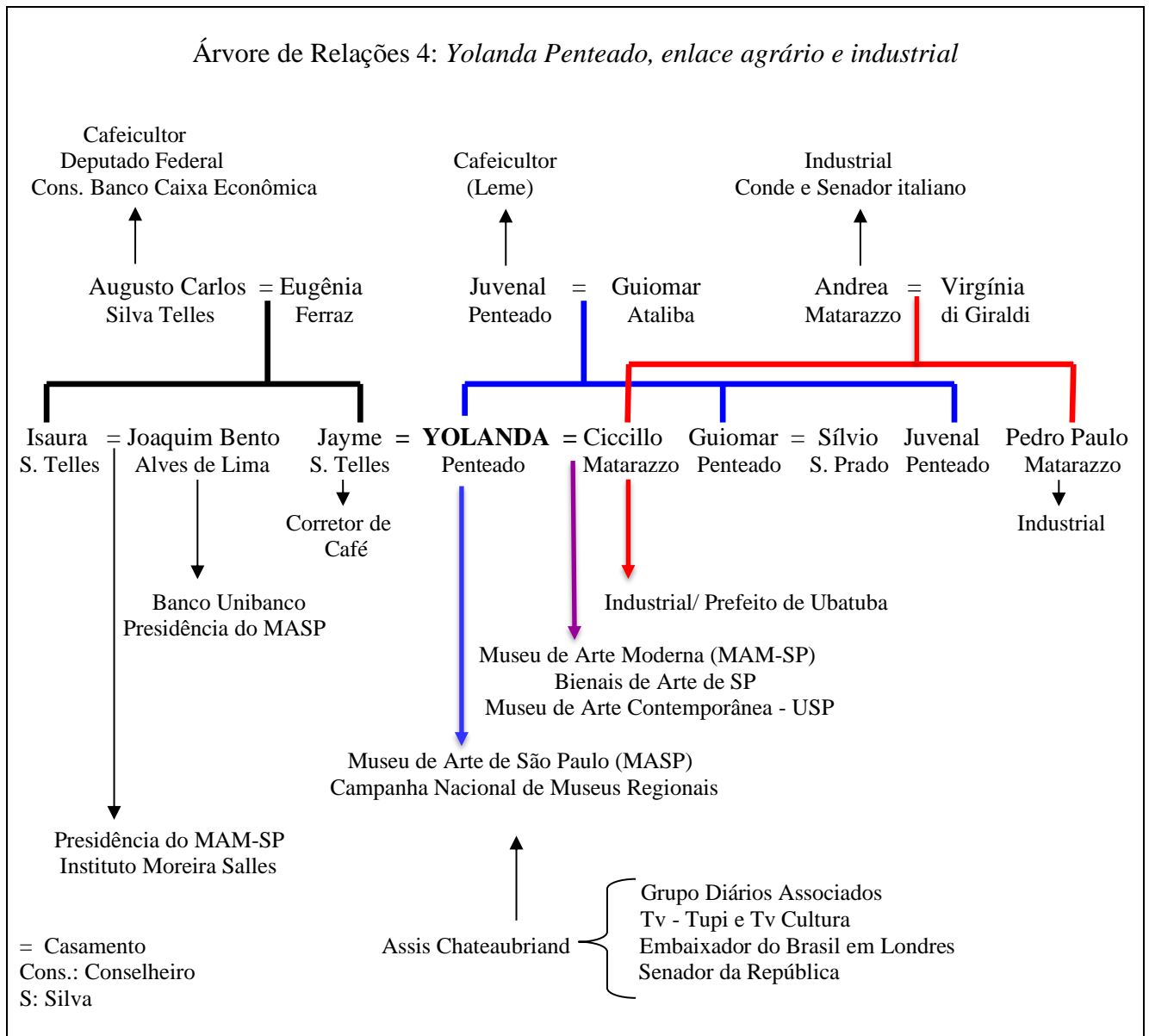
Conforme o enquadramento de Valiati, houve modificações estruturantes no processo produtivo e na diretriz de suporte econômico do país, sobretudo, com a inserção de critérios capitalistas de racionalidade, elemento reclamado por Antonio da Silva Prado, ainda no século XIX, mantendo-se, no entanto, o conjunto da orquestra do *locus* social, promovendo alterações negociadas na estrutura do poder, onde houve a inserção de novos grupos, diante do quadro de manutenção das grandes desigualdades sociais e regionais do país, com dois agravantes. O primeiro deles tange ao acirramento da vida em contexto urbano industrial, em condições extremamente adversas à situação experienciada pelos camponeses; e, em segundo momento, o desenvolvimento da força produtiva, aliada à ampliação da sua exploração, e a consequente maximização da extração da mais-valia em contexto de mecanização do processo produtivo. Destarte, o que se apresenta de modo incontestado é a modernização conservadora²⁸⁹, reclamada desde o século XIX por segmentos da aristocracia agrária paulista.

Nesse quadro, a união matrimonial na década de 1940 de Yolanda Penteado, representante dessa elite agrária de cunho modernizante, com Francisco Matarazzo Sobrinho, representante da elite industrial emergente e requerente de espaço no quadro nacional, simbolizando o rearranjo exogâmico do projeto paulista de modernidade, sendo o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948) um de seus frutos, e a *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1965) a consequência de outra parceria no mesmo contexto, mas envolvendo a rede de relações da representante da elite agrária com o representante da burguesia urbana – Assis Chateaubriand –, simbolicamente o enlace do capital social com o capital econômico, não mais agrário, mas sim urbano-industrial²⁹⁰.

No que tange à ascensão da elite industrial, um de seus principais expoentes foi o conde Francisco Matarazzo, imigrante italiano que chegou ao Brasil em 1881. Fundador e dirigente das *Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo* – IRFM (1929), empresa que segundo o analista inglês Donald H. Rust (1934), em 1930, constituía o maior complexo

²⁸⁹ Mais informações: FERNANDES, 2008.

²⁹⁰ Consultar *Árvore de Relações 4: Yolanda Penteado, enlace agrário e industrial*.



Fonte: PAUSINI, Adel. (2019)

industrial da América Latina, compreendendo 170 propriedades, produzindo a quarta maior receita do país, atrás apenas do Governo Federal, do Departamento Nacional do Café²⁹¹ e do próprio Estado de São Paulo (MARCOVITCH, 2005, p.86). Em publicação comemorativa dos oitenta anos do industrial, feita pelo jornal *Diário de São Paulo*²⁹², Assis Chateaubriand escreveu:

Entre as vinte unidades da Federação e mais o Distrito Federal e o território do Acre, existe um Estado economicamente quase tão rico

²⁹¹ Órgão federal que foi dirigido por Paulo Prado na década de 1930.

²⁹² Jornal **Diário de São Paulo**. São Paulo, 8 mar. 1934.

como São Paulo, e mais rico, como riqueza produzida, do que o erário do Distrito Federal, o de Minas Gerais ou do Rio Grande do Sul. Quero falar no Estado Matarazzo, que não se localiza felizmente só nas lindes de Piratininga, pois que abrange a geografia econômica de todo o Brasil. (MARCOVITCH, 2005, pp. 85-86)

Esse mesmo industrial que, segundo Donald Rust (1934) e Ronaldo Costa Couto (2004), erguera um "colosso paulista", foi beneficiado pela crise de 1930, uma vez que suas fábricas priorizavam o uso de matéria-prima brasileira, não havendo necessidade de importação em cenário internacional desfavorável após a crise de 1929. O estrangulamento externo induziu às mudanças estruturais na economia brasileira, empurrando a industrialização para o centro do palco (COUTO, 2004, p.170), ocupando o espaço outrora pertencente ao grupo cafeeiro, estando, no entanto, ambos os grupos radicados em São Paulo.

No entanto, segundo Sousa Martins, Francisco Matarazzo "não manteve as mesmas relações que estabelecera com o governo de Washington Luís" (MARTINS, 1976, p. 63), durante o governo Vargas, tendo perdido diversos monopólios na década de 1930 para o grupo *Votorantim* de Antonio Ermírio de Moraes e para o grupo *Klabin-Lafer*, ligado à família da esposa do modernista Lasar Segall, além de ficar para trás nas pesquisas de exploração e extração de Petróleo, financiadas por Guilherme Guinle (BULCÃO, 2015), perdas que não prejudicaram sua imagem construída de "o homem mais rico do país" (COUTO, 2004, p.262).

Por volta de 1943, Yolanda Penteado já divorciada de Jayme da Silva Telles desde o fim da década de 1930, conheceu e estabeleceu parceria comercial com Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), como o próprio nome indica, sobrinho do grande industrial, o conde Francisco Matarazzo. O casamento oficial de Yolanda (desquitada) com Matarazzo ocorreu apenas em 1947, em Roma, e não foi o primeiro a unir a antiga aristocracia agrária paulista à elite industrial emergente²⁹³.

Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccillo, como era chamado no seio privado, pertencia à primeira geração da família Matarazzo que nasceu no Brasil, no início do esplendor financeiro da família, em período quando despontavam no mercado comercial e industrial paulista, negócios de famílias de imigrantes, como os Crespi, Gamba,

²⁹³ Alguns exemplos de união entre o capital agrário e o industrial: 1906 – Amália Cintra Ferreira e Andrea Matarazzo (filho do conde Matarazzo); 1907 – Senador Mário Peixoto Gomide com Mariângela Matarazzo (filha do conde Matarazzo); 1914 – Fábio da Silva Prado (neto de Veridiana da Silva Prado) e Marina Crespi (filha do industrial italiano conde Rodolfo Crespi).

Siciliano, Pinotti, entre outros que buscavam atender à crescente demanda de consumo do mercado interno, não enfrentando Matarazzo Sobrinho dificuldades financeiras.

O sucesso financeiro da família permitiu a compra e manutenção do capital simbólico, entre eles, a construção em 1896 da mansão Matarazzo na Avenida Paulista e, em 1905, na mesma avenida a construção da Vila Virgínia, residência da família nuclear de Ciccillo, que estudou no renomado *Instituto Caetano de Campos* na Praça da República, colégio público destinado à elite paulista, onde também estudaram Yolanda Penteado e Sérgio Buarque de Holanda, embora não tenham tido contado nesse período, tendo prosseguido estudos em Florença e concluindo o curso superior em engenharia na *Universidade de Liège* na Bélgica.

O próprio Ciccillo, em entrevista a seu biógrafo Fernando Azevedo de Almeida, reconheceu ter nascido em família de homens de negócios, mas não era indiferente às artes, sem saber por que, sempre teve ligações com as artes, mas estava mais apegado ao estilo acadêmico (ALMEIDA, 1976, p.31). E prossegue na sua explanação:

Nos meus tempos de estudante, eu era apenas um rapazola com algum dinheiro no bolso, que se divertia. Não respirava o clima intelectual de Paris. Pontilhava a geografia da Europa levado apenas pela natural curiosidade dos jovens. (ALMEIDA, 1976, p. 19)

Quando Matarazzo Sobrinho retornou ao Brasil, em 1922, a posição da família Matarazzo na Europa, sobretudo no país, era outra. Seu tio havia sido agraciado pelo rei italiano em 1917 com o título de Conde, no mesmo período seu pai foi nomeado Senador do Reino da Itália²⁹⁴; alguns de seus primos já estavam casados com membros da nobreza europeia, e as indústrias da família já constituíam o maior complexo industrial do Brasil. Em 1924, com um acordo de família, a fábrica *Methal Graphica Aliberti* foi desmembrada da IRFM e passou para a propriedade e direção de Ciccillo Matarazzo e, em adiantamento da herança a Lydia Matarazzo, sua prima [filha do conde Matarazzo] passou a ser representada por seu marido, o médico italiano Julio Pignatari.

Desse modo, Ciccillo Matarazzo iniciou a carreira de industrial, em indústria que desde 1924 nada tinha haver com a famosa *Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo*, dirigida por seu tio²⁹⁵, ainda que o sobrenome familiar e de ramo de atividade ligassem

²⁹⁴ Em 1930, o rei italiano concede ao pai de Ciccillo o título de conde, sendo este e seus dois tios detentores de tal nobiliarquia italiana.

²⁹⁵ Idem.

as duas figuras. Em menos de 10 anos, a empresa contava com mais de mil e duzentos funcionários, produzia e comercializava principalmente latas, tendo iniciado em 1935 o seu processo de expansão, abrindo filial em Recife e fábricas no Ceará e na Bahia para atender ao mercado consumidor do Norte-Nordeste; filial em Porto Alegre para atender ao mercado do Sul do país; outra em Lavras, Minas Gerais, para atender aos produtores de manteiga e queijo.

Não, por acaso, o primeiro plano de expansão comercial de Ciccillo Matarazzo abarcou regiões do país, à exceção do Ceará, os quais sem sua participação, a *Campanha Nacional de Museus Regionais* promoveu a abertura de museus regionais quase trinta anos depois – em Minas Gerais, o *Museu Regional Dona Beja* (1965) na cidade de Araxá, e a *Galeria Brasileira* (1966), em Belo Horizonte; em Olinda, o *Museu Regional de Arte Contemporânea de Pernambuco* (1966); na Paraíba, o *Museu Regional de Arte Moderna de Campina Grande* (1967); na Bahia, o *Museu Regional de Arte Moderna de Feira de Santana* (1967); e no Rio Grande do Sul, o *Museu Regional de Arte Moderna de Porto Alegre* (1967) – o que indica a preocupação em instar os museus regionais de arte moderna em regiões de potencial desenvolvimento urbano e industrial, locais identificados por Ciccillo quase trinta anos antes.

Ainda que não tenha participado das ações da *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1965-1968), na década de 1950, Ciccillo Matarazzo, enquanto presidente do MAM-SP e Sérgio Milliet, diretor artístico das Bienais, estudaram a possibilidade de replicar em outros museus brasileiros (AMARAL, 2006, p.41) e da América Latina exposições com o acervo adquirido nas Bienais de Arte, organizadas pelo *Museu de Arte Moderna de São Paulo*²⁹⁶; ou seja, o projeto de circulação da arte e de informações artísticas que tinham como ponto de referência e de partida a cidade de São Paulo, circulava pelo mecenato paulista antes mesmo da *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960.

Por sua vez, é possível estabelecer um paralelo entre o projeto de circulação das artes ambicionado por Milliet e Bardi e a racionalidade industrial e capitalista de Matarazzo, em projeto não executado pelo MAM-SP ou pela *Fundação Bienal*, mas realizado em parte pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, instrumentalizada pelo MASP de Chateaubriand e Bardi, não sem a colaboração de Yolanda Penteado, que

²⁹⁶ Carta de 20 de dezembro de 1953 de Ciccillo Matarazzo a Sérgio Milliet. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal.

em instituição independente ao MASP, promoveu a abertura de museus regionais, pensando a circularidade do regional para o centro, processo inverso ao pensado por Matarazzo e Milliet na década de 1950, estando ambos os projetos ancorados no movimento modernista de São Paulo.

2.2 Capitalismo Selvagem? Museus e modernidade no capitalismo esclarecido

"(...) vocês [Nelson Rockefeller e irmão] prestaram um grande serviço ao nome da família e, mais ainda, proporcionaram uma melhoria nas condições de entendimento entre nós e os países da América Latina"

John D. Rockefeller Jr., 1937²⁹⁷

A cidade de São Paulo na década de 1920 assistiu ao eclodir de importantes movimentos políticos. A seu modo, cada qual clamava por mudanças político-sociais²⁹⁸, sendo o auge do período a crise econômica de 1929 que culminou na Revolução de 1930. Também foi cenário de importantes movimentos artístico culturais, como os salões de Paulo Prado, um dos principais mecenas da *Semana de Arte Moderna* de 1922, e o de Olívia Penteadó, onde nasceu a ideia de viagem dos modernistas que percorreram o interior do país em 1924²⁹⁹, viagem que inspirou a fundação da *Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil* (1927). Na mesma década, em 1925, Pedro Augusto

²⁹⁷ Carta de John Rockefeller Jr. ao filho Nelson após o regresso em 1937 de viagem pela América Latina. (TOTA, 2014, pp. 88-89).

²⁹⁸ Nesse período foi revogado o banimento da família imperial (Decreto Nº 4.120, de 3 de setembro de 1920), *Semana de Arte Moderna* e seus desdobramentos a partir de ações do movimento modernista, Tenentismo, realização do primeiro Congresso da Mocidade Negra do Brasil (evento organizado pela Frente Negra Brasileira – FNB/ 1929), e a organização de sociedades patronais, como o Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, que teve como primeiro presidente o conde italiano Francisco Matarazzo, tio de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e da Fundação Bienal de São Paulo (1962).

²⁹⁹ A Comitativa era composta por Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Goffredo Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade, o franco-suíço Blaise Cendrars e Mário de Andrade.

Gomes Cardim³⁰⁰ fundou a *Academia de Belas-Artes de São Paulo*³⁰¹, que diferentemente da sua congênere fluminense³⁰² (Nacional), nasceu pelas mãos da iniciativa privada e não do Estado, ainda que nos primeiros anos de existência a Academia tenha se instalado no prédio da *Pinacoteca do Estado*, instituição pública mantida pelo governo paulista.

Portanto, São Paulo, em 1925, passou a contar com relevantes instituições artísticas ligadas às artes plásticas, como a *Pinacoteca do Estado* (museu), o *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo* (financiador de bolsas), o *Liceu de Artes e Ofícios* (escola técnica profissionalizante), e a *Academia de Belas Artes de São Paulo* (ensino técnico superior), que nasceu com referência no passado régio, com a ideia do *glamour* hierarquizante das Academias reais do *Ancien Régime* atrelado ao seu nome, o que indica, de certo modo, a posição pretendida pela instituição no contexto social e artístico do período pós-Semana de Arte Moderna de 1922. Situação semelhante à *Academia Brasileira de Letras*, fundada em fins do XIX no Rio de Janeiro, e a Academia fundada por Machado não nasceu com a função de formar, mas sim de consagrar e eternizar seus eleitos.

As quatro instituições, *Pinacoteca do Estado*³⁰³, *Pensionato Artístico do Estado de São Paulo*, *Liceu de Artes e Ofícios* e a *Academia de Belas-Artes de São Paulo*, mantiveram estreitas relações ao menos até meados da década de 1930, sendo as duas primeiras mantidas pelo Estado, e sob forte influência do senador José de Freitas Valle e, as duas seguintes, mantidas pela sociedade civil organizada, dirigidas pela elite cafeeira, a mesma classe a qual pertencia o senador Freitas Valle³⁰⁴, fortemente ligado ao conservadorismo e às artes clássicas de renome, o que não impediu que em seu seio surgissem artistas como Victor Brecheret, rapidamente cooptado pelo movimento

³⁰⁰ Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932). Gaúcho como Freitas Valle, Cardim era filho do pintor português João Pedro Cardim, tendo frequentado o Liceu no Porto (Portugal) e formando-se em 1888 na Faculdade de Direito de São Paulo. Político e integrado à elite cafeeira paulista, esteve ligado ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, à Companhia Dramática de São Paulo e ao Teatro Municipal.

³⁰¹ Instituição que hoje se denomina Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

³⁰² Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada por decreto real de 1916, no Rio de Janeiro. Em 1826, a instituição muda sua denominação para Academia Imperial de Belas Artes, voltando a ser renomeada em 1890 após a proclamação da República, passando a denominar-se Escola Nacional de Belas Artes.

³⁰³ Esteve o *Liceu de Artes e Ofícios* de São Paulo fortemente ligado em maior ou menor medida a esta instituição até a primeira metade do século XX.

³⁰⁴ Aqui mais uma vez fica evidente a atuação das elites paulistas no campo das artes tanto por iniciativa pública como privada, deixando poucas alternativas de financiamento e produção para os artistas que não fossem dotados de seu próprio capital exercer a sua arte como melhor lhes conviesse, sem necessariamente ter que atender aos desejos e projetos desse grupo para ter financiamento, fosse na esfera pública ou na esfera privada, caracterizando algo semelhante ao que hoje chamaríamos de monopólio do mercado.

modernista, que se opunha ao conservadorismo defendido pela aristocracia agrária, ainda que seus principais financiadores pertencessem a esse grupo econômico; estes em maior ou menor medida defendiam reformas modernizantes, mas aquelas que resultavam na manutenção de seu *status quo* no país, próxima a uma modernização conservadora, segundo termos de Florestan Fernandes.

Trabalhando como jornalista no Rio de Janeiro, já com alguma visibilidade desde o fim da década de 1910, Assis Chateaubriand gozava de relações com a elite carioca³⁰⁵ e com o embaixador Afrânio de Melo Franco³⁰⁶, que o insere por volta de 1919 no seio da elite paulista, onde Chateaubriand assiste e publica matéria sobre a Semana de Arte Moderna, a qual não o entusiasmou, questão relevante ao considerar a fundação do MASP e a direção técnica atribuída por Bardi, que entendia como fundamental a Semana de 1922 e o movimento modernista para a arte brasileira.

Atento aos movimentos artísticos, dos salões ou dos frutos que surgiam a partir destes, e entusiasta da modernização do país, Chateaubriand passou a organizar, sem grande sucesso na década de 1920, a fundação de um museu de arte (MORAIS, 2011), ideia esta que foi retomada após a reorganização econômica e social impostas no contexto das revoluções de 1930 e 1932 no campo nacional (com grande ênfase no quadro político-econômico paulista), sem obter êxito, foi retomada após a Segunda Grande Guerra Mundial, resultando na abertura em 1947 do Museu de Arte de São Paulo.

É importante salientar que a ideia de constituição de um museu de arte em São Paulo, que pontuasse seu distanciamento do posicionamento conservador, clássico e academicista, apresentado até então pela *Pinacoteca do Estado* e instituições que orbitavam em sua esfera, marcando assim o posicionamento da arte moderna, já se fazia presente, em momento anterior à década de 1940, palco das grandes articulações do MASP e do MAM-SP. Nesse mesmo sentido também é importante indicar que, em Nova York, considerável centro econômico dos Estados Unidos da América que despontava definitivamente como potência mundial após a Primeira Guerra, iniciativa semelhante foi concretizada, em 1929, com a fundação do *Museu de Arte Moderna de Nova York*

³⁰⁵ Então capital da República.

³⁰⁶ O embaixador Afrânio de Melo Franco era pai de Afonso Arinos de Melo Franco, casado com Antonieta da Silva Prado (filha do conselheiro Antonio da Silva Prado) e pai de Dália de Melo Franco, casada com Rodrigo Bretas de Andrade, pais de Rodrigo Melo Franco de Andrade, um dos principais articuladores e dirigentes do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde atuou desde a sua fundação, em 1937 até 1967.

(MoMA), ação capitaneada pela elite econômica do país com forte participação de uma das famílias mais ricas do mundo, os Rockefeller (TOTA, 2014).

Desse modo, é possível indicar a existência de uma corrente favorável ao avanço da arte moderna no ocidente, na Europa e nas Américas, bem como, o alinhamento da elite paulista "progressista" com esse projeto. Ainda que o museu de arte moderna em São Paulo tenha encontrado condições para florescer apenas na década de 1940, mesmo havendo percepções e movimentos favoráveis à sua implantação por volta de 1925, acompanhando sem atraso o compasso das nações ditas desenvolvidas segundo o contexto capitalista, ao qual o grupo paulista pertencia.

Dessa forma, entre as décadas de 1920 e 1940, a rede de parentesco e relações que uniram o tradicional capital agrário paulista, defensor da modernização do país, com o novo capital burguês-industrial urbano, também interessado na modernização, garantiu o contínuo aumento de espaço e presença desses grupos que acendiam economicamente, entre eles, Chateaubriand e Matarazzo. Há, portanto, uma conciliação entre os grupos que disputavam o poder, como indica Fernandes (2005). Nessa tese, estes três segmentos são representados por Yolanda Penteado (capital social e agrário), Chateaubriand (capital econômico urbano-burguês) e Matarazzo (capital econômico industrial). Foram estes os principais artífices em São Paulo enquanto dirigentes do processo de constituição de museus de arte na década de 1940, processo este que contou com a preciosa colaboração de intelectuais e artistas, como Sérgio Milliet, Pietro Maria Bardi, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret.

Esse processo de conciliação indica a ausência de uma ruptura socioeconômica, diante da continuidade adaptada aos novos ciclos econômicos que se iniciaram e ganharam força na década de 1930, mas sobretudo com a Segunda Guerra Mundial, contexto histórico que facilita a construção de proximidades entre os Estados Unidos da América, a incontestável potência mundial, a Europa e a América Latina, em ambiente de Guerra Fria.

Foi nesse cenário pós-Segunda Guerra Mundial que São Paulo ganhou na mesma década dois museus não estatais dedicados à arte, o *Museu de Arte de São Paulo* (1947), sob a responsabilidade de Assis Chateaubriand, e o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948), sob a direção do casal Francisco Matarazzo e Yolanda Penteado Matarazzo, com participação do empresário Nelson Aldrich Rockefeller, a quem, em 1946, Sérgio Milliet

recorreu em carta pedindo apoio para a fundação de um museu de arte moderna na cidade³⁰⁷, o que reforça a ligação entre arte moderna e o interesse industrial.

Em 1940, no contexto da Segunda Guerra Mundial, o exército nazista alemão avançou sob os países europeus, enquanto os EUA assistiram à movimentação e à evolução do conflito, sem interferir de modo direto. Foi nesse ano que o presidente estadunidense Franklin Delano Roosevelt criou o *Escritório de Coordenação de Assuntos Interamericanos (Office)*³⁰⁸, órgão dirigido por Nelson Rockefeller. O objetivo do *Office*, segundo o governo norte-americano, era ampliar a cooperação entre os Estados Unidos da América e os países vizinhos, sobretudo, na América Latina, promovendo o desenvolvimento e melhoria da qualidade de vida da população de tais países (TOTA, 2014, p.119). A intenção estratégica norte-americana com o departamento não deixa dúvidas, tratava-se de um programa que visava aproximar o país dos "irmãos" latino-americanos e afastá-los de uma possível influência de regimes autoritários europeus, nazista, fascista e soviético³⁰⁹, vendendo a estes países o estilo de vida norte-americano, garantidos pelo capitalismo e pela democracia.

Nesse período, alguns países da América Latina estavam sob regimes ditatoriais, distantes do sistema democrático, o que tornava mais difícil e delicado o trabalho a ser realizado pelo departamento. Vigorava no gigante do hemisfério sul a ditadura varguista, que tinha algumas similaridades significativas com o totalitarismo, o que tornava mais relevante a segunda etapa da missão do *Office*.

O escolhido para chefiar o órgão era membro da terceira geração de magnatas detentores da poderosa petrolífera *Standard Oil*, empresa que tinha por princípio a economia escalar, assim como a *IRFM* dos Matarazzo no Brasil. A *Standard Oil* chegou a ser entre fins do século XIX e início do XX a maior empresa de petróleo do mundo, estando presente em vários mercados, como o europeu e o asiático, além do latino-americano, tendo se instalado no Brasil em 1912 sob o nome *Standard Oil Company of Brazil*³¹⁰, precursora no país na distribuição de gasolina e querosene³¹¹.

³⁰⁷ Carta de Sérgio Milliet a Nelson Rockefeller de 1946 – Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

³⁰⁸ Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).

³⁰⁹ A exceção eram os regimes franquista e salazarista, respectivamente na Espanha e em Portugal, países que se mantiveram neutros na Segunda Guerra Mundial.

³¹⁰ Nome fantasia "Esso".

³¹¹ Segundo publicação eletrônica do *New York Times* de 15 de julho de 2007, o avô de Nelson Rockefeller aparece como o homem mais rico da história norte-americana, o que segundo Tota pode ser lido como do mundo moderno, com 192 bilhões de dólares em valores atualizados, deixando para trás Bill Gates da

Segundo considerações do historiador Antonio Pedro Tota, a palavra *standard* permite compreender como se formou a corporação criada por John D. Rockefeller (avô de Nelson). *Standard* do inglês em tradução livre significa "padrão", "padronizar", e era este o norte da companhia, padronizar o crescente mercado de produtos derivados do petróleo, onde era preciso:

(...) racionalizar a produção e distribuição da mercadoria, acabando com a competição entre as várias e pequenas refinarias, além de disciplinar e dominar todas as etapas, da prospecção ao refino e à fabricação dos barris, dos óleo-dutos, vagões-tanques e de tudo o que fosse necessário para baratear o custo dos subprodutos do óleo. Em outras palavras, atuar no mercado sob o monopólio de uma corporação. (TOTA, 2014, p. 25)

Foi a partir de tais práticas, típicas do capitalismo voraz, explorador, insensível e selvagem que o império financeiro dos Rockefeller foi construído, levando-os em 1911 ao domínio de 87% do mercado de querosene nos Estados Unidos. Parte significativa da imprensa norte-americana não poupava críticas ao "tzar do petróleo", o "venerador do próprio dinheiro sobre a raça humana", aquele que não sacrificava "(...) seus planos em nome da lei, do patriotismo ou da filantropia", segundo o jornalista norte-americano Henry Demarest Lloyd (TOTA, 2014 p. 27 apud CHERNOW).

Em 1914, ocorreu na *Fuel and Iron Company*, empresa dos Rockefeller instalada no Colorado, uma das maiores greves da história da companhia, com duração superior a um ano de paralisação, onde após conflito armado entre grevistas e a polícia local, o saldo foi de quarenta mortos³¹² e muitos feridos. A greve que entrou para a história como "O Massacre de Ludlow" pesava negativamente não apenas no prestígio do clã Rockefeller e de sua companhia, com impactos financeiros, mas, sobretudo, evidenciava o controle das corporações sobre os trabalhadores. Na pauta de reivindicação de cerca de 9 mil mineiros estava: o reconhecimento do seu sindicato; redução na jornada de trabalho, melhores salários e moradias, e direito de compra em armazéns que não fossem da companhia³¹³.

Para solucionar a crise, após a troca de direção nos negócios da família, John Rockefeller Jr. (pai de Nelson) seguiu os conselhos do ex-ministro do trabalho do Canadá, Mackenzie King, especialista em relações de trabalho, passando a dirigir pessoalmente as

Microsoft com 76 bilhões de dólares. Ainda segundo Tota, Rockefeller foi considerado o homem mais rico do mundo pelo *Guinness*, livro dos records (TOTA, 2014, pp. 31-32).

³¹² Entre as vítimas fatais, onze crianças e duas mulheres (TOTA, 2014, p. 35).

³¹³ Idem.

negociações após visita às instalações da empresa, onde esteve nas casas dos operários e questionou as condições de higiene local. O resultado da visita de King e Rockefeller, que conversou com operários e beijou crianças, foi a elaboração de projetos de melhoria das condições sanitárias e de higiene nas moradias operárias; e a autorização de organização sindical, com líderes eleitos por voto secreto. A greve acabou e com ela os prejuízos materiais³¹⁴ e imateriais³¹⁵ gerados por ela.

O que poderia ser inicialmente visto como fracasso por parte dos industriais, ao ceder às pressões grevistas, Rockefeller soube transformar em lucro para o nome e a imagem da empresa e de sua família, que rapidamente foram resgatados do limbo, sobretudo pela imprensa norte-americana. Ele soube fazer uso político da ação e colher vantagens para os seus negócios a partir de tais "concessões". Nesse contexto, surgia nos Estados Unidos da América, com alguma força, uma nova diretriz de relação entre capital e trabalho, permeado pela política, a preocupação com o chamado *welfare state*, estado de bem-estar, onde se insere o acesso a museus e à arte moderna com refinado discurso socioindustrial. O *welfare state* ganhou força e protagonismo nas décadas seguintes não apenas nos Estados Unidos, mas também na América Latina e Europa³¹⁶, sendo utilizado como uma das principais ferramentas de combate ao sistema defendido pela União Soviética, oposto ao capitalismo.

Por sua vez, é preciso ter clareza e estabelecer as devidas distinções entre as ações voltadas ao *welfare state*, e as ações filantrópicas promovidas pela família Rockefeller. Embora um dos resultados finais de ambas as ações seja o mesmo, o prestígio e elevação do capital simbólico da família e por consequência de seus negócios, em uma espécie de ciclo virtuoso. O primeiro (*welfare state*) está diretamente ligado às novas estratégias de ampliação de produção e lucro, e a tentativa de distanciamento capitalista das ameaças empreendidas pelo socialismo, representado pela União Soviética. A promoção de ações filantrópicas (o segundo), por sua vez, estava profundamente ligada à religiosidade dos Rockefeller, batistas (protestantes) (WEBER, 2004), que compreendem o dinheiro e o trabalho como ferramentas para a salvação. Segundo o historiador Antonio Pedro Tota (2014, p. 23), o patriarca Rockefeller acreditava que a capacidade de ganhar dinheiro era

³¹⁴ Prejuízo com a ausência de produção, máquinas paradas, ausência de matéria-prima, venda do produto, e gastos com segurança e impostos para setor que não estava produzindo.

³¹⁵ Nome e imagem da empresa e da família que se deterioravam rapidamente diante da opinião pública, o que também impactava no valor das ações da empresa na bolsa de valores.

³¹⁶ Plano Marshall (1948-1952), não por acaso, teve início no ano de fundação do MAM-SP, e terminou um ano após a realização da 1ª Bienal (Internacional) do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

uma dádiva de Deus, exatamente como são os instintos para a arte, música, literatura e medicina. Como havia sido agraciado com essa dádiva, sua tarefa era ganhar muito dinheiro e usar tudo de acordo com sua consciência, modelada pela ética religiosa calvinista-batista.

Por fim, o investimento em ações filantrópicas ampliava o prestígio e conseqüentemente o capital simbólico, social e político da família, garantidos pelo capital econômico, sem desconsiderar o estímulo competitivo capitalista entre as grandes fortunas norte-americanas, que buscavam ciclicamente a elevação do prestígio e valorização do capital simbólico, social e político, e novamente o prestígio, em uma espécie de ciclo incessante e retroalimentado.

Os esforços de Rockefeller (pai de Nelson) surtiram efeito, somando-se favoravelmente ao capital simbólico da família, ecoando e encontrando esse novo método de fazer negócios, acolhido no filho, o político, Nelson Rockefeller. Tais esforços simbolizam claramente a tentativa de vencer a ideia e a imagem negativa do capitalismo, como selvagem, sem escrúpulos, e apresentar uma nova imagem; positivada, civilizada e esclarecida, que compreende a necessidade e o direito a ser garantido a todos, o bem-estar social.

Se a política do *welfare state* chegou aos Rockefeller por influência de King, a filantropia já era uma prática consolidada na família, que valorizava a fé calvinista, onde o cristão é entendido como eleito que está a serviço da glória de Deus, sendo este serviço mensurado a partir das obras realizadas, cabendo à filantropia a sustentação da santificação fetichizada do dinheiro, que estava a serviço do divino, nas palavras de Tota, uma espécie de "lavagem espiritual do dinheiro" (TOTA, 2014, p. 34), e é nesse sentido que a filantropia foi exercida por John D. Rockefeller, o fundador da *Standard Oil*, situação distinta, em chave weberiana, a dos Silva Prado (católicos), que visavam o mecenato como promotor de estímulo econômico, que retroalimentava os demais capitais, e Ciccillo Matarazzo (católico), que utilizou suas ações filantrópicas e mecenáticas como promoção de seu prestígio social.

As ações filantrópicas dos Rockefeller eram dispersas, embora quase sempre estivessem voltadas para educação, ensino e pesquisas na área da saúde, orientação esta que não sofreu alteração com a criação da *Fundação Rockefeller*, dirigida por Rockefeller Júnior (pai de Nelson). Embora a fundação tenha sido criada em 1913, em período anterior ao "Massacre de Ludlow" e, portando, ligada à lógica de competição entre

magnatas por prestígio e não ao *welfare state*, os financiamentos mantiveram-se no mesmo direcionamento da educação e saúde, acrescidos, no entanto, pelo desenvolvimento tecnológico e econômico³¹⁷. No campo dos museus, o mecenato da família Rockefeller conferiu destaque ao *Museu de Arte Moderna de Nova York* (1929), que se insere no quadro educação. O MoMA foi fundado por magnatas norte-americanos em plena crise econômica internacional, que pouco impactou de modo significativo a fortuna Rockefeller, diferentemente da maioria dos empresários norte-americanos e cafeicultores paulistas. Assim como os Rockefeller, no Brasil, as fortunas de industriais, como Paulo Prado e Francisco Matarazzo, quase não foram abaladas com a depressão de 1929, que foi seguida por processo de expansão.

Se a *Standart Oil* chegou ao Brasil em 1912, em 1915, chegou ao país uma representação da *Fundação Rockefeller*, com o objetivo de auxiliar tecnicamente a recém-fundada *Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo* (1912) no *Departamento de Higiene* e, em 1940, a parceria com a *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*, a mesma vinculada ao ideal de modernização da sociedade brasileira, fundada por cafeicultores, artistas e industriais, comprometidos com a modernidade, que na linguagem Rockefeller era entendida como desenvolvimento. Não por acaso, o primeiro local de atuação da instituição filantrópica do grupo no Brasil foi a cidade de São Paulo, importante centro econômico e industrial do país, com forte potencial de desenvolvimento urbano. No ano seguinte (1916), a sua chegada ao país, uma comissão médica que desenvolvia pesquisas sobre doenças endêmicas, estabeleceu escritório na capital federal (Rio de Janeiro)³¹⁸, que foi seguido pela criação de outros escritórios no interior do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, não por acaso, regiões com forte potencial agrícola e econômico, no período o café, também objeto de interesse dos Rockefeller, dado que nesse momento, o maior importador e consumidor do café brasileiro eram os Estados Unidos da América, o que demonstra o interesse estratégico e mercadológico das ações filantrópicas da família Rockefeller³¹⁹.

³¹⁷ Alguns exemplos: Universidade de Chicago (1891), o *Instituto de Investigação Médica Rockefeller* (1901), o *Conselho Geral de Educação* (1902), e o *Conselho Sanitário Rockefeller* (1909) que buscava prioritariamente combater a ancilostomíase.

³¹⁸ A capital federal contava desde 1910 com o Instituto de Patologia Experimental de Manguinhos, rebatizado em 1918 para Instituto Oswaldo Cruz.

³¹⁹ Em 1940, a Fundação Rockefeller passou a ser uma das parceiras institucionais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, fundada em 1933. Essa parceria era estratégica para os norte-americanos, à medida que aprofundava o conhecimento sobre o território e cultura brasileira, facilitando assim a penetração no país. Para além de reforçar a cooperação intelectual entre os dois países, em contexto da Segunda Guerra Mundial, conflito que se insere em 1941.

A grandiosidade da *Standard Oil* marcada pela sua forte presença no mercado internacional, inclusive na América Latina, bem como a atuação da *Fundação Rockefeller* em países do continente americano como México, Venezuela e Brasil, onde a política de boa vizinhança empreendida por Nelson Rockefeller começava a ganhar efetivamente contorno, avançando no sentido do bem-estar social, diante da construção de escolas, pavimentação de ruas, construção de casas populares, igrejas, hospitais e sistema de água e esgoto, além de programas de combate à malária e a outros parasitas, financiado pela Fundação Rockefeller, eram uma espécie de cartão de visita, credenciais desejáveis para o sucesso da meta de aproximação do governo norte-americano aos países vizinhos no continente. Em carta de 1935, remetida aos Estados Unidos, Rockefeller demonstra clareza diante da delicada situação e a possibilidade de insurgência popular diante da manutenção da pobreza e ausência de acesso a condições básicas de vida como o acesso a serviços de saneamento, saúde e alimentos.

Precisamos reconhecer as responsabilidades sociais de uma grande corporação, e ela deve usar o potencial de seus bens para atender aos interesses da população. Se não fizermos assim, eles tomarão de nossas mãos o que nos pertence³²⁰. (TOTA, 2014, p. 68)

É, portanto, nesse sentido, de promoção da política de boa vizinhança, e de implementação de ações em prol do desenvolvimento social dessas regiões que se insere a escolha de Nelson Rockefeller para dirigir em 1940 o *Office*, departamento do governo dos Estados Unidos da América. A nomeação implicou necessariamente na escolha de indivíduo dotado de capital simbólico significativo, desejado e admirado como modelo de sucesso empresarial no seio capitalista, sendo assim, um excelente propagandista e defensor da imagem da democracia e do capitalismo praticado nos Estados Unidos, sobretudo, em período pré-entrada norte-americana na Segunda Guerra Mundial. A mesma política foi mantida por Rockefeller após sua saída da direção do *Office*, sobretudo com o início da Guerra Fria e a necessidade de manutenção e intensificação da promoção do *welfare state*, política defendida pelos Rockefeller.

O capital simbólico (BOURDIEU, 2013, pp. 105-115) e social de Nelson Rockefeller eram profundamente significativos diante dos aspectos racionais, por possibilitar a articulação de recursos como prestígio, reconhecimento e honra, valores que

³²⁰ Grifos meus.

orbitam na esfera cultural e do capital social de modo transnacional, angariados com o sucesso econômico de seu avô na direção da *Standard Oil*; positivado com as inúmeras ações filantrópicas de seu pai e da *Fundação Rockefeller*, que estavam a serviço dos interesses da política externa norte-americana, sendo Nelson um dos herdeiros e agentes que mantiveram a construção e manutenção desse capital amealhado. Desse modo, o capital simbólico de Rockefeller articulava com outros capitais definidos por Pierre Bourdieu em *A Distinção*, tais como o capital econômico, aferido pelo poder econômico internacional das empresas dirigidas pela família, além de sua grande fortuna pessoal; o capital social a partir da estável, duradoura e confiável rede de relações que articulavam com o indivíduo; e, por fim, o capital cultural, construído pela rígida moral cristã/batista (protestante), ainda que com traços liberais, também construída por sua mãe, pertencente à família de políticos progressistas, de tradição antirracista e ligada às artes e à cultura.

No caso brasileiro, ao pensar quatro de alguns dos mais significativos nomes do *Museu de Arte de São Paulo* e do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* na década de 1940, nenhum deles reúne em torno de si os quatro capitais teorizados por Bourdieu, e menos ainda com a expressividade alçada pela família Rockefeller no campo internacional. Como referido no tópico anterior, Yolanda Penteado, na década de 1940, possuía amplo capital social e algum capital cultural, embora não específico no campo das artes, mas estava desprovida do capital econômico, possuído por seu segundo esposo, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), e seu amigo, Francisco de Assis Chateaubriand, que embora detivessem o capital econômico, ainda estavam construindo ou solidificando seu capital simbólico. O capital econômico destes garantiu certa circulação e ascensão do capital social, mas pequeno em comparação à rede de articulação e possibilidades estáveis e consolidadas da rede possuída por Yolanda Penteado³²¹. Por fim, aqueles que detinham o capital cultural, sobretudo, no campo das artes, Pietro Maria Bardi, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Odorico Tavares, não possuíam amplo capital econômico, e seu capital social estava amplamente articulado com o campo das artes e da intelectualidade, portanto, com alguma restrição.

Antes de assumir a direção do *Office*, Nelson Rockefeller esteve envolvido desde 1929 com o *Museu de Arte Moderna de Nova York* e a construção e administração do

³²¹ Essas relações não são lineares, sendo necessário considerar o destaque do capital social de Francisco Matarazzo Sobrinho após a gestão exitosa das Bienais de arte, e a constante e estreita ligação de Assis Chateaubriand com os Presidentes da República do Brasil, dado o seu poder no setor das comunicações.

*Rockefeller Center*³²², o qual em seu projeto original trazia no saguão do prédio sede do empreendimento, mural³²³, pintado por Diego Rivera³²⁴, artista mexicano que Rockefeller conheceu em 1933, durante visita ao país. Descontente com a obra que diferentemente do esboço trazia imagem de Lênin³²⁵, Nelson Rockefeller após protestos com o artista, pagou Rivera e o dispensou antes que este terminasse a obra.

O quadro foi tomando forma: sugestões de conflito de classes, opressão, guerras, revoluções. Destacavam-se imagens que sugeriam ciência e a tecnologia como salvadoras da espécie humana, como cabe a um militante de esquerda (ou a um capitalista, em especial o americano). O problema foi quando Rivera começou a esboçar no mural a figura de Lênin. O jovem Nelson Rockefeller ficou um pouco surpreso e contrariado: não podia aceitar que ali, na "catedral" mundial do capitalismo, sobressaísse a imagem de um comunista. (TOTA, 2014, pp. 54-55)

Posteriormente, o mural foi destruído e contratado outro muralista, o espanhol José Maria Sert³²⁶, que fez novo mural. Mesmo diante protestos de artistas com a destruição e a "censura" à obra de Rivera, a liberdade nas artes, defendida pelo liberalismo de Rockefeller, tinha limites, que eram orientados pelos seus interesses e seu posicionamento político, como é natural aos mecenas. Nesse caso, o posicionamento defendido por Rockefeller era fervorosamente oposto ao defendido por Rivera, situação não muito distinta nas relações no Brasil entre Matarazzo e Di Cavalcanti, mas com desfecho significativamente diferente diante do prestígio e a reverência que as Bienais na década de 1950, dirigidas pelo industrial paulista, fizeram ao consagrado artista integrante do *Partido Comunista do Brasil*³²⁷.

³²² Conjunto de dezenove edifícios comerciais construídos na zona empresarial de Manhattan. No Rockefeller Center estava sediado o comando e a direção dos negócios do clã.

³²³ Consultar anexo 11: O projeto de mural apresentado por Diego Rivera.

³²⁴ Diego Rivera y Barrientos (1886-1957) é considerado um dos mais importantes pintores mexicanos. Sua militância política e a ideologia comunista transparecem claramente em suas obras. Em 1936, Rivera e sua então esposa, também artista plástica de origem judaica, Frida Kahlo, hospedaram no México uma das principais lideranças do Exército Vermelho, da Guerra Civil Russa (1918-1922) e do Partido Comunista da União Soviética, Leon Trótski, exilado em 1927 pelo Comitê Central do Partido Comunista.

³²⁵ Vladimir Ilych Ulyanov (1870-1924), popularmente conhecido por "Lênin". Importante líder revolucionário comunista na Rússia, tendo sido chefe de governo entre 1917 e 1924 na já denominada União Soviética.

³²⁶ José Maria Sert y Badia (1874-1945), renomado muralista catalão. Era filho do industrial têxtil Domènec Sert y Rius. Uma de suas principais obras (1931-1932) encontra-se no interior do Palácio Pereda em Buenos Aires, que em 1935, hospedou o Presidente da República do Brasil, Getúlio Vargas. O governo brasileiro adquiriu o palácio em 1945, para sediar sua embaixada na Argentina, função que cumpriu até 1991, quando o órgão foi deslocado para outro prédio na capital portenha.

³²⁷ No entanto, o contexto das Bienais e da relação entre Di Cavalcanti e Francisco Matarazzo Sobrinho datam da década de 1950, e não de 1930 como a relação entre Rockefeller e Rivera. Alguns autores como

Em 1935, de passagem pela Venezuela, durante visita ao museu de arte moderna local, concebido nos moldes de seu congênere nova-iorquino³²⁸, Nelson efetuou a doação de alguns quadros de arte moderna, o que completa não apenas as evidências da ligação de Nelson Rockefeller com a arte moderna, de cunho social e industrial, mas também, seu interesse na construção de laços de proximidade entre os Estados Unidos da América e a América Latina por meio da arte e dos museus, em período anterior a sua ascensão no departamento norte-americano, que ocorreu em 1940, e anterior ao próprio início da guerra, enfatizando a teoria da ação por meio do avanço do capitalismo.

A cultura, principalmente, os museus e a arte moderna, foram mecanismos relevantes para a construção concreta dos objetivos de aproximação e desenvolvimento nos padrões do capitalismo norte-americano, que mesclava valores como a democracia e o bem-estar social com o desenvolvimento urbano e industrial. Esse fato não era ignorado pelo movimento brasileiro, as cartas de 1946 e 1947, respectivamente de Sérgio Milliet (São Paulo) e Raymundo Castro Maia (Rio de Janeiro) solicitando auxílio na fundação de museus de arte moderna no Brasil com sede em suas cidades (SANT'ANNA, 2011) ganha força e contexto, que se somam ao capital simbólico, social, econômico e político de Rockefeller, coordenador do *Office* entre 1940-1944 e responsável pela criação da *American International Association for Economic and Social Development* (1946), instituição de caráter filantrópico e da *International Basic Economy Corporation* (1947), instituição facilitadora dos negócios da família Rockefeller na região, instituições criadas após a saída de Nelson do *Office*, o que indica a manutenção do interesse do grupo na região, interesse percebido por Milliet e Castro Maia.

No fim da década de 1930 o capital norte-americano associou-se ao projeto de modernidade paulista de modo preponderante e impulsionador, principalmente, o capital Rockefeller. As metodologias e ações desse grupo influenciaram o desenvolvimento do Brasil nas décadas seguintes, inclusive no plano das artes e dos museus por meio dos *Museus de Arte Moderna* de São Paulo e do Rio de Janeiro, *Museu de Arte de São Paulo*,

Maria Cecília Lourenço (1999), Aracy Amaral (2001) e Helio Herbst (2007) apontam para outro nível de relação existente entre Di Cavalcanti, artista já renomado internacionalmente na década de 1950, e a recém-criada Bienal de Artes de São Paulo, no Brasil, que buscava legitimidade no cenário artístico internacional, em quadro profundamente distinto ao de Rockefeller e Rivera na década de 1930.

³²⁸ Na mesma década de 1930, John Júnior (pai de Nelson) doou o terreno da antiga mansão da família Rockefeller em Nova York (rua 53 entre a 6ª e a 5ª Avenida) para a construção da nova sede do Museu de Arte Moderna de Nova York, que ficava a poucas quadras do Rockefeller Center, o que permite por parâmetros físicos e geográficos a compreensão do museu como extensão das obras e empreendimentos do clã.

Fundação Bienal e instituições congêneres, como os *Museus Regionais* na década de 1960. O projeto sócio-político foi idealizado entre a década de 1930 e 1940, em contexto revolucionário, de guerra e pós-guerra mundial, em sucessivas releituras.

É nesse sentido de desenho de políticas e estratégias, que a exemplo dos salões de arte que ocorriam na Europa e na América no início do século XX, Nelson Rockefeller organizou em 1937 uma espécie de salão intelectual, com reuniões semanais em seu apartamento em Nova York. O grupo estudava mecanismos de aproximação dos Estados Unidos dos países latino-americanos. Eram integrantes desse grupo intelectuais, empresários e políticos, tais como Jay Crane da *Standart Oil*, Wally Harrison, arquiteto do *Rockefeller Center*, e Harry Hopkins, secretário do presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, que esteve presente em maio de 1939 na inauguração da nova sede do *Museu de Arte Moderna de Nova York* (MoMA), financiado pelos Rockefeller, onde discursou com transmissão por rádio para quase todo o país em defesa das "Cidadelas da Civilização", liberdade e arte moderna. No mesmo ano (1939), o arquiteto do *Rockefeller Center* ficou responsável pela organização do Flushing Meadows-Corona Park, que recebeu a *Feira Mundial de Nova York*, evento que auxiliou na política de boa vizinhança com a presença massiva de países da América Latina³²⁹. Nessa organização, participaram à convite de Harrison, em nome de Roosevelt e do governo norte-americano, os arquitetos modernistas Lúcio Costa³³⁰ e Oscar Niemeyer³³¹, que também foram os responsáveis pela construção do pavilhão brasileiro na feira, que valorizou a obra de modernistas, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignoni na música; Di Cavalcanti e

³²⁹ Nesse período era embaixatriz do Brasil nos Estados Unidos a escultora Maria Martins, amiga pessoal de Yolanda Penteadó e uma das artistas valorizadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo e pelas bienais de São Paulo, tendo "Sala Especial" na 2ª Bienal (1953) ao lado de nomes como Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Victor Brecheret, entre outros, contando com aquisição de obra pelo MAM-SP; recebeu na 3ª Bienal (1955) prêmio de "Melhor Escultor". COMAS, s/d, p. 75.

³³⁰ Desde dezembro de 1936, Lucio Costa era o líder da equipe de arquitetos responsáveis pela construção do novo edifício sede do Ministério da Educação e saúde no Rio de Janeiro (1937-1943), marco na arquitetura moderna brasileira. A equipe era composta por nomes como Oscar Niemeyer (desenhou o prédio que abriga hoje a Fundação Bienal de São Paulo no Parque Ibirapuera), Affonso Eduardo Reidy (desenhou projeto para sede do MAM-SP), Jorge Moreira (desenhou o *campi* da Universidade do Brasil no Rio de Janeiro), Carlos Leão e Ernani Vasconcellos.

³³¹ O arquiteto Oscar Niemeyer, além de projetar ao lado de Lucio Costa a nova capital do Brasil em 1961, década da abertura dos Museus Regionais no Nordeste do Brasil (1967-1968), ele também foi o responsável pela construção dos prédios hoje sede da Fundação Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, construídos no Parque Ibirapuera em parceria com Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente da comissão organizadora do IV Centenário da cidade); Também trabalhou no projeto da sede da Organização das Nações Unidas em Nova York (1947) e na sede do Partido Comunista francês em Paris (1961), entre outras obras emblemáticas.

Portinari nas artes plásticas; e Mário de Andrade³³² em gravações sobre a literatura brasileira, todos artistas ligados aos salões de arte de São Paulo, e a *Semana de Arte Moderna* de 1922³³³, São Paulo (e o Brasil) chegava(m) ao centro do capitalismo mundial.

Era do interesse dos artistas brasileiros a publicidade garantida pelo pavilhão brasileiro na *Feira Mundial de Nova York*, que poderia inserir ou reforçar seu nome e obras no mercado internacional e norte-americano, cheio de magnatas e milionários, bem como também interessava à política de boa vizinhança de Rockefeller e do próprio governo Roosevelt atrair para a sua zona de influência figuras icônicas da sociedade brasileira, potência sul-americana e possível aliada dos Estados Unidos em caso de guerra na Europa ou contra o avanço expansionista da zona de influência da União Soviética, crítica e opositora do sistema capitalista defendido pelos Estados Unidos.

Enquanto ocorria a *Feira Mundial* de Nova York em 1939, desembarcava em São Paulo, para lecionar na *Escola de Sociologia e Política*, o sociólogo norte-americano Donald Pierson, que havia defendido recentemente sua tese de doutorado na *Universidade de Chicago* [instituição ligada aos Rockefeller], fruto de pesquisa realizada na Bahia entre 1935 e 1937, intitulada *Negroes in Brazil: A Study of Race Contact at Bahia*³³⁴. Na década de 1940, os professores Donald Pierson e Sérgio Milliet conseguiram estabelecer parceria e garantir financiamento da *Fundação Rockefeller* para a *Escola de Sociologia*, que recebeu livros, bolsa de estudo para o exterior³³⁵ e financiamento de projetos de pesquisa, o que realmente interessava aos Rockefeller, mas também à elite paulista envolta ao projeto modernista de conhecer o Brasil, como preconizou a própria escola em 1933.

O professor Pierson utilizava a metodologia de investigação da sociologia norte-americana, que valorizava a pesquisa aplicada e a "pesquisa de campo", métodos que formaram as primeiras gerações de investigadores sociais no Brasil, que elaboraram pesquisas e relatórios remetidos à *Fundação Rockefeller* em 1941 (SILVA, 2012, p. 169) sobre estudos comparativos acerca das habitações e moradias; elaboração e

³³² Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri participaram da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Por sua vez, Portinari teve sua obra valorizada pela Fundação Bial em mais de uma edição. Na 2ª Bial (1953) foi um dos convidados a apresentar na "Sala Especial" ao lado de nomes como Di Cavalcanti e Lasar Segall, e na 5ª Bial (1959), teve exclusividade na "Sala Especial" dedicada à sua obra. (LOURENÇO, 1999, p. 120).

³³³ O primeiro andar do pavilhão brasileiro contava com exposição em homenagem ao aviador Alberto Santos-Dumont, cunhado da tia paterna de Yolanda Penteado e seu amigo.

³³⁴ O trabalho foi publicado no Brasil em 1945 sob o título *Branços e Pretos na Bahia: estudo de contrato racial*.

³³⁵ O professor do curso de biblioteconomia, o ex-diretor da biblioteca municipal de São Paulo, Ruben Borba de Moraes, estudou nos Estados Unidos como bolsista da Fundação Rockefeller.

desenvolvimento de mapas ecológicos (influência da ecologia humana³³⁶); e estudos comparativos sobre hábitos alimentares e relações de trabalho, temáticas que para além da área da saúde, eram foco de grande interesse e atuação dos Rockefeller.

(...) não é possível separar a atuação da Escola Livre de Sociologia e Política do governo municipal através da atuação do Departamento de Cultura nos seus primeiros anos de funcionamento. E do mesmo modo, estas pesquisas são parte da presença decisiva de instituições estrangeiras como a Fundação Rockefeller na formulação da agenda de pesquisas no Brasil nas ciências sociais logo após a instalação do ensino profissionalizante na área. (SILVA, 2012, p. 175)

Não é possível desconsiderar que as aulas da *Escola de Sociologia e Política de São Paulo* na década de 1940 ocorreram na *Escola de Comércio Álvares Penteado*, instituição ligada à família Penteado e a Roberto Simonsen, integrante da *Federação das Indústrias do Estado de São Paulo*. Nesse mesmo conjunto de ligações, também não é possível desconsiderar as inúmeras parcerias feitas entre a *Escola de Sociologia* e o *Departamento de Cultura*, sobretudo, a partir da gestão de Mário de Andrade e, portanto, com a prefeitura de São Paulo, processo iniciado na administração de Fábio da Silva Prado³³⁷, cenário o qual já estava presente na discussão acerca da necessidade de um museu de arte moderna na cidade, que foi fundado anos depois a partir da iniciativa e apoio praticamente dos mesmos agentes intelectivos, com destaque para o papel desempenhado por Sérgio Milliet.

Por sua vez, a partir das ações do *Office*, dirigido por Nelson Rockefeller, a imagem e a cultura latino-americana e brasileira continuaram a ganhar visibilidade nos Estados Unidos. No caso brasileiro, em 1940, Carmen Miranda estreou na Broadway com

³³⁶ O conceito de ecologia humana, defendido por Robert Park, compreende a cidade como elemento análogo à vida vegetal, de forma que há interação entre a "estrutura espacial" da cidade e a "ordem moral" de seus habitantes. Nesse sentido, a cidade passa a ser entendida como um "laboratório social". Consultar: texto de Park *The City: suggestions for the investigation for the human environment*, publicado no periódico *The American Journal of Sociology*, em 1915.

³³⁷ A parceria nas décadas de 1930 e 1940 entre a Escola de Sociologia e a Prefeitura de São Paulo abrangeu a gestão de três prefeitos: Antônio Assunção [1933-1934], casado com a neta do barão de Souza Queiróz (Consultar: capítulo I); Fábio da Silva Prado [1934-1938], neto do conselheiro Antonio da Silva Prado; e Francisco Prestes Maia [1938-1945], engenheiro alinhado com o projeto rodoviário/automobilístico dos Estados Unidos e do grupo Rockefeller. Prestes Maia foi autor do "Plano de Avenidas de 1930", projeto de requalificação urbanística, o primeiro a planejar o desenvolvimento ordenado da cidade de São Paulo. Esse plano priorizava entre outros elementos o transporte individual em veículos automotores, em detrimento do transporte coletivo, objeto de interesse dos Rockefeller que replicavam o modelo rodoviário norte-americano no Brasil.

seu emblemático chapéu de frutas; o *Estúdio Disney*³³⁸ produziu filmes como "Alô Amigo", que traz a personagem "Zé Carioca", um papagaio brasileiro falastrão, malandro e boêmio, que apresenta o Brasil do carnaval, cachaça e do samba ao "amigo" pato Donald, ao som de músicas como "Aquarela do Brasil"³³⁹ de Ary Barroso (1939) e "Tico-Tico no Fubá"³⁴⁰ de Zequinha de Abreu (1931).

Nesse ambiente de parceria, aproximação e intercâmbio, Rockefeller era o representante norte-americano que trazia em sua bagagem projetos de desenvolvimento para o gigante atrasado superar a pobreza, oferecendo apoio técnico e científico em áreas emblemáticas, como saúde e educação³⁴¹, embora com investimentos em estudos urbanos e agrários³⁴². No campo da cultura, o destaque estava na veiculação em cenário estadunidense da cultura brasileira e das artes, como cinema, música, arquitetura e artes plásticas, áreas estrategicamente incentivadas e favorecidas pelo *Office*, o *Rockefeller Center* e o MoMA, os três sob influência de Nelson Rockefeller, sendo ele membro do conselho, curador e presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York³⁴³, que já operava em sistema de redes de exposição³⁴⁴.

É essa possibilidade de publicidade e valorização do produto nacional no exterior e no próprio seio nacional, que encantava a elite financiadora e promotora do projeto de Museus de arte moderna no Brasil, sobretudo, os inaugurados em São Paulo e no Rio de Janeiro na década de 1940. A oportunidade de inserção desses dois grandes centros brasileiros no roteiro de exposições e mostras internacionais do MoMA, poderia inserir de modo definitivo o Brasil no circuito internacional e elevar o prestígio desse grupo financiador e partícipe no cenário internacional, estabelecendo proximidade com as

³³⁸ Em 1940, o diretor Walt Disney esteve visitando os países que estrelaram no filme de 1942, sendo a caracterização de Zé Carioca a personificação do "homem cordial" no sentido de Sérgio Buarque de Holanda, segundo Santos. (SANTOS, 2002, p. 3).

³³⁹ Nos Estados Unidos, a canção foi popularmente apelidada de "Brazil", ganhou versão em língua inglesa em 1957, com gravação de Frank Sinatra. A internacionalização da música alçou tamanha expressividade que foi a música tema do desfile da delegação brasileira nas Olimpíadas de Sydney em 2000, e uma das músicas executadas na Cerimônia de Abertura da Olimpíada do Rio de Janeiro em 2016.

³⁴⁰ Sendo a gravação de Carmen Miranda uma das mais conhecidas versões desta música.

³⁴¹ Fundação Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, e em São Paulo, a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e a Universidade de São Paulo.

³⁴² Alguns dos principais campos de atuação no Brasil eram o combate a doenças tropicais e endêmicas, a ampliação das áreas cultivadas, exportações e domínio do território, e a geração de postos de trabalho, com a consequente ampliação do mercado consumidor.

³⁴³ Foi durante a gestão do presidente Nelson Rockefeller, à frente do *Museu de Arte Moderna de Nova York*, que ocorreu em 1940 o *Festival of Brazilian Music*, transmitido pela *NBC* para todos os Estados Unidos (MACEDO, 2018, p. 7).

³⁴⁴ Em 1943, o Museu de Arte Moderna de Nova York apresentou a exposição "Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942", a primeira organizada pela instituição que percorreu museus da América Latina associados ao MoMA (MACEDO, 2018, p. 8).

grandes figuras mandatárias do sistema no contexto mundial. É exatamente esse o objeto de interesse e barganha estimulado por Rockefeller.

Considerando esse quadro e o apoio institucional que o MoMA concedia a instituições museais na Venezuela e Colômbia desde a década de 1930, bem como o interesse pessoal de Nelson na arte produzida no México e nos artefatos arqueológicos do extinto Império Inca no Peru, não estava fora de contexto a solicitação feita por Milliet e Castro Maia para que Rockefeller³⁴⁵ apoiasse a abertura de museus de arte moderna no Brasil, projeto sonhado pelo grupo paulista desde a década de 1920, quando nasceu seu congênere em Nova York.

O suposto reconhecimento norte-americano e a inserção artística brasileira em seu mercado elevou o prestígio e o interesse nacional dos artistas, políticos e sociedade brasileira na proximidade com os Estados Unidos e Rockefeller, e a consequente cooptação desses grupos em maior ou menor medida aos interesses e objetivos norte-americanos.

Assim como a elite paulista da chamada "República Velha" utilizava os mecanismos do patrimonialismo para atingir os seus objetivos e interesses, entre eles, aqueles verificados no primeiro capítulo desta tese, os Rockefeller utilizaram expediente semelhante, sobretudo, após a entrada de Nelson para o governo. Se o objetivo da elite paulista personificada em famílias era a modernização do país, que resultava em ampliação das margens de lucratividade e manutenção do *status quo*, para Rockefeller na década de 1940, a modernização do Brasil, sob influência norte-americana, resultava no fortalecimento do capitalismo em região estratégica e constituição de possível aliado em cenário de guerra mundial. A Segunda Guerra acelerou o contato e a relação entre esses dois grupos, que vinha sendo tecida de modo mais próximo desde o fim da década de 1920, quando os Estados Unidos já se configuravam como principal parceiro comercial do Brasil, sobretudo, na importação do café³⁴⁶.

³⁴⁵ Nelson Rockefeller foi presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York entre 1935-1941 e uma segunda vez entre 1946-1953. Membro efetivo do conselho do museu, e tesoureiro em alguns mandatos.

³⁴⁶ Na viagem de 1942, quando esteve em São Paulo, Nelson Rockefeller hospedou-se na fazenda (produtora de café) de Roberto Alves de Lima [TOTA, 2014, p. 115], sobrinho de Yolanda Penteadó (Roberto era filho de Isaura Telles Alves de Lima, irmã do primeiro marido de Yolanda, Jayme da Silva Telles). Roberto era filho de Joaquim Bento Alves de Lima, banqueiro e cafeicultor, que foi o segundo presidente do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1952, e pai de Joaquim Bento Alves de Lima Neto, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), entre 1968-1974. É necessário recordar que a família Alves de Lima era sócia dos banqueiros Moreira Salles, que na década de 1990 foram responsáveis pela abertura do Instituto Moreira Salles, e sócios do maior banco privado da América Latina nos anos 2000, o Itaú-Unibanco, em parceria com os descendentes colaterais da esposa do senador José de Freitas Valle. Na década de 1990, a convite de David Rockefeller (irmão de Nelson), Walter Moreira Salles

No Brasil, a imprensa paulista, inclusive a liderada por Chateaubriand, construíra e reificara a imagem positivada do magnata capitalista, como a publicação do artigo escrito em 1942 pelo secretário geral da *União Cultural Brasil-Estados Unidos*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*.

(...) o sr. Nelson A. Rockefeller, jovem milionário que se dedica à causa pública, lutando tão galhardamente como generais e soldados para ganhar esta guerra pela liberdade. (TOTA, 2014, p. 113).

O mesmo artigo ainda informava ao leitor que Nelson havia abandonado os negócios para "construir a solidariedade continental", não deixando explícito, no entanto, que as ações e projeto de aproximação, liderados por Rockefeller era o aprimoramento das ações filantrópicas da corporação empresarial que este dirigia, e que tinha por intenção, amenizar e ratificar uma nova imagem do sistema capitalista, menos desumana e vorazmente competitivo.

No entanto, ainda que a ideia de instalação de museus de arte moderna no Brasil e em outros países da América Latina estivesse nos projetos enquanto política cultural do *Office*, a sua implementação não estava entre suas prioridades, ao menos não durante os esforços de guerra entre 1940-1945, cenário este que se modifica com o início da Guerra Fria, quando Rockefeller percebe a necessidade de manutenção dessa política de "boa vizinhança" e atração contínua do Brasil para as ideologias e políticas defendidas pelos Estados Unidos.

Entretanto, o regime autoritário de Vargas, que se manteve após o fim da guerra não tinha a simpatia do governo norte-americano, que o vislumbrava como oposição à democracia, tal qual o governo autoritário na União Soviética. Diante desse contexto de Guerra Fria, Nelson Rockefeller em reunião (1946) do *Council of Foreign Relations*³⁴⁷ em Nova York, afirmou que o Brasil vivenciava um processo de "(...) transição de um período de uma ditadura esclarecida para uma democracia" (TOTA, 2014, p. 215), ou seja, o país estava alinhado com os interesses norte-americanos,³⁴⁸ e é nesse contexto que se insere a instalação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, museus que nasceram sob a égide e, portanto, sob a influência do discurso capitalista,

tornou-se membro do conselho internacional do MoMA, mantendo e reificando assim as ligações entre as instituições no Brasil e nos Estados Unidos da América.

³⁴⁷ Reunião de 3 de abril de 1946, em período posterior ao término oficial da Segunda Guerra Mundial.

³⁴⁸ O governo de Vargas se encerrou em outubro de 1945, reiniciando em 1951 após eleição.

uma vez que a arte moderna também poderia ter um discurso socialista – comunista – como o defendido pela União Soviética.

Enquanto o capital valorizava a urbanização e o desenvolvimento econômico garantidor do desenvolvimento social, o socialista valorizava a denúncia das desigualdades, miséria e pobreza, acenando com a possibilidade de construção da igualdade a partir do fortalecimento do Estado detentor dos mecanismos de produção, disputa essa replicada no Brasil em 1948, quando da fundação do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, curiosamente protagonizada por dois membros do Partido Comunista, colocados em lados opostos, o franco-belga Léon Degand, diretor do MAM-SP e o artista brasileiro Di Cavalcanti. O cenário de disputa diante da Guerra Fria levou o país, com apoio norte-americano e de Assis Chateaubriand fundador do MASP, ao golpe militar de 1964, sendo no ano seguinte criada a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, sob influência direta dos apoiadores da instalação do regime militar anticomunista no Brasil.

Foi nesse contexto de Guerra Fria que os museus de arte moderna ganharam destaque, enquanto peças da política de aproximação cultural, principalmente com a valorização do discurso "humanizado" de um suposto novo capitalismo, fortemente ligado aos Rockefeller, em que o moderno é praticamente sinônimo de urbano e industrial, tendo por consequência esperada o desenvolvimento social e a melhoria na qualidade de vida, desde que sob a égide capitalista, e não comunista. O cenário era de uma verdadeira corrida discursiva, a qual Rockefeller se apresentou efetivamente logo após o término do conflito internacional, doando ao Brasil (1946) um conjunto significativo de obras modernas, assim como fizera na década de 1930 na Venezuela e na Colômbia.

A implantação dos MAMs [Museus de Arte Moderna], após a Segunda Guerra Mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se com alguns ideais político-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos. Nesse panorama, São Paulo assume papel ímpar pela concentração de atividades econômicas, em especial na questão industrial. (LOURENÇO, 1999, p. 103)

Portanto, pode-se concluir que desde a década de 1920 a elite intelectual e o grupo de modernistas paulistas identificavam a necessidade de fundação de um museu de arte moderna em São Paulo, que fosse autônomo em relação ao Estado, argumento que ganha força após a Revolução de 1930, diante da perda do controle do Estado brasileiro por

parte da elite paulista, que tem seu poder político e econômico abalado. A crise internacional de 1929 abriu espaço para o surgimento de grupos e associações mais independentes do julgo do Estado e da tradicional oligarquia, pendendo para o socialismo e o comunismo soviético. Alguns grupos contaram com o apoio financeiro da elite paulista alinhada com o modernismo e o comunismo, *outsiders* (ELIAS, 2000), como Carlos da Silva Prado³⁴⁹ e o *Clube de Artistas Modernos*.

Portanto, a política de aproximação do governo norte-americano com a América Latina apenas acelerou no período da Segunda Guerra práticas que Nelson Rockefeller já priorizava, antes e após o conflito internacional, o que evidencia o interesse privado do capital norte-americano no desenvolvimento do capitalismo na América Latina, um projeto de modernização e de maximização da lucratividade capitalista, que concomitantemente repelia a ameaça soviética nos principais países do continente, coadunando com os anseios e desejos das elites locais comprometidas com a modernização do país, em que o golpe de 1964 e a *Campanha Nacional de Museus Regionais* são partes constitutivas, tanto do projeto de modernização nacional e internacional (Guerra Fria).

A essa política de "boa vizinhança" estava associada a aproximação cultural, a valorização da arte moderna e a implantação de museus destinados a este segmento artístico, o qual, segundo o antropólogo Marcos Magalhães Rosa (2015), as diretrizes de Moscou se aproximavam as de Washington: o foco também era a exaltação do trabalhador em chave pictórica (ROSA, 2015, p.76), mas no campo político e econômico, as defesas eram opostas (MARI, 2006). Desse modo, o caminho percorrido por ambas as vertentes, União Soviética e a norte-americana são muito próximas, se não as mesmas, diferindo o resultado final a ser alcançado, o que fica evidente em São Paulo nas ações promovidas pela *Escola de Sociologia e Política*, em parceria com a *Fundação Rockefeller*, que formam pesquisadores e autores que se alinharam teoricamente e ideologicamente à esquerda, em clara oposição aos seus formadores como Florestan Fernandes, Sérgio Buarque de Holanda, Oracy Nogueira³⁵⁰, Darcy Ribeiro, Waldisa Rússio Camargo Guarnieri e Maurício Segall (SILVA, 2012), para citar alguns exemplos, realidade não

³⁴⁹ Fundador e integrante do Clube de Artistas Modernos (1932), filiado ao Partido Comunista (1932). Era irmão de Caio Prado Júnior, e neto por linha materna do conde Antônio Álvares Penteado, e por linha paterna do conselheiro Antônio da Silva Prado. Consultar *Árvore de Relações 3: Família Penteado e Silva Prado*.

³⁵⁰ Estudante-bolsista ligado às pesquisas realizadas por Donald Pierson.

distinta a do universo dos museus como MAM-SP, MAC-USP e *Fundação Bienal* sob influência de Francisco Matarazzo, Yolanda Penteado e Sérgio Milliet.

Nesse aspecto é, portanto, possível identificar uma lógica cíclica entre cooptador e cooptado, em que os museus enquanto instituições financiadas por indivíduos alinhados ao capitalismo, não excluíram artistas alinhados em maior ou menor medida com correntes ideológicas contrárias, abrigando-os no prestígio institucional dos museus. Por sua vez, os artistas valorizados conferiam legitimidade e prestígio internacional no campo das artes às instituições brasileiras (paulistas) recém-criadas, com um discurso de valorização do trabalhador e do operário, que ganhava novo significado ao discurso expográfico e educativo, orientado pelas direções das instituições. É nesse ciclo que se autoalimenta, que surgiu o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948) e suas Bienais.

2.3 Construindo a Civilização Brasileira com Exemplos Estrangeiros: o Museu de Arte de São Paulo

"Os primeiros anos do Modernismo no Brasil foram orientados pela crença na construção de uma 'nova civilização', pautada na visão de uma cultura brasileira e no plano de uma nação modernizada."

Vera Carla Pereira, 2014³⁵¹

Um dos principais articuladores e responsáveis, em 1947, pela fundação do *Museu de Arte de São Paulo*³⁵² foi o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, mais conhecido como Assis Chateaubriand³⁵³. Ele nasceu em 1892 no estado

³⁵¹ PEREIRA, Verena Carla. A Construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. In: **Revista Valise**. Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014, pp. 43-55.

³⁵² O museu foi inaugurado com o nome de "Museu de Arte", passando posteriormente a "Museu de Arte de São Paulo" e, em seguida "Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand". Para efeitos didáticos, ao longo do texto, iremos nos referir a ele como "Museu de Arte de São Paulo".

³⁵³ Segundo o biógrafo de Assis Chateaubriand, Fernando Morais (2011), a alcunha "Chateaubriand" surge por ser seu pai o proprietário do colégio François René Chateaubriand (filósofo francês), tendo ficado popularmente conhecido como José do Chateaubriand, em referência ao colégio, o que o converteu em José de Chateaubriand, nome que foi incorporado ao registro dos filhos quando do nascimento destes.

nordestino da Paraíba, filho do funcionário público³⁵⁴ Francisco José Bandeira de Melo, membro de ilustre família pernambucana de proprietários de terras, juristas, jornalistas³⁵⁵ e políticos de destaque no Império³⁵⁶ e na Primeira República³⁵⁷. Assim como a família de seu pai, a família de sua mãe, Maria Carmem Guedes Gondim, era de tradicionais e abastados senhores de engenho, proprietários de muitas terras, capital econômico e social, os quais Assis Chateaubriand pouco teve acesso, inserindo-se no mercado de trabalho aos quinze anos, para financiar seus estudos e residência em Recife.

Nesse contexto, torna-se fundamental estabelecer as proximidades e os distanciamentos existentes no "pertencimento" a círculos e famílias tradicionais no que tange a Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado. Se a linhagem e o capital social ligavam os dois artífices ao grande latifúndio no século XIX e aos principais quadros políticos do Império do Brasil e da Primeira República, o distanciamento entre eles estava marcado pela geografia e pelo valor do produto produzido na região. Enquanto os avós de Chateaubriand eram produtores de açúcar e algodão, segundo e terceiro principal produtos de exportação do Império, que somados não chegavam a um quinto da importância comercial e financeira representada pelo café no mesmo período, produto produzido pela família de Yolanda. Enquanto o café entre as décadas de 1890-1900³⁵⁸ representava 64,5% do valor total de produtos exportados pelo país, o açúcar vinha em queda, perdendo a segunda posição na década de 1881 para a borracha³⁵⁹, representando apenas 6,6% do valor total de produtos exportados pelo Brasil entre 1890 e 1900 (SILVA, 1953, p.8).

³⁵⁴ Fiscal de Alfândega e posteriormente juiz municipal.

³⁵⁵ O Avô paterno de Assis Chateaubriand (João Capistrano Bandeira de Melo) foi jornalista e político do Império, tendo sido Conselheiro do Império e Presidente das Províncias (equivalente hoje ao posto de governador) de Alagoas (1848-1849); Paraíba (1853-1854) e Minas Gerais (1877-1878).

³⁵⁶ João Capistrano Bandeira de Melo. O tio paterno de Chateaubriand (João Capistrano Bandeira de Melo Filho) assim como seu pai eram primos do visconde de Saboia e do senador Viriato Medeiros (1882-1889). João Capistrano Filho foi Presidente das províncias do Rio Grande do Norte (1873-1875), Santa Catarina (1875-1876), Pará (1876-1878) e Maranhão (1885-1886), tendo sido ainda Conselheiro do Império como o pai, e reitor do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro, entre 1888-1891.

³⁵⁷ Com a mudança do regime político no país, a família Bandeira de Melo permaneceu ocupando postos de destaque na Primeira República, assim como o conselheiro Antônio da Silva Prado em São Paulo. O primo do pai de Chateaubriand (Herculano Bandeira de Melo) foi governador de Pernambuco (1908-1911), responsável por um dos projetos de modernização da cidade de Recife, senador da República (1901-1908), deputado federal entre (1895-1902), deputado estadual (1895) e deputado constituinte em 1891. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=298>. (Fundação Joaquim Nabuco/on-line). Acesso em: 3 jan. 2019.

³⁵⁸ Nesse período nasceu Assis Chateaubriand (1894). Yolanda Penteado nasceu em período próximo (1903).

³⁵⁹ No mesmo período, a borracha na segunda posição representava 15,5% do valor total de produtos exportado pelo país, enquanto o açúcar representava 6,6% e o café, 64,5%. (SILVA, 1953, p. 8).

Desse modo, a despeito das trajetórias pessoais de Chateaubriand e Yolanda, o capital social articulado ao café e à família Penteado garantiram o acesso e o comando paulista à política nacional ao menos entre 1894 e 1930. Ainda que a Revolução de 1930 tenha limitado o poder da tradicional elite cafeeira, era, sobretudo, na São Paulo multiétnica dos imigrantes que estava investido o capital da nova classe emergente, os industriais. Essa sequência estruturante é fundamental para a compreensão da supremacia alienante criada, de uma suposta hegemonia modernista paulista em relação aos demais movimentos pelo país, o que confere centralidade às ações de Rockefeller e das elites regionais Rio-São Paulo³⁶⁰, alçadas a esfera de elites nacionais.

O crescimento modernizante revestido de progresso vivido pelos dois principais centros políticos do país (político e econômico), alinhados com os processos e o prestígio internacional, foram os elementos de atração das elites locais para o projeto da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, dirigido pela paulista Yolanda Penteado (capital social internacional – Rockefeller e as Bienais – e nacional, agrário e industrial), com colaboração técnica do italiano Pietro Maria Bardi (projeto endossado por estrangeiro) e do pernambucano Odorico Tavares (intelectual com conhecimento regional), e com financiamento arrecadatório assegurado pelo paraibano Assis Chateaubriand (magnata das comunicações no país). Esse projeto inseriria as elites regionais no seletivo grupo dotado de visibilidade, prestígio e ampla rede de relações. Nesse quadro, o papel simbólico de prestígio, comando e visibilidade estava nas mãos da tradicional elite paulista, representada por figura que unia de modo harmônico e conciliatório o capital agrário do século XIX (o Brasil de até então) ao capital emergente industrial da segunda metade do século XX (promessa de modernização e progresso).

A capilaridade política e econômica do Centro-Sul do país determinou quais grupos projetaram e dirigiram o país na Primeira República, e esse grupo era representado pelo interesse agrário e cafeeiro paulista, que alijou das grandes decisões os interesses dos Bandeira de Melo e dos Guedes-Gondim, tradicionais representantes da lavoura canavieira nordestina, situação agravada diante do afastamento do pai de Chateaubriand (juiz municipal do interior) dos já desfavorecidos círculos políticos regionais, o que endossou a representatividade da paulista Yolanda Penteado.

Em 1913, Assis Chateaubriand concluiu o curso superior na *Faculdade de Direito de Recife* e continuou a desempenhar o ofício de jornalista. Após sua mudança para a

³⁶⁰ Com algum espaço para a elite mineira.

capital federal, Chateaubriand foi enviado à Europa como correspondente de guerra e foi durante essa viagem que conheceu, na França, a família imperial brasileira³⁶¹ que vivia seu exílio no castelo d'Eu. Quando retornou ao Brasil, o jornalista assistiu aos movimentos culturais e sociais que eclodiam na capital paulista, entre eles, o movimento modernista, não havendo simpatia deste com as ações do grupo, mas sim com a ideia de modernidade e progresso, a construção de uma "civilização" brasileira, representada em um museu, mas o projeto não avançou. Embora não tenha avançado na década de 1920, o projeto de Chateaubriand não desconsiderava o poder discursivo dos museus, ainda que seu posicionamento fosse conservador, calcado no deslumbre da chamada "civilização" e sua riqueza patrimonial reconhecida e atribuída pelo poder simbólico do museu, visitados em contexto de guerra e formados a partir do contexto revolucionário francês de salvaguarda do patrimônio da Nação, da identidade e trajetória de um povo (CHOAY, 2001), receptáculo de artefatos que denotavam a linhagem e ancestralidade legitimadora da civilização, conferindo a estas por meio da valoração técnica, científica e econômica (poder simbólico), conhecimento, *status* e prestígio no cenário internacional.

Na metade da década de 1930, Chateaubriand tentou concretizar o projeto do museu de arte em São Paulo, firmando parceria com o artista plástico e empresário Armando Álvares Penteado, filho do conde Antônio Álvares Penteado³⁶² e primo de Yolanda Penteado, que havia estudado em Paris durante a *Belle Époque*, mas a parceria não prosperou.

Na década de 1940, Chateaubriand resgatou a memória afetiva de sua visita ao castelo d'Eu, comprando a propriedade dos herdeiros imperiais³⁶³, sob a alegação de que o espaço seria sede de instituição a ser criada, a *Fundação D. Pedro II*, que abrigaria em plena Normandia um museu dedicado ao Brasil³⁶⁴, intenção não concretizada. Esse projeto de Chateaubriand na França foi concomitante ao projeto de abertura do *Museu de Arte de São Paulo*, o que denota o interesse do jornalista por museus, mas,

³⁶¹ De volta ao Brasil, o jornalista foi um dos principais articuladores da revogação do banimento e exílio da família imperial, ação que obteve êxito com o decreto (nº 4.120) de 3 de setembro de 1920, promulgado pelo então Presidente da República Epitácio Pessoa.

³⁶² O conde Antônio Álvares Penteado era cunhado de Olívia Guedes Penteado e tio paterno de Yolanda Penteado. Consultar *Árvore de Relações 5: "Família Penteado"*.

³⁶³ Mais informações: BRAGANÇA, 1983.

³⁶⁴ Quando adquiriu o imóvel, Chateaubriand também adquiriu os móveis, biblioteca e alguns arquivos foram deixados no castelo, aguardando exatamente a constituição do museu. Segundo os planos do jornalista, o espaço também abrigaria a *Fundação D. Pedro II*, instituição a ser fundada com o objetivo de auxiliar estudantes brasileiros na Europa. A fundação nunca se tornou realidade. Em 1961 a municipalidade adquiriu a propriedade e abriu em 1973 o *Musée Louis Phillipe* dedicado ao último rei dos franceses e a monarquia orleanista e não especialmente ao Brasil ou a família imperial brasileira.

principalmente, a ausência de exclusividade de interesse em museu específico de arte, embora a grandiosidade e a valorização do capital nacional, com reconhecimento externo, estivessem no seu horizonte.

O posicionamento e a compreensão de museu de Chateaubriand eram profundamente distintos das considerações de seus contemporâneos Mário de Andrade e Sérgio Milliet, que assim como ele defendiam desde a década de 1920 a fundação de um museu de arte (moderna) não estatal na cidade de São Paulo. O projeto paulistano de Chateaubriand também não atendia aos anseios modernistas de Nelson Rockefeller na década de 1940. A perspectiva de Rockefeller estava mais alinhada ao progresso urbano, industrial e tecnológico, do que para as artes clássicas, acadêmicas e tradicionais de valorização da estilística europeia, como priorizava o projeto do jornalista paraibano. Por fim, o diretor técnico responsável pela constituição do acervo inicial do *Museu de Arte de São Paulo*, o italiano Pietro Maria Bardi, a convite de Chateaubriand, também não estava plenamente de acordo com o projeto e a perspectiva tradicionalista e conservadora de museu pensado pelo jornalista, sendo ele o mediador entre a proposta Rockefeller e Chateaubriand.

O projeto de Bardi mesclava arte clássica com arte moderna, museu tradicional com museu pulsante e promotor de dinamismo e dinâmicas culturais e sociais, elementos fundamentais no seu projeto de MASP, os quais estavam alinhados com as perspectivas de Sérgio Milliet, que além de professor da *Escola de Sociologia*, era um dos diretores do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* fundado no ano seguinte à abertura do MASP. Bardi e Milliet, ao lado de Mário de Andrade, vislumbravam, nas ações culturais e sociais dos museus, elementos potencializadores de burilamento e transformação social, assim como Nelson Rockefeller, que defendia uma narrativa institucional de defesa dos valores democráticos e americanistas, com forte viés pró-capitalismo.

É possível afirmar que dentre os três principais artífices e mecenas na construção dos *Museus de Arte de São Paulo* e do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Assis Chateaubriand fosse o mais conservador em relação ao projeto de museu e acervo, mesmo tendo se aliado tecnicamente a Bardi, que conferiu outro contorno ao projeto museológico do MASP, distinto da ótica limitada e conservadora de Chateaubriand. Por sua vez, a perspectiva de museu de Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo, ambos profundamente preocupados com a constituição do acervo e, portanto, do artefato legitimador e condutor de valor patrimonial e de prestígio, em uma perspectiva conservadora, estavam

contaminados com o dinamismo e o intercâmbio cultural proposto pelo *Museu de Arte Moderna de Nova York*, e a consequente inserção de São Paulo, no circuito internacional das artes. Desse modo, o prestígio ambicionado para o MAM-SP e seus mecenas fundadores é ampliado do provinciano artefato "coleção" como valor, para o moderno conceito internacional de "fazer arte", ou seja, promover discussões e construções acerca da arte, componentes que resultam no plano ideal em um museu ativo, em que o valor está nas relações, sendo o artefato um elemento propulsor e instigador de debates, posicionamento que aponta para perspectivas mais modernas sobre a função dos museus, compartilhadas possivelmente por Degand, Gomes Machado e Milliet³⁶⁵, mas não alcançada pelo mecenas centralizador.

Apesar das discretas³⁶⁶ distinções entre Chateaubriand e Bardi acerca da formação do acervo inicial do MASP, a aquisição deste foi em grande medida financiada pelo poder midiático detido pelo jornalista. No período áureo do maior império de telecomunicações construído no sul do continente até então, encontrava-se a cadeia jornalística dirigida pelos *Diários Associados* que compreendia cerca de cem jornais e revistas impressas, trinta e seis estações de rádio, uma editora e a primeira e maior emissora de televisão da América Latina, a *Tv-Tupi* (1950)³⁶⁷, que chegou a ser subsidiária de outras dezoito emissoras de televisão, distribuídas pelo amplo território nacional (STRADIOTTO, 2011, p.20). Na década de 1940, Assis Chateaubriand já era o magnata das comunicações no Brasil, e foi o uso do poder da mídia e sua influência utilizada para enaltecer ou destruir a imagem de figurões da sociedade que garantiram inúmeras doações de pessoas física e jurídica às causas bandeiradas por ele como a *Campanha Nacional de Aviação*³⁶⁸ (1941),

³⁶⁵ Sequência de três diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁶⁶ Em entrevista realizada em 21 de outubro de 2018, em Lisboa, Eugênia Gorini Esmeraldo (museóloga e secretária de Bardi no MASP entre 1979 e 1996) indicou que ambos, Bardi e Chateaubriand, possuíam projetos megalomaníacos para o museu.

³⁶⁷ Segundo Tota (2014, p. 312), já em 1948, tendo o MASP sido fundado em 1947, Chateaubriand solicita em carta a intervenção de Nelson Rockefeller a David Sarnoff, que possuía escritório no Rockefeller Center, para vender a Assis Chateaubriand os equipamentos necessários para a montagem de uma emissora de televisão no Brasil. Em 18 de setembro de 1950, foi emitido o primeiro sinal televisivo do Brasil, emitidos pela Tv-Tupi de São Paulo. A transmissão na capital federal ocorreu apenas em janeiro de 1951, pois a geografia acidentada do Rio de Janeiro dificultava tecnicamente a transmissão.

³⁶⁸ Campanha também conhecida como "Asas para o Brasil" constituiu na doação de aviões (modelo Paulistinha, fabricado pela Companhia Aeronáutica Paulista segundo Martins (1976) [dirigida por Francisco Matarazzo Pignateri], um desdobramento de 1942 da empresa Laminação Nacional de Metais, fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho. A campanha espalhou aeroclubes pelo país, bem como a abertura de pistas de pouso, como a que foi aberta na fazenda Emyreio, propriedade de Yolanda Penteadó, após doação de 242 mil metros quadrados (Bivar, 2004), pista utilizada para receber os ilustres convidados em coquetel na fazenda em razão da 2ª Bienal de Artes. Segundo Stradiotto (2011 p. 22), entre 1940 e 1946, a campanha doou mil e quatro aviões, incentivou a formação de pilotos profissionais (cinco mil e cinquenta

a *Campanha de Redenção da Criança*³⁶⁹ (1945) e a *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1965), todas campanhas de cunho nacional, ou seja, que agiam de modo direto nas mais distintas regiões do país, quase sempre com foco em localidades do interior, figurando Chateaubriand a regência orquestradora do mecenato, sempre cercado de intenso cerimonial ritualístico e publicidade nas suas empresas de comunicação³⁷⁰.

A partir do ingresso, em 1946, de Bardi no projeto do MASP, coube a este indicar quais obras e artistas eram interessantes para o museu, e a Chateaubriand, conseguir as doações para a aquisição das obras, as quais eram cerimoniosamente cortejadas desde a sua recepção no aeroporto³⁷¹ até a sua chegada ao museu, então sediado no prédio dos *Diários Associados* no Centro de São Paulo. As etapas do processo contavam com festas e coquetéis reservados a seletos grupos, e eram ritualisticamente muito bem documentadas, fotografadas e acompanhadas de publicações nos jornais e revistas para o conhecimento do grande público, modelo replicado na CNMR (1965).

Pietro Maria Bardi, para além de ter sido dono de galerias de arte, *marchand* e crítico de arte, assim como Chateaubriand, tinha iniciado sua vida profissional no jornalismo, mas foi a direção do *Studio d'Arte Palma* de Roma o local de elemento de experimentação do projeto museológico que Bardi desenvolveu e executou no MASP.

No decorrer da Segunda Guerra Mundial, Bardi acaba adquirindo muitas obras de arte e logo após o conflito funda o *Studio d'Arte Palma*, um projeto voltado para o comércio de arte, mas principalmente para a sua difusão, oferecendo exposições não somente de autores conhecidos, mas de jovens artistas, cursos de história da arte, conferências e outras atividades ligadas à cultura; já vemos então aí um embrião do projeto do MASP e possuía também, uma biblioteca, depósito e ateliê de restauro. (STRADIOTTO, 2011, p. 24)

Mesmo antes da própria abertura do *Museu de Arte de São Paulo*, em outubro de 1947³⁷², entre a seleção, indicação e compra de obras de arte que constituíram o acervo do museu, Bardi comunicava e veiculava o seu posicionamento artístico e cultural ao

e três novos pilotos foram formados no período), elevando a frota civil do país para mil e duzentas aeronaves, fomentando a indústria e o emprego em pleno quadro da Segunda Guerra Mundial.

³⁶⁹ A campanha visava à arrecadação de fundos para a construção de postos de saúde especializados em puericultura.

³⁷⁰ Chateaubriand, fazendo alusão à campanha paulista de 1932, "Ouro para o bem de São Paulo", que visava arrecadar fundos para sustentar o conflito de 32 (campanha que teve entre seus dirigentes Olívio Guedes Penteadó), lançou em 1964, às vésperas do Golpe Militar, a campanha "Ouro para o Bem do Brasil", onde conclamava a população a doar ouro e joias para o pagamento da dívida externa do país.

³⁷¹ Consultar anexo 12: Imagem do desembarque do quadro de Rembrandt em São Paulo (1949).

³⁷² Inicialmente o museu era denominado apenas Museu de Arte.

grande público paulistano por meio de artigos publicados no *Diário de São Paulo*, jornal que integrava a rede dos *Diários Associados*. No artigo intitulado "Museus e Anti Museus", Bardi defendeu a audácia e a utopia como possíveis, em oposição às utopias que não são audazes, em clara referência à política de aquisição e à constituição de acervo para o *Museu de Arte de São Paulo*, que priorizava os grandes nomes da pintura europeia, segundo o desejo de Chateaubriand, somado às significativas obras modernas, conforme os anseios de Bardi, expresso no artigo "Um Museu de Nova Espécie" publicado em janeiro de 1947 no *Jornal do Rio de Janeiro*, onde Bardi indicou a necessidade de constituição de um museu novo, em função da vida, apresentando indiretamente ao leitor a diretriz museológica para o novo museu de arte da cidade de São Paulo³⁷³.

Com essas idéias (sic) penso 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.
(MACHADO, 2009, p. 98 apud O Jornal do Rio de Janeiro, 1947)

O diretor do MASP estava conectado com algumas tendências museológicas pós-Segunda Guerra Mundial, endossadas pela recém-criada UNESCO³⁷⁴ (1945). No mesmo sentido, Bardi estava antecipando embrionariamente em 1947 alguns elementos que são caros ao movimento da década de 1970 e 1980 em torno da Nova Museologia. Alinhado a este movimento, o museólogo Mário Chagas apresentou na IX Semana de Sociomuseologia (2018), organizado pelo departamento de museologia da *Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias*, em Portugal, a frase: "A museologia que não serve para a vida não serve para nada", dialogando com o antropólogo escocês Tim Ingold, que a partir das perspectivas de Hedegger e Deleuze, defende a coisificação das "coisas" e a valorização da "vida"³⁷⁵. Em 1947, embora menos enfático e radical, o que Bardi indicava era algo próximo às considerações de Chagas e Ingold, em que o museu deveria estar a serviço da vida, assim como indica no artigo "O Museu e a Vida" publicado nesse mesmo ano no jornal *Diário de São Paulo*, ou seja, de acesso ao grande público não especializado, talvez na tentativa de burilamento de ideais e concepções arcaicas e

³⁷³ **Jornal do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1947.

³⁷⁴ Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

³⁷⁵ INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 18, n. 37, pp. 25-44, jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010471832012000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jul. 2019.

crystalizadas em torno da perspectiva tradicional de museu, preparando o público³⁷⁶ para o projeto inovador do MASP³⁷⁷.

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. (MACHADO, 2009, p. 98 apud Diário de São Paulo, 1947)

O museu planejado e projeto pelo especialista italiano era diverso daquele que desejava o seu grande articulador e financiador. Ainda que ambos os projetos fossem dissonantes, a parceria foi duradoura, estendendo-se a outros projetos, como a própria *Campanha Nacional de Museus Regionais*, onde a participação de Bardi na seleção de obras para aquisição e formação de acervo a ser doado aos museus regionais foi de grande relevância no que toca à qualidade e à expressividade artística das coleções que foram formadas. O conhecimento técnico e o direcionamento das ações do museu couberam a Bardi, e seu financiamento e propaganda a Assis Chateaubriand, que sonhou na década de 1920 com um museu de arte que possuísse em seu acervo obras de renomados pintores internacionais, e não cópias como ocorria na *Pinacoteca do Estado*. O projeto de Chateaubriand estava ainda baseado em uma museologia tradicional, patrimonialista, onde o valor do museu é conferido pelo seu acervo, e não pelas atividades e questões suscitadas e mediadas por este, estando esta segunda compreensão alinhada aos planos de Bardi para o *Museu de Arte de São Paulo*.

Sobre o acervo, segundo Maria Cecília Lourenço (2009, p. 98), contrário aos seus contemporâneos, como os MAMs de São Paulo e do Rio de Janeiro, o museu dirigido por Bardi "não faz tábula rasa do passado", sendo dotado especialmente de acervo referente à arte francesa do fim do século XIX e obras anteriores a este período, condição inexistente no próprio *Museu Nacional de Belas Artes* no Rio de Janeiro, sendo desse modo o primeiro museu brasileiro de arte a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara de constituição de acervo. Desse modo, na consideração de Lina Bo

³⁷⁶ Grifos meus.

³⁷⁷ Jornal **Diário de São Paulo**. São Paulo, 2 mar. 1947.

Bardi, integrada ao projeto do novo museu, em artigo de 1950, este tinha por intenção "(...) formar uma mentalidade para a compreensão da arte" (BARDI, 1951) em sentido de continuidade, conforme compreendia Bardi, que atento aos movimentos artísticos no país, entendia que havia uma estagnação, à exceção da arquitetura, no campo das artes, em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, que ainda estava em aberto, sendo importante estabelecer contato com essa geração para se situar no meio e conseqüentemente promover e nortear as ações do museu (CANAS, 2010, p.41).

As primeiras noções referentes às artes foram aquelas que todos mais ou menos sabem. O interesse estava voltado para os assuntos da atualidade. Como estrangeiro, parecia-me um fato de extraordinária importância a Semana de Arte Moderna de 22, as presenças de uma Anita Malfatti, as duas exposições – relâmpago de Lasar Segall, o respeito que se manifestava em relação a Marinetti [esposa de Paulo Prado]: toda uma série de circunstâncias que reforçaram minhas idéias, tendo a semana como ponto delineador do meu agir.
(BARDI, 1986, p. 72)

O museu que nascia realinhava em órbita não apenas o movimento que teve como marco a Semana de 22, que se encontrava disperso e difuso, mas também os artistas que se alinhavam ao projeto modernista no campo das artes, sendo necessária, na compreensão técnica de Bardi e Lina, a "formação de uma mentalidade para a compreensão da arte", o que por si alinhava o museu a novos propósitos institucionais e de atividades, posição distinta à visão clássica oitocentista francesa do museu como simples depósito de patrimônio do cidadão. Era necessário construir uma narrativa da arte, capaz de inserir o Brasil em posição de destaque e respeito internacionalmente, desafio "utópico possível", nas considerações de Bardi, a serem empreendidas pelo museu que nascia em São Paulo.

Desse modo, Bardi estava considerando a Semana de 22 como marco da arte moderna no país, e desconsiderando as ações isoladas dos clubes e associações de arte da década de 1930 e outras manifestações modernistas do país fora do eixo Rio-São Paulo, considerando a missão do MASP, a retomada e o aprofundamento do legado reflexivo da Arte Moderna de 22, enquanto discurso nacional, incorporando assim a perspectiva de interesse da elite paulista, financiadora do novo museu, parte de seu projeto de modernidade. Ainda que seja inquestionável a larga experiência e conhecimento de Bardi no campo das artes, o mesmo comprou em alguma medida o discurso da centralidade do movimento artístico paulista.

Na compreensão formada pelo técnico, vários elementos e princípios provocados pela Semana de Arte estariam em consonância com as propostas traçadas para o museu que surgia. O hiato de uma década (1930) não foi suficiente para destituir o projeto de modernidade encabeçado pelas elites modernas de São Paulo, que não dirigiram de modo uníssono³⁷⁸ (como aconteceu nos salões e voltou a ocorrer após a instituição dos museus) as iniciativas isoladas dos clubes artísticos, que em grande parte, foram cooptados pelo governo getulista, como indica Capelato (1997), ou dirigiram-se para o alinhamento com correntes comunistas e socialistas. Ambos os projetos que não interessavam à elite modernista, ao getulismo e nem ao capitalismo. Dessa forma, o *Museu de Arte de São Paulo*, dirigido por um especialista europeu, e com incentivo do norte-americano Nelson Rockefeller, realinha a institucionalização da arte moderna no país, por uma perspectiva centralista a partir do discurso paulista no campo artístico, mas também inovadora no quesito museológico, dadas as pretensões e o alinhamento do projeto de Bardi com os indicativos do ICOM de 1946, os mesmos tencionados por alguns membros da diretoria do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, entre eles, Gomes Machado e Sérgio Milliet³⁷⁹.

A arquiteta Lina Bo Bardi, esposa do diretor Pietro Maria Bardi, elaborou o primeiro projeto expográfico do novo museu, o qual apresentou elementos de modernidade que indicavam as novas tendências defendidas por aquela instituição, inovando com "estruturas metálicas tubulares que sustentavam as obras sem afixá-las às paredes, dando a impressão de que flutuavam" (PUGLIESI, 2017, p. 149). O que Bardi chamou de projeto museográfico, a arquitetura na organização do espaço representou elemento fundamental para possibilitar a integração e a unidade entre as obras de distintos períodos e contextos, facilitando inúmeras leituras e reflexões correlacionais, sendo esta uma de suas estratégias educativas.

O *Museu de Arte de São Paulo* foi inaugurado em 2 de outubro de 1947³⁸⁰, em sede provisória no primeiro andar do edifício dos *Diários Associados*. Em 1948, em parceria com Francisco Matarazzo Sobrinho, Chateaubriand cedeu o segundo andar do

³⁷⁸ Nesse caso é possível considerar que o SPAM tenha sido o clube mais conservador e alinhado aos antigos mecenas. Consultar Tabela 1: *Algumas das Principais Instituições Paulistas de Arte Moderna na dec. de 1930*.

³⁷⁹ Logo nesse primeiro momento das atividades do MASP surge a ideia de organizar uma exposição para comemorar os vinte e cinco anos da Semana de Arte Moderna, porém, sem contar com o apoio dos seus principais participantes, ligados ao então nascente MAM, a iniciativa foi interrompida (CANAS, 2010, pp. 41-42 apud Pietro Maria Bardi. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris, 1978, p. 9).

³⁸⁰ A área de exposição permanente contava com a exposição didática intitulada "Panorama da História da Arte".

mesmo edifício para abrigar o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, que se encontrava instalado nas dependências da fábrica *Metalma* no bairro do Brás. Por algum período, ambos os museus, que tinham por mecenas os concorrentes Chateaubriand e Matarazzo, e por diretores os estrangeiros Bardi e Degand, dotados de capital cultural e social no meio artístico, necessários para legitimar tecnicamente as instituições. Nas considerações de Bardi (1986), a constituição de museus utópicos e possíveis, grandiosos não apenas no que tange ao acervo, mas também nas atividades e reflexões propostas a partir deste, coexistiram no mesmo endereço, com projetos semelhantes mas diretrizes e ações distintas, em grande medida devido à influência dos mecenas nos projetos técnicos.

Figura 5: *Divulgação das Atividades do Museu de Arte de São Paulo.*



Fonte: Acervo Arquivo Histórico do MASP

Acima, visualiza-se o anúncio publicado no jornal *Diário de São Paulo* publicizando e indicando aos seus leitores algumas das atividades possíveis para os sócios do novo museu de arte, que buscava se distanciar da tradicional *Pinacoteca do Estado*, até então, o único museu de arte da cidade. A maioria das atividades propostas era semelhante às que ocorriam nos clubes de arte, esvaziados com a ausência de financiamento público e privado, situação distinta a do MASP e MAM-SP, que para além do financiamento que gradativamente passaram a receber dessas esferas, contaram com apoio internacional de Rockefeller e do MoMA. Mesmo diante de tais aportes financeiros, o espaço físico do museu era limitado para as atividades propostas pelo diretor, mesmo diante do brilhantismo do projeto de Lina Bo Bardi³⁸¹, era imperiosa a instalação do museu em edificação mais adequada a sua finalidade.

³⁸¹ Consultar anexo 13: Imagem da 1ª exposição do MASP.

Na tentativa de resolver as duas questões (prédio e finanças do museu), os *Diários Associados* rotineiramente davam publicidade às ações e às atividades no museu, bem como campanhas publicitárias de adesão de sócios contribuintes para a manutenção da instituição, como demonstra a imagem anterior. Na peça publicitária de novos sócios para o museu, fica evidente uma série de atividades como teatro, cinema, concertos, cursos, debates, entre outras, ações que transbordavam o limitado espaço físico da instituição, sobretudo, quando comparado ao edifício dos dois principais museus da cidade, a *Pinacoteca do Estado* e o *Museu Paulista*, ambos mantidos pelo Estado, o que colocava, em questão, a real capacidade da sociedade civil em criar e dirigir instituições de real prestígio e valor social sem a participação direta do Estado. O local onde o MASP foi inaugurado não condizia com a grandeza de seu acervo, e o prestígio pretendido por este na cidade de São Paulo (projeto de Chateaubriand), bem como também não condizia com as ações e as atividades elaboradas para o novo museu, um museu vivo (projeto de Bardi).

Por sua vez, se havia críticas ao local de instalação do MASP, o público especializado, formado por críticos e artistas, abraçou inicialmente o projeto da instituição, ainda que houvesse críticas em relação à constituição do acervo, majoritariamente voltado para a arte clássica e tradicional europeia. No entanto, essa fragilidade do acervo do MASP (projeto de Chateaubriand) foi o facilitador do redirecionamento de apoio de grande parte dos artistas modernos³⁸², em 1948, para o projeto de Ciccillo e Yolanda Penteado Matarazzo, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, que para além de tudo, funcionava no mesmo edifício que o MASP, sendo fisicamente a mudança apenas de destino de andar, mas simbolicamente, profunda, sobretudo, quando considerada a disputa pelo prestígio entre os dois mecenas.

O público atraído pelo MASP e pelo MAM-SP era em parte constituído pelos sócios egressos dos clubes da década de 1930, como o *Clube de Artistas Modernos*, a *Sociedade Pró-Arte Moderna*, o *Salão de Maio* e a *Família Artística Paulista*, instituições já enfraquecidas ou extintas em 1947³⁸³. Essa cooptação não ocorreu apenas no sentido societário financeiro, mas também no que tange ao prestígio dos artistas integrantes da instituição, ícones do modernismo paulista, considerados por Bardi, peças fundamentais na arte brasileira, que migravam no engajamento e prestígio para o projeto de museu financiado por Ciccillo Matarazzo, dedicado exclusivamente à arte moderna³⁸⁴,

³⁸² Como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, além do próprio Sérgio Milliet.

³⁸³ Consultar Tabela 1: “*Algumas das Principais Instituições Paulistas de Arte Moderna na dec. de 1930.*”

³⁸⁴ Museu de Arte Moderna de São Paulo.

esvaziando de algum modo o *Museu de Arte de São Paulo*, quando comparado com seu similar de 1948.

É necessário considerar que na década de 1960, Yolanda Penteadó passou a compor a diretoria do MASP e a presidência da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, trabalhando em ambas as iniciativas ao lado de Bardi, havendo rugas camufladas entre estes, que podem ter sido geradas nesse contexto de esvaziamento do projeto modernista do MASP, com a fundação do MAM-SP (1948) e posteriormente com as Bienais, ambas as ações, às quais Yolanda Penteadó esteve diretamente envolvida.

A quase concomitância na gestão dos projetos separados por praticamente um ano diante da abertura do *Museu de Arte de São Paulo* (1947) e do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948), instalados no mesmo prédio, é um indicativo da competição dos mecenas entre outros fatores pela atração e envolvimento de Nelson Rockefeller no seu projeto de museu. Ambos focaram os recursos financeiros na constituição do acervo, legando a segundo plano o espaço físico a ser ocupado por estes e, por consequência, as atividades que confeririam movimento e vida à instituição, preocupação técnica de Lina e Pietro Bardi no MASP, e de Léon Degand e Milliet no MAM-SP.

Por sua vez, a organização da Bienal internacional de artes realizada pelo *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, que ocorreu em 1951³⁸⁵ em espaço situado na prestigiada Avenida Paulista, acabou por confundir o grande público paulistano, não acostumado com as discussões no campo das artes, atraídos possivelmente pela novidade do empreendimento, o que enfraqueceu em escala o valor das ações e atividades realizadas pelos museus. Na leitura do primeiro diretor do MAM-SP, Léon Degand, filiado ao *Partido Comunista Francês*, a opinião pública não entendia nada de arte moderna, era necessário "promover sua educação, ainda que à sua revelia"³⁸⁶, em um clássico discurso conservador e tradicionalista.

Desse modo, ambos os museus nasceram com perspectivas semelhantes: educar, civilizar, formar e refletir o saber sobre as artes. Diferentemente do MASP, que nos

³⁸⁵ No mesmo ano, enquanto em São Paulo ocorre a Primeira Bienal Internacional de Arte, o MASP realizou exposição itinerante de algumas das suas melhores telas que percorreu a Europa, culminando em exposição no Metropolitan Museum de Nova York, o qual a justiça norte-americana mandou lacrar as salas onde se encontravam as obras do museu brasileiro, impedindo o embarque do acervo, caso Chateaubriand não quitasse a dívida de 2.011.850 dólares com o *marchand* Georges Wildenstein. Para pagar a dívida e desbloquear as obras, permitindo o seu retorno ao Brasil, Chateaubriand recorreu a Walter Moreira Salles, Francisco Matarazzo Pignatari e Geremia Lunardelli, o que permitiu o embarque da coleção para o Brasil. (MARCOVICH, 2005, p. 252).

³⁸⁶ PULS, Mauricio. Jornal **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 jul. 1998.

primeiros anos teve a direção firme de Pietro Maria Bardi, o MAM-SP teve uma ampla diretoria ocupada por indivíduos que convergiam no sentido das artes, mas divergiam em relação ao projeto de museu³⁸⁷, questão abordada no próximo tópico deste capítulo. O que suscita o questionamento da força de Degand dentro da instituição, dado o seu desligamento em 1950 por determinação de Ciccillo Matarazzo, tendo sido substituído por Lourival Gomes Machado (PEREIRA, 2014).

Diante do conflito de projetos e disputa por público entre as duas instituições sediadas no mesmo prédio inadequado, o jornal de Assis Chateaubriand anunciou a possibilidade de resolução da questão em publicação de setembro de 1948.

O projeto foi (...) esboçado pelo seu doador. Dele é o projeto do prédio após a escolha pessoal do terreno. Em sua perspectiva, há já conjugação das linhas clássicas e modernas, de uma pureza de estilo que mostra a possibilidade da coordenação do novo e do velho no plano arquitetural, constituindo assim esplêndida lição aos grupos mais extremados das duas escolas (...). O belo edifício abrigará as valiosas coleções do Museu de Arte dos Diários Associados, e do Museu de Arte Moderna (MAM), fundado pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e pela sra. Yolanda Penteado Matarazzo.
(DIÁRIO DE SÃO PAULO, 2 set.1948)

O jornal de Assis Chateaubriand, como demonstra o excerto, já em 1948 indicava a possibilidade de transferência de sede dos dois museus instalados provisoriamente no prédio dos *Diários Associados*. É importante sublinhar que a reportagem estabelece a ligação do então chamado "Museu de Arte" com os *Diários Associados*, correlacionando desse modo a instituição museal e o empreendimento comercial (jornalístico), ambos ligados à imagem de Chateaubriand, não citado diretamente pela reportagem. No mesmo sentido, o museu de arte moderna é associado à figura de seus fundadores, Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda Penteado Matarazzo, figuras que para este mereciam destaque por figurar ligações com a FAAP, detentora do espaço que abrigaria os museus.

Dessa forma, fica evidente a preocupação de ambas as instituições com a instalação adequada dos museus, e a possibilidade de ambos continuarem sendo abrigados no mesmo edifício, se não no prédio dos *Diários Associados* na Rua Sete de Abril, em

³⁸⁷ Estavam na diretoria ou exerciam relevante interferência na ação administrativa do museu pessoas, como Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteado Matarazzo, Carlos Pinto Alves, Sérgio Milliet, André Dreyfuss, Lourival Gomes Machado, Eduardo Kneese de Melo, entre outros.

pleno Centro da capital paulista, no elitizado bairro do Pacaembu, nas instalações da *Fundação Armando Álvares Penteado*, instituição na qual, segundo diretrizes de seu patrono e financiador (*in memoriam*), deveria abrigar um museu de arte, com acervo a ser constituído.

Mas a construção do edifício sede da *Fundação Armando Álvares Penteado* (FAAP) atrasou, por questões financeiras, e na década de 1950 o prestígio social de Ciccillo Matarazzo estava em franca ascensão, o que garantiu, em 1951, ao presidente e mecenas do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* assumir a presidência da *Comissão do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo*, autarquia municipal que tinha por finalidade planejar e promover os festejos comemorativos de 1954. Um dos projetos dirigidos pela Comissão foi a construção do Parque Ibirapuera, com projeto de Oscar Niemeyer, que previa edifícios a serem ocupados por museus, seguindo o modelo urbanístico da *Fundação Rockefeller*, mesmo sendo o arquiteto filiado ao *Partido Comunista*.

Diante dessa nova conjuntura de prestígio e reconhecimento social em ascensão, pouco acrescentaria a imagem de Matarazzo à instalação do museu de arte moderna, em edifício e instituição vinculados à tradicional e aristocrática família de sua esposa³⁸⁸. Para o industrial, filho de imigrantes italianos, era necessário marcar a modernidade e o início de uma "Nova Era" em São Paulo, caracterizada pela industrialização, crescimento e desenvolvimento do tecido urbano, a ascensão de uma nova classe econômica dirigente, sendo a família Penteado, ainda que alinhada com o projeto paulista sucessivamente ressignificado de modernidade, símbolo incontestado do tradicionalismo político e agrário, vinculada a um passado indígena, bandeirantista e cafeicultor, imagens de um passado a ser superado pela modernidade emergente.

Desse modo, era mais vantajoso e coerente com a proposta do museu de arte moderna que sua instalação fosse um marco simbólico urbano da cidade de São Paulo, com projeto que seguia recomendações da *Fundação Rockefeller* em processo dirigido por Matarazzo, onde seria instalado o museu, elevando assim o prestígio e destaque do ítalo-brasileiro, que por sua vez demonstrava autonomia em suas realizações que não necessitavam do apoio e aval da aristocracia quatrocentona.

³⁸⁸ O presidente da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Sílvio Álvares Penteado, era primo-irmão de Yolanda Penteado. Consultar *Árvore de Relações 5: Família Penteado*.

Em um cenário de competição entre mecenas, o jornalista sem capital financeiro e inicialmente fora do abrigo do poder público para custear a construção de edifício sede do museu de arte, manteve as negociações com a *Fundação Armando Álvares Penteado*, acerca da transferência do acervo do MASP para suas instalações.

O testamento de Armando Álvares Penteado³⁸⁹, que faleceu em 1947, deixando viúva, mas não descendentes³⁹⁰, determinava parte significativa da herança para a concretização de instituição que ele havia planejado em vida³⁹¹, dedicada ao ensino. A instituição devia ser a mantenedora de um museu e de uma escola de excelência em Belas Artes. Apesar de haver conversas entre a direção do MASP e do MAM-SP com a direção da FAAP acerca da transferência dos museus para a instituição, as obras de construção do edifício no bairro do Pacaembu apenas tiveram início em 1951, mesmo ano que Matarazzo assumiu a presidência da *Comissão do IV Centenário* e ocorreu a primeira Bienal, sobre abrigo institucional do MAM-SP, presidido por Matarazzo, em prestigiado endereço na Avenida Paulista.

Com parte da construção do edifício da *Fundação Armando Álvares Penteado* concluída em 1956, o professor do MASP, Flávio Motta³⁹², participou da mediação entre a direção do MASP, nesse momento representada por Assis Chateaubriand e Bardi, e a direção da FAAP na pessoa da viúva, Annie Álvares Penteado, acerca da transferência do *Museu de Arte de São Paulo* para as novas instalações no Pacaembu. As cartas publicadas no livro de Denise Mattar (2011) indicam certo receio de Bardi nessa transferência, receio este que possivelmente residia na possibilidade da perda de autonomia da instituição na gestão de seus projetos e exposições, o que indica o comprometimento e a convicção de

³⁸⁹ Este deixou ações da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, dinheiro e imóveis, para a instituição que seria criada. A renda dos cinco prédios alugados no centro de São Paulo fora dividida entre a Fundação e a Politécnica da Universidade de São Paulo.

³⁹⁰ O jornal *Diário de São Paulo*, por ocasião da abertura do testamento de Armando Penteado, publicou em 5/2/1947 "O testamento do Sr. Álvares Penteado é o espelho do seu espírito público, dedicado a um grande ideal. Terrenos e propriedades que deverão ser vendidos pelo governo, para a construção de Museu e Escola de Belas Artes". O testamento foi registrado em 23 de abril de 1938, portanto, antes da Segunda Guerra Mundial e em pleno contexto das agremiações de artistas em São Paulo.

³⁹¹ Consultar anexo 14: Imagem do projeto de Armando Álvares Penteado para a Escola e Museu de Belas Artes.

³⁹² O artista Flávio Lichtenfels Motta (1923-2016) era formado em filosofia pela USP e foi responsável pelo curso de história da arte a partir de 1947 no Museu de Arte de São Paulo. Em 1949, fundou com os artistas Bonadei, Nelson Nóbrega, Alfredo Volpi, Waldemar da Costa e Waldemar Amarante (artistas do grupo Santa Helena) a Escola Livre de Artes Plásticas, que teve curta duração. No fim da década de 1950, criou curso para formação de professores no Museu de Arte de São Paulo, posteriormente transferido para a Fundação Armando Álvares Penteado, tornando-se em seguida professor de história da arte e estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa412/flavio-motta>>. Acesso em: 1 fev. 2019.

Bardi acerca do projeto do novo museu que havia desenvolvido e que poderia ser perdido com a associação à tradicional família cafeeira, que sonhava com um museu de Belas Artes, o que sugere a valorização do tradicional e consagrado, o conservadorismo no campo das artes.

O processo de negociação entre MASP e FAAP ocorreu durante a gestão do então deputado federal, Horácio Lafer³⁹³, que ocupava a presidência do *Museu de Arte de São Paulo*. Essa tese não tem por objetivo aprofundar a relação entre essas duas instituições, no entanto, cumpre salientar o papel fundamental de Lafer³⁹⁴ no período, considerando o seu parentesco³⁹⁵ com industriais e artistas mas, sobretudo, suas relações com o governo federal³⁹⁶, que na gestão de Kubitschek assegurou repasses mensais da União ao MASP, em reconhecimento ao seu valor institucional para a Nação, atuando.

Em 30 de abril de 1956, o professor Flávio Motta escreveu carta a Pietro Maria Bardi, sugerindo não recuar e deixar bem definido "as atribuições e responsabilidades", o que indica em alguma medida a preocupação de Bardi.

Professor,

(...) com a Fundação as coisas estão no ponto certo para definir posições e firmar acordos; (...). Pensando bem, ainda sou da opinião que, trabalhando o assunto, poderemos acertar com a Fundação. Medindo o tempo, colocando a situação em claro, as atribuições e responsabilidades definidas, não há razão para recuar.

(...) É perfeitamente inútil qualquer renúncia de nossa parte perante a Fundação, desde que se firme um contrato em bases profissionais.

(MATTAR, 2011, p. 24)

³⁹³ Foi presidente do Museu de Arte de São Paulo, sendo sucedido pelo banqueiro Joaquim Bento Alves de Lima, cunhado do primeiro marido de Yolanda Penteado, Jayme da Silva Telles. Consultar *Árvore de Relações 4: Yolanda Penteado, enlace agrário e industrial*.

³⁹⁴ Horácio Lafer, descendente de imigrantes lituanos, era filho de Nessel Klabin, irmã de Salomão Klabin³⁹⁴, Hessel Klabin (pai de Ema Gordom Klabin, mecenas e financiadora da *Fundação Cultural Ema Gordon Klabin* (1978) em São Paulo³⁹⁴, e de Eva Klabin³⁹⁴, idealizadora da *Fundação Eva Klabin* (1990, no Rio de Janeiro³⁹⁴), e de Mauricio Freeman Klabin, pai de Janny Klabin, casada desde 1925 com o pintor Lasar Segall (membro do SPAM), ambos por sua vez, pais do museólogo e cientista social formado pela FESP-SP, Maurício Klabin Segall³⁹⁴, primeiro diretor do museu Lasar Segall³⁹⁴ e um dos fundadores do *Partido dos Trabalhadores* (1980), alinhado à esquerda nacional.

³⁹⁵ Foi casado com Maria Luisa Salles, sobrinha-neta do Presidente Campos Sales (República Velha). Eram sogros do senador paulista entre 1995 e 2002, Pedro Franco Piva, que em 1976, comprou a fazenda Emyreio de Yolanda Penteado.

³⁹⁶ Horácio Lafer foi ministro de Estado da Fazenda entre 1951-1953 na gestão de Getúlio Vargas e ministro de Estado das Relações Exteriores entre 1959-1961 na gestão de Juscelino Kubitschek.

Por fim, na carta de Chateaubriand a Bardi, com data de 28 de maio de 1956³⁹⁷, o jornalista, que não deixou de participar ativamente das decisões do museu, compartilhada com membros da elite paulista que ajudavam a financiar e custear a instituição, explicitou a suposta preocupação de Bardi com a mudança, o que seria resolvido, segundo Chateaubriand, com a discriminação de atribuições, como havia sugerido Motta em carta anterior.

Caro professor Bardi,
Estamos conversando com Lili [Annie Penteadó, presidente da FAAP], mas sem tomarmos compromissos, pois suas atribuições devem ser discriminadas para evitar, no futuro, hipotéticos desentendimentos entre o Museu e a Fundação.
(MATTAR, 2011, p. 25)

A carta de Chateaubriand deixa claro que não se tratava de uma incorporação, fusão ou anexação do Museu pela Fundação, mas sim, o estabelecimento de parceria entre as instituições, na qual, a segunda sedia seu espaço físico para uso e realização de atividades da primeira.

O prédio dos *Diários Associados*, onde o MASP estava instalado, era um edifício comercial, e nele também funcionavam o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e a *Cinemateca*, que em janeiro de 1957 teve parte significativa de seu acervo destruído por incêndio de grandes proporções (SOUZA, 2009, p.69). Esse incêndio evidenciava não apenas o risco, mas a ausência de instalações adequadas e seguras no edifício, onde o acervo, funcionários e visitantes, em fluxo crescente, corriam risco. Diante do receio de novos incêndios, o restante do acervo da *Cinemateca* foi removido para galpões de alvenaria existentes no Parque do Ibirapuera (SOUZA, 2009, p.70), mas a instituição continuava funcionando no mesmo edifício³⁹⁸. Apenas em dezembro de 1957, o *Museu de Arte de São Paulo* assinou seu convênio de transferência de acervo e atividades exercidas pela *Escola de Arte*, para o edifício da FAAP, processo com alguma semelhança

³⁹⁷ Nesse mesmo ano faleceu o presidente da FAAP, Sílvio Álvares Penteadó, assumindo assim Annie Álvares Penteadó, cunhada do último presidente, e viúva do idealizador da instituição.

³⁹⁸ Em 1949, o presidente do MAM-SP (Ciccillo Matarazzo) havia assinado convênio com a Cinemateca, que passou a exibir filmes no museu, e a compor parceria com o Departamento de Cinema do MAM-SP e sua Filmoteca. Desse modo, as duas instituições estavam ligadas, o que auxilia na compreensão do funcionamento de ambas no mesmo edifício, a despeito dos riscos de incêndio, assim como o interesse de Matarazzo no cinema, dado o seu envolvimento com a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

aos realizados pelos museus regionais de Campina Grande e Feira de Santa na década de 1980.

Apesar dos inconvenientes no uso de espaço de outra instituição, a mudança trouxe benefícios para ambos. O MASP ganhou espaço mais adequado e seguro para a realização de suas funções e abrigo do seu valioso acervo; e a FAAP passou a compartilhar com o museu as responsabilidades pela manutenção dos cursos e preservação de uma das principais coleções de arte europeia na América Latina, sem arcar com as despesas para a seleção e aquisição de obras para a abertura de seu próprio museu. Com a mudança, a parceria ambicionada, mas não realizada na década de 1930, finalmente obteve êxito em 1957, mesmo que postumamente no caso de Armando Álvares Penteado, sendo sua viúva a concretizadora de seu sonho, instalar um museu de belas artes com obras originais e de excelência na FAAP.

No acordo assinado entre Assis Chateaubriand e Annie Álvares Penteado ficava estabelecido que o MASP cedia a organização de suas escolas a FAAP, emprestando-lhe também a coleção de arte (MATTAR, 2011, p.26). De algum modo, essa associação desmontava o projeto de museu e a autonomia de Bardi. Questões como estas não ocorreram na implantação dos *Museus Regionais*, uma vez que a doação das coleções apenas ocorreu após a abertura jurídica de instituição gestora, e após a garantia e adequação do edifício para abrigo dos museus. Os três principais agentes organizadores das primeiras ações da *Campanha Nacional de Museus Regionais* estiveram na direção de museus que não possuíam prédio próprio, Assis Chateaubriand e Bardi no MASP, e Yolanda Penteado no MAM-SP. É importante destacar que no caso do MASP, em 1957, a existência de um prédio próprio garantiria a integridade das ações do museu sob sua direção, não havendo o desmantelamento da escola³⁹⁹, que passou a ser de responsabilidade da FAAP-IAC, instituição exterior ao próprio museu. O projeto educacional e de museu da FAAP eram distintos do projeto de Bardi, embora tivessem proximidades com o projeto de poder simbólico e civilizatório (desenvolvimentista) de Chateaubriand.

³⁹⁹ Conforme indicações de Mattar (2011 p. 26) no Relatório Orçamentário para Reestruturação dos Cursos, o Sr. Plínio Garcia Sanchez (colaborador do IAC-FAAP), chama a atenção para a necessidade de se assinar um documento formalizando a transferência dos cursos do MASP para FAAP em forma de doação. Dessa forma, todos os cursos, material didático, equipamentos técnicos e móveis seriam transferidos para FAAP, que se comprometeria a manter todos os funcionários e as atividades.

Na cerimônia de abertura de exposição do acervo do MASP no Rio de Janeiro, o Presidente da República Juscelino Kubitschek salientou que "(...) duas entidades poderosas se transformam num só vibrante movimento, a serviço do país" (MATTAR, 2011, p.29). Esse era o temor de Bardi e o possível objetivo dos Álvares Penteado, juntar os esforços da construção da FAAP aos esforços de Chateaubriand e Bardi na aquisição de obras para a coleção do museu de arte, no entanto, em perspectiva distinta ao projeto de museu defendido e dirigido até aquele momento por Bardi.

Por sua vez, se o projeto e objetivo de museu de arte sonhado pelos Álvares Penteado (Belas Artes/ clássico e de ofício) era distinto ao desenvolvido por Bardi (educativo e reflexivo/clássico e moderno), a proximidade tecida entre as duas instituições elevou o prestígio do *Museu de Arte de São Paulo* no seio da elite paulista⁴⁰⁰, que no fundo, duvidava das ações e intenções de Chateaubriand, jornalista nordestino caricato que se associou a um italiano⁴⁰¹, pouco conhecido no país, logo após a Segunda Guerra Mundial, e que afirmavam adquirir obras de grandes nomes da pintura europeia⁴⁰², jamais sonhadas estarem no Brasil, para formação de coleção e museu na cidade. Não eram poucos os elementos que endossavam a desconfiança diante do projeto, mesmo após a inauguração do MASP, acusações levianas de aquisição de obras falsas figuravam na imprensa e no imaginário popular, abalando a credibilidade do projeto de museu tradicional de Chateaubriand, baseado no valor patrimonial do acervo.

Sob o abrigo edificado da FAAP, o museu passava a gozar das benesses da tutela dos Penteados, prestigiada e tradicional família aristocrática paulista, afrancesada⁴⁰³, cafeeira e industrial, reunindo todas as qualidades de concessão de prestígio. No entanto,

⁴⁰⁰ Consultar anexo 15: Imagens do MASP nas instalações da FAAP (1957-1959).

⁴⁰¹ Nesse aspecto é necessário considerar a dubiedade do "ser" italiano em São Paulo no início da segunda metade do século XX. Dados do IBGE e registros do Memorial do Imigrante demonstram que entre o fim do século XIX e início do século XX a maior porcentagem de imigrantes que entraram no estado de São Paulo eram de origem italiana, que vinham sobretudo para substituir a mão de obra escrava na lavoura cafeeira e num segundo momento trabalhar como operários nas fábricas que surgiam. Dessa numerosa população que entrou no Estado, muitos estiveram envolvidos em movimentos anarquistas e comunistas no Brasil, sendo comum no início do século XX ler na entrada de estabelecimentos comerciais frases humilhantes como: "Proibidos cães e italianos". Por sua vez, na década de 1950, famílias de origem italiana como a dos condes Matarazzo, Siciliano e Crespi já estavam perfeitamente integradas à elite econômica paulista, o que não era o caso de Bardi e sua esposa Lina Bo, recém-imigrados.

⁴⁰² Durante as primeiras décadas é fácil identificar na imprensa local o questionamento da originalidade e veracidade das obras apresentadas no "cerimonial de Chateaubriand" após aquisição para o MASP.

⁴⁰³ É necessário considerar que a viúva de Armando Álvares Penteado, além de possuir sólida formação cultural, era francesa, o que no questionável imaginário provinciano local, a qualificava para atestar e prestigiar as obras e coleções do museu, assim como Degand (francês-belga) no MAM-SP.

a despeito das divergências de projeto, na consideração de Luiz Hossaka⁴⁰⁴, funcionário do MASP, entre meados de 1950 e 2009, com o acordo, Chateaubriand pretendendo salvar a coleção (incêndio de 1957), desafogava o prédio dos *Diários Associados* e em contrapartida ajudava a terminar a construção do prédio da FAAP⁴⁰⁵, gasto menos oneroso do que financiar sozinho a construção da sede do MASP. Uma aliança interessante para Chateaubriand e Penteados.

Para exercer a relação cotidiana entre o museu de arte e a FAAP, e tratar dos demais interesses artísticos da instituição, a FAAP criou o *Instituto de Arte Contemporânea*, que foi o responsável pela reorganização dos cursos que vieram do MASP, sendo nomeado seu dirigente, o antigo professor do museu, Flávio Motta⁴⁰⁶, que permaneceu na FAAP após a dissolução do convênio entre as duas instituições.

A dissolução da parceria ocorreu em setembro de 1959. O acervo do museu de arte retornou ao prédio dos *Diários Associados*, permanecendo apenas os cursos no prédio da FAAP, sob a direção de Flávio Motta, que buscou desde 1953 – portanto durante a participação do museu – o reconhecimento e validação por parte do Ministério da Educação do curso de formação de professores de desenho⁴⁰⁷.

O curso criado originalmente pelo museu deu origem à *Faculdade de Artes Plásticas* da FAAP, instituição de ensino e pesquisa, que não o próprio museu. Esse não foi um caso isolado, em 1951, Bardi e Rodolfo Lima Martensen criaram a *Escola de Propaganda do Museu de Arte de São Paulo*, destinada à área de propaganda e marketing, sendo pioneira nessas áreas em expansão no país. Na década de 1970, os cursos da *Escola de Propaganda* do museu passaram por reestruturação e ganharam quatro anos, a exemplo dos cursos de comunicação de ensino superior, completando assim a Escola, seu processo de emancipação do *Museu de Arte de São Paulo*, acrescentando ao seu nome a palavra "Superior", surgindo assim a *Escola Superior de Propaganda e Marketing*, desmembrada e independente do Museu de Arte de São Paulo.

⁴⁰⁴ Colaborador do museu desde meados de sua origem (1947-1950), foi curador, chefe de conservação e secretário de Pietro Maria Bardi, tendo sido funcionário do IAC-FAAP.

⁴⁰⁵ MATTAR, 2011, p. 27.

⁴⁰⁶ Os jornais da época, sobretudo o *Diário de São Paulo*, permitem uma rápida visualização dos cursos do museu de arte que ganhavam publicidade: "Ballet Infantil", "Arranjo de Flores", "Desenho e Pintura", "Desenho, Modelagem e Cartonagem Infantil", "Gravuras", "Ikebana", "Orquestra Sinfônica Juvenil", "Bailado Infantil", "Seminário de Cinema" e o curso de "Formação de Professores de Desenho", com inspeção e reconhecimento estadual.

⁴⁰⁷ Apesar da reestruturação da grade do curso, que passou para 4 anos, o órgão federal apenas o reconheceu em 1963, quando este já estava sob o abrigo da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, sem qualquer ligação com o MASP.

Diante de um possível desgaste da relação entre Bardi, Motta e a viúva Álvares Penteado, e a insustentabilidade de coexistência de projetos distintos de museu defendidos, a construção da sede do MASP passou a significar a garantia de integridade⁴⁰⁸ e a retomada de sua autonomia enquanto instituição, elemento fundamental para a continuidade do projeto de novo museu, livre do peso da tradição, sendo capaz de lançar novas bases, a exemplo do MoMA, promovendo novos movimentos, leituras e reflexões.

Tanto o MoMA quanto Bardi estavam em profunda consonância técnica com as recomendações do *International Council of Museums* (ICOM), órgão ligado à UNESCO e fundado em 1946, e com o debate das novas ideias difundidas pela revista *Museum*. Esses agentes, Bardi e o seu projeto de MASP, o ICOM e a revista *Museum* buscavam pensar além do modelo tradicional de museu, propunham a construção de um novo modelo institucional no pós-segunda guerra⁴⁰⁹.

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade [movimento], não com o fim estreito de informar, mas de instruir [reflexão]; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização [construção ativa]⁴¹⁰. (CANAS, 2010, p. 9 apud BARDI, 1951, p. 50)

Por sua vez, o projeto imaginado por Chateaubriand que tinha em Bardi seu homem de confiança, era profundamente distinto, estava ligado à ideia oitocentista de museu, em que a importância da instituição residia no valor econômico, técnico e de exclusividade de seu acervo patrimonial. O projeto de Armando Álvares Penteado, que após sua morte foi abraçado pelo irmão e por sua viúva, embora tivesse por influência o modelo da *École des Beaux Arts* de Paris nos primeiros anos do século XX, propunha avanços em relação ao projeto de Chateaubriand, ao entender a instituição como um articulador entre o produzir arte, divulgar e consagrar, papéis a serem exercidos pela Escola e o Museu. No entanto, para esse projeto e a execução de produção da chamada "boa arte" ou "arte de qualidade", segundo Armando Penteado, era preciso possuir os originais de grandes obras já consagradas no campo das belas artes, tratando-se, portanto,

⁴⁰⁸ Em referência às escolas e salvaguarda da coleção.

⁴⁰⁹ No ano em que o MASP foi inaugurado (1947), Bardi participou da Conferência Regional do ICOM na Cidade do México. Em 1948, a revista *Museum* publicou sua comunicação na conferência, sob o título "L'Expérience Didactique du Museu de Arte de São Paulo".

⁴¹⁰ Colchetes nossos.

de um ciclo de reproduções, e não um espaço de inovação, reflexão e debate, como propunha Bardi.

Embora a compreensão de Chateaubriand acerca da construção do MASP fosse distinta à empreendida por Bardi, técnico atento às novas tendências, a experiência negativa acerca da inexistência de sede própria para o museu, como a perda de protagonismo em cursos pioneiros, além do risco físico sofrido pela coleção no prédio dos *Diários Associados*, foram elementos de experiência para a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, onde o processo de execução foi inverso ao empreendido no MASP. Um dos primeiros passos defendidos pela Campanha foi assegurar a constituição de instituição capaz de gerir o museu e, em seguida, garantir a existência do edifício sede e sua adequação para a implantação do museu, para então efetuar a doação de coleção para a entidade.

Nesse sentido, não é possível desconsiderar o papel consagrador e a informação de que o edifício pode conceder ao seu em torno e ao público acerca da instituição que abriga. Esse elemento não era desconsiderado pelo casal Bardi, que promovia desde a década de 1930 aproximações entre a ideia de novos museus, galerias e espaços expositivos com a arquitetura moderna, que esteve presente no MASP em 1950 com exposição sobre as obras de Le Corbusier e em palestras de arquitetos modernistas.

Em 1951, a arquiteta Lila Bo Bardi idealizou a construção do edifício sede do MASP no mesmo endereço, na Avenida Paulista, o qual a Prefeitura de São Paulo havia disponibilizado para a instalação da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, não efetuando, no entanto, doação, concedendo apenas autorização de uso do espaço para instalação do evento internacional naquele ano.

Por sua vez, a segunda Bienal já não ocorreu na Avenida Paulista e, em 1959, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* já estava instalado, provisoriamente, no também prestigioso Parque Ibirapuera, concebido em linhas modernistas para a comemoração do *IV Centenário* da cidade, realizando exitosamente e ciclicamente o evento internacional de arte. Não estava no radar de Chateaubriand quaisquer elucubrações acerca do significado do projeto de Bienal, modelo criticado por Bardi, ou a distinção conceitual e de projetos entre o MAM-SP e o MASP. Era percebido, no entanto, a ascensão do prestígio de Ciccillo Matarazzo e das instituições dirigidas por este, enquanto o MASP, instituição identificada a Chateaubriand cedia parte significativa de seu prestígio à *Fundação Armando Álvares Penteado*. No aspecto da concorrência filantrópica e de

mecenato, era necessário atingir no mínimo o mesmo nível de prestígio de seu rival, no caso, possuir "seu museu", sede própria, em endereço renomado e de destaque e, se possível, em prédio moderno e arrojado, assim como os do Ibirapuera, desenhados por Oscar Niemeyer.

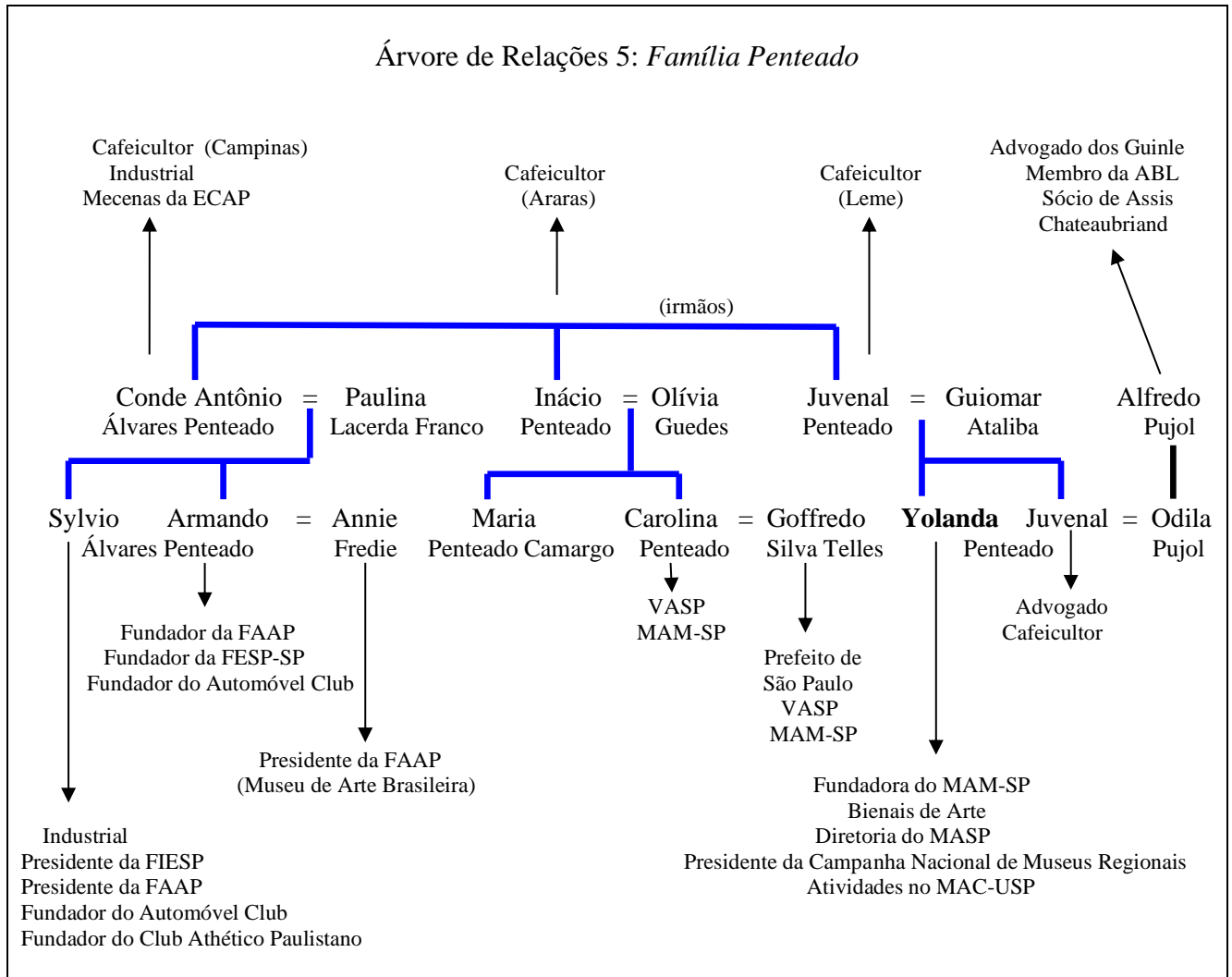
Embora estivesse provisoriamente instalado no Parque Ibirapuera, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* ainda dividia espaço com outra instituição cultural, não tendo uma sede própria, sendo este museu a instituição responsável pela organização da Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Na década de 1950, havia grande discussão acerca da necessidade de manutenção de espaço físico permanente (no Ibirapuera) para as realizações da Bienal na cidade. No mesmo sentido, alguns deputados federais e senadores da República, representantes do legislativo nacional, diante dos incentivos fiscais conferidos pela União para a realização do evento, julgavam que a Bienal tinha caráter nacional e, portanto, não deveria ocorrer apenas em São Paulo, não recomendando a manutenção e cessão de espaço físico, público e permanente para a instituição. O grupo defendia a itinerância do evento, que deveria ocorrer a cada dois anos em uma capital diferente da federação, proposta claramente refutada pela diretoria do MAM-SP, presidida por Ciccillo.

Nesse contexto de incertezas sobre sua sede própria, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* tentou garantir para si a doação de terreno pertencente à prefeitura na Avenida Paulista, o mesmo terreno onde em 1951 realizou com grande sucesso a Primeira Bienal de Arte. Em janeiro de 1959, com o conhecimento de Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, a arquiteta Lina Bo Bardi iniciou negociações com a prefeitura em nome do *Museu de Arte de São Paulo*. Por certo, o campo de batalha era ácido, uma vez que um dos homens fortes na gestão municipal era Goffredo da Silva Telles, que com sua esposa, Carolina Guedes Penteadó⁴¹¹, eram membros fundadores e integravam o conselho do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, que também tinha interesse no terreno.

Na esfera das relações familiares, consultar a *Árvore de Relações 5 Família Penteadó*, Carolina além de prima de Yolanda Penteadó, dirigente do MAM-SP, também era prima da viúva Armando Álvares Penteadó, que presidia a FAAP, instituição com quem o MASP rompera contrato. Para além da influência de Goffredo Telles, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, que pleiteava à prefeitura a doação do mesmo terreno

⁴¹¹ Filha de Dona Olívia Guedes Penteadó, Carolina era prima-irmã de Yolanda Penteadó, que além de integrar a diretoria do MAM-SP, era a primeira-dama da instituição.

para instalação de sua sede, contava com o apoio e a visibilidade internacional assegurado pelas Bienais.



Segundo alguns autores, como Marina Barbosa (2015), Leonardo Gonçalves (2010) e o próprio Bardi (1992, p.30), as negociações com a prefeitura acerca da doação do terreno na Avenida Paulista para o MASP passavam pelo apoio dos *Diários Associados* à candidatura de Adhemar de Barros⁴¹², com direito à veiculação de publicidade gratuita. O processo de negociação foi conduzido por Edmundo Monteiro⁴¹³,

⁴¹² Prefeito de São Paulo, candidato a governador do estado.

⁴¹³ Edmundo Monteiro (1917-1996) era formado em economia pela Escola de Comércio Álvares Penteadó (outra instituição educacional envolvida com o clã Penteadó). Jornalista, trabalhou nos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, alcançando o posto de diretor executivo do grupo. No período de organização do MASP, antes de sua abertura, ficou responsável pela parte administrativa da instituição, a qual chegou a ser diretor.

um dos executivos dos *Diários Associados* e então diretor do museu, e pela arquiteta Lina Bo Bardi, responsável pela elaboração do projeto de edificação⁴¹⁴, que contemplava as exigências de Joaquim Eugênio de Lima⁴¹⁵, o que garantiu o aval do poder público municipal⁴¹⁶.

O patrimonialismo auxiliou na aquisição da posse do terreno e na garantia do financiamento da prefeitura para a construção da sede do *Museu de Arte de São Paulo*. Em setembro de 1958, Pietro Maria Bardi dirigiu com a anuência de Edmundo Monteiro o retorno da coleção de arte pertencente ao MASP para o prédio dos *Diários Associados* no centro da capital paulista, dissolvendo assim a parceria entre a instituição e a *Fundação Armando Álvares Penteado*⁴¹⁷. A construção do prédio sede do MASP, entre embargos, paralisação e a finalização se estendeu por dez anos, período de expansão do projeto rodoviário de modernização da capital paulista, o qual contava com a simpatia e apoio da *Fundação Rockefeller*.

Sem o acervo de reconhecidas obras internacionais, a *Fundação Armando Álvares Penteado* tratou rapidamente de ocupar a lacuna museal na instituição⁴¹⁸. Em julho de 1960, foi fundado o *Museu de Arte Brasileira* (MAB), museu vinculado à arte brasileira, sob direção do casal, Lúcia Scarpa Comenale e Roberto Pinto e Souza. O museu da Fundação foi constituído sem desconsiderar a existência institucional dos outros dois

⁴¹⁴ A proposta do MASP não foi incorporar-se à Fundação Armando Álvares Penteado. Em 1951, a arquiteta Lina Bo Bardi já tinha pronto seu projeto do edifício sede no museu, ocupando o terreno do antigo belvedere do Trianon, na emblemática Avenida Paulista. Em 1952, o presidente do MAM-SP encomendou ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy projeto para sede do museu no mesmo endereço daquele que seria ocupado pelo MASP. Mais informações: MIYOSHI, 2011.

⁴¹⁵ Joaquim Eugênio de Lima foi o responsável pela abertura e loteamento da Avenida Paulista (1891). Quando fez doação a Prefeitura de São Paulo do terreno onde por anos se localizou o belvedere, exigiu que qualquer construção realizada no local mantivesse a vista da avenida para o vale 9 de julho e para o centro da cidade, exigência contemplada pelo projeto de Lina Bo Bardi, o qual o edifício do museu estaria dividido em duas partes por um amplo vão livre na altura da avenida, que preservava a função panorâmica que possuía o belvedere.

⁴¹⁶ Além da doação do terreno, o poder municipal assumiu também os custos da obra de construção da nova sede do museu, na Avenida Paulista, restando a este as despesas com o projeto estrutural, arquitetura e demais instalações técnicas (Gonçalves, 2010, p. 121). A arquiteta responsável foi Lina Bo Bardi, que convidou o engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, docente da Escola Politécnica da USP, e secretário de obras na gestão de Adhemar de Barros, estreitando os laços entre o museu e o poder público municipal. Consultar anexo 16: Processo de transformação do Belvedere e construção do MASP.

⁴¹⁷ Segundo Luiz Kossaka, citado por Barbosa (2015, p. 229) foi cogitada a hipótese do acervo do MASP ser levado para o prédio da Universidade de São Paulo no Butantã, mas o projeto não avançou, seguindo a coleção para o prédio dos Diários Associados do Centro de São Paulo.

⁴¹⁸ O Instituto de Arte Contemporânea, então dirigido por Flávio Motta, passou a chamar-se Escola de Arte da FAAP. Com sua reorganização, ganhou contornos de Escola de ensino Superior. Na imprensa carioca, a imagem da FAAP era construída por meio de publicações que afirmavam 1960 "O que se vê por toda parte são salas amplas, material abundante e excelente – enfim, nada do subdesenvolvimento econômico e cultural a que já nos vamos, infelizmente, acostumando". Mais informações: MATTAR, Denise. Op. Cit., p. 80.

museus de arte na cidade de São Paulo, o MASP e o MAM-SP, optando por privilegiar essencialmente a arte brasileira, buscando assim um nicho no competitivo campo das artes e da arte moderna, que não era exclusivamente explorado por seus congêneres paulistanos, relevante mudança de direção em relação ao projeto de museu de belas-artes da década de 1930. Possivelmente a direção da FAAP concluiu que essa "missão" já vinha sendo realizada pelo acervo constituído pelo MASP, não havendo espaço para disputas e concorrências de acervos. Nas palavras de Roberto Pinto e Souza, a constituição do MAB deu-se em razão de o MASP e o MAM-SP, "o museu do Chatô e o museu do Ciccillo" se dedicarem, sobretudo, à arte estrangeira⁴¹⁹.

A primeira exposição do *Museu de Arte Brasileira* foi dedicada aos 300 anos de do Barroco no Brasil, reuniu 184 peças, entre pintura, escultura, mobiliário, numismática e documentos, tendo sido inaugurada em 10 de agosto de 1961, com a presença do Presidente da República, Jânio Quadros, e demais políticos⁴²⁰, artistas e intelectuais, gozando o evento e a instituição de grande visibilidade social.

Segundo relatos da revista *Jóia*, os responsáveis pelo MAB tiveram alguma dificuldade em encontrar os objetos artísticos, tratar da logística e da resistência popular de comunidades no interior de Minas Gerais.

Em algumas cidades do interior de Minas Gerais, a saída das imagens tem causado pequenas revoluções, com o povo protestando em praça pública. Em Mariana, andam dizendo que as preciosidades das igrejas iam ser vendidas 'para os americanos'. Com jeito e com calma, dona Lucia e seu marido, Roberto Pinto de Souza, vão conseguindo tudo. (MATTAR, 2011, p. 95)

Esta pesquisa não pretende enveredar pelas discussões acerca da musealização patrimonial e seu pertencimento. No entanto, não poderíamos nos furtar de realizar três considerações em relação ao excerto acima. Primeiro, a replicação modernista da elevação do barroco e do estilo colonial mineiro como símbolos nacionais, política esta endossada pelo *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN), esboçado pelo modernista Mário de Andrade na década de 1920, mas dirigido pelo arquiteto Rodrigo Melo Franco de Andrade (sobrinho torto de Armando Álvares

⁴¹⁹ Idem, p. 76.

⁴²⁰ Além do governador e do prefeito de São Paulo, estiveram presentes no evento o governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, e representantes do governo estadual de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. Ibidem, p. 88.

Penteado, conforme demonstrado na *Árvore de Relações 3 Família Penteado e Silva Prado*)⁴²¹, possuindo para estes pouca relevância no conceito colonial produtos e artefatos que não fossem de Minas Gerais⁴²². Segundo, o papel de coleta desses "patrimônios locais" para a realização de exposição e elevação de prestígio de outra cidade (São Paulo), em outro contexto (urbano-industrial), mas em período de valorização de uma suposta identidade nacional construída (1960 – Brasília foi inaugurada em projeto de interiorização do país) e a conseqüente elevação do prestígio de seus financiadores, o clã Penteado. Por fim, a identificação do senso comum da possibilidade de perda do patrimônio por meio de venda, para os norte-americanos. Na realidade, o sistema estava aprimorado, e na verdade a retirada das imagens tinha ligação com a influência e o interesse norte-americano no Brasil, em São Paulo, e na promoção do avanço da industrialização e do capitalismo, em contexto de Guerra Fria. Nessa nova lógica operacional, não era interessante apenas possuir objetos, mas sim influenciar correntes, tendências, grupos e segmentos. Era exatamente o que estava sendo feito, em maior ou menor escala nos museus paulistanos (MASP, MAM-SP, e MAB), que no caso do museu da FAAP, estava utilizando a valoração simbólica construída acerca dos artefatos mineiros. Ou seja, o diagnóstico do senso comum não estava por completo equivocado, havia um saber contido na percepção popular, ainda que pouco elaborado ou atualizado.

Nesse sentido os três museus de arte que surgiram em São Paulo entre 1947 e 1960 contaram com injeção de dinheiro público em suas instituições, seja pelo poder municipal, estadual, federal ou de autarquias. Esses museus que receberam investimento público, tal qual a prática na "República Velha" de mistura entre o interesse público e o privado, foram ferramentas de instrumentação do poder simbólico de elevação do prestígio social de seus principais mecenas e idealizadores, os quais nada ou pouco possuíam capital cultural técnico, museológico ou artístico para a gestão de projetos e ações em tais instituições, sendo possível identificar, sobretudo nos casos do MAM-SP e no MAB, o envolvimento direto de seus patrocinadores com a programação de atividades do museu.

⁴²¹ A mãe de Rodrigo Melo Franco de Andrade, Dália de Melo Franco, era irmã de Afonso Arinos de Melo Franco, esposo de Antonieta da Silva Prado, filha do conselheiro Antônio da Silva Prado, portanto, irmã do modernista Paulo Prado, Sílvio e Antonio Prado Jr, estes dois últimos casados respectivamente com Guiomar Penteado (irmã de Yolanda Penteado, diretora do MAM-SP e do MASP) e de Eglantina Penteado (irmã de Armando Álvares Penteado, portanto, cunhada da viúva presidente da FAAP em 1961).

⁴²² Região de grande produção artística no período colonial, dada a riqueza oriunda dos minérios, como ouro, diamantes e demais pedras preciosas.

Justamente por reconhecerem a ausência de capital cultural⁴²³ e como forma de elevar o prestígio institucional, tornando a instituição compatível aos padrões internacionais, questão fortemente disseminada e aguçada pela "elite brasileira" e por Rockefeller nas décadas de 1930-1940, esses mecenas cercaram-se de especialistas, com ênfase aos estrangeiros como Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi (MASP); Léon Degand e posteriormente Lourival Gomes Machado⁴²⁴ e Sérgio Milliet⁴²⁵ (MAM-SP); Flávio Motta⁴²⁶ no IAC e o casal Pinto de Souza⁴²⁷ no MAB. Todos com sólida formação intelectual europeia direta ou indireta, exercida por professores franceses na *Universidade de São Paulo*, fruto de ressignificação de um projeto paulista de modernidade datado de 1933, vinculado à *Escola de Sociologia e Política* que identificou a necessidade de formação de uma elite intelectual paulista capaz de conduzir o Brasil à modernidade.

Em sentido análogo ao movimento em torno de museus de arte que ocorreram em São Paulo entre as décadas de 1940-1960, outros movimentos despontaram pelo país como o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (1949), mas, principalmente, em Salvador, o *Museu de Arte Moderna da Bahia* (1959) e posteriormente a *Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia* (1966), em contexto de desmembramento expansionista, processo o qual a *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960 inseriu-se – no Nordeste, com os museus de arte moderna ou contemporânea em Olinda (1966), Campina Grande (1967) e Feira de Santana (1967)⁴²⁸.

Havia ligações entre o projeto de museu de arte moderna na Bahia, dirigido pelo governo estadual e o movimento paulistano de museus. A arquiteta Lina Bo Bardi fez

⁴²³ Amando Álvares Penteado, que estudou artes, não se enquadra nesse quadro de mecenas sem capital cultural no campo das artes.

⁴²⁴ Crítico de arte e jornalista, concluiu estudos em Direito e Ciências Sociais na USP, tendo sido aluno do francês Paul Arbousse-Bastide. Foi fundador, em 1941, ao lado de colegas como Antonio Cândido, Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, entre outros, da revista "Clima", com a qual pretendiam renovar a crítica de arte, literatura, cinema e teatro no Brasil.

⁴²⁵ Crítico de arte e artista, estudou ciências econômicas e sociais na Suíça, compôs o grupo de artistas da Semana de Arte Moderna de 1922. Ao lado de Mário de Andrade no Departamento de Cultura dirigiu a Divisão de Documentação Histórica e Social, sendo o responsável em 1945 pela inauguração da Seção de Arte da Biblioteca Municipal, o primeiro acervo público de arte moderna brasileira. Foi ainda professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, e articulador com Nelson Rockefeller de doações e financiamentos para a escola de sociologia e para a abertura do MAM-SP.

⁴²⁶ Historiador e crítico de arte, formou-se em filosofia na USP, e conviveu com inúmeros artistas nos ateliês paulistanos de Bonadei, Volpi, Guersoni, Galvez, entre outros. Em 1949, foi um dos fundadores da Escola Livre de Artes Plásticas, e na década de 1950 passa a integrar o quadro de professores do MASP e posteriormente da FAAP e USP.

⁴²⁷ O casal frequentou os cursos na Faculdade de Filosofia da USP, e participava do grupo intelectual de Antonio Cândido e Gilda de Mello e Souza.

⁴²⁸ Ainda no Nordeste, em 1968, estava em processo de constituição o Museu Regional de São Luís (MA) e de Maceió (AL), projetos não concluídos. Em outras regiões foram abertos museus em Araxá (1965), Belo Horizonte (1966), ambos em Minas Gerais, e no Rio Grande do Sul na cidade de Porto Alegre (1967).

parte de ambos os movimentos, espalhando para o cenário nacional o projeto paulista e inovador do MASP, o qual seu esposo Pietro Maria Bardi, diretor e defensor de uma nova perspectiva de museu, analisou em publicação de 1951 na revista *Habitat*⁴²⁹.

Eu venho da Europa. Lá, com frequência, preguei aos sete ventos estas ideias e elas somente despertaram polêmicas inúteis e efêmeras. Lá os museus, como sabem todas as pessoas instruídas, são instalados em edifícios históricos, e quando são construídos novos, a tarefa é dada a ruminadores de velhos estilos arquitetônicos, com a intenção sádica de fazer nascer morto um edifício que deve conservar coisas mortas. (...) Assim, na minha opinião, os americanos serão verdadeiramente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus. (...) O interesse que observei no Brasil por algumas das minhas iniciativas me fazem compreender que o Brasil, de um momento para o outro, está em condições de resolver o problema dos museus de modo exemplar. (TENTORI, 1990, pp. 189-191)

Se em São Paulo a constituição dos museus foi elemento de formação e consolidação de prestígio de seus principais mecenas, como processo de modernização e valorização da imagem nacional no exterior, o mesmo se aplicou no caso baiano, diante de uma elite intelectual incapaz de financiar o processo de constituição do museu de arte moderna e angariar o seu prestígio, mas capaz de influenciar o governo estadual, interessado no prestígio político, e na visibilidade possibilitada por "acompanhar" os processos e movimentos mais modernos no termo das artes e da cultura de museus que ocorriam no eixo central Rio-São Paulo.

As discussões técnicas acerca das propostas do novo museu ficavam a cargo realmente dos assessores técnicos, como Lina Bo, Pietro Maria Bardi⁴³⁰, Milliet e Gomes Machado, preocupados em constituir instituições museológicas modernas e distintas do modelo tradicional de museologia. O poder de influência destes técnicos em relação aos mecenas teve por base a ampliação do prestígio na realização de grandes feitos, e foi este o processo condutor da constituição do MASP, MAM-SP, *Fundação Bienal* e da *Campanha Nacional de Museus Regionais*. Existem múltiplos projetos e intenções de

⁴²⁹ Revista *Habitat*, nº 4, setembro de 1951.

⁴³⁰ Existia grande diálogo entre a perspectiva de novos museus e projetos arquitetônicos de museus do casal Bardi. Lina Bo Bardi realizou inúmeros projetos referentes a museus durante o período em que esteve no Brasil, como o Museu Giratório (1951); Museu à Beira Oceano (São Vicente-SP/ 1951-1952); Museu de Belas Artes (São Paulo/1956); Museu de Arte de São Paulo (São Paulo/ 1957-1968); Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador-BA/ 1959-1965); Museu do Mármore (Carrar, Itália/ 1963); Museu do Instituto Butantã (São Paulo/ 1954-1965); reforma do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1982-1983) e Museu do Trabalho (Porto Alegre-RS/ 1981-1984). Disponível em: <<http://www.institutobardi.com.br/guiaacervo.asp>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

museus, em um cenário de disputas e diálogos em busca do prestígio e de concretização da modernidade capaz de vencer o provincianismo e a barbárie brasileira. Esse processo aproximou o país dos grandes centros irradiadores de correntes modernas e de desenvolvimento, nesse caso, representado pelos Estados Unidos da América, pelo capitalismo e pela família Rockefeller.

2.4 Nacional E Internacional: o Museu de Arte Moderna de São Paulo e as bienais

“O que você [Francisco Matarazzo Sobrinho] está criando aí em São Paulo é um Museu com vida que corresponde à vida moderna do homem e não um Museu no sentido do velho.”

Cícero Dias, 1948⁴³¹

Na década de 1930, durante a gestão do prefeito Fábio da Silva Prado, São Paulo passou a contar com o *Departamento de Cultura* que tinha por subordinada a *Divisão de Documentação Histórica Social*, respectivamente, chefiados pelos artistas modernistas Mário de Andrade⁴³² e Sérgio Milliet. Nesse mesmo período, ambos os intelectuais defenderam a implantação de um museu dedicado à arte moderna na cidade de São Paulo, ainda que defendessem perspectivas distintas sobre a instalação desse museu.

O departamento estabeleceu, segundo Fernando Peixoto (2002), relações próximas com a *Universidade de São Paulo* (1934) e a *Escola de Sociologia e Política* (1933), o que sedimentou a prática das ciências humanas nas diretrizes do campo cultural na gestão municipal, assim como preconizava o novo projeto de modernidade paulista, gestado pela própria *Escola de Sociologia*, o que denota o envolvimento e a anuência em alguma medida dos intelectuais e de uma elite progressista em torno desse projeto, sobretudo, ao considerar as ações no seio do departamento, assim como a constituição da *Sociedade de Etnografia e Folclore* (1937), responsável pelo curso de etnografia

⁴³¹ Cícero Dias (1907-2003), pintor modernista pernambucano. Trecho da carta de julho de 1948 enviada a Ciccillo Matarazzo. Arquivo Fundação Bienal de São Paulo – fundo Francisco Matarazzo Sobrinho.

⁴³² Mário de Andrade dirigiu o departamento entre 1935-1938.

ministrado pela italiana Diná Dreyfus Levi-Strauss⁴³³, professora da *Universidade de São Paulo*; a *Sociedade de Sociologia*⁴³⁴ e a *Revista do Arquivo Municipal*⁴³⁵, articulando assim a defesa da pesquisa e de seu caráter aplicado e público com a gestão municipal.

Na concepção de Mário de Andrade, que articulou questões formacionais e preservacionistas (LOURENÇO, 2002, p.184), era fundamental preservar o que na contemporaneidade denominamos por cultura imaterial, bem como constituir uma cadeia de museus em pequenas cidades com coleções que perpassassem os múltiplos níveis de compreensão, valorizando e investindo no plural, em clara oposição a centralização do conhecimento, defendendo assim os chamados "museus populares" (NASCIMENTO, 2003, p.104) em referência ao conceito de "povo", o qual, segundo Maria Cecília Lourenço (2002), era constituído na perspectiva de Andrade pelo cenário paulistano do proletariado urbano da década de 1920 e 1930, no momento de greves e confrontos, em que a Paulicéia fabril fervilhava e exigia direitos. Portanto, para Mário de Andrade:

O museu é parte constitutiva para a construção de uma identidade nacional a partir da cultura macunaíma, logo residindo no inconsciente coletivo da humanidade, para a comunhão com o ser enquanto gênero universal e, particularmente, para satisfazer a demanda do poeta para interferir na vida pública. (LOURENÇO, 2002, p. 188)

Desse modo, a função da arte e do museu para Mário de Andrade, segundo elucidacões de Lourenço, seria propiciar o avanço cultural dentro do humano, residindo na ação de burilar a sociedade, ou na chave positivista, ascender ao progresso (LOURENÇO, 2002, pp. 188-189), perspectiva endossada por famílias, como Silva Prado, Penteado e Rockefeller. Nesse aspecto do burilamento da sociedade por meio do humano, é possível identificar proximidades com o projeto de museu defendido por Mário de Andrade e Sérgio Milliet, que por sua vez consideravam que o "povo", do conceito de Andrade, também estaria inserido no projeto do museu de arte moderna, mas de outro modo, uma vez que Milliet pensava uma instituição mais tradicional, constituída por acervo significativo de originais de grandes nomes, o que garantiria prestígio à instituição e possibilidade de acesso do grande público a obras-primas. A questão de Milliet residia

⁴³³ A professora integrou a chamada "Missão Cultural Francesa" na universidade, constituída em 1935.

⁴³⁴ Foi fundada em 1937 para o estudo e interpretação dos fenômenos sociais ligados a São Paulo.

⁴³⁵ Professores das referidas instituições educacionais, como Herbert Baldus, Donald Pierson, Emílio Willems, Paul Arbousse Bastide, Claude Lévi-Strauss, Roge Bastide, entre outros, eram colaboradores assíduos da Revista, que abriu espaço para a nova geração integrada por Antonio Candido e Florestan Fernandes.

em facilitar o acesso do público a obras e debates de excelência, que no ceio artístico ocorria no exterior, cenário distante das aspirações e do conhecimento das massas, defendia que "(...) seria possível, não só ajudar os pintores honestos, mas ainda educar o público, o que talvez seja mais importante, e mais urgente"(MILLIET, 1942, p.75), sentença semelhante à de Bardi referente ao *Museu de Arte de São Paulo*.

No cenário nacional, na década de 1930 ocorreu a reformulação do curso de museus no Rio de Janeiro e a formulação da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, pois inexistia no país museus voltados à arte moderna. O projeto paulista de museus de arte moderna buscava garantir o protagonismo e a manutenção da sua visibilidade e prestígio nacional e internacional, conferindo continuidade ao pioneirismo de Anita Malfatti e da Semana de Arte Moderna de 1922, em contexto anterior à criação da *Divisão Moderna* no Salão Nacional de Belas Artes (1940) no Rio de Janeiro. Essa leitura pioneirista e paulicêntrica⁴³⁶ foi comprada por Pietro Maria Bardi, quando da constituição e formulação do *Museu de Arte de São Paulo* (1947) ocorreu praticamente em simultâneo com a constituição do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* aberto em 1948.

A ideia de constituição de um museu de arte na cidade de São Paulo era distinta da ideia de constituição de um museu de arte moderna, embora erroneamente para alguns gestores públicos, membros da elite do período, os dois segmentos tivessem a mesma funcionalidade e não representassem prioridade para a administração municipal. No período, a cidade contava com a *Pinacoteca do Estado*, o *Liceu de Artes e Ofícios* e a *Escola de Belas-Artes*, instituições clássicas e de perspectiva conservadora, posição oposta ao anseio aguçado pela experiência dos salões de arte, mas, sobretudo, das sociedades artísticas, como a *Sociedade Pró-Arte Moderna* (SPAM) e o *Salão de Maio*⁴³⁷, onde era possível encontrar em interação os mais distintos matizes e segmentos da arte moderna, envolvendo, para além da pintura, a escultura, poesia, música, arquitetura, designer e cinema. Para esses grupos, era necessário fomentar uma acuidade visual para esse segmento artístico que tanto dialogava com as estruturas e condições sociais, indicando a necessidade de promoção de rupturas, como conceituou Octavio Paz (1972), quando afirmou que "O que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo

⁴³⁶ No mesmo sentido atribuído ao eurocentrismo, mas no caso ao centrismo da perspectiva paulistana.

⁴³⁷ Realizaram-se exposições em 1937, 1938 e 1939. A primeira reunindo essencialmente artistas brasileiros, inserindo artistas estrangeiros relacionados a Flavio de Carvalho, já na segunda exposição.

e essa oposição é a 'continuidade' da tradição"⁴³⁸. Esse era o projeto paulista, romper e inovar as alegorias, mesmo que este processo se desse para perpetuar o poder e o controle da agenda política e social que emergia com certa violência na década de 1930.

Como tratamos no primeiro capítulo deste trabalho, a arte modernista teve grande destaque na década de 1930, sobretudo, nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo, e com algum despontar em Recife e Belo Horizonte. Se antes da crise econômica de 1929 a arte moderna tinha espaço garantido nos grandes salões, na década de 1930, esta passou a se institucionalizar, segundo terminologia de Graziela Forte (2010). Com a criação de grupos e associações dedicados a este segmento das artes, foi sistematizado e rotinizado em espaço coletivo, daquele que anteriormente estava restrito à esfera dos salões. Os grupos promoviam reuniões, conferências, palestras, exposições e publicações, como catálogos, revistas e alguns livros, estabelecendo diálogos nacionais e regionais, mas sem perder de vista a conjuntura e os parâmetros internacionais, que conferiam autoridade e legitimidade aos dirigentes e principais atores do movimento modernista em São Paulo, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Lasar Segall, entre outros⁴³⁹.

Essa sistematização institucional do movimento, que dialogava com as questões sociais do país em período de significativas transformações, promovia o avanço do movimento modernista. Nos dois principais centros do país, o diálogo também era feito com o cenário externo. O grupo carioca na então capital da República estabeleceu intercâmbio com a exposição de obras de artistas oriundos da URSS, exposição que chegou a São Paulo, onde o anarquismo e o comunismo ganhavam força diante da grande massa de imigrantes europeus que chegavam e se instalavam na cidade, alguns operários do maior grupo industrial do país, a IRFM.

No mesmo contexto, artistas, como Tarsila do Amaral (1931), que visitaram a União Soviética, não negaram em suas obras novas reflexões e influências ideológicas, disseminadas em eventos e exposições organizadas por grupos como o *Clube dos Artistas Modernos* (1932), instituição com clara tendência marxista, mesmo sendo dirigida por figuras aristocráticas como Carlos da Silva Prado, Flávio de Carvalho, Antonio Gomide

⁴³⁸ AMARAL, 2006 apud PAZ, Octávio. Invenção, subdesenvolvimento, modernidade. In: **Signos em rotaçã**o. São Paulo: Perspectiva, 1972.

⁴³⁹ Estes artistas expuseram, publicaram, palestraram ou estabeleceram diálogos com significativas instituições em grandes palcos internacionais como Paris e Nova York.

Tabela 1: Algumas das Principais Instituições Paulistas de Arte Moderna na dec. de 1930.

Ano	Instituição	Direção/ Fundadores	Segmento Dirigente	Alguns dos Principais Nomes ***
1932	Sociedade Pró Arte Moderna	Lasar Segall, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado	Elite agrária e industrial; intelectuais e artistas Tendência Projeto Paulista de Modernidade	<u>Anita Malfatti</u> , Gregori Warchavchik, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet, Camargo Guarnieri, John Graz, Wash Rodrigues, Paulo Rossi Osir, Vittorio Gobbis, Menotti del Picchia e Paulo Mendes de Almeida;
1932	Clube de Artistas Modernos	Carlos da Silva Prado, Flávio de Carvalho, Antonio Gomide e Di Cavalcanti	Elite agrária e industrial; artistas Tendência Marxista	<u>Anita Malfatti</u> , Tarsila do Amaral, John Graz, Sérgio Milliet, Paulo Prado, Caio Prado Jr., Yolanda Prado do Amaral, André Dreyfus, Procópio Ferreira;
1937 - 1939	Salão de Maio *	Flávio de Carvalho e Quirino da Silva	Elite agrária e artistas Tendência Internacionalista	<u>Anita Malfatti</u> , Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Carlos Prado, Antonio Gomide, Lasar Segall, Oswald de Andrade Filho, Lucy Citti Ferreira, Cândido Portinari, Giulio Bragaglia, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Manuel Martins, Elias Chaves Neto, Jorge Amado, Erik Smith, Roland Penrose, John Bating, Ben Nicholson, Leopoldo Méndez, Dias de León, Roger Bastide;
1937	Família Artística Paulista	Paulo Rossi Osir, Waldemar da Costa e Paulo Mendes de Almeida	Elite industrial, artistas e intelectuais Tendência Pluralista: regionalista e internacionalista; vanguarda e ofício com alguns desperta socialista	<u>Anita Malfatti</u> , Paulo Rossi Osir, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Candido Portinari, Vittorio Gobbis, Vilanova Artigas, Ernesto de Fiori, Renée Lefèvre
Dec. de 1930	Grupo Santa Helena	Grupo espontâneo **	Artistas de profissão (ofício) Tendência à Subsistência financeira/ trabalho	Alfredo Volpi, Fúlvio Penacchi, Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Mário Zanini, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Francisco Rebolo, Manuel Martins, João Vilanova Artigas

* O Salão de Maio ocorreu anualmente em 1937, 1938 e 1939. Contou com financiamento da elite paulista e da Prefeitura Municipal de São Paulo na gestão de Fábio da Silva Prado e de Mário de Andrade, e no último ano, na gestão do prefeito Prestes Maia. Ambos os prefeitos foram nomeados pelo interventor do estado (governador nomeado por Getúlio Vargas) Armando de Salles Oliveira, responsável pela fundação da Universidade de São Paulo (1934).

** O grupo surge espontaneamente com a instalação de ateliês de artistas no edifício Santa Helena, localizado na Praça da Sé, Centro de São Paulo. O edifício foi demolido em 1974 para a construção da estação Sé do metrô paulistano.

*** Essa coluna busca indicar os nomes dos envolvidos na direção, comissões ou atividades dentro do grupo como exposições e palestras, não indicando em absoluto a anuência do nome citado com a identificação de tendência ou ideologia, a exemplo de Paulo Prado, que compôs a comissão de literatura do Clube de Artistas Modernos, mas que não era adepto do ideal marxista como seu parente Caio Prado Jr.

Fonte: PAUSINI, Adel. (2019)

e Di Cavalcanti, onde também figuravam nomes como Jorge Amado, Caio Prado Jr., Camargo Guarnieri e a alemã Käthe Kollwitz.

Desse modo, o afastamento em 1930 do senador José de Feitas Valle e o falecimento de Olívia Guedes Penteado (1934) não esvaziaram por completo as ações de promoção das elites em relação à arte moderna, que em seus grupos e associações passaram a influenciar novos grupos, fossem estes os mais conservadores ou os alinhados à esquerda marxista e proletária. Estes estavam ligados direta ou indiretamente à herança aristocrática e mecenasática da elite paulista. Os exemplos mais significativos dessa ligação são os casos de Carlos da Silva Prado, descendente de Veridiana; Flávio de Carvalho e Antonio Gomide, membros da tradicional aristocracia rural; e Lasar Segall, genro de próspero industrial, integraram tais associações, como demonstra tabela na página 233.

Segundo publicação do jornal *O Século*, de 20 de novembro de 1933:

O 'Teatro de experiência' do 'Clube dos Artistas Modernos é um atentado à cultura e à dignidade do povo paulista. (...) é um disfarce da mais deslavada e cínica propaganda bolchevique que São Paulo tem visto. Os comunistas desta engraçada instituição são todos bons burgueses decadentes. (...) em matéria de psiquiatria e obscenidade. (GREGGIO, 2012, p. 45)

Houve uma pulverização dos grupos dirigentes, segmentados por linhas, tendências e vertentes ideológicas, que deixava de estar sob o controle e direcionamento uníssono da elite agrária paulista, sujeitos a ataques na imprensa, como demonstra o excerto, mas também a circularidade salutar para a arte moderna, que seguia existindo enquanto movimento nas associações, como sugere tabela que segue.

Embora tenha ocorrido a criação desses grupos, associações e entidades com finalidade pública para a promoção da arte moderna sem o abrigo direto e determinante do Estado, é necessário considerar a busca da elevação da tradição modernista paulista em nível nacional, onde a institucionalização societária e histórica foram ferramentas de valorização e construção de uma narrativa que foi alçada ao plano nacional, onde se ressaltava o pioneirismo que tinha por ponto de partida Anita Malfatti, artista que não por coincidência esteve ligada à maioria das instituições de arte moderna criadas na capital paulista na década de 1930 e ao *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1948).

Sublinha-se que há também a arrancada paulista no intento de se projetar no país, como se constata nos debates e esforços para se

historiar o modernismo, desde as contribuições pioneiras de Anita Malfatti e Lasar Segall, ou da Semana de 22, ressaltando-se o papel de São Paulo na atualização da cultura artística.
(LOURENÇO, 2002, p. 185)

Nesse mesmo sentido, instituições como o MASP, o MAM-SP, as Bienais, assim como a *Campanha Nacional de Museus Regionais* realizam esse papel de construção e enaltecimento do movimento paulista a partir da política institucional, reconhecendo e conferindo prestígio regional, nacional e internacional a artistas, sobretudo, vinculados ao movimento paulista. Há, portanto, uma reciprocidade de interesses na construção de uma trajetória endossada pelos museus que legitimam e prestigiam artistas, que por sua vez, apoiam as mesmas instituições museais. O nome de Yolanda Penteado, herdeira simbólica da aristocracia cafeeira, esteve ligado a todas essas instituições, que surgiram entre as décadas de 1940 e 1960, recentralizando e resgatando em alguma medida o poder de influência dissipado após o fim dos salões de arte, apontando assim para a ressignificação do projeto de modernidade paulista, que reatualizou o papel dos mecenas.

Esse mesmo projeto de modernidade ganhou amplitude de caráter nacional a partir do fim da década de 1950, quando se espalhou por outras regiões do país fora do eixo Rio-São Paulo, envolto no êxito prestigiante paulista, que buscava ampliar os horizontes fabris, urbanos e capitalista moderno em pleno contexto desenvolvimentista e nacionalista, seguido pelo regime militar (1964), em cenário internacional da Guerra Fria.

A perspectiva do intelectual Mário de Andrade em relação aos museus caminhou de modo paralelo às propostas e ações empreendidas pelo grupo liderado, mesmo que simbolicamente por Yolanda Penteado, unindo os projetos de museu de Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, mesmo que ao fim essas paralelas não se encontrassem, o que indica a distinção existente entre a concepção do intelectual e a execução dos mecenas, pouco comprometidos com a perspectiva de Andrade ⁴⁴⁰.

Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo o quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social.
(LOURENÇO, 2002, p. 188 apud ANDRADE)

⁴⁴⁰ Museus Populares.

Para Mário de Andrade, o museu era parte constitutiva da construção de uma identidade nacional, a qual estava sendo forjada na década de 1930 pelo governo de Getúlio Vargas, que enfraqueceu o poder das elites regionais e o centralizou na União. Tendo tais aspectos como consideração, o projeto de Vargas destoa das propostas de Andrade, que propunha a valorização da cultura regional, mas que também propunha a construção de uma rede de museus interioranos que estivessem conectados a esta proposta da CNMR, de 1965.

O elevado prestígio intelectual de Mário de Andrade era profundamente reconhecido na década de 1930, mas o seu projeto de museu não atendia aos anseios e desejos imediatos dos mecenas. A ideia nasceu no seio intelectual, mas a ação foi executada pelos detentores do capital econômico, diante mediação do capital social de Yolanda Penteado. Desse modo, a constituição do MAM-SP (1948) esteve profundamente ligada ao projeto defendido por outro intelectual modernista, Sérgio Milliet, também possuidor de amplo reconhecimento social e cultural, e que possuía propostas mais palatáveis ao capital econômico, também representado por Nelson Rockefeller, na esfera internacional, presidente do MoMA de Nova York.

Desde os primórdios, o MoMA, como muitas entidades culturais americanas, advém da filantropia dos ligados aos grandes grupos econômicos, à política e à mídia, sendo, muito deles, colecionadores, identificados com interesses pessoais ante o sucesso da política externa. (LOURENÇO, 1999, p. 103)

O modernista e crítico de arte Sérgio Milliet⁴⁴¹ integrou a equipe de Andrade no departamento de Cultura, além de integrar o corpo docente da *Escola de Sociologia e Política de São Paulo*, instituição que esteve associada ao capital intelectual e cultural da *Universidade de Chicago* e da *Smithsonian Institution* e, portanto, com acesso ao presidente do *Museu de Arte Moderna de Nova York*, Nelson Rockefeller, e a seus projetos de desenvolvimento na América Latina, no contexto da Segunda Guerra Mundial. Assim como Andrade, Milliet possuía amplo acesso aos artistas e intelectuais paulistas, nas associações, clubes, faculdades e universidades, bem como estava ligado ao poder público municipal no momento de abertura do MAM-SP, possuindo assim o

⁴⁴¹ Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) sociólogo, crítico de arte e pintor. Foi responsável pela direção da Divisão de Documentação Histórica e Social (1935-1943) e da Divisão de Bibliotecas (1943-1959) do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

capital social necessário para intermediar a relação entre o núcleo modernista e desenvolvimentista brasileiro e os principais grupos financiadores norte-americanos.

O projeto de museus de Andrade antecipava o que foi testado pelo MAM-SP e ambicionado pela CNMR, mas com a diferença significativa da centralidade estabelecida em São Paulo, diante da valorização das correntes internacionais enquanto os movimentos regionais eram legados ao segundo plano.

Para além das teias internacionais de relações de Milliet, seu projeto de museu voltado à arte moderna correspondia e produzia convergência perante os anseios e as expectativas de industriais como Nelson Rockefeller, no cenário externo, com quem Milliet se correspondeu em 1946; e no cenário interno com os anseios de industriais como Matarazzo, Lunardelli e Lafer, aliados a uma ascendente burguesia urbana representada por Chateaubriand e seus *Diários Associados*, assim como à elite cafeeira, que buscava ressignificar o seu capital econômico, como os Alves de Lima⁴⁴².

Desde a década de 1930 o Grupo Matarazzo constituía o maior conglomerado industrial do Brasil, sendo o sobrenome da família associado comumente à riqueza e opulência. Francisco Matarazzo Sobrinho⁴⁴³ era pretensamente a versão tupiniquim, ítalo-brasileira de Nelson Rockefeller, interessado na promoção do modelo urbano-industrial, bem como no prestígio garantido pela filantropia e o mecenato artístico, tendo experienciado alguma aventura no campo político, tal qual Rockefeller.

Em 1946, após troca de correspondências entre Sérgio Milliet, Nelson Rockefeller e os dirigentes do *Museu de Arte Moderna de Nova York*⁴⁴⁴, ficou acordada a cooperação entre este museu e a instituição a ser fundada em São Paulo. A partir dessa espécie de aval norte-americano, Sérgio Milliet intensificou suas ações em torno do projeto, passando a organizar e coordenar uma série de encontros e destinados a grupo interessado na constituição do museu de arte moderna, tendo participado destas reuniões figuras como Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho, João Vilanova Artigas⁴⁴⁵ e, quando

⁴⁴² A esposa de Joaquim Bento Alves de Lima era cunhada de Yolanda Penteadó. Ele foi o terceiro presidente do Museu de Arte de São Paulo e seu neto homônimo, o segundo presidente do MAM-SP, em 1969, após gestão de Mário Pedrosa. (POLITANO, 2010, p. 231.). Consultar *Árvore de Relações 4: Yolanda Penteadó, enlace agrário e industrial*.

⁴⁴³ Fundador e primeiro presidente do MAM-SP (1948) e da Fundação Bienal (1962).

⁴⁴⁴ Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, fundo Museu de Arte Moderna, grupo Gestão Institucional.

⁴⁴⁵ João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). Engenheiro e arquiteto curitibano, participou do Grupo Santa Helena ao lado do pintor Alfredo Volpi. Também esteve envolvido na fundação da seção São Paulo do Instituto dos Arquitetos do Brasil e da fundação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1948), comissões e grupos de trabalho do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal Internacional de Artes de São Paulo.

no Brasil, o próprio Nelson Rockefeller⁴⁴⁶, que no mesmo ano associado ao MoMA doou um conjunto de obras modernas para a constituição de acervo do novo museu de arte em São Paulo⁴⁴⁷. As obras ficaram sob a responsabilidade da *Biblioteca Municipal*, dirigida por Sérgio Milliet, sob o abrigo do governo municipal, aguardando a abertura do museu de arte moderna.

No ano seguinte, Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, já casados, começaram efetivamente a articular a constituição do museu, partindo da formação do acervo, momento no qual Matarazzo acelerou a aquisição de obras na Europa⁴⁴⁸. Enquanto o casal viajava pelo Velho Mundo, no Brasil, ficaram responsáveis pela articulação do novo museu, os amigos Quirino da Silva⁴⁴⁹, Carlos de Pinto Alves, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, que recorriam quando necessário a Pedro Paulo Matarazzo, irmão de Ciccillo.

Com alguma influência de Nierendorf e entusiasmo, Ciccillo acelerou o processo de organização de uma exposição no Brasil, que ocorreria sob a responsabilidade não de um museu, mas sim de uma galeria, a *Galeria de Arte Moderna*. Os trâmites legais de fundação da instituição que nasceu em 10 de maio de 1947 ficaram a cargo de Pedro Paulo Matarazzo, que se encontrava em São Paulo. O estatuto da *Galeria de Arte Moderna* trazia o reduzido nome de dois casais próximos a Matarazzo, sendo Yolanda Penteado Matarazzo a única mulher presente na diretoria da instituição, uma vez que o assento reservado às esposas era o de "sócio fundador", onde estavam Dora Zuccari Matarazzo e a artista plástica Moussia von Riesenkauf Pinto Alves⁴⁵⁰. Na presidência

⁴⁴⁶ Carta de Nelson Rockefeller a Sérgio Milliet, com data de 25 nov. 1946. Arquivo da Biblioteca Mário de Andrade.

⁴⁴⁷ A doação constituía-se em 13 quadros de artistas como Léger, Chagall, Masson, Ernst, Grosz e Calder.

⁴⁴⁸ Em Davos, na Suíça, o casal Matarazzo conheceu o banqueiro e galerista alemão radicado nos Estados Unidos, diretor do *Museu Guggenheim* em Nova York, Karl Nierendorf, que os orientou na aquisição de quadros e obras de arte para a constituição do acervo do museu. A intenção era que Nierendorf assumisse a direção do MAM-SP, o que não ocorreu.

⁴⁴⁹ Artista ligado ao movimento "Salão de Maio" de fins da década de 1930. Por desentendimentos com Matarazzo não chega efetivamente a participar do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁴⁵⁰ Moussia von Riesenkauf Pinto Alves (1901-1986) nasceu na Rússia no seio da aristocracia da Crimeia, tendo sido seu pai almirante da marinha, assassinado pelo Bolcheviches em 1918. A família em fuga se instalou brevemente em Constantinopla, seguindo para Hamburgo, na Alemanha. Pintora e escultora modernista com tendências à arte abstrata, participou da exposição de 1931 do Salão de Belas Artes no Rio de Janeiro, de alguns eventos da Sociedade Pró-Arte Moderna em São Paulo, a convite de Mário de Andrade. Fez sucessivas exposições individuais em São Paulo, Paris e Nova York, entre as décadas de 1930 e 1950. Em 1948, proferiu um ciclo de palestras na Faculdade de Direito do Recife, por ocasião da exposição do pintor Cícero Dias, articulador da então Galeria de Arte Moderna. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/spam/moussia/index.html>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

vitalícia, sem possibilidade de destituição e centralizando todos os poderes, o principal mecenas da Galeria, Francisco Matarazzo Sobrinho.

Mas o desenho e modelo centralizador, senhorial e nepotista da nova instituição de arte moderna de São Paulo não agradou Sérgio Milliet, interlocutor entre o Brasil e os investidores norte-americanos⁴⁵¹; também não agradou os representantes do *Museu de Arte Moderna de Nova York* e Nelson Rockefeller, grupo no qual Matarazzo buscava a proximidade para solidificar relações e parcerias de colaboração técnica. Diante desse cenário, e o amplo apoio afeiçoado pelo MoMA e Rockefeller, as instituições museais de arte moderna no Brasil, o projeto administrativo da *Galeria de Arte Moderna* de cunho privado foi reformulado, passando a denominar-se *Fundação de Arte Moderna*⁴⁵². A Fundação deixou o espectro de âmbito restritivo do privado e alçou a esfera do interesse público, tendo ampliado a quantidade de colaboradores e integrantes⁴⁵³, mantendo Francisco Matarazzo Sobrinho a presidência, mas com poderes menos centralizados, conferindo fôlego às relações com o MoMA.

A passagem da *Galeria de Arte Moderna* revela o cunho pessoal e mecenático que o projeto da instituição de arte representava para Francisco Matarazzo Sobrinho, bem como sua tendência pessoalista e centralizadora, marcas da sua gestão, que culminou em 1963 na dissolução do Museu.

Em julho de 1948, após muita discussão lavrada em ata, ficou instituída a conversão do nome *Fundação de Arte Moderna* para *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, sob a direção de Léon Degand, adequando-se assim o nome às "atividades da instituição"⁴⁵⁴, como defendiam Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, além de Nelson Rockefeller, que a partir de seu apoio criava uma rede internacional de museus de arte moderna que seguiam o modelo inovador do *Museu de Arte Moderna de Nova York*. Nessa nova instituição, além da presidência e da diretoria executiva, conforme os moldes do MoMA, foram criados o Conselho Administrativo e inúmeras comissões, em um modelo mais participativo, amplo e democrático⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ Tais como o Inter-American Affairs Office, em São Paulo, Carlton Sprague Smit, diretor do MoMA, e a própria Fundação Rockefeller, que em 1946 chegou a sugerir a criação de museus de arte moderna em capitais brasileiras, tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre, projeto em alguma medida empreendido por Chateaubriand com participação da CNMR (1965-1968).

⁴⁵² Fundado em janeiro de 1948.

⁴⁵³ Passaram a integrar o novo projeto Liz Saia, Sérgio Milliet, Maria Guedes Pentead de Camargo, André Dreyfuss, Francisco de Almeida Salles, Eduardo Kneese de Melo, Rino Levi e Tarsila do Amaral.

⁴⁵⁴ Ata do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 15 jul. 1948 – Arquivo do MAM-SP.

⁴⁵⁵ Nesse aspecto, segundo o cientista político Giovanni Sartori (1994) e sua teoria da democracia, esta possui uma série de elementos considerados como custos a serem pagos diante da sua implantação; entre

A proposta era a de um museu interdisciplinar, modelo semelhante ao pretendido por Bardi no MASP, onde seriam abrigadas amostras e iniciativas nos campos da literatura, música, cinema, teatro, fotografia, cerâmica, folclore, arquitetura e designer, para além da pintura e escultura. O museu tinha uma intenção formadora de educação com vistas à formação do público, recolha de obras, apontar lacunas, propor reflexões e hipóteses interpretativas com mostras e publicações, mas, principalmente, incentivar a produção local e promover o intercâmbio com o exterior (LOURENÇO, 1999, p.110).

Dado positivo a se registrar é que o MAM de São Paulo, ao ser estruturado por Léon Degand, não objetivou restringir-se a ser apenas um novo espaço expositivo em São Paulo para a divulgação de novas tendências artísticas. O catálogo da exposição inaugural [o mesmo enviado a Rockefeller pelo casal Matarazzo] revela intenções bem mais ambiciosas. (...) mostra em suas primeiras páginas, no elenco de sua diretoria, toda a estrutura de que se constituiu o museu (...) (Diretoria Executiva, Conselho de Administração, Relações Sociais, Diretoria Artística, além de Comissões Artísticas contemplando as diversas áreas de atividades artísticas, como Arquitetura, Cinema, Exposições, Folclore, Fotografia, Gráfica, Música, Pintura e Escultura, além evidentemente da Direção). (AMARAL, 2006, p. 251)

A experiência de ampliação dos quadros institucionais administrativos e consultivos da instituição, em um exercício de democratização da administração do museu, favoreceu a inserção de novos e significativos nomes, próximos ou mais distantes do casal Matarazzo, como: (relações de Yolanda) Carolina Penteado da Silva Telles, Sylvio Whitaker Penteado, Antônio Alves de Lima Júnior, Paulo Plínio da Silva Prado; (relações de Ciccillo) Giannicola Matarazzo, Giannandréa Carmine Matarazzo, Deborah Prado Marcondes Zampari, Francisco Zampari; (artistas/ intelectuais) Mina Klabin Warchavchik, Gregori Warchavchik, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, João Vilanova Artigas, Antonio Cândido Melo e Souza, Julyam Dieter Czapski, Joseph Kliass, entre outros⁴⁵⁶.

O estatuto do surgente *Museu de Arte Moderna de São Paulo* seguiu uma linha conservadora no que tange aos objetivos oficiais da instituição, em que se destaca o "(...)

eles, figura a lentidão do processo decisório, elemento fatal perante a competição mecenática de Chateaubriand e Matarazzo, bem como a uma instituição recém-fundada que se pretende conectada e antenada com os principais movimentos e correntes de arte internacional. Mais informações: LEISTER & CHIAPPIN, 2013.

⁴⁵⁶ Os membros anteriores da fundação de Arte Moderna foram incorporados às estruturas do novo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

adquirir, conservar exibir e transmitir para a posteridade obras de arte moderna do Brasil e do Estrangeiro", mantendo o clássico sentido de salvaguarda do elemento identificado como patrimônio, nesse caso, a arte moderna. Mas o mesmo trecho destaca o quadro brasileiro e internacional, reais intenções de Matarazzo. O texto segue com o objetivo de "incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral", permitindo assim uma ampliação dos horizontes artísticos para áreas que transcendem a escultura e a pintura, mas mantendo o arcabouço hierarquizante do detentor do conhecimento a ser difundido, e não necessariamente construído.

Segundo Maria Cecília Lourenço (1999), a análise do estatuto deixa claro que se entende o museu como ação de produtores artísticos escultores, pintores, arquitetos e literatos sob asas do poder econômico e do poder político, concessor de influências e recursos (LOURENÇO, 1999, p.110). A posição da referida autora não é dissonante em relação a outras duas considerações que têm alguma relevância nesta tese. A primeira no que versa o projeto aglutinador de artistas e tendências que se encontravam dispersas desde 1930 e que são recentralizadas no MASP e no MAM-SP, colocando a produção e os artistas consagrados por essas instituições em uma espécie de tutela prestigiosa do discurso do museu, que esteve alinhado aos interesses políticos e internacionais do *Museu de Arte Moderna de Nova York* e dos magnatas do capitalismo.

O museu e as bienais, objetos de ação dos produtores artísticos sob o abrigo do poder econômico de industriais, passou a orientar o que seria entendido no Brasil por arte moderna, e a inserção e o reconhecimento da produção artística de determinado autor por essas instituições, garantiram a este prestígio, visibilidade e recursos financeiros que efetuaram a manutenção de sua própria existência e de sua produção. No entanto, a produção selecionada pelas equipes do museu e das bienais, dirigidas de modo centralizado pelo industrial mecenas, Francisco Matarazzo Sobrinho, deveriam atender à compreensão do projeto político institucional, alinhados em maior ou em menor medida com o discurso capitalista norte-americano do pós-guerra (MAM-SP) ou o discurso capitalista europeu⁴⁵⁷ influenciado pelo Plano Marshall (Bienais), em pleno cenário de Guerra Fria e de exclusão de referências a temáticas, leituras e discursos apropriados e utilizados pelo *Partido Comunista* e pela União Soviética.

⁴⁵⁷ Com destaque ao italiano, francês, belga e alemão.

Desse modo, compreendemos os equipamentos culturais como reprodutores de discursos e, portanto, instrumentos de poder, os quais, segundo pretende demonstrar esta pesquisa, foram utilizados por sucessivos grupos envolvidos à ideia de modernidade nos três níveis, regional, nacional e internacional, sendo este o segundo elemento a ser ressaltado, a adaptabilidade e a existência de um projeto paulista de modernidade atento às correntes em voga no exterior, bem como o uso e a apropriação dos elementos, recursos e instituições culturais na difusão de seu projeto ideológico de desenvolvimento do país e manutenção do próprio *status quo* de seu grupo dirigente.

Dessa forma e diante do grande prestígio angariado antes mesmo da sua abertura oficial, rapidamente a imprensa brasileira garantiu a publicidade à entidade dedicada à arte moderna em São Paulo, com publicações em destaque nos jornais, ressaltando a constituição do acervo assegurado pelas doações de Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteado Matarazzo e Nelson Rockefeller, o que elevava o prestígio destes.

Mas se a grande mídia estava preocupada com o acervo, Ciccillo Matarazzo, em 4 de setembro de 1948, estava entusiasmado com a organização da primeira exposição do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, conforme revela carta enviada a Carlos de Pinto Alves.

Com Sr. Nierendorf, de Nova York, estamos organizando, em nome do futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma exposição 'colosso' de arte abstrata de todos os países, de suas origens até os nossos dias. Vai ser uma réplica da exposição realizada em Paris, porém mais escolhida. *Non è chi io sono abstrattista*⁴⁵⁸, mas eu penso que um movimento tão importante de arte moderna é completamente ignorado no Brasil. Também penso que o Museu de Arte Moderna ficará conhecido patrocinando uma exposição assim. (ARQUIVO HISTÓRICO DA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO)

É possível que realmente o nome mais adequado para os anseios megalomaniacos de Matarazzo em relação à arte moderna em São Paulo residisse no conceito de Fundação, objetivo esse realizado em 1962 com a criação da *Fundação Bienal de São Paulo*, que o teve por presidente. O modelo de museu apresentado e de certa forma proposto pelo *Museu de Arte Moderna de Nova York* e adotado pelo MAM-SP atendeu aos desejos e às necessidades de Matarazzo na década de 1940, o desafio de constituir e promover uma

⁴⁵⁸ Itálico nosso para indicar a escrita em língua italiana que aparece naturalmente em vários momentos ao longo do texto.

instituição dedicada à arte moderna em São Paulo, fora do abrigo direto do Estado e sob sua tutela. No entanto, conforme a sua realização, os desejos e projetos para o museu se expandiram e passaram a esbarrar na engessada estrutura da instituição, que apontava para realizações menores e locais, enquanto o crescente anseio de Ciccillo apontava para a realização de grandes eventos e exposições, tais como a Bienal de Arte, tendo por modelo de inspiração a *Bienal de Veneza* (1895), evento realizado no país de seus ancestrais.

Nesse mesmo quadro não é possível desconsiderar a competição e concorrência existente entre os mecenas dos museus, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, bem como a existência de uma proximidade mais efetiva de Matarazzo na direção dos projetos e exposições do museu e da Bienal, situação distinta a de Chateaubriand em relação ao MASP. Esses distintos modos de exercer o mecenato no campo dos museus e das artes em São Paulo da década de 1940 indicam não apenas o envolvimento pessoal e centralizador de Matarazzo com o projeto, como também seu envolvimento e gosto pessoal pelas artes, sujeito à capital cultural pouco consolidado, mas em processo de formação.

A proximidade de Matarazzo com os projetos do MAM-SP e da Bienal foram facilitados por ele ser o seu principal financiador, mas também por ter interesse pessoal na arte moderna, situação que limitou o campo de atuação dos técnicos especializados em arte, como Léon Degand⁴⁵⁹ e René Drouin. Condição distinta à experienciada por Bardi no MASP, que possuía certa mobilidade de ação, que residia na ausência de domínio técnico e de capital cultural dos primeiros membros da diretoria do museu, membros da alta sociedade paulista, interessados na valorização de sua imagem e de elevação do prestígio social a partir do mecenato artístico e museal, assim como Chateaubriand e Matarazzo, o que conferia a Bardi maior liberdade de ação técnica, ainda que com algumas restrições imperiosas, como a mudança para a FAAP⁴⁶⁰.

⁴⁵⁹ León Degand permaneceu por menos de dois anos à frente da diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desligando-se das instituições após inúmeros desentendimentos com Francisco Matarazzo Sobrinho.

⁴⁶⁰ A comparação entre Bardi e Degand não se justifica pelo cargo ou "título" que ocupavam dentro das respectivas instituições museais, mas sim, a função que executaram, entre elas, a idealização e elaboração conceitual de um projeto museológico e expositivo. É nesse sentido que construímos a comparação entre a liberdade e o espaço de circulação e atuação de ambas as personagens.

A inauguração expositiva do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* ocorreu em 8 de março de 1949⁴⁶¹ no edifício sede dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, com adaptação do espaço e museografia assinada pelo arquiteto João Vilanova Artigas, que privilegiou a circulação em "U", em projeto bastante despojado, se comparado ao modelo dos museus novecentistas, segundo Maria Cecília Lourenço (1999, p. 109). A exposição intitulava-se "Do Figurativismo ao Abstracionismo" e foi concebida sob a responsabilidade de René Drouin⁴⁶², dedicada à arte não figurativa, como desejava Ciccillo Matarazzo.

Nelson Rockefeller recebeu nos Estados Unidos catálogo da exposição com dedicatória de Ciccillo e Yolanda "Mme Matarazzo", respondendo em carta datada de Nova York, a 21 de abril de 1949, em tom elogioso, à realização da exposição. Reforçou ainda na mesma carta a relevância do progresso que "você e seus associados" tiveram, enfatizando a ação coletiva, bem como o caráter internacional, "universal" da exposição e a proximidade fortalecida entre "os povos das Américas".

Não posso dizer-lhe quão entusiasmados estamos a respeito do grande progresso que você e seus associados têm feito com seu Museu em São Paulo, em tão pouco tempo: é realmente admirável. Não há ponte mais forte entre os povos das Américas do que as forças criativas de nosso tempo as quais, mais do que nunca, são de caráter universal.
(SALA, 2002, p. 125)

Foi somente após a realização da primeira exposição do MAM-SP que Nelson Rockefeller efetivou a doação das obras que estavam sob a tutela de Milliet ao museu, fazendo questão de nomear os artistas e obras que deveriam ser entregues ao museu de arte moderna paulistano, uma vez que estava também envolvido em projetos de outros museus no Brasil, nomeadamente o *Museu de Arte de São Paulo* e o *Museu de Arte*

⁴⁶¹ Segundo Ana Paula Nascimento (2003, p. 103), houve uma prévia da exposição montada nas dependências da Metalúrgica Matarazzo no Brás (propriedade de Ciccillo), destinada apenas para o meio artístico. Segundo Nascimento (2003, p. 127), as obras adquiridas na Europa estavam chegando ao Brasil e não tinham local adequado para armazenagem. A exibição das obras ocorreu em setembro de 1948 em caráter improvisado, sendo intitulada pela imprensa de "salão de arte abstracionista", no sétimo andar da Metalúrgica Matarazzo (situada na Rua Caetano Pinto, 577 no Brás), constando a exposição com 25 telas e 4 esculturas, que posteriormente compuseram a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo".

⁴⁶² Escritor, crítico de arte e galerista parisiense, conferia espaço a artistas e produções consideradas marginais.

Moderna do Rio de Janeiro, duas instituições que tinham em comum o envolvimento mecenático de Assis Chateaubriand⁴⁶³.

Segundo Néstor García Canclini (1979) e Maria Cecília França Lourenço (1999), o MoMA utilizou a exportação da arte abstrata como mecanismo de expansão de um mercado que atendia aos anseios da política expansionista dos Estados Unidos da América, processo marcado com a criação do *Conselho Internacional do MoMA* em 1962, que financiado pelos magnatas do capitalismo, entre eles os Rockefeller, patrocinavam museus, revistas, artistas, *marchands* e críticos latino-americanos, que por diversos dispositivos difundiam o expressionismo abstrato, corrente aparentemente despolitizada e moderna, mas que surgiu como alternativa ao discurso do realismo social e do muralismo, entre eles, o de Rivera, que tanto incomodou Rockefeller em 1934.

Não por acaso, Ciccillo Matarazzo, que estava em processo de formação e consolidação do seu capital cultural no universo das artes, assumiu, em fins da década de 1940, a arte abstrata como o marco inicial do MAM-SP, que nasceu vinculado ao MoMA e ao discurso do grande capital internacional sediado em Nova York. Ainda que em carta de 1948 ao amigo e escritor Carlos Pinto Alves⁴⁶⁴, Matarazzo afirme que "*Non é che io sono abstrativista*"⁴⁶⁵, o discurso desse movimento artístico e a apropriação discursiva exaltada pela política externa do MoMA interessava duplamente a Ciccillo. Em um primeiro momento por inserir o imigrante ítalo-brasileiro no seleto *hall* dos magnatas do capitalismo mundial, sendo ele uma espécie de representante do projeto do principal centro econômico da América Latina, São Paulo. E num segundo momento, já em uma lógica doméstica, para além do prestígio garantido pela ligação com instituições e magnatas norte-americanos, o discurso dirigido por estes interessava ao industrial e empresário, sobretudo, por investir em país que estava em processo de desenvolvimento urbano-industrial, ambiente perfeito para crises, greves, depredações, entre outras iniciativas contrárias ao avanço do capital. É nesse sentido que o prestígio social converte-

⁴⁶³ O filho de Assis Chateaubriand, Gilberto Chateaubriand Bandeira de Melo (1925), é atualmente membro do conselho internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York e da Fundação Cartier para a Arte Contemporânea. Quando curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1973, transferiu para o museu em regime de comodato cerca de 700 obras, as quais boa parte foram perdidas no incêndio do museu em 1978.

⁴⁶⁴ Ainda antes da fundação do MAM-SP, que ocorreu em 1948, Carleton Sprague Smith, secretário de Rockefeller, conselheiro do MoMA e um dos dirigentes do Inter-American Affairs Office escreveu em 30 de janeiro para Alves: "Contamos muito com sua atuação no estabelecimento do Museu de Arte Moderna" (LOURENÇO, 1999, p. 108). O escritor Carlos de Pinto Alves exerceu papel de destaque na fundação da instituição, tendo ocupado o cargo de secretário, e quando da organização das primeiras Bienais, o cargo de secretário-geral, sendo um dos homens de confiança de Ciccillo Matarazzo.

⁴⁶⁵ Em tradução livre para a língua portuguesa: Não é que eu seja um abstracionista.

se em poder simbólico, positivando a imagem do industrial explorador, segundo a lógica marxista de relação entre explorador e explorado, mecanismo percebido e empreendido pelo clã Rockefeller no início do século XX.

A exposição abstrata cumpriu seu objetivo, o casal Matarazzo recebeu a atenção de Nelson Rockefeller, que estava em Nova York, alcançando o museu, seus diretores e associados, uma espécie de bonificação entregue por Milliet. Na realidade, a bonificação se revelava um incentivo e mecanismo de manutenção da política empreendida pelo grupo capitalista norte-americano em grave contexto de Guerra Fria e Plano Marshall.

Em carta de 22 de junho de 1949, Nelson Rockefeller indica a Sérgio Milliet que a doação dos quadros que estavam sob guarda da *Biblioteca Municipal* deveria ser feita ao museu.

Caro Dr. Milliet,

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 em 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. Como V. sabe, os quadros destinados para São Paulo são (...).

Com muitos agradecimentos e os melhores votos, subscrevo-me.

Cordialmente, Nelson A. Rockefeller. (SALA, 2002, p. 125)

A despeito de uma possível relação de proximidade entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, é possível perceber nas correspondências verificadas a ênfase e o valor que Rockefeller atribuía ao coletivo, seja na figura dos "associados", "diretores", "o Museu" e, portanto, o seu corpo institucional e funcional, mesmo quando o seu correspondente fosse o presidente da instituição. Por sua vez, Matarazzo em suas correspondências enviadas a Rockefeller, às quais tivemos acesso⁴⁶⁶, buscava sempre informar e valorizar as ações empreendidas em torno do Museu, principalmente, as relações e ações tecidas por especialistas internacionais como Léon Degand (membro do *Partido Comunista Francês*), René Drouin, René d'Harnoncourt, André Malraux e Wolfgang Pfeiffer⁴⁶⁷ em uma espécie de endosso técnico internacional, masculino e

⁴⁶⁶ Foram consultadas 6 cartas com datas entre 1947 e 1951, disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo para além dos excertos de cartas publicados na bibliografia consultada.

⁴⁶⁷ Wolfgang Adolfo Arthur Pfeiffer (1912-2003) nasceu na Alemanha (Dresden), estudou história da arte, arqueologia e filosofia nas universidades de Leipzig, Roma e Munique, tendo trabalhado como assistente no Museu Municipal de Arte de Wuppertal-Elberfeld entre 1946-1947. No Brasil, desde 1948, ministrou

prestigioso das ações empreendidas sob sua direção. Esse tipo de relação não foi verificado nas correspondências entre Chateaubriand e Rockefeller⁴⁶⁸, pautadas, sobretudo na linha da cordial troca de favores e concessão de facilidades e contatos.

Não muito diferente ao que aconteceu no MASP, a principal preocupação inicial dos mecenas em relação à fundação dos museus era a constituição do seu acervo. Questões como o projeto museológico, sede e espaço expositivo eram questões que orbitavam de modo tangencial ao núcleo de interesse destes, o acervo. No entanto, não é possível desconsiderar a perspicácia empreendedora de Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, que se associaram ao capital cultural dos curadores Pietro Maria Bardi e Karl Nierendorf, que os orientaram na constituição de suas coleções e acervos; assim como a intelectuais e artistas comprometidos com a constituição de uma nova perspectiva de museu ascendente no cenário pós-guerra, como Pietro e Lina Bo Bardi, Léon Degand, René Drouin, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, entre outros nomes. Por certo, a parceria exercida em equilíbrio tênue e pouco constante entre o capital econômico e o capital cultural, agenciados pelo capital social, possibilitaram o sucesso inicial das instituições museais⁴⁶⁹.

Foi exatamente a ausência ou a escassez desse apoio técnico que debilitou e limitou o sucesso da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, que contou com a assessoria de Pietro Maria Bardi na escolha e aquisição de obras a compor o acervo, mas não na construção de um projeto museológico, fadando os museus à festividade inaugural, seguido pelo apelido cunhado pela imprensa: "museus fantasmas".

Os primeiros anos do Modernismo no Brasil foram orientados pela crença na construção de uma “nova civilização”, pautada na visão de uma cultura brasileira e no plano de uma nação modernizada. De acordo com Mário de Andrade, em seu texto *O movimento modernista*, de 1943, os objetivos primordiais seriam: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.
(PEREIRA, 2014 p. 44)

cursos de história da arte no MASP (1948-1951), foi curador de exposições e diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951-1959), com participação ativa nas Bienais. Foi membro da equipe administrativa do Museu de Arte Brasileira da FAAP (1960-1964) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1978-1982), além de Adido Cultural do consulado Geral da Alemanha em São Paulo e presidente da diretoria do Instituto Goethe (1970-1982).

⁴⁶⁸ Foram consultadas 4 cartas com datas entre 1947 e 1950, disponíveis no Arquivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, para além dos excertos de cartas publicadas na bibliografia consultada.

⁴⁶⁹ O MAM-SP foi extinto em 1963, deixando por herdeira a Fundação Bienal de São Paulo (1962), e destinando sua coleção para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963).

O projeto de constituição do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* foi a consequência e um dos inúmeros desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922. Não é possível desconsiderar que um de seus principais articuladores, Sérgio Milliet, participou ativamente da Semana em São Paulo, e partilhara projetos com Mário de Andrade no *Departamento de Cultura*. Desse modo, o projeto do MAM-SP nasceu sobre a influência ideológica dos modernistas, com destaque para Sérgio Milliet, e *in memoriam* Mário de Andrade, falecido em 1945. Assim o projeto do MAM-SP como o projeto do MASP, que foram concomitantemente gestados, estiveram envoltos ao mesmo movimento de propostas acerca do novo museu, um museu vivo, com convicções educacionais e civilizatórias de propiciar formação e condições de acesso às novas tendências artísticas mundiais, construindo uma consciência artística nacional. Destarte, o projeto dos museus estava em consonância com as proposições indicadas por Mário de Andrade no texto *O Movimento Modernista* de 1943, onde o modernista defendeu a integração das diferentes manifestações artísticas no cotidiano, no espaço e na vida pública da metrópole, atento à formação da cultura urbana em seus mais diversos níveis (NASCIMENTO, 2003, p.3).

Diante dessa premissa formadora e civilizatória de acesso a correntes e movimentos contemporâneos, o museu passou a ter como ponto fundamental a internacionalidade e a conectividade entre os movimentos externos e a produção artística brasileira. É nesse aspecto que reside um dos principais distanciamentos do projeto do MASP. Enquanto ambos estão preocupados com a formação de uma acuidade artística brasileira em perspectiva civilizatória do grande público e de acesso dos artistas, o trabalho empreendido no MASP enfatizava a compreensão do processo histórico, dos grandes mestres do passado e das principais escolas artísticas, culminando com alguma deficiência no modernismo brasileiro, dado o seu esvaziamento e a relação com o MAM-SP. Já os trabalhos dirigidos por Matarazzo dedicavam-se à arte contemporânea, imbuída de civilizar o olhar e burilar as perspectivas e as tendências artísticas nacionais, promovendo diálogo com os movimentos internacionais.

Nesse aspecto, o mecenato artístico em São Paulo também foi dividido, permanecendo ao lado de Chateaubriand aqueles de postura mais conservadora, e alinhados a Matarazzo aqueles de caráter mais arrojado e moderno, entre eles, parte significativa dos artistas modernistas da Semana de 1922.

É necessário considerar que o burilar da acuidade artística nesse aspecto pode ter no mínimo dois sentidos distintos, no primeiro caso, pode tratar-se realmente do sentido formador, promovendo a amálgama entre as técnicas das correntes internacionais e nacionais. Essa amálgama seria realizada pelo próprio artista que teve acesso à programação do museu, revelando assim uma leitura artística brasileira, mas com as lentes e técnicas avalizadoras e correspondentes ao contexto e às práticas internacionais; retirando o país do provincianismo e supostamente inserindo a arte brasileira no grande circuito das artes mundiais. Em sentido semelhante, o mesmo processo pode ser considerado como mecanismo de facilitação de acesso à informação, em período quando a mídia televisiva e todas as facilidades de conectividades internéticas inexistiam.

Portanto, a ligação do museu com as produções artísticas internacionais e a comunicação destas em ambiente nacional e regional convergiam para o projeto paulista de modernidade, sendo este elemento fundamental na atuação conceitual do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, condição esta viabilizada pelo capital social, sobretudo, econômico do casal Matarazzo, bem como a rede de relações existente entre artistas como Anita Malfatti, Carlos Pinto Alves, Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, integrantes da equipe consultiva e/ou administrativa do museu. Mas o grande destaque e atuação internacional do MAM-SP residia na sua parceria institucional e técnica, assinada em 1949 com o *Museu de Arte Moderna de Nova York*, que tinha por presidente Nelson Rockefeller⁴⁷⁰. Essa parceria institucional inseria, endossava e conferia credibilidade internacional ao MAM-SP, servindo como uma significativa carta de recomendação técnica e financeira.

A saúde financeira da instituição era majoritariamente garantida pelos cerca de 800 sócios que o museu possuía logo nos seus anos iniciais, número considerável quando comparado com instituições semelhantes⁴⁷¹. Outra parte dos recursos financeiros provinha de doações realizadas, e a partir de abril de 1950, passou a constar no orçamento da instituição o repasse de verba do governo estadual, que na Lei 690, também autorizou

⁴⁷⁰ Consultar anexo 17: Imagem da assinatura da parceria entre MoMA e MAM-SP.

⁴⁷¹ Número mais significativo do que fora apresentado pelas instituições na década de 1930, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube de Artistas Modernos, o que reforça a ideia de que o Museu de Arte Moderna de São Paulo foi capaz de agregar as distintas forças dispersas pelos grupos artísticos da década de 1930 e centralizá-los em um projeto de modernização na década de 1940 e 1950. Nesse mesmo sentido, é necessário lembrar a participação de figuras icônicas do movimento modernista paulista tanto nos clubes artísticos como no museu de arte moderna, tais como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret, contemplando o projeto museológico do museu, significativos anseios e desejos de Mário de Andrade, expressos em texto de 1943.

repasses sistemáticos e cíclicos à *Pinacoteca do Estado*, à *Escola de Belas Artes*, à *Associação Paulista de Belas Artes*, e à *Associação dos Geógrafos Brasileiros*, seção de São Paulo.

Nesse aspecto não é possível desconsiderar que a lei⁴⁷² promulgada pelo governador Adhemar de Barros favorecia organizações de sociedade de classe, organizações da sociedade civil, como o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e a *Escola de Belas Artes* e, por fim, órgão mantido pelo próprio estado, a *Pinacoteca*, não constando da lista o *Museu de Arte de São Paulo*, enquanto o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* que tinha o mesmo endereço que o MASP, recebia o dobro⁴⁷³ do valor destinado à *Pinacoteca*, instituição ligada diretamente ao Estado. Por sua vez, também é possível considerar uma política dupla por parte de Adhemar de Barros, no que tange à disputa velada entre Matarazzo e Chateaubriand, quando ao primeiro concedeu verbas de manutenção do museu em 1950, e ao segundo, terreno na Avenida Paulista, em ambos os projetos, a prática patrimonialista se fez presente.

O MAM-SP apresentava aos sócios e frequentadores exposições de renovação frequente e constante, que normalmente articulavam com outras ações, como palestras, tertúlias, sessões cinematográficas, concertos, cursos conforme havia projetado León Degand, em proposta não muito distinta às executadas pelo MASP, evidenciando a existência de uma mesma tendência museológica⁴⁷⁴, que vencia e propunha novas realidades e interações no espaço museal, em condição distinta às tradicionais exposições dos museus europeus, mesmo as duas instituições ocupando o mesmo endereço desde a fundação a meados da década de 1950.

Ao selecionar e exibir, o museu passaria a ser o alegorista que cria significações e valores. O habitar o museu seria uma espécie de deixar rastros da arte moderna, parafraseando o autor alemão [Walter Benjamin], garantindo-se não uma fruição sacralizada, mas sim o acesso que se pretendia crítico, levando arrojo a um número ampliado. (LOURENÇO, 1999, p. 105)

⁴⁷² SÃO PAULO (Estado). Lei nº 690, de 22 de abril de 1950. Dispõe sobre concessão de auxílio e outras providências. **Diário Oficial**, 25 de abril de 1950, p.1. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1950/lei-690-22.04.1950.html>>. Acesso em: 4 abr. 2019.

⁴⁷³ Seiscentos mil cruzeiros, que convertido aos valores de hoje (2019), representaria aproximadamente duzentos mil reais.

⁴⁷⁴ Essa tendência do museu vivo, que transcende a exposição e a pesquisa, buscando aproximações e uma maior interação e reflexão com o público já estava presente no projeto do MoMA em fins da década de 1920, mas ganha verdadeiramente força após a Segunda Guerra Mundial com a construção dos novos museus, sobretudo, na América Latina e no Brasil, tais como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, para citar três exemplos clássicos.

Nesse sentido, a abertura dos museus de arte moderna pode ser entendido, segundo Lourenço, como tentativa de abreviar o futuro e os novos tempos, como uma passagem da autoria do artista para o museu, que de modo centralizado executa uma política de comunicação orientada por sua direção e por seus financiadores, no caso do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, por Ciccillo Matarazzo e seus colaboradores, cooptados e alinhados em maior ou menor medida com o discurso capitalista.

Em São Paulo, foram cooptados para esse projeto do MAM-SP, associado ao MoMA e aos Rockefeller, indivíduos que na década de 1930, portanto, em período anterior à Guerra Fria, haviam flertado ou simpatizado com o comunismo e/ou a URSS, como Tarsila do Amaral, Carlos da Silva Prado e Di Cavalcanti, e no cenário internacional, Léon Degand, primeiro diretor do MAM-SP e membro do *Partido Comunista* francês. Por sua vez, não se descarta o protagonismo do indivíduo na ação.

Nesse aspecto, o que esta pesquisa busca demonstrar tange à aplicação e à apropriação das instituições como mecanismo de cooptação e uso de elementos culturais para a execução e divulgação de um discurso interessante ao grupo dominante. É necessário considerar que praticamente todos os clubes de artistas fundados em São Paulo na década de 1930, que gozavam de relativa autonomia e liberdade ideológica e política, situação distinta ao período anterior, quando vigorava o mecenato dos salões culturais, já não existiam na década de 1940, assim como qualquer outra forma de aglutinação artística significativa e reflexiva que não fossem as galerias e os museus de arte, constituídos em 1947 e 1948. Desse modo, a fundação desses museus, ao mesmo tempo em que significou a retomada da reflexão e difusão de movimentos artísticos, também significou a recentralização de discursos dispersos e fora do controle direto do grande capital, que por meio da consagração conferida pela instituição museal, cooptou o discurso institucional e o discurso artístico veiculado e divulgado, não apenas por meio do financiamento, mas também por meio do prestígio artístico garantido com a exibição e/ou a valorização da produção pelas instituições: museus, críticos de arte, revistas especializadas e *marchands*⁴⁷⁵.

⁴⁷⁵ Segundo Maria Cecília Lourenço (1999, p. 105), no texto "O Autor como Produtor", Walter Benjamin realça a solidariedade que passa a ter o autor com outros produtores, lembrando que isto remonta até a imprensa, porquanto também não detém as forças de produção, o que nos permitiria traçar um paralelo na questão do museu. As reflexões de Benjamin são estimulantes para se pensar se o aparecimento da televisão, e posteriormente da internet, no âmbito internacional, teria modificado a maneira de compreender a obra de arte, como já ocorrera com a fotografia estudada pelo autor alemão.

Nesse aspecto é fundamental considerar que o MAM-SP, em 1951, realizou o maior evento internacional de arte do país, a Bienal, ditando de certa forma (por meio da seleção, consagração com prêmios e política de aquisição no evento), o que foi compreendido como "arte moderna" e "arte contemporânea" brasileira no Brasil e no exterior. Destarte, o que ocorreu foi uma ressignificação das práticas exercidas por mecenas, que sempre foram orientadas por seus interesses. No caso paulista, alguns de seus principais expoentes foram Veridiana da Silva Prado, José de Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, ressignificados, no entanto, do sentido mais intimista (salões) e privado no sentido de seleção, para um sentido mais amplo e público (museus), alinhado com o crescimento populacional e o adensamento urbano paulistano, mas mantendo o mesmo sentido da seleção a partir dos interesses, a modernidade e sua perspectiva.

(...) a criação de museus com obras de arte moderna, particularmente os MAMs, porquanto as obras efetuariam essa intermediação entre um país arcaico (enfermidade) e outro capaz de se equiparar ao Tio Sam (a cura), uma efígie do futuro bem-sucedido. A abertura dos MAMs propicia nova etapa na questão da distribuição, reprodução e percepção artística, favorecendo uma relação direta entre espectador e obra, o que explica o envolvimento dos produtores de arte moderna em diferentes modalidades. (LOURENÇO, 1999, p. 106)

Ambos os museus fundados em São Paulo na década de 1940 têm como elemento marcante o internacionalismo, mas exercido e direcionado para finalidades distintas. Enquanto o internacionalismo do MASP, em seus primeiros anos, era orientado para a compreensão da história da arte e o conhecimento dos grandes mestres, escolas e correntes, o internacionalismo do MAM-SP estava voltado para a conexão entre o externo e o interno, e foi este o principal projeto dirigido por Ciccillo, que ganhou ampla e sólida consolidação com a realização das *Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo* a partir de 1951.

Além da direção da *Metalúrgica Matarazzo* e do MAM-SP, Ciccillo Matarazzo também administrava a *Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo* (1943), que financiava estudos e pesquisas contra o câncer, concedendo bolsas de especialização no exterior; a *Fundação Rafaele Caramielle Matarazzo* (1947), que se dedicava à pesquisa arqueológica na Itália, responsável pela aquisição de 530 peças doadas ao MAE-USP em 1964 (OLIVEIRA, 2001, p.40). Fora da esfera administrativa, mas não do mecenato e de

sua área de influência, Ciccillo ainda era um dos principais mecenas do *Teatro Brasileiro de Comédia* (1948)⁴⁷⁶ e fundador, principal mecenas e presidente da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (1949)⁴⁷⁷.

A realização da 1ª Bienal de São Paulo ocorreu pouco tempo depois da exposição inaugural do *Museu de Arte Moderna*, passando este museu recém-inaugurado a comprometer-se com a organização e a logística necessária para a realização de um evento internacional e do porte esperado para a Bienal. Para Yolanda Penteado, a ideia de realização da Bienal teria surgido de um imprevisto (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p. 37).

Um dia, o Ciccillo estava conversando com o Arturo Profili, e me fez essa pergunta:

- Você não quer experimentar fazer uma Bienal?

Fiquei muito espantada porque nem sabia direito o que era uma Bienal. Aí, eles disseram:

- Já escrevemos a diversos países, sugerindo a idéia, mas não veio resposta. Você quer tentar? (PENTEADO, 1976, p. 178)

O excerto demonstra claramente que a tentativa de organização da primeira Bienal antecede, sem sucesso, a participação de Yolanda Penteado no processo, o qual se envolve articulando e mobilizando todo o seu capital social, que contribuiu com a viabilidade do evento. Para Ciccillo Matarazzo, havia se tornado imperativo a realização de um encontro internacional periódico de artes plásticas na cidade, sendo este o princípio da elaboração das Bienais (ALMEIDA, 1976, p. 36). Para Lourival Gomes Machado, diretor artístico do museu em 1951, a realização da Bienal poderia inserir São Paulo e o MAM-SP no circuito internacional das artes, mas aprofundar a crise financeira da instituição.

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo em que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se dela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo, e, também, como um estímulo encorajador. (SALA, 2002, p. 126)

⁴⁷⁶ Fundado pelo produtor italiano Franco Zampari casado com Deborah Prado Marcondes, membro de uma das mais tradicionais famílias paulistas. Passaram no início de carreira ou foram lançados pelo TBC, grandes nomes do teatro brasileiro como Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Cleyde Yáconis, Paulo Autran, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Fernando Torres entre outros.

⁴⁷⁷ Dirigida pelo produtor italiano Franco Zampari, a Cia. no ano de sua fundação produziu e coproduziu mais de 40 filmes de longa-metragem. Tinha por intenção retratar e representar o quadro de vida do brasileiro com a mais alta tecnologia de padrões internacionais. Mais informações: GALVÃO, 1981.

Portanto, o projeto das Bienais surgiu enquanto elemento do quadro de ações e atividades do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, projeto este de grande estatura que foi capaz de projetar no cenário internacional das artes o Brasil, São Paulo, o museu realizador e o seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho. No entanto, o projeto das Bienais não foi unânime dentro do próprio museu, havia alguns grupos que discordavam da sua realização, defendendo que sua organização poderia comprometer o orçamento do museu; arriscar a boa imagem que vinha sendo construída pela instituição; mas o principal argumento tangenciava a ausência de espaço físico adequado para a realização do evento. Para Almeida (1976), uma das principais vozes discordantes da realização do projeto era a do diretor artístico Lourival Gomes Machado.

Era eu então diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e não quero esconder que, ao lançar Francisco Matarazzo Sobrinho a ideia de levar o Museu a realizar uma Bienal, fui dos mais acirrados opositores. Realmente, o Museu começava. (...) Suas atividades desenvolviam-se com um ritmo que só não considero espantoso porque é o ritmo da cidade, com uma vitalidade notável e, afinal, com um nível digno de aprovação. Fazer a Bienal, era na verdade, arriscar a bela e positiva experiência do museu, atirando-a a um plano desconhecido, em que poderia ter êxito ou não. (ALMEIDA, 1976, p. 221)

A proposta de organização de uma Bienal era arriscada na mesma medida em que inovadora, uma vez que caberia ao *Museu de Arte Moderna* e toda a sua equipe conferir suporte a sua organização. O modelo de inspiração do projeto de Bienal em São Paulo foi a *Bienal de Veneza* (1895), que apresentava ao público exposições multidisciplinares⁴⁷⁸ e com premiações em algumas categorias ao fim do evento, práticas que dialogavam com as pretensões do MAM-SP. No entanto, embora o surgimento da *Bienal de Veneza* tenha ocorrido a partir da iniciativa de um grupo de intelectuais, logo na sua primeira edição, esta passou a ser dirigida pela municipalidade veneziana, retomando em 1948 suas atividades após o período de guerra.

O assunto *Bienal de Veneza* estava em alta, quando da organização da primeira exposição do *Museu de Arte de São Paulo* (1948) e no início da década de 1950, quando a primeira Bienal de São Paulo passou a ser pensada e articulada, tendo por modelo não uma ação do MoMA, mas sim um evento internacional italiano, ampliando o orbe de atuação do MAM-SP, que apontava na direção da autonomia em relação aos Rockefeller

⁴⁷⁸ Sobretudo, nas áreas de arquitetura, artes visuais, cinema, dança, música e teatro.

e de proximidade com as raízes culturais do principal financiador. Mas para a construção desta autonomia, foi necessária a apresentação dos Rockefeller e do MoMA como avalizadores, concessão feita, uma vez que interessava ao plano norte-americano, que na década de 1950, investia recursos na reconstrução da Itália no pós-guerra.

No entanto, a *Bienal de Veneza*, além de ser organizada e financiada pelo Estado, situação que seria diferente em sua similar paulista, tinha lugar o norte da Europa, com inúmeras facilidades de logística e proximidade assegurada pela sua posição geográfica, o que facilitava a organização de comissões de países vizinhos para a exposição em Veneza. Por fim, segundo Mesquita (2002, p. 74), a capital do Veneto, devido as suas singularidades geográficas, não conseguiu se adequar ao acelerado processo de desenvolvimento e modernização alcançados com a industrialização e o desenvolvimento do comércio das demais cidades do norte da Itália, após sua unificação, possuindo características econômicas distintas das demais cidades do norte italiano, sendo a sua principal característica econômica o turismo, o que impôs outro ritmo às atividades da cidade, que foi incluída no calendário das mostras internacionais (QUEIROZ, 2011, p.25). Em situação oposta à Veneza, a São Paulo da década de 1950 não apresentava números significativos na área do turismo, mas sim um considerável parque industrial em processo de expansão e modernização, objeto de interesse do MoMA e dos Rockefeller.

Como vimos no caso brasileiro, os museus modernos e a arte moderna foram ferramentas utilizadas pelo discurso de desenvolvimento capitalista, urbano e industrial, em cenário de Guerra Fria, onde a ameaça de avanço comunista por distintos motivos se fazia presente no Brasil como na Europa, o que endossa a perspectiva pessoalista de Matarazzo, ao buscar proximidade, relações e apoio na Bienal de Veneza, que nada ou pouco tinha a ver com a situação paulistana. Por sua vez, a proximidade entre Matarazzo e Veneza não fugia por completo aos interesses do clã norte-americano, uma vez que a Itália sujeita ao Plano Marshall estava sob sua esfera de influência.

A *Bienal de Veneza* não estava atrelada a nenhuma outra instituição cultural, sendo ela fechada em si mesma, no que tange à sua organização. Já o projeto da Bienal paulista nasceu atrelado ao Museu de Arte Moderna, recém-inaugurado, que apesar do sucesso regional com alguma expressividade no cenário nacional, ainda estava construindo, timidamente, e talvez fosse esse o incômodo de Matarazzo, o seu nome no campo artístico internacional, dado a não resposta das cartas enviadas às delegações com

a primeira sugestão de realização da Bienal em São Paulo⁴⁷⁹. Por fim, a logística e o custo de financiamento no deslocamento de obras e acervos para o Hemisfério Sul, no continente americano, do outro lado do Oceano Atlântico, em país sem tradição internacional nas artes, pobre, e com sérios problemas de infraestrutura, ao abrigo de instituição que sequer tinha sede própria, eram elementos dificultadores para a realização do evento.

Na afirmação construída com base em estudos e reflexões posteriores à realização da 1ª Bienal, críticos e historiadores da arte, como Mendes de Almeida (1976), consideraram que "(...) tinham razão os mais prudentes em recear seu fracasso. A realização de uma exposição desse vulto e a garantia do sucesso não repousa unicamente nos esforços de quem a promove", enquanto Mário Pedrosa (1998) afirmou que "(...) com efeito, a 1ª Bienal foi uma pura jogada de improvisação. A sorte ajudou como é costume acontecer aos grandes capitães da indústria, ao seu fundador" (QUEIROZ, 2011, p.25).

O debate acerca do projeto da Bienal foi intenso não apenas no Museu de Arte Moderna, mas também em outras instâncias da sociedade, o que indica em alguma medida a visibilidade e a capilaridade do museu em seus primeiros anos de atividade. "Faço a Bienal de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos com artistas ou sem os artistas" (AMARAL, 2002, p.18), brandou decididamente o industrial Matarazzo, determinado e convicto do empreendimento que pretendia realizar, desfazendo nesse debate a sua imagem construída de personalidade amena, calma e conciliadora. Em dezembro de 1951, os periódicos *Folha da Noite*⁴⁸⁰, *Correio Paulistano*⁴⁸¹ e *O Cruzeiro*⁴⁸² registraram os debates na imprensa em torno do projeto da Bienal, a qual envolveu artistas reacionários às novas tendências, que afirmavam que a Bienal era uma "(...) infame propaganda da arte abstrata desligada de nossa vida e das nossas tradições"⁴⁸³. Não por coincidência, assim como a primeira exposição do MAM-SP foi dedicada ao abstracionismo, o retorno da *Bienal de Veneza* em 1948 valorizou no pós-guerra, para além da vanguarda

⁴⁷⁹ Conforme indicou Yolanda Penteado em sua autobiografia.

⁴⁸⁰ O jornal pertencia na década de 1960 ao grupo *Folha de S.Paulo*, principal concorrente do jornal *O Estado de São Paulo*, da família Mesquita, que possuía relações próximas com a família Penteado.

⁴⁸¹ Jornal ligado às tradicionais oligarquias cafeeiras, apesar disso, foi um dos poucos a apoiar a Semana de Arte Moderna de 1922.

⁴⁸² Revista pertencente ao grupo *Diários Associados* de Assis Chateaubriand, fundador e um dos principais mecenas do Museu de Arte de São Paulo.

⁴⁸³ Manifesto Consequência. AMARAL, Aracy. Bienais ou impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**. São Paulo, n. 52, dez./fev. 2001-2002, p. 20.

impressionista, a arte moderna, nomeadamente o expressionismo abstrato⁴⁸⁴, corrente de interesse do MoMA e de Nelson Rockefeller.

Mesmo diante de intenso debate acerca da Bienal, Ciccillo e Yolanda estavam decididos a realizá-la. Yolanda Penteadó, sendo sobrinha de Olívia Guedes Penteadó e desfrutando do aval de artistas modernos brasileiros e, possuindo ela própria alguns contatos, partiu para o exterior com a missão de convencer os países a constituírem delegações e representações a serem enviadas a Bienal de São Paulo. A real incumbência de Yolanda Penteadó era movimentar a sua rede de relações sociais por meio do seu capital social, o qual desde 1947 quando se casou com Ciccillo Matarazzo, foi acrescido pela condição de esposa de importante industrial ítalo-brasileiro, condição da qual não deixou de se utilizar na Suíça durante negociações, conforme o seu relato:

Acrescentei que havia sido informada, por membros da família de meu marido [Matarazzo], que eles estavam indecisos entre a Inglaterra e a Suíça para fazer teares. Se os suíços continuassem inflexíveis com a arte, talvez seus teares não se materializassem.
(PENTEADO, 1976, p. 181).

Embora usando o poder econômico e a imagem do sobrenome de Matarazzo, não por acaso a viagem teve início na França, onde André Malraux indicou quais pessoas a "Mme. Penteadó"⁴⁸⁵ e não Mme. Matarazzo deveria buscar para conseguir a participação francesa na Bienal. Assegurada a delegação da França, a próxima conquista se deu na Itália, onde a Sra. Matarazzo, nora de um conde e senador italiano, pôde contar com o apoio do subsecretário de Estado e da Presidência do Conselho Italiano⁴⁸⁶.

Para além do poder econômico das indústrias Matarazzo e do seu próprio capital social, Yolanda Penteadó pôde contar com o auxílio de sua amiga Maria Martins, escultora, que conhecia bem o meio artístico europeu e era casada com o embaixador do Brasil em Washington (entre 1939-1948), Carlos Martins.

Segundo considerações da própria Yolanda (1976), os embaixadores brasileiros no exterior ainda não sabiam muito bem o que esperar do recém-empossado Presidente

⁴⁸⁴ Disponível em: <https://www.labiennale.org/it/storia/gli-anni-del-secondo-dopoguerra> Acesso em: 7 abr. 2019.

⁴⁸⁵ Mme. Penteadó, na França, em referência a sua ligação familiar com Dona Olívia Penteadó, e a Sra. Matarazzo na Itália, em referência a sua condição de esposa e membro da principal família de industriais italianos dentro e fora da Itália.

⁴⁸⁶ Cargos ocupados pelo conde Dino Grandi e por Giulio Andreotti.

da República Getúlio Vargas⁴⁸⁷, o que garantiu uma redobrada amabilidade, tendo a Bienal o apoio de Vargas. O presidente tornou a viagem de Yolanda Penteadó Matarazzo e Maria Martins "semioficial", ao telegrafar às embaixadas determinando que proporcionassem toda a infraestrutura e o apoio necessário às senhoras (PENTEADO, 1976, p.178), passando a Bienal a contar com o apoio do Estado.

Com o apoio oficial do governo brasileiro, e após a confirmação de participação de três importantes países no campo das artes (França, Itália e Estados Unidos da América), não sem algum esforço, outros países como Bélgica, Inglaterra, Holanda, Suíça e Espanha aceitaram enviar delegações e representação para a Bienal de São Paulo, tendo sido assegurada a participação de 21 países, os quais não contavam representações asiáticas ou africanas, distantes do interesse de Matarazzo e Penteadó.

O especialista em organização e instalação de exposições (SALA, 2002, p.126) René d'Harnoncourt, ex-vice presidente e membro da diretoria do *Museu de Arte Moderna de Nova York*, em 1951, foi o responsável pela delegação dos Estados Unidos da América na 1ª Bienal de Arte de São Paulo. Para esse evento internacional, d'Harnoncourt considerou "a necessidade de representar-se nela, na maior quantidade possível, os diversos movimentos artísticos atualmente existente nos Estados Unidos, bem assim a de escolher-se artistas que fossem líderes reconhecidos em seus campos"⁴⁸⁸, o que indica a alta relevância que o evento paulista possuía no quadro das ações do MoMA.

Se o interesse central do poder executivo na Bienal de artes era evidente, no legislativo as disputas regionais e o conflito, centralização e descentralização do poder significaram novos obstáculos a serem vencidos no *Senado Federal* por Yolanda Penteadó, Ciccillo Matarazzo e a artista Maria Bonomi, que conseguiram garantir o apoio incondicional do *Itamaraty*⁴⁸⁹ na qualificação da Bienal como "utilidade pública", o que permitiu o livre trânsito alfandegário e isenção fiscal às obras da exposição. Por fim, coube a Matarazzo a negociação de patrocínios de pessoas físicas e jurídicas, como as de algumas operadoras de seguro, *Rotary Club* e da *Federação das Indústrias do Estado de*

⁴⁸⁷ Empossado em 1º de janeiro de 1951.

⁴⁸⁸ Lourival Gomes Machado, em apresentação: Catálogo da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pp. 12-23, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, fundo Museu de Arte Moderna.

⁴⁸⁹ Ministério das Relações Exteriores.

São Paulo, não havendo no pôster de divulgação do evento ou no catálogo da Bienal qualquer logomarca ou propaganda comercial⁴⁹⁰.

No campo da organização interna, o diretor artístico do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Lourival Gomes Machado, ficou responsável por adaptar o regulamento da *Bienal de Veneza* às singularidades e especificidades da condição brasileira, supervisionar a montagem das instalações, composição do jure de premiação e seleção dos artistas integrantes da lista de convidados especiais, os quais foram selecionados do seguinte modo:

Ao lado dos artistas que passaram pelo Júri de Seleção, figuram oito convidados especiais. Sua escolha, que mereceu o estudo da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna, visou tomar um punhado de artistas brasileiros cujos nomes e cujas obras tivessem por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira. Assentado que os convites, nas futuras exposições, assumiriam um caráter rotativo, recaindo sempre pois em novos nomes elegeram-se para a Bienal de 1951 três pintores – Candido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti – três escultores – Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins – e dois gravadores – Oswald Goeldi e Lívio Abramo. (QUEIROZ, 2011, p. 26)

Entre os pintores brasileiros escolhidos, Candido Portinari e Di Cavalcanti, ambos integravam os quadros do *Partido Comunista brasileiro*, tendo sido Portinari candidato ao *Senado Federal* em 1947⁴⁹¹, perdendo a disputa para os eleitos Euclides Vieira e o industrial Roberto Simonsen⁴⁹². Por sua vez, Di Cavalcanti havia feito severas críticas indiretas às exposições abstracionistas do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, defendendo a pintura figurativa, ao lado de outros artistas⁴⁹³ e críticos.

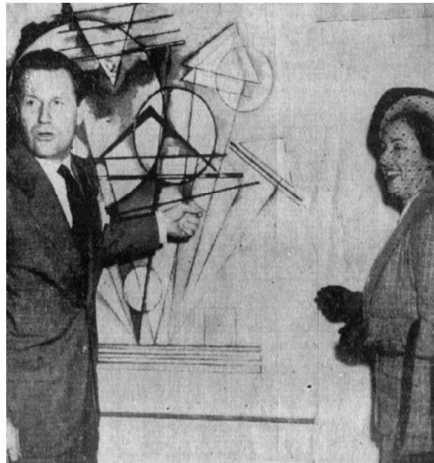
⁴⁹⁰ Consultar anexo 18: Imagens da capa do catálogo e pôster da Primeira Bienal.

⁴⁹¹ Em abril de 1947, o Presidente da República, Eurico Gaspar Dutra cassou o registro do PCB. Diante desse fato, Portinari se candidatou ao Senado Federal por São Paulo pelo Partido Social Progressista, fundado por Ademar de Barros.

⁴⁹² Na disputa eleitoral, Portinari ficou em 4º lugar com 87.847 mil votos (14,91%), enquanto o primeiro colocado recebeu 301.393 mil votos (15,61%), o segundo 291.555 (15,10%) e o terceiro 189.858 (15,02%). Mais informações: **Banco de Dados do Tribunal Superior Eleitoral**. Disponível em: <http://www.tse.jus.br/>. Acesso em: 10 dez. 2018.

⁴⁹³ Como Rebolo Gonsales, Clóvis Gracindo, Enrico Camerini, Luis Washington, Ciro Mendes, entre outros.

Figura 6: Rockefeller e Penteadó na 1ª Exposição do MAM-SP (1948).



Fonte: (NACISMENTO, 2003, p. 128)

O pintor Di Cavalcanti tecia críticas à exposição do MAM-SP realizada na sede da Metalúrgica Matarazzo, que contou com a presença de Nelson Rockefeller, conforme imagem acima, onde se encontra ao lado de Yolanda Penteadó, tendo ao fundo simbolicamente e, não por acaso, obra do artista abstracionista russo Wassily Kandinsky.

O debate empreendido por Di Cavalcanti residia na questão da participação social do artista, em que segundo o pintor, o realismo representaria a possibilidade de recriar o próprio artista, a partir do poder inventivo ou interpretativo, uma arte com razão de ser, buscando distanciamento do abstracionismo, o qual segundo o pintor os "(...) artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos, revelados pelos microscópios dos cérebros doentes"⁴⁹⁴. Em junho do mesmo ano (1948), Di Cavalcanti já havia proferido conferência no MASP intitulada "Os Mitos do Modernismo", publicado posteriormente na revista *Fundamentos* e no boletim *Satma* onde colocava a oposição entre o realismo e o abstracionismo, e sua preferência pelo primeiro (NASCIMENTO, 2003, p.122), em respostas ao ciclo de palestras realizadas como preâmbulo das atividades inaugurais do MAM-SP, realizadas por seu diretor Léon Degand.

Cabe ressaltar que ambos, o brasileiro Di Cavalcanti e o franco-belga Léon Degand eram militantes engajados da esquerda, filiados ao *Partido Comunista* em seus respectivos países. A crítica ácida de Di Cavalcanti ao programa do MAM-SP elaborado por Degand ganhou apoio de artistas como Luís Martins, Quirino da Silva – amigo de

⁴⁹⁴ DI CAVALCANTI, Emiliano. **Realismo e abstracionismo**. *Boletim Satma* (23): São Paulo, 1949.

Matarazzo e membro fundador da *Fundação de Arte Moderna* – e de Maria Eugênia Franco. Em defesa do programa abstracionista das primeiras exposições do MAM-SP, ocorreram palestras, conferências e publicações do próprio Sérgio Milliet (NASCIMENTO, 2003, p.122) e Gomes Machado.

O debate entre Di Cavalcanti e os postulares do MAM-SP agitaram o meio artístico paulistano, o que não impediu que o consagrado pintor brasileiro fosse o maior doador de obras próprias para o Museu em 1952. O ácido pintor também participou da Bienal em 1951 e na 2ª Bienal do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (1953), onde foi premiado ao lado de Portinari como "Melhor Pintor", evento que teve por diretor artístico Sérgio Milliet e diretor técnico Wolfgang Pfeiffer.

Não dispõe de sede própria, entretanto, propõe-se a conferir prêmio máximo o dobro daquele dado pela Bienal de Veneza, oferecido pela Federação das Indústrias, afinal uma das grandes interessadas na utilização do evento como signo de uma metrópole industrializada e arrojada, unindo sua imagem ao dito progresso. (LOURENÇO, 1999, p. 115).

Mesmo tendo havido o desligamento de Léon Degand do MAM-SP, em 1950, a instituição com o apoio e a visibilidade da Bienal envolveram em sua "prestigiosa áurea de legitimidade e valorização" a obra de seu crítico e pintor comunista, valorizando com a anuência de Di Cavalcanti, sua obra, exaltada em instituições culturais financiadas e a serviço do capital internacional e nacional (Bienal e MAM-SP), as quais deixaram de receber sua crítica enfática e direta. A partir desse caso, podemos visualizar o poder de cooptação exercido sob os artistas e seus discursos por parte do museu enquanto instituição, o qual manteve a sua atenção especial ao abstracionismo, mesmo atraindo para seu seio artistas críticos ao movimento. Nos anos seguintes, outros artistas alinhados anteriormente à *Família Artística Paulista*, grupo de tendência pluralista e regionalista, com algum viés marxista, tais como Zanini, Bonadei e outros⁴⁹⁵, também se aproximaram do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, doando quadros para instituição (LOURENÇO, 1999, p.115) e posteriormente na década de 1960 para os museus da *Campanha Nacional*

⁴⁹⁵ A maioria dos artistas brasileiros que expôs na Primeira Bienal, embora fossem modernos, estavam alinhados à tendência figurativa e profundamente marcados por experiências europeias, como Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi e Victor Brecheret, enquanto a chamada Escola de Nova York, chefiada por d'Harnoncourt, estava carregada de arte abstrata, corrente privilegiada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e em consequência pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

de *Museus Regionais*, dirigido por Yolanda Penteado, não estando descartada a possibilidade do uso da política reversa.

Organizados os participantes e os tramites legais para a realização da Bienal, era necessário conceber o espaço físico de sua realização, uma vez que a sede provisória do *Museu de Arte Moderna* no edifício dos *Diários Associados* de Assis Chateaubriand era inadequada para abrigar evento de tamanha magnitude.

Segundo Gomes Machado, em 1949, o projeto de Francisco Matarazzo era de construir em prédio moderno para sede do MAM-SP na Rua Guaianases, no prestigiado bairro dos Campos Elíseos⁴⁹⁶, próximo a então sede do governo do Estado de São Paulo (Palácio Campos Elíseos⁴⁹⁷), e às estações de trem Júlio Prestes e da Luz, sobretudo, próximo à *Pinacoteca do Estado* e ao *Liceu de Artes e Ofícios*, não sendo o endereço longe da Praça da República, onde edifícios modernistas já haviam sido construídos⁴⁹⁸, estando no em torno a sede do *Instituto dos Arquitetos do Brasil* (IAB) e a sede do TBC. Segundo Nascimento (2003), há correspondências solicitando à prefeitura a doação de terreno entre a Rua Brigadeiro Tobias e a atual Av. Prestes Maia, que se localiza na exata divisão entre o Centro velho de São Paulo e o Centro novo, próximo à icônica Avenida Ipiranga, ao *Theatro Municipal*, o *Mosteiro de São Bento*⁴⁹⁹ e a *Faculdade de Direito da USP*, perfazendo a mesma vizinhança da estação da Luz, *Pinacoteca do Estado* e o *Liceu de Artes e Ofícios*, o que indica as duas possibilidades desejadas para além da Avenida Paulista e do Parque Ibirapuera, sinalizando a intenção de Francisco Matarazzo em instalar o museu em região prestigiada da cidade, e que estivesse cercado de equipamentos culturais que pudessem dialogar permanentemente com a instituição⁵⁰⁰.

⁴⁹⁶ O primeiro bairro projetado da cidade de São Paulo foi ocupado pela elite cafeeira que se mudava para a cidade de São Paulo com a inauguração da linha férrea que ligava o interior produtor e o Porto de Santos, exportador do café. O nome do bairro é uma referência à região da avenida parisiense de *Champs Elysée*.

⁴⁹⁷ Antiga residência de Elias Pacheco Chávez, casado com Anésia da Silva Prado, filha de Dona Veridiana da Silva Prado.

⁴⁹⁸ Edifício Esther (1936), arquitetura de Álvaro Vital Brazil e Ademir Marinho; Biblioteca Municipal (1936), arquiteto: Jacques Pilon; Prédio de Apartamentos na Alameda Barão de Limeira (1939), arquiteto Gregori Warchavchik; Edifício Santarém (1940), arquiteto Henrique Mindlin; Edifício Leônidas Moreira (1942), arquiteto: Eduardo Knesse de Mello, Edifício Porchat (1940), Trussardi (1941), cine Ufa-Palace (1936), entre outros. Mais informações: NASCIMENTO, 2003, p. 36.

⁴⁹⁹ O edifício que constitui um complexo funciona o Mosteiro de São Bento, o Colégio São Bento e a Faculdade de Filosofia São Bento, além da Basílica Abacial Nossa Senhora da Assunção.

⁵⁰⁰ Possivelmente a busca de parcerias para a construção do edifício sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorreu não por falta de recursos financeiros de Matarazzo, mas sim por este suportar outros custos elevados da instituição, entre eles, a compra de obras de arte no exterior e, posteriormente, o suporte financeiro dado à Bienal.

No entanto, os projetos não prosperaram, e a *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* foi instalada em local provisório, cedido pela Prefeitura de São Paulo, situado no terreno no antigo Belvedere do Trianon, na Avenida Paulista, ficando a construção do espaço sob a responsabilidade dos arquitetos do MAM-SP, Eduardo Kneese de Mello⁵⁰¹ e Luís Saia, que projetaram um volume em forma de paralelepípedo, cobrindo o antigo belvedere, com madeira e tijolos, segundo Ciccillo, um "barracón" (LOURENÇO, 1999, p.116). Por sua vez, o projeto e a supervisão museográfica ficaram a cargo dos arquitetos Miguel Forte e Jacob Ruchti⁵⁰², onde teria sido perceptível a falta de mão de obra especializada para a montagem da exposição, fator que segundo Mantoan (2015) recebeu a atenção e influência de Ciccillo e Yolanda na indicação de necessidade de formação de quadros técnicos especializados no país (MANTOAN, 2015, p.95).

Após a realização do evento internacional no espaço do antigo belvedere municipal na Avenida Paulista, Ana Paula Nascimento (2003) indica que possivelmente, em 1952, Francisco Matarazzo Sobrinho tenha encomendado ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy⁵⁰³ projeto de edifício para abrigar o Museu de Arte Moderna, as Bienais e a *Cinemateca*, entre outras atividades artísticas como teatro e sala de cinema⁵⁰⁴. As correspondências do período não deixam dúvidas quanto à intenção de Matarazzo em receber subvenções do poder público municipal e estadual para a construção do edifício sede do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, então denominado por Ciccillo de "Palácio das Artes".

O projeto, com formato de prisma triangular, apoia-se em parte sobre pilotis, sob os quais um auditório com capacidade para 1.000 espectadores; na face voltada para a Avenida Paulista, acesso aos pavimentos superiores, secretaria, bilheteria e apoio; nos quatro pisos superiores, áreas expositivas, sendo que no último andar previsão de se

⁵⁰¹ Formado em engenharia pela Escola de Engenharia Mackenzie, foi um dos principais articuladores da fundação da seção paulista do IAB ao lado de Vilanova Artigas, tendo sido ainda um dos membros fundadores do MAM-SP. Foi responsável por inúmeros projetos de arquitetura moderna em São Paulo.

⁵⁰² Consultar anexo 19: Imagens da primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁵⁰³ Filho de pai inglês e mãe brasileira, nasceu na França em 1909, mas desde cedo radicou-se no Rio de Janeiro, onde estudou arquitetura (Escola Nacional de Arquitetura). É apontado ao lado de arquitetos como Lúcio Costa e Gregori Warchavchik como pioneiro na introdução da arquitetura moderna no Brasil, tendo feito parte da equipe de arquitetos responsáveis pelo projeto do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (1930), sob a direção de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, influenciados pelas ideias de Le Corbusier. Participou desde 1929 no projeto do Aterro do Flamengo, concluído apenas na década de 1960. Elaborou o projeto dos conjuntos habitacionais da Gávea e do Pedregulho (1946) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1954), em período posterior ao projeto do MAM-SP.

⁵⁰⁴ Consultar anexo 20: Imagens de parte do projeto arquitetônico para a sede do MAM-SP na Avenida Paulista.

instalar a biblioteca bar (sempre presente) ou restaurante. (NASCIMENTO, 2003, p. 127)

O projeto de Reidy não atendia à exigência de manutenção da vista da Avenida Paulista para o vale e o Centro da cidade, não chegando sequer a ser estudado pela Prefeitura de São Paulo, que no fim da década de 1950 cedeu o terreno para a construção da sede do *Museu de Arte de São Paulo*, com projeto da arquiteta Lina Bo Bardi que atendia a tais requisitos.

Em 1951, São Paulo possuía 2.228.000 habitantes (sendo ainda menos populosa que o Rio de Janeiro, com 2.413.000), sendo a 13ª cidade mais populosa do mundo e a 5ª das Américas. Em 1953, com cerca de 2,7 milhões de pessoas, a capital paulista torna-se a primeira cidade do Brasil em população, contando três anos depois com 114 bibliotecas, 28 jornais diários, 15 emissoras de rádio e três de televisão, além de 178 cinemas. (NASCIMENTO, 2003, p. 22)

A *Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* foi inaugurada no dia 20 de outubro de 1951, durou sessenta dias e recebeu público aproximado de cem mil pessoas, inserindo assim o evento no quadro de intensa celeridade e transformação urbana e cultural da capital paulista.

A *Segunda Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* ocorreu em 1953 e foi parte das festividades de comemoração do *IV Centenário da Cidade de São Paulo*, ambas as iniciativas presididas e dirigidas pelo mecenas e industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, cabendo novamente as relações internacionais à sua esposa Yolanda Penteado Matarazzo, que recebeu em sua fazenda *Empyreo*⁵⁰⁵ alguns artistas que deixavam a capital em trem expresso exclusivo das indústrias Matarazzo, que saía da Estação da Luz com destino à fazenda no interior do estado⁵⁰⁶. Segundo a artista e crítica de arte Maria Eugênia Franco, em depoimento à Lisbeth Gonçalves (1992), a 1ª Bienal, sob gestão de Sérgio Milliet, foi a mais bem programada de todas, dando às seguintes continuidade ao processo de informação museológica muito importante para o meio (OLIVEIRA, 2001, p.177), priorizando, segundo Lisbeth Gonçalves (1992), uma diretiva conciliatória e de característica pedagógica, que buscava atingir a formação e a informação dos artistas e

⁵⁰⁵ Fazenda localizada na cidade de Leme.

⁵⁰⁶ Em 1957 quando da realização da IV Bienal, Yolanda Penteado Matarazzo oferece requintado jantar em sua fazenda no interior do estado, onde os convidados foram transportados em aviões do Aeroporto de Congonhas (São Paulo) pousando em pista construída pela Campanha Nacional de Aviação (1941) de Assis Chateaubriand em terreno da fazenda doado por Yolanda Penteado a municipalidade. Nesse jantar, o principal convidado foi o Presidente da República Juscelino Kubistchek. (MANTOAN, 2015, p. 99).

do público, com a educação do gosto da comunidade, de modo a abrir condições para o diálogo com a arte do presente (GONÇALVES, 1992, p.87), projeto pouco distinto ao apresentado por Bardi em outra proporção no *Museu de Arte de São Paulo*.

O sucesso da segunda Bienal foi visível, com público de aproximadamente 200 mil pessoas, com participação de 33 países, 712 artistas e 3.374 obras, enquanto a primeira Bienal apresentou apenas 1.854 obras. Nesse aspecto é importante considerar que a 1ª Bienal do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* ocorreu já no recém-inaugurado Parque Ibirapuera, em dois edifícios, o então Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) e no Palácio das Nações (atual sede do *Museu Afro-Brasil*).

A Bienal de São Paulo contribuiu de modo preponderante e inequívoco com a internacionalização da arte na capital paulista, inserindo o Brasil nos debates, congressos, exposições e demais eventos acerca da arte moderna, promovendo, assim, conforme seu projeto inicial, intenso diálogo entre a produção nacional e estrangeira, promovendo uma circulação de informações, correntes, escolas, técnicas e reflexões artísticas mais fluidas, ainda que orientada e dirigida, sendo segundo o crítico de arte Ivo Mesquita (2002), até hoje, o mais importante evento artístico do país, uma instituição cultural consolidada, a despeito da política local, e o mais importante, um espaço efetivo para o debate cultural internacional⁵⁰⁷.

Essa circularidade de informações e produção entre artistas nacionais e internacionais, promovendo a troca e a partilha entre os atores, promovido pela Bienal, foi o elemento chave e de inspiração para a elaboração do projeto na década de 1960 da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, dirigido por Yolanda Penteado, figura atuante e determinante na realização das primeiras *Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Esse foi um dos projetos nacionais que ganhou força, sobretudo, após o golpe militar de 1964, quando a integração e ocupação das distintas e "longínquas"⁵⁰⁸ regiões do território nacional passaram a ser uma das políticas empreendidas pelo governo federal. Na lista de intenções da campanha dos museus regionais figurava a promoção dessa integração entre os grandes centros e as demais regiões do país, por meio da arte e da cultura, sendo o *Museu de Arte de São Paulo* o ponto central da irradiação de prestígio

⁵⁰⁷ Hoje existem ao redor do mundo mais de quarenta bienais de arte, tendo sido a Bienal de São Paulo a terceira e a primeira no Hemisfério Sul a ser realizada.

⁵⁰⁸ Em relação aos grandes centros do país, sobretudo, o seu centro político e econômico. O centro econômico do país continuava a ter por sede São Paulo, o estado mais industrializado do país, e a sede do poder político havia sido deslocado em 1961 no governo do presidente desenvolvimentista Juscelino Kubitschek do Rio de Janeiro para Brasília, no interior do país, o chamado planalto central.

Figura 7: *Projeto de Circularidade da Campanha Nacional de Museus Regionais*



Neste esquema estão apenas inclusos os museus fundados na região Nordeste do Brasil.

Fonte: PAUSINI, Adel. (2019).

e visibilidade aos museus regionais, que deveriam fomentar a produção e o debate artístico local, possibilitando, assim, a exemplo da Bienal, a circulação de debates e produções, um diálogo entre as próprias regiões, mas também entre as regiões e a centralidade, condição de acesso ao cenário internacional, questões que serão aprofundadas no próximo capítulo.

O crítico de arte Mário Pedrosa analisou positivamente o contato que os artistas brasileiros tiveram com a arte internacional por meio da Bienal. Para ele, os artistas brasileiros corriam grave perigo, sofriam de falta de audácia, o que por certo não faltava ao MASP, MAM-SP e as Bienais.

Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. Os velhos, por sua vez, satisfeitos com a unanimidade de respeito que os envolvia, tinham a doce e ilusória impressão que haviam chegado ao ponto final da evolução da arte moderna. Dormiam sossegados sobre os louros. Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon.
(PEDROSA, 1998, p. 242)

Por fim, o sucesso na realização das primeiras *Bienais do Museu de Arte de São Paulo* conferiram prestígio e visibilidade aos principais agentes envolvidos, sobretudo, a Francisco Matarazzo Sobrinho, que ampliou o seu prestígio no cenário internacional, e por consequência do anterior, também no cenário nacional, incorporando a figura simbólica de grande mecenas das artes no Brasil, ou seja, em esfera nacional, e não apenas regional, assim como desejava Assis Chateaubriand com o *Museu de Arte de São Paulo*.

Já em seus primeiros anos, a Bienal se tornou evento referência da produção artística ao ser inserida no calendário das grandes mostras internacionais. Além de se inserir no circuito global de arte, a mostra também exercia a função de apresentar ao público brasileiro o que estava ocorrendo na cena internacional de arte, ou seja, a Bienal rompia com o isolamento provinciano do Brasil. (PEREIRA, 2014, p. 51)

A 3ª *Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, realizada em 1955⁵⁰⁹, foi a primeira a realizar-se no atual edifício sede da Bienal, no Parque Ibirapuera. Após o fervor provocado pela exposição do quadro *Guernica* de Pablo Picasso⁵¹⁰ na edição anterior, o evento continuou a dar provas de sucesso nos debates artísticos propostos, bem como sucesso de público e de crítica⁵¹¹. No entanto, diante dos desgastes e disputas no seio na diretoria do MAM-SP, Ciccillo Matarazzo começou a pensar, em 1956, após a designação de prédio permanente para a realização das Bienais, na criação de instituição específica voltada à organização e à realização do evento, resolvendo assim o conflito existente na direção do museu.

Em 1961, Mário Pedrosa, diretor geral da VIª Bienal de Arte de São Paulo, redigiu com anuência de Jânio Quadros (Presidente da República) projeto de lei propondo a transformação da Bienal em instituição pública autônoma. O projeto da Bienal de São Paulo nasceu maior do que as próprias estruturas do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, entidade que suportava e subsidiava a sua realização, passando o "criador" a orbitar em torno à "criatura". O Museu perdia espaço no que tange à realização das suas próprias atividades cotidianas, bem como perdia visibilidade diante do ofuscamento causado pelo evento internacional.

⁵⁰⁹ Os principais destaques dessa bienal foram as obras dos muralistas mexicanos Diego Rivera (anfitrião de Leon Trotsky no México em 1937), José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros.

⁵¹⁰ O quadro estava sob guarda do Museu de Arte Moderna de Nova York, retornando à Espanha com o início da redemocratização do país, onde hoje se encontra desde 1981.

⁵¹¹ Consultar anexo 21: Evento Social e Abertura da 1ª Bienal ao Público.

O desinteresse de Ciccillo Matarazzo com o museu era crescente, à medida que os principais recursos da instituição eram alocados para a realização das Bienais, enquanto a crise financeira alcançava a margem de 30 milhões de cruzeiros. Por sua vez, era a Bienal o evento que garantia o prestígio internacional de Matarazzo, e não o museu.

O método de gestão do MAM e a vinculação das finanças da Instituição ao seu presidente, Ciccillo, resultam na reformulação dos estatutos do Museu, em 1959. A colaboração de Yolanda na organização das bienais encerra-se por volta de 1962 – quando se divorcia de Ciccillo. Já se encontra em pauta a separação das bienais do MAM e a extinção do Museu. (MANTOAN, 2015, p. 100)

O pessoalismo mecenático e centralizador de Francisco Matarazzo, aliado ao seu crescente desinteresse nas atividades do MAM-SP, em detrimento de seu crescente interesse nas Bienais, fadou o museu à sua primeira extinção, o que evidencia a dependência deste das ações e desejos, bem como anuências de seu principal financiador e presidente, não sendo a instituição um corpo autônomo, em grande medida devido às ações e aos impedimentos gestados pelo próprio centralismo de Matarazzo, tal como indicavam os estatutos da Galeria e da Fundação de Arte Moderna. A normatização regimental do museu foi modernizada e democratizada, mas não a sua gestão, havendo um claro descompasso entre estes dois agentes, o normativo e a prática, elementos que convergem para a teoria da "Dependência Cultural" em Fernandes (2008).

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

O processo de separação ou de desmonte do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* teve início efetivo em 1960, quando a administração da Bienal foi deslocada da administração do museu, o que, segundo Ronaldo Bianchi (2006), permitiu maior autonomia e controle de Matarazzo sob a instituição desde o seu início, reduzindo a influência e possíveis ingerências tanto do *Museu de Arte Moderna de Nova York* e da família Rockefeller, como da diretoria do MAM-SP. Com a garantia do financiamento nos três níveis do Estado brasileiro, foi instituído e reconhecido oficialmente pela

diretoria do MAM-SP a criação da *Fundação Bienal de São Paulo*, em 8 de maio de 1962, decretando o fim da ligação existente entre o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e a realização do evento internacional, passando a ser a nova instituição subsidiária dos recursos garantidos pelo poder público anteriormente destinados ao MAM-SP, os quais a gestão de Ciccillo Matarazzo direcionava integralmente para cobrir os custos do evento internacional, o que revela a fragilidade financeira e a ausência de apoio do poder público às atividades do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* que não fosse o evento de prestígio e visibilidade internacional, tal qual acontecia com o MASP.

Foi nesse exato contexto de desmonte do MAM-SP e de constituição da *Fundação Bienal de São Paulo*, que a convite de Nelson Rockefeller, Francisco Matarazzo Sobrinho passou integrar o Conselho Internacional do *Museu de Arte Moderna de Nova York*. O convite de Rockefeller se revela enquanto peça estratégica de manutenção das relações e ligações entre o MoMA e o clã Rockefeller com o industrial e mecenas brasileiro, que por manobra de criação da *Fundação Bienal de São Paulo*, passou a alçar voos de maior expressividade e fora da zona de influência direta que o museu exercia sob seu congênere paulistano. Por sua vez, a nomeação de Ciccillo simbolizava, uma vez mais, o douramento do seu prestígio internacional no campo das artes, condição que reverberava no quadro nacional e na família daqueles que "fizeram a América".

Por fim, em 21 de janeiro de 1963, em reunião executiva⁵¹² presidida por Ciccillo Matarazzo⁵¹³, foi deliberado o encerramento das atividades do *Museu de Arte Moderna São Paulo*, e a doação do seu patrimônio, bem como de seu acervo para a *Universidade de São Paulo*⁵¹⁴, decretando o fim do projeto sonhado e acalentado pelo Movimento Modernista Paulista desde a década de 1920, sendo a nova tradução do projeto paulista de modernidade a Bienal Internacional de Artes de São Paulo, presidida por Ciccillo.

Sem financiamento público, sem sede, e sem acervo, o *Museu de Arte de São Paulo* por meio das ações de seus sócios, começou a esboçar a sua refundação em 1965,

⁵¹² Em 3 de dezembro de 1959, o estatuto do MAM-SP foi modificado, ampliando o poder de decisão do conselho, que para aprovação de medidas, passava a requerer maioria simples dos presentes a qualquer quórum. Mais informações: BIANCHI, 2006, p. 116.

⁵¹³ Sete dias antes da reunião que decidiu pelo encerramento das atividades do MAM-SP, Ciccillo Matarazzo doou a sua coleção de arte depositada no MAM-SP para a Universidade de São Paulo, uma forte sinalização de Matarazzo sobre o seu distanciamento, e por consequência do seu financiamento, das atividades do museu, caso este não fosse encerrado.

⁵¹⁴ Com a doação do acervo, em 1963, foi constituído o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, que para além do abrigo acadêmico, estava sobre a tutela e responsabilidade orçamentário do governo do estado de São Paulo, mantenedor da Universidade de São Paulo. A doação do acervo completo do MAM-SP à Universidade de São Paulo foi lavrado em cartório no dia 8 de abril de 1963.

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais
no Nordeste Brasileiro

mesmo ano em que se iniciam as atividades da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, sob a tutela de Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi, e por consequência do MASP, aliados à Yolanda Penteado, figura de relevo na trajetória do então extinto MAM-SP e das primeiras bienais.

CAPÍTULO 3

A CAMPANHA NACIONAL DE MUSEUS REGIONAIS: OS MUSEUS NORDESTINOS ENTRE O INTERNACIONALISMO, O NACIONAL E O LOCAL REGIONAL

Este capítulo apresenta as conclusões possíveis dos inúmeros elementos indicados ao longo dos capítulos anteriores e que de algum modo culminaram na Campanha Nacional de Museus Regionais, seja por meio direto ou indireto.

O capítulo parte da compreensão da representatividade da constituição da rede de Museus Histórico-Pedagógicos no estado de São Paulo em 1956, ação dirigida pelo poder público estadual e coordenada pela Secretaria de Estado da Educação, sendo o projeto uma releitura da década de 1950 dos antigos museus escolares e museus pedagógicos previstos pela legislação da década de 1930. Embora o projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos dialogasse com o projeto dos museus federais das décadas de 1930 e 1940, bem como com o Museu Paulista, Mário Neme, seu então diretor publicou severas críticas ao projeto estadual, inserindo novo posicionamento no debate museológico paulista, o qual foi acompanhando pela Campanha Nacional de Museus Regionais que também estava atenta aos debates promovidos pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus). Partindo de tais considerações, o texto considera alguns elementos significativos do primeiro museu regional estimulado pela Campanha Nacional de Museus Regionais, sinalizando para o diálogo político acerca da descentralização ou centralização do poder, bem como da busca da valorização das culturas regionais e a promoção do desenvolvimento urbano e industrial nos demais estados da federação, estabelecendo assim paralelos com o regime militar, o programa desenvolvimentista e elementos clássicos da teoria do pensamento social brasileiro, como o patrimonialismo e personalismo.

Neste quadro, o capítulo apresenta elementos significativos do processo de implementação dos três museus estimulados pela Campanha na região Nordeste do país, nas cidades de Olinda, Feira de Santa e Campina Grande, não sendo considerados os projetos ou processos de implantação em curso, quando a Campanha foi extinta em 1968.

Desse modo, o capítulo trata do processo constitutivo de tais instituições, buscando compreender os processos de gestão, de disputas e manutenção de tais museus após a extinção da Campanha Nacional de Museus Regionais, e a ligação entre estes com alguns dos principais debates internacionais no período, entre eles, o surgimento da Nova Museologia.

3.1 Os Paulistas e a Campanha Nacional de Museus Regionais

"Se a era dos MAMs se inicia com um vendaval de idealismo, sonhos e utopias, seu fechamento é melancólico e nascido de uma aventura terminal do criador dos Diários, agora finalmente associado a Yolanda Penteadó".

Maria Cecília F. Lourenço, 1999⁵¹⁵.

Em janeiro de 1963, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* encerrou sua atividade, tendo sido formalizado em abril do mesmo ano a doação de seu acervo para a *Universidade de São Paulo*. O acervo havia sido constituído por doações de artistas, doações de particulares e empresas – coleções de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó –, mas, principalmente, pela política de aquisição empreendida durante as Bienais.

O então diretor artístico, Mário Pedrosa, tentou organizar um leilão na esperança de manter o museu aberto, mesmo sem a participação financeira de Matarazzo, mas o evento foi suspenso antes de sua realização. A carta de fevereiro de 1963, escrita por Pedrosa, apresenta possíveis indícios acerca da suspensão do evento, quando o autor afirma que "(...) a inflação, entre outras coisas, é a principal responsável pelo desfecho (...)". O *Museu de Arte Moderna de São Paulo* dependia do financiamento de Matarazzo e do poder público, e ambas as fontes de renda foram sendo gradativamente redirecionadas para as bienais, mas definitivamente, em 1962, para a recém-criada *Fundação Bienal de São Paulo*, instituição responsável pela organização da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que segundo Lourival Gomes Machado, ficou maior do que o próprio museu (ALMEIDA, 1976, p.221).

Embora não estivesse profundamente envolvida na instituição no momento de sua extinção, uma vez que, já na Bienal de 1959, Yolanda Penteadó havia iniciado o seu processo de afastamento das atividades do MAM-SP, esta anuiu com a transferência do acervo do museu para a *Universidade de São Paulo*, apoiando e seguindo posicionamento de Ciccillo Matarazzo em 1963, seu ex-marido desde 1961, doando parte significativa de sua coleção pessoal para a mesma universidade⁵¹⁶.

⁵¹⁵ LOURENÇO, Maria Cecília. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 235.

⁵¹⁶ Assinaram o documento de transferência Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do MAM-SP, e o reitor da Universidade de São Paulo, Antônio Barros de Ulhoa Cintra (um dos responsáveis pela criação da FAPESP (1960), órgão de fomento à pesquisa do estado de São Paulo), sobrinho de João Florence Ulhoa Cintra, engenheiro que elaborou o Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo na década de 1930 e 1940,

Segundo Antonio Bivar (2004), biógrafo de Yolanda Penteadó, após seu afastamento do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Yolanda voltou a dedicar-se a atividades no interior paulista, na cidade de Leme, tanto na Santa Casa de Misericórdia como na administração da fazenda Emphyreo, onde abriu restaurante às margens da rodovia que cortou a propriedade⁵¹⁷.

Se entre o fim da década de 1950 e o início da década de 1960, o MAM-SP começou a desintegrar-se, ao menos em torno da figura de seus dois principais mecenas e articuladores, o casal Penteadó Matarazzo, o cenário no *Museu de Arte de São Paulo* era distinto. As dificuldades financeiras permaneciam, mas foram atenuadas com o início do repasse financeiro do governo federal para a instituição⁵¹⁸, e o financiamento da Prefeitura de São Paulo na construção da sede do museu na Avenida Paulista, com projeto de Lina Bo Bardi. Embora o projeto tenha sido aprovado em 1957, a construção do edifício iniciou-se apenas em 1960, sofrendo paralisação em 1962, e nova interrupção entre 1963 e 1964 (GIANNECCHINI, 2009, p. 162), sendo concluído e inaugurado em 1968, alguns meses após o falecimento de Assis Chateaubriand, contando com a presença da rainha da Inglaterra, Elisabeth II.

Em processo concomitante, a abertura desses museus em São Paulo, no estado de Pernambuco, na região Nordeste do país, a exemplo do eixo Rio-São Paulo, foi fundado em 1948 a *Sociedade de Arte Moderna do Recife* e, em Salvador, na Bahia, ocorreu no mesmo ano a "Exposição de Arte Contemporânea", idealizada por Anísio Teixeira⁵¹⁹, então secretário estadual da educação e saúde. Esses eventos indicam a contemporaneidade do fomento em torno da arte moderna no Brasil, para além daquelas que adquiriram maior apoio e visibilidade, diante do poder político e econômico que tinham os dois principais centros do país. Assim como no Rio de Janeiro e em São Paulo,

executado parcialmente na gestão dos prefeitos Fábio da Silva Prado e Prestes Maia. O plano tinha caráter rodoviarista, elemento de interesse do grupo Rockefeller – mesmo grupo incentivador da abertura do MAM-SP (1948) e financiador de estudos na Escola de Sociologia e Política de São Paulo na mesma década.

⁵¹⁷ A rodovia Anhangüera naquele período era uma das principais ligações entre a capital paulista e Brasília, a nova capital federal inaugurada em 1961.

⁵¹⁸ Governo Juscelino Kubitschek.

⁵¹⁹ Defensor do movimento escolanovista, foi um dos fundadores da Universidade do Distrito Federal (1935), posteriormente Universidade do Brasil. Em 1946, Anísio Teixeira tornou-se conselheiro da recém-criada UNESCO, tendo assumido em seguida a secretaria estadual da educação da Bahia. No fim da década de 1950 elaborou, ao lado de Darcy Ribeiro (formado em 1946 em sociologia e política pela FESP-SP, foi ministro da educação entre 1963 e 1964), os planos norteadores de fundação da Universidade de Brasília (governo Juscelino Kubitschek), na qual foi reitor entre 1963-1964. O mesmo também foi, em 1951, secretário geral da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior) e diretor do INEP (Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos).

o movimento em Pernambuco e na Bahia se estendeu pelas décadas de 1950 e 1960. Em 1958, Lina Bo Bardi aproximou-se efetivamente do cenário artístico e modernista baiano, ao lecionar na *Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia*, participando no ano seguinte da elaboração do *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAM-BA)⁵²⁰, inaugurado em 1960 sob sua direção, mesmo ano em que Mário Neme, assumiu em São Paulo a direção do *Museu Paulista*.

Embora o projeto baiano fosse praticamente contemporâneo ao movimento modernista fluminense e paulista, o *Museu de Arte Moderna da Bahia* nasceu a partir de ações diretivas do poder público estadual, situação distinta ao processo empreendido pelos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, mesmo tendo estes em comum o envolvimento de Assis Chateaubriand. O apoio ao MAM-BA, de Assis Chateaubriand, e o envolvimento direto de Lina Bo Bardi, nomes fortemente ligados ao *Museu de Arte de São Paulo*, conferiam em alguma medida prestígio e visibilidade à instituição baiana, que durante a gestão de Lina Bo buscou valorizar a ideia presente no projeto do MASP de um museu articulado com a produção artística erudita e popular, um verdadeiro museu escola⁵²¹.

Após a conclusão das obras de restauro, passou a funcionar no mesmo espaço, em condição articulada, o *Museu de Arte Moderna da Bahia* e o *Museu de Arte Popular*⁵²², valorizando, desse modo, a relação entre os dois segmentos, o primeiro mais elitizado e com projeto de tornar-se referência no cenário artístico internacional, e o segundo, um projeto regional, específico e singular, voltado à realidade e à produção artística popular baiana, projeto que estava em consonância com os debates internacionais promovidos pelo *Conselho Internacional de Museus* (ICOM) que, desde 1954, valorizavam temáticas como: "Museus Locais e Desenvolvimento" (1954)⁵²³; "Papel Educativo dos Museus" (1958)⁵²⁴; "Comunicação nos Museus", acessibilidade e cultura popular⁵²⁵ (1958); "O

⁵²⁰ O acervo contava com clássicos artistas do movimento modernista paulista, como: Aldo Bonadei, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Portinari (artista destacado desde a 1ª Bienal de Arte de São Paulo) e Tarsila do Amaral.

⁵²¹ Lourenço, 1999. op. cit.

⁵²² Em 1963, o museu passou a denominar-se Museu de Arte Moderna e Popular da Bahia.

⁵²³ IV Conferência Geral do ICOM – Haia/Holanda (1954). Nesta conferência foi criada a secção dedicada aos museus regionais.

⁵²⁴ Seminário (Encontro) Regional do ICOM – Rio de Janeiro/Brasil (1958).

⁵²⁵ Declaração de Paris do ICOM – Paris/França (1958).

Museu como Centro Cultural da Comunidade"⁵²⁶ (1962); e "Museus e Países em Desenvolvimento"⁵²⁷ (1962).

É necessário considerar que o projeto dirigido por Lina Bo era financiado pelo governo estadual da Bahia, gestão de Juracy Magalhães, portanto, vinculado aos desejos, anseios e perspectivas da elite local, a respeito de um museu de arte. Desse modo, o desdobrar do MAM-BA em museu popular significa relevante avanço no sentido de valorização da arte popular e de inclusão e democratização dos espaços expositivos e de comunicação institucional. Se o projeto de Lina Bo para o MAM-BA estava alinhado com o debate internacional no campo da arte⁵²⁸ e da museologia, a estrutura institucional e de funcionamento do museu estavam sob o abrigo e os limites do interesse do estado da Bahia, que alterou a sua política institucional com a saída da arquiteta italiana da administração, em 1964, em decorrência do golpe civil militar no Brasil.

A atuação de Lina Bo na Bahia, estado com sólido movimento artístico de arte moderna, estimulado pelo poder público, embora com pouca visibilidade no contexto nacional, significou com o apoio de Bardi, diretor do MASP, e Assis Chateaubriand, o principal mecenas do museu, um espraiamento das perspectivas defendidas pela instituição paulistana em outras regiões do país, servindo em alguma medida como ensaio para a descentralização ou pulverização dos museus de arte moderna pelo país, delegando às elites regionais a sua efetiva condução.

É através do racional exercício da delegação de autoridade que se consubstancia, na realidade, a descentralização administrativa. (MATOS, 1966, p. 60)

Nesse aspecto, é necessário considerar que a partir das ações da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, em 1966, foi inaugurado em Olinda, cidade vizinha a Recife, o *Museu de Arte Contemporânea*, assim como em 1967, em Feira de Santana, no interior da Bahia, o *Museu Regional*, ambos com ação mecénática de Chateaubriand, e com apoio técnico de Pietro Maria Bardi. Por certo, a experiência de Lina Bo ampliou a perspectiva real de ação de Chateaubriand e Bardi, com o apoio institucional do *Museu*

⁵²⁶ Seminário Regional do ICOM – Cidade do México/México (1962).

⁵²⁷ Colóquio Internacional do ICOM – Neuchatel/França (1962). Um dos principais atores do evento foi o arqueólogo e museólogo Hugues de Varine-Boham.

⁵²⁸ No sentido da arquitetura e restauro, como das correntes artísticas em exposição.

de Arte de São Paulo para outras regiões do país, ampliando a atuação do museu para além da centralidade São Paulo, Rio de Janeiro e cenário internacional.

Nesse cenário, o principal articulador era o controverso empresário Assis Chateaubriand, proprietário da maior rede jornalística do país, com alcance nacional, eleito senador pela Paraíba (1952) e pelo Maranhão (1955)⁵²⁹, membro da Academia Brasileira de Letras (1955), e embaixador do Brasil em Londres, entre 1957 e 1960. Ao longo de sua trajetória, o controverso jornalista havia sido contra a criação da *Petrobrás* em 1953; contra e favorável ao governo de Vargas; defensor da abertura do mercado internacional para a matéria-prima brasileira⁵³⁰, sendo, segundo seu biógrafo Fernando Morais (2011), simpatizante do imperialismo inglês e norte-americano; claro opositor do governo João Goulart; articulador e apoiador, mesmo com sérios problemas de saúde, do chamado "movimento político militar" de 1964, o qual posteriormente passou a atacar com severas críticas em artigos publicados em seus jornais. Mas, para além da ambiguidade característica de Assis Chateaubriand, talvez o elemento mais importante a ser destacado, para além do seu projeto e envolvimento com o *Museu de Arte de São Paulo*, seja a sua cadeia de empresas jornalísticas, que em sistema de "rede", palavra importante, atingia praticamente todo o território nacional, *expertise* e capital social certamente articulada na constituição dos museus regionais a partir de 1965.

No entanto, a *Campanha Nacional de Museus Regionais* não surgiu isoladamente a partir das experiências de Chateaubriand, Bo e Bardi para além do MASP. A Campanha dialogava com certa tendência de expansão de museus marcadamente existente em São Paulo e legitimada pela legislação estadual, desde a década de 1930. O Código de Educação do Estado de São Paulo (1933), elaborado por diversas comissões sob a coordenação de Fernando de Azevedo, produziu uma série de normatizações no capítulo X, acerca da constituição de museus nas instituições escolares, os chamados museus escolares, divididos em três categorias, que compreendiam o museu de classe, o museu de escola e o museu pedagógico (didático) central. Ainda que a legislação tenha sido minimamente executada pelo poder público, e por instituições privadas de ensino no Estado, uma vez que segundo dados de 1937, coletados pelo *Serviço de Estatística da*

⁵²⁹ Para ambos os estados, a Campanha Nacional de Museus Regionais constituiu acervo para estimular a fundação de museus regionais.

⁵³⁰ Foi o representante brasileiro na 2ª Conferência Internacional do Açúcar (Genebra/Suíça – 1958), e do Comitê Consultivo Internacional do Algodão, que se reuniu em 1958, 1959 e 1960, respectivamente, em Londres, Washington e Cidade do México.

Educação e Saúde, nesse ano, o estado de São Paulo tinha 167 museus em escolas estaduais, 8 museus em escolas municipais e 148 museus em escolas particulares, totalizando 323 museus escolares em todo o estado (BRASIL, 1943). Desse modo, a legislação educacional produzida no estado sob influência do movimento Escola Nova (escolanovismo) apontava não apenas para a ampliação da rede escolar, mas em conjunto, a ampliação da rede de museus escolares, com uma concepção mais fechada e distinta do museu escola. Nesse aspecto, o elemento relevante a ser destacado é o desejo pela ampliação da quantidade de museus e o reconhecimento de seu valor no processo prático de ensino, aprendizagem e pesquisa.

Embora houvesse essa ampliação na quantidade de museus escolares normatizados pela legislação, eles não constituíam, por não terem sido pensados e articulados em projeto, uma rede de museus, sobretudo, quando consideramos a sua estreita relação com as atividades regulares do ensino formal, assim como a ausência de autonomia dos museus escolares, pensados pelo movimento escolanovista como complemento prático e empírico do ensino e aprendizado, recurso somatório à sala de aula, como o laboratório, sala de projeção (sala de televisão) ou a quadra, geridos pelos professores e diretores escolares em consonância com a legislação vigente e os planos pedagógicos⁵³¹ de cada instituição escolar, e não museal, não constituindo assim uma instituição em si.

É importante salientar a relevância da proposta escolanovista na década de 1930 para os museus, uma vez que defendia a proximidade deste com as escolas e, portanto, das comunidades escolares, valorizando a possibilidade de experiência na esfera da prática inclusiva e reflexiva (PAUSINI, 2019, p. 134), mesmo considerando que nesse período da história do Brasil, a escola ainda era uma instituição elitizada, hierarquizante e templo científico, pouco ou nada democrático na prática, reproduzindo em escala local, e como parte do processo de aprendizagem, experiências dos museus de história natural e de artes, com perspectiva museológica tradicional conservadora e, portanto, hierarquizada, quase sempre instalados nos grandes centros urbanos, distantes do convívio próximo, rotineiro e cotidiano de alunos e professores, distanciamento que a legislação pretendia reduzir com a implantação dos museus escolares.

⁵³¹ Mais informações: BUSCH, 1937.

(...) constata-se que a visão pedagógica do reformador do ensino do Distrito Federal [Fernando de Azevedo] era tão larga e penetrante que aproveitou um elemento puramente estático e pouco interessante da escola tradicional – museu escolar (...) –, transformando-o em instituição dinâmica, que deve criar-se e viver renovando-se pelas mãos dos mestres e alunos, com o apoio moral e a cooperação material das famílias. (BUSCH, 1937, p. 27)

A proposta defendida por Busch (1937) e os demais autores escolanovistas do período aponta sem concretizar efetivamente, para um museu dinâmico, reflexivo, instigante, inclusivo e mais próximo da comunidade escolar, proposta limitada pelos parâmetros e práticas culturais do período, assim como pelo desejo de reconhecimento do caráter científico da pedagogia, como coloca Saviani (2009), reconhecendo na instituição museal apenas uma ferramenta de dinamismo da prática formal do ensino, não vislumbrando as demais potencialidades da instituição. Esse quadro começa efetivamente a sofrer modificações, quando tem início no país a profissionalização acadêmica na área (fim da década de 1960), e diante das sinalizações da especificidade da área, sinalizada pelo debate internacional realizado após a Segunda Grande Guerra Mundial, cenário no qual se insere a fundação do MASP e do MAM-SP, museus fortemente comprometidos com a ideia de formação e dinamismo, diálogo com o movimento Escola Nova (escolanovismo), mas seguindo percursos distintos ao defendido pela educação formal na década de 1930 e 1940, em São Paulo⁵³², por estarem ligados ao debate museológico internacional.

Em São Paulo, logo após a comemoração do IV Centenário da capital paulista, em 1954, segundo Rússio (1977), houve um significativo crescimento na política de implantação de museus e instituições culturais no estado, marcada pela criação do *Museu Carlos Gomes* (1955) em Campinas; o *Planetário* (1957) e a *Casa do Grito* (1959), ambos na capital; o *Museu do Café* (1957), em Ribeirão Preto, e a criação dos quatro primeiros Museus Histórico-Pedagógicos, em 1956, projeto de Sólton Bordes dos Reis, então diretor geral do Departamento da Educação da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação.

O projeto de Bordes dos Reis resgatava e aprimorava a concepção elaborada por Afonso Taunay, em 1946, então diretor do *Museu Paulista*, para a criação da *Casa Euclides da Cunha* em São José do Rio Pardo, acompanhando o processo de expansão de museus na esfera federal. Segundo Zanotti (2009), a Casa Euclidiana era uma espécie de

⁵³² Mais informações: POGGIANO, 2011.

casa histórico biográfica que reverenciava a memória do autor do livro *Os Sertões* (1902). Mesmo antes de seu falecimento em 1909, Euclides da Cunha já havia sido consagrado como um dos grandes escritores brasileiros, sendo membro da *Academia Brasileira de Letras*, que mesmo em vida construído, em torno ao seu nome, e mesmo após sua morte, a imagem de herói nacional, aquele que serviu à Pátria na Amazônia, no sertão da Bahia e no interior de São Paulo, em São José do Rio Pardo, retratando e buscando explicar com aparato científico, presente em suas obras, a vida do sertanejo, pobre, religioso, carente de recursos e alheio aos processos de modernização da sociedade brasileira⁵³³. A realidade retratada por Cunha era semelhante àquela descrita em São Paulo por Monteiro Lobato, com a personagem "Jeca Tatu" (1914)⁵³⁴, um caipira, produtor rural paulista, segundo Lobato "(...) funesto parasita da terra (...) espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização"⁵³⁵, uma clara oposição aos heróis modernos construídos simbolicamente pela Nação, e alguns deles, como Cunha e Lobato, retrataram o infausto povo da terra, o sertanejo e o caipira, aqueles que eram incompatíveis com o progresso e o avanço da modernidade racional e a inovação científica.

Para a antropóloga Regina Abreu (1996), o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) encarregou-se de construir e produzir biografias dos vultos históricos e figuras emblemáticas da República, entre eles Euclides da Cunha, que escreveu sob encomenda do IHGB, biografia consagradora de outro escritor consagrado e herói nacional, Castro Alves, publicada em 1908.

Desse modo, a Casa de Cultura Euclides da Cunha não apenas serviu para dotar de sede as atividades e festejos da "Semana Euclidiana", que ocorriam em São José do Rio Pardo, mas também como espaço qualificado para a realização de atividades, exposições e pesquisas, salvaguardando livros, documentos e objetos relacionados à vida e obra de Euclides da Cunha, sendo também, portanto, elemento agregador e de fortalecimento do culto simbólico da imagem e de herói nacional construída, elemento que convergia aos interesses da política cultural do governo federal e do governo paulista no período.

⁵³³ O autor publicou livros como: *Os Sertões* (1902); *Contrastes e Confrontos* (1906); *Peru Versus Bolívia* (1907); *Castro Alves e o Seu Tempo* (1908); e *A Margem da História* (1909).

⁵³⁴ A personagem aparece em alguns textos de Lobato já em 1914, mas passa para os livros em 1918 com a publicação de "Urupês".

⁵³⁵ Texto inicialmente publicado em 14 de novembro de 1914 pelo jornal *O Estado de São Paulo*, com o título "Velha Praga", republicado em 1918 no livro *Urupês*.

Portanto, a década de 1950, em São Paulo, acompanhou o processo de expansão dos museus federais que ocorreram entre 1930 e 1940, bem como o processo de transformação da sociedade paulista, processo identificado e estudado por Antonio Candido⁵³⁶ em sua tese de doutorado em ciências sociais, defendida em 1954 na Universidade de São Paulo, publicada em 1964, com o título *Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação*. O estudo científico de Candido dedicou-se ao mapeamento e registro dos processos de transformação e os problemas econômico-sociais vividos pelos caipiras no interior paulista, desde o período das bandeiras até meados da década de 1950, com a chegada da industrialização e seus produtos, identificando por meio de documentação histórica, entrevistas e pesquisa de campo, um modo de vida em sistema fechado, com base na agricultura de subsistência e na cooperação entre vizinhos e familiares, estando o caipira à margem dos latifúndios, situação que impôs a este, segundo Candido, o perecer ou o migrar para o meio urbano. O migrar para o meio urbano inseria forçadamente esse caipira no processo de proletarização e aceleração do ritmo de trabalho e produção para o acúmulo capitalista, processo profundamente agressivo e distinto do seu modo de vida habitual.

É nesse exato processo de transformação social do interior paulista, identificado, relatado e problematizado por Candido, que ocorreu a implantação dos Museus Histórico-Pedagógicos. No entanto, antes de avançar nessa questão, é necessário considerar que Antonio Candido, teve sua formação acadêmica⁵³⁷ ligada aos movimentos propostos na década de 1930 pela tríade Departamento de Cultura (Mário de Andrade) da Prefeitura Municipal de São Paulo (Fábio da Silva Prado), Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (Donald Pierson e Sérgio Milliet), e Universidade de São Paulo (Roger Bastide, Lévi-Strauss e Diná Deyfus). Esses grupos, aos quais Candido estava ligado, participaram ativamente de iniciativas como a Sociedade de Etnografia e Folclore, Sociedade de Sociologia, Revista do Arquivo Municipal – que foi dirigida por Mário Neme, diretor do Museu Paulista na década de 1960 – e da Revista de Sociologia, ações e iniciativas que formaram gerações de investigadores e intelectuais, como ele próprio, Florestan Fernandes, Oracy Nogueira e Darcy Ribeiro.

⁵³⁶ Antonio Candido foi aluno de Sérgio Milliet (articulador e diretor do MAM-SP) e foi em 1941, ao lado de Lourival Gomes Machado (diretor do MAM-SP na década de 1950), fundador da revista *Clima*, publicação que pretendia renovar a crítica de arte, literatura, cinema e teatro no Brasil.

⁵³⁷ Antonio Candido ingressou no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, em 1939.

Dessa forma, o Decreto estadual nº 26.218, de 3 de agosto de 1956, assinado pelo governador Jânio Quadros, que instituiu os Museus Histórico-Pedagógicos, elaborado pelo Departamento de Educação, estava comprometido com a vinculação da história local ao símbolo nacional, acenando com a ampliação do projeto de 1946 de Afonso Taunay, tendo ele participado ativamente do processo de reconstrução da história de São Paulo e da construção da imagem mitológica e heroica dos bandeirantes, consagrada por instituição científica como o Museu Paulista em sua gestão.

Mas o decreto-lei de 1956 também apontava para o sentido de atualização dos museus escolares propostos em 1933, ao conceber as novas instituições como museus pedagógicos centrais, separados do prédio escolar, mas subordinados ao ensino formal da Secretaria da Educação. A junção dessas duas perspectivas, histórica (Taunay) e pedagógica (Escola Nova/Fernando de Azevedo) justifica o nome do novo grupo de museus, Museu Histórico-Pedagógico. O mesmo decreto-lei de 1956 instituiu inicialmente o quatro dos primeiros museus, daquele que na década de 1970 seria a maior rede estadual de museus do país⁵³⁸, sendo eles o Museu Histórico-Pedagógico Campos Salles, em Campinas; o Museu-Histórico Pedagógico Washington Luís, em Batatais; o Museu Histórico-Pedagógico Rodrigues Alves, em Guaratinguetá; e o Museu Histórico-Pedagógico Prudente de Moraes, em Piracicaba, os quatro primeiros museus histórico-pedagógicos.

O decreto de 1956 não traz em seu texto a palavra "patrono" – esta é utilizada pela primeira vez no decreto de 1957 sob gestão de Vinício Stein de Campos –, embora assuma textualmente a intenção dos museus em explorar a vida e obra desses homens saídos de São Paulo que, tiveram relevante papel nos destinos da Nação, constituindo fecundas páginas da História do Brasil, entendendo que a vida e a obra desses "homens públicos (...) podem e devem ser apontados como exemplos de dignidade, civismo, e capacidade de ação as novas gerações". Na extensão de tais considerações, o decreto afirma considerar o "(...) Museu como instrumento de cultura e educação do povo (...) podendo constituir ainda, a serviço da escola, recurso pedagógico de extraordinário alcance".

O documento não deixa dúvida em relação à intenção de exaltação e preservação da memória dessas personalidades paulistas que em comum possuíam o fato de terem sido presidentes da República na chamada República Velha, membros da oligarquia agrária, cafeeira e ligados de algum modo às cidades que passavam a trazer museus com

⁵³⁸ Misan, 2008, op. cit.

seu nome. Eram esses integrantes do mesmo grupo de cafeicultores, os quais se inseriam Antonio da Silva Prado, Paulo Prado, José de Freitas Valle, Olivia Guedes Penteadó, Armando Álvares Penteadó e, por consequência, o círculo social de Yolanda Penteadó, presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais (1965). Se durante a chamada República Velha havia a clara mistura entre a noção de público e privado, segundo considerações de Raymundo Faoro (2013)⁵³⁹, podemos considerar que a prática foi reavivada e ressignificada em 1956 com os Museus Histórico-Pedagógicos, que tinham por intenção cultivar a imagem dessas figuras da elite agrária paulista, em pleno cenário de urbanização e industrialização (desenvolvimentismo), e em contexto internacional da Guerra Fria, cenário que impulsionou o golpe civil militar de 1964, o qual, no plano discursivo, legitimava a sua ação diante da necessidade de salvar o país da tomada comunista⁵⁴⁰.

Por sua vez, se essas figuras da elite paulista eram valorizadas e lembradas com financiamento direto do Estado, em sentido próximo, os museus de arte na capital paulista e que também recebiam recursos do Estado – MASP (1947), MAM-SP (1948), Bienal (1951) e MAB (1961), todos ligados de algum modo à figura de Yolanda Penteadó –, promoviam a valorização de movimento artístico do mesmo grupo – Anita Malfatti, Mário de Andrade, Victor Brecheret, Sérgio Milliet, Villa-Lobos, Guarnieri⁵⁴¹ – outrora financiado pela mesma elite agrária paulista, a mesma que estava vinculada ao projeto discursivo e de promoção ideológica republicano e paulista nos Museus Histórico-Pedagógicos (1956) no interior do estado⁵⁴². Desse modo, fosse pelo viés artístico, com contorno modernizante, urbano e industrial, ou pelo viés histórico, o mesmo grupo estava sendo valorizado por múltiplos segmentos de discurso em instituições museais, processo

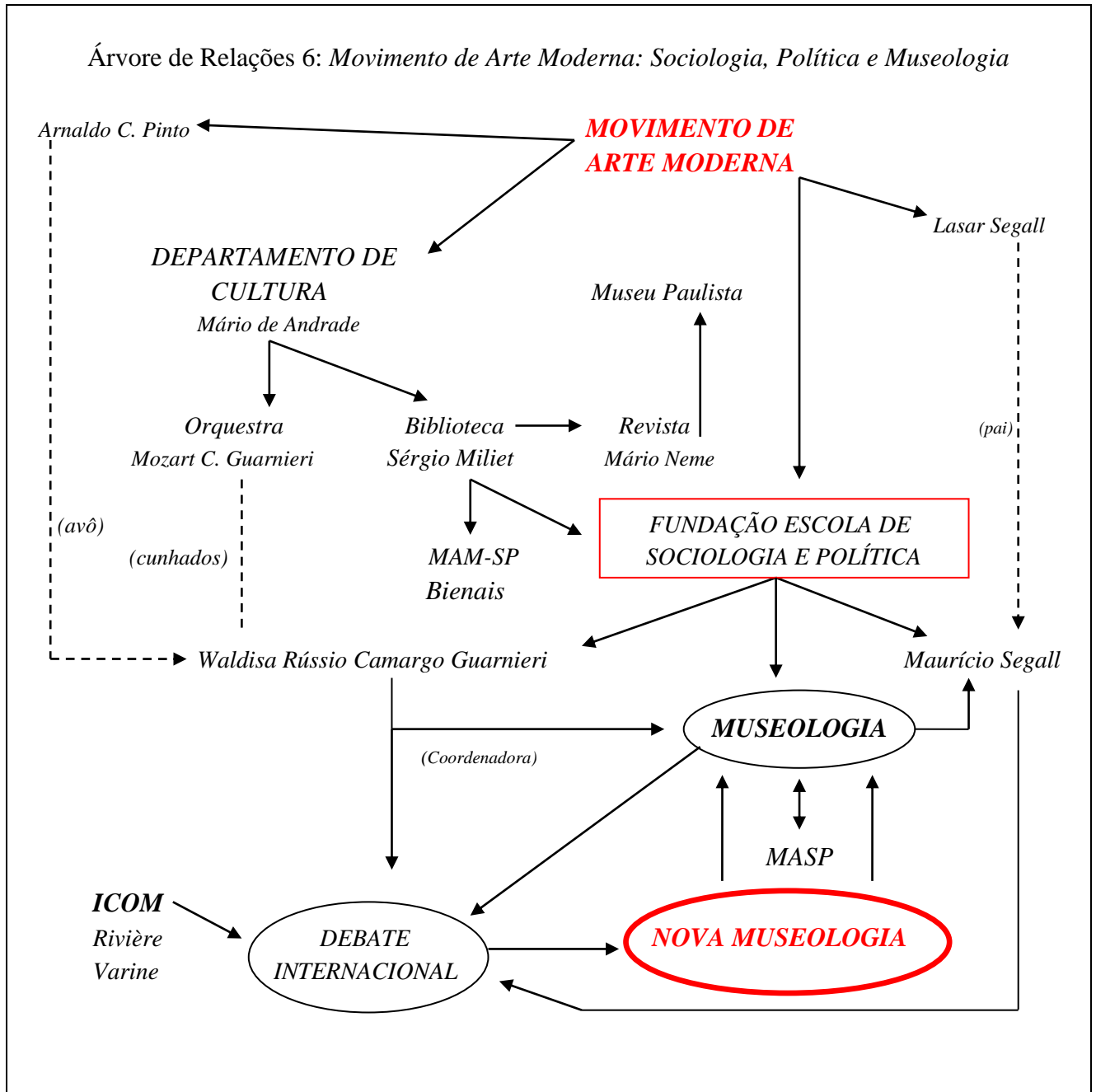
⁵³⁹ Esta questão foi explorada no primeiro capítulo desta tese diante dos casos de Veridiana da Silva Prado e do senador José de Freitas Vale.

⁵⁴⁰ FAUSTO, 1994, op. cit.

⁵⁴¹ Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) era compositor erudito e regente. Trabalhou ao lado de Mário de Andrade na criação do Departamento de Cultura na Prefeitura de São Paulo, tendo dirigido o Coral Paulistano e a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Mozart era irmão do escritor comunista, Rossine Camargo Guarnieri (1914-1990), que embora segundo Gouveia (2018), se relacionasse desde meados da década de 1950 com Waldisa Rússio (1935-1990) – museóloga e professora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, crítica do projeto do Museu Histórico-Pedagógico de Borges dos Reis e Stein na década de 1970 – estes se casaram apenas no fim da década de 1970. Consultar *Árvore de Relações 6: Movimento de Arte Moderna: Sociologia, Política e Museologia*.

⁵⁴² Como indicado a seguir, não apenas republicana, mas também indígena, bandeirantista e constitucionalista (1932), elementos que foram apropriados e positivados pelo discurso da elite paulista no início do século XX, endossado pelo projeto de Taunay no Museu Paulista para a exposição de 1922, mesmo ano que ocorreu a Semana de Arte Moderna, marco do movimento modernista artístico em São Paulo. Para mais informações, retorne ao capítulo 1 desta tese.

semelhante ao modo de operação e articulação do financiamento em processo conduzido pelo privado (salões e museus como MASP e MAM-SP), e processos conduzidos pelo Estado, valorizando o interesse privado (Museu Paulista de Taunay e os Museus Histórico-Pedagógicos).



Fonte: PAUSINI, Adel. (2019).

Nesse sentido, a Campanha Nacional de Museus Regionais (1965) representa a ressignificação desses modelos exportados em contexto nacional para além das fronteiras do estado de São Paulo, utilizando o capital social e simbólico, aliado ao poder econômico

e político e o apoio internacional (Rockefeller, Bienais), no processo de encantamento e atração das elites regionais para o projeto dirigido pela Campanha, onde o financiamento na esfera pública e privada, as responsáveis pela manutenção da materialidade efetiva e permanente dos museus regionais, instrumentos de reprodução dos discursos de interesse dos múltiplos grupos, tanto na conjuntura do prestígio regional (disputas locais), nacional (visibilidade paulista) e internacional (alinhamento brasileiro com o ideal de modernidade capitalista) estavam contemplados.

Desse modo, os Museus Histórico-Pedagógicos surgiram como um processo de releitura da conjuntura política, econômica e social do estado de São Paulo, mas também do Brasil, estando em profundo diálogo com a política federal em curso. De acordo com o projeto elaborado, essas instituições deveriam constituir centros de pesquisa histórica do município e histórico-biográfica dos patronos, sendo desejável sua instalação em edifício histórico e, quando possível, correspondente à trajetória de seu patrono. Segundo Misan (2008), tais museus constituíam uma espécie de panteão de culto ao período republicano, o qual de acordo com José Murilo de Carvalho (1998), a dificuldade de fixação e aceitação entre uma elite dirigente – políticos, militares e intelectuais do novo regime – e a população de modo geral, servindo como ferramenta de correção de tais distorções e distanciamentos, construindo e enfatizando o vínculo entre tais personalidades "nacionais", os patronos paulistas, com a localidade⁵⁴³.

Dessa forma, para além de haver uma potencialização e ampliação de escala, em relação à Casa de Cultura Euclides da Cunha (1946), esse novo projeto (1956) apresentava-se atrelado ao ensino escolar formal, objeto de severas críticas de Mário Neme, instaurando novos símbolos e mitos, que eram consolidados pela repetição escolar, e pela participação popular na constituição e pesquisa do acervo, tarefa atribuída à comunidade escolar, e chancelada pela ciência e pelo prestígio articulado de ambas as instituições, o museu e a escola, atenuando assim tais distanciamentos e a ausência de identificação acusadas por Carvalho (1998). Esse quadro reduzia as barreiras e dificuldades em período de expansão da modernização da agropecuária, adensamento

⁵⁴³ José Murilo de Carvalho (1998, pp. 29-30) indica que o surgimento da República no Brasil ocorreu em meio à sociedade profundamente desigual e hierarquizada, sem participação popular e em contexto de intensa especulação financeira, situação vinculada à abolição. No mesmo sentido, Antonio Candido (2001) indica o distanciamento do caipira do grande latifúndio, grupo social que começava a ser absorvido pelo processo de expansão urbano-industrial e de novos recursos e tecnologias no interior do estado, sendo necessário assimilar tais grupos em contexto de disputa e de Guerra Fria.

urbano-industrial – processos identificados no estudo de Antonio Candido –, e manifestações, em contexto desenvolvimentista⁵⁴⁴ e de Guerra Fria.

No entanto, em 1957, enquanto Yolanda Penteadó esteve envolvida na organização da V Bienal que prestigiou o pintor expressionista abstrato norte-americano Jackson Pollock, e Assis Chateaubriand deixava seus discursos no Senado Federal⁵⁴⁵ para assumir a vaga de embaixador do Brasil em Londres, o comando do projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos foi modificado, com a saída de Sólon Borges dos Reis e a entrada de Vinício Stein de Campos, que elaborou no mesmo ano o regulamento desse grupo de museus. Stein foi o principal articulador da política de expansão dos Museus Histórico-Pedagógicos, abrindo entre 1960 e 1973 mais de cinquenta museus no estado de São Paulo, assim como foi o responsável pela elaboração e realização de curso de formação em museu entre 1957 e 1973, o qual segundo Ávila (2014), formou cerca de 50 mil profissionais, a maioria vinculada à Secretaria de Estado da Educação.

O projeto de Stein representou, de alguma forma, a continuidade da gestão de Borges dos Reis, ao defender a estrutura administrativa estabelecida que entendia, em processo semelhante ao Código de 1933, o museu como instituição auxiliar da escola, uma vez que competia segundo o decreto de 1956 às "(...) escolas públicas e particulares a incumbência de coleta e preparação do material destinado aos Museus"⁵⁴⁶, objeto de crítica de Mário Neme, por desconsiderar a especificidade técnica e científica para tal

⁵⁴⁴ Uma das marcas da gestão de Juscelino Kubitschek na presidência da República, entre 1956 e 1961, foi a política desenvolvimentista.

⁵⁴⁵ Segundo site do Senado Federal, em 12/6/1956, o senador proferiu discurso sobre as manifestações subversivas no Brasil e a necessidade do exército combater as manifestações por considerá-las ato de orquestração internacional. Em 6/7/1956, em seu discurso defende a captação de recursos estrangeiros para o desenvolvimento da economia nacional e produção petrolífera. Em 18/8/1956, defendeu a industrialização do país para melhoria dos serviços essenciais, comparando o cenário brasileiro com o norte-americano. Defende em 25/6/1957 a privatização da Petrobrás e, em 27/8/1957, defende ironicamente o soar de sinos, em troca da campanha habitual da Casa, motivo de questão de ordem em sua opinião. E, por fim, em pronunciamento 04/0901957 apresenta discordância em relação à possível adoção do direito de voto dos analfabetos no país, e em 14/11/1957, o último discurso com registro *on-line*, o senador rebateu críticas feitas sobre a possibilidade do não pagamento de suas dívidas com relação à construção do edifício dos *Diários Associados* e o Museu de Arte de São Paulo. A defesas e ataques realizados nos discursos entre 1956-1957 pelo Senador Assis Chateaubriand indicam o seu posicionamento acerca das questões contemporâneas, como a relação entre manifestação subversiva e exército (Chateaubriand apoiou o golpe de 1964), o financiamento estrangeiro e a privatização da Petrobrás. Por sua vez, também fica evidente a ligação, mesmo no parlamento, entre o seu nome e o Museu de Arte de São Paulo. Disponível em: <<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/parlamentar/1658>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

⁵⁴⁶ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 26.218, de 3 de agosto de 1956. Dispõe sobre a instalação de Museus Históricos-Pedagógicos em Batatais, Campinas, Guaratinguetá e Piracicaba. São Paulo, SP, 3 de agosto de 1956. Publicado na Diretoria Geral da Secretaria Estadual de Negócios do Governo. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1956/decreto-26218-03.08.1956.html>>. Acesso em 23 ago. 2019.

função. O Regulamento de 1957 determinava a subordinação dos museus à estrutura integrada pela:

(...) Comissão Central, composta por integrantes indicados pelo Diretor do Departamento de Educação e designados pelo Secretário de Estado dos Negócios da Educação. Por sua vez, na hierarquia construída, a Comissão Municipal, órgão mais próximo do museu e da comunidade local, estava sujeito ao duplo comando, exercidos pela Comissão Central, responsável pela coordenação técnica dos seus trabalhos, e pela chefia do Serviço de Instituições Auxiliares da Escola, condutor de políticas educacionais, ambos organismos subordinados ao Departamento de Educação e a sua respectiva secretaria. (PAUSINI, 2019, p. 145)

A partir de tal estruturação, profundamente hierarquizada e alinhada com diversas estâncias da administração da Secretaria Estadual da Educação, ignorando a possibilidade de autonomia da instituição, por compreendê-la auxiliar do ensino formal, o documento e a estrutura administrativa construída evidenciam, segundo Zanotti (2009), a intenção do contínuo processo de expansão do projeto, constituindo assim uma rede de museus didáticos e escolares, sob coordenação do governo estadual, ainda que, conforme indicações da museóloga Ana Carolina Ávila (2014), a palavra "rede" apareça pela primeira vez em referência aos Museus Histórico-Pedagógicos, no decreto estadual de 11 de agosto de 1958⁵⁴⁷, decreto que instituiu o *Museu Militar*.

No mesmo ano em que assumiu a direção do Serviço de Museus Históricos, Vinício Stein propôs a criação de outros cinco museus. O *Museu Histórico Pedagógico Cesário Motta*, em Capivari; o *Museu Histórico-Pedagógico dos Andradas*, em Santos; o *Museu Histórico- Pedagógico D. Pedro I e D. Leopoldina*, em Pindamonhangaba; o *Museu Histórico-Pedagógico Brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar* – segundo esposo da marquesa de Santos –, em Sorocaba; e o *Museu Histórico-Pedagógico das Monções*, em Porto Feliz, sendo aprovado em 1958, ano da morte de Afonso Taunay, a constituição do *Museu Histórico-Pedagógico Visconde Taunay e Affonso de Taunay*, em Casa Branca.

⁵⁴⁷ SÃO PAULO (Estado). Decreto nº 32.392, de 11 de agosto de 1958. Cria o Museu Militar e dá outras providências. São Paulo, SP, 11 de agosto de 1958. Publicado pela Diretoria Geral da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1958/decreto-33392-11.08.1958.html>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

Figura 8: A Rede de Museus Histórico-Pedagógicos no Estado de São Paulo na década de 1970



Imagem representando o Estado de São Paulo com a atual divisão administrativa e a rede de Museus Histórico-Pedagógicos da década de 1970

Fonte: PAUSINI, Adel (2019).

O processo de expansão dos Museus Histórico-Pedagógicos contemplou a ampliação do interesse de cobertura do período histórico que deixou de priorizar a Primeira República, incluindo o período colonial e monárquico, sem desconsiderar o republicano⁵⁴⁸ e suas múltiplas vertentes na história de São Paulo⁵⁴⁹, como a Revolução Constitucionalista de 1932, incorporando outros elementos que também estavam presentes no discurso legitimador paulista no início do século XX, endossados pelo

⁵⁴⁸ Nesse aspecto cumpre ressaltar que a elite agrária tradicional paulista, entre elas, a família de Yolanda Penteadó, construía e endossava narrativas que vinculavam sua ancestralidade aos bandeirantes e aos "bravos" indígenas, assim como, os títulos nobiliárquicos possuídos, estavam ligados ao período monárquico, cobrindo assim, nos três períodos classificados, a relevância de uma tradição inventada e construída (HOBSBAWM, 1997) dessa elite na trajetória de São Paulo e do país.

⁵⁴⁹ Outros Museus Histórico-Pedagógicos que constituíram a rede tinham por patronos: Bernardino de Campos (Amparo, 1971); Regente Feijó (Andradina, 1958); Marechal Rondon (Araçatuba, 1964); Voluntários da Pátria (Araraquara, 1958); Barão Homem de Melo (Bananal, 1970); Museu Casa Portinari (Brodowski, 1968); João Ramalho (Diadema, 1971); Santos Dumont (Ribeirão Preto, 1969); Padre José de Anchieta (Itanhaém, 1958); Alexandre de Gusmão (Itápolis, 1966); Jorge Tibiriça (Jaú, 1958); Visconde de Parnaíba (Jundiá, 1971); Marquês de Três Rios (Mococa, 1961); Presidente João Teodoro Xavier (Mogi Mirim, 1962); Fernão Dias (Penápolis, 1958); Cacique Tibiriça (Pirapozinho, 1969); Barão de Piratininga (São Roque, 1967); Martim Afonso de Souza (São Vicente, 1958); Marques de Monte Alegre (Tatuí, 1962); Monteiro Lobato (Taubaté, 1958); Índia Vanuíre (Tupã, 1966); entre outros, que até o início da década de 1980 somavam mais de oitenta museus pertencente a rede de Museus Histórico-Pedagógicos.

Museu Paulista na gestão de Taunay e pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo⁵⁵⁰ (1894).

Classificar os museus desta maneira [colonial, monárquico e republicano] era uma via de mão dupla: por um lado, privilegiar o periodismo e uma visão integrada da História do Brasil, permitia colocar o Estado de São Paulo em posição de destaque, por outro, contar a história do País por meio da participação de patronos e cidades de São Paulo nos principais episódios políticos relacionados aos três períodos garantia a projeção da hegemonia do Estado por tão longo tempo. Isso determinou em todos os acervos a presença em grau variado de “objetos históricos” que remetam aos três períodos, como aqueles relacionados ao tempo da entrada das bandeiras, à proclamação da Independência, à instauração da República, culminando com a eclosão da Revolução de 1932. (MISAN, 2005, p. 65).

Desse modo, conforme aponta a tese de doutorado de Simona Misan, defendida em 2005 na Universidade de São Paulo, a ampliação dos períodos históricos e a cobertura geográfica dos Museus Histórico-Pedagógicos nas regiões administrativas do estado foram processo concomitantes sinalizando a formação de uma rede, tendo sido os museus instalados estrategicamente em cidades que permitiam reconstituir o caminho das Bandeiras, as passagens de D. Pedro I e D. Pedro II, a realização de encontros e convenções importantes para a República, a expansão cafeeira, das estradas de ferro e das rodovias⁵⁵¹, assim como os focos de resistência da Revolução de 1932. Dessa forma, os Museus Histórico-Pedagógicos estavam associados ao processo de proliferação de grupos escolares e ao avanço da economia agropecuária e industrial, marcando assim o processo de modernização e de transformação cultural no interior do estado de São Paulo, o que destaca a possibilidade e a relevância de tais museus municipais ou regionais, como instituições capazes de preservar a trajetória, as principais características e traços culturais daquelas comunidades em processo de transformação, e não necessariamente, como ocorreu, destacar as grandes personalidades, construindo discursos de exaltação de

⁵⁵⁰Instituição similar ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) do Rio de Janeiro foi fundada em 1894 em reunião na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, com a presença de Antonio e Martinho (Jr.) da Silva Prado, Teodoro Sampaio, Ramos de Azevedo e Orville Deby, todos frequentadores do salão de Veridiana da Silva Prado ou do senador José de Freitas Valle.

⁵⁵¹Rodovia Washington Luís (1928); Rodovia Anhanguera (1940-1948) – rodovia que cortou a fazenda Emyreo de Yolanda Penteadó na cidade de Leme –; Rodovia Anchieta (1947); Rodovia Presidente Dutra (1946-1951); Rodovia Fernão Dias (1950) e a Rodovia Raposo Tavares (1954), todas as rodovias que fazem referência ao período colonial (bandeirantes e catequista), ou a nome de presidentes da República.

símbolos heroicos e períodos interessantes ao projeto político paulista, como propunha e realizava o projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos dirigidos por Stein.

Nesse contexto de exaltação de uma trajetória paulista construída, era natural considerar uma aproximação entre os Museus Histórico-Pedagógicos e o museu que tinha o maior e mais significativo acervo sobre a temática, o Museu Paulista. Essa proximidade foi prevista pelo Regulamento de 1957, que estipulava como responsabilidade do Departamento de Educação, a elaboração e execução da programação cultural dos Museus Histórico-Pedagógicos, prevendo a existência de "(...) estreitas relações de cooperação com os estabelecimentos de ensino, especialmente de grau secundário e normal, bem como o Museu Paulista e o Arquivo do Estado", para a constituição do acervo, pesquisas e formação especializada. Conforme identificaram Misan (2005) e Ávila (2014), a parceria entre a rede de museus histórico-pedagógicos e o *Museu Paulista* não foi efetivada, possivelmente pela crítica negativa tecida por Mário Neme ao projeto de Stein, sendo Neme autor que havia integrado a equipe de Sérgio Milliet e Mário de Andrade no *Departamento de Cultura*⁵⁵², e ocupava desde 1960 a direção do *Museu Paulista*, cargo que ocupou até 1973⁵⁵³.

O fim da década de 1950 e início de 1960 representou um processo de transformação museológica no *Museu Paulista*, quando a administração Taunay (1917-1946)⁵⁵⁴ foi sendo gradativamente vencida e rompida pelas gestões subsequentes, entre elas, a de Sérgio Buarque de Holanda (1946-1958)⁵⁵⁵ e sua proposta etnográfica, e as novas propostas de Paulo Duarte (1958-1960), seguida por Mário Neme (1960-1973), as quais valorizavam o papel do museu com agente formador, educador e democratizador

⁵⁵² Mário Neme era um estudioso da história de São Paulo. Em 1937, passou a dirigir a *Revista do Arquivo Municipal*, revista que publicou entre 1937 e 1940, artigos de autores e temáticas que indicam os nomes e algumas das principais questões tratadas no período, como: Artur Ramos "O Negro e o Folclore Cristão", "Castigo de Escravo", "O Negro no Bandeirantismo Paulista", "O Espírito Associativista do Negro Brasileiro"; Bruno Rudolfer "A Unidade Estatística Territorial nos Recenseamentos Gerais"; Couto Ferraz "Traços de Influência da Água na Paisagem Social do Nordeste e do Recôncavo"; Donald Pierson "A Sociologia: os costumes e o direito", "Teoria e Pesquisa em Sociologia"; Dorothy Gropp "Bibliotecas do Rio de Janeiro e de São Paulo e o Movimento Bibliotecário da Capital Paulista"; Fritz Ackermann "A Obra Poética de Antonio Gonçalves Dias", Herbert Baldus "Viagem pelo Brasil de Spix e Martius", "Nos Sertões do Brasil"; Karl von den Steinen "Entre os Aborígenes do Brasil Central"; Lewis Hanke "Instituições Culturais nos Estados Unidos"; Luis Martins "Almeida Júnior"; Paul Rivet "A Etnologia em França"; Pedro Calmon "A Abolição"; Plínio Ayrosa "Nomenclatura das Ruas de São Paulo"; Roger Bastide "A Sociologia de Goerges Gurvitch"; Salvador de Moya "Dicionário Bibliográfico de Apelidos Luso-Brasileiros"; Sérgio Milliet "As Memórias de Oliveira Lima"; entre outros autores e publicações.

⁵⁵³ Em 1963, o Museu Paulista foi incorporado à Universidade de São Paulo.

⁵⁵⁴ Período que compreende a comemoração do Centenário da Independência do Brasil (1922).

⁵⁵⁵ Período que compreende a comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954).

da cultura⁵⁵⁶, criticando a perspectiva do museu depósito. Para Silva (2014), a gestão de Mário Neme foi caracterizada pela integração do museu à faculdade, transformando a instituição em espaço pedagógico e científico dinâmico, fato que potencializou o poder de pesquisa do museu, processo distinto aquele defendido por Stein à frente dos Museus Histórico-Pedagógicos, que embora defendesse como os escolanovistas a proximidade entre o museu e a educação, em seu projeto, esta adjacência residia na esfera do ensino secundário, e não superior, incapaz, segundo Neme, de atender às especificidades inerentes aos museus, legando-o a segundo plano em razão do ensino formal.

Desse modo, quando Stein elaborou o regulamento de 1957, prevendo a proximidade entre os Museus Histórico-Pedagógicos e o *Museu Paulista*, sua intenção era tecer proximidade com o projeto museológico da gestão de Afonso Taunay e Sérgio Buarque de Holanda, aqueles que dialogavam mais proximamente com seus interesses e perspectivas para a rede de museus, sendo tal intenção afastada, possivelmente, diante do posicionamento de Mário Neme em relação aos museus histórico-pedagógicos.

Nesse aspecto, é necessário considerar que após a saída definitiva⁵⁵⁷ de Sérgio Buarque de Holanda, em 1958, da direção do *Museu Paulista*, o governador Jânio Quadros ofereceu a direção do museu ao jornalista Paulo Duarte, que segundo Hayashi (2001), aceitou tomar posse do cargo sob a condição de transformar a instituição em um moderno instituto de cultura, dividido em dois museus, o de História e o de Etnografia e Pré-História⁵⁵⁸. A autora explica que Paulo Duarte "(...) não aceitava ser diretor de um 'depósito', como supostamente seria o *Museu Paulista*" (HAYASHI, 2001, p. 137). Sem os recursos para efetuar a mudança, Duarte afastou-se definitivamente da instituição em 1960, indicando seu sucessor, Mário Neme, comprometido com proposta menos dispendiosa, mas que também propunha mudanças significativas no museu, entre elas,

⁵⁵⁶ Segundo Oliveira (2013), Araujo e Bruno (2010), havia no início da década de 1960 um debate internacional em torno da "democratização da cultura", elemento considerado por Neme. Nesse aspecto, Neme defendeu, em 1964, assim como o fez Waldisa Rússio na década de 1970, a participação do Estado na fomentação e "(...) criação de verdadeiros Museus Municipais (...) dispendo-se a prestar-lhes auxílio e assistência técnica e científica indispensável à sua organização e funcionamento" (MIZUKAMI, 2014, p. 76 apud NEME, 1964), considerando assim o caráter técnico da instituição, sua autonomia e proximidade com elementos locais, ao defender museus verdadeiramente municipais, ao tecer críticas aos Museus Histórico-Pedagógicos.

⁵⁵⁷ Em 1956, Sérgio Buarque de Holanda assumiu a cadeira de História da Civilização Brasileira na Universidade de São Paulo.

⁵⁵⁸ Cumpre salientar que, em outra área, no campo das artes e em Salvador, a arquiteta Lina Bo Bardi também propôs o desmembrar, no início da década de 1960, em Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular, os quais deveriam funcionar, de modo articulado, proposta que também dialogava com alguns dos principais preceitos que foram defendidos no início da década de 1970 pela Nova Museologia.

sua incorporação à *Universidade de São Paulo*, mecanismo facilitador e promotor do avanço de investigações científicas e de interesse da comunidade acadêmica.

Portanto, sem encontrar respaldo técnico no *Museu Paulista* e isolado no estado de São Paulo dos demais museus históricos, como indicam Misan (2005) e Ávila (2014), a partir da ausência de correspondências e atos oficiais, Stein buscou construir parcerias com Lourenço Luís Lacombe, então diretor do *Museu Imperial* em Petrópolis (RJ), alinhado com as práticas museológicas defendidas por Gustavo Barroso e em alguma medida pelo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), que constituíam referência e uma espécie de respaldo museológico ao projeto de Vinício Stein.

Ao criar, em 1956, os MHP dedicados à memória dos quatro presidentes republicanos paulistas, Sólon Borges dos Reis, então há seis anos membro do IHGSP, parecia cumprir dupla missão: não somente procurava afirmar a participação do estado de São Paulo no imaginário republicano (sobretudo no da oligarquia paulista), bem como buscava reforçar a identidade do IHGSP, como guardião e leal depositário desta memória. Ao tentar perpetuar a participação política dos presidentes republicanos paulistas, o IHGSP procurava não somente fixar os seus símbolos no imaginário republicano, como reforçava seu papel, contrapondo-se ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro, o primeiro e mais antigo dos Institutos Históricos e Geográficos brasileiros. (MISAN, 2008, p. 182)

Assim como Sólon Borges dos Reis, Vinício Stein de Campos também era integrante do *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (IHGSP), e embora houvesse uma aparente incongruência entre os dois projetos, estando o paulista ligado à ideologia republicana, e o fluminense, à consagração da imagem monárquica, a proximidade entre os projetos residia em elementos como: a existência da figura do patrono (D. Pedro II e Prudente de Moraes⁵⁵⁹); a ligação do patrono com a localidade (Petrópolis e Piracicaba); e a relação destes com o edifício sede do museu (residência de verão do imperador e residência do ex-presidente da República), três elementos valorizados pela política de Stein nos Museus Histórico-Pedagógicos.

Malgrado Barroso e Stein fossem provenientes de contextos históricos e culturais distintos – sendo o primeiro muito afeito às questões militares, e o segundo, às educacionais –, ambos nutriam grande apreço pelas tradições nacionais e buscavam construir um discurso fortalecedor da identidade nacional. Da mesma maneira, ambos

⁵⁵⁹ Foi eleito o caso do Museu Histórico-Pedagógico Washington Luís, como exemplo do projeto desenvolvido pela rede dirigida por Stein em São Paulo.

acreditavam no continuísmo histórico, tratando do passado como algo pronto, acabado, contínuo e apaziguador. Embora fosse esperado que os dois, com a transição para o regime político republicano, tornassem os museus palcos de discussão sobre essa ruptura, escolheram não discuti-la, mas apenas fixar uma nova retórica de heróis e símbolos, descrevendo o processo histórico como progressivo. (ÁVILA, 2014, p. 59)

Diante da inexistência, na década de 1950 de cursos de museologia em São Paulo, Stein elaborou curso de museu, com aulas ministradas por ele, nos próprios Museus Histórico-Pedagógicos. O curso era de curta duração, e destinado especialmente a profissionais da educação, que possuíam como facilidades e incentivo dispensa funcional para aqueles que participassem do curso, que também era contabilizado na progressão na carreira docente. Uma das referências utilizadas e sugeridas por Stein era o manual publicado por Gustavo Barroso, diretor do *Museu Histórico Nacional*⁵⁶⁰ e, segundo Ávila (2014, p. 56), em muitos casos, a organização dos acervos e espaços museológicos dos Museus Histórico-Pedagógicos reproduziam, com detalhes, os dispositivos do manual de Barroso⁵⁶¹.

Mais que a indicação dos textos de Barroso para leitura, chama a atenção a inserção da imaginação museal de Barroso no curso ministrado pelo próprio Stein, destinado a capacitar professores e estudantes da rede pública estadual de Educação para a atuação profissional nos Museus Históricos e Pedagógicos.

O intitulado Curso de Museologia, concebido e ministrado por Stein, apesar de muito compacto, traz semelhanças claras com o programa do Curso de Museus, lecionado no Museu Histórico Nacional. (ÁVILA, 2014, p. 58)

Enquanto Stein buscou referências no *Museu Imperial* e no *Museu Histórico Nacional*, ambos instalados no Rio de Janeiro e sob influência da imaginação museal de Barroso⁵⁶², segundo Silva (2014), em 1960, o *Museu Paulista*, sob a gestão de Neme, voltou a elaborar projeto para a realização de um curso de museus, pensado desde a década de 1940. No entanto, o projeto, na década de 1960, contava com o apoio de Paulo Duarte⁵⁶³, da *Universidade de São Paulo*, do *Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico*

⁵⁶⁰ Gustavo Barroso foi diretor do Museu Histórico Nacional em duas ocasiões, 1922-1930 e 1932-1959, sendo sob sua gestão que passou a funcionar em 1932 o primeiro curso regular de museus do Brasil.

⁵⁶¹ Grifos meus.

⁵⁶² Mais informações: CHAGAS, 2009.

⁵⁶³ A Comissão de Estudos dos Institutos Universitários e Anexos, presidida na década de 1940 por Paulo Duarte, defendia a ligação e articulação em prol da modernização da política patrimonial e de salvaguarda

Nacional (SPHAN)⁵⁶⁴, por meio de Rodrigo Melo Franco de Andrade, e do Comitê Brasileiro do *Conselho Internacional de Museus* (ICOM/UNESCO), na figura de Sérgio Buarque de Holanda.

O curso que tinha por público alvo 'alunos e licenciados das diversas cadeiras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras,' foi caracterizado como 'extensão universitária, visando capacitar o aluno a resolver problemas de planificação, catalogação, conservação, restauração, exposição, (...) do material correspondente a cada gênero do museu'. (SILVA, 2014, pp. 111-112 apud. RELATÓRIO DE ATIVIDADES DO MUSEU PAULISTA, 1960)

Desse modo, torna-se relevante pontuar que o interesse de determinado grupo de intelectuais na formação de um curso de museus em São Paulo, na década de 1940, foi contemporâneo ao período de circulação da cultura brasileira e latino-americana nos EUA (*Escritório de Assuntos Interamericanos* e Rockefeller), e de discussão e constituição do *Museu de Arte de São Paulo* e do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*. No mesmo processo, a proposta dialogava com a contínua e crescente expansão do campo patrimonial e de museus na esfera nacional, assim como, com o curso de museus realizado desde a década de 1930 no *Museu Histórico Nacional*. Assim, o curso de museus realizado em 1962 pelo *Museu Paulista* foi o primeiro curso do país, atrelado desde sua origem a instituição universitária⁵⁶⁵ – após experiência pioneira do curso de museus do *Museu Histórico Nacional* (1932) – e em diálogo com organismo internacional da área. Possivelmente diante da ausência de regularidade do curso de museus do *Museu Paulista*, este não se caracterizou com marcas personalistas de seu diretor ou elaborador, como ocorreu com o curso de museus do *Museu Histórico Nacional*, alinhado com a corrente denominada escola barroiana, e em menor escala com o curso de Stein nos Museus Histórico-Pedagógicos.

em São Paulo, envolvendo o Departamento de Cultura do Município, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Arquivo do Estado e o Museu Paulista (SILVA, 2014, p. 108).

⁵⁶⁴ Naquele período denominado, Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – DPHAN, sendo renomeado em 1970 para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN.

⁵⁶⁵ No entanto, o curso apresentava características de extensão, não constituindo um curso de graduação. Cumpre ressaltar que o primeiro curso na área no país passou a funcionar em 1932 no Museu Histórico Nacional, passando este do *status* técnico para universitário em 1951, diante do convênio firmado entre o Museu Histórico Nacional e a Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro), sendo efetivamente incorporado em 1979 à atual Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (TANUS, 2013). Em 1969, foi criado o curso de graduação em Museologia na Universidade Federal da Bahia e em 1978 ocorreram as primeiras aulas do curso de pós-graduação em museologia, parceria entre a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo (COELHO, 2015, p. 102).

No entanto, embora o curso do *Museu Paulista* fosse distinto do curso do *Museu Histórico Nacional*, apresentava proximidades com o curso oferecido por João Couto⁵⁶⁶ no *Museu Nacional de Arte Antiga*, em Portugal, com disciplinas limitadas ao caráter técnico. O curso paulistano formou aproximadamente 50 profissionais, parte deles vinculados ao *Museu Paulista* e ao *Museu de Zoologia*, não mantendo apesar de todo o apoio institucional, regularidade, inexistindo em 1977, quando Waldisa Rússio passou a elaborar, pela *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*, curso de pós-graduação *lato sensu* em museologia⁵⁶⁷, realizado nos primeiros anos em parceria com o *Museu de Arte de São Paulo*, estando o curso fortemente comprometido desde sua concepção com os pressupostos da Nova Museologia, corrente distinta e posterior à executada por Barroso e Couto.

Retomando alguns dos principais aspectos da crítica de Neme aos Museus Histórico-Pedagógicos, está a criação de uma ampla rede de museus sob responsabilidade do Estado, dependendo de suas diretrizes centralizadoras e de recursos financeiros inexistentes para manter a manutenção e o funcionamento "razoável" de tais instituições, como coloca o autor em publicação de 1964.

Nota-se em certos Estados, por influência de elementos estrategicamente colocados nas Secretarias de Educação, a tendência a criar nas cidades do Interior uma série ou cadeia de museus supostamente articulados com o sistema oficial de ensino primário e secundário. Conforme nos foi solicitado em face de um caso concreto, dissemos em dada oportunidade que o Estado deveria, ao contrário do que vinha permitindo que se fizesse, fomentar a criação de verdadeiros museus municipais (...).

Diante de tão larga (e insensata) safra de museus do Estado, podemos afirmar com a mais absoluta convicção que nunca haverá condições para um razoável funcionamento.

(ÁVILA, 2014, p. 62 apud. NEME, 1964)

O segundo aspecto da crítica de Neme estava vinculado à ausência de autonomia dos Museus Histórico-Pedagógicos, diante do caráter centralizador da administração de tais instituições, a pretexto da atualização do projeto dos museus escolares (1933), ignorando as especificidades e os interesses da gestão local e das comunidades (museus municipais), normatizado hierarquicamente pelo governo estadual, e não local, sendo o

⁵⁶⁶ João Couto foi diretor do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, entre 1938 e 1964. (COSTA, 2012, p. 139)

⁵⁶⁷ O curso elaborado na FESP-SP foi inspirado no curso de Churubusco, no México. TANUS op. cit.

museu considerado como instrumento de apoio ao ensino secundário formal, ignorando assim as potencialidades e a necessidade de saber especializado inerentes à instituição, como segue o autor na publicação de 1964.

O equívoco se demonstra facilmente, diante do fato de eles terem sido criados a pretexto de servirem como museus de interesse e da economia interna das escolas estaduais localizadas nos municípios [museus escolares], embora nada contenham que sugira orientação, estrutura ou objetivo pedagógico (...).

Este primeiro equívoco tem levado a outros, não menos graves, como o de se pretender que os escolares participem das atividades de tais museus. Mas os trabalhos de um museu têm de obedecer forçosamente a uma linha de continuidade e desenvolvimento (...). Como, pois, pretender que tarefas desse tipo possam ser cometidas por escolares? (ÁVILA, 2014, p. 63 apud. NEME, 1964)

A crítica de Neme recaiu sobre o pretexto dos museus constituírem elementos de interesse da economia interna dos municípios, tal como o turismo, assim como das atividades escolares. No mesmo texto, Neme prossegue sua crítica em relação à especialização museológica e o vínculo dos museus com o ensino secundário:

Cada um deles tem sido confiado a um elemento do magistério primário ou secundário, sem formação museológica, prevalecendo assim, logo de saída, um caráter de diletantismo incompatível com a seriedade dos trabalhos que se executam nesse gênero de estabelecimentos. E qual o grau de confiança que este museu despertará na população da cidade (...). (MIZUKAMI, 2014, p. 75 apud NEME, 1964)

Para Neme, a confiabilidade da instituição museal não poderia e nem deveria ser quebrada, conforme aponta Oliveira (2013). Neme compreendia a relevância do ensino superior para a conservação, ordenamento, estudo e exposição das coleções que o museu havia acumulado, que por sua vez, não implicava no descuidar da atuação social e educativa que, a seu ver, era intrínseca aos museus, enquanto a capacidade de impor respeito e confiança em relação aos objetos de pesquisa, mas também, a capacidade de despertar dos sentidos, a emoção e o conhecimento, dialogando, assim, com uma nova perspectiva institucional, distinta das práticas de Stein.

É possível, portanto, a partir de tais perspectivas, compreender a relevância para Neme da relação entre universidade e museu, afirmação esta que dialoga com a prática de sua gestão que efetivou em 1963, no ano seguinte após a realização do primeiro curso

de museus do *Museu Paulista*, a incorporação deste à estrutura da *Universidade de São Paulo*⁵⁶⁸. No entanto, em maio do mesmo ano, Sérgio Buarque de Holanda, professor da USP e Mário Neme, diretor do *Museu Paulista* da *Universidade de São Paulo*, estiveram presentes em assembleia realizada com o intuito de traçar estratégias para evitar o fechamento do MAM-SP, e reaver seu acervo doado em abril de 1963 para a *Universidade de São Paulo*⁵⁶⁹, situação que reforça a ideia da existência de discussões em torno do universo museológico paulista que envolvia agentes e instituições do setor público e privado.

Foi, portanto, nesse contexto de debate no campo dos museus que surgiu a *Campanha Nacional de Museus Regionais* (1965), uma espécie de espelho multifacetado que tentou implementar uma rede articulada de museus de arte no país, dialogando, em alguma medida, pela perspectiva da arte moderna, com o projeto nacionalista do Estado Novo, com os museus federais (década de 1930 e 1940), mas sobretudo, com a rede de Museus Histórico-Pedagógicos, que estavam em processo de implantação desde a década de 1950 no estado de São Paulo⁵⁷⁰ (PAUSINI, 2019), sem desconsiderar, no entanto, as críticas tecidas por Mário Neme, diretor do *Museu Paulista*, ao projeto dos museus histórico-pedagógicos, assim como, a relevância do diálogo entre o museu e a universidade.

No campo das relações e do capital social e simbólico, retomando o quadro privado do MASP e seu principal fundador, torna-se relevante considerar a experiência de Assis Chateaubriand na constituição de "redes", a exemplo da sua cadeia jornalística representada por diversos mecanismos de comunicação, sendo a primeira cadeia (rede) de comunicação significativa no país, com ampla cobertura nacional. O auge desse verdadeiro império das comunicações foi atingido na década de 1950, quando passou a funcionar a primeira emissora de televisão da América Latina⁵⁷¹, a Tv-Tupi de São Paulo. Nesse mesmo aspecto, somavam-se à experiência de Chateaubriand a organização e o seu envolvimento direto na criação de campanhas, como a Campanha Nacional de Aviação

⁵⁶⁸ A ausência de continuidade desse curso, após a incorporação do museu a estrutura da universidade estadual, a qual apoiou a primeira edição, constituiu-se objeto relevante para pesquisas futuras.

⁵⁶⁹ Mais informações: D'HORTA, 1995.

⁵⁷⁰ As duas iniciativas, a Bienal e a Campanha Nacional de Museus Regionais, embora ações da iniciativa privada mantidas financeiramente por doações e ações de mecenas, não deixaram de receber apoio e financiamento do poder público, no entanto, o que caracteriza ambas as iniciativas é o envolvimento direto da elite econômica, sobretudo paulista, no projeto de abertura e financiamento de museus e grandes eventos como a Bienal, dirigindo pessoalmente tais iniciativas que contaram com o apoio do Estado mas não com a sua ingerência sobre os projetos desse período.

⁵⁷¹ MORAIS, op. cit.

(1941), a Campanha de Redenção da Criança (1945) e a Campanha Ouro para o Bem do Brasil (1964), bem como o seu interesse, ainda que conservador, pelo campo da cultura e dos museus, indicados desde a década de 1920 na constituição da Fundação D. Pedro II e do museu do Brasil, no castelo d'Eu na Normandia (França), assim como sua atuação em museus de arte, como o MASP, MAM-RJ e MAM-BA. Esse binômio, acrescido pelo MASP, apesar de sua denominação distinta aos anteriores, indica o alinhamento do jornalista com o projeto da década de 1940, executado pelo *Museu de Arte Moderna de Nova York*, com o apoio de Nelson Rockefeller, referente à criação de uma rede de museus de arte moderna na América Latina, estando as três instituições citadas ligadas à Chateaubriand, para além dos museus regionais inaugurados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

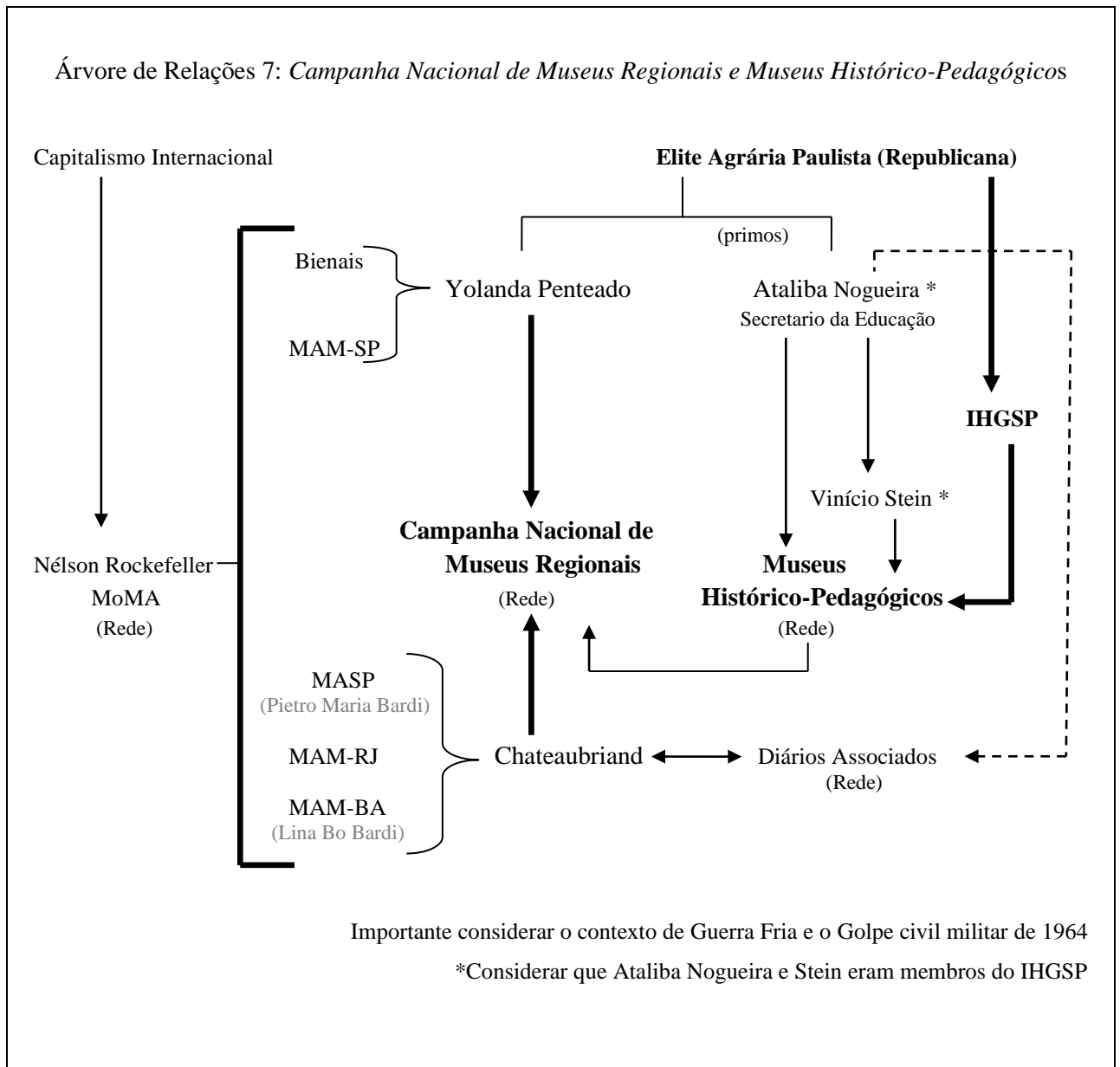
Conforme aponta Lourenço (1999), foi nesse contexto, também marcado pelo fechamento melancólico do MAM-SP, e da atividade de Yolanda Penteado no interior do estado, afastada do campo dos museus de arte, que surgiu a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, para a qual Chateaubriand a convidou para presidir. A figura de Yolanda Penteado somava positivamente ao projeto da nova Campanha, não apenas no sentido simbólico, mas também no campo da *expertise* acumulada no trato com "gente de sociedade e artistas"⁵⁷², assim como Olívia Guedes Penteado, com também seu poder de articulação internacional, demonstrado e adquirido, como indica a própria Yolanda em sua autobiografia, na realização das cinco primeiras bienais de São Paulo, além de sua relação com o MAM-SP e o recém-criado MAC-USP.

O prestígio de Yolanda Penteado acrescentava elementos significativos ao projeto da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, que surgiu em meio a intenso debate no campo museal paulista, sendo evidente a sua relação e alguma proximidade no campo das artes, com o projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos, dirigidos pela Secretaria da Educação, que em 1965 tinha por secretário José Carlos de Ataliba Nogueira⁵⁷³, sobrinho da mãe de Yolanda Penteado, portanto, seu primo-irmão.

⁵⁷² PENTEADO, op. cit.

⁵⁷³ José Carlos de Ataliba Nogueira (1901-1983) nasceu em Campinas, filho de João de Ataliba Nogueira Júnior e de Alexandrina Loureiro de A. Nogueira, era neto dos barões de Ataliba Nogueira e sobrinho de Guiomar de Ataliba Nogueira Penteado, mãe de Yolanda Penteado. Formado em direito pelo Largo São Francisco, em 1928, já promotor público em Itapetininga, tornou-se colaborador dos *Diários Associados* de Chateaubriand, e envolveu-se com o movimento da Mocidade Católica e o Movimento Integralista Brasileiro. Na década de 1930, assumiu a cadeira de sociologia na Faculdade São Bento (Católica), seguindo carreira docente a partir do final da década na Faculdade de Direito da USP. Em 1950, foi candidato a vice-governador pelo Partido Rural Trabalhista, derrotado, foi representante brasileiro no I Congresso Internacional de Direito Social (1954) e delegado brasileiro na XII Assembleia Geral da ONU

Árvore de Relações 7: Campanha Nacional de Museus Regionais e Museus Histórico-Pedagógicos



Fonte: PAUSINI, Adel. (2019)

Dessa forma, a *Campanha Nacional de Museus Regionais* esteve inserida no contexto de intenso debate no campo dos museus, propondo diálogo entre os distintos agentes, perspectivas e interesses em torno do campo museal e dos grupos regionais que acolheram o projeto dos museus regionais (locais). A *Campanha Nacional de Museus*

(1957), sendo ainda eleito membro da Academia Paulista de Letra (1958) e vice-diretor da Faculdade de Direito da USP (1959), tendo organizado em 1960 a Academia de Altos Estudos de Política Internacional e Diplomacia do Itamarati, assumindo em 1964 a Secretaria da Educação e Saúde do Estado de São Paulo, permanecendo no cargo até 1966, quando foi designado Secretário Estadual da Justiça. Por fim, foi membro do conselho fiscal das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo (o que indica sua relação com a família do segundo esposo de Yolanda, Ciccillo Matarazzo), sócio do IHGB e do IHGSP, além de correspondente dos congêneres na Bahia, Paraíba e Sergipe, possuindo os dois primeiros estados museus incentivados pela CNMR, presididos por sua prima Yolanda Penteadó. Fonte: FGV-CPDOC.

Regionais participou do processo de implantação de diferentes modelos institucionais no Sul, Sudeste e Nordeste do país, mas que estavam ligados por alguns elementos estruturantes da ação da Campanha, comum a todos os processos, sendo eles:

1. A instalação de museu ou instituição dedicada às artes;
2. A constituição de organização local (municipal) não governamental ou autarquia⁵⁷⁴, para a gestão e manutenção do museu – elemento que sugere a política de descentralização do poder (municipalização);
3. A doação pela Campanha Nacional de Museus Regionais do primeiro acervo da instituição;
4. A existência de edifício sede, minimamente adequado para a instalação do museu e abrigo do acervo doado.

É possível estabelecer ligação entre alguns desses elementos com o quadro geral apresentado em São Paulo. No primeiro aspecto, a intenção de constituição de uma rede de museus de arte moderna no país, articulando a produção local, com a produção nacional e os principais debates internacionais, seguindo assim, em certa medida, as intenções indicadas por Pietro Maria Bardi na constituição do MASP, um museu escola de arte, atento à formação e à promoção do espaço de produção e inovação de técnicas artísticas.

O segundo elemento está ligado à junção do desejo dos artistas modernistas, desde a década de 1920, entre eles, Sérgio Milliet, na constituição de museu de arte moderna independente da ação direta do Estado, diretriz aplicada com a fundação do MASP e do MAM-SP. A este fator, soma-se a ideia do fim da década de 1930 de constituição de uma rede americana de museus de arte moderna, concepção estimulada por Nelson Rockefeller, enquanto agente privado – Grupo empresarial e *Fundação Rockefeller* – e público – coordenador do *Office* – e enquanto agente da sociedade civil organizada, pelo *Museu de Arte Moderna de Nova York*. No mesmo sentido, o segundo elemento converge, em alguma medida, para a crítica tecida por Neme em 1964, acerca da escassez de recursos públicos para o funcionamento razoável de tais instituições (museus em rede),

⁵⁷⁴ As autarquias são entidades autônomas e descentralizadas da administração pública, embora, tuteladas pelo Estado. Um exemplo de autarquia é a Universidade de São Paulo, autarquia do estado de São Paulo desde a reforma administrativa de 1944. Para mais informações, consultar o Decreto-Lei nº13.855, de 29 de fevereiro de 1944.

bem como a implantação de verdadeiros museus municipais (locais). Por fim, está relacionado a esse tópico a autonomia da gestão local das instituições, capaz de potencializar a produção vínculos e proximidade com o grupo e a comunidade local. A autonomia de gestão, sinaliza para a descentralização do poder político e econômico e por consequência a existência de recursos financeiros para a manutenção da instituição, dois caracteres relevantes para a Campanha.

O terceiro tópico, assim como o anterior, não deixa de estar relacionado com a crítica de Neme, uma vez que parte considerável dos acervos doados foi adquirida pela Campanha, mediante orientação de especialistas, como Pietro Maria Bardi e Odorico Tavares, dotando os museus com obras de artistas e movimentos prestigiados, com significativa expressividade – ênfase ao movimento modernista paulista – no quadro nacional e internacional, conferindo respeito e confiança às instituições que surgiam.

Figura 9: Representação dos museus Federais criados entre as décadas de 1930-1940 e da Campanha Nacional de Museus Regionais na década de 1960



Fonte: PAUSINI, Adel (2019).

E, por fim, o quarto elemento, a sede, relevante instrumento para o abrigo das obras doadas, principalmente para a efetivação concreta do projeto, evitando assim as dificuldades enfrentadas pelo MASP e pelo MAM-SP acerca da instalação de suas sedes, que por sua vez retoma a salvaguarda do acervo e a efetividade das ações do museu, tais como as exposições, sem desconsiderar o envolvimento do poder municipal na instalação de tais museus regionais, assim como ocorreu com o MASP, instalado em terreno doado e com obra financiada pela Prefeitura de São Paulo; e pelo MAM-SP, instalado em prédio construído pelo poder público municipal para a comemoração do IV Centenário da cidade.

Estruturado, em linhas gerais, o primeiro museu aberto pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, foi inaugurado em setembro de 1965, apresentando alguns elementos que o aproximam das práticas desenvolvidas na década de 1960 por Vinício Stein de Campos nos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo, mas também apresentando elementos dissonantes replicados em outros museus abertos pela Campanha. Desse modo, o *Museu Regional Dona Beja* foi instalado, após processo de restauração⁵⁷⁵ de casarão da primeira metade do século XIX, localizado no centro da cidade⁵⁷⁶. Foi concebido como museu regional, em diálogo com as perspectivas de Stein, tendo seu acervo móveis, imagens e documentos referentes à história do município de Araxá, sobretudo, do século XIX, o qual teria vivido na cidade o mito inspirador e "patrona/patronesse"⁵⁷⁷ do museu, Ana Jacinta de São José, "dona Beja"⁵⁷⁸.

Na lista de convidados da festa de inauguração dos museus, estavam, segundo Montandon (2002), personalidades políticas, eclesiásticas e da alta sociedade de Brasília, São Paulo, Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, tendo sido paraninfo do evento o amigo pessoal de Assis Chateaubriand, o embaixador da União Soviética, André Formim, tendo sido hasteada, no evento, a bandeira da União Soviética, ação orquestrada por

⁵⁷⁵ O processo de restauração foi financiado pelo poder municipal em parceria com a Hidrominas (autarquia estatal/ pública), enquanto a compra do imóvel contou com a parceria financeira do Banco do Brasil (autarquia federal/pública) e dos *Diários Associados* (empresa privada).

⁵⁷⁶ Casarão que teria sido vizinho àquele que já havia sido demolido e ocupado outrora por dona Beja, apontando assim para a mesma tríade relacional do Museu Imperial e dos Museus Histórico-Pedagógicos de Stein: Patrono, edifício e localidade.

⁵⁷⁷ Segundo Dicionários de Língua Portuguesa, o feminino da palavra "patrono", aquele que protege, que serve de protetor é "patrona", podendo ser também "patronesse", palavra, no entanto, atribuída normalmente à senhora que organiza ou patrocina festa ou campanha de beneficência. Mais informações: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2004, p. 598, e FERREIRA, 2009, p. 1.047.

⁵⁷⁸ Segundo Mantandon (2003), desde a década de 1950, havia intenções em torno da constituição de acervo e museu dedicado à memória de dona Beja, o que reforça o pressuposto da aparente defesa da autonomia regional por parte da Campanha, que nesse caso, apoiou iniciativa promovida localmente anterior a 1965.

Chateaubriand, que fazia "jus à irreverência, sua marca registrada, e a um poder que ainda lhe permitia desafiar a ditadura militar" (MONTANDON, 2002, p. 104). O ato foi uma demonstração local de seu prestígio e poder na abertura do primeiro museu regional promovido pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, considerando que Chateaubriand apoiou o golpe de 1964 e havia sido importante aliado dos militares no segmento das comunicações, mas também sinalizava ao regime o descontentamento e a audácia do jornalista que, já em 1965, passou a tecer críticas sobre o governo militar.

A imprensa local conferiu grande destaque à inauguração do museu, noticiando a presença de personalidades nacionais na inauguração de museu que apresentava acervo avaliado em 200 milhões de cruzeiros⁵⁷⁹ e exposição de obras de Bartolomé Murillo e Van Gogh⁵⁸⁰.

O povo de Araxá, a quem se destinava a obra, teve uma participação mínima. Para agradecer em seu nome foi convidada dona Silvéria de Aguiar, esposa do Coronel José Adolfo de Aguiar, representantes da antiga oligarquia rural e, finalmente, personificando a Dona Beja, heroína em cuja homenagem tinha-se criado o museu, compareceu em trajes de veludo vermelho, a miss Araxá daquele ano. (MONTANDON, 2002, p. 105)

Destarte, o museu regional de Araxá tinha uma patrona mitológica a quem reverenciar, estando sua imagem vinculada à cidade e ao edifício onde foi instalado o museu. Seu modelo museológico e política de constituição de acervo eram semelhantes ao desenvolvido nos Museus Histórico-Pedagógicos⁵⁸¹, em São Paulo, com a distinção de ter em seu acervo quadros de renomados artistas brasileiros, atualização possivelmente realizada a partir das ações e intenções da Campanha⁵⁸². No mesmo aspecto de distinção,

⁵⁷⁹ Jornal **Correio de Araxá**, Araxá, 5 dez. 1965.

⁵⁸⁰ Não foi possível verificar a efetiva exposição na inauguração do Museu Regional Dona Beja de obras dos referidos pintores, embora estes não constem na lista de doação e do acervo inicial do museu, podendo ser um truque de marketing jornalístico.

⁵⁸¹ Segundo Lourenço (1999), seu acervo inicial procurava retratar ambiente residencial centrado na figura de Dona Beja – assim como o Museu Imperial de Petrópolis na figura de D. Pedro II e o Museu Histórico Pedagógico Prudente de Moraes, em Piracicaba, na figura de seu patrono –, possuindo cerca de trezentas peças entre mobiliário do século XIX, gravuras, telas, porcelanas, equipamentos de trabalho, utensílios domésticos, objetos religiosos, documentos, fotografias e obras modernas, acrescidas, sobretudo, com doações da Campanha realizada em 1967.

⁵⁸² Para além da doação de obras de arte para o acervo inicial, a Campanha Nacional de Museus Regionais voltou a alimentar o acervo do museu, doando obras de artistas modernos, como o do italiano Alfredo Mucci, e os paulistas Marcelo Grasmann, Bonadei e Cloves Graciano (MONTANDON, 2002, p. 104), os dois últimos, membros do chamado Grupo Santa Helena. A doação também apresentava artistas de outras regiões do país, como Celso Renato (RJ), João Faharion (RS), entre outros artistas mineiros.

a instituição regional de Araxá não possuía vínculo normativo e administrativo com a educação formal, não sendo o museu mantido ou atrelado à secretaria de educação, mas sim, a associação constituída para sua administração⁵⁸³, estando, portanto, no momento de sua fundação, fora da tutela direta do Estado, embora contasse com financiamentos e apoio do poder público, modelo semelhante ao realizado no MASP, MAM-SP e na própria Bienal.

O modelo de patronato não se tornou padrão, foi replicado nos casos das instituições abertas em Campina Grande (Pedro Américo) na Paraíba e em Porto Alegre (Ruben Berta)⁵⁸⁴, no Rio Grande do Sul, situação que não foi replicada em Belo Horizonte (MG), Olinda (PE) e Feira de Santana (BA).

Por sua vez, é possível considerar o uso de nova estratégia de patronato e prestígio, ao considerar, que diferentemente do modelo dos museus abertos e mantidos pelo poder público, os museus regionais estimulados pela Campanha tinham padrinhos e ou madrinhas, normalmente figuras com alguma expressividade política e econômica na região. Em uma política de duplo sentido, com benefícios questionáveis, o museu prestigiava e destacava enquanto figura emblemática na localidade o padrinho ou a madrinha da instituição, uma espécie de patrono ressignificado, uma vez que não havia objetos no acervo diretamente relacionados à história ou memória familiar do padrinho, que também não tinha seu nome na denominação oficial da instituição museal, mas de alguma forma estava ligado a ela e, portanto, era responsável pela sua manutenção, sobretudo, por ter sua imagem pessoal e familiar atrelada ao museu. Por fim, se no caso de Araxá, os padrinhos eram os mineiros Domingos Santos, prefeito do município, e Silvéria Ferreira de Aguiar – viúva do ex-prefeito, o coronel José Adolpho de Aguiar, falecido em 1960 –, a presidente de honra era a paulista Yolanda Penteado.

Nas pesquisas realizadas em agosto de 2017 na biblioteca municipal de Araxá, não foi difícil encontrar periódicos locais que mencionassem o nome de Silvéria Ferreira de Aguiar, mas a maioria deles trazia ampla informação sobre seu esposo, o "Cel. José Adolpho de Aguiar". O periódico *O Trem da História*, publicação do Departamento de Patrimônio Histórico da Fundação Cultural Calmon Barreto (autarquia municipal), em

⁵⁸³ Associação Artística e Cultural do Triângulo Mineiro e Alto Paraíba.

⁵⁸⁴ Nesse caso, em decorrência da proximidade na abertura da instituição e da morte de Ruben Berta, então presidente da Varig, companhia aérea parceira da Campanha Nacional de museus regionais, sendo relevante considerar que Ruben Berta era de Porto Alegre (RS).

edição de 1993, apresentou na capa matéria com o título "Sobre a Origem das Famílias", seguindo pequeno texto indicativo que diz:

Dentre os troncos familiares que deram origem à formação de Araxá nos séculos XVIII e XIX está a família Ferreira. Foi ela a responsável pela constituição de várias outras, como por exemplo, a família Ferreira de Aguiar, em destaque nesse número.
(O TREM DA HISTÓRIA, 1993, p. 1)

A matéria apresenta uma vasta e ampla árvore genealógica da família Ferreira, não por acaso, desde a segunda metade do século XIX, mesmo período no qual houve a grande expansão da lavoura cafeeira para os estados de São Paulo e Minas Gerais. A publicação ainda enfatizava a ligação da família com a terra, sempre precedendo ao nome de José Adolpho Aguiar, sua suposta patente militar "coronel", provavelmente atrelada ao coronelismo e não às Forças Armadas; também explorando sua relação com a política – membro do *Partido Republicano Mineiro*, disputas entre PSD e UDN –, apresentando fotografia de José A. Aguiar ao lado de Getúlio Vargas, as visitas do ministro Oswaldo Aranha (sobrinho do senador Freitas Valle), do governador Benedito Valadares e do cientista Carlos Chagas, tratando assim do tripé ciência, economia e política. No campo da política familiar endogâmica, assim como a endogamia paulista apontada por Freyre (PENTEADO, 1976), a publicação indica o casamento de José A. Aguiar com sua prima Silvéria Ferreira de Aguiar (1912), apontando para a existência de uma linhagem em comum na trajetória das famílias de Silvéria e seu esposo; sua gestão como prefeito de Araxá na década de 1950; e, por fim, a indicação de sua paixão enquanto colecionador de antiguidades, que segundo a matéria, hoje contribuem para a reconstituição de sua vida e da própria cidade. José Adolpho preservou, sobretudo, um patrimônio histórico cultural. (Jornal O Trem da História, 1993).

É importante observar que a publicação de 1993, realizada por autarquia municipal, portanto, com participação de recursos públicos, enaltece figuras e famílias simbólicas de Araxá, tal qual a construção simbólica e heroica realizada pelos Museus Histórico-Pedagógicos de Stein em São Paulo⁵⁸⁵, ou o *Museu Imperial* de Barroso e Lacombe, reproduzindo assim regionalmente a ordem sistemática elaborada e implantada por estes museus, enaltecendo a imagem do patrono (padrinho ressignificado) e de sua

⁵⁸⁵ Também se insere nesse processo o projeto de Taunay tanto para o Museu Paulista como para a Casa de Cultura Euclides da Cunha.

família, figura atrelada pelo apadrinhamento ao museu regional e a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, dirigida a partir de São Paulo.

Mesmo diante do fechamento temporário, mas que dura até a presente data, a relação entre a família da madrinha e o museu não se extinguiu, mesmo após sua morte, considerando que em outubro de 2017, o portal *on-line* G1 publicou matéria intitulada "Museu Dona Beja adquire mobiliário histórico da primeira presidente de honra em Araxá"⁵⁸⁶. Partindo de tais considerações realizadas anteriormente, e da leitura da reportagem, é possível verificar certa confusão jornalística entre a condição de presidente de honra e madrinha da instituição, não tratando a matéria da aquisição de mobiliário de Yolanda Penteado, mas sim de Silvéria Ferreira Aguiar, madrinha do museu regional. A publicação informa que fechado desde 2014, o museu gastou 45 mil reais na aquisição de mobiliário⁵⁸⁷ em estilo imperial pertencente a José Pedro Aguiar, neto de Silvéria Aguiar, compra financiada pela *Fundação Cultural Calmon Barreto*⁵⁸⁸ (autarquia municipal/pública) em parceria com a *Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração* (setor privado), empresa com sede em Araxá, pertencente desde 1965, ao *Grupo Moreira Salles*, o mesmo grupo mantenedor do *Instituto Moreira Salles* e um dos principais acionistas da *holding* Itaú-Unibanco⁵⁸⁹.

Nesse aspecto cumpre salientar que Joaquim Bento Alves de Lima, presidente do MASP entre as décadas de 1950-1960, cunhado do primeiro esposo de Yolanda Penteado – Jayme da Silva Telles – era sócio dos Moreira Salles no ramo bancário, assim como se tornaram os descendentes da família Egydio Souza Aranha⁵⁹⁰, em 2008, entre eles, Milú Vilela, presidente do MAM-SP (1995-2019), reforçando assim a tese do envolvimento quase que hereditário das mesmas famílias e seus círculos sociais, nos séculos XIX, XX e XXI, em salões de arte e museus, centrais ou regionais⁵⁹¹.

Embora a matéria não apresente mais informações sobre o museu, e diante da impossibilidade de visita pelo seu fechamento, a publicação do G1 de 2017 indica que a política museológica empreendida pela instituição que trabalha no processo de sua

⁵⁸⁶ Disponível em: <<https://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/museu-dona-bejaadquire-mobiliario-historico-da-primeira-presidente-de-honra-em-araxa.ghtml>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

⁵⁸⁷ Uma mesa com seis cadeiras, uma cristaleira e um aparador.

⁵⁸⁸ Autarquia municipal, criada pela lei nº 1.905, de 27 de junho de 1984. Na mesma década, a Fundação foi instalada provisoriamente na sede do Museu Regional Dona Beja.

⁵⁸⁹ O maior grupo bancário privado da América Latina em 2008.

⁵⁹⁰ A esposa do senador José de Freitas Valle era Antonieta Egydio de Souza Aranha.

⁵⁹¹ Consultar a *Árvore de Relações 3: "Família Penteado e Silva Prado"*, e a *Árvore de Relações 4: "Yolanda Penteado, enlace agrário e industrial"*.

reabertura segue linha semelhante àquela aplicada, quando da sua fundação e, portanto, próxima àquela realizada pelos museus histórico-pedagógicos na gestão de Vinício Stein, em que o museu coletava, catalogava, conservava e pesquisava objetos e elementos de relevo para a história do município e de seu patrono (padrinho), no caso de Araxá em 2017, sua finada madrinha, Silvéria Ferreira de Aguiar⁵⁹².

Assim como os Museus Histórico-Pedagógicos iniciaram seu processo oficial de municipalização, em 1986, o mesmo processo em Araxá foi anterior à situação paulista, provavelmente influenciado pela extinção da Campanha em 1968. O processo na cidade do interior de Minas Gerais foi iniciado em 1973, quando a prefeitura passou a responder pela manutenção do museu e promoveu a instalação em seu edifício sede a Divisão Municipal de Turismo.

Embora o processo de municipalização tenha sido iniciado em 1973, apenas em 1986, a municipalidade modificou o nome do museu, que passou a denominar-se *Museu Municipal Dona Beja*⁵⁹³, tendo passado por nova mudança em 1998 para *Museu Histórico de Araxá - Dona Beja*⁵⁹⁴, fato que reforça a sua proximidade identitária e de percurso, com os museus histórico-pedagógicos do estado de São Paulo, mediante a existência ou não da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, o que possivelmente indica a força da perspectiva tradicional no campo da museologia aliada à corrente conservadora defendida por Barroso no seio daquela elite local, sugerindo limitações no campo da ação e proposição por parte da Campanha Nacional.

⁵⁹² Segundo a reportagem publicada em 2017 no portal de notícias G1, os móveis são de madeira nobre que retratam o estilo "Manuelino", originário de Portugal e Bélgica no século XVIII, fazendo a ligação entre os estilos "Dona Maria" e "Vitoriano", repertório do Brasil Colônia, Império e até mesmo do período Republicano – elementos e período idêntico aos valorizados por Vitor Stein nos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo na década de 1960 –. O site oficial da Prefeitura Municipal de Araxá também publicou matéria em outubro de 2017, onde informa que na mesma negociação, o herdeiro de Silvéria Aguiar doou outros objetos para o Museu Dona Beja: uma cômoda, duas poltronas e outras duas cadeiras. Disponível em: <<http://araxa.mg.gov.br/noticia/link/1750/museu-dona-beja-recebera-mobiliario-historico-da-sua-primeira-presidente-de-honra>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

⁵⁹³ Lei Municipal nº 2.2041, de 23 de maio de 1986.

⁵⁹⁴ Lei Municipal nº 3.356, de 27 de fevereiro de 1998.

3.2 O Museu Regional de Olinda⁵⁹⁵: Arte Moderna e Contemporânea

"Uma vez, entro na Bienal e vejo um quadro. Olho. Era um Van Gogh. Não tinha guarda ali. Ninguém ligava para o Van Gogh. Eu podia ter cortado a tela com uma tesoura e metido no bolso. Estavam todos preocupados com arte moderna. Essas porcarias que eles fazem."

Di Cavalcanti, 1977⁵⁹⁶

No mês seguinte à abertura do *Museu Regional Dona Beja* em Araxá, foi inaugurada em 21 de janeiro de 1966, também no estado de Minas Gerais, a *Galeria Brasileira*, a segunda entidade incentivada pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*. Institucionalmente, a galeria nasceu atrelada à *Universidade Federal de Minas Gerais*, ocupando com projeto expográfico assinado por Pietro Maria Bardi – diretor do MASP – o saguão de entrada da Biblioteca Estadual de Belo Horizonte, mesclando por meio da parceria, o poder central federal (universidade) e estadual (biblioteca).

Se, em dezembro de 1965, o museu regional de Araxá foi aberto ao público, e em 21 de janeiro de 1966, foi inaugurada a *Galeria Brasileira* em Belo Horizonte, em 27 de janeiro, a imprensa paulistana divulgou a abertura de uma mostra no MASP com o núcleo inicial do acervo dos museus regionais de Olinda e Campina Grande, anunciando, assim, os próximos museus a serem promovidos pela Campanha, considerando que o museu regional de Olinda foi inaugurado em dezembro do mesmo ano.

As proximidades entre as datas das duas primeiras inaugurações e da apresentação do núcleo inicial dos próximos museus indicam não apenas a celeridade do trabalho empreendido pelos agentes da *Campanha Nacional de Museus Regionais* – Chateaubriand, Yolanda e Bardi –, mas também uma estratégia de marketing na promoção da Campanha, utilizando os eventos anteriores como forma de alavancagem dos próximos museus, mantendo constantemente na mídia, informações sobre a formação

⁵⁹⁵ Cumpre informar que ao longo do texto será referida a denominação oficial do museu regional de Olinda, denominado Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Essa opção justifica-se por considerarmos relevante enfatizar neste tópico a palavra (conceito) "Contemporânea" como elemento de distinção de uma política até então desenvolvida em torno da arte moderna. No mesmo sentido, é relevante destacar que o referido museu foi instalado na cidade de Olinda, e não na capital do Estado de Pernambuco, questão discutida no texto. Portanto, ao referirmo-nos ao museu regional de Olinda e ao museu de arte contemporânea de Pernambuco, estamos tratando da mesma instituição.

⁵⁹⁶ Resposta de Di Cavalcanti à pergunta: O que você lembra da Bienal? A entrevista foi realizada por Yolanda Penteadó e publicada em sua autobiografia (PENTEADO, 1976, p. 260)

e constituição de tais museus, como os artigos de Carlos Rizzi, publicados pelo jornal *Diário de São Paulo* em janeiro de 1966⁵⁹⁷, informando ao leitor a ação museal promovida pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*⁵⁹⁸.

Não se trata de folclore regional, nem de arte regional e menos ainda de arte colonial, mas sim de arte viva de artistas contemporâneos de todo o Brasil. (DIÁRIO DE S. PAULO, 1966)

O excerto de Di Cavalcanti a respeito das Bienais da década de 1950 e o excerto de Carlos Rizzi apresentam a tonalidade do campo artístico no período, acerca da arte moderna e contemporânea, bem como o desejo enfático pela contemporaneidade com o presente e o futuro, negligenciando, por vezes, como indica Di Cavalcanti⁵⁹⁹, obras consagradas de movimentos anteriores.

A proposta de Pietro Maria Bardi, uma espécie de consultor técnico da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, responsável pela orientação da seleção, compra e composição do acervo doado aos museus regionais, não sem interferência, seguia em alguma medida as mesmas diretrizes estabelecidas para o MASP, tais como o ensino, acesso e produção de técnicas artísticas, contemplando em seu acervo obras significativas dos diversos períodos, escolas e movimentos, capazes de auxiliar a compreensão da história da arte e seu processo. Partindo de tais diretrizes, as escolhas de Bardi para os museus regionais envolviam desde obras de movimentos mais clássicos, como obras de artistas modernos e contemporâneos, sem descartar os artistas modernos paulistas, considerados pelo diretor do MASP, movimento fundamental para a arte brasileira, mas também, artistas de outras regiões do país, como Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, entre outras regiões do país, promovendo o diálogo entre as regiões por meio da arte e sua produção regional.

Se a influência ou o desejo na formação de coleções plurais partia de Bardi, a tendência de Chateaubriand pelos movimentos artísticos mais clássicos e conservadores não foi alterada, mas foi, sobretudo, direcionada para aquisição de novas obras para o MASP, enquanto no projeto empreendido pela Campanha, foi conferida prioridade a

⁵⁹⁷ Em maio de 1966, Carlos Rizzi voltou a publicar artigo no jornal *Diário de S. Paulo* sobre a Campanha.

⁵⁹⁸ Trecho do artigo de Carlos Rizzini, "A Brasileira de Belo Horizonte", publicado em 26 jan. 1966, dia anterior à abertura de mostra no MASP com o núcleo inicial dos acervos dos museus de Olinda e Campina Grande.

⁵⁹⁹ Conforme indicado no segundo capítulo desta tese, o campo da arte moderna, o principal objeto de crítica de Di Cavalcanti era a corrente abstracionista.

renomados e novos artistas modernos brasileiros e estrangeiros, como podemos considerar a partir da coleção inglesa, doada ao *Museu Regional de Feira de Santana* (1967).

Nesse sentido, cumpre resgatar dois aspectos relevantes que estão mutuamente interligados. O primeiro deles, a relação que Assis Chateaubriand tinha e manteve com Nelson Rockefeller, mesmo após a abertura do MASP (1947), relação que envolvia colaborações e negócios no campo empresarial, mas também alguma proximidade na perspectiva de mundo desenvolvido e capitalista.

Em relatório de maio de 1956, João Calmon⁶⁰⁰ e Edmundo Monteiro⁶⁰¹, responsáveis pela administração do império das comunicações, informavam a Chateaubriand a péssima situação financeira dos negócios, atribuindo dois agravantes: o pagamento e contribuição à Previdência Social, e a "(...) primeira prestação do contrato referente à compra de quadros para o Museu de Arte de São Paulo" (MORAIS, 2011, p. 491). A situação financeira dos *Diários Associados*, mesmo diante do seu processo de expansão na década de 1950, não foi modificado positivamente na década seguinte, sendo importante para o empresário a manutenção de sua proximidade facilitadora com o magnata do petróleo Nelson Rockefeller, que desde a década de 1930, ambicionava a constituição de uma rede de museus de arte moderna no continente americano. É nesse sentido que as ações de Chateaubriand em torno da Campanha prosseguem e ganham ênfase na arte moderna em comparação com o MASP, segundo Bardi, carente de obras desse movimento artístico, sobretudo, se considerarmos o MASP como o grande projeto pessoal sonhado por Chateaubriand desde a década de 1920, o qual manteve sua política de doações de obras, mesmo após a abertura do museu em 1947.

Por sua vez, no segundo aspecto, a Campanha significava a ampliação da ação e influência do MASP no território brasileiro. Para alguns órgãos da imprensa no período, simpatizantes ao *Museu de arte de São Paulo* e a Chateaubriand, os museus regionais

⁶⁰⁰ Membro de família tradicional baiana, descendente do visconde e marquês de Abrantes, o advogado João Calmon (1916-1999), foi jornalista e um dos dirigentes do grupo *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Foi eleito deputado federal pelo estado do Espírito Santo em 1962, onde fez oposição ao governo do presidente da República, João Goulart. Em 1966, foi reeleito deputado federal, e em 1970 assumiu a cadeira de senador (biônico), também pelo estado do Espírito Santo. O então deputado esteve presente na cerimônia de inauguração do Museu de Arte de Campina Grande em 1967.

⁶⁰¹ Edmundo Monteiro (1917-1996), formado em economia pela ECAP, foi jornalista e diretor executivo em São Paulo do grupo *Diários Associados* de Assis Chateaubriand. Foi administrador e presidente do MASP, eleito em 1967 por partido alinhado com os militares (ARENA), deputado federal pelo estado de São Paulo. Em 1960, coordenou a criação da Tv-Cultura de São Paulo, pertencente ao grupo de Chateaubriand, transferida para o governo estadual paulista em 1969.

eram uma "(...) espécie de filhotes do MASP espalhados por todo o país e dedicados exclusivamente à arte brasileira." (MORAIS, 2011, p. 566). A percepção da imprensa no período não era totalmente equivocada, ao compreender a criação dos museus regionais como a formação de uma rede de museus chefiada ou liderada pelo MASP, a instituição mentora dos demais, mas equivocava-se, ao indicar a exclusividade à arte brasileira, sendo perceptível a grande ênfase à arte nacional, mas não sua exclusividade, sobretudo, ao considerar a coleção inglesa.

Era essa ideia de rede que interessava a Rockefeller, e foi exatamente essa rede que o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, no momento de sua constituição, se propôs a produzir, modificando o foco de sua atuação com a organização das Bienais Internacionais, o que direcionou o seu principal mecenas e dirigente da instituição para o panorama externo, e não o aprofundamento no interno. O espaço deixado vago pelo MAM-SP, sobretudo, após a extinção do museu em 1963, foi ocupado por outra instituição.

Desse modo, a Campanha pode ter significado para Chateaubriand, que não era um técnico de museus, a reprodução no campo museal em escala nacional, processo semelhante ao implantado por sua rede jornalística, do prestígio do MASP, aliado ao poder de comunicação dos *Diários Associados* que cobriam o país, centralizado na sua figura, mas com participação e apoio das elites locais, que estariam vinculadas ao poder central por meio do senador, embaixador e empresário Assis Chateaubriand. Processo não muito distinto ocorreu com Ciccillo Matarazzo, se considerarmos o seu envolvimento direto com a arte moderna e a expansão de suas fábricas por distintas regiões do país, detentor de amplo capital econômico, prestígio internacional e proximidade do centro do poder do país. No entanto, o interesse do industrial voltou-se para o quadro externo após a realização das Bienais, enquanto o grande capital político de Chateaubriand estava na força comunicativa em nível nacional de suas empresas.

No mesmo excerto, onde a imprensa considerou os museus regionais "filhotes do MASP", aparece com ênfase e destaque, conferindo "(...) exclusivamente a arte brasileira"⁶⁰². É possível que essa afirmação, assim como a anterior que buscava enaltecer exageradamente a Campanha, atribuindo aos seus regionais o mesmo prestígio e visibilidade do MASP, exaltasse a arte brasileira, por entender nesta a base do diálogo possível com o nacionalismo vigente no período, nacionalismo o qual, segundo Lourenço

⁶⁰² Jornal **Diário de S. Paulo**. São Paulo, mai. 1966.

(1999), teria afastado o italiano Pietro Maria Bardi de uma possível liderança da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, tendo por esse motivo, optado Assis Chateaubriand, por Penteadó, como indica o artigo de Rizzi, ao exaltar o "(...) espírito brasileiro social e público da senhora Yolanda Penteadó"⁶⁰³.

Considerando-se que a notícia vinha do grupo de Chateaubriand, sinaliza-se a alternância de funções de Bardi para Penteadó, e o fato de se dar importância à nacionalidade desta pode talvez indicar motivação provinciana, num tempo de nacionalismo estreito e exacerbado. (LOURENÇO, 1999, p. 243)

As pesquisas apresentadas nesta tese não apontam para direção oposta da indicada por Lourenço, mas sugere o ingresso de outros elementos no corpo de análise, possivelmente relevantes para a escolha de Yolanda Penteadó para as "funções" na Campanha. A figura de Yolanda Penteadó, que circulava pelo meio artístico e da alta sociedade paulista, garantiam a este capital simbólico e social, elementos de extremo interesse para a Campanha. A mesma senhora, amiga pessoal de Chateaubriand, era chamada por este de "a caipirinha de Leme", paulista quatrocentona, em sentido irônico e simbolicamente construído por um falso discurso que a reconhecia, bem como a seu grupo social, como os verdadeiros herdeiros da nobreza da terra, descendente dos bandeirantes e dos indígenas, os eleitos a conduzir a Nação. Mesmo que considerando a construção de tais tradições e imagens discursivas de um passado inventado, positivado e contraditório às evidências históricas, o discurso paulista ciclicamente repetido de diversos modos desde o início do século XX ganhava força diante da primazia nacionalista e a pujança econômica de São Paulo. Por fim, o capital social de Yolanda Penteadó não permitia apenas a sua circulação entre artistas e "gente de sociedade", apenas no cenário nacional, mas também no cenário internacional, tais como recepções do magnata do capitalismo Nelson Rockefeller em Nova York, e encontros e conferências com Leon Degand e Fernand Léger⁶⁰⁴, na França, intelectual e artistas filiados ao Partido Comunista. Era exatamente esse trânsito entre os distintos cenários e seu capital

⁶⁰³ Jornal **Diário de S. Paulo**. São Paulo, mai. 1966.

⁶⁰⁴ Um dos pintores franceses favoritos de Olivia Guedes Penteadó. Amigo de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e do intelectual André Malraux (amigo pessoal de Yolanda), ministro francês da Cultura (1959-1969) no governo de Charles de Gaulle, período no qual na França surgiram as primeiras práticas que seriam posteriormente denominadas de Nova Museologia, as quais Yolanda Penteadó não ignorava por completo.

simbólico, embora não técnico, que agregavam valor político à *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

Se na primeira metade do século XX era comum a expressão "São Paulo, a locomotiva do país", na década de 1960 passou a ser "São Paulo, a cidade que mais cresce no país" (MATOS, 2001). É relevante considerar que nessas duas frases, o sentido glorioso e da grandeza de São Paulo está presente, havendo, no entanto, um deslocamento imagético do condutor, elemento atrelado ao período. Se no início do século eram as estradas de ferro e, portanto, as locomotivas que conduziam e sinalizavam o progresso econômico, na segunda metade do século XX essa ideia passou para o cenário urbano, objeto de interesse dos industriais e também da arte moderna, fosse de tendência capitalista ou comunista.

O aspecto nacionalista, por certo, era fator de relevo no contexto da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, no entanto, não é possível desconsiderar a proposta de circularidade existente nos ideais do grupo modernista paulista, presentes na constituição do MASP, MAM-SP, Fundação Bienal e com influências do próprio Nelson Rockefeller, nesse período (década de 1960), governador do estado norte-americano de Nova York.

Figura 10: *Abertura da Vª Bienal de São Paulo (1959)*



Abertura da V Bienal (Internacional) do Museu de Arte Moderna de São Paulo com roda de acarajé. No centro da imagem, o governador do estado de São Paulo, Carvalho Pinto e senhora, seguido por militar não identificado e o Presidente da República, Juscelino Kubitschek, ao lado de Yolanda Penteadó.

Fonte: Athayde de Barros (1959) / Acervo: Fundação Bienal de São Paulo.

A proposta de circularidade e diálogo artístico entre as regiões presentes na proposta de Bardi também estava contemplada no aspecto cultural, ainda que de modo incipiente, por projetos dos quais Yolanda Penteadó participou, como o MAM-SP. Nesse

sentido, a proposta de circularidade também vislumbrava o permanente e constante diálogo entre o cenário externo, o nacional centralizado em São Paulo – conforme a proposta da Campanha –, e o local com os museus regionais⁶⁰⁵.

Se a realização das Bienais era capaz de atender às expectativas da circularidade internacional e nacional, esta era incapaz efetivamente de promover a circularidade regional, objeto de ação da Campanha Nacional, que contava com o apoio técnico do MASP. Portanto, a proposta empreendida pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* contemplava a perspectiva nacionalista, ao propor a abertura dos museus regionais promovendo a arte moderna, movimento artístico vinculado ao imaginário urbano e industrial, por sua vez, distanciava-se, ao considerar o elemento de circularidade internacional, sobretudo, quando consideramos o acesso de artistas brasileiros à União Soviética ou ao *Partido Comunista*, tais como Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila do Amaral, Carlos Prado e Djanira da Motta e Silva⁶⁰⁶. A pintora paulista Djanira Silva foi madrinha de dois, dos três museus promovidos pela Campanha no Nordeste brasileiro⁶⁰⁷, tendo o embaixador da União Soviética, a convite de Chateaubriand, proferido discurso em 1965 no evento de inauguração do primeiro museu regional da Campanha.

Desse modo, o nome de Yolanda Penteado, e o seu envolvimento ativo com as Bienais, agregava valor e simbolismo expressivo ao projeto empreendido pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, tanto no plano nacional como internacional, significando o seu nome na Campanha uma espécie de aliança simbólica entre a trajetória e o prestígio do MAM-SP – Penteado –, somados à trajetória e ao prestígio do MASP – Bardi e Chateaubriand.

Todo o discurso de integração e defesa nacional, palavras de ordem do golpe de 1964, permeia a iniciativa e afirma-se que o alvo é o intercâmbio cultural, a transposição das barreiras regionais, embora sejam denominados museus regionais. (LOURENÇO, 1999, p. 244)

No cenário internacional da década de 1960, ocorria a Guerra Fria; a Guerra do Vietnã; a França realizou testes de explosão nuclear (1960); a União Soviética levou o

⁶⁰⁵ Consultar figura 7: *Projeto de Circularidade da Campanha Nacional de Museus Regionais*.

⁶⁰⁶ Os artistas Di Cavalcanti, Portinari e Carlos Prado foram prestigiados pelas primeiras Bienais de São Paulo. Eles foram filiados ao Partido Comunista. Tarsila do Amaral e Djanira da Motta e Silva realizaram viagens para a União Soviética e não negaram a influência dessa viagem na sua produção artística.

⁶⁰⁷ Djanira da Motta e Silva esteve entre 1953 e 1954 na União Soviética a estudo. Ela foi madrinha do Museu Regional de Campina Grande e do Museu de Arte Contemporânea de Olinda, ambos, promovidos pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

primeiro homem ao espaço (1961); foram concluídas as obras do muro de Berlim (1961); houve a Crise dos Mísseis e o bloqueio naval em Cuba (1962); a China realizou testes de dispositivos nucleares (1964); a Revolução Cultural Chinesa (1966); a execução do líder guerrilheiro Ernesto Che Guevara na selva amazônica (1967); a Primavera de Praga (1968); a realização de manifestações estudantis conhecidas como Maio de 68 (1968); assassinato no Tennessee de Martin Luther King (1968); e no fim da década, os Estados Unidos da América levaram o primeiro homem à Lua (1969).

Foi nesse contexto de acirramento da Guerra Fria, que ocorreu no Brasil o golpe civil militar de 1964, com apoio do governo norte-americano⁶⁰⁸ e do jornalista Assis Chateaubriand, avessos a qualquer possibilidade de ampliação do poder e zona de influência do discurso comunista. No entanto, embora o golpe civil militar tenha contado com o apoio de Chateaubriand, como indica seu biógrafo Fernando Morais (2011), a proximidade entre o jornalista e os militares não durou quatro meses, em agosto de 1964 – portanto em período anterior à abertura do museu regional em Araxá – Assis Chateaubriand publicou artigo que discretamente demonstrava seu desacordo com a política adotada pelo regime, posição que se consolidou ao longo da década, passando o jornalista da posição de aliado a inimigo do regime, o que não tornava Chateaubriand efetivamente um aliado dos comunistas.

Quem conhecesse o caráter do jornalista não deveria se surpreender com seu comportamento: aquela não era a primeira nem a segunda vez que ele se empenhava pessoalmente em levar um grupo ao poder para em seguida passar à oposição. A primeira e discreta manifestação de seu desacordo com o novo governo veio a público em um artigo publicado em agosto de 1964. Curiosamente, nele Chateaubriand acusava de implantar no país uma política estatizante um dos mais férreos defensores do privatismo e da economia de mercado. (MORAIS, 2011, p. 544)

No artigo, Chateaubriand criticava a política do então ministro do planejamento Roberto Campos que fazia, na consideração de jornalista, perigosas concessões ao estatismo, considerando uma desgraça, a qual respeitadas áreas das Forças Armadas ainda apoiavam o "horrendo jacobinismo mexicano e peronista que anda por aí". (MORAIS, 2011, p. 545). Naquele período entre outras medidas do governo, foi anunciada a criação de fábrica estatal de produção de papel no Paraná, objeto de ataque de Chateaubriand,

⁶⁰⁸ TOTA, op. cit.

que encerrou o artigo perguntando se o presidente Castelo Branco (militar) era um bêbado⁶⁰⁹. Esse artigo associado aos discursos de Chateaubriand no Senado Federal no fim da década de 1950 não deixa dúvidas em relação ao seu alinhamento com a perspectiva do capitalismo norte-americano, o que mais uma vez, o colocava ao lado de Nelson Rockefeller, empresário comprometido com o mesmo ideal, e foi, possivelmente a partir dessa relação, aliada à valorização do MASP, que a *Campanha Nacional de Museus Regionais* prosseguiu seu programa, mesmo promovendo ações em desagravo do regime implantado no país, como a contínua promoção e doação de obras de artistas consagrados para os museus regionais, mesmo estando estes, alinhados ou próximos ao *Partido Comunista* ou à União Soviética, como Di Cavalcanti, Portinari e Djanira da Motta e Silva, madrinha de alguns museus regionais⁶¹⁰.

Possivelmente um dos maiores golpes sofridos pela rede de comunicação de Chateaubriand foi o decreto-lei nº236⁶¹¹ do governo⁶¹² Castelo Branco, que limitou no décimo segundo artigo a cinco (três regionais e duas nacionais) o número de estações de televisão que poderiam pertencer ao mesmo grupo privado, enfraquecendo a rede televisiva⁶¹³ de Chateaubriand que tinha por slogan "Onde houver um receptor de Tv, há sempre presente a imagem de um canal Associado"⁶¹⁴, em cenário de grande

⁶⁰⁹ Chateaubriand também havia escrito inúmeros artigos criticando o governo de Juscelino Kubitschek, período no qual era senador pela Paraíba, sendo possivelmente sua nomeação a embaixador do Brasil em Londres uma tentativa do governo de agastar o crítico que chamava o presidente de "o faraó Kubitschek" em referência à construção de Brasília, a qual também foi contrário (MORAIS, 2011, p. 13). No mesmo período era embaixador do Brasil em Washington, o banqueiro Walter Moreira Salles.

⁶¹⁰ Em 1967, a presença dos militares no evento de inauguração do Museu de Arte de Campina Grande é sensivelmente percebida, em oposição às inaugurações em Araxá e Olinda.

⁶¹¹ Decreto-Lei nº 236, de 28 de fevereiro de 1967. No panorama atual da comunicação brasileira, questões semelhantes a esta estão em discussão no Congresso Nacional, havendo projetos de lei que defendem um limite de detenção de veículos de comunicação por parte de grupos, famílias e pessoas, defendendo alegadamente a pluralidade e os valores democráticos, dificultando a manutenção de monopólios na imprensa.

⁶¹² Governo militar (Federal).

⁶¹³ Apenas a rede de emissoras de Assis Chateaubriand era dividida entre Tv-Tupi de São Paulo, que comandava os canais do Sudeste e Sul do país: Tv Cultura (vendida para o estado de São Paulo em 1969), Tv Difusora (São José do Rio/SP), Tv Mariano Procópio (Juiz de Fora/MG), Tv Paraná (Curitiba/PR), Tv Coroados (Londrina/PR), Tv Vitória (Vitória/ES); e a Tv-Tupi do Rio de Janeiro, que comandava o sinal das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste: Tv Itapoã (Salvador/BA), Tv Rádio Clube de Recife (Recife/PE), Tv Brasília (Brasília/DF), Tv Ceará (Fortaleza/CE), Tv Marajoara (Belém/PA) e a Tv Rádio Clube de Goiânia (Goiânia/GO). Embora a maior parte do território nacional fosse coberto pela Tupi do Rio, a maior densidade populacional era coberta pela Tupi de São Paulo, que também concentrava a produção das telenovelas, programas de auditório e shows televisivos para toda a rede.

⁶¹⁴ Em 1961, o sinal da Tv Brasília foi transmitido para a Tv Tupi de São Paulo por meio de antenas instaladas em três aviões (dois da Força Aérea Brasileira, e um da VASP – autarquia estatal de São Paulo) que voavam em círculos para efetuar a ligação de sinal entre as duas regiões. O envolvimento do setor público no interesse de imprensa privada denota a relevância da Tv Tupi de São Paulo no cenário nacional, bem como o prestígio de Assis Chateaubriand e o patrimonialismo, com a mistura de interesses entre a esfera pública e privada.

concorrência, tendo sido fundada em 1965 a Tv Globo⁶¹⁵, que nas décadas seguintes, ocupou o espaço deixado pela rede Tupi de Chateaubriand.

Portanto, nesse cenário de valorização do nacionalismo e crítica de Chateaubriand ao regime militar, Yolanda Penteado passou a influir mais ativamente no processo de seleção e compra de artefatos artísticos para a constituição dos acervos a serem doados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, processo no qual também foi inserido o diretor dos *Diários Associados* da Bahia, Odorico Tavares, embora nos bastidores, o grande orientador técnico das ações continuasse a ser o diretor técnico do *Museu de Arte de São Paulo*, o qual não deixou de publicar artigos elogiosos destinados a cada museu fundado pela Campanha.

Apesar das dificuldades de locomoção, em março de 1966, Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado viajaram para Londres. Segundo a autobiografia de Penteado (1976, p. 262), Chateaubriand passaria por consultas médicas, tendo ela permanecido por alguns dias na companhia do amigo, seguindo posteriormente para Milão e Cannes, onde encontrou os amigos André Lage "homem do mar (...) vive em Cannes como se fosse de lá" e Gabrielle Lage, "uma grande inteligência". Na descrição de Yolanda, em um café da manhã delicioso, em "(...) terraço florido, André, cheio de programas, Gabrielle, cheia de minúcias interessantes sobre tudo o que é Museu" denota ao menos parte da tonalidade da viagem de Penteado ao sul da França. Foi a partir da estadia e da companhia do casal Lage, que Yolanda visitou no interior da *Provence*, sul da França, entre as cidades de Cannes e Nice, a *Fundação Maeght*, o *Museu Léger*, o *Museu Picasso* (instalado no Château Grimaldi) e a cidade de Cagnes, onde Renoir passou seus últimos dias.

Para além do caráter bucólico e elegante dos Alpes-Maritimes à margem do Mediterrâneo, visitas a restaurantes e hotéis, Yolanda Penteado conheceu a *Fundação Maeght*, instituição cultural fundada em 1964 por seu amigo e parceiro de Bienais, o escritor André Malraux⁶¹⁶, associado ao casal Aimé e Marguerite Maeght, em relação

⁶¹⁵ Em 1969, o Jornal Nacional da Tv Globo foi o primeiro programa transmitido para todo o país, produzido a partir do Rio de Janeiro. Anteriormente, a produção para transmissão nacional era realizada nos estúdios da Tv Tupi de São Paulo. Nesse aspecto, é relevante considerar que até hoje, dentre as cinco principais emissoras de sinal aberto no Brasil, quatro estão sediadas em São Paulo, (SBT, Record, Bandeirantes, Rede TV), tendo a Tv Globo o seu principal polo jornalístico sede em São Paulo.

⁶¹⁶ André Malraux (1901-1976), doutor *honoris causa* pela USP (1959), foi Ministro da Cultura da França entre 1959 e 1969 (durante a gestão do presidente francês Chales de Gaulle – presidente que era amigo pessoal de Henri d'Orléans, casado desde 1931 com Isabelle d'Orléans e Bragança, neta da princesa Isabel do Brasil e, uma das articuladoras para a venda do Château d'Eu ao jornalista Assis Chateaubriand para a constituição, no Château, da Fundação D. Pedro II e do Museu do Brasil na França), portanto, período que compreende o início e o fim da Campanha Nacional de Museus Regionais no Brasil. Desse modo, por meio

semelhante àquela vivida por Karl Nierendorf e o casal Yolanda e Ciccillo Matarazzo em 1947, na Suíça. No entanto, as semelhanças encerravam-se nesse fator, uma vez que Aimé Maeght era litógrafo e *marchand d'art*, dono de galeria em Cannes (1932), Paris⁶¹⁷ (1945) e em Barcelona, circulando desse modo pelo universo artístico francês e europeu, possuindo relações com artistas, como Bonnard, Braque, Chagall, Calder, Giacometti, Kandinsky, Léger, Matisse, Miró, entre outros, também presentes na revista de arte *Derrière le Miroir* (1946)⁶¹⁸, editada por Aimé, dedicada exclusivamente a artistas que expunham obras em suas galerias no cenário pós-guerra.

Segundo Yoyo Maeght (2006), o casal decidiu pela constituição da fundação, apenas após retorno de viagem realizada aos Estados Unidos, em 1956⁶¹⁹. As informações de Maeght indicam dois elementos significativos para a constituição da fundação, sendo o primeiro deles o tempo demandado para a articulação e inauguração da Fundação, pouco menos de dez anos, mesmo tendo a *Galeria Maeght* prestígio no meio artístico nacional e internacional, ação efetivada pelo casal, com o apoio e incentivo do amigo, André Malraux, que ocupava o cargo de ministro da cultura⁶²⁰. O segundo elemento trata-se da influência da visita aos Estados Unidos da América, na constituição da Fundação no interior francês, instituição que de algum modo influenciou Yolanda Penteadó, em 1966, sendo ela presidente da *Campanha Nacional de Museus Regionais* no Brasil, o que reforça a dupla influência norte-americana, em uma espécie de genealogia das ideias, na constituição da Campanha, sendo a primeira por herança das ações do MAM-SP e das Bienais, ambas articuladas com o movimento modernista paulista e, por fim, a *Fundação Maeght*⁶²¹.

A Fundação tinha por objetivo constituir importante centro cultural dedicado à arte moderna e contemporânea, sendo a primeira instituição privada desse gênero na França (MAEGHT, 2006). Seu objetivo constitutivo era estimular o convívio entre

de tais personagens e suas redes sociais, os projetos museais de Assis Chateaubriand da década de 1920 e 1960 estavam entrelaçados. Consultar anexo 22: Castelo d'Eu.

⁶¹⁷ Galeria Maeght.

⁶¹⁸ A publicação foi extinta em 1982, ano seguinte após a morte de seu fundador.

⁶¹⁹ Viagem realizada após a morte de um dos filhos do casal.

⁶²⁰ Nesse aspecto torna-se relevante, em pesquisas futuras, levantar dados acerca do envolvimento efetivo e as ações realizadas por André Malraux, enquanto Ministro da Cultura, para a concretização da Fundação Maeght, em uma tentativa de verificação de uma espécie de patrimonialismo à francesa, ou o refutar de tal hipótese. Consultar anexo 23: *Inauguração da fundação Maeght – 1954*.

⁶²¹ Segundo Maeght (2006), uma das inspirações do casal em sua visita aos Estados Unidos da América foi a fundação Guggenheim, a mesma à qual Karl Nierendorf, o amigo do casal Matarazzo, esteve ligado. Cumpre salientar que a intenção de Yolanda e Matarazzo era a de convidar Nierendorf para dirigir o MAM-SP, projeto não realizado diante de seu falecimento em 1947.

frequentadores e apreciadores da arte moderna e contemporânea com artistas, que poderiam utilizar o espaço como uma espécie de clube ou ponto de encontro. O projeto⁶²² contava com salas de apresentação, teatro, salas de cinema, espaço de exposição, salas de curso, cafés e restaurante, jardins repletos de esculturas e mirantes, projeto semelhante no plano conceitual daquele desejado pelo MASP e MAM-SP, bem como, no plano arquitetônico, ao projetado por Lina Bo Bardi para o MASP (1957), e Affonso Reidy para o "Palácio das Artes", edifício pensado na gestão de Matarazzo (1952) para sediar o MAM-SP.

Por fim, no aspecto arquitetônico, não é possível desconsiderar o distanciamento dos edifícios sede dos museus regionais em relação aos edifícios projetados para sediar o MoMa, MASP, MAM-SP, Bienal e a *Fundação Maeght*, estando em linhas gerais mais próximos dos edifícios escolhidos para sediar os Museus Histórico-Pedagógicos e o *Museu Imperial* (casarões ou edifícios históricos), próximo ao projeto de Chateaubriand para o Museu do Brasil na França⁶²³ do que efetivamente edifícios modernos. Nas imagens que seguem, embora recentes, estão representados os edifícios sede das instituições que foram inauguradas e permanecem instaladas em tais edificações⁶²⁴, à exceção do MASP, instalado apenas em 1968 no edifício apresentado na figura que segue.

⁶²² A sede da fundação foi projetada pelo arquiteto catalão Joseph Lluís Sert, sobrinho do muralista José Maria Sert, autor do mural que substituiu aquele projetado por Diego Rivera, em 1931, para o saguão de entrada do Rockefeller Center. Consultar anexo 11: O projeto de mural apresentado por Diego Rivera.

⁶²³ Château d'Eu. Consultar imagem no anexo 22: Castelo d'Eu.

⁶²⁴ As imagens dos edifícios que seguem foram extraídas da internet em 1 nov. 2019 das seguintes páginas: <https://www.fondation-maeght.com/fr/fondation-maeght/1-architecture> - Acesso em: 1 nov. 2019.

<https://www.veja.abril.com.br/%2Fentretenimento/%2Fmasp-chega-a-acordo-e-renegocia-sua-divida-milionario> - Acesso em: 1 nov. 2019 (São Paulo).

<https://www.cidadecultura.com/museu-imperial-em-petropolis/> - Acesso em: 1 nov. 2019 (Petrópolis)

<http://g1.globo.com/sp/piracicaba-regiao/noticia/2016/01/museu-prudente-de-moraes-reabre-em-piracicaba-apos-atraso-de-tres-meses.html> - Acesso em: 1 nov. 2019 (Piracicaba).

<http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/bens/link/10/museu-hist-rico-de-arax-dona-beja> - Acesso em: 1 nov. 2019 (Araxá).

<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/museu-de-arte-contemporanea-mac/> - Acesso em 1 nov. 2019 (Olinda).

https://www.fundacaofurne.org.br/%2F&psig=AOvVaw2A0xrwUiO_RVyl3dcf32s0&ust=1572709309 - Acesso em: 1 nov. 2019. (Campina Grande).

Figuras 11 a 17: Imagens dos edifícios sede das Instituições Museais (2006-2017)

INSTITUIÇÕES DE ARTE MODERNA, YOLANDA PENTEADO E A CNMR



Fundação Maeght
Saint-Paul de Vence - PAC (França)



Museu de Arte de São Paulo (1968)
São Paulo - SP (Brasil)

EDIFÍCIOS DE MUSEUS CONSTITUÍDOS SOB A INFLUÊNCIA DE BARROSO



Museu Imperial
Petrópolis-RJ (Brasil)



Museu Histórico-Pedagógico Prudente de Moraes
Piracicaba-SP (Brasil)

EDIFÍCIO DE MUSEUS PROMOVIDOS PELA CAMPANHA NACIONAL DE MUSEUS REGIONAIS



Museu Regional Dona Beja
Araxá-MG (Brasil)



Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco
Olinda-PE (Brasil)



Museu Regional de Campina Grande
Campina Grande-PB (Brasil)

A descrição de Yolanda Penteado de sua visita não apenas à *Fundação Maeght*, mas também à região do Côte d'Azur, apontam para a relevância, na sua percepção, entre a paisagem, o edifício e a arte.

É um edifício de arquitetura sóbria, construído (...) de modo muito feliz, com ambientes livres, de paredes baixas. Lá foram colocadas inúmeras estátuas de Giacometti, tão bem contra o fundo infinito. Naquele país, onde as montanhas têm um tom cinza-claro, a natureza se integra à arte. As salas foram construídas para os quadros, de maneira que se pode ver um Picasso imenso numa parede com a proporção adequada. (PENTEADO, 1976, p. 263)

A descrição de Penteado valoriza a relação entre os agentes específicos da localidade, elementos que poderiam ser replicados pelos museus regionais ao considerarem a produção de artistas locais, aqueles que estariam ou estiveram em interação com a paisagem e com o próprio museu, produzindo diálogos e obras, construindo, a exemplo metafórico, obras em "proporção adequada", não necessariamente conforme às dimensões físicas do museu, mas sim, na sua dimensão dialógica com a paisagem social do seu em torno e, posteriormente, levado para construir novos diálogos em outros contextos, regiões em nível nacional e internacional, mediadas possivelmente pelo MASP.

Ainda, a partir da descrição de Penteado, é possível acessar a sua percepção sobre o clima local, condição que poderia ser estimulada nas cidades brasileiras onde estavam sendo instalados os museus regionais, guardadas as devidas proporções e especificidades.

Sáímos cedo. Passamos por Saint-Paul-de-Vence, cidade bonita, encontro de gente de bom-gosto, e almoçamos na Colombe d'Or. Sinto nunca ter ficado lá para dormir, é um lugar delicioso. O proprietário compõe com os hóspedes uma só família, criando em torno de si uma atmosfera de arte. Os artistas *habitués* do local deixaram todos, desde o tempo dos impressionistas, alguma de suas obras como lembrança. (PENTEADO, 1976, p. 262)

Mesmo que seja passível de questionamento, não é difícil conjecturar o que Yolanda Penteado considerava como "gente de bom-gosto". O excerto indica a relação vislumbrada por Penteado entre o artista e a localidade "uma só família", onde era possível estimular e vivenciar em torno "de si uma atmosfera de arte", instigada e fomentada pelas ações realizadas pelo Museu Regional de Arte Moderna. Desse modo, a instituição servia, ao mesmo tempo, para informar e estabelecer contato, promover e

alavancar a outros patamares e níveis os artistas regionais, ação possivelmente realizada com estes, deixando "como lembrança" algumas de suas obras no local, indicando assim, sua possível leitura acerca da amálgama entre a paisagem local (comunidade), o edifício (vivências), a arte (produção) e o artista (o Ser), elementos que, embora não profundamente elaborados ou descritos, apontavam para os rudimentos da Nova Museologia, corrente museológica que surgiu com força em 1972 (MOUTINHO, 1992), menos de dez anos após a viagem de Penteadó aos Alpes Marítimos da França.

Nessa mesma perspectiva, ainda que seja considerado o fato de a autobiografia de Yolanda Penteadó ter sido escrita no binômio 1976-1977, portanto, sendo necessário o uso de recursos da memória, para a qual não ignoramos sua seletividade e possível influência de debates contemporâneos na reconstrução do discurso, é pouco crível, dado o envolvimento de Yolanda com o campo artístico em suas distintas esferas, assim como a sua circulação internacional entre as décadas de 1950 e 1960, que de algum modo ela não tenha recebido influências dessas novas tendências em processo de formação desde a Segunda Guerra Mundial, acelerada em contexto de Guerra Fria, mas ganhando efetivo contorno na década de 1970. Outra discussão necessária tange à reverberação efetiva de tais influências na *Campanha Nacional de Museus Regionais*⁶²⁵, as quais podem ter ocorrido ou não, assunto que será discutido mais adiante nesse mesmo texto, mas essa questão não deve eclipsar a capacidade de percepção de correntes e tendências por parte de Yolanda, considerando a sua rede social e circulação internacional, mesmo não possuindo formação no campo.

Destarte, é possível resgatar a ideia de Sérgio Milliet, entre outros modernistas, acerca da circularidade entre o regional, o nacional e o internacional, proposta comprada e acolhida, não sem influência de Rockefeller, por Chateaubriand e Bardi (MASP), Matarazzo e Degand (MAM-SP), havendo ensaios acerca do diálogo regional, nacional e internacional, mediados por tais instituições museais paulistas, a exemplo, a abertura da V Bienal de São Paulo, com uma rodada de acarajé, Figura 10: *Abertura da V Bienal de São Paulo (1959)*, onde o que está colocado, mesmo que caminhe pelo sentido do curioso e pitoresco⁶²⁶, a aproximação da grande arte internacional das práticas mais singelas,

⁶²⁵ As influências dessas tendências em formação foram desenvolvidas no capítulo 2 desta tese acerca do MoMA, MASP e MAM-SP/Bienal.

⁶²⁶ Processo marcadamente distinto, a exposição de indígenas brasileiros no Museu Nacional em 1882. Consultar Figura 3: *Exposição Antropológica Brasileira: Artefatos e aspectos da vida indígena*. No período, o museu era denominado Museu Imperial, importante não confundir com o Museu Imperial de Petrópolis, criado em 1940.

genuínas e específicas, produzidas por população que dificilmente teria acesso ao espaço dos museus tradicionais⁶²⁷. Por fim, na viagem ao sul da França, em 1966, Yolanda Penteadou visitou outros dois museus, sendo um deles o *Museu Picasso*, posteriormente renominado para *Museu Picasso de Antibes*. Não foi possível precisar a data de fundação do museu, havendo informações desencontradas que apontam para algo entre 1960 e 1966, havendo indicações de que o museu era popularmente conhecido como *Museu Picasso* desde 1948, após exposição do artista em sala da instituição, passando, no entanto, oficialmente a este nome, segundo indicações do site oficial do município, apenas em 1966⁶²⁸.

O museu foi instalado no castelo Grimaldi, construção que data do século XIV, tendo pertencido a esta família até meados da Revolução Francesa. Em 1928, foi adquirido pelo poder municipal⁶²⁹, que instalou no edifício um museu de história e arqueologia local, portanto, uma espécie de museu histórico regional, gerido pela municipalidade. Em 1946, após o término da Segunda Guerra Mundial, o pintor Pablo Picasso, instalado na cidade de Antibes, atendendo a convite do diretor do museu, utilizou ampla sala desde como ateliê, espaço que foi denominado "salle Picasso"⁶³⁰. Mesmo tendo permanecido por poucos meses na cidade, segundo a *Fundación Picasso*, o pintor doou algumas de suas obras para o museu, processo que voltou a repetir-se em 1960 e 1970. Portanto, foi nesse cenário de relação do artista com a vila, a paisagem e o edifício sede do museu, que floresceu a relação entre os agentes, propiciando no contexto da década de 1960 a conversão do museu de história e arqueologia em Museu Picasso.

⁶²⁷ Este fator, por certo, tem estreita relação com o processo de embranquecimento da chamada cultura afro-brasileira, sobretudo, no que tange à política empreendida pelo governo de Getúlio Vargas na eleição dos símbolos nacionais, como indica Ilana Goldstein (2000). Mais informações: NOGUEIRA, 2006 e DAMATTA, 1997.

⁶²⁸ Em 1963, foi constituída autarquia municipal, Fundação Museu Pablo Picasso de Barcelona, entidade responsável pela abertura, funcionamento e gestão do Museu Pablo Picasso de Barcelona, constituído a partir de obras doadas pelo pintor ao município. Picasso morou em Barcelona entre 1895-1904. Por fim, em outubro de 2013, na cidade de Málaga, onde nasceu o pintor, seus descendentes fundaram o Museu Pablo Picasso de Málaga, instituição gerida por organização social privada sem fins lucrativos, situação distinta às mantenedoras dos outros dois museus europeus vinculados ao pintor, que são mantidos direta ou indiretamente pela municipalidade. Durante a pesquisa, foram encontradas notícias na imprensa espanhola e francesa sobre a circulação das obras do pintor entre os três museus Pablo Picasso (Antibes, Barcelona e Málaga).

⁶²⁹ No mesmo ano em que o edifício foi adquirido, foi declarado monumento histórico municipal, conforme indica site do município. Disponível em: <<http://www.antibes-juanlespins.com/culture/musee-picasso>>. - Acesso em: 2 jul. 2019.

⁶³⁰ Em 1947, ocorreu a primeira exposição com obras do artista doadas ao município de Antibes (museu), acervo constituído inicialmente por 23 pinturas e 43 desenhos.

Essa conversão, além da possível busca do realce da relação tecida entre o município (comunidade local) com o artista de renome internacional, resultando em prestígio cultural e turismo para a cidade, estava inserido em processo de valorização do contemporâneo, assim como indicou no Brasil, Carlos Rizzi, em publicação no jornal *Diário de S. Paulo* (jan. 1966), anterior à viagem de Yolanda Penteadó e Assis Chateaubriand à Europa, onde Rizzi afirmava não se trata os museus regionais de museus folclóricos ou de "(...) arte colonial, mas sim de arte viva de artistas contemporâneos", distanciando em seu discurso os museus regionais dos MHP de São Paulo e permitindo a construção de proximidade com o contexto do sul da França. A mesma leitura, praticamente contemporânea, no sentido de corrente e movimento internacional, pode ser transposta para a realidade de Antibes da década de 1960, conferindo espaço à "arte viva" de Pablo Picasso, artista contemporâneo, e de algum modo ligado àquela localidade.

É, portanto, nesse sentido, da contemporaneidade, ou seja, da atualidade, do tempo presente, que surgiu em Olinda, não um museu de arte moderna, mas sim, um museu de arte contemporânea, indicando, conforme aponta Lourenço (1999), os equívocos do período, ainda de certa forma ativos, uma vez que a arte apresentada no *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, instalado em Olinda (1966), conferia destaque aos modernos brasileiros, embora, em tese, seja arte contemporânea. Nesse exato sentido, o texto de Carlos Rizzi surge como fonte indicativa do desejo de atualidade e vínculo institucional com esta, e não apenas com obras e artistas vencidos pelo tempo ou por novas correntes. Desse modo, o indicativo de contemporâneo não é necessariamente uma escola ou movimento artístico, na perspectiva do museu regional de Olinda, o único museu estimulado pela Campanha a trazer em sua denominação esta nomenclatura: "contemporânea", mas sim, a atualidade das suas produções e ações, ou seja, um diálogo com a perspectiva de museu vivo, atuante e pulsante.

Por sua vez, também é necessário considerar que em Recife, cidade vizinha a Olinda, separada pelo Rio Beberibe, desde meados da década de 1920, houve consistentes organizações em torno do movimento modernista (pernambucano), sendo o "Manifesto Regionalista" (1926), liderado por Gilberto Freyre, evento marcante desse movimento que defendeu a valorização da cultura nacional, e a exaltação da cultura regional nordestina (citando textualmente a pernambucana, a alagoana e a paraibana) (FREYRE, 1996).

É certo que esse movimento não passou despercebido por Assis Chateaubriand, que morou na capital pernambucana até meados da década de 1910, e conhecia bem o quadro local intelectual, artístico e político-econômico dos envolvidos no manifesto, enquanto bacharel em direito⁶³¹, jornalista e empresário na região, sendo a Paraíba sua terra natal. Não é difícil conjecturar a possibilidade de alguma desavença de Chateaubriand com alguns integrantes do movimento, dado o seu caráter ácido, ambíguo e crítico na redação de seus artigos de alcance nacional. Nesse sentido, é válido ressaltar a posição conservadora de Chateaubriand em relação ao movimento modernista paulista de 1922, movimento que foi semelhante ao pernambucano, e a sua ideia de constituição de museu clássico em perspectiva tradicional em São Paulo no mesmo período (década de 1920), posição oposta à defendida pelo movimento paulista e pernambucano, sendo relevante ainda considerar o apoio de Nelson Rockefeller à arte moderna paulista e carioca (década de 1940), não atingindo diretamente o movimento pernambucano, embora este contasse com o apoio de norte-americanos e franceses, assim como do movimento paulista, o que sugere também a sua internacionalização, mas sem grandes desdobramentos organizativos no sentido institucional, possivelmente diante da fragilidade das elites regionais e da centralização do poder político e econômico distante desse polo regional desde o início do século XX⁶³².

Em uma segunda fase do movimento modernista pernambucano (década de 1930), autores de origem nordestina, como Jorge Amado (BA), Graciliano Ramos (AL), José Lins do Rego (PB), foram integrados ao movimento, assim como o sulista, Érico Veríssimo (RS). Em 1930, o pintor recifense Vicente do Rego Monteiro, membro fundador da *Société des Artistes Bresiliens em France* (1913), também membro da *École de Paris* (ZANINI, 1997), foi o único artista pernambucano a participar da Semana de Arte Moderna (1922) em São Paulo, gozando da mesma rede social dos colegas do movimento paulista, o que facilitou sua articulação entre a *Escola de Paris* e o *Museu do Estado* de Pernambuco, dirigido por seu cunhado⁶³³, que patrocinou em 1930 a "Exposição Internacional da Escola de Paris", em Recife, apresentando obras de artistas

⁶³¹ Assis Chateaubriand concluiu o curso superior na Faculdade de Direito de Recife em 1913, e desde 1906 publicava no jornal *O Pernambuco*.

⁶³² O tópico 3.4 "O museu regional de Feira de Santana: entre o litoral e o sertão" explora a questão do pacto federativo e a cíclica dicotomia da política brasileira na ordem da centralização e descentralização do poder político e econômico.

⁶³³ Aníbal Gonçalves Fernandes, casado com a também artista Fedora do Rego Monteiro, que frequentou o mesmo ambiente parisiense que seu irmão Vicente do Rego Monteiro (CABRAL, 2017).

como Braque, Léger, Matisse e Picasso (CABRAL, 2017), em período anterior à fundação do MASP, MAM-SP e da própria Bienal, tendo seguido a exposição no mesmo ano para São Paulo e o Rio de Janeiro.

No mesmo período, em 1932⁶³⁴, um grupo de pintores, formados por Álvaro Amorim, Mário Nunes, Antão Bibiano Silva, Jaime Oliveira, Henrique Elliot, Emílio Franzosi, entre outros, constituíram sob influência da exposição de 1930, o *Comitê Pró-Escola de Belas Artes de Pernambuco*, que iniciou suas atividades enquanto escola em 15 de julho do mesmo ano⁶³⁵. Mesmo a escola tendo sido fundada com inspiração na exposição de 1930, esta não apresentava em suas atividades e práticas de ensino qualquer ênfase na arte moderna. Nessa instituição, sendo a instituição absorvida por outras práticas e técnicas artísticas mais conservadoras, distanciando-a do grupo formado pelos Rego Monteiro⁶³⁶ e Gonçalves Fernandes (SILVA, 1995)⁶³⁷.

Por fim, em 1948, ano que foi fundado o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, em Recife, outro grupo, liderado pelos pintores Abelardo da Hora e Hélio Feijó, então funcionário da *Diretoria de Documentação e Cultura* da Prefeitura de Recife, fundam a *Sociedade de Arte Moderna do Recife*, instituição que passou a organizar⁶³⁸ a partir da 3ª edição, o *Salão de Arte Moderna do Recife*, que apresentou ciclicamente na capital do estado pernambucano obras do movimento modernista, mas não com a mesma expressividade internacional da exposição de 1930, fator que não impediu que o movimento fosse considerado por Zanini (1997) a ruptura definitiva da *Sociedade de Arte Moderna do Recife* com o sistema acadêmico defendido e implantado pela *Escola de*

⁶³⁴ É necessário considerar que nesse período histórico, São Paulo vivia o clima da Revolução Constitucionalista de 1932, e suas elites ainda buscavam retomar o controle político da nação pelo uso da força, em processo anterior à criação da FESP-SP e da USP, instituições que apontaram a necessidade de formar uma elite intelectual paulista capaz de conduzir o país à modernidade. Consultar Anexo 10: *Manifesto de fundação da Escola de Sociologia e Política de São Paulo 1933*. E a necessidade de conhecer o país para governá-lo.

⁶³⁵ A Escola de Belas Artes de Pernambuco foi apenas reconhecida como instituição de ensino superior em 1945 pelo Ministério da Educação, sendo incorporada no ano seguinte pela Universidade do Recife, precursora da Universidade Federal de Pernambuco (BARBOSA, 2009).

⁶³⁶ Em 1939, Vicente do Rego Monteiro e Edgard Fernandes fundaram a revista *Renovação*, publicação que difundiu na esfera local as ideias do movimento modernista. Cabral, op. cit.

⁶³⁷ Entre dezembro de 1939 e janeiro de 1950 ocorreu em Recife a chamada "Exposição Nacional de Pernambuco", feira nacional de exposição de elementos do interesse da indústria, comércio e agropecuária – contexto de Segunda Guerra Mundial–. Segundo o jornal *Diário de Pernambuco* (Edição de 16.12 – integrante dos Diários Associados de Chateaubriand), participaram do evento sessenta e seis municípios do estado, e dezessete estados da federação na "(...) maior demonstração da unidade nacional e do valor das forças produtoras do país" (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1939).

⁶³⁸ Segundo Zanini (1997), há indicações de que Hélio Feijó tenha organizado isoladamente outras duas exposições denominadas Salão de Arte Moderna do Recife. Este foi o vencedor, em 1949, do prêmio Le Corbusier do VI Salão de Arte Moderna em São Paulo (IAB).

Belas Artes de Recife, o que propiciou a organização de novo grupo, pertencente a mesma Sociedade, o *Ateliê Coletivo* (1952), reunindo pintores de múltiplas tendências, embora ainda com forte presença de pintores modernistas.

Partindo de tais considerações, é possível visualizar uma intensa atuação de artistas e intelectuais no campo da arte moderna no Recife entre as décadas de 1920 e 1960⁶³⁹, grupos que apresentam nomes e integrantes distintos entre si – processo diferente ao verificado em São Paulo, mesmo quando tratamos das agremiações artísticas, as mais alinhadas à elite econômica ou as de tendência comunista, havendo não apenas o replicar dos mesmos nomes em distintas organizações, mas também uma espécie de origem em comum, sediada no mesmo evento, o que segundo o levantamento bibliográfico realizado não ocorreu no Recife –, o que sugere a existência de disputas locais pela primazia da condução da arte moderna na região, cenário que está possivelmente articulado com a ausência de centralidade, no sentido de relativa homogeneidade, política na região, quadro distinto aquele verificado na elite paulista, onde os irmãos Martinico e Antonio da Silva Prado, republicano e monarquista, vislumbravam projetos semelhantes de modernidade para São Paulo e o país.

As hipóteses estruturadas a partir das evidências verificadas são frágeis, mas adquirem maior consistência, quando articuladas com elementos do pensamento social brasileiro, sobretudo, acerca do patrimonialismo, indicado por autores como Sérgio Buarque de Holanda (2015) e Raymundo Faoro (2013), merecendo maior profundidade em estudos futuros. Mas além do vínculo da ideia de tempo presente com a denominação "contemporânea", é possível que a mesma palavra – conceito – tenha sido utilizada, diante do contexto de disputas locais, para diferenciar a ação promovida pela *Campanha Nacional de Museus Regionais (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* – instalado em Olinda, e não em Recife, palco da contenda), das ações empreendidas pelas elites locais, sendo sintomática a fundação, apenas em 1997⁶⁴⁰, de museu com a nomenclatura arte moderna, na capital pernambucana, seguido por nome de personalidade no campo artístico da região, indicando, assim, a proximidade à qual grupo o museu estava inserido (*Museu de Arte Moderna Aloísio de Magalhães* – MAMAM).

⁶³⁹ Foram realizadas edições do Salão de Arte Moderna do Recife na década de 1960.

⁶⁴⁰ Data em que a então Galeria Metropolitana de Arte Aloísio de Magalhães ganhou o estatuto de museu, passando a denominar-se Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). Aloísio Magalhães foi pintor e museólogo (formado pelo Louvre, 1951), ligado ao Salão de Arte Moderna de Recife – promovido pela Sociedade de Arte Moderna do Recife –, presidente do IPHAN entre 1979-1981, tendo sido em 1965 o responsável pela criação da primeira logomarca da TV Globo, concorrente da TVTupi de Chateaubriand.

Por fim, retomando a viagem de Yolanda Penteadó ao sul da França, em 1966, consta em sua autobiografia (1977) visita ao *Museu Fernand Léger*, instituição criada pela viúva do artista, Nadia Léger, e seu assistente George Bauquier, instalada em residência adquirida pelo pintor pouco antes de sua morte. O museu foi inaugurado em maio de 1960, era o resultado da iniciativa e ação do setor privado, reunindo no mesmo espaço a maior coleção do artista, com o objetivo de preservar e divulgar sua arte. A tia de Yolanda Penteadó, Olívia Guedes Penteadó, tinha em Fernand Léger um dos seus pintores modernistas franceses favoritos, possuindo o artista contato com outras figuras do movimento de arte moderna em São Paulo, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade⁶⁴¹. Em 1967, durante a gestão de André Malraux, o museu foi incorporado ao Ministério da Cultura da França, passando a denominar-se *Museu Nacional Fernand Léger*.

Processo semelhante ao *Museu Fernand Léger*, ocorreu em São Paulo, com a fundação do *Museu Laser Segall* (1967), instalado na antiga residência do pintor, projetada por seu cunhado, o arquiteto modernista Gregori Warchavchik. O museu foi concebido por sua viúva, Jenny Klabin Segall e por seus filhos⁶⁴², entre eles, o sociólogo e museólogo, Mauricio Segall⁶⁴³, a quem, a museóloga Waldisa Rússio menciona nos agradecimentos de sua dissertação de mestrado (1977), tendo ambos estudado na *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*. Assim como seu similar francês, o *Museu Laser Segall* tinha por objetivo reunir, preservar e divulgar a obra do pintor modernista⁶⁴⁴, sendo a instituição promotora de diversas atividades culturais (nos projetos iniciais, estas atividades ocorreriam sob o abrigo da chamada Escola de Arte Laser Segall), relacionadas ao modernismo, como cursos, sessões de cinema, dança, saraus, exposições, publicações, biblioteca, café e restaurante.

Nesse sentido, é possível estabelecer semelhanças e proximidades entre os projetos desejados pelo MASP, MAM-SP, *Fundação Maeght*, *Museu Fernand Léger* e *Museu Laser Segall*, no momento de sua elaboração, diante da defesa uníssona destes, de que o museu (instituição) seja um espaço de convivência entre público e artistas; há

⁶⁴¹ Consultar anexo 7: Imagem de Léger, Tarsila e Oswald de Andrade em Paris na década de 1920.

⁶⁴² Por meio de associação civil sem fins lucrativos, assim como foram concebidos o MASP, MAM-SP e alguns das instituições gestoras dos museus regionais estimulados pela CNMR.

⁶⁴³ Maurício Segall foi filiado ao Partido Comunista Brasileiro, e posteriormente ao Partido dos Trabalhadores.

⁶⁴⁴ Acolhido pelo senador José de Freitas Valle, foi membro da direção da SPAM, tendo sido sua esposa, prima-irmã de Horácio Lafer, presidente do MASP, e das irmãs Ema e Eva Gordom Klabin, colecionadoras de arte e fundadoras de instituições museais em São Paulo e no Rio de Janeiro.

responsabilidade na formação, com cursos, debates, palestras e publicações, verdadeiras escolas de arte, comunicando e atualizando o seu público acerca de movimentos, tendências e discussões pertinentes ao meio. Esse conjunto de características, foi referido por Bardi na década de 1950 como "museus vivos", rompendo com a ideia de instituição estática e que pouco dialoga com o grande público, fechada em seu ambiente de pesquisa e reificações de si mesmo. Houve, portanto, uma escalada de concepções e novas visões mais inclusivas de museologia desde o pós-guerra, percebida por instituições norte-americanas e que influenciaram algumas instituições na Europa e no Brasil, no campo dos museus de arte, defendidas na década de 1940 por Degand (ainda que com posicionamento hierarquizado e com tendências conservadoras, mesmo sendo intelectual filiado ao Partido Comunista Francês), Bardi (que vivenciou o fascismo italiano) e Milliet (membro ativo do movimento modernista paulista) no campo dos museus de arte em São Paulo. Perspectivas e compromissos distintos foram desenvolvidos por Stein nos Museus Histórico-Pedagógicos, sendo a *Campanha Nacional de Museus Regionais* uma espécie de ornitorrinco⁶⁴⁵ fascinante, fruto dessas múltiplas e distintas correntes, em cenário de disputas e conflitos nacionais e internacionais⁶⁴⁶.

Em texto da década de 1970, Mauricio Segall, primeiro e até então diretor do *Museu Lasar Segall*, defendeu uma proposta de museu alinhada com os pressupostos da Nova Museologia, ao defender a contestação da sacralidade e da passividade dessas instituições diante do contexto sociocultural.

Deseja-se que os Museus (com 'M' maiúsculo) deixem de ser "templos das musas", transformando-se em Casas do Povo; que sejam instituições abertas e profanas, passando a intervir de forma ativa no processo das necessárias transformações sócio-artístico-culturais, incorporando, não só de forma mecânica, mas sim de forma dialética, o potencial sensível e criativo das grandes massas.
(SEGALL, 2001, p. 43)

As considerações feitas na década de 1970 pelo museólogo Maurício Segall, filho do pintor modernista *Lasar Segall* não ecoaram na mesma década na administração central dos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo, encontrando algum eco no

⁶⁴⁵ Mamífero monotremado (semelhante aos répteis), semiaquático, dotado de bico e patas que são semelhantes ao pato (ave).

⁶⁴⁶ Assim como o Museu Fernand Léger, o Museu Lasar Segall foi incorporado ao Estado brasileiro em 1985, por meio da Fundação Nacional Pró-Memória, sendo atualmente uma unidade do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia federal ligada ao Ministério da Cidadania.

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (museu regional de Olinda), dirigido pela socialite Helena Lundgren. A instituição foi incorporada à *Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco*⁶⁴⁷, autarquia estadual criada em 1973 com o objetivo de incentivar à cultura e a preservação dos monumentos históricos e artísticos do estado, seguindo assim a tendência do período de incorporação dos museus estimulados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* (extinta em 1968), as autarquias públicas, municipais e estaduais, universidades públicas ou órgãos de preservação.

No sentido inverso à incorporação dos museus, a estrutura autárquica estadual, na década de 1960 e 1970, Mário Neme, então diretor do Museu Paulista, e a museóloga Waldisa Rússio apontaram para os benefícios da municipalização dos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo. Os três museus incentivados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* – importante considerar o caráter ornitorrinco da Campanha que absorveu elementos do projeto de Stein, e elementos do projeto de Neme no debate museológico paulista da década de 1960 – na região Nordeste do país, ao longo das décadas de 1970 e 1980 foram incorporados a autarquias estaduais, alienando ou vinculando a estas instituições a sua então autonomia relativa, processo defendido por Neme e Rússio. Por sua vez, é importante considerar que os autores paulistas apontavam para a descentralização do poder político nacional, em pleno contexto de autoritarismo militar brasileiro, ou seja, na gestão exata do processo inverso, onde o poder era cada vez mais centralizado na União (governo federal). Mesmo após o início do processo de redemocratização do país, a municipalidade, o ente federado mais próximo da população e das realidades locais, continuou a ser o ente mais frágil do pacto federativo brasileiro, revelando um claro descompasso entre a recomendação técnica museológica e a prática política brasileira, a qual, por sua vez, não aplica de modo efetivo o conjunto normativo estabelecido, indicando dois elementos fundamentais. O primeiro, o descompasso entre a normativa legal e a prática cultural; e o segundo, a forte e presente força do patrimonialismo e da centralização do poder na cultura política brasileira, elementos que dialogam com a teoria do atraso cultural de Florestan Fernandes (2005), onde o autor indica a existência de legislação progressista copiada de outros modelos, mas que é incapaz de dialogar com a prática cultural brasileira, revelando modificações alegóricas, para a manutenção da estrutura social vigente.

⁶⁴⁷ Autarquia estadual vinculada à Secretaria de Estado da Cultura de Pernambuco.

Por fim, diante do processo de estadualização⁶⁴⁸ de tais instituições, foi verificada a completa isenção e afastamento do MASP de tais questões, processo esse compatível com a maioria das práticas realizadas por essa instituição após o encerramento da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, que ocorreu após a morte, em 1968, de Assis Chateaubriand. Nas décadas seguintes, dentre os integrantes da Campanha, Pietro Maria Bardi foi o único a permanecer ligado ao MASP até a década de 1990, período no qual o museu continuou a enfrentar sérios problemas de ordem financeira.

No entanto, a despeito do encerramento do processo, a inauguração do museu regional de Olinda ocorreu em dezembro de 1966. O museu foi instalado em edifício do século XVIII⁶⁴⁹, antigo aljube da Diocese de Olinda e Recife⁶⁵⁰, após processo de restauração e tombamento⁶⁵¹, realizado pelo *Serviço no Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN)⁶⁵². Na requintada cerimônia de abertura do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*⁶⁵³, em Olinda, estiveram presentes os governadores de Pernambuco⁶⁵⁴ e da Bahia⁶⁵⁵, ambos aliados do regime militar. A presença de governador de outro estado na cerimônia denota não apenas o prestígio do evento, mas também a proximidade existente entre os governadores da região Nordeste, sendo o museu regional de Olinda o primeiro a ser instalado na região Nordeste a partir do estímulo da CNMR, que na abertura do museu de Araxá havia hasteado bandeira da URSS e permitido discurso de embaixador daquele país, cenário possivelmente evitável diante da presença de autoridades regionais (estaduais) no evento.

⁶⁴⁸ Incorporar a máquina administrativa do Estado, ente federado segundo as definições do Pacto Federativo.

⁶⁴⁹ Exemplar do período colonial, edificado no centro histórico de Olinda, foi construído em 1765.

⁶⁵⁰ Segundo folheto de divulgação do museu, publicado em 2007, sob direção de Célia Labanca, a única prisão eclesiástica que se tem notícia no Brasil.

⁶⁵¹ Segundo folheto de divulgação do museu, publicado em 2007, sob direção de Célia Labanca, após o tombamento realizado pelo SPHAN (1966), o edifício foi arrolado como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO, atendendo processo que contou com a ingerência do então Secretário Nacional da Cultura, Aloísio Magalhães, o mesmo artista que dá nome ao Museu de Arte Moderna instalado em 1997 em Recife.

⁶⁵² No período denominado DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), passando a denominar-se na década de 1970 IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), denominação mantida na atualidade.

⁶⁵³ Segundo Lourenço (1999, p. 244), o nome escolhido denota que a denominação moderna já não atraía mais as atenções.

⁶⁵⁴ Paulo Pessoa Guerra, eleito vice-governador em 1962, assumiu o cargo de governador em 1964, após a deposição pelo regime militar do governador eleito Miguel Arraes, reeleito governador em 1987 e 1995, após a redemocratização do país. Paulo Guerra, eleito senador, foi vice-líder do governo Ernesto Geisel em 1970.

⁶⁵⁵ Antônio Lomanto Jr., governador eleito em 1963, cumpriu o seu mandato até 1967 mesmo após o golpe civil-militar de 1964. O seu governo contou com o apoio de Antônio Carlos Magalhães, célebre figura da política baiana, aliado do regime militar.

Assim como os Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo, mas estruturado de modo prático distinto, não sendo um museu escolar ou pedagógico, o *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* nasceu atrelado à Secretaria de Estado de Educação e Cultura de Pernambuco⁶⁵⁶, tendo sido responsabilidade do secretário, à época, a montagem da equipe técnica do museu, cabendo, no entanto, à *Campanha Nacional de Museus Regionais* a indicação do nome para madrinha do museu, tendo sido escolhida a artista Djanira da Motta e Silva⁶⁵⁷, e para a direção, e não presidência, uma vez que o museu estava ligado à estrutura da Secretaria de Estado da Educação, foi indicado o nome de Helena Lundgren, figura ligada à alta sociedade pernambucana.

A família de Helena Lundgren é de origem sueca, tendo seu avô Herman Lundgren imigrado para o Brasil ainda no século XIX e se instalado no Recife. Os negócios da família inicialmente concentrados em torno da fabricação de pólvora (1861)⁶⁵⁸ foram diversificados no século XX para o setor de importação e exportação e para o ramo têxtil, com a compra da Fábrica Paulista, sediada no distrito Paulista, pertencente ao município de Olinda. Para facilitar a venda dos produtos da fábrica, foram criadas as Lojas Paulistas, lojas que rapidamente se espalharam pelo Norte e Nordeste do país, chegando em 1916 à capital paulista. Com a revolução de 1932, o conglomerado passou a denominar-se Lojas Pernambucanas, nome que mantém em mais de 300 lojas atualmente espalhadas pelo país, tendo atingido no seu auge, na década de 1950, 500 lojas e mais de 40 mil funcionários⁶⁵⁹.

Embora a residência principal da família Lundgren estivesse em Recife, eles possuíam ampla residência no centro de Paulista, onde foram os responsáveis pela construção da igreja matriz, em estilo gótico⁶⁶⁰, possuíam duas fábricas de tecidos e galpões que empregavam parte significativa da população do distrito que pertencia ao município de Olinda⁶⁶¹, ou seja, a família esteve historicamente e politicamente ligada

⁶⁵⁶ Considerando a existência de grande disputa local, a escolha pela doação do acervo à população de Olinda, sob guarda do governo estadual, e não municipal, acena para uma opção mais neutra, não envolvendo e nem comprometendo futuramente o museu com grupos e conflitos regionais.

⁶⁵⁷ Em situação distinta ao que ocorreu no Museu Regional Dona Beja, onde a madrinha da instituição era senhora ligada à alta sociedade local, no museu regional de Olinda, o posto de madrinha foi ocupado por pintora que possuía oito obras no acervo inicial do museu, somando o seu nome à sinalização de prestígio e respeitabilidade da instituição para com seus pares contemporâneos.

⁶⁵⁸ A fábrica constituiu rede que contou com bases em estados, como Amazonas, Pará, Maranhão, Ceará, (além de Pernambuco), Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

⁶⁵⁹ MARCOVITCH, 2007

⁶⁶⁰ Igreja dedicada a Santa Isabel, sendo o nome da esposa de Herman, Elisabeth, o modo anglo-saxão da versão latina Isabel.

⁶⁶¹ O distrito de Paulista foi emancipado de Olinda em 1935.

desde o século XIX ao município de Olinda, embora o biógrafo de Chateaubriand, Fernando Morais (2011), indique outro aspecto do poder da família, certamente mais interessante ao jornalista, uma vez que estes mandavam "(...) na imprensa pernambucana, eram os maiores anunciantes". No mesmo relato de Morais, quando Chateaubriand precisou pedir emprego na década de 1900.

Conversando com outras pessoas, ele [Chateaubriand] descobriu que aquilo era a pura verdade. Industriais têxteis, senhores de engenho, criadores de cavalos de raça, os Lundgren mandavam na imprensa e em quem mais quisessem no Nordeste⁶⁶². (MORAIS, 2011, p. 41)

Portanto, ao buscar emprego como jornalista, Assis Chateaubriand procurou os Lundgren, sendo recebido pela matriarca da família, Ana Louise Lundgren⁶⁶³, que inicialmente o empregou como mordomo de sua residência, oferecendo em seguida emprego nos escritórios da família, momento o qual Chateaubriand, segundo Morais (2011), teria indicado sua predileção pela imprensa, sendo contratado no dia seguinte pelo recém-fundado jornal *Gazeta do Norte* (1906). A senhora que inseriu profissionalmente aquele que seria o magnata das comunicações no Brasil, era tia paterna e mãe de criação de Helena Lundgren, a herdeira das Casas Pernambucanas e primeira diretora do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, instalado na cidade de Olinda, reduto dos Lundgren ao menos desde o início do século, estando assim configurada a relação de Chateaubriand com a família da gestora do museu.

Em entrevista realizada no *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, no mês de setembro de 2017, com duas funcionárias autoproclamadas as mais antigas da instituição, após relatarem a situação administrativa atual do museu, quando perguntadas sobre as primeiras administrações, em "tom" saudosista, ambas, separadamente, mencionaram as amigas Helena Lundgren e Mary Gondim. A artista e poetisa Mary Gondim havia falecido no ano anterior, sendo sua figura e gestão reacendida na memória dos antigos colegas de trabalho no evento fúnebre (RICOEUR, 2007), sendo relevante considerar que seu falecimento ocorreu em sua residência no centro histórico de Olinda,

⁶⁶² Grifos meus. Os diversos períodos da história nacional indicam quase sempre conjunto de ações que são transversais à divisão política dos estados nordestinos. É possível que essa transversalidade indique a existência de múltiplos grupos que disputam o poder local, incorrendo em associação com grupos de outras regiões para efetuar a manutenção do equilíbrio das disputas e, portanto, da ordem local.

⁶⁶³ Ela era filha de Herman Lundgren e de sua esposa, a dinamarquesa Elisabeth Stolzenwald Lundgren.

a algumas quadras do museu. No mesmo ano do falecimento de Mary Gondim⁶⁶⁴ (2016), a Assembleia Legislativa aprovou e o governador de Pernambuco sancionou a alteração do nome do museu, que passou a denominar-se *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – Mary Gondim*, fato que curiosamente não apareceu na entrevista ou nos documentos institucionais apresentados, possivelmente por não terem sido, ainda, absorvidos pela instituição, situação distinta à memória afetiva permeada pela mescla entre as relações pessoais e profissionais, percebidas durante as entrevistas⁶⁶⁵.

A artista plástica⁶⁶⁶ Maria Cândida Gondim Coutinho, conhecida por "Mary Gondim", era natural de Olinda, e residiu durante muitos anos em rua próxima à sede do museu instalado no centro histórico da cidade, sendo ela, prima por linha materna⁶⁶⁷ de Assis Chateaubriand, além de amiga próxima de Helena Lundgren.

A partir da pesquisa arquivística realizada, não foi possível identificar com precisão o ano que Mary Gondim assumiu a direção do museu, havendo publicações oficiais que indicam sua posse em 1966 (ano de fundação do museu), outros que indicam ser Helena a diretora e Mary Gondim membro do conselho e diretoria do museu⁶⁶⁸, e outros ainda indicam sua posse em 1972. Processo semelhante foi identificado em relação à sua saída. As entrevistas, sem precisar o ano, indicaram sua saída no início da década de 1990. Apesar da ausência de datas precisas, todas as fontes indicam mais ou menos o mesmo período, o que pode sugerir que a participação da artista nas atividades do museu era anterior à sua real assunção à direção, sobretudo, considerando sua relação de proximidade com Helena Lundgren⁶⁶⁹. No mesmo sentido, algumas publicações apontam que sua nomeação teria sido sugerida em 1972 por Gilberto Freyre⁶⁷⁰ e outros, em 1966,

⁶⁶⁴ Mary Gondim teria nascido em 1917.

⁶⁶⁵ Entrevista cedida por Ana Cristina Alves (diretora administrativa); Sonia Castro (diretora de arte-educação) e Rogério de Melo Barbosa (chefe da reserva técnica), entre 20 e 26 de setembro de 2017.

⁶⁶⁶ A artista plástica iniciou sua carreira em 1965 com exposição em Recife, também expôs nas duas primeiras Bienais da Bahia e nos Estados Unidos em 1972. Recebeu premiação por dois anos consecutivos no Salão Estadual de Pernambuco, realizado pelo Museu do Estado, e foi agraciada com a Medalha Ordem do Mérito dos Guararapes, considerada a mais alta comenda do estado.

⁶⁶⁷ Maria Carmen Guedes Gondim.

⁶⁶⁸ O *Diário Oficial do Estado de Pernambuco* (2016, p. 4), conforme edição de 7 de junho de 2016, publica ato legislativo que modifica o nome do museu e indica que a gestão de Mary Gondim ocorre entre 1972 e 1989.

⁶⁶⁹ Fernando Morais (2011, p. 488) aponta que Assis Chateaubriand, já doente, acompanhado por sua enfermeira, médico, motorista, acompanhante e duas amigas, Hilda Decoster e Helena Lundgren, viajou em 12 de janeiro de 1968, para Congonhas do Campo (MG), para tratamento de saúde, onde permaneceram aproximadamente 10 dias. A indicação de Morais sugere uma relação de proximidade e amizade entre Helena e Chateaubriand.

⁶⁷⁰ Ambos foram no mesmo período membros do Conselho de Cultura do Estado de Pernambuco.

pelo primo jornalista. Na consideração do Emerson Oliveira que, em sua tese de doutorado, estudou a gestão de artistas em museus:

Helena Lundgren foi oficialmente a primeira diretora do MACPE. Indicada pelo idealizador do museu, Assis Chateaubriand, Lundgren, contudo, ocupou esse cargo apenas de modo protocolar. Quem realmente comandou o museu durante 19 anos, 14 dos quais no cargo de direção, foi a artista plástica Mary Gondim. (OLIVEIRA, 2009, p. 249)

Segundo Oliveira (2009), uma das características da gestão de Mary Gondim, artista olindense à frente da gestão do MAC-PE foi o estabelecimento de parcerias com a iniciativa privada, que contribuiu para a realização de algumas atividades no museu, como o "Salão dos Novos", evento que ocorria ciclicamente, destinado à exposição de obras de artistas locais e em início de carreira, agregando, assim, a partir da doação de alguns artistas, a produção local no acervo da instituição, realizando, em alguma medida, o projeto desenhado para os museus regionais, inspirado no projeto modernista de Mário de Andrade e Sérgio Milliet, replicando no museu de Olinda parte da ação prática realizada pela *Fundação Maeght* – e outros exemplos visitados por Yolanda Penteadó em 1966 – no sul da França, mas, principalmente, acompanhando as discussões em curso no campo da museologia acerca da regionalização dos museus, e sua função social com a população e a produção de arte local.

O principal patrocinador do evento era a *Companhia de Seguros Sul América*, que encerrou a parceria com o museu e, conseqüentemente, a realização do evento, em 1985⁶⁷¹, mesmo ano no qual uma das fontes sugere que Mary Gondim tenha deixado a direção do museu⁶⁷². A pesquisa de Emerson Oliveira (2009) indica que Mary Gondim teria afirmado "nunca ter visto o responsável pelo patrocínio", o que refutaria a tese da interferência das relações pessoais na promoção de ações no museu. No entanto, é necessário considerar que a Companhia de Seguros Sul América⁶⁷³ pertencia à família Larragoiti, a qual manteve relações de amizade com o jornalista Assis Chateaubriand. Em 1951, quando da inauguração da Tv-Tupi de São Paulo, Chateaubriand proferiu discurso, em que entre inúmeros agradecimentos, os dirigiu as quatro primeiras empresas que

⁶⁷¹ O ano também marcou o início da redemocratização do país.

⁶⁷² Segundo informações publicadas pelo Diário Oficial do Estado de Pernambuco em 7 jun. 2016, p. 4.

⁶⁷³ A empresa foi fundada no fim do século XIX e atualmente parte considerável do controle acionário pertence a mesma família fundadora.

havia firmado contratos publicitários com a emissora, viabilizando o empreendimento, entre elas⁶⁷⁴, a Companhia Sul-América Seguros (Larragoiti) e a Laminação Nacional de Metais (Ciccillo Matarazzo). Após o discurso, Chateaubriand indicou a madrinha da estação televisiva (MORAIS, 2011), a poetisa Rosalina Coelho Lisboa, que declamou poema de sua autoria. A poetisa era esposa de Antônio Sanchez Larragoiti, proprietário da Companhia de Seguros Sul América, reforçando assim a relação pessoal e empresarial que ligava o casal e sua empresa ao jornalista paraibano e seus empreendimentos. Desse modo, é possível considerar, para além das relações pessoais, a existência do interesse do casal pelas artes, uma vez que foram doadores do MASP e do MAC-PE, ambos projetos fortemente ligados à figura do amigo Assis Chateaubriand, no caso do segundo museu, instalado em cidade onde ele estudara, dirigido inicialmente por família a quem ele devia o ingresso na carreira jornalística e, posteriormente, dirigido por sua prima. Essas informações configuram outro quadro de relações que envolvem empresas, amizade e o misto entre memória e projetos pessoais, quadro que não permite descartar a afirmação de Gondim, mas sugere outro contexto para a extinção do patrocínio em 1985⁶⁷⁵, enfatizando sugestivamente, não a realização do projeto em si, mas a relação simbólica e afetiva com a instituição⁶⁷⁶.

Essa demasiada 'personalização' das relações profissionais que, ao que me parece, é também uma conduta profundamente arraigada na cultura brasileira como um todo, esteve (e está ainda) amplamente presente no sistema de arte pernambucano. (DINIZ, 2008, p. 68)

Tais considerações, aliadas ao excerto de Diniz, dialogam com o conceito teórico de homem cordial de Sérgio Buarque de Holanda (2015), em que nesse caso, o elemento do diálogo familiar é exercido pela figura Larragoiti em relação à figura de Chateaubriand, deixando a esfera do privado (familiar) e empresarial em direção ao público, mas com referência simbólica patronal ao familiar (Chateaubriand, fundador do

⁶⁷⁴ Chateaubriand cita o Moinho Santista (pertencente à família Puglisi Carbone), Cervejaria Antártica (presidida por Morgan Snell, mas propriedade da família Bülow e Zerrenner).

⁶⁷⁵ No período, a empresa era dirigida por José Maurício Pereira Coelho. O atual presidente consultivo da empresa, Patrick Antonio Claude de Larragoiti Lucas, é trineto do casal Larragoiti. É importante salientar que ao longo das décadas de 1990 e 2000, a empresa Sul América Seguros (Companhia de Seguros Sul América) continuou a financiar e patrocinar ativamente programas culturais e exposições artísticas.

⁶⁷⁶ O casal Larragoite e a Companhia de Seguros Sul América constam enquanto pessoa física e pessoa jurídica, na lista de doadores da Campanha Nacional de Museus Regionais. No entanto, a documentação consultada não permitiu verificar quais quadros foram comprados com a doação ou identificar alguma espécie de relação mais próxima do casal e da empresa com o MAC-PE na década de 1960.

museu), elemento potencializado pelo local onde o museu estava instalado e sua relação simbólica afetiva com Chateaubriand, para além da relação familiar da diretora do museu com o símbolo fundador⁶⁷⁷. Nesse sentido, o Estado aparece apenas como mantenedor normativo das necessidades básicas da instituição, a qual foi gerida e mantida pelo permeio das relações patrimonialista, personalista e cordial⁶⁷⁸.

Diante de tais aspectos, é possível considerar que o fim da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, bem como a morte de Assis Chateaubriand, ambos em 1968, não significaram o término do projeto defendido por estes, que permaneceu reverberando em algumas situações, como no *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, ao menos até a década de 1980, permeado pela "personalização" na figura das ligações diretas e indiretas com o jornalista.

No contexto do regime militar da década de 1970, o MAC-PE apresentou o "Salão das Musas" e o "Salão dos Nus", onde em 1978 em obra realizada pelo artista recifense Paulo Bruscky, em edifício que abrigou uma cadeia eclesiástica, foi realizada exposição onde um pessoa vestida e algumas pessoas nuas observavam-se mutuamente, sendo estas e a relação produzida também observadas pelo público vestido (BARCIK, 2015). Conforme relata Botto & Távora (2008) "Era uma loucura. As famílias tradicionais rejeitavam esse salão. Mas eles tinham a aprovação da população e dos artistas", o que não impediu que a gestora Mary Gondim fosse chamada aos gabinetes oficiais para levar reprimendas. O mesmo artista que já tivera anteriormente exposição fechada pela censura do regime⁶⁷⁹, havia realizado em 1975 instalação na rua, em frente ao *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, onde esculpiu esculturas em gelo, atraindo grande público e olhares atentos do sistema policial. Em 1981, o artista recifense ganhou bolsa da *Fundação Guggenheim*, realizou exposições no MoMA, no *Museu Guggenheim*, Bienal de São Paulo⁶⁸⁰, MAM-SP e no MAC-PR, nas décadas seguintes, o que indica, ao menos nesse caso, a projeção de artista local para o cenário nacional e internacional, mesmo que em contexto de ditadura militar no Brasil.

⁶⁷⁷ Essa ligação simbólica com a imagem da diretora, para além da representatividade turística de Olinda e a sua proximidade com a capital do estado de Pernambuco (fator econômico e geográfico), diante dos dados disponíveis, compõem o quadro explicativo para o financiamento de projeto no MAC-PE, e não nos outros museus nordestinos estimulados pela Campanha Nacional de Museus Regionais e por Assis Chateaubriand.

⁶⁷⁸ Nomeação da direção (Campanha), nomeação de funcionários (governo do Estado), e um dos funcionários designados pelo governo estadual era parente direto da direção da instituição, e o financiamento privado.

⁶⁷⁹ Exposição Internacional de Arte Postal no Recife, realizada em 1976. (BRUSCKY, 2019).

⁶⁸⁰ Participou das Bienais de 1981, 1989, 2004 e 2010, assim como da Bienal de La Habana em Cuba/2009 (BRUSCKY, 2019).

Portanto, o caso Bruscky indica para além da promoção da circularidade regional, nacional e internacional, intermediada não pelo MASP, mas por outra instituição paulistana, a Bienal Internacional de São Paulo, – após o artista ter realizado mais de uma exposição do MAC-PE, e ter sido contemplado com bolsa no exterior no mesmo ano em que expôs pela primeira vez na Bienal de São Paulo – também sugere a capacidade de intermediação da artista plástica⁶⁸¹, Mary Gondin, entre o Estado, mantenedor do museu, e os artistas em relação a sua produção local, bem como a sua projeção nacional, mesmo em ambiente de dura censura militar, completando, assim, aspectos relevantes do projeto empreendido por Assis Chateaubriand, Yolanda Penteado e Pietro Bardi, acerca da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, projeto que conforme indicado anteriormente, dialogou com a perspectiva e intenções do movimento modernista paulista – Andrade, Milliet, Rockefeller, MASP, MAM-SP e Bienal –, e alguns aspectos do debate museológico existente em São Paulo na década de 1960.

As entrevistas realizadas em 2017 com a diretora administrativa⁶⁸², diretora de arte educação e o chefe da reserva técnica, revelaram a existência de algum contato entre o MAC-PE e o MASP, calcada, sobretudo, no empréstimo de obras para exposições no museu paulistano, relação de mão única, não ocorrendo o inverso, ou seja, a vinda de quadros, artistas ou exposições do MASP para o MAC-PE, quadro que espontaneamente não foi indicado como um problema pelos entrevistados, possivelmente, em consideração à delicada situação de funcionamento do museu, fechado parcialmente à visitação pública desde 2017⁶⁸³.

Em cenário semelhante, mas de modo mais enfático, foi constatada a quase completa ausência de contato do MAC-PE com os outros museus estimulados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, inclusive os instalados no Nordeste nas décadas seguintes, sendo por muitas vezes o contato entre as instituições realizado informalmente por profissionais da área⁶⁸⁴, estudantes e pesquisadores⁶⁸⁵. No campo

⁶⁸¹ É importante salientar que nesses projetos, a presença de técnicos especializados (*marchands*, artistas ou acadêmicos) na direção dos museus, quase sempre, representou a atualização, inovação e o diálogo com as principais tendências e discussões internacionais e nacionais no campo.

⁶⁸² Funcionária vinculada ao museu desde a década de 1980.

⁶⁸³ A visitação pública foi fechada parcialmente em 2016, e após a tentativa de furto, plenamente em abril de 2017, permanecendo apenas o administrativo em funcionamento, o que possibilitou a realização parcial da visita técnica à instituição.

⁶⁸⁴ Sobretudo, historiadores, historiadores da arte, arquitetos e museólogos.

⁶⁸⁵ Naquele mesmo ano, a minha visita de investigação foi a segunda realizada (a primeira visita foi realizada pelo artista Ícaro Lira, interessado na discussão artística. O artista expôs na 3ª Bienal da Bahia (2014), foi investigador do PIMASP – Programa Independente do Museu de Arte de São Paulo – (2017), e participou do projeto Expedição do Instituto Itaú Cultural (2018).

formal, com referências a uma suposta origem gloriosa, a proximidade entre as instituições reside fundamentalmente no campo da memória histórica, a partir da imagem de Assis Chateaubriand, figura emblemática ressaltada nas entrevistas realizadas nas três instituições⁶⁸⁶, sendo o nome da praça que fica de frente ao MAC-PE, onde está instalada uma capela que pertence ao conjunto tombado pelo IPHAN em 1966. Reside, portanto, na origem, a frágil ligação oficial entre os museus, mediada pela imagem de Chateaubriand como fundador e doador do acervo inicial, aparecendo em raras falas frases como: "senhora da alta sociedade paulista", "uma amiga do Dr. Chateaubriand", "teve uma novela falando dela", em referência à Yolanda Penteadó, não surgindo espontaneamente qualquer menção ao nome de Pietro Maria Bardi. Tais elementos indicam a resistência, ao longo do tempo, da personificação do projeto na figura de maior visibilidade e expressão no cenário político e econômico do país, o paraibano Assis Chateaubriand, com vagas referências à paulista quatrocentona Yolanda Penteadó, e nenhuma ao estrangeiro, técnico especializado, Pietro Maria Bardi, sugerindo, na contemporaneidade, a reprodução de certa hierarquia publicitária construída pela cadeia jornalística de Chateaubriand acerca da Campanha na década de 1960. No mesmo sentido, foram escassas as referências à "Campanha", embora entre os entrevistados ligados diretamente ao museu, fosse conhecimento comum, a existência de outros museus no país e no Nordeste, fundados "por Chateaubriand", e não por outros indivíduos regionais ou pela Campanha, o que revela, mais uma vez, o alto valor simbólico atribuído à figura do jornalista mecenas.

No que se refere aos arquivos do museu, não foi possível consultá-los, assim como a biblioteca, situação idêntica à encontrada nos museus de Campina Grande e Feira de Santana, e no caso da instituição de Olinda, diferentemente das demais, o museu estava parcialmente fechado desde 2016 à visitação pública e técnica, por não apresentar condições adequadas de segurança, tendo sido alvo em 2012 e 2016 de furto⁶⁸⁷, e em abril de 2017, tentativa de furto do quadro assinado por Cândido Portinari⁶⁸⁸, evento

⁶⁸⁶ Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand (museu regional de Campina Grande); Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (museu regional de Olinda); e Museu de Arte (museu regional de Feira de Santana).

⁶⁸⁷ As obras foram recuperadas posteriormente pela polícia federal.

⁶⁸⁸ Em 2010, a obra foi roubada e recuperada pela polícia federal no Rio de Janeiro. Anos depois, houve nova tentativa de roubo da mesma obra, os seguranças foram rendidos, porém o quadro de Portinari estava emprestado para exposição no MASP.

amplamente noticiado pela imprensa nacional e, determinante, segundo a diretora do museu, para o fechamento total da instituição ao público em abril de 2017⁶⁸⁹.

Mas o cruzamento das informações sobre as obras doadas pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, levantados no arquivo do *Museu de Arte de São Paulo*, somados aos dados apresentados pela professora Maria Cecília França Lourenço, publicados em 1999 – período anterior ao fechamento do museu à visitação pública – e catálogos de acervo do fim da década de 1980⁶⁹⁰, possibilitou constatar que na gestão Lundgren-Gondim foi ampliado de modo exponencial o acervo da instituição, sobretudo, a partir do "Salão dos Novos", quando foram adquiridas obras de artistas de Olinda, Recife e de outras regiões do Nordeste⁶⁹¹, processo que valorizou a produção local e o contato do artista com o museu e a localidade, gerando assim elementos potencializadores e facilitadores para a construção de relação em estado de amálgama entre o museu e a comunidade, ação valorizada pela Nova Museologia e pelos Ecomuseus de George Henri Rivière⁶⁹² e Hugues de Varine-Bohan⁶⁹³. No entanto, embora seja possível identificar elementos que apontem no sentido da Nova Museologia, o processo foi parcialmente desenvolvido e barrado por inúmeras rupturas e problemas estruturais de ordem física e cultural, enfrentados ao longo do tempo histórico.

O acervo doado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, em processo coordenado por Bardi, reunia obras de estilística eclética, assinadas por Eliseu Viscondi, João Batista da Costa, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Portinari, Segall, Goeldi e Djanira Silva, artistas exteriores ao contexto pernambucano e nordestino, mas que também apontava para a valorização dos artistas locais, ao integrar à coleção obras de artistas pernambucanos, como Telles Junior, Cícero Dias e Wellington Virgolino⁶⁹⁴, os dois últimos, recifenses.

⁶⁸⁹ A visita técnica e pesquisa de campo foram realizadas em setembro do mesmo ano (2017).

⁶⁹⁰ O catálogo foi apresentado pela Sra. Ana Cristina Alves, após a realização da visita acompanhada pelo edifício e a realização da entrevista.

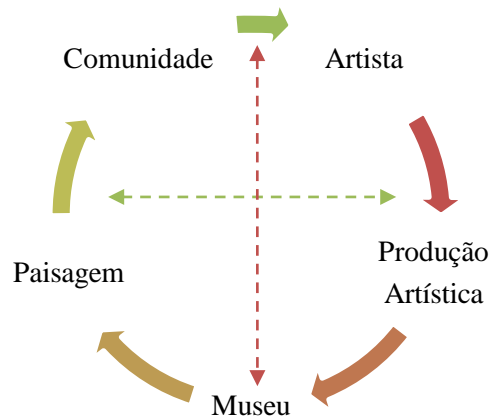
⁶⁹¹ Atualmente, o acervo do museu tem aproximadamente 4.000 obras, distribuídas em 11 coleções, entre elas, a coleção doada pela Campanha Nacional de Museus Regionais, denominada coleção Assis Chateaubriand.

⁶⁹² Diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM) entre 1942-1962, e idealizador do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares em Paris.

⁶⁹³ Foi o sucessor de Rivière, sendo diretor do ICOM entre 1965-1974. Um dos principais idealizadores do Ecomuseu Creusot-Montceau na França, em 1971, período que apontava para as discussões realizadas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, em maio de 1972.

⁶⁹⁴ Pintor recifense, significativo nesse contexto por ter participado da Sociedade de Arte Moderna de Recife e do Ateliê Coletivo. O artista expôs em 1961 e 1963, respectivamente, na 6ª e 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador (1966) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1967, o que denota a sua ligação com o movimento

Figura 18: *Percepção de circularidade – Yolanda Penteadó em visita ao sul da França (1966)*



Fonte: PAUSINI, Adel (2019)

A presença de tais pintores no acervo do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* concretiza, ao modo brasileiro, os casos visualizados por Yolanda Penteadó em 1966, no sul da França, onde esta identificou a ligação cíclica entre paisagem, comunidade, artista, produção artística e museu, elemento que aponta, de algum modo, para a contemporaneidade do projeto que estava em curso e em consonância, na escala local, guardadas as devidas proporções e especificidades, com parte significativa das tendências museológicas internacionais, assim como a nacional e a regional paulista, articulada a partir do debate entre Stein (Museus Histórico-Pedagógicos) e Neme (Museu Paulista), cenário enriquecido na década de 1970, após a extinção da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, por museólogos como Waldisa Rússio⁶⁹⁵ e Maurício Segall⁶⁹⁶, ambos ligados ao grupo modernista paulista de 1922, constituindo assim um ciclo de pensamento, relações e tendências, permeados pelo capital econômico, capital social e simbólico, e o capital cultural (intelectual), ao menos entre as décadas de 1920 e 1980.

Desse modo, o projeto do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, administrado pelo Estado, mas que nasceu a partir do estímulo da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, reflete alguns dos principais elementos em discussão nesse ciclo mencionado que envolve agentes internacionais, nacionais e regionais, indicando assim, um museu que não estava alinhado plenamente com nenhuma das correntes apresentadas,

modernista pernambucano (nordestino – considerando a exposição em Salvador), bem como com o movimento paulista.

⁶⁹⁵ Consultar *Árvore de Relações 6: “Movimento de Arte Moderna: Sociologia, Política e Museologia”*.

⁶⁹⁶ Filho do pintor modernista Lasar Segall, membro da diretoria do SPAM ao lado de Olívia Guedes Penteadó, tia de Yolanda Penteadó (permeados pelas relações familiares).

e sim com múltiplas delas, uma espécie de ornitorrinco museal⁶⁹⁷ do período, que sinalizava para:

1. O desejo de construção de instituição com prestígio e renome, dada a relevância e o reconhecimento nacional e internacional dos artistas presentes no acervo. Aspecto indicado por Mário Neme, em 1964, como relevante na sua perspectiva de museu;
2. A presença da produção artística local, permitindo e facilitando, portando, diálogos mais próximos entre as vivências, discussões e debates locais (percepção artística)⁶⁹⁸, com o museu, sem desconsiderar o aspecto anterior. Esse fator estava presente nas considerações de Mário de Andrade na década de 1920, bem como nos eventos do ICOM em Paris⁶⁹⁹ (1958) e Cidade do México⁷⁰⁰ (1962), e na prática verificada por Yolanda Penteadó em instituições de arte no sul da França, em 1966;
3. Proteção de patrimônios e sítios históricos, mantendo o seu uso e conservação. O museu foi instalado em edifício tombado pelo IPHAN no centro histórico de Recife, a própria manutenção do museu garantiria sua preservação, bem como sua utilização para programas e propostas museológicas, em consonância, portanto, com o encontro do ICOM em Varsóvia (1965⁷⁰¹), que teve por tema a "Conservação dos monumentos e sítios históricos⁷⁰²", elementos também indicados por Stein nos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo;
4. Por fim, a proximidade da gestão museal com a localidade – nomeação para a direção do museu de figuras fortemente ligadas a Olinda, Lundgren-Gondim –, sem desconsiderar a assessoria técnica que poderia ser fornecida por órgão mais central, nesse caso a *Campanha Nacional de Museus Regionais*⁷⁰³ (por meio de

⁶⁹⁷ Considerando que a própria Campanha Nacional de Museus Regionais era uma espécie de ornitorrinco diante de suas práticas e incentivos no campo dos museus de arte moderna.

⁶⁹⁸ Aqui existe a sinalização para o princípio da participação (artistas locais), permanecendo esta sinalização distante do conceito de Ecomuseu de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, defendido em 1971. Mais informações: CARVALHO, 2015.

⁶⁹⁹ Caracterizado pela ação da UNESCO no sentido da democratização dos museus.

⁷⁰⁰ Seminário Regional ocorrido no México, o qual Bardí participou como diretor do MASP. O tema do seminário foi "O Museu como Centro Cultural da Comunidade".

⁷⁰¹ No mesmo ano ocorreu a criação do ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, vinculado à UNESCO.

⁷⁰² O encontro decidiu pela adoção da Carta de Veneza (1964).

⁷⁰³ Considerando a inexistência, em 1966, da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), criada em 1974.

Bardi e o apoio institucional do MASP⁷⁰⁴), elementos indicados como desejáveis por Neme em 1964 e posteriormente reafirmados por Waldisa Rússio na década de 1970 ao pensarem os museus histórico-pedagógicos de São Paulo

No que se refere ao segundo tópico da lista, é importante considerar o posicionamento geográfico da cidade de Olinda, onde o museu foi instalado, cidade vizinha à capital do estado, Pernambuco, palco regional desde a década de 1920 de movimentos modernistas, processo contemporâneo àquele que ocorreu em outras regiões do país, como São Paulo e Rio de Janeiro no mesmo período. Esse fator é significativo, por indicar a existência de movimento regional anterior à chegada da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, havendo contato dos artistas e alguns grupos locais com a "arte moderna nacional", aquela que parte de São Paulo, e com a arte internacional – Exposição Internacional da Escola de Paris (1930) –, sendo, portanto, a existência do museu uma espécie de elemento potencializador da inserção do projeto paulista de museu de arte moderna na região, evidenciado pelo significativo distanciamento estabelecido entre a fundação do MAC-PE e os múltiplos grupos existentes em Recife no período, somado ao nome – Contemporânea e não Moderna – e o local de implantação do museu – Olinda, e não Recife –.

Com a extinção da Campanha em 1968, o museu buscou celebrar a arte moderna regional e seus múltiplos movimentos e grupos, possivelmente na tentativa de produção de uma conciliação regional no campo da arte moderna local. A implementação de tal política pode ter facilitado a incorporação de elementos artísticos regionais no acervo do museu, embora não seja possível descartar a forte tendência em estabelecer diálogos com a produção artística nacional, o que sugere um museu voltado para as dinâmicas internas, mas que não ignora por completo o quadro nacional e internacional (caso Bruscky⁷⁰⁵), embora estes não tenham sido sua prioridade. Na consideração do historiador Emerson Oliveira:

⁷⁰⁴ Nesse aspecto é necessário considerar os eventos de divulgação e arrecadação realizados pelo MASP, e por Yolanda Penteado organizando recepções, e a intensa campanha publicitária e divulgação de valores e nomes de doadores (pessoa física e jurídica), apontando alguma transparência, realizada pelos *Diários Associados*. Nesse conjunto, também se insere como exemplo a doação realizada pela Campanha Nacional de Museus Regionais de coleção em 1967 para o Museu Dona Beja, inaugurado em 1965, indicando a manutenção de relação e assistência do órgão "central" paulista (onde as ações eram articuladas) e o museu regional.

⁷⁰⁵ A consolidação desse posicionamento sugerido e indicado por esta pesquisa requer o aprofundamento específico da questão, o qual pode ser realizado em trabalhos futuros.

Mesmo diante da realidade aquisitiva ofertada pelo 'Salão dos Novos', nos anos 70, e cercado por uma agitada comunidade artística, o museu de Olinda, a partir dos anos 80, não dedicou a representar-se como uma instituição ligada à rede de arte contemporânea nacional. Antes, dedicou-se a celebrar seu passado modernista, filiando-se aos movimentos que a antecederam e à memória de Vicente do Rego Monteiro, figura crucial para o discurso legitimador da instituição. (OLIVEIRA, 2010, p. 56)

A valorização da memória regional e a ausência de alinhamento com uma suposta rede de museus de arte contemporânea no país nas décadas de 1980 e 1990 podem significar uma estratégia de fortalecimento das raízes locais, pernambucanas, mas, sobretudo, nordestina, conforme indicava o "Manifesto Regionalista" (1926), dirigido por Gilberto Freyre. Enquanto o afastamento da rede de museus de arte contemporânea justifica-se pelo equívoco conceitual da nomenclatura da instituição, conforme indicou Lourenço (1999), e o afastamento inicial das disputadas regionais pela arte moderna. Desse modo, valorizar o seu próprio processo, movimento e os seus próprios artistas, pode significar um ato de resistência à importação de modelos e influências, a partir de filtros, como o paulista, sobretudo, em contexto de reconstrução do processo democrático no país, após longos anos de censura e controle militar, e de construção de uma convergência em torno da arte moderna regional.

Nesse sentido, é necessário considerar que na gestão de Célia Labanca, em 1999, foi criado por ocasião de exposição o "Prêmio Pernambucano de Artes Plásticas – Novos Talentos", iniciativa que buscou atualizar o "Salão dos Novos", mas por meio de premiação⁷⁰⁶, e não de uma exposição efetiva de novos artistas locais, como realizada anteriormente nas décadas de 1970 e 1980.

Conforme indicações do folheto de divulgação do evento, sua intenção era "reviver o MAC de Mary Gondim", museu que ela "ajudou a tornar real e definitivo". Portanto, o próprio folheto de divulgação indica que a consolidação efetiva do museu está relacionada à imagem de Mary Gondim, administração exercida durante o período indicado por Oliveira (2010) como celebração de seu passado modernista, possivelmente um passado que consolidou o presente conciliador no campo artístico do museu em regime de exceção. No entanto, esse quadro é distinto daquele encontrado em 2017, onde o setor de informação turística apenas conseguia informar que o MAC-PE estava fechado.

⁷⁰⁶ Possivelmente as questões financeiras e estruturais da edificação e da instituição permeiem a opção feita pela direção do museu.

Os artistas locais consultados, funcionários de galerias de arte, até mesmo vizinhas do museu, pouco sabiam falar sobre a instituição para além de possíveis festas fechadas⁷⁰⁷ e a existência de alguma movimentação em horário comercial, a qual verificamos tratar-se da movimentação dos funcionários administrativos do museu⁷⁰⁸.

As mesmas entrevistas⁷⁰⁹ indicaram a então denominada *Casa do Patrimônio*, como espaço de recorrentes exposições de artistas locais, conferências, palestras em torno da temática do patrimônio histórico e artístico regional. A *Casa do Patrimônio* está localizada na mesma rua que segue o *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, a aproximadamente duas quadras de distância, tendo sido aberta em 2007. Assim como a população local pouco soube informar sobre o MAC-PE, o mesmo ocorreu com os funcionários e o diretor da *Casa do Patrimônio*⁷¹⁰, entrevistados informalmente após a realização de visita guiada ao espaço.

O folheto de divulgação da Casa do Patrimônio apresenta ao público o seguinte texto:

As Casas do Patrimônio constituem-se de um projeto pedagógico, com ações de educação patrimonial e de capacitação que visam fomentar e favorecer a construção do conhecimento e a participação social para o aperfeiçoamento da gestão, proteção, salvaguarda, valorização e usufruto do patrimônio cultural. Fundamentam-se, ainda, na necessidade de estabelecer novas formas de relacionamento entre o Iphan, a sociedade e os poderes públicos locais.
(DIVULGAÇÃO, 2015)

⁷⁰⁷ Em entrevista foi citada a gestão do professor e arquiteto Tomás de Albuquerque Lapa, iniciada na década de 1990, após o seu retorno de estudo doutoral na França, onde uma das marcas de sua administração foram as parcerias firmadas com o auxílio do representante da UNESCO na FUNDARPE, o também professor Moises Agamenon, com os consulados instalados em Recife, que passaram a usar o espaço do museu para a realização de eventos consulares.

⁷⁰⁸ Foi a partir dessa abordagem direta aos funcionários da instituição (dois seguranças), que foi possível agendar por telefone uma visita técnica ao museu, tendo sido infrutíferas todas as tentativas anteriores de contato.

⁷⁰⁹ No período entre os dias 20 e 25 de setembro de 2017 foram realizadas aproximadamente 15 entrevistas formais e informais para além dos entrevistados do MAC-PE. Foram entrevistados universitários, poetas, artistas plásticos, músicos, fotógrafos, galeristas, proprietários e funcionários de estabelecimentos comerciais como lojas de artesanato, restaurantes e hotel. Os principais critérios de seleção foram a residência ou algum vínculo efetivo com o cotidiano do centro de Olinda. Alguns dos artistas foram indicados pela professora Ana Mae Barbosa, Ricardo dos Santos Ribeiro (galerista), Florian Mac Menz (empresário/hotel), e por funcionários do Ponto de Informação Turística. Os universitários e parte da população local foram indicados por Giuseppe Bandeira Déconfin (empresário/cervejaria).

⁷¹⁰ Após apresentação formal, o diretor do espaço, o Sr. Fernando Augusto afirmou não existir ligação entre o IPHAN ou a Casa do Patrimônio e o MAC-PE, indicando o tombamento do edifício sede do museu e seu complexo, bem como o valor de seu acervo, citando artistas como Portinari e Di Cavalcanti e não artistas locais, o que em alguma medida sinalizou a percepção dos entrevistados em relação ao museu (seja na sua percepção própria, seja no possível objeto de interesse do entrevistador oriundo de São Paulo).

Portanto, a informação veiculada pela instituição, autarquia do governo federal, detentor do poder central, mesmo em contexto de pacto federativo, evidencia a existência de política local, fomentada por órgão central, em diálogo com pressupostos fundamentais da Nova Museologia, a participação social e "usufruto" ou apropriação do patrimônio cultural, com ênfase na sociedade e nos "poderes locais". A proposição de tal política central, realizada praticamente ao lado de órgão sob gestão regional (estadual), estimulado por Campanha que valorizou a política de descentralização do poder, sugerem, em alguma medida, ao menos nesse aspecto, o fracasso do projeto realizado pelo museu regional, fechado e não reconhecido pela comunidade local.

A inexistência de informações mais específicas acerca do MAC-PE pela população local, órgãos culturais similares e inclusive pelo órgão de turismo local, apontam para esse distanciamento da instituição em relação à comunidade local, distanciamento, o qual, acreditamos ter sido intensificado com o fechamento de todas as galerias do MAC-PE à visitação pública em 2017, o ápice de um processo que veio ocorrendo desde 2016. Considerando que a pesquisa de campo foi realizada em setembro de 2017, e o museu fechou para visitação em abril do mesmo ano, o curto período – algo por volta de seis meses – não seria suficiente para justificar tamanho desconhecimento e distanciamento da comunidade local em relação à instituição, não havendo qualquer indicação de manifestação popular em defesa do museu e das atividades realizadas em seu espaço, situação distinta a outros casos verificados na pesquisa de campo. Tais elementos permitem conjecturar que esse distanciamento é anterior a 2016-2017, não sendo possível precisar e nem sendo o objeto desta pesquisa desvendar ou indicar o motivo ou quando foi produzido esse distanciamento.

Desse modo, torna-se apenas possível indicar, a partir das fontes e do levantamento bibliográfico realizado, uma lacuna de informações entre a década de 1990 e o início dos anos 2000⁷¹¹, havendo apenas a referência da tentativa em 1999 de reedição sob leitura do "Salão dos Novos" da década de 1970 e 1980, período o qual ficou sinalizado a realização de exposição e aquisição de obras de artistas de Recife e Olinda, o que não nos permite construir maiores conjecturas para além de tais sinalizações e indicações, estando, no entanto, caracterizado em 2017 o distanciamento do museu daquele cenário percebido por Yolanda Penteado em 1966, no sul da França, onde havia

⁷¹¹ Não por acaso, esse período indicado coaduna com as parcerias firmadas pelo museu com os estabelecimentos consulares, possivelmente os "eventos fechados" mencionados em entrevistas.

proximidade entre paisagem, comunidade, artista, produção artística e museu, cenário o qual a política federal⁷¹² por meio do IPHAN tenta fomentar na região⁷¹³.

Por fim, articulado ao quarto e último tópico da listagem anterior, é necessário considerar que o *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* nasceu vinculado ao poder público estadual, ou seja, à Secretaria de Estado da Educação de Pernambuco, em processo semelhante à vinculação existente no mesmo período entre a Secretaria da Educação de São Paulo⁷¹⁴, dirigida na época pelo primo de Yolanda Penteadó, e os Museus Histórico-Pedagógicos. No entanto, a dinâmica hierárquica executada em relação ao museu e a secretaria de Pernambuco foi distinta da estruturação existente em São Paulo, cumprindo a secretaria pernambucana dotar o museu de recursos e quadros técnicos capacitados para a realização de suas atividades⁷¹⁵. Desse modo, ao menos até 1986, a maioria dos cargos e funções existentes no museu foram objeto de nomeação direta do governo estadual ou de remoção de funcionários do quadro da Secretaria de Estado da Educação, comumente professores de arte e história⁷¹⁶. A existência de uma instituição ou organização independente do Estado na gestão do museu, tal qual defendia Sergio Milliet acerca da criação do museu de arte moderna em São Paulo, Mario Neme e Waldisa Rússio (municipalização), acerca dos museus histórico-pedagógicos de São Paulo, significavam a possibilidade de construção de tentativas estratégicas que possibilitassem a construção de instituição científica cultural efetivamente próxima das dinâmicas locais e, em alguma medida, distante do aparelhamento dos órgãos centrais (federal e estadual) nos museus locais, na realização de práticas personalista e patrimonialistas no quadro de funcionamento dos museus⁷¹⁷.

⁷¹² Portanto, uma política exterior ao contexto local, tal qual a Campanha Nacional de Museus Regionais da década de 1960.

⁷¹³ Essa tradicional questão cíclica e dicotômica da estrutura política brasileira (centralização e descentralização do poder) é apresentada de modo mais aprofundado no tópico 3.3: O Museu Regional de Feira de Santana: Entre o Litoral e o Sertão deste trabalho.

⁷¹⁴ Cargo ocupado entre 1964 e 1966 pelo primo-irmão de Yolanda Penteadó, José Carlos de Ataliba Nogueira.

⁷¹⁵ E nesse aspecto surge novamente a proximidade com os museus histórico-pedagógicos de São Paulo. Parte significativa dos funcionários deslocados para o museu eram funcionários da estrutura formal de ensino básico da Secretaria da Educação.

⁷¹⁶ Nas regras vigentes no funcionalismo público do período, o indivíduo que permanecesse no cargo consecutivamente por cinco anos incorporava o cargo, ou seja, adquiria estatuto de funcionário público, e se já o fosse, quando da incorporação, recebia acréscimo salarial.

⁷¹⁷ Aspecto que se refere não apenas à estrutura administrativa, mas a todo o quadro de funcionários do museu.

3.3. O Museu Regional de Feira De Santana: entre o Litoral e o Sertão

“Enquanto Bardi se ocupa da seleção das obras nacionais e internacionais (...), Chateaubriand e Yolanda ficam com a tarefa de conseguir novas adesões e de promover os futuros mecenas em eventos sociais e nos veículos de comunicação.”

Marco José Mantoan, 2015⁷¹⁸

O quadro baiano não era profundamente distinto do quadro do movimento modernista pernambucano de 1920, no entanto, as principais exposições de arte moderna no estado ocorreram apenas na década de 1940. Em 1941, o escritor pernambucano e colecionador de obras de arte, Odorico Montenegro Tavares da Silva, fixou-se na capital baiana para assumir a direção local do grupo *Diários Associados*, sendo integrado rapidamente ao grupo de artistas locais que tangenciavam o orbe modernista, como Carlos Bastos, Cravo Júnior, Carybé, Genero de Carvalho, Raimundo de Oliveira, entre outros.

Em 1944, o artista paulista Manoel Martins, integrante do grupo Santa Helena, o escritor comunista Jorge Amado, organizaram mostra de arte moderna – 1º Salão de Arte Americana – na Associação Cultural Brasil Estados Unidos. A mostra contou não apenas com a participação do pernambucano Odorico Tavares e dos *Diários Associados*, como também com a contribuição do *Office*⁷¹⁹ – Escritório de Coordenação dos Assuntos Interamericanos – órgão do governo norte-americano que buscou manter a América Latina sob sua influência em contexto da Segundo Guerra Mundial, sendo o escritório dirigido por Nelson Rockefeller, conselheiro do *Museu de Arte Moderna de Nova York*. Desse modo, assim como o movimento paulista e o pernambucano de arte moderna, o movimento baiano também esteve aberto a receber influências de outras regiões do país, como do eixo Rio-São Paulo e de Pernambuco no contexto nacional, e no cenário internacional, de Paris e Nova York.

No fim da mesma década, com o apoio de Nelson Rockefeller, foram fundados o MASP e os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, enquanto em Salvador, em 1948, ocorreu nova edição do Salão de Arte Americana, apresentando artistas nacionais e estrangeiros, com o apoio da Associação Cultural Brasil Estados

⁷¹⁸ MANTOAN, 2015, p. 146.

⁷¹⁹ Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA).

Unidos, exposição instalada na Biblioteca Pública de Salvador. No ano seguinte, ocorreu o 1º Salão Baiano de Belas Artes, o que denota a vivacidade do movimento artístico em Salvador naquele período, embora não tenha sido efetivamente organizada uma instituição museológica voltada à arte moderna, sendo a primeira, a estimulada pelo poder público estadual em 1960, dirigida por Lina Bo Bardi.

Na década de 1950, Odorico Tavares, em sociedade com o artista Marques Rebelo, abrem a Galeria Oxumaré, nome ligado à entidade da cultura afro-brasileira que apresenta a ideia de mobilidade, agilidade e destreza, representando fortuna, abundância e prosperidade, elementos e características que podem ser associados à ideia de progresso e modernidade. A abertura da galeria representou a dinamização da arte moderna na cidade de Salvador, realizando, entre outras ações, exposições de Carlos Bastos, Carybé e Raimundo de Oliveira, artistas que estavam no circuito expositivo do eixo Rio-São Paulo e internacional, além de Aloísio de Magalhães⁷²⁰, representante do movimento de arte moderna de Pernambuco, e palestras de Lina Bo Bardi⁷²¹, figura fortemente ligada ao Museu de Arte de São Paulo.

No mesmo período, a cidade de Feira de Santana, a aproximadamente 115 km de distância da capital do estado, tinha alguma relevância no quadro político e econômico da Bahia, destacando-se entre as demais cidades do interior. A cidade que tinha uma das maiores feiras livres da região, atraindo frequentadores de regiões distintas, em junho de 1873, foi reconhecida pelo governo imperial como "Cidade Comercial de Feira de Santana", foro que demonstra o reconhecimento por parte do poder central das singularidades e relevância da cidade enquanto entreposto comercial no interior da Bahia no século XIX.

(...) a cidade é fruto não só de uma formação espacial e geográfica mas, e principalmente, é parte de um processo histórico que se estabelece sempre e de maneira peculiar em cada um dos casos entre a territorialidade e a apropriação simbólica deste pelos seus membros. (ALVETTI; HUMMELL, 2008, p. 3)

Partindo de tais considerações, o dinamismo promovido pela atividade comercial, a circulação de bens, informações e hábitos culturais, promoveram certa dinâmica pujante

⁷²⁰ Ligado ao movimento de arte moderna em Recife.

⁷²¹ Arquiteta que assinou projeto de expografia e projeto arquitetônico da sede do MASP. Foi a primeira diretora do Museu de Arte Moderna de Bahia.

de crescimento e desenvolvimento que marcaram os sucessivos processos de transformação da cidade, impulsionados pela feira livre do antigo Arraial de Santana dos Olhos d'Água, desde o século XVIII. Desse modo, as populações que viviam praticamente isoladas e distantes do convívio com o seio urbano, como indicam Holanda (2015), Faoro (2013), Novais (1995), tinham sua sociabilidade estimulada pelos eventos religiosos, como festas e quermesses que aglutinavam a população local em torno de uma mesma comemoração, objetivo, assim como, em outra esfera, a atividade comercial, ambiente de troca e negociação que permeia as relações desempenhadas em uma feira. Embora haja o distanciamento entre o sagrado e o profano, nesse caso sinalizado pelo caráter religioso e o ambiente comercial da feira, ambos se encontravam de modo plural, abarcando os vários sub-regionalismos do interior nordestino em Feira de Santana, fomentando como indica Poppino (1968), as manifestações locais associadas ao religioso e à cultura folclórica, acrescidas, no fim do século XIX, possivelmente em oposição às anteriores à cultura educacional formal e científica, bases no ideal positivista republicano de desenvolvimento.

É possível, contudo, conceber-se uma apreciação do grau desse desenvolvimento, no município, por meio de um estudo dos folguedos e da educação. A cultura folclórica tradicional persistiu nos tipos de diversões, que vinham desde os tempos coloniais, ao passo que a marca das novas ideias e dos costumes modernos se reflete, claramente, nas formas mais recentes da recreação. Conquanto as festas religiosas constituíssem, desde muito, um derivativo importante para as energias sociais de todas as classes, em Feira de Santana, a alegria do povo pela participação em folguedos públicos exprimia-se muitas vezes através das festas profanas. (POPPINO, 1968, p. 286)

Desde o fim do século XIX, a cidade de Feira de Santana, uma das maiores em densidade populacional no interior nordestino, contava com sessões de cinema no Cine Teatro Santana, onde segundo Oliveira (2018), se apresentavam artistas locais e, eventualmente, de Salvador e de outras cidades. Na década de 1950, a cidade que recebeu o epíteto de "Princesa do Sertão", de Rui Barbosa, em discurso proferido em 1919, quando de sua visita à cidade (GAMA, 2002, p.74), tinha enquanto instituições de ensino formal a Escola Normal e o seu museu escolar, o Colégio Santanópolis e o Colégio Estadual, instituições que formavam no nível secundário a população não apenas da cidade, mas das regiões vizinhas que conseguiam alcançar esse patamar da educação formal, sendo o

ciclo completado por algumas escolas primárias que alimentavam as três instituições secundárias de ensino.

Portanto, na década de 1950, a vida cultural da cidade circulava em torno do Cine Teatro Santana ou no Cinema Iris, filmes norte-americanos e brasileiros (POPPINO, 1968, p.288) da Companhia Cinematográfica Vera Cruz⁷²², companhias de teatro, normalmente após a apresentação de espetáculos na cidade de Salvador, a cultura escolar formal, e os festejos populares, como o carnaval, festa da padroeira da cidade, Bando Anunciador, Lavagem da Igreja Matriz, Lavagem da Lenha, Festa Junina, e as apresentações das filarmônicas locais – 25 de março, Vitória e Euterpe Feirense –, festividades que sempre contavam com apresentações e queima de fogos de artifício (POPPINO, 1968, pp.286-287).

Na década de 1950, enquanto, em Salvador, a Galeria Oxumaxé de Marques Rebolo e Odorico Tavares injetavam relevante dinamismo na arte moderna regional com exposições e eventos locais, na cidade de Feira de Santana, Raimundo Oliveira realizava exposição no *hall* da sede da Prefeitura de Feira de Santana. No ano seguinte, em 1952, o poeta Dival Pitombo, então diretor do Colégio Santanópolis, organizou a 1ª Exposição de Arte Moderna de Feira de Santana, mostra que reuniu obras de renomados artistas como Aldo Bonadei, Aldemir Martins, Carlos Scliar, Carybé, Clóvies Graciano, Jenner Augusto, José Pancetti, Marcelo Grassmann, Crávo Júnior, Poty, entre outros. O jornal *A Folha do Norte* destacou o evento com a manchete "Grande Exposição de Arte Moderna em Feira de Santana" (OLIVEIRA, 2018, p.32). A realização desse evento sinalizou não apenas para a tendência local de Feira de Santana em acompanhar os grandes eventos que ocorriam na capital do estado, como dialogou em alguma medida com os eventos que ocorriam em São Paulo, sobretudo, após a realização da primeira bienal internacional promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, portanto, no ano anterior à realização da mostra feirense.

Em 1960, o poeta Dival Pitombo liderou grupo responsável pela fundação da Associação Feirense de Arte (AFA), instituição que tinha por objetivo "promover concertos, exposições, conferências e outras manifestações congêneres, com a finalidade

⁷²² Companhia fundada em 1949 por Franco Zampari, seu principal produtor e Francisco Matarazzo Sobrinho (segundo esposo do Yolanda Penteado), seu principal mecenas. Seu principal estúdio ficava na cidade vizinha à capital paulista, São Bernardo do Campo. Alguns dos principais atores da Companhia estavam vinculados ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundado em 1948 também por Franco Zampari, e financiado, entre outros membros da elite paulista, por Francisco Matarazzo Sobrinho, um grande entusiasta do projeto.

de trazer ao nosso povo uma familiaridade ao trato das coisas da arte" (PITOMBO, 1978, p. 7). O cenário cultural feirense era profundamente múltiplo nesse período, no campo da literatura, merece destaque a revista *Sertão*, publicada entre 1961 e 1963⁷²³, e no campo cinematográfico, o filme *Grito da Terra* (1964), dirigido pelo feirense Olney Alberto São Paulo, e produzido pela Santana Filmes S/A, empresa feirense de cinema. Mesmo considerando como agente motivador da realização de tais eventos e práticas culturais, o desejo de promover a atualização cultural da região com base nos valores propagados pelo movimento modernista paulista, como considera Coelho (1973), esses eventos sugerem um pulsar do dinamismo cultural local, cenário em que a implantação do *Museu Regional de Feira de Santana* foi inserido como agregador de estímulos que já haviam na localidade, servindo assim como complemento a uma dinâmica local plural e diversa já existente, uma produção local, para o público local.

No início da década de 1960, conforme indica Boaventura (2006), durante conversa entre o poeta feirense Divaldo Pitombo e o escritor Vasconcelos Maia, então Diretor de Turismo de Salvador, teria surgido a ideia de criação do Museu do Vaqueiro. Esse fato reforça a ideia da ligação existente entre o grupo de artistas e intelectuais de Feira de Santana, com o grupo da capital do estado, sinalizando para a existência de fato de um poder central exercido na esfera regional, ou seja, dos estados, o qual de forma direta ou indireta exerciam influência sobre o poder local (municipal)⁷²⁴. No entanto, a prática relacional existente no período entre Salvador e Feira de Santana apresenta características de maior autonomia de gestão e proximidade da administração local das comunidades e dos interesses locais, do que a situação vislumbrada no mesmo período em Campina Grande, na Paraíba.

É importante salientar que o escritor Carlos Alberto Vasconcelos Maia pertencia ao grupo de escritores que, como Jorge Amado⁷²⁵, tratavam em sua literatura de temáticas populares com forte raiz cultural regionalista. Nas considerações de Saraiva (2010), o autor de *O Leque de Oxum* (1961), apresenta uma literatura para o povo, introduzindo na literatura o culto aos ancestrais pelo viés de valorização da cultura popular e afro-

⁷²³ A revista era uma publicação da Associação Cultural Filinto Bastos.

⁷²⁴ No fundo, essa questão reflete a inaplicabilidade efetiva do pacto federativo e a subordinação do município enquanto ente federado, aos arranjos políticos e econômicos das elites locais (municipal) e regional (estadual), conferindo maior ou menor independência nas ações e práticas de gestão local. Essa questão será aprofundada no próximo tópico.

⁷²⁵ O grupo tinha, segundo Saraiva (2010), claras tendências ao socialismo, sendo Vasconcelos Maia a exceção.

brasileira, conferindo protagonismo e eco à voz da população negra e pobre. Nesse aspecto, cumpre salientar as semelhanças de *locus* entre São Paulo e Salvador na promoção do movimento modernista, onde apesar das especificidades regionais e temporais, encontravam espaço no poder municipal, tanto na Biblioteca Municipal como em Departamento de Cultura e/ou Turismo⁷²⁶, dirigido por escritores modernistas que valorizavam a cultura popular, folclórica e regional.

Portanto, munido da ideia da constituição do museu do vaqueiro, Pitombo buscou auxílio no seio intelectual e artístico de Feira de Santana, ficando a cargo do cronista e ensaísta feirense, estudioso e pesquisador da cultura regional, a elaboração do projeto⁷²⁷, que afirmava:

No conjunto das figuras que nos legaram o Brasil de hoje, nenhuma excede em tamanho moral e expressão à do nosso vaqueiro. Basta apenas que queira fazer um exame da sua figura e da sua vida, do seu labor. A sua sombra enche todos os horizontes da Pátria. Ponham-se em confronto o trabalho do sertanejo e do homem do litoral, aí por volta dos seiscentos. Converse-se com a História imparcial. (...) Quais as tropas que garantiram as terras matutas, quais os elementos que se encarregaram de ocupar biologicamente o sertão, dando-nos a mestiçagem apolíneo que é a nossa raça vencedora, quais as fontes de víveres, por exemplo, para o heroísmo litorâneo da guerra da Independência? Abram-se os arquivos e os nossos olhos e os olhos dos descrentes, a verdade histórica surgirá.
(BOAVENTURA, 2006, pp. 133-134)

O projeto conferia ênfase ao trabalho do "vaqueiro", apresentava a inserção desse trabalhador rural no mapeamento da história pátria, resgatando a personagem das sombras e reconhecendo a sua relevância para a construção das "terras matutas" e da "mestiçagem", apresentando a "nossa raça vencedora", ou seja, inserindo-se ao grupo, o qual apresentava distinções do "heroísmo litorâneo", enfatizando mais uma vez a relevância da valorização do caráter local, em identidade que não se constrói a partir da

⁷²⁶ Mário de Andrade e Carlos Vasconcelos Maia, e na esfera das bibliotecas municipais, em São Paulo, dirigida por Sérgio Milliet, com espaço para exposição e formação de acervo especializado em arte moderna, e em Salvador, espaço para exposição de arte moderna. É possível que a identificação dessas proximidades entre os movimentos atenua a perspectiva imperialista atribuída a São Paulo em relação ao Brasil, no movimento modernista, ao menos no campo das artes. Esse pressuposto, no entanto, não ignora a centralidade construída em torno do movimento paulista diante de sua proximidade com as estruturas do poder central econômico e político do país, elemento profundamente relacionado aos sucessivos pactos federativos brasileiros (1822, 1889, 1930, 1937, 1946, 1968, 1989) e sua dicotômica relação de centralização e descentralização do poder e da autonomia dos entes federados.

⁷²⁷ Consultar anexo 24: Projeto elaborado por Eurico Alves Boaventura – 1961.

destruição da outra, mas sim na confluência, denotando assim, princípios de articulação deste, com pressupostos da Nova Museologia naquele período ainda em processo de definição.

Após a elaboração do projeto, este foi apresentado por Eurico Alves Boaventura e Divaldo Pitombo à Câmara Municipal de Feira de Santana, enquanto solicitação de implantação do museu do vaqueiro. Nesse aspecto é mister observar que a solicitação foi encaminhada ao legislativo municipal, a simbólica Casa da representação popular, e não ao executivo municipal, chefiado por Arnold Silva, filiado à União Democrática Nacional, partido de tendência conservadora⁷²⁸. O projeto informava que:

(...) Museu do Vaqueiro não se prenderia apenas ao vaqueiro, que foi muito, na paisagem pastoril, mas acompanhado do senhor da fazenda. Não será apenas manifestação da vida do curral tão só, dos meios de trabalho do vaqueiro. Guardará o museu a vida passada das nossas fazendas, das casas de fazenda, que foram reais solares de prosápia verdadeira. E mesmo das cidades que floriram no mundo da pastorícia. (BOAVENTURA, 2006, p. 135)

Na solicitação, está expressa a intenção e os elementos a serem contemplados pelo museu do vaqueiro, elementos que tangenciam não apenas o modo de vida das elites, mas a profissão, o fazer, o produzir dos trabalhadores, ação, que na perspectiva assertiva dos requerentes estava atrelada ao florescer das cidades no mundo pastorício. Desse modo, a solicitação evidencia o desejo pela memória, pela preservação de certo fazer, um certo modo de vida, ligado à identidade local, que estava passando por intenso processo de transformação. A proposta de museu feita por Boaventura e Pitombo sinaliza para questões da cultura local, promovendo diálogo entre o vaqueiro e o fazendeiro, a cidade e o pastoril, proposta conceitual que dialoga com os pressupostos da Nova Museologia, que naquele período, começava a ganhar contorno conceitual melhor definido na Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, preocupada com "os problemas do meio rural, do meio urbano, do desenvolvimento técnico-científico" e da "importância desses problemas para o futuro da sociedade na América Latina"⁷²⁹.

Ao mesmo tempo em que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a

⁷²⁸ Em 1964, a União Democrática Nacional (UDN) apoiou o golpe civil militar, que implementou o início da ditadura militar no país.

⁷²⁹ Declaração de Santiago – 1972, traduzida por Marcelo M. Araújo e M. Cristina Bruno.

tecnologia atual, a nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo em que as associa aos projetos de futuro. (ARAÚJO; BRUNO, 2010, p. 30)

Desse modo, mesmo antes da elaboração e definição conceitual no cenário internacional da Nova Museologia, assim como nas proposições de Bardi, Neme e Penteadó, Boaventura e Pitombo, no quadro regional feirense, já sinalizavam para questões regionais que passavam a ganhar gradativamente espaço no debate museológico internacional, mesmo antes da declaração de 1972, e da própria implantação do Museu Regional de Feira de Santana em 1967. O desejo de grupo local pela preservação da memória identitária regional, promotora do desenvolvimento local, já estava sinalizada em 1961 por meio da solicitação de implantação do *Museu do Vaqueiro*. Provavelmente quando o projeto do museu do vaqueiro estava caindo no esquecimento, Dival Pitombo soube da implantação de museus regionais estimulados pela iniciativa de Assis Chateaubriand.

Em entrevista ao jornal *Feira Hoje*⁷³⁰, publicada em 1978, Pitombo contou que pensou em retomar o projeto do museu do vaqueiro, e solicitou a Chateaubriand:

(...) através de Odorico Tavares a instalação de um [museu regional] em Feira de Santana. Centro de uma região geográfica, entroncamento rodoviário e polo comercial de uma vasta área do estado, não foi difícil o acolhimento de nossa pretensão. E após reuniões com representantes da terra, definiu-se a instalação do nosso museu, graças à boa vontade do então Secretário de Educação, Alaor Coutinho e do Prefeito Joselito Amorim, que facilitou tudo, inclusive o prédio. (FEIRA HOJE, 1978)

Embora a entrevista tenha sido concedida pouco mais de dez anos após a fundação do museu, ela apresenta itens que merecem destaque. O primeiro deles tange à esfera e o interesse na elite intelectual e artística regional e local na implantação do museu do vaqueiro, o qual diante da aparente recusa ou inexecução do projeto, como alternativa buscou-se parceria com Chateaubriand e a *Campanha Nacional de museus regionais*, ou seja, a Campanha estimulou a constituição de um museu de arte, mas o desejo de constituição de instituição museal voltada ao trabalho, ao vaqueiro e, portanto, da valorização cultural de outros segmentos da sociedade que não as elites, mas sim o

⁷³⁰ **Jornal Feira Hoje**, Feira de Santana, 15 fev. 1978, p. 7.

sertanejo e a sua contribuição no processo de construção daquela cidade e da cultura regional são anteriores à existência da própria Campanha. O segundo elemento que merece destaque é a relação e a circulação realizada por Divaldo Pitombo no seio do governo e do grupo de artistas modernos em Salvador, tendo a ideia do museu surgido a partir de diálogo com escritor e dirigente do departamento de turismo de Salvador. A dificuldade de o projeto avançar com o apoio do poder público municipal fez com que Pitombo voltasse a recorrer ao poder regional, dessa vez de ordem privada. Odorico Tavares, agente envolto no movimento modernista baiano – galeria Oxumaré – dirigente dos *Diários Associados* da região e um dos promotores do governador Juracy Magalhães⁷³¹ da implantação do *Museu de Arte Moderna da Bahia* em 1960, com gestão de Lina Bo Bardi. A partir do mesmo excerto, o terceiro tópico que merece destaque é a referência feita por Pitombo à posição ocupada por Feira de Santana no estado, "Centro de uma região geográfica, entroncamento rodoviário e polo comercial", ressaltando elementos que também foram norteadores em São Paulo para a política de implantação dos Museus Histórico-Pedagógicos na gestão de Stein, cidades que recebiam a malha ferroviária e que estavam sendo contempladas na década de 1950 pela construção de rodovias⁷³², mecanismo de facilitação da circulação de mercadorias e pessoas. Por fim, o quarto e último aspecto, a relevância atribuída por Pitombo às elites locais – "representantes da terra" –, e a articulação entre o poder local (municipal) e poder regional (estadual), por meio do prefeito Joselito Amorim e do secretário estadual da Educação Alair Coutinho, interessados na realização do projeto do museu regional, o que mais uma vez endossa a proximidade do grupo paulista em relação ao poder central, exercido na esfera nacional, o que conferia centralidade às articulações e às ações promovidas ou apoiadas por esse segmento regional⁷³³ com *status* nacional – São Paulo⁷³⁴.

⁷³¹ O tópico 3.4: Uma disputa local: Museu regional de Campina Grande, deste capítulo, apresenta a rede de relações que aproximavam Juracy de Magalhães ao jornalista e senador Assis Chateaubriand, e ao MASP, mediado pelo interesse na indústria do petróleo, o que o ligava por meio de seu irmão Eliezer Magalhães às indústrias de Néelson Rockefeller nos EUA.

⁷³² As quais as mais significativas, à exceção da Rodovia Presidente Dutra, possuíam nomes de figuras emblemáticas na história de São Paulo, como o padre José de Anchieta (Rodovia Anchieta) e o presidente Washington Luís (Rodovia Washington Luís), mas com ênfase aos bandeirantes: Rodovia dos Bandeirantes, Anhanguera, Fernão Dias, Raposo Tavares.

⁷³³ Mesmo diante da existência de desejo e sólida articulação local e regional para a constituição de um museu, o processo foi potencializado e modificado (de museu do vaqueiro para museu regional de arte moderna), com a inserção do grupo paulista no projeto.

⁷³⁴ É necessário considerar que após o início do governo civil na presidência da República, na última década do século XIX, foi exercido de modo centralizador pela elite paulista, até meados de 1930. A Revolução de 1932 tentou reaver a centralidade que havia sido modificada, e não totalmente perdida em 1930. Derrotada, a elite paulista passou a empreender outros projetos que a conduzissem novamente à centralidade efetiva

Para Maria Cecília França Lourenço (1999), é possível estabelecer um paralelo entre do museu regional de Feira de Santana, que nascia, com as atividades realizadas na gestão de Lina Bo Bardi à frente do *Museu de Arte Moderna da Bahia*, onde a arte moderna dialogava, segundo a proposta da arquiteta, com a cultura popular baiana, perspectiva esta destacada por Pietro Maria Bardi, em artigo escrito e publicado pela imprensa paraibana, quando da inauguração do *Museu de Arte de Campina Grande*, indicando que o MAM-BA não foi apenas uma espécie de laboratório para o museu de Feira de Santana, mas também para o museu de Campina Grande, dialogando de modo próximo, se não uníssono, com as propostas defendidas pelo *Museu de Arte de São Paulo*.

(...) trata-se de um projeto singular, pois possuindo a cidade um mercado de couro com produção da região, reuniu-se no museu: o moderno brasileiro, ingleses e artesanato em couro, promoveu-se uma espécie de versão adaptada do MAM/BA para o interior baiano (LOURENÇO, 1999, p. 248)

Sobre o mesmo evento, a posição de Joselito Amorim, então prefeito de Feira de Santana na época de implantação do museu regional, é um pouco distinta daquela apresentada por Pitombo. De modo político, Joselito confere destaque às figuras que orbitam na esfera da centralidade do poder, seja o regional público ou privado, seja o nacional, ressaltando figuras como Odorico Tavares, Alaor Coutinho, Assis Chateaubriand e o governador do estado da Bahia, Lomanto Júnior.

(...) sempre afirmei que o mesmo foi fruto da percepção artística e do esforço do Dr. Odorico Tavares, diretor dos Diários Associados na Bahia, do Dr. Alaor Coutinho, secretário da Educação e Cultura e da compreensão da Prefeitura de Feira de Santana, com apoio maior do Dr. Assis Chateaubriand, diretor proprietário dos *Diários Associados*, que promovia uma campanha nacional para criação de museus, e do Dr. Lomanto Júnior, governador do estado. (...) Confesso que não estava na meta das minhas realizações a criação do museu, muito embora o Dr. Dival Pitombo e o Dr. Hélder Alencar, em várias oportunidades, estivessem a sugerir-me a criação do Museu do Vaqueiro, tendo em vista ter sido Feira de Santana palco da maior feira livre de gado do país e o Dr. Eurico Alves Boaventura, feirense ilustre, possuir um arquivo do gênero, valiosíssimo, que deveria ser aproveitado. (AMORIM, 2000, p. 113)

ou orbitária do poder central exercido na esfera nacional. O projeto do MASP (1947) e do MAM-SP (1948) e das primeiras Bienais (1951) inserem os museus de arte nessa política.

No discurso construído por Amorim, não aparece em momento algum a figura feminina da presidente da *Campanha Nacional de museus regionais*, embora o ex-prefeito assuma, em segundo plano, após atribuir a direção do evento àqueles que orbitavam a esfera do poder central, o interesse de Divaldo Pitombo, Hélder Alencar e Eurico Alves Boaventura na implantação do museu do vaqueiro, embora este não estivesse na meta de sua gestão. O excerto aliado ao projeto documento encaminhado para a Câmara Municipal, em 1961, demonstra a existência de algum diálogo entre o poder municipal e as elites artísticas e intelectuais locais, diálogo este que não assegurou a realização exclusiva por parte do poder local ou regional baiano do museu vaqueiro. Esse aspecto sugere a efetiva ausência de força ou interesse do poder municipal em promover ações museais⁷³⁵, possivelmente diante da fragilidade de sua posição na estrutura do poder hierárquico praticado no país, mesmo diante do pacto federativo; nesse mesmo sentido, a parceria entre o poder público e o interesse privado são marcas fundantes do processo de constituição dos museus regionais, processo semelhante às instituições paulistas dirigidas pelo mesmo grupo – *Museu de Arte de São Paulo*, *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e *Fundação Bienal* –, se não em sua constituição, na manutenção financeira de tais instituições, ação que acaba por naturalizar quase que de modo institucionalizado a prática patrimonialista e personalista na política nacional, sugerindo como necessário e benéfico o envolvimento do setor privado para o sucesso dos projetos de interesse público, diante da alegação de ineficiência ou ausência de condições técnicas ou financeiras para que o Estado conduza o processo⁷³⁶.

Conforme os pré-requisitos básicos exigidos pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* para a implantação de museu regional, em 20 de fevereiro de 1967, na Câmara Municipal de Feira de Santana, foi instituída autarquia municipal, denominada *Fundação Museu Regional de Feira de Santana*, órgão constituído conforme consta em seu estatuto, para promover a "manutenção e ampliação do Museu Regional criado e instituído na cidade de Feira de Santana pela Fundação Museus Regionais da Bahia"⁷³⁷.

⁷³⁵ A política municipal do período conseguiu assegurar a construção de ginásio de esportes, biblioteca municipal e a construção de grupos escolares, sugerindo não ser a implantação de museus uma prioridade da política dos gestores do município naquele período.

⁷³⁶ Nesse aspecto é possível considerar de fato o engendramento das raízes patrimonialista e personalista na estrutura política brasileira, quando consideramos o repasse de verbas públicas para fomentar projetos com suposto interesse público, elaborados e orientados pelo poder privado, bem como, pelo aparelhamento estatal com cargos e postos de confiança. Em ambas as possibilidades, a orientação técnica, em linhas gerais, pouco está presente com a isenção do personalismo na configuração determinante para a implementação de tais políticas e ações de efetivo interesse público e social.

⁷³⁷ Consultar anexo 25: Ata de constituição da fundação Museu Regional de Feira de Santana.

O segundo artigo da Ata de Constituição da Fundação não deixa dúvidas sob a construção de uma espécie de tutela da instituição municipal em relação à instituição estadual, criada às pressas, em 13 de janeiro de 1967, em função do estabelecimento do Museu Regional de Feira de Santana. Esse segundo artigo, aliado à massiva presença física e política dos governadores nordestinos na abertura dos museus estimulados pela Campanha, nessa região do país, também acaba por sinalizar no sentido da fragilidade da autonomia municipal – política favorecida pela Campanha –, diante dos interesses do governo estadual capitaneado pelas elites políticas regionais.

Os três museus estimulados pela Campanha na região Nordeste do país são distintos entre si nessa temática, embora em todos os casos haja a forte presença do elemento regional (estadual):

- **Pernambuco:** O museu regional de Olinda (MAC-PE) foi constituído sob a tutela do poder público estadual, tendo sido posteriormente incorporado à autarquia desse mesmo ente federado, destinado à preservação do patrimônio histórico e artístico do estado.
- **Bahia:** O museu regional de Feira de Santana foi instituído sob a tutela de autarquia municipal (poder local), em alguma medida subordinado à autarquia estadual. Na década de 1990, o mesmo foi incorporado pela universidade pública estadual (poder regional).
- **Paraíba:** Por fim, o museu regional de Campina Grande foi organizado sob a tutela de autarquia municipal. No entanto, é necessário considerar a intensa e forte rivalidade existente no período entre a capital do estado (João Pessoa) e a cidade de Campina Grande, polo industrial com grande densidade populacional do estado da Paraíba. Nas décadas de 1980 e 2010, mediante distintas estratégias, buscou-se vincular o museu à universidade pública estadual, sendo o mesmo atualmente mantido por organização da sociedade civil em constante cenário de embates e aproximações entre ambas, não havendo qualquer reivindicação por parte do poder municipal (local).

No caso do museu de Feira de Santana, este foi incorporado por instituição de ensino superior que leva o nome da cidade Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), elemento que denota a relevância da cidade nas estruturas do poder administrativo do estado. Em Campina Grande, parte da autarquia municipal que compunha a administração do museu regional foi incorporada pela Universidade Federal

de Campina Grande (UFCG), ou seja, o poder central (nacional), reconhecendo a relevância daquela localidade na política nacional de ensino superior; enquanto a outra parte também que se pretendia como museu regional foi incorporada pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). É sintomático perceber, que diante da disputa existente entre as elites locais pelo posto de elite regional na Paraíba, a universidade estadual local não levasse o nome da cidade do interior do estado, realidade praticada pelo poder central, exercido pela União, sendo as duas entidades, partilhando as duas universidades – estadual e federal – o espólio da extinta autarquia municipal, em cenário de disputa regional e local, que deixou espaço para a emergência de um terceiro grupo, representado pela sociedade civil organizada.

Tabela 2: *Modelo Geral do Pacto Federativo e Constituição de entes Federados no Brasil*⁷³⁸

Uso na Tese	Entes/ Poder	EXECUTIVO	LEGISLATIVO	JUDICIÁRIO ⁷³⁹
Poder Central Nacional	UNIÃO	Presidente da República	Presidente do Congresso Nacional - Senadores - Deputados Federais	- STF ⁷⁴⁰ - STJ
Poder Central Regional	ESTADOS	Governadores	Presidente da Assembleia Legislativa - Deputados Estaduais	Tribunal de Justiça
Poder Local	MUNICÍPIOS ⁷⁴¹	Prefeitos	Presidente da Câmara Municipal - Vereadores	Fóruns e Varas

Fonte: PAUSINI, Adel. (2019)

A mesma ata, em distintos artigos, reforça o poder da autarquia estadual sob a municipal, ao estabelecer que no caso de fechamento do museu regional, seus bens serão incorporados pela *Fundação Museus Regionais da Bahia*, que irá distribuir o acervo pelos museus regionais do estado; assim como determina que o órgão máximo da instituição é

⁷³⁸ O modelo tripartite foi inspirado na teoria dos Três Poderes de Montesquieu. Detentores de poder autônomo e que devem ser harmônicos e equitativos entre si.

⁷³⁹ Não foram especificadas as complexas estruturas do Poder Judiciário brasileiro, por não inferir diretamente nos objetos e objetivos desta tese.

⁷⁴⁰ Embora o Supremo Tribunal Federal seja considerado a Suprema Corte da Magistratura brasileira, alguns casos jurídicos, sobretudo quando não há questionamento de ordem constitucional ou de fórum privilegiado, com raras exceções previstas em lei, o caso é julgado pelo Superior Tribunal de Justiça. No mesmo sentido, é necessário considerar que órgãos como o Superior Tribunal Eleitoral e seus congêneres, são casas presididas por Ministros do Supremo Tribunal Federal. Por esses motivos, optamos didaticamente por inserir as duas cortes STF e STJ no judiciário nacional.

⁷⁴¹ Não são todas as Constituições brasileiras que consideram o município e suas representações como ente federado, mas atualmente a constituição de 1988 reconhece esse princípio.

seu conselho diretivo, constituído por: "Dr. Antônio Lomanto Júnior, governador do estado; Dr. Alaor Coutinho, secretário de Educação e Cultura; Prof. Joselito Falcão de Amorim, prefeito do município (...) "⁷⁴², seguindo o documento indicando o deputado, prefeito eleito – sugerindo justaposição de cargo e função –, presidente da Câmara de Vereadores, bispo da diocese, o jornalista Odorico Tavares, juiz de direito da Vara Civil, frei, padre, madre, monsenhor, diretor do colégio estadual, diretor de instituto de educação, presidente do Rotary Club e do Lions Clube, promotor público da Comarca e alguns artistas e intelectuais, como Dival Pitombo, Eurico Alves Boaventura, Jorge Amado, entre outros. Tais nomes, cargos, postos ou funções apresentam não apenas um panorama geral da representatividade local pretendida a ser atrelada, mesmo que indiretamente ao museu regional, mais uma vez à prática patrimonialista e personalista, não deixando o documento expresso, se o detentor do posto no conselho é o Dr. Lomar ou o governador, o Prof. Amorim ou prefeito, figurando posto para o prefeito eleito, não havendo indicação do nome, assim como, em caso de substituição do juiz da Vara, mantém-se no conselho o nome inscrito na ata ou o novo titular?

Enquanto a instituição responsável pelo museu estava em processo de constituição, a formação do acervo, responsabilidade da Campanha estava em processo adiantado, o que permitiu a exposição de parte da futura coleção do Museu Regional de Feira de Santana não apenas nos salões do Museu de Arte de São Paulo, mas também nos salões da 1ª Bienal de Salvador, representando, assim, a relevância do envolvimento e a aprovação da elite regional baiana, na implementação do museu no interior do estado.

Os primeiros tempos são promissores e, antes mesmo de ser inaugurado, o museu participa da 1ª Bienal de Salvador, aberta em janeiro de 1967, com obras do acervo, promovendo, após a inauguração, a retrospectiva de Raimundo de Oliveira.
(LOURENÇO, 1999, p. 248)

Se as questões institucionais e de acervo estavam resolvidas, restava encaminhar outra exigência da Campanha para a instalação do museu regional, a existência de prédio para sediar a instituição e abrigar o acervo que seria doado.

Em processo similar à escolha da sede dos museus regionais em Araxá, Olinda e Campina Grande, o prédio escolhido para sediar o museu regional de Feira de Santana

⁷⁴² Ata de instituição da Fundação Museu Regional de Feira de Santana, 1967, pp. 3-4.

era um edifício histórico, vinculado à imagem e a elementos significativos da cultura de Feira de Santana. Se inicialmente em Campina Grande, para sediar o museu regional, foi escolhido o edifício onde o revoltoso Frei Caneca havia ficado preso em 1824, em Feira de Santana, foi escolhido o prédio da administração dos antigos Currais Modelos.

O edifício data da década de 1930, e fora construído na administração municipal de Heráclito Dias Carvalho, na tentativa de disciplinar e ordenar o chamado "comércio de gado em pé", realizado em vários e dispersos locais da cidade.

A localização do edifício era privilegiada, por estar na região central da cidade, a poucas quadras da praça matriz, próximo às principais ruas, onde eram realizadas as feiras livres e, portanto, local de grande circulação de pessoas e mercadorias, e prédio vizinho à biblioteca municipal, inaugurada em 1962. Após a desativação dos Currais Modelos, o terreno em localização privilegiada da cidade, foi utilizado para a construção da biblioteca e escola municipal, funcionando no edifício da administração, como demonstra a imagem anterior: Ginásio Municipal, desativado para a reforma e instalação do museu regional.

Figuras 19 e 20: Reconfiguração arquitetônica do edifício sede do Museu Regional de Feira de Santana



Imagem do edifício escolhido para sediar o museu regional
Fonte: OLIVEIRA, 2018, p. 51.



Imagem do edifício após a conclusão da reforma em 1967.
Fonte: Jornal *Diário de Notícias*⁷⁴³.

No projeto de readequação do edifício, os arquitetos optaram pela simplificação estilística da fachada, construindo elementos arquitetônicos que remetiam ao estilo neocolonial, com alguma referência atualizada de elementos da estilística bandeirantista⁷⁴⁴. Esse estilo arquitetônico, nas considerações de Lemos (1999) e

⁷⁴³ Jornal *Diário de Notícias*, Salvador, 26 mar. 1967, p. 6.

⁷⁴⁴ Pela sua excepcionalidade e quase inexistência no território paulista do século XX, esse estilo recebeu prioridade na política de tombamento arquitetônico do IPHAN no estado de São Paulo entre as décadas de

Frehse (2000), está ligado ao desenvolvimento da arquitetura rural colonial paulista, dialogando com o estilo de vida bandeirante⁷⁴⁵ e, posteriormente, o caipira, em alguma medida, o correspondente popular paulista do sertanejo e o vaqueiro interiorano. Desse modo, no plano estava sendo construído um discurso sutil entre a arquitetura do edifício (referências bandeirantistas), a coleção de vaqueiros doada ao museu, apresentando elementos de destaque na prática e ofício cultural local, os quais se somavam à coleção de arte moderna. Sendo assim, estava sendo produzidos múltiplos diálogos inter-regionais, tal qual ocorriam nas feiras livres, valorizando a cultura e a trajetória popular, sem desconsiderar as transformações ou a denúncia das continuidades realizadas pela arte moderna, apontando desse modo para o diálogo entre passado e presente regional, com potencialidades para a promoção de reflexões nos três tempos, apontando para o futuro.

Dentre os quatro arquitetos⁷⁴⁶ que assinaram o projeto de requalificação do edifício, estava o filho de Odorico Tavares, Jader Tavares, que também assinou o projeto expográfico do museu, atividade executada por Bardí em outros museus estimulados pela Campanha.

Em março do mesmo ano, o *Museu de Arte de Feira de Santana* estava pronto para a inauguração. O museu foi o segundo a ser inaugurado em 1967⁷⁴⁷, e o quinto a ser estimulado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* que mantinha no mesmo período o processo de implantação do museu regional de Campina Grande, tendo iniciado ações para a implantação de museu regional em São Luís do Maranhão e no Ceará⁷⁴⁸, estando ainda no horizonte da Campanha abertura de museu regional em Alagoas⁷⁴⁹.

No entanto, a ligação de Assis Chateaubriand com Feira de Santana é anterior à instalação do museu regional em 1967. Em artigo escrito pelo jornalista e publicado no jornal *Folha do Norte*, sob título sugestivo "Na boca do sertão", Chateaubriand descreve sua visita à cidade de Feira de Santana em 1928, merecendo destaque a "(...) avenida de

1930 e 1950, política endossada pelo paulista Mário de Andrade. Na década de 1930, surge com alguma força em São Paulo a estilística denominada Neobandeirantismo.

⁷⁴⁵ É necessário considerar a positivação da imagem incidida nesse grupo no início do século XX, imagem que se sobrepôs aos modos rudimentares do cotidiano, vida e subsistência daqueles que estiveram próximos ou pertenceram ao ciclo bandeirantista de interiorização do território.

⁷⁴⁶ Jader Tavares, Diocleciano Barreto, Fernando Frank e Oton Gomes.

⁷⁴⁷ Em 1967, a Campanha concretizou a abertura de três instituições. A Galeria Boitatá em Porto Alegre no estado do Rio Grande do Sul, em 6 de março (a instituição recebeu o nome de Galeria Ruben Berta e posteriormente Pinacoteca Ruben Berta); o Museu Regional de Feira de Santana, em 26 de março no estado da Bahia; e o Museu de Arte de Campina Grande, em 20 de outubro no estado da Paraíba.

⁷⁴⁸ Em São Paulo, o jornal *Diário da Noite* publicou em edição de 20 de janeiro de 1966 a doação de empresário norte-americano para abertura de museu regional no Ceará.

⁷⁴⁹ Sobre os museus regionais do Maranhão e Alagoas. Consultar: SILVA; ESPÍRITO SANTO, 2018.

sete metros de largura, que nos leva do mar à tradicional cidade, que o baiano convencionou chamar – a boca do sertão⁷⁵⁰. Embora a cidade de Feira de Santana esteja às margens do rio Paraguaçu, um dos principais rios que deságua na Baía de Todos os Santos, a cidade não está no litoral baiano, mas sim nas franjas do Recôncavo Baiano e na entrada do sertão, utilizando o autor a figura de linguagem para expressar a condição feirense de entreposto na relação entre o sertão e o litoral, aspectos resgatados por Eurico Alves Boaventura na elaboração do projeto do museu do vaqueiro em 1961. Para além da visita em 1928, na década de 1940, Chateaubriand retornou à cidade de Feira de Santana para inaugurar aeroclube local, estimulado pela *Campanha Nacional de Aviação* dirigida pelo jornalista, o qual contou com a presença de Yolanda Penteado, que em suas memórias escreveu:

Rumamos de teco-teco para Feira de Santana, panorama árido, cenário perfeito para o grupo de cangaceiros, que, formados, nos esperavam num terreiro. Passamos pela casa do prefeito, onde Elza se vestiu. Aguardava-a um belo animal, refreado por três homens. Elza nunca havia montado antes, e o animal jamais havia sido montado por um mau cavaleiro. (PENTEADO, 1976, p. 222)

Para Oliveira (2018), Yolanda Penteado provavelmente confundiu cangaceiros com vaqueiros encourados, o que denota a certa superficialidade e a ausência de informação de grupos da elite econômica e política que orbitavam em torno do centro do poder nacional, acerca de caracteres culturais populares, próximos, mas distintos, marcando o distanciamento entre as elites e a cultura popular, perspectiva que não impediu Yolanda Penteado em valorização à arte regional e local, bem como estimular a sua produção e circulação. Ainda, conforme considerações de Oliveira, é possível que a confusão para além do desconhecimento das distinções entre os dois grupos, a confusão tenha sido influenciada por Chateaubriand que "gostava de evocar o cangaço e a figura do jagunço" (OLIVEIRA, 2018, p.17).

A senhora citada por Yolanda era a estilista italiana Elza Schiaparelle, sugerindo que os amigos e parceiros da Campanha, antes mesmo da década de 1960, percorreram o interior do país, conhecendo e apresentando-o para estrangeiros que visitavam o eixo Rio-São Paulo, assim como fizeram Mário de Andrade e Olivia Guedes Penteado, ao percorrer o interior paulista e mineiro com o poeta francês Blaise Cendrars, na década de 1920,

⁷⁵⁰ Jornal **Folha do Norte**, Feira de Santana, 28 abr. 1928, p. 3.

uma das formas de publicizar o *habitus* e a *praxis* do interior brasileiro para artistas, cientistas e intelectuais estrangeiros, interessados de algum modo no país, evidenciando uma perspectiva mais ampla de Nação, mesmo diante da possibilidade de motivação pelo interesse no rústico, exótico e pitoresco.

A visita de Chateaubriand, Yolanda e Elza, realizada na década de 1940, foi lembrada em novo artigo publicado em 1967 pelo jornalista, onde dizia: "Querem saber onde está, hoje, o curral em que a divina Elza recebeu a Ordem do Vaqueiro? Ele se encontra no Museu de Arte e do Couro"(OLIVEIRA, 2018, p.17). No pequeno excerto, o magnata das comunicações, de modo simples, mas astuto, brinca com a elevação divina e a baixeza mundana de um curral, baixeza que ao mesmo tempo é dignificada ao constituir uma honraria popular "Ordem do Vaqueiro", elementos do passado, onde no presente estava o Museu de Arte e do Couro, ou seja, a constância estrutural e dialógica entre universos distintos, demonstrando, ainda que em algum momento, houvesse a discordância, a compreensão por parte de Chateaubriand do projeto desenvolvido e realizado por Bardi na Campanha, a mistura do erudito com o popular, da arte moderna com traços da cultura local, artesanato, folclore, danças, etc., posicionamento distinto daquele mais clássico e conservador de Chateaubriand em relação aos museus de arte, apresentados na década de 1920 e 1940, quando da instalação do MASP.

Em outro trecho de sua autobiografia, Yolanda Penteado apresenta a sua parceria com Chateaubriand na realização da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, período o qual o jornalista enfrentava problemas de saúde e limitações físicas.

(...) Ajudei-o com prazer, cooperando no que podia. Corríamos de avião pelo Brasil todo. Houve um movimento único para acolher aquele homem, que, tão doente, ainda pensava no Brasil. Como em todas as campanhas, Chatô motivava um interesse tal que conseguia obter doações inesperadas. Queria levar a arte a todos os estados. Dizia aos doadores:

— Vocês estão fazendo casas de pintura, escultura e artesanato pelo Brasil inteiro. (PENTEADO, 1976, p. 274)

A inauguração do *Museu Regional de Feira de Santana* foi o último evento inaugural de museus regionais em que Chateaubriand esteve presente, tendo este falecido em abril de 1968, meses antes da inauguração da sede definitiva do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, cerimônia que contou com a presença da rainha do Reino Unido. Em suas memórias, Penteado retratou a sua imagem e interesse pelo local, bem como a

relação mediada por Chateaubriand em um almoço com vaqueiros, suscitando alguma desconfiança da visitante paulista, mesmo que reconhecesse o uso da violência como traço marcante de norte a sul do país.

A Feira de Santana, na Bahia, isolada, pequenina, tinha um mercado importante, com muito interesse folclórico. Aí a população comprava tudo. O clube da cidade já existia. Quando íamos lá, comíamos numa enorme mesa de cangaceiros, jagunços, tipos rígidos tostados pelo sol. Chatô me fazia a apresentação de cada um deles: 'Fulano de Tal, 5 mortos'. E assim corria a mesa toda. Eu ficava sem saber se era verdade, ou não. Não aprofundava o assunto, continuava minha conversa com eles. No Brasil daquele tempo, era uso, de norte a sul, a justiça por suas próprias mãos, só mudava o nome, conforme o lugar.
(PENTEADO, 1976, p. 270)

A descrição de Yolanda Penteado, mesmo que em curto excerto, permite a construção de um cenário feirense a partir do olhar da paulista, filha da elite agrária cafeeira, esposa de industrial, "caipirinha de Leme" na consideração de Chateaubriand e "dama das artes" para Mantoan (2015). Provavelmente sem perceber, Chateaubriand promoveu o encontro da herdeira caipira, revestida pela modernidade, com o sertanejo nordestino revestido de resiliência cultural, diante da dureza da terra e a aspereza social. Mas certamente os interesses de Chateaubriand na região não residiam nas anedotas ou apenas nos aspectos folclóricos, mas também na relevância daquele polo econômico e cultural, ponto de passagem para as agruras do sertão. Era Feira de Santana a larga avenida que conduzia o museu regional do litoral para o sertão, onde na perspectiva do projeto assinado por Boaventura, era possível harmonizar a civilização pastoril e a civilização do litoral, ou seja, uma espécie de projeto de pacificação diante das transformações sociais desejadas pelo avanço do tecido urbano e industrial defendido pela arte moderna (litoral), sem desconsiderar os elementos da cultura regional, no passado, presentes e participativas nesse processo de transformação e construção do futuro (pastoril), proposições presentes no conceito da Nova Museologia.

O Museu Regional de Arte de Feira de Santana foi inaugurado em 26 de março de 1967, com a presença do prefeito de Feira de Santana, Joselito Amorim, responsável pela entrega da Ordem Municipal do Mérito a Assis Chateaubriand, Odorico Tavares, e curiosamente ao prefeito de São Paulo, Faria Lima, que esteve presente e discursou no evento. Na mesma cerimônia, discursaram o governador da Bahia, Lomanto Júnior e Di

Cavalcanti⁷⁵¹, representando os artistas, seguido pela leitura do pintor Manezinho Araújo, de texto intitulado "Louvação à Bahia", escrito por ele à maneira de cordel, concluído com os seguintes versos:

Desculpe, Doutor Assis,
se não consegui ser feliz
nesta minha louvação.
Se faltou-me inteligência,
tenha, o senhor, paciência,
foi feita com o coração!
(OLIVEIRA, 2018, p. 62 apud. LIMA, 1967)

Situação distinta à inauguração do *Museu de Arte de Campina Grande* e do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, o evento em Feira de Santana mesclou os promotores da Campanha, artistas, políticos, intelectuais locais e regionais ao lado da população que participou da cerimônia de inauguração do museu, como destaca Oliveira (2018). O embaixador da Inglaterra, John Russel, articulador da doação da coleção inglesa para o museu, compareceu ao evento com trajes de vaqueiro, conforme publicou a revista *O Cruzeiro*⁷⁵².

Figura 21: Inauguração do Museu Regional de Feira de Santana



O prefeito de São Paulo Faria Lima, Assis Chateaubriand e o embaixador inglês John Russel
Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 1967.

Mesmo que seja possível considerar por outra perspectiva o uso de "fantasias" por parte dos sujeitos exteriores à cultura local que estavam no evento vestidos de

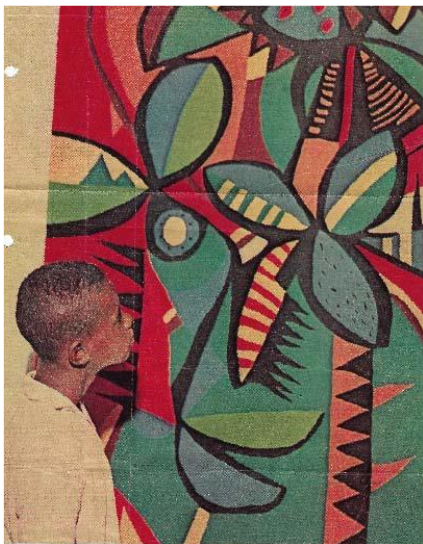
⁷⁵¹ Consultar anexo 26: Entrevista de Di Cavalcanti na inauguração do Museu Regional de Feira de Santana.

⁷⁵² Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 24 jul. 1967, p. 31.

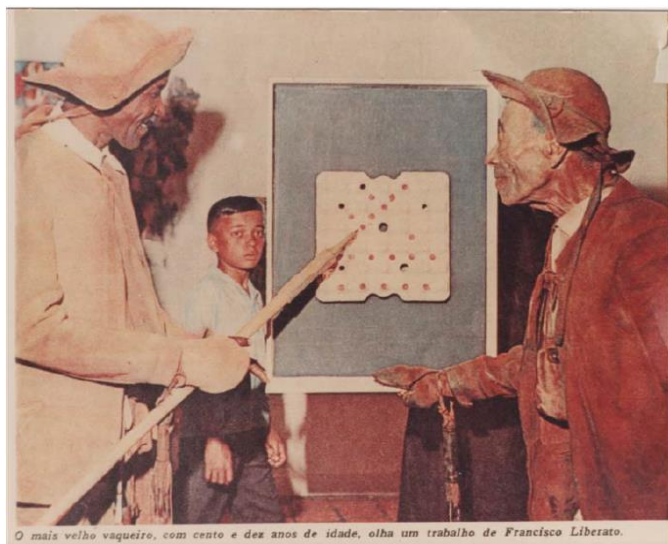
vaqueiros, sem ter qualquer relação ou profundidade conceitual sobre aquela cultura, a sinalização para a população local também pode ter sido recebida como valorização das expressões culturais da região, a partir do uso, do reconhecimento e do chancelamento conferido pelo agente externo, detentor de prestígio, reconhecido e legitimado pelas elites locais. A sinalização, mesmo que simbólica, apontava para o sentido da ascensão dos valores da cultura popular, colocando o museu regional em outra esfera de interpretação por parte das elites locais, bem como por parte da população local, sobretudo, daqueles trabalhadores e vaqueiros oriundos de diversas regiões do interior baiano e nordestino que circulavam e frequentavam as feiras livres da região.

Falar dessa cronologia, a abertura de três museus em um ano, mesmo diante da perspectiva do uso de fantasia, a sinalização na esfera das representações deixada tangia à possibilidade daquela pessoas, trajadas com aquelas vestimentas, frequentarem o espaço museu, o qual, no plano conceitual, também falava delas e para elas, como sinaliza as fotografias publicadas pela revista *O Cruzeiro*⁷⁵³ em matéria sobre a inauguração do museu.

Figuras 22 e 23: *Museu de Arte Moderna e do Couro - Feira de Santana*



Jovem visitante diante tapeçaria do Artista Genaro de Carvalho
Fonte: *O Cruzeiro*, 1967.



Reflexo temporal. Visitante observando trabalho do artista visual Francisco Liberato, vaqueiro com cento e dez anos de idade
Fonte: *O Cruzeiro*, 1967

Mesmo diante da possibilidade agregativa de interpretação da população local diante do evento e da própria instalação do museu regional, provável intenção dos

⁷⁵³ Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1967, p. 29 e 33.

elaboradores do projeto, a matéria publicada pela revista *O Cruzeiro* com ampla circulação no eixo Rio-São Paulo, e que apresentava como ilustração as imagens acima, enfatizava em seu texto o discurso paulista de promotor da modernidade e do desenvolvimento em região pobre do país, promovendo acesso inimaginável daquela população a "verdadeiras" obras de arte, hierarquizado o campo artístico, e sem fazer menção à presença de obras de artistas locais na exposição, não contemplando na matéria jornalística elementos fundamentais do conceito de concepção daquele museu regional, conceito este que dialogava com alguns dos principais elementos da Nova Museologia, como a promoção da participação e interação entre comunidade, sua realidade e demandas e o museu, com suas exposições, palestras e reflexões acerca das demandas socioculturais daquele grupo.

(...) obedecendo ao dinamismo de seus criadores, foi instalado em tempo recorde, no pavilhão da entrada da antiga Feira do Gado, após sofrer várias reformas [...]. Ali, no mesmo local onde anteriormente os rudes vaqueiros, de pele tostada e curtida pelo sol, vinham vender gado a ricos fazendeiros, hoje, movidos por uma curiosidade quase infantil, buscam travar um primeiro contato com os valores mais representativos da moderna pintura nacional e estrangeira. E o vaqueiro, homem valente, figura lendária do sertão nordestino, acostumado às lutas e intempéries, agrega à sua vida mais esse impacto, causado pela presença de uma arte que jamais logrou conhecer.
(O CRUZEIRO, 1967, p. 30)

Partindo da consideração de que a matéria foi publicada por revista do grupo *Diários Associados*, é possível considerar a veiculação de imagem construída e favorável aos objetivos da Campanha. No excerto, identificamos a subordinação do sujeito local – "quase infantil" –, seguida pela positivação de sua imagem – "homem valente, figura lendária" – em processo semelhante ao dispensado ao indígena pelos paulistas no século XIX e início do século XX, o "gentil", a "princesa Tupi", construindo uma imagem do outro favorável a seu discurso. Nesse caso, o discurso era ambíguo, e poderia ser lido de diferentes formas, como convinha à Campanha de caráter ornitorrinco, que buscava apoio de distintos setores e camadas da sociedade brasileira e internacional. Desse modo, a Campanha e a publicidade construída em seu em torno atraía o interesse da classe industrial daqueles alinhados aos programas nacionais desenvolvimentistas do regime militar, e aos grupos que defendiam a perspectiva do progresso urbano-industrial, corrente facilmente associada à arte moderna. Por sua vez, a matéria não deixava de

valorizar o sujeito local, sua trajetória e características regionais, ressaltando o contato com a arte moderna internacional e nacional, as quais nos planos de Bardi, Penteadó e, em alguma medida, de Chateaubriand, seriam capazes de promover o dinamismo na produção local, formação e valorização da cultura regional, a partir da construção desse diálogo entre o que estava para além das fronteiras locais e a cultura popular regional.

O discurso na imprensa local dos agentes da Campanha seguia sempre as diretrizes das políticas aplicadas no processo de estímulo dos museus regionais, tais como a valorização da presença da arte local, da cultura popular e do folclore, a busca pela descentralização e autonomia em relação ao poder público estadual e federal, bem como a entrega da gestão institucional a artistas e personalidades fortemente enraizadas, identificadas e reconhecidas pela comunidade municipal, como nos casos de Helena Lundgren (Mary Gondim), em Olinda, Dival Pitombo, em Feira de Santana e Raul Córdula Filho, em Campina Grande. No discurso de Yolanda Penteadó, publicado pelo jornal *Folha do Norte*⁷⁵⁴, é possível perceber a valorização das ações locais e a incorporação na sua fala de elementos significativos para o projeto de museu desenvolvido antes do envolvimento da Campanha Nacional de Museus Regionais na implantação do museu regional.

Figura 24: *Discurso de Penteadó*



Quando aqui vim pela primeira vez, acompanhando a minha amiga Elsa Schpiarelli, senti desde logo a pujança admirável desta gente feirense, tão cheia de energia e de confiança no seu futuro. Hoje, aqui volto, na qualidade de presidente da Campanha Nacional de museus regionais, para ter a honra de ver inaugurado o Museu de Feira de Santana. Não estranho, nem me surpreendo ter encontrado uma casa de cultura, como se já tivesse surgido amadurecida. O que aqui está representa um povo e define uma comunidade. (...)

Não poderíamos ter melhor terreno para tão boa semente. Em Feira, em vez de chocar-se, se harmonizam a civilização pastoril e a civilização do litoral. Pois aqui, neste Museu, esta mesma harmonia se vem processar
(*FOLHA DO NORTE*, 1967)

Fonte: O *CRUZEIRO*, 1967⁷⁵⁵

⁷⁵⁴ Jornal **Folha do Norte**, Feira de Santana, 1 abr. 1967. O mesmo discurso pode ser consultado em AMORIM, 2000.

⁷⁵⁵ A imagem é da edição de 24 de abril de 1967, da revista *O Cruzeiro*, p. 30.

É possível perceber, a partir do discurso realizado na cerimônia de inauguração, que a presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais, conhecia de algum modo, ou por ter tido acesso ao texto, ou por conversas em encontros e almoços, elemento de destaque no projeto de 1961, do museu do vaqueiro, elaborado por Eurico Alves Boaventura, no sentido da harmonização entre "a civilização pastoril e a civilização litorânea". Seja como for, Yolanda Penteado absorveu a perspectiva do projeto local de museu, e o incorporou a seu discurso, transcrito pelo jornal *Folha do Norte*, possivelmente produzindo relação com o quadro vislumbrado nos museus e comunidades que visitou no sul da França, em 1966, a mesma viagem a qual Chateaubriand adquiriu parte do acervo que constituiu a coleção inglesa doada ao museu regional.

O evento cerimonial no museu foi seguido pela inauguração de outras obras na cidade de Feira de Santana, como o novo terminal rodoviário, sendo as festividades encerradas com almoço do Clube de Campo Cajueiro, prestigiado e requintado clube da cidade, onde Assis Chateaubriand concedeu a "Ordem do Vaqueiro" ao embaixador inglês, ao prefeito de São Paulo e às senhoras Yolanda Penteado e Helena Lundgren, então diretora do MAC-PE.

Como apresenta Oliveira (2018), os museus regionais estimulados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* foram pensados e elaborados como museus de arte, com destaque para a arte moderna, preocupados com a produção moderna e a valorização da cultura regional. O mesmo quadro se aplica ao museu de Feira de Santana, que, no entanto, apresenta uma especificidade que o distingue dos demais museus regionais estimulados na região Nordeste do país, a presença em sua coleção inicial, não apenas de obras produzidas por artistas locais, mas também artefatos da chamada civilização do couro, acoplando desse modo, ao projeto de museus regionais, o desejo e a perspectiva de grupos locais acerca do museu. Nesse aspecto é necessário considerar que, em 1961, Divaldo Pitombo retornou de Salvador com a ideia de constituição de um museu dos vaqueiros em Feira de Santana, tendo sido o próprio um dos principais articuladores locais com a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, e o primeiro diretor do Museu Regional de Feira de Santana, cargo que ocupou entre 1967 e 1989, imprimindo sua marca na gestão desse espaço cultural.

O historiador cearense Capistrano de Abreu identificou a relevância do couro para o sertanejo, no período por ele denominado "época do couro"⁷⁵⁶, dialogando com a

⁷⁵⁶ O conceito está presente no livro *Capítulos de História Colonial*, publicado em 1907.

nomenclatura utilizada posteriormente por Eurico Alves Boaventura, no projeto do museu do vaqueiro, e por Divaldo Pitombo no museu regional, a "civilização do couro". Sendo relevante salientar, a incorporação do conceito "civilização pastoril" no discurso inaugural proferido por Yolanda Penteado, incorporando em sua fala elementos caros para a cultura e o projeto de museu local.

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água, o mocó ou alforje para levar comida, a maca para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os banguês para curtume ou para apurar sal (ABREU, 2000, p. 153).

A obra escolhida e utilizada para estampar o cartaz inaugural do Museu Regional de Feira de Santana (ARAÚJO, 2005. p.332), o único museu instalado a partir dos estímulos da Campanha na região Nordeste que não trazia em seu nome a palavra "arte" foi a gravura do artista baiano Emanuel Araújo, que apresentava, em destaque, dois elementos característicos da localidade, o sol e o gado.

Figura 25: *Obra utilizada no cartaz do museu*



Gravura de Emanuel Araújo – 1967 / Fonte: ARAÚJO, 2005.

Desse modo, o Museu Regional de Feira de Santana, no momento de sua constituição, apresentava claros elementos de diálogo com a Nova Museologia, elementos

que poderiam ser convertidos em ferramentas museológicas para a efetivação da prática dessa nova corrente. Esse quadro era comum a todos os museus regionais estimulados na região Nordeste do país pela Campanha Nacional, não deixando dúvidas, mesmo com a presença do caráter ornitorrinco da iniciativa, a sua atualidade com os debates e algumas das práticas inovadoras no seio museológico da década de 1960, construindo no projeto de implementação dos regionais componentes que poderiam e deveriam ser apropriados e desenvolvidos pelos museus, os quais foram entregues a direções genuinamente locais, próxima a artistas regionais, em evidente política de descentralização e valorização dos aspectos e singularidades locais.

Alguma coisa se modificou com o movimento da descolonização', afirma François Mairesse (...) tratar da 'nova museologia', movimento que eclodiu na França nos anos 1980, aliado às novas experiências de museus que já vinham sendo colocadas em prática desde os anos 1960. (BRULON, 2015, p. 267)

O projeto defendido por Bardi, Lina Bo, Eurico Alves Boaventura, executado por Assis Chateaubriand, Yolanda Penteadó, Mary Gondim (MAC-PE), Raul Córdula Filho, Chico Pereira – no regional de Feira de Santana – e Divaldo Pitombo, em Feira de Santana, inseria esse grupo entre aqueles insatisfeitos ou não contemplados com o modelo clássico da museologia tradicional, apontando como coloca Brulon (2015) para a prática de museus com uma finalidade descentralizadora, influência de certas experiências de museus heterodoxos ou de "vanguarda", opostos ao modelo tradicional fechado em suas coleções materiais, que produzem e reproduzem os valores específicos de determinada elite cultural. Mesmo considerando, o *Écomusée du Creusot Montceau-les-Mines*, criado na França em 1974, na região da Borgonha, a primeira instituição historicamente reconhecida como ecomuseu, em 1967, no *Museu Regional de Feira de Santana*, despontavam alguns aspectos posteriormente conceituados como ecomuseu, conforme a definição de Mathilde Bellaigue.

Um ecomuseu é, essencialmente, um museu fundado sobre uma realidade cotidiana. A realidade cotidiana comporta ao mesmo tempo um 'território' (o conjunto do território do qual ele vai se ocupar) e comporta, igualmente, uma 'população', não somente como objeto de estudo do ecomuseu mas como agente deste. E há, ainda, a dimensão do 'tempo', quer dizer, toda essa ação pode se desenrolar num longo período, pode tomar muito tempo, e depende muito de momentos

favoráveis e da oportunidade de conduzir certas ações de acordo com as necessidades e os desejos das pessoas. (BELLAIGUE, 1993, p. 75)

Partindo do conceito de Bellaigue, a proposta do museu do vaqueiro, incorporada pelo museu regional, tinha por base a realidade e o cotidiano dos vaqueiros, frequentadores e promotores de uma das principais características, e que inclusive deu nome à cidade, Feira. A circulação promovida pela condição comercial e a posição geográfica da cidade tornavam-na uma espécie de ponto de encontro das práticas de múltiplas localidades no interior do sertão, permeadas pela "civilização do couro", havendo desse modo a relação entre práticas e a realidade cotidiana associada ao território e à população local. O projeto, também contemplava algumas dimensões do tempo, sobretudo, o passado e o presente, mas é perceptível a dificuldade na década de 1980 em promover a relação do sujeito com a realidade, em uma espécie de estagnação calcada na referência da "civilização do couro", onde havia claros indicativos para o passado, mas pouco dialogava com a situação presente do processo de industrialização, reconfiguração e recaracterização das feiras livres e suas dinâmicas, as questões da seca e as desigualdades sociais que continuavam a permear a cidade, mas com outra roupagem.

A tese de doutorado de Selma Soares de Oliveira⁷⁵⁷, defendida em 2018, em Programa Interuniversitário⁷⁵⁸, sinaliza para a contribuição das ações do museu na formação de novos artistas locais, apresentando testemunhos e relatos de artistas que resgatam em suas memórias de infância as visitas que realizavam ao museu, acompanhados por professores de artes e de história, bem como as palestras que eram realizadas pelo seu diretor, Divaldo Pitombo. No entanto, as entrevistas indicam de modo subliminar a passividade do espectador diante da ação museal, não completando, desse modo, embora houvesse alguns elementos que sugerissem e apontassem para esse sentido, a efetiva realização de uma prática relacionada à museologia ativa, como denominam Araújo e Bruno (2010). Diante desse cenário, na produção artística local, a coleção de arte moderna ganhou destaque, sendo referência visual e técnica para a formação de novos artistas locais, sinalizando novamente para o sentido da Nova Museologia, uma vez que conforme indicações, havia e há espaço no museu local para a realização de exposições de artistas da cidade, mas em cenário de comunicação truncada

⁷⁵⁷ Doutorado em Difusão do Conhecimento.

⁷⁵⁸ Participam do programa a Universidade Federal da Bahia o Fieb-Senai, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia, o Laboratório Nacional de Computação Científica, a Universidade do Estado da Bahia e a Universidade Estadual de Feira de Santana.

e limitada pela perspectiva conservadora da exposição, havendo dificuldades na promoção de interação com o pública e de reflexão e proposição de questões comunitárias contemporâneas, mantendo-se relativo distanciamento entre a população local e a instituição museal, portanto, havendo uma subutilização das potencialidades da dimensão social e política da instituição (CERÁVOLO, 2004, p.240).

Por sua vez, é necessário considerar que estão atrelados a esse quadro a prática patrimonialista, em contexto de centralização do poder político na esfera da União, e o conseqüente enfraquecimento do poder local, estando o museu regional vinculado diretamente ao poder municipal enfraquecido, e subordinado a sucessivas gestões personalistas, onde inexistia uma política efetiva de Estado para a condução do município, bem como a inexistência de ação efetiva por parte da *Fundação Museu Regional de Feira de Santana* no suporte requerido pelo museu, limitando e dificultando as capacidades e potencialidades do museu, sobretudo, em período de exceção (regime militar).

Na década de 1980, o então diretor do museu, Dival Pitombo, iniciou diante dificuldades administrativas, o processo de incorporação do museu à estrutura da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), instituição em que trabalhava. Para tanto, foi realizada reunião da Assembleia Geral com os "membros remanescentes da Fundação Museu Regional de Feira de Santana"⁷⁵⁹, registrada em ata.

Na qualidade de presidente da Assembléia, o Dr. Dival da Silva Pitombo faz longa exposição da vida do Museu (...), o sacrifício e a honra da manutenção do acervo, a responsabilidade que vem assumindo sozinho, de vez que a Fundação não teve existência jurídica, depois de tantos anos urge seja o Museu confiado e vinculado a uma instituição estável, qual seja a Universidade Estadual de Feira de Santana.
(ATA DA ASSEMBLEIA GERAL, 1985)

Aparentemente, sem oposição, o Museu Regional de Feira de Santana seguiu o mesmo processo dos museus regionais similares a ele na região Nordeste, buscou a incorporação em autarquia do estado, ou seja, abrigo institucional nas estruturas estaduais diante das dificuldades e incapacidades de gestão do poder local (municipal), caminhando no sentido do oposto daquele pretendido pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960, que visava à política de descentralização administrativa e de promoção da cultural popular regional e local. Possivelmente, a ação de Pitombo visava

⁷⁵⁹ Eram os membros: Jorge Leal, Dival Pitombo, Renato de Andrade Galvão, Almiro de Almeida Vasconcelos e Arlindo da Silva Pitombo.

à efetiva salvaguarda do acervo e do próprio museu, diante da inexistência na prática da fundação mantenedora, o que associado à suposta ausência de contestação da incorporação, indica a pouca relevância da instituição para o poder local, tanto o municipal como da sociedade civil organizada, sugerindo, no mesmo sentido, que o esteio da instituição ao longo das décadas de 1970 e 1980 foi um de seus idealizadores, Divaldo Pitombo, diretor que veio a falecer em 1989.

Mesmo após a incorporação do museu à estrutura administrativa da *Universidade Estadual de Feira de Santana*, o museu regional manteve-se no mesmo edifício mantido pelo poder municipal, mas com direção nomeada pela reitoria da universidade pública. Essa situação manteve-se até 1995, quando o museu foi transferido para o prédio histórico da década de 1920, antiga sede da Faculdade de Educação, localizado no centro da cidade, sendo inserido no novo projeto sociocultural da universidade, sendo sua administração agregada ao *Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA)*.

Embora o ano de 1995 tenha sinalizado a possibilidade do início de novos tempos para o *Museu Regional de Feira de Santana*, uma vez que este passava hierarquicamente a pertencer ao projeto sociocultural da universidade, destinado a atender a população socioeconomicamente carente, com a realização de atividades gratuitas, como feiras, festas, sessões de cinema e teatro, oficinas e cursos de línguas, música, *ballet*, artesanato, artes marciais, entre outros, fomentando a relação e a proximidade entre a comunidade acadêmica e a população local, a data também simbolizou a entrega da coleção de couro então pertencente ao museu, para outra instituição da mesma universidade, localizada na entrada do *campus* universitário, distante do centro da cidade e do fácil acesso da população que circula pelas feiras livres, a *Casa do Sertão*⁷⁶⁰.

Embora o projeto desenvolvido pela *Casa do Sertão*, instituição museológica, seja de extrema relevância para o quadro regional e nordestino, o desmembramento da coleção de couro, simbolizou o início do desmonte do Museu Regional de Feira de Santana concebido por Pitombo, Boaventura, em parceria com a Campanha, e a construção de outro projeto museológico. Esse novo projeto museológico concebeu a manutenção do museu regional bem como a criação da *Galeria de Arte Carlos Barbosa*, ambos

⁷⁶⁰ O Museu Casa do sertão foi fundado em 1978. Possui em seu espaço sala de artesanato, biblioteca setorial, núcleo de literatura de cordel, reserva técnica, espaço administrativo, espaço de exposição temporária denominada "Dival da silva Pitombo" e de longa duração nomeada "Sala Eurico Alves Boaventura".

subordinados e ocupando o espaço central destinado ao CUCA, enquanto a *Casa do Sertão* permanece vinculada a outro órgão administrativo da mesma universidade.

Conforme indica o Projeto de Ação Institucional do CUCA – 2017, a *Galeria de Arte* que traz o nome de artista plástico feirense, estava destinada a "atrair artistas locais e regionais para exposição de seus trabalhos, promovendo a valorização e a difusão de diferentes expressões das artes visuais e formas de expressão cultural". A apresentação de tais proposições sugere, para além do esvaziamento das atividades do museu regional, a consideração por parte da administração do CUCA, de outro lugar de representatividade a ser exercido pelo museu, também desprovido da coleção de couro, mas dotada da coleção de arte moderna brasileira e a coleção inglesa, ambas doadas pela *Campanha Nacional de Museus Regionais em 1967*.

Após a mudança do *Museu Regional de Feira de Santana* para nova sede em 1995, no ano seguinte, o decreto municipal 5.958, de 25 de julho, instituiu, com sede no espaço anteriormente ocupado pelo museu regional, o *Museu de Arte Contemporânea*. Embora se tratando de nova instituição museológica, fundada pelo poder municipal em 1996, os folhetos informativos e o site do museu buscam reconstruir a história do *Museu de Arte Contemporânea*, partindo do museu "criado em 1967, pelo empresário Assis Chateaubriand", mesmo informando ao longo do texto que o acervo do museu regional foi transferido para o *Centro Universitário de Cultura e Arte (CUCA)*. A necessidade em contar a trajetória do edifício a partir da instalação do museu regional denota a relevância simbólica no plano discursivo, representada por Chateaubriand, o acervo doado, e pelo museu regional, não sendo relevante para a história do edifício publicizada pelo *Museu de Arte Contemporânea* estabelecer ligações históricas com outros usos que o espaço teve, como Ginásio Escolar e administração dos Currais Novos, sendo o ponto de partida e ligação o plano das artes, Chateaubriand, a coleção e o museu regional.

Essa nova instituição apresenta-se de modo semelhante à *Galeria de Arte Carlos Barbosa (CUCA)* e ao próprio museu regional, em uma espécie de recurso padronizado de ações pulverizadas, mas que apontam para o mesmo objetivo, fomentar a produção artística do nosso tempo – estabelecendo concepção com a arte contemporânea, tal como o discurso do MAC-PE, em 1966, sinalizado como equivocado por Lourenço (1999) –, expressando e comunicando os "complexos meandros do fazer artístico contemporâneo".

No início da década de 2000, durante a gestão municipal do prefeito José Ronaldo de Carvalho⁷⁶¹, houve uma retomada, com contornos contemporâneos do quadro de 1967. A gestão do prefeito criou a *Fundação Municipal de Tecnologia da Informação, Telecomunicação e Cultura Egberto Tavares Costa*, autarquia municipal responsável pela administração e manutenção do *Museu de Arte Contemporânea*, instituição que ocupa a lacuna predial deixada com a transferência do *Museu Regional de Feira de Santana* para outro espaço.

Nas entrevistas realizadas em setembro de 2017 com funcionários da instituição, foi destacado de modo unânime a dificuldade de relação entre o museu e a fundação, em decorrência do excesso de burocracia, bem como o duplo, por vezes triplo comando que a instituição recebe do poder municipal, tendo sido claramente exposto, em entrevista, a relação próxima entre a família do atual diretor do museu e o prefeito que criou a Fundação, mesmo tendo sido o diretor do museu nomeado diretamente pelo chefe do executivo municipal. Nesse aspecto, é necessário salientar que o mesmo partido político está na chefia do executivo municipal desde 2001, em que dos cinco mandatos, quatro foram ocupados pelo prefeito que instituiu a Fundação e nomeou o atual diretor do museu. Em 2018, novo partido político ascendeu ao executivo municipal, mas tem, em sua base de apoio (coligação), o partido que ocupou o posto na gestão anterior.

Desse modo, é possível verificar a existência de uma elite local atual em Feira de Santana que busca construir relações de proximidade com os museus de arte que orbitam o quadro da esfera pública, tanto na ordem municipal como na ordem estadual, os quais homenageiam figuras de destaque dessa sociedade, conferindo seus nomes para galeria, fundação e museu⁷⁶², ação que não promoveu a efetiva aproximação entre museus e comunidade local que pudesse ser percebida nas visitas técnicas realizadas durante a pesquisa de campo, ou nas ações e projetos efetivos de tais museus, embora seja inegável e perceptível a intenção e o desejo nas instituições museais em construir essa relação.

⁷⁶¹ Pertence ao mesmo grupo político que pertenceu o governador Juracy Magalhães, responsável pela abertura do MACBA em 1960.

⁷⁶² A Lei municipal 147/97 determinou o acréscimo do nome de artista local na nomenclatura do museu de arte da cidade que passou a denominar-se Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira.

3.4. Uma Disputa Local: O Museu Regional de Campina Grande

“Em suma, descentralizar – e, conseqüentemente, delegar autoridade – é o recurso de que a administração se vale tanto para garantir sua sobrevivência, quanto para poder expandir sua ação, desenvolvendo o pessoal para os compromissos que o crescimento implica.”

Francisco Gomes de Matos, 1966⁷⁶³

A *Campanha Nacional de Museus Regionais*, ao promover a instalação de instituições museais, estimulava a ação e o envolvimento dos grupos locais no projeto, sempre contando com o apoio do poder público, fosse ele da esfera federal, estadual ou municipal.

O modo de articulação e movimentação dos projetos estimulados pela Campanha não deixavam de considerar e atribuir ênfase ao caráter regional e local das ações desempenhadas, dialogando com os elementos indicados por Mário Neme, ao tecer críticas ao projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos de Stein em São Paulo, crítica endossada no início da década de 1970 por Waldisa Rússio. Mas a política implementada que valorizava a participação local era a mesma que conduzia o processo de estímulo constitutivo da instituição, orientada por princípios políticos ideológicos e técnicos, partindo de São Paulo, aspectos representados pela tríade da Campanha, Chateaubriand, Penteadado e Bardi, ou então, Capital econômico (Diários Associados), Capital Social (tradição legada ao sobrenome Penteadado e a movimentação em prol do MAM-SP e das cinco primeiras Bienais Internacionais de São Paulo), e Capital Cultural (conhecimento técnico especializado e validado pelo quadro europeu e norte-americano).

No período de sua realização, o projeto empreendido pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* foi tacanhamente denominado por parte da imprensa paulista como o "Projeto bandeirantista dos museus regionais", em referência à ação dos bandeirantes paulistas que adentraram o interior do continente nos séculos XVI e XVII⁷⁶⁴, em

⁷⁶³ MATOS, Francisco Gomes de. Descentralização e Delegação de Autoridade. In. **Revista de Administração de Empresas**. v. 19, n. 6, pp. 59-73, 1966.

⁷⁶⁴ É necessário considerar o caráter contraventor das bandeiras que, em certa medida, não cumpriam as determinações da metrópole (Estado) no que tange a aspectos como a interiorização do território, o cativo do gentil e outras práticas ilegais, as quais a Coroa (poder central) tinha dificuldade ou não tinha efetivo interesse em coibir. Mais informações: HOLANDA, 2014.

perspectiva positivada, abrindo trilhas, fundando freguesias, desbravando heroicamente o sertão em busca de riquezas, conquistando e civilizando o território que formaria o Brasil; e em uma perspectiva mais realista e menos positivada, violentamente invadindo o território, escravizando, assassinando e dizimando a população indígena local, movidos pela ganância e ânsia de riqueza. Embora ambas as leituras sejam possíveis, considerando o quadro político nacional pós-1964, e o uso comum dessa ideia pelos órgãos de imprensa simpáticos a Chateaubriand e, por consequência, a Campanha, é possível considerar a tentativa de construção de uma imagem desbravatória, civilizadora e modernizadora⁷⁶⁵ do interior do país, ação dirigida pelos "bravos" e heroicos paulistas, resgatando os conceitos simbólicos e imagéticos forjados no início do século XX para atender aos interesses centralizadores da elite agrária paulista no comando da Nação, contando nesse processo com o auxílio de Afonso Taunay e do *Museu Paulista*.

Desse modo, a Campanha foi atrelada a uma imagem heroica e desbravadora do bandeirantismo paulista, facilmente associada às propagandas publicitárias da construção de Brasília, cidade inaugurada em 1961. Em linhas gerais, é possível identificar na *Campanha Nacional de Museus Regionais*, o desejo de estimular certa tipologia de arte moderna, promover o diálogo entre a promoção artística e cultural, com o adensamento urbano e industrial, segundo os artigos de Chateaubriand, motores do progresso e do desenvolvimento da Nação⁷⁶⁶. Ainda que a *Campanha Nacional de Museus Regionais* também tenha utilizado essa retórica, que atraía para seu seio de apoio os paulistas mais conservadores, indústrias, as elites regionais e os militares que estavam no comando da política nacional, o projeto tinha significados e intenções mais elaboradas do que a simples ação predatória e genocida que foi empreendida pelas bandeiras nos séculos anteriores.

Essa ressignificação simbólica que a Campanha teria representado estava sem dúvida vinculada à FESP-SP (1933)⁷⁶⁷ – influência técnica, científica com apoio financeiro norte-americano –, a USP (1934) – influência técnica, científica e intelectual, sob influência europeia – e ao *Departamento de Cultura* da Prefeitura do Município de

⁷⁶⁵ No sentido de promoção de inovações e melhorias como o avanço da ciência, urbanização e da industrialização, aspectos que no plano teórico seriam capazes de vencer a barbárie, a pobreza e a miséria que imperavam em tais regiões do país, distantes de um projeto capitalista ocidental de civilização.

⁷⁶⁶ O discurso tem por base a cíclica retórica paulista, em uma perspectiva quase que messiânica da vocação de São Paulo na condução dos destinos do país, sobretudo, no sentido do progresso e da modernidade, revelando, segundo Pessoa (1928), sua essência provinciana.

⁷⁶⁷ Portanto, em cenário pós-derrota paulista na Revolução Constitucionalista de 1932.

São Paulo, que amalgamava as duas instituições, por meio de atividades dirigidas por órgão coordenado pelo modernista Mário de Andrade, que contou com a participação de Sérgio Milliet – que posteriormente esteve ligado ao MAM-SP e à Bienal –, Mozart Camargo Guarnieri – na gestão da Orquestra Sinfônica do Município de São Paulo (cunhado da museóloga Waldisa Rússio) –, Mário Neme – editor da *Revista da Biblioteca Municipal* e posteriormente diretor do *Museu Paulista* na década de 1960 –. Esse mesmo grupo das décadas de 1930 e 1940, período onde nasceram o MASP e o MAM-SP, foi responsável pela construção dessa ligação transacional (BOURDIEU, 2012) de ressignificação entre os conceitos modernizadores, mas de cunho conservador da antiga elite agrária paulista, financiadora dos modernistas de 1922, para o grupo das décadas de 1950, 1960 e 1970, influenciados por esses modernistas de 22, que mantiveram alguns traços caros ao grupo elitista (nesse momento industrial e não mais agrário), como a modernização conservadora, mas atentos, a partir da formação científica e dialógica, com o cenário internacional (Guerra Fria e Plano Marshall), com o quadro nacional (o regionalismo entre o Nacionalismo e o Autoritarismo Militar). Desse modo, estava produzido o cenário de diálogo com o funcionamento orgânico de um ornitorrinco, diante da existência de um projeto paulista centralizador, nacional-desenvolvimentista, mas ao mesmo tempo com tonalidade descentralizadora, inclusiva e de valorização da produção artística e vivência local.

Partindo de tais considerações de múltiplas tendências e correntes, é possível delinear, em linhas gerais, o diálogo exercido na prática da Campanha e dos museus regionais, com três correntes: a conservadora, representada pelo projeto de Taunay⁷⁶⁸ e Stein⁷⁶⁹; a intermediária, representada pelo projeto de Buarque de Holanda e Neme⁷⁷⁰; e por fim, a social, de cunho participativo e inclusivo socialmente, representado por Rússio e Maurício Segall⁷⁷¹, estes dois últimos, claramente comprometidos com a Nova Museologia, corrente que sinalizava tendência no quadro museológico internacional a partir dos trabalhos de Rivère, Desvallées, Varine e Stránský, mas que ganhou efetivamente força e espaço no cenário mundial na década de 1970. No entanto, as raízes

⁷⁶⁸ Segundo diretor do Museu Paulista (1917-1945) e professor da USP.

⁷⁶⁹ Um dos principais dirigentes dos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo a partir de 1957.

⁷⁷⁰ Ambos foram diretores do Museu Paulista entre as décadas de 1940 e 1970, sendo Buarque de Holanda professor da USP.

⁷⁷¹ Ambos os museólogos foram alunos da FESP-SP, sendo Waldisa coordenadora e elaboradora do curso de pós-graduação em museologia de 1977, desenvolvido na FESP-SP em parceria com o MASP (dirigido por Bardi). Foi responsável pela criação e direção na FESP-SP do Instituto de Museologia de São Paulo (1985).

do que seria entendido por Nova Museologia a partir de 1972 já estava presente no conceito de Bardi de "museu vivo" para o MASP, e do Museu de Arte Popular da Bahia de Lina Bo Bardi, em 1960, ambos os projetos dialogando com o contexto internacional de Rivère, Desvallées e dos encontros do *Conselho Internacional de Museus* (ICOM), reverberando na circulação de Yolanda Penteadó e na política empreendida pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* a partir de 1965. Considerando tais indicadores, fica evidente o diálogo dos agentes e da própria Campanha com alguns elementos significativos do debate museológico internacional e regional paulista, não sendo a iniciativa alheia a tais elementos, mesmo que estes tenham sido fragilizados após a extinção da Campanha em 1968 e com o endurecimento do regime militar com a edição do Ato Institucional número 5 (AI-5).

Ao estimular a participação e o envolvimento dos grupos locais no projeto do museu regional, a Campanha apontava para uma concepção mais participativa⁷⁷² e inovadora de museu para aquele período, apesar do vigor autoritário e coercitivo do regime militar. No entanto, embora o projeto vislumbrasse, enquanto elemento estratégico, articulado a partir de São Paulo e do movimento artístico e museológico paulista e internacional, a participação dos grupos locais, essa participação era selecionada e direcionada a partir dos interesses da Campanha que, por meio dos seus principais agentes, não estavam ao lado do regime militar, mas não romperam claramente com este; era um projeto dirigido por uma elite capitalista, mas que admitia pintores de tendência comunista; valorizava o diálogo e a produção de debates e técnicas internacionais – mesmo diante do nacionalismo brasileiro, não completado, segundo Rabat (2002)⁷⁷³ –, mas também considerava a produção e a trajetória de artistas locais; estava comprometida com um projeto científico de modernização urbana e industrial, mas

⁷⁷² Essa intenção de envolver a participação local do museu pode ser percebida a partir do envolvimento das elites financeira, política e artística no projeto. Assim como a busca de especialista regional para orientar a formação do acervo doado, constituído na maioria dos casos por artistas modernos renomados (com ênfase aos paulistas e aqueles vinculados ao movimento de 1922), mas também considerando artistas locais. A escolha de pessoa de relevo local para a direção do museu (em alguns casos, artistas como em Campina Grande, noutros membros da elite, como em Olinda, mas sempre vinculados à trajetória local – municipal). No mesmo sentido, em comum nos três museus pesquisados na região Nordeste, estava presente a tentativa de realização, conforme pensara Bardi, em promover o encontro da arte erudita e popular, assim como na perspectiva de Yolanda, o encontro entre o artista, o museu e a paisagem local. No mesmo sentido, a realização de cursos, palestras, sessões de cinema, teatros de fantoche, exposições folclóricas, técnica artesanal e ceramista, arte infantil, exposição de novos artistas, entre outros. Esses elementos foram embriões de um projeto de potencialização do processo de inclusão nos museus de arte.

⁷⁷³ O autor considera que a aversão do regime militar à mobilização popular enfraqueceu e fragilizou o espraiamento das vertentes nacionalistas pela sociedade brasileira, ficando restrito a pequenos grupos e segmentos, deixando o processo incompleto.

não desconsiderava os emblemáticos mitos regionais (Museu Dona Beja) e a história em perspectiva local (MAC-PE) e Frei Caneca, em Campina Grande.

Essa mesma multiplicidade sinalizadora de inúmeros direcionamentos e ações que dificultam a caracterização e classificação da *Campanha Nacional de Museus Regionais* possivelmente facilitou a sua penetração e o seu diálogo com os heterodoxos grupos locais, na esfera local e nacional, potencializando assim o projeto de penetração paulista em diversos e distintos cenários locais do quadro brasileiro. É preciso considerar que essa perspectiva de ação não estava distante da cíclica discussão no campo da ciência política e do pensamento social brasileiro, acerca da centralização e descentralização do poder político, quadro no qual se inserem no debate teórico publicações como *Evolução Política do Brasil e Outros Estudos* (1953) e *A Revolução Brasileira* (1966) de Caio Prado Jr, *Os Donos do Poder* (1959) de Raymundo Faoro, *Formação Econômica do Brasil* (1959)⁷⁷⁴ de Celso Furtado, *Mudanças Sociais no Brasil* (1960) de Florestan Fernandes, *A Política Indigenista* (1962) de Darcy Ribeiro, *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964) de Antonio Candido,⁷⁷⁵.

Nas considerações de Raymundo Faoro (2013), o Estado brasileiro foi o herdeiro de uma tradição administrativa colonial centralizadora, sistema pouco alterado com a emancipação política do país em 1822, que diante da manutenção da unidade territorial optou pelo regime monárquico, centralizado no Rio de Janeiro, seguindo o modelo ibérico, dissonante do modelo monárquico alemão, onde o poder regional e local era exercido pelos inúmeros ducados, principados e reinos, constitutivos do Império. No Brasil, durante a regência, a implantação da Guarda Nacional e o seu comando exercido pelos coronéis teria sido um ensaio de um projeto de descentralização do poder, o qual rapidamente foi corrompido diante das inúmeras revoltas separatistas do período e o golpe da maioria do imperador, elemento que recentralizou a administração do Estado brasileiro.

⁷⁷⁴ Esta publicação de Celso Furtado foi a linha mestre para outros trabalhos publicados no mesmo período, como: *Uma Política de Desenvolvimento Econômico para o Nordeste* (1959), *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento* (1961), *Subdesenvolvimento e Estado Democrático* (1962), *A pré-revolução brasileira* (1962) e, por fim, *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina* (1966).

⁷⁷⁵ Cumpre salientar que tais autores passaram minimamente por uma das três instituições paulistas (à exceção de Celso Furtado ligado a UFRJ – portanto, inserido no eixo Rio-São Paulo): Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, Universidade de São Paulo e Departamento de Cultura do Município de São Paulo, ou seja, instituições que formaram pesquisadores e intelectuais que pensaram pelo método científico o Brasil.

A implantação da República, em 1889, momento histórico onde efetivamente o poder político e econômico da elite agrária paulista passou a influir diretamente no comando da Nação, foi estabelecido o que Silva (1987) denominou por período de contradições político-institucionais, onde foi plasmado um modelo federativo norte-americano em condições adversas, implicando na dominação das estruturas pelo grupo Constituinte, central, e não estadual, legando aos estados a condição de unidades autônomas, mas que na prática eram dependentes da União, representando assim um regime unitário disfarçado⁷⁷⁶. No caso do interior paulista, o poder local era quase sempre exercido pelos fazendeiros da região (Penteado, Silva Prado, Egydio de Souza Aranha, Guedes, Freitas Valle), e indiretamente pelos agregados, segundo terminologia utilizada por Faoro (2013), ou por meio direto, estando este fazendeiro comumente ligado às estruturas políticas centrais do Estado brasileiro.

O modelo centralizador não favoreceu, segundo Silva (1987), a formação de uma cultura política de participação, diante da distância entre a colônia e a metrópole, como da localidade (município) em relação à capital (sede do poder central), e quando a distância passou paulatinamente a ser vencida pela tecnologia, outros mecanismos dificultadores foram criados.

No regime do Estado Novo (1937-1945), de um lado, e no militarista (1964 a 1985) de outro, a legislação admite que a federação não deu certo: no primeiro, o governo discricionário se arroga, por exemplo, o direito de nomear os governadores (interventores) dos estados; no segundo, adota-se, entre outras medidas, sistema tributário que enfraquece estados e municípios, colocando-os em situação de dependência franca do poder central (SILVA, 1987, p. 95)

A partir de tais considerações escritas por Silva no período de redemocratização do Brasil, é necessário salientar que durante o Estado Novo e, portanto, diante da perda do controle da centralidade política exercida pela elite paulista, esta promoveu o fortalecimento de instituições regionais (estaduais) e locais (municipais) em São Paulo, a fim de potencializar, instrumentalizar e incubar os seus projetos, tais como a criação da FESP-SP, USP, *Departamento de Cultura* do município de São Paulo, as associações e

⁷⁷⁶ Esse quadro dialoga com a teoria da dependência cultural em Florestan Fernandes, a qual compreende a cópia de modelos institucionais e normativos, os quais não dialogam ou se aplicam à prática cultural brasileira, promovendo uma disfunção entre o normativo copiado e o hábito cultural. Diante da dissonância entre os elementos, há a identificação de um atraso brasileiro em comparação ao modelo copiado, o qual na realidade é disfuncional para a lógica das estruturas nacionais. Mais informações: FERNANDES, 2008.

agregações artísticas SPAM, CAM, entre outras e, por fim, a abertura do MASP, MAM-SP e da Bienal já no fim da década de 1940 e início de 1950, enquanto extensão e resultado dos processos anteriores, elementos que não estavam sob a tutela ou interferência direta do poder central (federal).

No segundo período sugerido pelo excerto, é possível vislumbrar as propostas de Sérgio Buarque de Holanda e de Mário Neme no sentido da integração do *Museu Paulista* à estrutura da *Universidade de São Paulo* (estadual), e a defesa, endossada por Waldisa Rússio, da municipalização dos Museus Histórico-Pedagógicos, conjunto administrado pelo estado, mas vislumbrando disputas e discursos da esfera Nacional e regional, portanto, central, utilizando como artífice do discurso o elemento local

Desse modo, é possível considerar que quando a *Campanha Nacional de Museus Regionais* favoreceu o estímulo de abertura de museus vinculados ao poder municipal, autarquias e a associações locais, estava optando pelo estímulo da descentralização do poder, sinalizando para um possível estímulo da formação de uma política de participação, elementos claramente defendidos por Waldisa Rússio e Maurício Segall, bem como recomendada pelo *Conselho Internacional de Museus*⁷⁷⁷.

No entanto, não é possível desconsiderar o aspecto ornitorrinco da Campanha, a qual favorecia a abertura dos museus, bem como sua autonomia, mas a partir de suas recomendações, elemento que aliado ao prestígio de Chateaubriand, Penteadó e Bardi, mantinham tais instituições criadas, em uma espécie de orbe tutelar do grupo orquestrado a partir de São Paulo, seja na esfera institucional (MASP), como na personalista de Chateaubriand. Tais caracteres revelam, portanto, uma relativa descentralização, onde o poder e a administração eram realizados pelo poder local, mas que vislumbrava o prestígio e a aprovação de outro grupo, regional ou nacional, portanto, centrais.

Por sua vez, ainda que pouco aprofundada em alguns aspectos práticos na Campanha, é possível visualizar, em suas ações, a presença de algumas discussões técnicas administrativas do quadro museológico paulista – Stein, Buarque de Holanda e Neme, por exemplo – e do cenário internacional da museologia, a partir das publicações e conferências às quais Bardi esteve ligado, e dos museus visitados no sul da França por Yolanda Penteadó na década de 1960, a constituição de elementos e linhas de pensamento que poderiam significativamente subsidiar a articulação de tais museus com a Nova

⁷⁷⁷ Ao menos, desde a VI Conferência Geral do ICOM, realizada em 1954, na cidade de Haia, sob o título "Museus Locais e Desenvolvimento", e posteriormente, em 1958, em evento do mesmo órgão em Paris. Em ambos os eventos, a instituição estava sob a direção de Georges Henri Rivière.

Museologia da década de 1970, ou seja, a Campanha não estava alheia aos debates museológicos e, por esse motivo, instrumentalizava as instituições com aspectos contemporâneos, dotando de acordo com as condições de cada localidade, subsídios para o desabrochar da Nova Museologia.

Apesar dessa possibilidade, o caráter ornitorrinco da *Campanha Nacional de Museus Regionais* permitia o seu direcionamento para quadros e aspectos mais conservadores, em concomitância ou não, com elementos mais inovadores e revolucionários. O curto período de existência da Campanha, 1964-1968, não permite tecer mais conjecturas sobre quais tendências teóricas o grupo liderado por Chateaubriand, Penteado e Bardi realizaria, mas é possível afirmar que a sua extinção, em 1968, significou a perda do compasso mínimo da contemporaneidade dos debates museológicos⁷⁷⁸, com algum impacto no cenário artístico.

As modificações ocorridas no sistema político a partir de 1964, ampliadas pela absorção do governo federal de número crescente de funções, a institucionalização do planejamento como forma de estabelecer e compatibilizar as prioridades nacionais, geraram imensa concentração de poder ao nível federal, com acentuadas conseqüências nas relações entre União, estado membro e município. O esvaziamento dos poderes e funções dos Legislativos federal e estaduais, em benefício do Executivo, levou ao decréscimo da importância dos representantes eleitos pelo povo. O município perde sua importância no processo decisório federal e estadual. (BARACHO, 1985 p. 179)

Certamente mesmo após os sucessivos problemas de saúde que acometeram Assis Chateaubriand, o político e jornalista que escreveu e publicou em suas revistas e jornais inúmeros artigos, sobretudo, a partir de 1965, criticando o governo militar, não ignorava o quadro analisado posteriormente pelo jurista José Alfredo Baracho, elemento que auxilia na compreensão da constituição do MAC-PE (1966), autarquia estadual dirigida por sua amiga pessoal, ligada às elites de Pernambuco e da cidade de Olinda, Helena Lundgren, e a inauguração do *Museu de Arte de Campina Grande*, em 20 de outubro de 1967, vinculado à autarquia municipal.

A constituição do museu regional de Campina Grande possivelmente tenha sido a maior coligação e aliança política e econômica formada em torno de um projeto com participação da *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

⁷⁷⁸ Sobretudo no que tange à adoção efetiva da Nova Museologia ou outra corrente museológica, mas, sobretudo, a profissionalização da área, com a abertura dos cursos de graduação e pós-graduação nas décadas de 1960 e 1970. Nesse sentido, não estamos considerando o período o qual o curso de museologia permaneceu sendo realizado nas instalações do Museu Histórico Nacional.

Para a implementação do museu, sob influência de Chateaubriand⁷⁷⁹, o então prefeito da cidade, Williams de Souza Arruda, elaborou junto a seletos grupo de intelectuais e juristas, a constituição da *Fundação Universidade Regional do Nordeste* pelo decreto-lei nº 23, de 15 de março de 1966, autarquia municipal dedicada ao ensino superior. Na denominação da instituição, a palavra "Regional" dialoga com o então "espírito" regionalista nordestino, em voga no período, bem como, com o projeto de implantação de museu na cidade, processo estimulado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, também com destaque para a última palavra. Em abril de 1966 ocorreu a primeira reunião do conselho da instituição, integrada pelo prefeito, a quem coube a reitoria, cargo que ocupou até julho de 1966, ao economista Edivaldo de Souza do Ó, a vice-reitoria e reitoria até a intervenção federal de 1969 (centralização na esfera da União/regime militar), o médico Francisco Chaves Brasileiro⁷⁸⁰, amigo pessoal e colega de universidade de Draul Ernanny de Melo e Silva – suplente de Assis Chateaubriand no Senado em 1952 –; Manuel Figueiredo⁷⁸¹; José Lopes de Andrade⁷⁸²; e Francisco Maia, então diretor da *Faculdade Católica de Filosofia de Campina Grande* (1955)⁷⁸³, incorporada posteriormente à *Universidade Regional do Nordeste* (URNE).

Portanto, a FURNE passou a responder pela manutenção do *Museu de Arte de Campina Grande* e pela *Universidade Regional do Nordeste*, considerando que os principais nomes do conselho da entidade estavam estreitamente ligados à vida política e intelectual, nas áreas da economia, medicina e direito da cidade de Campina Grande,

⁷⁷⁹ Fundação para criar o Museu de Campina Grande. Jornal **Diário de Borborema**, Campina Grande, 30 abr. 1966.

⁷⁸⁰ Lutou sob o comando do governador baiano Juracy Magalhães na revolução de 1930. Magalhães foi governador da Bahia entre 1931-1937, 1959-1963; senador da República pelo estado da Bahia entre 1955-1959 (colega de Chateaubriand no Senado, que tinha por suplente Draul Ernanny); ministro no governo de Castelo Branco (período militar), entre 1965 e 1967, onde ocupou as pastas da Justiça e Negócios do Interior e Relações Exteriores. Foi sob a gestão de Juracy Magalhães que foi aberto o Museu de Arte Moderna da Bahia em 1960, com direção de Lina Bo Bardi. Francisco Chaves Brasileiro foi deputado estadual da Paraíba entre 1955-1958, ano que foi nomeado secretário de estado da saúde. Foi sócio fundador da Sociedade Médica de Campina Grande e da Sociedade Mantenedora da Faculdade de Medicina de Campina Grande.

⁷⁸¹ Advogado formado pela Faculdade de Direito de Recife, foi vereador, presidente da Câmara Municipal de Campina Grande, deputado estadual da Paraíba e professor na URN.

⁷⁸² José Lopes de Andrade (1914-1980), formado em história e geografia pela então Universidade da Paraíba, foi funcionário público, jornalista e escritor, tendo publicado obras como: *Breve discurso sobre a sociedade e as secas no Nordeste* (1943); *Introdução à Sociologia das Secas* (1948); *A Província, essa esquecida* (1949); *Forma e Efeito das Migrações do Nordeste* (1952).

⁷⁸³ A instituição oferecia cursos superiores de Estudos Sociais, Filosofia, Letras, Serviço Social, entre outros, era subordinada à Arquidiocese de Campina Grande, emancipada da Arquidiocese da Paraíba em 1949.

reforçando assim, a concepção de estímulo da política de descentralização empreendida pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

Constituída a autarquia mantenedora do museu e adquirida as principais obras da coleção a ser doada, foi organizada a apresentação do acervo no *Museu de Arte de São Paulo*, evento documentado pela Revista *Cruzeiro*⁷⁸⁴, publicação do grupo *Diários Associados* de Assis Chateaubriand.

Figura 26: Apresentação das Obras do Museu de Arte de Campina Grande no Museu de Arte de São Paulo - 1967



Fonte: Revista *Cruzeiro*, 1967.

A reportagem, veiculada pela *Revista Cruzeiro*, informa que na solenidade simbólica de doação do acervo discursaram "Dona Yolanda Penteado, presidente dos Museus Regionais", seguida pelo governador da Paraíba, João Agripino, seguido pelo deputado federal Edmundo Monteiro e pelo economista Garibaldi Dantas, que leu mensagem em nome do "Sr. Assis Chateaubriand".

A realização de tal evento ritual revela, por meio simbólico, as práticas e estratégias empreendidas pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, onde o grande palco de divulgação das ações era o *Museu de Arte de São Paulo*, instituição de relativo prestígio internacional, em decorrência do valor artístico de seu acervo e das sucessivas exposições realizadas na Europa e nos EUA ao longo da década de 1950. O MASP era tecnicamente dirigido por Pietro Maria Bardi, como identificamos no segundo capítulo desta tese, diretor que vislumbrava no movimento modernista de 1922, portanto paulista,

⁷⁸⁴ Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1967.

elemento fundamental na história da arte brasileira. Se na concepção de Bardi, o MASP era um museu-escola⁷⁸⁵, e sendo ele um dos agentes da Campanha, é natural compreender a transmissão e a reprodução de tais perspectivas nos projetos estimulados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, respaldada institucionalmente pelo MASP.

No referido evento, foram simbolicamente doadas oitenta obras de arte que constituíram parte inicial do acervo do museu regional de Campina Grande⁷⁸⁶, que seriam geridas e mantidas por personalidades do contexto municipal, representados, no entanto, no grande palco paulista de visibilidade nacional, não pelos representantes do poder descentralizado (local) – política valorizada pela Campanha na constituição desse museu –, mas pelo poder centralizado da Paraíba, representado pelo executivo na pessoa do governador, e pelo legislativo nacional, na figura do deputado estadual paulista, reforçando a ideia imagética da doação realizada pelo povo paulista (legislativo estadual), aos paraibanos (executivo federal). Efetivamente, as obras foram destinadas à guarda da *Fundação Universidade Regional do Nordeste (FURNE)*, autarquia municipal que não tem espaço para discurso na cerimônia, na figura do prefeito, do presidente e reitor da FURNE ou do diretor do museu. A ausência de discurso desses três atores, em oposição ao governador e ao deputado de São Paulo, sinalizam o hábito cultural hierarquizado e centralizado na esfera estadual, desconsiderando os agentes políticos executores da ação, ligados à municipalidade, ao poder local, esfera à qual a Campanha pretendeu valorizar na abertura do *Museu de Arte de Campina Grande*, indicando o claro descompasso entre a estrutura vigente e a política defendida e estimulada⁷⁸⁷. A partir da prática cerimonial, ritual e protocolar, é possível vislumbrar mais um exemplo da modernização conservadora, a qual, nesse caso, é relevante considerar a tentativa de inovação (descentralização), no entanto, permeada impositivamente pelos *habitus* e *praxis* internalizados da centralização do poder.

Se é possível estabelecer no quadro das representações a reprodução do sistema de centralidade diante da ausência de discurso das figuras atreladas ao *locus* municipal, e, portanto, ao processo de descentralização, o mesmo ocorre quando observamos o

⁷⁸⁵ Importante não confundir com museu escolar.

⁷⁸⁶ Ao total, a Campanha doou 119 obras para o Museu de Arte de Campina Grande.

⁷⁸⁷ É necessário considerar que nesse período, conforme sugere Silva (1987) e Rabat (2002), para além da política centralizadora realizada pelo regime militar na esfera da União, a última Constituição Federal do período não explicitava a compreensão do município como ente federado e, portanto, dotado de autonomia em relação as demais esferas. Mesmo considerando essa questão, por tratar-se de evento promovido pela Campanha no espaço do MASP, seria plausível a demonstração de apoio, incentivo e reconhecimento das ações locais por meio de discurso e espaço na imprensa que documentava o evento, o que não ocorreu.

posicionamento hierárquico e de centralidade exercido por São Paulo em relação aos agentes paraibanos, que foram convidados a receber no *Museu de Arte de São Paulo*, em cerimônia presidida por paulistas, evento amplamente divulgado e publicizado por grupo jornalístico com alcance nacional, a doação realizada por "paulistas, no campo retórico discursivo, realizado em prol do desenvolvimento da Paraíba. Neste cenário publicitário, o sujeito da Ação é São Paulo, sendo aquele que recebe a doação o coadjuvante da representação teatral, onde São Paulo praticamente exerce a função central, como quem exerce o controle centralizado do poder na esfera nacional, a concessão de dignidade artística cultural, a estado nordestino da federação, fortalecendo e endossando assim a imagem criada de uma suposta superioridade paulista em relação ao restante do país.

Os responsáveis diretos pela formação do acervo doado pela Campanha ao museu regional foram o paraibano Drault Ernanny de Mello e Silva e o galerista romeno, radicado no Rio de Janeiro, Jean Boghici. A partir das obras, mas, sobretudo, dos artistas selecionados para a constituição do acervo inicial, é possível perceber a manutenção do projeto estabelecido por Bardi, que entendia para tais museus, segundo Lourenço (1999), a possibilidade de construção da união de valores fixados nos diferentes períodos históricos e geográficos do país, perspectiva que não deixa de dialogar com os pressupostos de Taunay no seu projeto do *Museu Paulista* da década de 1920⁷⁸⁸ e da *Casa Euclides da Cunha* na década de 1940, bem como com a proposta de Stein para a rede de Museus Histórico-Pedagógicos em São Paulo⁷⁸⁹, mas em uma perspectiva mais ampla e atualizada com algumas tendências em voga e discussões do período.

Em texto intitulado "Na Cadeia onde Esteve Preso Frei Caneca, o Museu de Arte de Campina Grande", publicado em 28 de maio de 1966 no jornal *Diário da Noite*⁷⁹⁰, pertencente ao grupo *Diários Associados*, Bardi apresenta a sua expectativa e concepção para o novo museu de Campina Grande.

(...) a cidade paraibana deve encarar o problema de um Museu como centro de cultura, traço de união entre os cultos e os aspirantes a essa cultura (...). Não somos contra o progresso. Todavia pensamos que a primeira função do Museu será a de preservar a arte popular. A segunda providência consistirá em recolher tudo quanto, relacionando-se com a

⁷⁸⁸ Uma das características da gestão de Taunay foi a construção do mapeamento cartográfico e geográfico de São Paulo, perpassando pelas bandeiras e pela representação artístico histórica de momentos significativos para a história do estado de São Paulo.

⁷⁸⁹ Bardi defendia a valorização do "patrono" local, no caso do museu de Campina Grande, os artistas paraibanos Pedro Américo e Santa Rosa (processo semelhante ao realizado pelos museus no sul da França na década de 1960), sem, no entanto, enveredar pelo fator histórico no sentido colecionista e da política de aquisição defendida por Stein.

⁷⁹⁰ Recorte de jornal disponibilizado pela FURNE.

história de Campina Grande, tenha se manifestado em forma de arte (...). A terceira providência será dedicar uma sala a Pedro Américo, outra a Santa Rosa e, evidentemente expor o material.
(DIÁRIO DA NOITE, 1966)

O próprio título do texto busca estabelecer a ligação entre o emblemático local histórico, símbolo da repressão e coerção de movimento com significativa implicância no quadro regional e nacional, em trajetória que seria acrescida na década de 1960, com a instalação do museu de arte, o qual, nas considerações de Bardi, deveria dedicar-se a preservar a arte popular em suas diversas formas e expressões, relacionando-a com a história do município (localidade). Portanto, a partir de Bardi, é possível perceber o debate paulista de Stein e Neme, bem como a inovação proposta por Andrade e pelas correntes internacionais (Rivière)⁷⁹¹, preservar a arte popular que deveria dialogar com a chamada arte erudita, na concepção do diretor do MASP, reforçando, assim, o caráter ornitorrinco da Campanha.

Em maio de 1966, a perspectiva era a de instalar o *Museu de Arte de Campina Grande* no edifício histórico construído em 1812, para sediar a Câmara e Cadeia, onde, em 1824, ficaram presos Frei Caneca e outros dois líderes da revolta armada de cunho separatista e republicana denominada Confederação do Equador. Conforme indicam as historiadoras Miriam Dohnikoff (2005) e Isabel Lustosa (2007), um dos elementos para o levante de 1824 foi a contrariedade de determinados grupos liberais da região que vislumbravam a possibilidade de descentralização do poder e a conferência de autonomia às províncias (estados) a partir da Constituição. Mas a Constituição outorgada em março de 1824, de modo arbitrário e autoritário pelo imperador D. Pedro I, apontava para a direção inversa àquela desejada por esses grupos liberais, legitimando a centralização do poder. Posteriormente, o mesmo edifício onde estiveram detidos os três líderes da revolta de 1824 (memória coletiva) abrigou o Fórum da cidade, acrescentando, segundo Lourenço (1999, p. 250), mais um motivo pela escolha do prédio, o afetivo pessoal de Chateaubriand (memória afetiva pessoal), uma vez que seu pai atuou como advogado⁷⁹² naquele edifício, que posteriormente foi destinado à instalação do Correio e Telégrafo⁷⁹³.

⁷⁹¹ Idealizador e diretor entre 1937 e 1967 do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, instalado na capital francesa.

⁷⁹² Segundo Lourenço (1999) e Moraes (2011), por volta de 1874.

⁷⁹³ Nas investigações realizadas não possibilitaram identificar o motivo da alteração, mas o museu aberto, em 1967, teve por sede outro prédio histórico, e não aquele planejado em 1966.

Desse modo, o edifício que se pretendia inicialmente para sede do museu, estava ligado simbolicamente à ideia de República e repressão do governo central em relação aos poderes regionais e locais, elementos estes que não estavam vencidos e consolidados no momento de implantação do museu, em 1966, período no qual vigorava o autoritarismo militar brasileiro, que apontava para a mesma direção das medidas empreendidas no primeiro reinado perante a revolta de 1824, centralização do poder e repressão de manifestações populares e ações contrárias ao regime e as suas políticas, entre elas, a luta contra o comunismo e a defesa do avanço capitalista no país. É possivelmente nesse sentido que o artigo de Bardi, publicado em maio de 1966 (pouco mais de dois anos após o golpe militar de 1964), ressalta a preservação da arte popular e suas manifestações, relacionando-as com a história e a produção de Campina Grande – grupos dirigentes da cidade aderiram à Revolução Pernambucana (1817), Confederação do Equador (1824) e a Revolução Praieira (1848)⁷⁹⁴ –, município que esteve envolvido nas três revoltas (manifestações) que questionaram a centralização do poder, quase sempre expresso de modo autoritário no país.

Nesse aspecto, não está claramente configurado um incentivo ao levante contra o regime militar, por parte de Bardi, mas sim, a concessão ou a construção de ferramentas intelectivas que não se opõem ao "progresso"⁷⁹⁵ – tal qual o projeto de constituição da FESP-SP em 1933 preconizava⁷⁹⁶ – que viabilizasse tais reflexões e problematizações de ordem política e social, podendo apontar, assim, ainda que de modo profundamente rudimentar e embrionariamente, para a corrente, que já na década de 1960, começava a ganhar corpo, no sentido do envolvimento do museu com questões de ordem política e social (arte popular⁷⁹⁷), a Nova Museologia.

⁷⁹⁴ Este quadro simbólico foi oficializado pela Lei Municipal nº54, de 26 de agosto de 1974, onde no brasão de armas do município estão representadas três espadas, as quais fazem alusão aos movimentos de 1817, 1824 e 1848.

⁷⁹⁵ No excerto, Bardi afirma não se opor ao progresso, ao defender que a primeira função do museu é a preservação da arte popular. Nesse aspecto cumpre salientar que Campina Grande é tradicionalmente conhecida pelas suas festas populares de São João, comemorada anualmente no mês de junho, festa de tradição caipira, como indica Antonio Candido (2001), ao mapear as referências e bases da tradicional festa popular também existente no estado de São Paulo.

⁷⁹⁶ Consultar o capítulo 2 e o processo de constituição da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, criada após a derrota paulista na chamada Revolução Constitucionalista de 1932, decorrência da Revolução de 1930, que rompeu com a ordem constitucional estabelecida em 1891 e orquestrada maioritariamente pela elite agrária paulista.

⁷⁹⁷ Diante da proposição da valorização e inserção da arte popular, o quadro revela-se inverso àquele vinculado às correntes mais tradicionais e conservadoras da museologia, as quais também são objetos de ação política e social, mas na defesa de outro viés e espectro social normalmente distinto ao popular.

Partindo de tais elementos, tanto a direção da constituição do acervo inicial para o museu de Campina Grande, o qual trazia obras de artistas como Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti, Antonio Parreiras (artistas de tendência academicista neoclássica brasileira), Anita Malfatti, Antonio Dias, Di Cavalcanti, Antonio Gomide, Ismael Néri, Portinari, Pedro Escosteguy, Raul Córdula Filho – artista campineiro, primeiro diretor do Museu de Arte de Campina Grande –, Rego Monteiro, Rubens Gerchman (artistas de tendência modernista), entre outros, contemplando a produção paulista, paraibana e de outras regiões do país. Mesmo que a seleção tenha sido realizada por Ernanny e Boghici, é possível que a supervisão tenha sido realizada por Bardi, conforme sugere o artigo de Bardi, publicado no *jornal Diário da Noite*, onde o autor utiliza o pronome "nós" ao afirmar "não somos", "pensamos", inserindo-se, desse modo, ao grupo vinculado à Campanha, ao referir-se ao museu.

Mas a despeito da participação de Bardi na formação do acervo inicial do museu, compreender quem eram e quais relações possuíam Drault Ernanny de Mello e Silva e Jean Boghici, designados pela Campanha para constituir a coleção, revelam elementos significativos na reprodução, talvez em escala ampliada, da velha tradição patrimonialista e personalista identificada por autores, como Gilberto Freyre (2006), Sérgio Buarque de Holanda (2015), Florestan Fernandes (2005) e Raimundo Faoro (2013).

O médico paraibano Drault Ernanny era amigo pessoal do também médico Francisco Chaves Brasileiro, conselheiro da *Fundação Universidade Regional do Nordeste* (1966), entidade mantenedora do *Museu de Arte de Campina Grande*, instituição estimulada pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*. Em 1937, Ernanny, então acionista do Banco do Distrito Federal, assumiu cargo na diretoria da instituição financeira⁷⁹⁸, e em 1946 ganhou concorrência aberta pelo Conselho Nacional do Petróleo (CNP)⁷⁹⁹ para a instalação de refinaria no país, ação executada em sociedade com Eliezer Magalhães, irmão do político baiano Juracy Magalhães, surgindo dessa parceria a Sociedade Refinaria de Petróleo do Distrito Federal. No mesmo ano, as petroleiras internacionais formaram cartel para prejudicar o avanço brasileiro no setor. Com o intermédio do embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Adolf Berle Jr., o grupo Ernanny-Magalhães conseguiu quebrar a barreira internacional⁸⁰⁰, assinando contrato

⁷⁹⁸ Permaneceu no cargo até 1966, quando a instituição foi liquidada.

⁷⁹⁹ Resolução nº 2 da CNP.

⁸⁰⁰ As empresas internacionais demonstraram-se desinteressadas em assinar contratos e parcerias com empresas brasileiras e com o governo, dificultando a produção local e o repasse de tecnologia para o país.

com a Standard Oil da Califórnia, empresa do grupo Rockefeller, que rezava a garantia do fornecimento de matéria-prima para a refinaria brasileira por dez anos.

Mesmo sendo favorável ao monopólio brasileiro na exploração do petróleo nacional⁸⁰¹, Drault Ernanny integrou como suplente a chapa de Assis Chateaubriand para o Senado Federal, para o qual foram eleitos em 1952, sendo o jornalista favorável à exploração internacional do petróleo brasileiro⁸⁰². As constantes viagens internacionais de Assis Chateaubriand levaram Ernanny a assumir a vaga no Senado, tornando-o próximo do Conselho Nacional do Petróleo, que com o governo de Getúlio Vargas, decidiu em 1953 pela criação da Petrobrás, autarquia federal de capital aberto, detentora do monopólio de extração do petróleo no país. Em 1954, o então ministro da fazenda, Horácio Lafer, que também foi presidente do MASP⁸⁰³, liberou verbas para a construção da Refinaria de Cubatão, em São Paulo, construída e operada inicialmente sob responsabilidade do grupo Ernanny-Magalhães⁸⁰⁴.

Desse modo está fechado o ciclo Paraíba, Bahia e o poder central exercido pela Embaixada dos Estados Unidos, o Senado, Conselho Nacional do Petróleo e o Ministério da Fazenda, que articulados, favoreceram por meio da política industrial os negócios de Drault Ernanny e Eliezer Magalhães, estando os quatro agentes nacionais⁸⁰⁵ e o internacional, ligados à arte moderna. O ministro da fazenda no futuro próximo ocupou a presidência do MASP, museu fundado pelo senador Assis Chateaubriand, que tinha por suplente Drault Ernanny, responsável pela formação do acervo a ser doado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais ao Museu de Arte de Campina Grande* (1966), que por sua vez, era sócio de Eliezer Magalhães, irmão do governador da Bahia, responsável pela abertura do *Museu de Arte Moderna da Bahia* (1960), sob a direção de Lina Bo Bardi, arquiteta e esposa do diretor técnico do *Museu de Arte de São Paulo*, fundado por Chateaubriand, e que foi dirigido por Lafer (ministro da fazenda em 1954), fechando assim o ciclo político, econômico e artístico nacional.

⁸⁰¹ Reduzia a dependência de seus negócios das empresas internacionais e da volatilidade do mercado externo.

⁸⁰² Portanto, alinhado aos interesses internacionais que tentaram no fim da década de 1940 dificultar o avanço de empresas brasileiras no setor.

⁸⁰³ Durante sua gestão que, em 1956, foi negociada a transferência do acervo do MASP para as instalações da Fundação Armando Álvares Penteado.

⁸⁰⁴ Verbetes Drault Ernanny – CPEDOC/ FGV. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpedoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/drault-ernani-de-melo-e-silva>>. Acesso em: 22 nov. 2019.

⁸⁰⁵ Horácio Lafer – Ministério da Fazenda; Assis Chateaubriand – fundador do MASP e da CNMR; Drault Ernanny – responsável pela formação do acervo inicial do Museu de Campina Grande; Eliezer Magalhães – irmão do governador da Bahia ligado ao MAM-BA.

No campo internacional, a embaixada norte-americana no Brasil contatou a Standard Oil da Califórnia, pertencente ao grupo Rockefeller, o mesmo que atuou diretamente na fundação, presidência e no conselho do *Museu de Arte Moderna de Nova York*, financiou pesquisas da FESP-SP (Pierson e Milliet – ambos ligados ao departamento de cultura de São Paulo, e este último ao MAM-SP, que também recebeu influência de Rockefeller), e o próprio *Museu de Arte de São Paulo*, museu que conferiu respaldo institucional para a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, criada por Chateaubriand, presidida por Yolanda Penteado, ligada ao MAM-SP e à Bienal Internacional, instituições que foram influenciadas por Rockefeller, e à assessoria de Bardi, a Campanha Nacional, vinculando assim a relação entre o ciclo nacional e o internacional.

A partir desse quadro político, é possível visualizar que mesmo em contexto e diante da política de descentralização institucional, a articulação local apenas ganhou sentido quando esteve articulada com o quadro central, o que reforça três elementos importantes. O primeiro, a construção de proximidade realizada pelas elites e grupos regionais em relação ao poder central que mesmo no governo Vargas esteve em alguma medida próximo da elite paulista⁸⁰⁶; o segundo, a tendência ao fracasso das medidas de descentralização perante as práticas políticas patrimonialistas, personalistas e centralizadoras⁸⁰⁷, exemplificada pela ação e ligações de Drault Ernanny, que ocupou espaço no processo de seleção e constituição do acervo, que poderia ter sido ocupado por outro indivíduo efetivamente ligado a demais locais, significando uma efetiva descentralização, e não uma ligação entre o poder local constituído e o poder central concessor, tanto de popularidade para o intermediador, condição *sine qua non* para sua manutenção na esfera do poder central, como na legitimação do poder local escolhido, claramente expresso pela relação de amizade entre Ernanny e o representante local, Francisco Chaves Brasileiro, conselheiro da entidade mantenedora do museu.

⁸⁰⁶ Para além do ministério da fazenda, ocupado em 1954, pelo industrial paulista Horácio Lafer, compunha o Conselho Nacional do Petróleo (no mesmo conselho estava o então deputado federal por Minas Gerais Tancredo Neves), que decidiu pela criação da Petrobrás, o ministro Oswaldo Aranha, sobrinho bilateral de José de Freitas Vale, o anfitrião da vila Kyriall. No mesmo período era o presidente do Banco do Brasil (exercia a função de banco central à época) o também industrial paulista Ricardo Jafet, um dos principais acionistas da Usina siderúrgica de Mogi das Cruzes (SP).

⁸⁰⁷ É possível que a ligação de Drault Ernanny ao projeto da Campanha Nacional de Museus Regionais tenha maximizado a sua carteira eleitoral e, portanto, o seu capital político no próprio estado, estando o empresário paraibano alinhado com as forças do poder central.

Se no campo da política estava configurado e caracterizado a ausência efetiva de uma descentralização em escala mais ampla, na prática artística, a escolha de artista local para a direção do museu, ocupada por Raul Córdula Filho⁸⁰⁸, e a incorporação em seu acervo de obras de artistas locais, sinalizavam para uma descentralização maior no campo da prática artística do que da prática política, embora a primeira estivesse limitada em suas ações diante das determinações da segunda.

Por fim, o segundo responsável pela formação do acervo constituído pela Campanha para o museu foi o romeno Jean Boghici, reproduzindo assim o binômio nacional e internacional, Matarazzo e Degand – na fundação do MAM-SP –, Chateaubriand e Pietro Maria Bardi – fundação do MASP –, situações onde o estrangeiro era o detentor do conhecimento técnico especializado artístico, unindo assim ao capital social e econômico dos provincianos nacionais a simbólica autoridade no assunto e o capital cultural dos estrangeiros, mesmo que no plano retórico, marcado pela ânsia do provinciano na cópia e reconhecimento de valor atribuído pelo outro, o modelo de modernidade europeu e norte-americano.

No caso da constituição do acervo para o museu de Campina Grande, este binômio estava representado pelo banqueiro e empresário paraibano Drault Ernanny e pelo *marchand* romeno Jean Boghici, embora este estivesse radicado no Rio de Janeiro, onde abriu a Galeria Relevô (1961), que expôs obras de artistas pouco conhecidos no mercado à época, como Antonio Dias, Rubens Gerchman e Wanda Pimentel, assim como outros renomados artistas, como Volpi, Guignard e Di Cavalcanti. Alguns dos artistas iniciantes foram levados por Boghici para o acervo do museu de Campina Grande, o que indica o intercalar, se não a amálgama entre política e arte, na ação central exercida pelo galerista, sobretudo, quando este passa a responder pela formação de acervo de um museu de arte.

Foi a partir da *Galeria Relevô*, que tinha por cliente Castro Maia, diretor do *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, que surgiu o convite para Boghi organizar exposição no museu. Associado ao galerista francês, Ceres Franco, Boghi assinou a curadoria da exposição *Opinião 65*, que mesclou obras de artistas internacionais com artistas brasileiros. A repercussão positiva viabilizou nova exposição no ano seguinte,

⁸⁰⁸ Estudou no início da década de 1960 no Instituto de Belas Artes do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tendo sido entre 1963 e 1965 supervisor do setor de artes plásticas da Universidade da Paraíba, assumindo a direção do Museu de Arte de Campina Grande em 1967.

denominada *Opinião 66*⁸⁰⁹, realizada no MAM-RJ, servindo de modelo para a realização de duas mostras da FAAP, ambas as instituições do eixo central Rio-São Paulo. O próprio nome da ação presidida por Yolanda Penteadó, da qual Boghici participou, denota o caráter dialógico e de dialogismo⁸¹⁰ entre o poder central (Nacional) e o descentralizador (Regional/local): Campanha Nacional de Museus Regionais, nacional e regional.

Desse modo, é possível concluir que a ação executória inicial era orquestrada pelo poder central exercido pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* e suas múltiplas ligações, permeadas pelo capital social de Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó, aliados ao capital cultural de Pietro Maria Bardi, sendo inegável a proximidade e certa influência do grupo modernista de 1922, Nelson Rockefeller e o cenário internacional tanto no quadro político e econômico, como no quadro artístico e museológico. Os quadros locais, que apontavam para a descentralização do poder e a construção efetiva de uma instituição museológica no campo artístico que representasse e conferisse visibilidade à produção local foram ocupados por indivíduos capazes de articular um sistema de ligação, entre o local e o central, tal como a empresária Helena Lundgren, que possuía origens pernambucanas, mas mantinha lojas de seu comércio em São Paulo, assim como a artista Mary Gondim, prima de Assis Chateaubriand ao passar pelo MAC-PE, e Raul Córdula Filho, primeiro diretor do *Museu de Arte de Campina Grande*, artista que havia estudado no MAM-RJ, mesma instituição à qual Boghici, responsável pela constituição inicial do acervo, esteve ligado, assim como os membros do conselho da instituição local mantenedora do museu, intelectuais formados pelo centro do poder, e que eram dotados de relações próximas com o político, empresário e banqueiro Drault Ernanny.

Dessa forma, o que se evidencia é a tentativa de construção de instituição local, mas permeada pela prática política centralizadora, o que dificulta no primeiro momento, embora fosse parte constitutiva do projeto a descentralização do poder. No entanto, a proposição política da Campanha significou relevante avanço no sentido participativo, considerando o período e o autoritarismo do regime militar, e a efetivação das estruturas regionais.

⁸⁰⁹ No mesmo ano, a Galeria Relevo realizou a mostra *Supermercado 66*, onde obras de tamanho reduzido foram vendidas a preços acessíveis e embrulhadas em sacos de papel, em um claro movimento crítico de ampliação do acesso e consumo da arte. Fonte: Revista **TN Petróleo**, vl. 2, nº 97, jun., pp. 164-169, 2015.

⁸¹⁰ Conceito desenhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin. Mais informações: BAKHTIN, 2010 e FARACO, 2009.

A extinção da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, que ocorreu em 1968, poderia ter significado o processo de emancipação desses museus regionais em relação à estrutura central articulada às suas bases, cenário o qual não foi desenvolvido no sentido administrativo, embora no campo artístico, a produção local tenha adquirido espaço nas exposições e coleções dos museus, no entanto, o processo verificado aponta para o sentido inverso, o de busca de outras instituições centrais para a manutenção do projeto regional.

É possível que a ausência da efetiva emancipação de tais museus em relação às estruturas centrais, após 1968, esteja relacionada a duas causas fundantes. A primeira delas, e talvez a mais significativa, tangencia a dependência e a carência de prestígio centralizador que promovesse o reconhecimento externo, e por consequência o local de tais instituições, dialogando assim, com as considerações tecidas por Fernando Pessoa em 1928.

Segundo Pessoa (1980, p. 159), o Provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela – em segui-la, pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz.

Destarte, está caracterizada a permanente reprodução dos museus regionais daqueles modelos estruturados a partir do projeto construído pelo poder central na década de 1960, onde o edifício e o acervo doado exerciam papel fundamental e concernente, nos moldes de Neme, de prestígio à instituição, que conforme os modelos clássicos e tradicionais de museu, dispunham de obras únicas e de artistas renomados, quase sempre ligados ao movimento modernista paulista com alguma expressão internacional, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, entre outros, reproduzindo assim o discurso de valorização e de "civilização" paulista, calcado no modelo civilizatório e científico europeu e norte-americano. Esse quadro, por sua vez, indicaria o duplo provincianismo, o regional paraibano⁸¹¹ e o regional paulista em relação aos modelos desenvolvidos e exterior a estes, o modelo norte-americano e europeu, mediado e relido, pelo provincianismo paulista que almejou ciclicamente o reconhecimento de sua modernidade por parte de seus pares nacionais.

Essas instituições regionais permaneceram cultuando a memória fundadora a partir da figura do embaixador Assis Chateaubriand⁸¹², representante do poder central,

⁸¹¹ Cenário que pode ser teoricamente replicado a demais localidades onde foram implantados museus regionais pela Campanha.

⁸¹² Situação semelhante, ainda que em menor escala, ocorre em São Paulo, onde a denominação oficial do MASP é Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand.

denotando a carência efetiva não apenas de lideranças locais reconhecidas por seus pares – elemento que, segundo a teoria de Faoro (2013), compreende-se a partir do cerceamento da cultura de participação e formação política local –, bem como pelo desejo de reconhecimento de sua valoração, modernidade e inserção no quadro internacional, desprezando ou buscando desfazer-se do passado provinciano, pobre e atrasado, processo semelhante ao empreendido pelas elites agrárias paulistas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX⁸¹³, sendo a conjuntura econômica o fator dissonante e promotor das demais distinções entre os dois regionalismos.

Por sua vez, o segundo elemento não deixa de estar articulado com o primeiro. Em 1968, houve no país um endurecer do regime militar com a edição do Ato Institucional número cinco⁸¹⁴, ato normativo que, além de personificar a centralização do poder político e institucional na figura do presidente da República, suspendia elementos centrais do direito político e civil. Desse modo, a censura, a repressão e a potencialização da centralidade do poder esvaziaram legalmente os movimentos populares e a participação local, inibindo violentamente ações descentralizantes que poderiam ter surgido nos museus regionais a partir da extinção da Campanha Nacional de Museus Regionais com a morte de Assis Chateaubriand em abril de 1968, e o desligamento de Yolanda Penteadó do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* em novembro de 1968, após a inauguração da nova sede do museu, na Avenida Paulista, cerimônia que contou com a presença da rainha Elisabeth II do Reino Unido. Esse quadro repressivo e autoritário, possivelmente, compõe o quadro de busca, por parte dos museus regionais, de novas instituições que pudessem exercer o poder central e garantir a existência dos museus em regime de opressão militar.

Dessa forma, é possível conjecturar que a extinção da Campanha, que exercia prática centralizadora, embora vislumbrasse alguma política de descentralização do poder nos museus regionais, ou seja, a extinção do elemento de ligação com o poder central, seguida pelo endurecer do regime militar e a maximização da centralidade do poder político com o AI-5, foram elementos que abalaram significativamente o projeto dos

⁸¹³ Conforme indicou o capítulo 1 desta tese, houve nas primeiras décadas do século XX a construção positivada de um passado heroico paulista, processo de enobrecimento da sua história e identidade regional, utilizando em partes o discurso científico para endossá-lo nessa construção.

⁸¹⁴ Sancionado pelo presidente Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. O Ato Institucional concedeu ao poder executivo federal o poder de fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, permitindo ao executivo federal e estadual legislar por meio de decretos-leis. O mesmo decreto ainda permitia ao executivo federal intervir no executivo estadual e municipal, bem como a legitimidade imediata dos decretos emitidos pela presidência da República.

museus regionais, ainda embrionário, que surgiu atento ao debate contemporâneo no seio museológico paulista e internacional, onde era possível vislumbrar ações que ganhariam em 1972 o contorno da Nova Museologia.

O esvaziamento dos poderes e funções dos Legislativos federal e estaduais [AI-5], em benefício do Executivo, levou ao decréscimo da importância dos representantes eleitos pelo povo. O município perde sua importância no processo decisório federal e estadual.
(SILVA,1987, p. 95)

É provável que a dificuldade encontrada por tais museus em seu processo de reinvenção após o início da redemocratização do país, em 1985, esteja intrinsecamente ligada a estes dois fatores. O primeiro, a busca de um prestígio e reconhecimento de valorização externa que volta a instituição para o central e não para as necessidades e realidade local, valorizando a imagem do mito fundador, que no plano simbólico teria reconhecido o valor do regional e legado a este expressivo patrimônio artístico. E o segundo, a prática tradicional do exercício centralizador, elemento que dificultou o fomento da participação e apropriação do poder local, municipal, o qual diante da ausência de um "tutor" centralizador se vê desprestigiado e reduzido em importância.

O cerceamento do poder local reduziu as possibilidades de atuação dos museus regionais, induzindo-os a buscar abrigo em autarquias próximas ao poder central regional, para a própria manutenção de sua existência, na figura de órgãos de preservação patrimonial, como a FUNDAPE, no caso do MAC-PE, e às universidades estaduais, como no caso do *Museu de Arte de Feira de Santana* – Universidade Estadual de Feira de Santana –, e da *Fundação Universidade Regional do Nordeste* – mantenedora do *Museu de Arte de Campina Grande* – e a *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB).

Nesse aspecto cumpre salientar, conforme as indicações dos juristas José Alfredo Baracho (1985) e Paulo Vieira da Silva (1987) que nesse período o município não estava integrado no pacto federativo, onde foi incluído pela Constituição de 1988. Desse modo, quando os museus regionais buscam o abrigo mantenedor na figura de autarquias estaduais, na realidade, estão buscando inserir-se no pacto federativo, ou seja, ocupar de algum modo a lacuna deixada pela extinção da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, organismo que realizava essa ponte entre o poder central e os museus regionais. Partindo desse fato e das considerações tecidas nos capítulos anteriores, fica evidente o poder efetivo e de influência exercido pelo grupo paulista na esfera nacional,

onde por meio do prestígio e da imagem construída em torno de São Paulo, foi possível constituir movimento privado e regional sob influência paulista, com estatura de nacional, portanto, de poder central, o mesmo buscado pelos museus regionais nas autarquias estaduais após a extinção da Campanha.

Mesmo diante da perda do já exíguo poder exercido pela municipalidade, diante da centralidade exercida pelo estado e pela União, é necessário considerar a existência de ativos simbólicos e físicos que foram destinados aos museus regionais. Tais ativos foram objeto de disputa entre grupos e interesses locais de distintos modos. Se no caso do *Museu de Arte de Feira de Santana* a disputa tangenciou a existência de uma instituição museológica voltada para o campo artístico e subordinada ao executivo municipal, no *Museu de Arte de Campina Grande*, o objeto da disputa foi o acervo doado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*.

A constituição do *Museu de Arte de Campina Grande*, em 1967, ocorreu diante da pulverização de posições simbólicas de prestígio atrelados à instituição, nas considerações de Lourenço (1999), uma ampliação do expediente provinciano. A presidência da instituição mantenedora (FURNE) coube ao economista e professor Edvaldo de Souza do Ó⁸¹⁵, a direção do museu ao artista Raul Córdula Filho, Cecil Hime – figura da alta sociedade carioca⁸¹⁶ – madrinha, assim como Djanira da Motta e Silva – madrinha artística⁸¹⁷ –, e um padrinho para cada sala de exposição do museu (LOURENÇO, 1999, p.250), sendo eles: o general do exército Olímpio Mourão Filho⁸¹⁸ – ministro do Superior Tribunal Militar –, os governadores do Ceará, Sergipe e da Paraíba, respectivamente, Plácido Castelo⁸¹⁹, Lourival Batista⁸²⁰ e João Agripino⁸²¹, e o então

⁸¹⁵ No período, o professor também acumulou a presidência e a reitoria da Universidade Regional do Nordeste, mantida pela mesma instituição responsável pelo Museu de Arte de Campina Grande.

⁸¹⁶ Mais conhecida como Loly, Cecil Hime foi uma das principais articuladoras para a arrecadação de fundos na sociedade fluminense para a implantação do museu.

⁸¹⁷ É marcante em sua obra a temática brasileira de cenas como festas folclóricas, festas religiosas e o registro do cotidiano no interior (tecelões, caqueiros, batedores de arroz).

⁸¹⁸ Olímpio Mourão Filho (1900-1972) era natural de Diamantina, em Minas Gerais, participou da Ação Integralista Brasileira (AIB), assim como o primo de Yolanda Penteado. General do exército e comandante do 4º Divisão de Infantaria de Juiz de Fora, foi um dos principais nomes do golpe militar de 1964, ocupando o posto de ministro do Superior Tribunal Militar entre 1964 e 1969, tendo exercido a presidência deste.

⁸¹⁹ Plácido Aderaldo Castelo (1906-1979) foi político e escritor, membro da Academia Cearense de Letras.

⁸²⁰ Lourival Batista Patriota (1915-1992), natural do estado de Pernambuco, foi político e repentinista, tendo participado do I Congresso de Cantores do Recife em 1948.

⁸²¹ João Agripino de Vasconcelos Maia Filho (1914-1988) foi ministro de Minas e Energia (1961), Senador (1963-1965), deputado federal e governador da Paraíba. Esteve alinhado politicamente à União Democrática Nacional (UDN), a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido dos militares, e posteriormente ao Partido Popular, incorporado pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB).

vice-governador do estado da Guanabara, Rubens Berardo⁸²², natural de Recife, em quase uma reedição moderna dos estados que estiveram presentes na Confederação do Equador (1824)⁸²³. Assim como a política empreendida pela Campanha, os padrinhos do museu refletiam a sua multiplicidade de tendências políticas do período, desde a base de sustentação do regime militar, como o general Olímpio Mourão Filho, à oposição ao regime.

O *Museu de Arte de Campina Grande* foi instalado inicialmente em edifício com suntuosa fachada em estilo eclético, construído em 1924 para sediar a primeira escola pública de Campina Grande, instituição que recebeu o nome do então governador Sólton Lucena⁸²⁴, prédio localizado na mesma avenida e próximo do endereço pretendido inicialmente. Embora o novo prédio não tivesse servido de prisão do revoltoso Frei Caneca, era dotado de outro tipo de prestígio, aquele conferido pela ciência e pela intelectualidade⁸²⁵, comumente ligado às elites econômicas, considerando a sua imponência arquitetônica e as inúmeras restrições à educação pública no período⁸²⁶.

Figura 27: *Inauguração do Museu de Arte de Campina Grande e a População – 1967*



Fonte: (O CRUZEIRO, 1967, p. 101)

⁸²² Rubens Bernardo Carneiro da Cunha (1914-1973), político, esteve filiado ao Partido Trabalhista Brasileiro e ao Movimento Democrático Brasileiro. Foi industrial e empresário, fundador e proprietário da Rádio (1930) e da Tv Continental (1959), concorrentes da Tv Tupi de Chateaubriand, tendo sido a Tv Continental a antecessora da Tv Record do Rio de Janeiro.

⁸²³ Em 1967, o estado de Pernambuco detinha o museu regional de Olinda, denominado MAC-PE.

⁸²⁴ Ele era primo do presidente da República Epitácio Pessoa (1919-1922), e sobrinho neto do barão de Lucena, portando, fortemente ligado à alta elite regional paraibana, ou seja, aquela que ascendeu ao poder central. O primo, além de presidente da República, havia sido ministro em diferentes gestões, Senador pela Paraíba e ministro do Supremo Tribunal Federal.

⁸²⁵ Mais informações sobre arquitetura escolar: WOOLF, 1992.

⁸²⁶ Mais informações: STEPHANOU, 2005.

Embora a inauguração de setembro de 1967 não tenha contado com a presença de Assis Chateaubriand, Yolanda Penteado ou de Pietro Maria Bardi, contou com a presença massiva dos padrinhos e com a aglomeração da população na frente do edifício, imagem semelhante àquela vislumbrada em 1951, em São Paulo, quando da abertura da primeira bienal (internacional) do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*⁸²⁷, situação replicada pelo público nas edições seguintes.

A ausência física dos principais nomes da *Campanha Nacional de Museus Regionais* na festa de abertura dos museus não inviabilizou a realização de inúmeras reportagens pelos órgãos de imprensa, inclusive os *Diários Associados*⁸²⁸. Na cerimônia, o ministro Alcides Carneiro⁸²⁹, então presidente da *Campanha Nacional de Escolas da Comunidade*, representou e realizou discurso em nome do embaixador Assis Chateaubriand.

A *Campanha Nacional de Escolas Comunitárias* surgiu em 1943, a partir da iniciativa de alguns alunos da *Faculdade de Direito do Recife* liderados por Felipe Tiago Gomes. O projeto inicial⁸³⁰ tinha por objetivo implantar escolas comunitárias ginasiais – nível intermediário entre o ensino primário e o colegial na estrutura do ensino primário do país –, pulverizando assim a educação e a pedagogia intuitiva⁸³¹, também defendida pela Campanha, promovendo a participação e a ação escolar no interior do país.

Nas estruturas administrativas da *Campanha Nacional de Escolas de Comunidade*, assim como no *Museu de Arte de São Paulo*, a presidência era quase sempre ocupada por personalidades do cenário político nacional, assegurando, assim, a proximidade com o poder central, o capital social e econômico da Campanha, que também contava com o apoio do Estado⁸³², da Igreja Católica, empresas, sociedades de classe e

⁸²⁷ Consultar imagem no anexo 21.

⁸²⁸ Segundo Lourenço (1999, p. 251), a justificativa dada pela ausência de Chateaubriand e Penteado foi por "motivos superiores". Na apresentação de parte das obras doadas ao museu em agosto de 1967, Chateaubriand esteve presente, mas foi o economista Garibaldi Dantas que leu o discurso do jornalista, indicando o estado grave em que se encontrava a saúde do jornalista.

⁸²⁹ Alcides Vieira Carneiro (1906-1976), paraibano, era formado em direito pela Faculdade de Recife, membro da Academia Paraibana de Letras, foi procurador da República no estado do Espírito Santo, Ministro do Superior Tribunal Militar e presidente da Campanha Nacional das Escolas da Comunidade.

⁸³⁰ Inicialmente o projeto teve o nome "Movimento Ginásio Pobre".

⁸³¹ Método de ensino da década de 1950, que foi considerado por muitos educadores adequado à educação das classes populares. Estava vinculada aos preceitos da pedagogia moderna. Mais informações: VALDEMARIN, 1998.

⁸³² Embora tenha mantido certo distanciamento do regime militar, no governo Médici (1969-1974), a Campanha Nacional de Escolas Comunitárias aproximou-se efetivamente do regime. Mais informações: MACEDO, 2018.

da ação comunitária⁸³³. Guardadas as devidas proporções e o distanciamento entre as Campanhas, não por acaso, o representante de Chateaubriand no evento foi o então presidente da CNEC, uma ação nacional (central) que também apontava para a descentralização (comunidades), utilizando estratégia semelhante à empreendida por Chateaubriand, embora com outros aspectos e contornos efetivos.

Representando Yolanda Penteadó, que também não esteve na inauguração do museu, discursou o ministro João Lyra Filho⁸³⁴, membro de uma tradicional família de políticos pernambucanos, opositores ao regime militar, aliados do governador deposto Miguel Arraes. Por fim, segundo a mesma edição da revista que publicava luxuosamente fotografias coloridas, estiveram presentes no evento inaugural os deputados federais Tancredo Neves (MG), João Calmon (ES), o marechal Nelson de Mello, o general João Costa, o procurador Eraldo Gueiros, o ex-senador e deputado federal Drault Ernanny (PB) e a diretora do *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*, Helena Lundgren.

Se no evento de inauguração do museu regional de Araxá (1965) esteve presente o embaixador da URSS no Brasil, no evento do *Museu de Arte de Campina Grande*, os militares marcaram forte presença, mesmo sendo os representantes de Chateaubriand e Penteadó opositores do regime militar. Assim como Yolanda Penteadó organizou inúmeras recepções em sua residência e na fazenda Emyreó, antes e após eventos do MAM-SP e da Bienal, após a inauguração do museu de Campina Grande, houve almoço na fazenda de Artur Freire e jantar na residência do cônsul do Líbano, Nonjahim Habib, mantendo a tradição da representação diplomática nos eventos de inauguração de museus estimulados pela CNMR, simbolizando o vínculo e prestígio internacional, retratado como evento social pela *Revista Cruzeiro*.⁸³⁵

Assim como a imprensa paulista, a imprensa recifense também noticiou com grande destaque, em suas páginas, a inauguração do *Museu de Arte de Campina Grande*. O jornal *Diário de Pernambuco* na sua edição de domingo publicou manchete "Inauguração do Museu de Campina Grande Foi Festa do Povo", seguida por imagens que apresentavam em preto e branco a aglomeração da população na frente do museu, e

⁸³³ Com outros moldes, atualizada e mantendo o seu caráter filantrópico e com foco de atuação nas regiões do interior do país, a Campanha manteve-se atuante no cenário educacional brasileiro.

⁸³⁴ João de Lyra Tavares Filho (1906-1988) era natural de João Pessoa, capital da Paraíba, pertencia à família de políticos, tendo sido seu pai senador da República. Ele era formado em direito, e tinha sido presidente do clube carioca Botafogo de Futebol e Regatas (1941-1942), e presidente nomeado por Getúlio Vargas do Conselho Nacional de Desportos. Na década de 1940, assumiu o posto de ministro do Tribunal de Contas do Distrito Federal, tendo presidido a Casa entre 1951-1952.

⁸³⁵ Revista **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, out. 1967.

algumas figuras que discursaram no evento, como o governador da Paraíba, e os representantes de Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, não conferindo destaque ao principal representante do governo militar no evento, o general e ministro Olímpio Mourão Filho. Na sequência da reportagem, inúmeros subtítulos apresentavam e construíaam conceitos positivos sobre a *Campanha Nacional de Museus Regionais*, personificada na figura de Assis Chateaubriand, sem deixar de mencionar a presidência exercida por "Dona Yolanda Penteado". Na primeira página das duas que foram dedicadas ao evento, eram alguns dos subtítulos, todos apresentados em caixa alta: "Toda Paraíba se curva em reverência ao embaixador Assis Chateaubriand", "Lembra Agripino [governador da Paraíba] que o velho capitão já nasceu cangaceiro", "Do Museu de Olinda à Nova Galeria", "A rede mágica vai se estendendo a Todo País", "Instituição que completa o desenvolvimento Campinense".

Os subtítulos da reportagem apresentam claramente os elementos, como a ligação internacional possuída por Chateaubriand pelo posto ocupado (embaixador); a construção de sua imagem como elo entre o internacional (embaixador) e o local (cangaceiro⁸³⁶), utilizando elemento marginal da cultura popular nordestina⁸³⁷, fortemente atrelado à contestação do poder central exercido, sobretudo, na capital do país, mas também por seus representantes locais (a elite regional vinculada ao poder central), caracterizando Chateaubriand como "o velho capitão", que na essência "nasceu cangaceiro", afirmação feita em pleno período de autoritarismo e vigor do regime militar⁸³⁸. Para alguns autores, como Almeida (1996), Figueiredo (1997) e Mello (2011), existem algumas interpretações históricas e sociais sobre o movimento⁸³⁹, as principais o configuram como ação

⁸³⁶ Segundo o dicionário brasileiro Michaelis de Língua Portuguesa: can·ga·cei·ro

Malfeitor pertencente a bandos nômades, fortemente armados, que andavam pelos sertões do Nordeste brasileiro nas três primeiras décadas do século XX; assombra-pau, bandido, bandoleiro, cabra, cabra de chifre: “[...] os dois soldados da polícia baiana que lustravam as botas na frente do posto policial foram fuzilados pelos cangaceiros”. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=8RD9>>. — Acesso em: 24 nov. 2019.

⁸³⁷ Estudos e pesquisas na área de história e antropologia identificaram encenações rituais no carnaval nordestino, onde o conflito entre cangaceiros e volantes (polícia) era reproduzido na década de 1950, mediante pedido de autorização às autoridades locais: Prefeitura, Polícia Militar, Polícia Civil e curiosamente a 1ª Companhia de Infantaria do Exército do Brasil (no caso do município de Paulo Afonso na Bahia). Mais informações: AMATUCCI, 2016.

⁸³⁸ As polícias militares locais foram inúmeras vezes derrotadas por grupos de cangaceiros que invadiam cidades e fazendas no interior no Nordeste brasileiro nas três primeiras décadas do século XX. Talvez o bando de cangaceiro mais famoso tenha sido aquele liderado pelo pernambucano Virgulino Ferreira da Silva (popularmente conhecido como Lampião, o Rei do Cangaco), emboscado e assassinado no estado de Alagoas, em 1938.

⁸³⁹ Os bandos de cangaceiros atuaram, sobretudo, no interior dos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.

banditista, de caráter criminoso e terrorista, que foi ressignificada e positivada pela corrente marxista, enquanto a segunda vislumbra no movimento a contestação da pobreza, miséria e centralização do poder nas mãos dos grandes proprietários rurais, os coronéis⁸⁴⁰.

Figuras 28 e 29: *Personalidades do Cangaço no Memorial da Resistência - 2017*



Memorial da Resistência, Mossoró-RN, 2017 Fonte: Fotos do Autor, Coleção Particular.

Mesmo considerando o envolvimento político do governador Agripino com partidos mais conservadores, como a União Democrática Nacional (UDN) e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partidos alinhados com o golpe de 1964 e com o regime militar, é pouco provável que seu discurso tenha sido um ataque direto à figura de Assis Chateaubriand, sendo plausível considerar a tentativa de construção discursiva enfatizando as raízes locais do embaixador, talvez seu modo pouco ortodoxo e irreverente, características pessoais de Chateaubriand⁸⁴¹; e o seu projeto de desenvolvimento para a região nordestina, entre eles, a inauguração do *Museu de Arte de Campina Grande*. Segundo relata Moraes (2011), Chateaubriand era afeito aos traços culturais característicos de sua terra natal. Quando esteve na Inglaterra com Bardi para adquirir obras para o MASP, arrematou quadro do herói da infância de Chateaubriand, Wilston Churchill, o que concedia direito a um encontro com o pintor. Diante de tal evento, o jornalista elaborou um cerimonial, e sem qualquer autoridade efetiva, criou e

⁸⁴⁰ Em 2009, foi construído na cidade de Mossoró, no estado do Rio Grande do Norte, o Memorial da Resistência, dedicado a figuras emblemáticas do cangaço.

⁸⁴¹ Mais informações: Moraes op. cit.

condecorou o inglês com a Ordem do Jagunço⁸⁴². A figura do jagunço está diretamente ligada ao imaginário popular e tradicional brasileiro, mas sobretudo, nordestino⁸⁴³.

O jornalista levava nas mãos uma valise de couro e, depois de um chá e alguns minutos de conversa, anunciou ao ex-premiê sua mais recente maluquice. Ia sagrá-lo Cavaleiro da Ordem do Jagunço (...) Churchill deixou desconcertado o embaixador Moniz Aragão, obrigado a traduzir para um inglês mais compreensível que o de Chateaubriand o significado da palavra "jagunço". O líder conservador pareceu achar graça quando Chateaubriand pediu que ele se apoiasse sobre um dos joelhos para ser condecorado. O jornalista tirou da malinha um chapéu de cangaceiro, que colocou sobre a cabeça do agraciado, e cobriu seus ombros com o malcheiroso gibão de vaqueiro nordestino, de couro cru. Pediu que Gueiros colocasse sobre o ombro de Churchill um punhal paraibano de cabo de osso e passou a pronunciar em português, com toda a solenidade, as palavras contidas no diploma de pergaminho que também saíra da misteriosa mala:

- Winston Churchill: em nome de Chico Campos, do suave sertão das Gerais, grão-mestre da Ordem, e de Antônio Balbino, senhor do Rio Grande no sertão duro da Bahia, eu vos armo comendador da mais valorosa jerarquia do Nordeste do Brasil, a Ordem do Jagunço. (MORAIS, 2011, pp. 418-419)

É mister observar na eventual fala de Chateaubriand, transcrita por seu biógrafo, mais uma vez a ambiguidade entre o regional e o nacional, o descentralizado e o central, ao referir-se a "jerarquia", ou seja, hierarquia, do Nordeste (regional) do Brasil (central).

Destarte, realizada a ligação entre o embaixador e a cultura popular de sua terra natal, os demais subtítulos da reportagem, publicada por jornal pertencente ao grupo de Chateaubriand, não deixaram de estabelecer a proximidades entre o *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* (MAC-PE), aberto na cidade vizinha à capital do estado, inaugurado no ano anterior, e o museu de Campina Grande. Por algum motivo, o qual desconhecemos, não fez referência ao *Museu de Arte de Feira de Santana* (BA), aberto em março do mesmo ano. Por fim, a exaltação do caráter místico da "magia" que se estendia pelo país com a abertura dos museus de arte promovidos pela Campanha Nacional de Museus Regionais, sendo a reportagem concluída, com breve análise do

⁸⁴² Segundo o dicionário brasileiro Michaelis de Língua Portuguesa:

ja·gun·ço

1. Matador que era contratado e pago como guarda-costas por pessoa de grande influência no Nordeste brasileiro.

2 REG (BA) Homem que fazia parte do grupo revolucionário de Antônio Conselheiro (1828-1897), líder religioso da guerra de Canudos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=jagun%C3%A7o>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

⁸⁴³ Grifos meus.

desenvolvimento da cidade de Campina Grande (PB) e a inserção da instituição – museu – nesse contexto de progresso regional.

A primeira exposição do museu de Campina Grande que logo foi renomeado para *Museu Regional de Campina Grande – Pedro Américo*, apresentou essencialmente as obras doadas pela CNMR, e os artistas da galeria Relevô do Rio de Janeiro, ligados a Boghci. No entanto, segundo considerações de Lourenço (1999, p. 251), a suposta exposição permanente era modificada constantemente, com a inserção de obras produzidas pelos alunos da Escola de Arte do museu, dinamizando a exposição potencializada pela rotatividade da produção local que ganhava espaço ao lado dos renomados artistas do eixo Rio-São Paulo e de expressividade internacional.

A construção desse método dinâmico, empreendido pela direção de Raul Córdula Filho, foi o ponto de partida para a criação da 1ª Feira de Arte Popular do Nordeste, realizada no museu, seguida pela 1ª Semana de Folclore Nacional de Campina Grande, eventos repetidos nos anos seguintes, onde se apresentavam grupos folclóricos regionais, corais, cantores, conferências sobre a temática, teatro de bonecos, cursos e exposições, conforme o ideal pretendido por Mário de Andrade na década de 1920, realizado de modo dinâmico, vivo, articulando o erudito e o popular, como pretendia Bardi, e como tentou articular Lina Bo no *Museu de Arte Moderna da Bahia* no início daquela mesma década. Apesar da estrutura administrativa e da constituição do museu, bem como da coleção doada, a regionalização, o pulsar dinâmico da produção local em permanente diálogo com a instituição museológica, fomentadora e receptora de modo dialógico às práticas artísticas, sinalizavam para a efetivação não apenas da descentralização projetada, mas também para a prática de princípios da Nova Museologia no interior do estado da Paraíba, mesmo diante do endurecer do regime militar.

Em 1969, teve início a gestão do também artista Chico Pereira, o qual em sua administração manteve a realização da Semana do Folclore e das Feiras de Arte Popular, acrescidas por atividades mais profissionalizadas, como ateliês, oficinas de arte, visitas guiadas, cursos de cinema em parceria com o Cineclube da cidade e a ampliação da sede do museu, visando contemplar de modo adequado todas as atividades realizadas pela instituição. Nesse aspecto, é relevante considerar que o museu nasceu atrelado à FURNE, a mesma instituição mantenedora da *Universidade Regional do Nordeste (URNE)*, que naquele momento vivia seu processo de expansão física, de cursos e ingressantes, elementos que facilitavam a dinamização do museu, sua constante atualização e

diversificação de atividades, quadro distinto ao que ocorreu no *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* (MAC-PE) e nos primeiros anos do *Museu de Arte de Feira de Santana* (MAFS).

As ações empreendidas nesses primeiros anos de funcionamento do museu, assim como a Confederação do Equador, o Cangaço e a ação política dos governadores, valorizou um contexto regional nordestino de artistas, não conferindo exclusividade aos movimentos campinenses ou paraibanos, incorporando em suas ações elementos do Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia.

No mesmo cenário, é mister observar a constituição de verdadeiro polo cultural, de base científica, acadêmico e artístico no interior do estado, em cidade que rivalizava constantemente com a capital João Pessoa, o posto de município mais industrializado e com maior densidade populacional da Paraíba, elementos que indicam a pujança do desenvolvimento regional, mas também, auxilia na compreensão para além da ligação afetiva de Chateaubriand com Campina Grande, o motivo pela escolha da cidade para a instalação do museu regional de arte moderna.

Diante desse cenário de crescimento regional, o museu reservou significativo espaço para a manutenção de exposições temporárias, apresentadas em paralelo com o acervo da instituição, também em processo de expansão. Os documentos consultados são vagos e em alguns momentos contraditórios. A bibliografia consultada apenas sinaliza, não oferecendo mais detalhes, o que não nos permite precisar as datas, mas acusar a realização entre 1969 e 1971 as exposições temporárias de: "Marcos Villa", "Desenhos Infantis", "Pôsteres Norte-Americanos", os quais estiveram em exposição anterior no *Museu de Arte de São Paulo*, completando em alguma medida a intermediação da instituição museal paulista entre o regional, nacional e o internacional; a exposição "Fotografias de Cartier-Bresson", "Artistas Campinenses na Pré-Bienal Paulista", mais um exemplo do diálogo entre o regional e o poder central exercido pelas instituições culturais de São Paulo – ambas estiveram ligadas de algum modo, inicialmente, à figura de Yolanda Penteado (Bienal e MASP) –, "Pinturas e desenhos de Edson Heleno da Silva", "Campinenses e a Arte Infantil" e "Artesanato Doméstico do Clube de Mulheres"⁸⁴⁴.

⁸⁴⁴ No mesmo conjunto, exposição de fotografias que contam a história da cidade, sessões de pintura grafite, xilogravura e exposição e cursos de cerâmica.

Por sua vez, a política de aquisição não foi negligenciada, tendo o museu incorporado ao seu acervo diversos artefatos expostos e doados por artistas⁸⁴⁵ para a instituição, outros adquiridos pelo museu e obras doadas, sobretudo, por instituições como o Banco Central⁸⁴⁶, Associação Internacional de Artistas Plásticos⁸⁴⁷ e a Universidade de Guadalajara⁸⁴⁸, transações concretizadas em decorrência do capital social dos principais agentes envolvidos na universidade e no museu, o que garantiu a sobrevivência da instituição após a extinção da *Campanha Nacional de Museus Regionais* e a fragilização de sua ligação com o *Museu de Arte de São Paulo*.

Segundo entrevista de Mariene Braz Barroso Cavalcanti à Maria Cecília França Lourenço, publicada em 1999, o museu realizou exposição na capital do estado em 1971, onde as obras da coleção Assis Chateaubriand, constituída pelas obras doadas pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, foram expostas ao lado de peças de artesanato em couro, quarenta gravuras de artistas nacionais e estrangeiros, acompanhado por espetáculos de repentistas (LOURENÇO, 1999, p.262).

Partindo de tais registros, é possível considerar que aspectos práticos da Nova Museologia estiveram vigentes no *Museu Regional de Campina Grande*, bem como em alguma medida, a realização da descentralização do poder, conferindo autonomia e significativo valor às manifestações e expressões locais.

A tendência à centralização, que não se perdera totalmente sob a vigência da constituição de 1946, viu-se, ainda, fortalecida, a partir da década de 60, quando o Estado de direito foi substituído por um ambicioso projeto de reordenamento administrativo do Estado, a partir do centro, com recurso, mais uma vez, ao autoritarismo político. Ao mesmo tempo, a economia brasileira se integrou à dinâmica ditada pelo centro industrial do sudeste – em particular de São Paulo. Todo um sistema de subsídios foi montado para levar empresas dessa região a se instalarem no norte e no nordeste, incorporando os processos produtivos, em dimensão nacional, a uma única lógica.
(RABAT, 2002, p. 11)

⁸⁴⁵ O escritor Jorge Amado, segundo informa o catálogo de 2008 da instituição, doou obras de artistas do circuito baiano, os quais o informativo não nos permite saber o ano da doação, quais obras e artistas, indicando apenas o ato da personalidade da literatura vinculado ao museu.

⁸⁴⁶ Obras de Alfredo Volpi e Cícero Dias.

⁸⁴⁷ Doação citada em entrevista realizada em agosto de 2017 com o Sr. Severino Brasil, presidente da Furne, o qual não soube precisar ano, obras ou artistas. Apesar da cessão de valiosa entrevista, e a disponibilização de alguns documentos do museu e da Furne, não foi permitido o acesso aos arquivos do museu ou de sua instituição mantenedora.

⁸⁴⁸ Obras de artistas mexicanos, não informado o ano, nome do artista ou obra. Informação obtida no catálogo do museu de 2008.

O conjunto de ações empreendidas pelo governo federal, com o apoio da elite industrial do Sudeste do país conferiu certa atratividade dos investimentos do setor para as regiões Norte e Nordeste do país, prosseguindo em certa medida, ainda que com outros contornos, entre eles, o autoritarismo e a centralização do poder, o programa desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek. A centralização administrativa, econômica e financeira mantiveram os municípios em relação de dependência de repasses de verbas do estado e da União, cerceando por instrumentos econômicos e políticos a autonomia municipal.

Na década de 1970, a *Fundação Universidade Regional do Nordeste* (FURNE), autarquia municipal mantenedora da *Universidade Regional do Nordeste* e do *Museu Regional de Campina Grande*, iniciou o seu processo de incorporação à estrutura federal e à estrutura estadual, diante da insustentável e cíclica situação deficitária da instituição. Em 1973, o museu foi transferido para o antigo edifício da Câmara e Cadeia, aquele ao qual estava pressuposto a sua instalação em processo anterior ao edifício escolar que foi instalado e inaugurado. Em 1976, o museu foi novamente transferido, mas desta vez, para sua sede própria, construída no recém-inaugurado Parque do Açude Novo, em edifício de arquitetura moderna, seguindo a ideia de instalação de museus de arte moderna em áreas verdes, como ocorreu em São Paulo – MAM-SP no Parque Ibirapuera – e o MAM-RJ – Parque do Flamengo⁸⁴⁹ –.

No seu antigo prédio, o mesmo que havia sido reformado e ampliado pela gestão de Chico Pereira, foi instalada a reitoria da universidade, comumente denominada pela população local como edifício da reitoria, e não edifício do museu de arte, que voltou a ocupar o prédio em 2007.

A transferência do museu determinada pelo poder municipal para o Parque do Açude Novo⁸⁵⁰, em 1974, fazia parte do recém-elaborado plano de reordenamento do território do município, onde estava atribuída a região do entre açudes (Açude Novo e Açude Velho), o novo setor turístico, cultural e de lazer da cidade, onde estava inserido o Teatro Municipal, o *Museu de Arte de Campina Grande* (1974), o Parque do Povo

⁸⁴⁹ Para completar o projeto modernista norte-americano da década de 1940, estimulado pela Fundação Rockefeller, faltou em Campina Grande, não em São Paulo ou no Rio de Janeiro, a instalação de via expressa que ligasse sem interrupções o aeroporto da cidade ao parque e ao museu. Em São Paulo, a Avenida 23 de Maio e o Aeroporto de Congonhas, e no Rio de Janeiro a Avenida Infante d. Henrique e o Aeroporto Santos Dumont. Mais informações: SEVCENKO, 1995.

⁸⁵⁰ O Local foi renominado para Parque Evaldo Cruz.

(1983)⁸⁵¹, o Memorial do Maior São João do Mundo (1986), Museu Vivo da Ciência (1992), Parque da Criança (1993), sede do Paulistano Esporte Clube, e a sede da Federação das Indústrias da Paraíba – que não fica na capital do estado, denotando a relevância da região de Campina Grande para o setor –, e instalações universitárias.

Figuras 30 a 33: *Parque e Museus de Arte Moderna: Campina Grande, São Paulo e Rio de Janeiro*

No centro da imagem, o obelisco, marco zero da cidade homenageando os índios Ariú, considerados os primeiros habitantes da região. À esquerda do obelisco, em formato redondo, o Museu de Arte, e à direita, no campo vazio, o futuro Parque do Povo.



Ante Projeto do arquiteto Renato Azevedo



Vista aérea do Parque e nova sede do museu – 1976

Fonte: Arquivo do Museu Histórico de Campina Grande.



Parque Ibirapuera em construção – São Paulo
Foto: Oswaldo Luis Palermo, 1954
Fonte: Acervo do Estadão.



Parque do Flamengo e MAM-RJ – Rio de Janeiro
Marcelo Gautherot, 1966
Fonte: Instituto Moreira Salles.

⁸⁵¹ Segundo a Secretaria do Turismo de Campina Grande, tem capacidade para 150 mil visitantes por noite, e instalação de 300 barracas durante os eventos. O principal evento do parque é a Festa de São João, que ocorre anualmente no mês de junho.

Na segunda metade da década de 1980, diante da contínua condição de déficit da *Fundação Universidade Regional do Nordeste* (FURNE), a qual vinha reduzindo o seu tamanho com a federalização de unidades e cursos incorporados *Universidade Federal de Campina Grande* (poder central – União), o processo de estadualização foi concluído pela Lei nº 4.977 de 11 de outubro de 1987, que incorporou a totalidade da *Universidade Regional do Nordeste* (URNE) – mantida por autarquia municipal (poder local) – a *Universidade Estadual da Paraíba* (UEPB) mesmo após a sanção da Constituição de 1988 que conferiu o *status* de ente federado aos municípios, e teoricamente maior autonomia financeira e de gestão local.

A estadualização da *Universidade Regional do Nordeste* não ocorreu de modo pacífico, havia grupos que defendiam a sua privatização, outros, a sua emancipação do poder público municipal e autogestão de caráter filantrópico, cobrando os serviços prestados, e aqueles que defendiam a federalização e não a estadualização. No fundo, esse cenário de múltiplas possibilidades revela o quadro de disputa regional pela posse daquilo que sobraria da instituição após a nova tomada de decisão. Os grupos alinhados ao poder central da União e do Estado, evidentemente defendiam a federalização e a estadualização da instituição, assim como os outros grupos defendiam a sua privatização e a emancipação do poder municipal. O que estava em questão era a qual estrutura o museu estaria subordinado hierarquicamente e, portanto, a qual grupo estaria diretamente ligado, ao grupo que exercia o poder local pela representação federal, estadual ou privado? Nesse quadro, estava certo o esvaziamento do poder municipal.

Os dados coletados indicam que foi nesse exato período de transição administrativa e institucional, do órgão mantenedor do *Museu de Arte de Campina Grande*, atrelado às dificuldades financeiras vivenciadas ao longo da década de 1970 que levaram o museu à perda gradativa do seu dinamismo e conseqüente vitalidade, perdendo a identificação e o reconhecimento que estava em processo de construção com a população local, sobretudo, após a sua transferência em 1976 para a nova sede, em meio a projeto urbano ainda em construção.

A estadualização não pacífica que ocorreu após o início do processo de redemocratização do Brasil foi objeto de ação judicial movida em 1988 pela *Fundação Universidade Regional do Nordeste*, contra o poder municipal e a *Universidade Estadual da Paraíba*, com apoio do Ministério Público, outros grupos locais questionando a estadualização. O principal argumento dos requerentes residia na independência do

Museu de Arte de Campina Grande em relação à Universidade, incorporada em 1987, bem como, o desejo dos doadores da coleção em que esta estivesse sobre o abrigo de Fundação filantrópica e de personalidade jurídica, independente do poder público, sendo, portanto, a incorporação do Museu e sua coleção pelo Estado, atos ilegais. A petição da entidade foi endossada pelo promotor de justiça substituto Agnello José de Amorim, em dezembro de 1990, o qual considerou como de direito as seguintes requisições⁸⁵²:

- 1) Reserva do imóvel sede da Reitoria [primeira sede do museu] (...) como base corpórea da entidade, visto que, como se sabe, outra edificação já existe em construção – ou construída – em seu *campus* (...) para servir de sede à Reitoria da Universidade Estadual da Paraíba.

Nesse primeiro tópico, a entidade e a promotoria buscaram assegurar espaço físico para o abrigo do museu e do seu acervo, retomando, assim, o prédio ocupado outrora pela reitoria da universidade. Cumpre observar que na petição e no parecer do promotor, não há qualquer menção ao prédio construído pelo poder municipal no Parque do Açude Novo, o que aponta para a tentativa de reconstrução mínima das posses e direitos da *Fundação Universidade Regional do Nordeste*, representada pela figura do museu, seu prédio e acervo inicial. No mesmo sentido, a ausência de requerimento de posse de prédio construído para sediar o museu pelo poder municipal deixa claro o distanciamento pretendido pelo grupo requerente daqueles que dirigiam o poder municipal, elemento endossado no segundo tópico.

- 2) Reserva do Museu de Arte Assis Chateaubriand [o museu foi renomeado após a morte de Assis Chateaubriand] para continuar sob a administração da requerente [FURNE]. Trata-se de um acervo sem propriedade definida, sabendo-se doado ao povo campinense pelo saudoso paraibano, jornalista e embaixador Assis Chateaubriand. Com isso, evidentemente estaria assegurado a finalidade da manutenção artística e cultural da FURNE, sob o comando da comunidade campinense, enquanto não se formalize o domínio do acervo, em termos dos objetivos do doador.

Se realmente estava entendido que a doação havia sido feita ao "povo campinense", juridicamente o seu representante legal e territorial era o poder municipal,

⁸⁵² Processo judicial protocolado Fórum Afonso Campos, comarca de Campina Grande pela FURNE, Promotoria de Justiça e Fazenda Pública de Campina Grande. Foram oferecidas pelo presidente da Furne ao pesquisador cópias de parte do processo.

se não na figura do executivo (Prefeitura), na institucionalidade do legislativo municipal (Câmara Municipal), dirigida pelo presidente da Câmara. A Constituição de 1988, diferentemente das anteriores, reconhecia no poder municipal a condição de ente federado, portanto, autônomo e independente dos demais entes da federação, o que não inviabilizaria a manutenção do museu e de seu acervo dentro do orbe municipal, fosse na figura do Executivo ou do Legislativo, ambos eleitos diretamente pelos munícipes, "povo campinense", os quais, como afirma a petição, eram os detentores da propriedade do acervo. A ausência dessa consideração reforça a ideia da disputa na esfera local pelo espólio do museu, afastado do poder municipal, e fortalecido na figura de organização da sociedade civil, herdeira de uma antiga autarquia municipal.

O requerimento judicial deixa transparecer a fragilidade na produção de documentos legais por parte da *Campanha Nacional de Museus Regionais*, não tendo sido encontrado nos arquivos consultados algum estatuto ou carta normativa das atividades da *Campanha Nacional de Museus Regionais*. Diante da ausência de possibilidade de consulta nos arquivos dos museus, também não foi possível verificar ata ou documento de doação. Por fim, o tópico sugere claramente a ausência de legalidade formal do ato de doação do acervo, ao afirmar abertamente que este fora doado ao "povo campinense" por "Assis Chateaubriand", ou seja, sem citar corretamente e formalmente, como se esperar de um documento judicial, o nome completo do doador, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, sendo dispensável a retórica de exaltação elogiativa, a caracterização da naturalidade e a profissão e posto ocupado pelo doador, não havendo qualquer menção à *Campanha Nacional de Museus Regionais*, a sua presidente ou ainda aos responsáveis pela constituição do acervo Drault Ernanny e Jean Boghici.

O terceiro tópico da petição buscou afastar a possibilidade de requerimento por parte do poder municipal do espólio do museu, alegando que, conforme sinalizava a lei de 1987, permitindo a estadualização do patrimônio da *Universidade Regional do Nordeste*, estava configurado o desinteresse do poder municipal na custódia de tal patrimônio. Nesse aspecto cumpre ressaltar que o "povo campinense" também é paraibano e, portanto, considerar o patrimônio municipal estadualizado significa partilhar o patrimônio do município, com toda a população paraibana, a qual, por meio de impostos irá manter o acervo e o museu, caso este estivesse vinculado à *Universidade Estadual da Paraíba*. Dessa forma, o terceiro tópico também reforça a ideia da existência de disputas locais, de múltiplas tendências pela detenção do espólio, justamente por buscar, por meio

de petição judicial, inviabilizar os demais questionamentos que poderiam surgir em torno da contestação da legitimidade da detenção dos direitos patrimoniais por parte da FURNE⁸⁵³.

Por fim, no quinto e último tópico⁸⁵⁴, a petição judicial e o parecer da promotoria, indicam haver incorreções de pessoa jurídica no processo de estadualização, sendo objeto desta a Universidade e não a Fundação Universidade Regional do Nordeste, a mantenedora do museu. Na mesma linha, o texto solicita que mesmo diante da correção do decreto de lei, seja resguardado, conforme apontou o tópico um e dois, o direito patrimonial autônomo da fundação sobre o acervo e o edifício inaugural do museu.

As datas do longo processo demonstram que o poder municipal criou mecanismos em 1987 que possibilitavam a estadualização que ocorreu em 1988, mesmo ano em que foi contestada pelo Ministério Público em direito da FURNE, autarquia municipal. O parecer da promotoria saiu apenas em 1990, sob assinatura de promotor substituto, havendo parecer judicial favorável ao solicitante apenas em 1992, passível de recurso.

Nesse cenário de disputa, e ausência de um parecer definitivo do poder judiciário na década de 1990⁸⁵⁵, que inicialmente em 1992 atendeu ao pedido da promotoria, liberou de responsabilidade à *Universidade Estadual da Paraíba* sobre o museu e seu acervo, o que legitimou a retirada de apoio financeiro e técnico à instituição, que restou órfã do financiamento municipal e estadual, enfrentando severas dificuldades as quais impactaram diretamente nas atividades do museu, na manutenção da estrutura do edifício sede, bem como no acervo e sua reserva técnica, mantida em condições inadequadas⁸⁵⁶ naquele período, segundo professor da UEPB, técnico em conservação e restauro.

O ambiente de disputa pelo museu foi estendido à década de 1990 e início da década de 2000, onde houve por parte da UEPB o questionamento da validade da existência da FURNE, autarquia municipal, transferida para a universidade estadual,

⁸⁵³ A consideração desses elementos jurídicos, envolvendo os múltiplos agentes e os discursos judiciais, os quais não foram plenamente abarcados nesta pesquisa, constituem relevante objeto de pesquisa no campo do Direito.

⁸⁵⁴ A petição não apresenta o quarto tópico, seguindo do terceiro para o quinto.

⁸⁵⁵ Na mesma década, o ex-diretor do museu, entrou com processo judicial contra a FURNE, alegando negligência na salvaguarda do acervo. Durante a realização da pesquisa de Campo, não foi possível contatar o autor da ação judicial ou os advogados responsáveis pelo processo.

⁸⁵⁶ Na entrevista realizada na sede do museu em agosto de 2017, o professor sugeriu que durante muitos anos o acervo esteve sujeito a umidade, iluminação e temperatura inadequada, bem como, a insetos e roedores, em decorrência da carência de recursos financeiros para assegurar a salvaguarda adequada das coleções.

cujos sócios fundadores poderiam responder pela instituição⁸⁵⁷. O argumento foi considerado válido pela justiça, protelando por mais alguns anos uma decisão final, período no qual foi reconhecido o direito de refundação da FURNE, com novos sócios e estatuto, sobe o nome de *Fundação Universitária de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão*, herdeira simbólica da *Fundação Universidade Regional do Nordeste*.

Em 2002, faleceu o político campinense Aluizio Afonso Campos, deputado federal e estadual pela Paraíba, que fora filiado à Aliança Libertadora Nacional (ARENA), partido alinhado aos militares, e posteriormente ao Partido Popular, o mesmo que pertenceu o deputado eleito em 1985, presidente da República pelo colégio eleitoral, Tancredo Neves. Não deixando herdeiros diretos, o político designou sua herança para a constituição de polo educativo e cultural a ser gerido pela FURNE. A injeção de capital deixado por Aluizio Afonso Campos significou a reorganização do museu com a contratação de funcionário, tais como conservador para a garantia da salvaguarda do acervo, museóloga para a direção da instituição, e pedagoga para o serviço educativo. Foi iniciada uma nova fase para a FURNE, que voltava a ter outros edifícios, além da sede do museu em disputa judicial, o que permitiu o estabelecimento de parcerias com instituições privadas de ensino superior em Campina Grande.

Embora as novas parcerias tenham significado um novo sopro de vida para a instituição, que voltava a ter estudantes em suas instalações, conferindo apoio logístico ao ensino superior na região, seu impacto direto no museu não foi grande, o que sugere o desinteresse do setor privado ou pelo museu e seu acervo, ou por entrar na disputa local e judicial que se arrastava. No início do século XXI, a museóloga Maria Cristina de Freitas Gomes conseguiu aprovar projeto de reforma e restauro de parte do edifício sede do museu, bem como projeto de restauro da coleção Assis Chateaubriand, a mesma doada pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, com financiamento do *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, autarquia do governo federal (poder central). Portanto, nesse período, o museu apresentava sinais de vida e tentativa de recuperação, embora ainda estivesse distante da vitalidade pulsante das décadas de 1960 e 1970, comprometida, sobretudo, pela tradição política e histórica de centralização do poder na esfera na União e dos estados, esvaziando a localidade de autonomia e autogestão dos seus recursos e interesses mais próximos da comunidade, uma clara dissonância entre a

⁸⁵⁷ Nomenclatura apresentada e registrada pelo Serviço Notarial e Registral, assinado pela notária substituta Maria Adema Canejo da Silva; Willians de Souza Arruda (prefeito), Edvaldo de Souza do Ó (presidente), José Lopes de Andrade (sociólogo) e Emídio Viana (professor).

estrutura do poder público brasileiro e as práticas democratizantes da cultura participativa⁸⁵⁸, assim como pelo cenário de disputa local.

Em 2010, ocorreu a reaproximação entre a instituição gestora e mantenedora do *Museu de Arte de Campina Grande*, a FURNE, e a *Universidade Estadual da Paraíba*, que passou a responder pela construção de novo edifício no bairro do Catolé, região nobre de Campina Grande, para sediar o museu de arte. O convênio tratava-se de uma espécie de comodato, mantendo a FURNE propriedade sobre a coleção que seria exposta por nova instituição museológica, mantida pela universidade estadual, o Museu Assis Chateaubriand (MAC-UEPB).

Segundo informativo de divulgação editado pela própria universidade, como mecanismo de publicização do novo museu de arte para a cidade, nas palavras da então reitora⁸⁵⁹, o novo edifício reunia "todas as condições para se transformar na catedral das artes campinenses (...) inserido no roteiro das grandes exposições, representando, dessa forma, a contribuição da UEPE para a cultura artística da Paraíba e do Brasil". O discurso da reitoria apresenta dois elementos importantes. O primeiro, a tentativa de vinculação da imagem do museu ao grande edifício moderno, a "catedral das artes campinenses", sugerindo a concepção de inadequação dos espaços ocupados anteriormente pelo museu de arte para as "grandes exposições", não apresentando o cenário de disputa a qual o mesmo foi objeto e que efetivamente significou a fragilização e a perda de representatividade e expressividade da instituição diante do cenário cultural regional. O segundo elemento, o caráter centralizador, onde o espaço físico é a catedral local, mas o roteiro é a contribuição da universidade para a cultura artística da Paraíba (regional) e do Brasil (central), reservando desse modo a localidade, a sede física dos eventos, não indicando a sua efetiva participação, e o envolvimento direto da cultura popular em tais processos, ações e práticas, as quais haviam sido realizadas com a coleção Chateaubriand na década de 1960 e 1970. Por sua vez, é necessário considerar o caráter estadual, portanto, regional da universidade à qual a reitora representava, a qual diferentemente da *Fundação Universidade Regional do Nordeste*, não era uma instituição municipal,

⁸⁵⁸ O Plano Nacional de Cultura (2008) significou grande avanço nesse aspecto. Embora sendo um plano elaborado pelo poder central, o mesmo entendia a responsabilidade e o compromisso legítimo de estados e municípios elaborarem os seus próprios planos, havendo a possibilidade de financiamento por parte do governo federal. Programas como "Cultura Viva" (2004), que implementou os Pontos de Cultura nos municípios brasileiros, também sinalizou no sentido da política de descentralização, a partir da prática, e do reconhecimento de experiências, valores e patrimônios locais, portanto, tomando por ponto de partida o interesse e a perspectiva da comunidade local e não do estado central, embora este fosse o seu financiador.

⁸⁵⁹ Prof. Dr. Marlene Alves.

sinalizando, assim, para a permanência da histórica distorção política entre centralização e descentralização do poder, impactando diretamente na construção da proximidade entre a população e as demandas locais com a instituição museal, que, nesse caso, seguia orientações do centro do poder.

O edifício de arquitetura moderna, projeto pelos arquitetos Acácio Gil Borsoi e Janete Costa, por sua grandiosidade, destacou o edifício na moderna paisagem urbana local, mesmo estando inserido em bairro nobre e de característica residencial, o que sugestivamente indicava a qual público a edificação e o novo museu destinavam-se, além da manutenção da ideia de edifício moderno para abrigar tais coleções, seguindo assim o mesmo modelo realizado pelo MASP, MAM-SP, MAM-RJ, portanto, instituições que orbitavam na esfera do poder central, distanciando-se dos edifícios históricos, marca dos demais museus regionais, como o *Museu Dona Beja* em Araxá, o *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco* em Olinda, e o *Museu de Arte de Feira de Santana*.

Desse modo, o projeto de inserção de Campina Grande na modernidade, em diálogo com os grandes centros foi mantido mesmo após a redemocratização do país, apontando assim para a dissonância da proposta museológica realizada pelas primeiras direções do Museu de Arte de Campina Grande nas décadas de 1960 e 1970⁸⁶⁰, praticamente reeditando o discurso da grandiosidade arquitetônica do edifício (representado pela arquitetura moderna) em equivalência e consonância com a grandiosidade e o valor da coleção (arte moderna), na única cidade brasileira que não tem a condição de capital política do estado (João Pessoa), mas que detém em seu território a sede efetiva da *Federação das Indústrias do Estado da Paraíba*.

Portanto, estava em processo a construção de um novo museu, o qual partia, como o nome da instituição sugere – *Museu Assis Chateaubriand* – da simbologia existente em torno ao nome do jornalista, o emblemático e poderoso paraibano, referenciando sugestivamente a coleção doada e em disputa judicial. Nesse novo quadro, não estava em questão a constituição de uma espécie de patronato como os moldes dos Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo (dec. de 1950), da *Casa Euclides da Cunha* da (dec.

⁸⁶⁰ No sentido de buscar uma equivalência em relação ao tradicional eixo central de poder Rio-São Paulo. O projeto proposto pelos modernistas e dirigido pela Campanha Nacional de Museus Regionais buscava a valorização da produção e da cultura local, colocada em diálogo com outras produções, e não o exato replicar de quadros e cenários em contexto distinto. Partindo desse quadro, é possível reconsiderar o excerto de Pessoa (1928), onde o provinciano consiste em pertencer sem tomar parte no desenvolvimento, seguindo mimeticamente uma subordinação inconsciente e feliz, para Fernandes (2008), realizando a tentativa da reprodução, a cópia de um modelo, o qual não condiz com a sua realidade histórico-cultural.

de 1940) ou mesmo o *Museu Imperial* (dec. de 1930), instituições que buscaram construir ligações entre a história local, a personalidade e o contexto nacional, mas sim, a construção de outro projeto.

O projeto do novo museu não tinha ligações diretas com a imagem de Chateaubriand⁸⁶¹, mas com o discurso ressignificado da *Campanha Nacional de Museus Regionais* da década de 1960, valendo-se no século XXI da autonomia da instituição museal (local), buscando a construção de diálogos com o contexto externo, sem a necessidade de intermediação por outra instituição. No discurso do diretor do *Museu Assis Chateaubriand*, impresso no mesmo informativo de 2012.

(...) o local integra um novo conceito de museologia, onde a transversalidade de novos parâmetros da arte é contemplada desde o projeto arquitetônico até a sua missão social e como ponto de referência para todo o estado, o país e o mundo.
(FOLHETO DE DIVULGAÇÃO DO MAC, 2012)

Portanto, o novo museu declarava legitimamente a sua independência em relação aos projetos anteriores de arte moderna estimulados pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, mas se voltando declaradamente para o cenário externo, em detrimento do cenário local. Mesmo considerando tratar a publicação de mecanismo de divulgação do projeto e atração de público e parceiros para o museu, bem como considerando a posição de funcionário do estado, e não do município, o discurso do então diretor reproduz, mesmo que inconscientemente e já internalizada, a prática política da centralização, e não a da descentralização e valorização das práticas, hábitos e necessidades locais, mas sim o projeto grandioso de diálogo e referência para o "estado, o país e o mundo", sinalizando desse modo, para a manutenção em pleno século XXI das práticas e o discurso político, simbólico e social, utilizado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* na década de 1960, para atrair as elites locais para o projeto paulista dos museus regionais, e por esse motivo, esse novo museu, no plano do discurso simbólico e edificado, tratou-se de uma ressignificação da Campanha.

Em 2012, foi inaugurado no bairro do Catolé o *Museu Assis Chateaubriand* com exposição da coleção doada pela *Campanha Nacional de Museus Regionais* em 1967 e que constituiu o acervo inicial do *Museu de Arte de Campina Grande*. No mesmo ano,

⁸⁶¹ Cumpre resgatar a perspectiva clássica e tradicional de museu de Assis Chateaubriand.

também em prédio de arquitetura moderna, projeto por Oscar Niemeyer, construído à margem do Açude Velho, região com alto potencial de atração turística da cidade, próximo ao Parque do Povo, da região central do município e de linhas terminais e de conexão do transporte público. A mesma universidade estadual inaugurou o *Museu de Arte Popular de Campina Grande*, sinalizando, assim, o deslocamento e o consequente esvaziamento do *Museu de Arte de Campina Grande* em relação ao projeto elaborado pela Campanha (Chateaubriand, Penteadó e Bardi), bem como o executado pelas primeiras direções do museu regional (Córdula Filho e Pereira), sugerindo, assim, outro lugar para a coleção doada, lugar distante da arte popular, arte local, e do grande centro de circulação de pessoas, assim como do Parque do Povo, o qual segundo dados da Secretaria Municipal de Turismo⁸⁶², chega a reunir 100 mil pessoas por dia, em 31 dias, em que dura a principal festa popular da cidade, o São João⁸⁶³.

Figura 34: *Quadro Festa Junina – Djanira da Motta e Silva (1968)*



Festa Junina (69,5 x 129,0) / Artista: Djanira da Motta e Silva, 1968 /
Fonte: Catálogo Caixa Cultural Salvador – 2014.

Desse modo, estava em curso um projeto museológico na *Universidade Estadual da Paraíba*, o qual sugere a necessidade de distinção de espaços físicos e territoriais entre a Coleção Assis Chateaubriand, doada em 1967 e constitutivo do acervo inicial do *Museu de Arte de Campina Grande*, e o novo museu que surgia, o *Museu de Arte Popular de Campina Grande*. Esse contexto contemporâneo identificado na pesquisa de campo em

⁸⁶² Caderno informativo das atrações turísticas da cidade – edição 2016, onde estavam presentes apenas o Museu Assis Chateaubriand, o qual em 2017, quando a pesquisa de campo foi realizada, encontrava-se fechado.

⁸⁶³ O preço dos ingressos do evento em 2016 variou entre R\$ 20,00 e R\$ 270,00 (camarote).

Campina Grande, bem como as múltiplas relações entre a FURNE, a UEPB e a política de museus, merecem estudo específicos e mais aprofundados, cumprindo a este trabalho indicar que após o fechamento do *Museu Assis Chateaubriand* (MAC-UEPE) em 2016, o seu então diretor, Ângelo Rafael de Farias, assumiu a direção do *Museu de Arte Popular de Campina Grande*, o qual não foi fechado.

Em entrevista publicada pelo *Jornal da Paraíba*⁸⁶⁴ sobre o fechamento do *Museu Assis Chateaubriand*, quando perguntado sobre o futuro do *Museu de Arte Popular de Campina Grande* (MAPCG), o reitor Rangel Júnior afirmou tratar-se da "Escolha de Sofia", em alusão ao filme de 1982⁸⁶⁵, onde uma mãe polonesa teve que escolher qual dos dois filhos pequenos sobreviveria no campo de concentração de Auschwitz. O reitor prosseguiu:

O Museu dos Três Pandeiros [como popularmente o MAPCG é conhecido] tem uma natureza diferente. Seu custo de manutenção é baixo em relação ao MAC, além de ter perspectiva de ajuda das empresas privadas (...) essa suspensão das atividades do MAC é uma maneira de atravessar a tempestade sem muita turbulência.
(JORNAL DA PARAÍBA, 2016)

Não foi possível realizar investigações acerca de uma eventual possibilidade de unificação entre os dois museus mantidos pela universidade estadual, o que salienta a relevância da realização de estudo específico sobre esse contexto. No entanto, essa unificação não ocorreu. Por algum motivo, optou-se pelo encerramento das atividades do Museu Assis Chateaubriand (MAC), e não a adoção de outras medidas que evitassem o seu fechamento.

A parceria entre FURNE e UEPB foi finalizada em 2016, sob alegação de falta de verbas para a manutenção do museu, que possuía despesa anual aproximadamente de 1,2 milhão. Com o fim da parceria e o fechamento do *Museu Assis Chateaubriand* (MAC-UEPB), a coleção Assis Chateaubriand retornou para o *Museu de Arte de Campina Grande*, já naquele momento sob o nome *Museu de Arte Assis Chateaubriand*, evidenciando a valorização da figura do jornalista para ambos os grupos que disputaram na esfera local a posse do acervo doado pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

⁸⁶⁴ **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 17 fev. 2016.

⁸⁶⁵ PAKULA, Alan J. **A Escolha de Sofia**. Universal Pictures, 1982.

Figuras 35 e 36: Arquitetura Moderna e a UEPB, coleção Chateaubriand e arte popular – Século XXI



Museu Assis Chateaubriand – bairro do Catolé

Foto: Autor desconhecido – 2012

Fonte: Arquivo do Museu Histórico de Campina Grande.



Museu de Arte Popular de CG – Açude Velho

Foto do autor – 2017

Fonte: Coleção particular do autor.

A semelhança entre o nome das duas instituições, *Museu Assis Chateaubriand* (UEPB) e *Museu de Arte Assis Chateaubriand* (FURNE) é possivelmente um dos motivos pela confusão da população⁸⁶⁶ local entre as duas instituições, tornando evidente o desconhecimento dos munícipes do quadro de disputa institucional existente em torno da posse do acervo, o qual é pouco considerado, quando conhecido⁸⁶⁷.

No decorrer da pesquisa, quando a população local era interpelada sobre a localização do museu de arte⁸⁶⁸, na maioria das vezes a resposta era: "Ele está fechado",

⁸⁶⁶ Incluindo a imprensa local.

⁸⁶⁷ Diante do novo convênio, assinado em dezembro de 2018, e a elaboração do Museu de Arte Contemporânea, é possível que a confusão e a consequente ausência de identificação popular com as instituições diluam-se ainda mais com a construção de mais uma instituição na história recente da cidade que utiliza as letras "M" "A" e "C" na sua sigla. Museu de Arte Assis Chateaubriand – MAAC; Museu Assis Chateaubriand – MAC; e agora, em 2018, Museu de Arte Contemporânea – MAC.

⁸⁶⁸ Durante a aplicação desse questionário informal, sem apresentação do pesquisador ou do entrevistado, estes foram selecionados aleatoriamente na rua em três pontos distintos: o centro da cidade, próximo ao prédio da reitoria onde funciona o Museu de Arte Assis Chateaubriand; no bairro do Catolé, próximo ao Museu Assis Chateaubriand, fechado em 2016; e na região turística do Açude Velho, próximo ao Museu de Arte Popular de Campina Grande e do Parque do Povo. Outro conjunto de pessoas que responderam ao questionário estava exercendo funções laborais em lojas comerciais, restaurantes, lanchonetes, supermercado, posto policial, terminal de ônibus e frequentadores de Igreja Católica e Igreja Evangélica (Assembleia de Deus), localizadas na zona central. No primeiro grupo de pessoas entrevistadas na rua, somam-se aproximadamente vinte pessoas, e o segundo grupo, trabalhadores e prestadores de serviço aproximadamente vinte e cinco pessoas, totalizando quarenta e cinco entrevistados, além dos funcionários da FURNE e do Museu. As perguntas gerais eram: Onde fica o Museu de Arte? Onde fica o MAC? Onde fica o MAAC? E a partir da resposta: Você Conhece? Já o visitou? Será quem tem fila ou estará cheio? Faz tempo que está fechado? Tem outro museu de arte por aqui? Todos os entrevistados foram profundamente solícitos, alguns buscaram informação com terceiros, quando não sabiam responder, sendo comum a sugestão de visita de outras atrações turísticas da cidade, como o Parque Açude Velho (ponto turístico) e a volta para a Festa de São João, e, algumas vezes, a seguinte frase: "você não veio numa boa época, tem que voltar no São João, é mais animado". Alguns também chamaram atenção para a alta incidência de assaltos realizados por pessoas em motocicletas, sugerindo cuidado. Durante a estadia de cinco dias na cidade, pôde-

em referência ao museu da UEPB, o que denota desconhecimento do museu que se encontra aberto no centro da cidade, bem como a vinculação da imagem de museu de arte, ao Museu Assis Chateaubriand, e não ao Museu de Arte Popular. Na sequência, foram questionados se conheciam o tinham visitado o museu, e a resposta unânime foi "não". Por fim, quando estimulados acerca da abertura do museu no centro da cidade, a maioria dos munícipes interpelados afirmaram desconhecer, alguns, normalmente os mais idosos, sem muita certeza indicavam "o prédio da reitoria", onde efetivamente o museu estava aberto desde 2016, após o fechamento do museu instalado no Catolé, voltando a ocupar o espaço que havia sido inaugurado em setembro de 1967, espaço que no imaginário popular, é atribuído à reitoria, sob o nomeação "prédio da reitoria", e não o prédio do museu, o prédio do museu de arte, ou mesmo o prédio do Chateaubriand⁸⁶⁹.

Atualmente, o *Museu de Arte Assis Chateaubriand* encontra-se aberto ao público com exposição permanente, onde figuram algumas das principais obras da Coleção Assis Chateaubriand. Em setembro de 2017, quando foram realizadas visitas técnicas⁸⁷⁰, a instituição contava com um funcionário responsável pela portaria, o Sr. João Batista de Sá, e uma estagiária de serviço social da *Universidade Estadual da Paraíba*, Rebeca Souza, responsável pela ação educativa, montagem e desmontagem da exposição e assessoria ao técnico de restauração, o professor da UEPB do campus João Pessoa, Otávio Cássio Olímpio Maia⁸⁷¹.

Em entrevista realizada com o professor Otávio, vinculado ao museu desde a década de 1990, o mesmo informou que o início de suas atividades como restaurador e conservador da instituição ocorreu por designação da universidade, momento no qual o professor esteve dividido entre a docência realizada teoricamente na sala de aula e a prática, realizada com o acervo do museu, somada as suas funções de pesquisa e restauração. Mas no decorrer da década, o professor foi afastado da docência, e anos mais tarde do próprio museu, sendo ele contratado pela FURNE para a realização de restauros pontuais, e em outros momentos, doando seu serviço para a instituição, não recebendo

se perceber dois assaltos e um arrastão em ônibus, este último indicado por jovem universitário, o qual entrevistava informalmente no centro da cidade.

⁸⁶⁹ Cumpre lembrar que a reitoria da Universidade Regional do Nordeste instalou-se naquele prédio em 1974 (portanto anterior à estadualização da autarquia municipal), mesmo ano em que o *Museu de Arte de Campina Grande* foi deslocado para o antigo prédio da Câmara e Cadeia, seguindo em 1976 para o prédio do Parque Evaldo Cruz.

⁸⁷⁰ Setembro de 2017.

⁸⁷¹ Os três atores ligados à operacionalização do museu, sendo dois contratados e um voluntário, foram entrevistados.

salário da universidade ou da instituição mantenedora do museu pela realização da sua atividade profissional no acervo do museu. No início de 2018, o professor deixou de realizar tais atividades.

Em 2017, o museu não estava organizando nenhuma exposição, ou atividade, a não ser a organização dos festejos comemorativos de seus 50 anos, o que garantiu nova visibilidade local à instituição, que não deixou de enfatizar a memória simbólica de seu fundador, Assis Chateaubriand, e o valor de seu acervo com obras de Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari e Antônio Dias.

Por fim, é marcante o cenário de múltiplas disputas locais pela posse do museu e do acervo, processo que não foi percebido por grupos significativos da população local, mesmo durante o pleno vigor do regime democrático de direito. Antes do fechamento desse capítulo, fomos informados por mensagem eletrônica, pelo presidente da FURNE e então diretor do *Museu de Arte Assis Chateaubriand* (antigo *Museu de Arte de Campina Grande*), a contratação de museóloga que assumiu a direção da instituição, e estar em curso a contratação de técnico em restauro.

Em 2018, a FURNE e a UEPB voltaram a assinar contrato, mas dessa vez sem envolver o museu, mas sim o ensino a distância. No fim do mesmo ano, a imprensa local⁸⁷² anunciou a reabertura do edifício da UEPB, anteriormente ocupado pelo *Museu Assis Chateaubriand*, para a instalação de novo museu, sob nova nomenclatura⁸⁷³, *Museu de Arte Contemporânea*, mantendo a sigla MAC, museu da UEPB, mas que será mantido conforme acordo assinado, pela *Fundação Pedro Américo* e pela *Fundação Padre Anchieta*.

A *Fundação Pedro Américo* foi criada, em 2004, com sede na cidade de Campina Grande, é instituição sem fins lucrativos e mantenedora da Tv Itacaré. Por sua vez, a *Fundação Padre Anchieta* é uma autarquia do estado de São Paulo, mantenedora da Tv Cultura de São Paulo, emissora fundada por Assis Chateaubriand em 1960 e vendida ao estado de São Paulo em 1969, ano que foi integrada à autarquia do governo paulista. Desse modo, em condições ressignificadas e sem a aparente tutela do acervo doado pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, o município de Campina Grande, por meio da *Universidade Estadual da Paraíba*, voltou em 2018 a elaborar o museu de arte – nesse novo contexto, contemporâneo e não moderno –, em parceria com instituição paulista,

⁸⁷² **Jornal da Paraíba**, João Pessoa, 3 dez. 2018, Caderno de Cultura.

⁸⁷³ Sugerindo uma inconstância e seguridade institucional.

uma autarquia estadual, evidenciando, mais uma vez, a necessidade regional de respaldo institucional e simbólico de agentes próximos à centralidade do poder nacional, nesse novo caso, autarquia estadual paulista, permitindo considerar a desistência ou fracasso do processo anterior de instalação do Museu Assis Chateaubriand, mas, sobretudo, da gestão regional (estadual) na manutenção de tais instituições.

Destarte, partindo da análise do quadro econômico e financeiro do país no fim da década de 2010, é possível considerar que a ausência de recursos financeiros do poder regional (estadual), mantenedor da *Universidade Estadual da Paraíba* e por consequência do então *Museu Assis Chateaubriand*, levaram os grupos regionais a desistir do seu ambicioso projeto de autonomia, onde a ligação com os quadros artísticos nacionais e internacionais seria realizado pelo próprio museu, sem intermediários, obrigando o recuo financeiro com o fechamento da instituição em 2016, e novo recuo diante da necessidade de reestabelecer parceria com instituição paulista. Em 1967, essa ligação era representada pela *Campanha Nacional de Museus Regionais*, o MASP, Yolanda Penteadó e Assis Chateaubriand, e em 2018, pela *Fundação Padre Anchieta* e novos agentes contemporâneos, relegando ao menos no que está indicado pela parceria, a antiga coleção de 1967 à organização da sociedade civil, representada pela FURNE, a qual não tem condições financeiras de alavancar como deseja o antigo *Museu de Arte de Campina Grande*.

Por fim, está caracterizado ao longo do período histórico, o cenário de disputas locais e regionais, nos quais a *Campanha Nacional de Museus Regionais* esteve inserida, e por consequência, a coleção que constituiu o *Museu de Arte de Campina Grande*. A estadualização da entidade mantenedora do museu desnudou o processo de investigação e identificação das disputas locais pelo poder simbólico, legando o projeto de museu inclusivo e participativo, instituição de diálogo entre o erudito e o popular, como pressuponha Bardi, e que apresentasse a produção artística local, como pensara Yolanda Penteadó, ao segundo plano, optando por outros projetos que, diante da pulverização econômica e a manutenção da centralidade do poder em esferas distantes do poder local e regional, dificultam e inviabilizam a execução satisfatória, entre eles, a retomada efetiva do antigo *Museu Regional de Campina Grande*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho buscou compreender a rede de relações e influências que dialogaram, interferiram ou influíram na política implementada pela Campanha Nacional de Museus Regionais na região Nordeste do Brasil. Desse modo, para além de efetuar levantamentos acerca da instalação dos museus regionais de Olinda, Feira de Santana e Campina Grande, a pesquisa de campo conferiu elementos relevantes para a construção analítica de tais museus. A pesquisa buscou identificar os diálogos estabelecidos pela Campanha Nacional de Museus Regionais, bem como aqueles realizados por seus principais agentes, conferindo destaque às figuras de Yolanda Penteado, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello e Pietro Maria Bardi.

A análise inicial de tais perspectivas revelou intensa mistura entre as esferas das relações institucionais e das relações pessoais, orbitando, desse modo, no campo do capital social e simbólico, permeados pelo patrimonialismo e do personalismo. Partindo de tais considerações, a pesquisa buscou (re)construir um amplo quadro de relações institucionais e pessoais, na esfera pública e privada para compreender o quadro com o qual a Campanha Nacional de Museus Regionais e seus principais agentes dialogaram ao promover a política de implantação de museus regionais em localidades exteriores a cidade de São Paulo e ao próprio estado, sede diretiva e ponto de referência da atuação do projeto.

Certamente, diante da construção desse amplo quadro multirelacional, amplas, intensas e relevantes ramificações de relações foram sendo identificadas. No entanto, foi preciso optar por algumas linhas e ramificações, na perspectiva de possibilitar melhor aprofundamento e detalhamento que fornecessem elementos e subsídios para a compreensão da política empreendida pelos agentes e pela instituição Campanha Nacional de Museus Regionais. Desse modo, diante do quadro assinalado e mapeado, foram selecionados os discursos que apareciam repetidas vezes e em distintas configurações, os quais identificamos reificados e ressignificados, conforme a pesquisa avançava na cobertura temporal e permitia a visualização estética de seu binômio de oposição, modernidade e atraso – o qual na tese denominamos por provincianismo –, nacionalismo e regionalismo.

A identificação e a construção dessas duas linhas orientaram o avanço e o recuo no espaço temporal, onde a pesquisa passou a dialogar com elementos conceituais da

teoria de modernização da sociedade brasileira, desenvolvido por autores, como Florestan Fernandes, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior e Raymundo Faoro. Entre proximidades e distanciamentos, os autores apontam para a existência de uma ideia de construção da modernidade no Brasil, que tem o século XIX e a emancipação política do país o ponto nevrálgico e *sine qua non* para o desenvolvimento das duas linhas, as quais passamos a considerar como relevantes para a pesquisa, o binômio de oposição, modernidade e atraso, nacionalismo e regionalismo. Dessa forma, considerando a ligação de Yolanda Penteadó e Pietro Maria Bardi com os artistas e o próprio Movimento de Arte Moderna de 1922, em processo retroativo, o mesmo movimento esteve ligado a setores da elite cafeeira paulista, a qual teve papel de relevo na economia e na política nacional na segunda metade do século XIX e início do século XX, portanto, durante o regime monárquico e republicano.

A análise desse quadro geral anterior ao estabelecimento da Campanha Nacional de Museus Regionais, que ocorreu em 1960, subsidiou a formulação de questão fundamental para a tese. Era possível falar em projeto paulista de modernidade em que se inseria a Campanha Nacional de Museus Regionais? No caso de resposta afirmativa, como a pesquisa demonstrou, outra questão se fazia presente, compreender quais eram as principais características desse projeto de modernidade e verificar o seu diálogo com a museologia⁸⁷⁴, bem como o lugar dos museus e posteriormente da Campanha nesse projeto.

Desse modo, considerando a baixa relevância do estado de São Paulo no quadro político e econômico da primeira metade do século XIX, condição exercida centralmente pela capital no Rio de Janeiro e pela região Nordeste do país, a pesquisa buscou identificar um dos possíveis pontos de partida para a construção desse projeto de modernidade em São Paulo⁸⁷⁵ que dialogasse com o campo dos museus. Para além das considerações pessoais do paulista José Bonifácio, reunidas e publicadas por Miriam Dolhnikoff em 1998 sob o título *José Bonifácio de Andrada e Silva: Projetos para o Brasil*, identificamos a constituição da Faculdade de Direito do Largo São Francisco como estímulo aos debates intelectuais na cidade de São Paulo, bem como a relevância da instituição, ao lado da

⁸⁷⁴ Nesse aspecto, é importante considerar o presente questionando o passado, ou seja, buscar aspectos e elementos da conjuntura apresentada pelo passado que possam contribuir na compreensão analítica, ou que possam estabelecer diálogos com o quadro presente. Portanto, o uso do termo museologia refere-se a este presente, buscando elementos no passado para pensar a contemporaneidade.

⁸⁷⁵ No primeiro momento "em" São Paulo, posição que será ressignificada para: modernidade "a partir de" São Paulo, considerando o estado, como irradiador dessa ideia de modernidade para o restante do país.

então Faculdade de Direito de Olinda, na formação dos principais quadros políticos e intelectivos do Brasil, em ambos os regimes, o monárquico e o republicano. Dessa forma, a centralidade intelectual e política exercida pela Faculdade de Direito de São Paulo, como a pesquisa busca demonstrar, apresentava duas ramificações. A primeira reside na construção de proximidade entre a marquesa de Santos e seu esposo em relação à instituição e seus alunos, influenciando e recebendo influências políticas acerca dos principais debates do período, fomentando e enriquecendo o espectro cultural da cidade de São Paulo, por meio dos salões, teatros, bibliotecas e cursos para estudantes e postulantes a vagas na faculdade, na primeira metade do século XIX.

Em sentido correlato, a segunda refere-se à percepção de Veridiana Valéria da Silva Prado acerca das vantagens na construção de proximidade com os alunos da Faculdade com o seu salão social, o qual recebia influências e dialogava com os salões mantidos por seus filhos residentes na Europa, mais precisamente em Londres, Paris e Lisboa, na segunda metade do século XIX, produzindo ou reforçando, desse modo, por meio de seus salões, a confluência entre os debates nacionais e internacionais, interessantes às suas causas e perspectivas, enquanto agentes da elite cafeeira paulista, anfitriã e mediadora do prestigiado evento.

O salão de Veridiana Valéria da Silva Prado passou a exercer centralidade nesse processo de compreensão, não apenas pela ligação estreita entre o clã Silva Prado e o clã Penteado, o qual pertencia Yolanda, presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais, mas, sobretudo, pela capacidade de gestar e influenciar movimentos naquele espaço temporal, bem como no futuro próximo, entre eles, os salões do senador José de Freitas Valle, e o salão de seu neto Paulo Prado, os quais gestaram o movimento modernista paulista, que culminou na Semana de Arte Moderna de 1922.

A dinâmica executada no ambiente de salão dirigido por Veridiana, associada às práticas políticas e econômicas da família, permitiu a visualização inicial da perspectiva de modernidade vislumbrada por esse grupo, projeto que se enquadra, na elaboração teórica do conceito de modernização conservadora de Florestan Fernandes, onde houve espaço para elementos, por eles considerados modernizantes, como a defesa da abolição, desde que a mão de obra na lavoura cafeeira estivesse garantida, processo assegurado pelo mesmo projeto de modernização, a partir do estímulo à imigração europeia, mantendo a grande estrutura de produção, sendo pouco relevantes as considerações acerca do novo papel a ser desempenhado na sociedade brasileira após a abolição por aqueles que

havia sido escravizados. No mesmo sentido, a expansão das linhas férreas, também simbolizou a modernização, dirigida pelos mesmos grupos que comandavam a estrutura produtiva cafeeira. Por fim, grupo este também comprometido com a introdução do caráter científico na vasta coleção do Museu Sertório – o primeiro museu noticiado com essa nomenclatura na cidade de São Paulo – catalogado e normatizado pelo botânico sueco Alberto Löefgren, frequentador do salão de Veridiana, diretor do Museu Provincial, instituição que recebeu na década de 1890 doação do acervo do Museu Sertório, e que, em 1895, foi renomeado Museu Paulista. Desse modo, além de vasta coleção, estudada por Löefgren ter integrado o Museu Paulista, o primeiro diretor deste, o alemão Hermann von Ihering, ao lado do geólogo norte-americano Orville Derby, integraram a Comissão Geográfica e Geológica que explorou o interior do estado de São Paulo. A expedição, que coletou artefatos, gerou pesquisas publicadas e a elaboração de mapas mais precisos e aprofundados, posteriormente destinados ao Museu Paulista, recebeu financiamento de Veridiana da Silva Prado, sendo os três cientistas frequentadores de seu salão. Os estudos da Comissão Geográfica e Geológica também contribuíram para a constituição de Hortos Florestais da Companhia Paulista de Estrada de Ferro – empresa dirigida pelo filho de Veridiana –, responsável pelo aprimoramento do sistema de reflorestamento no país, o primeiro com finalidade industrial e comercial⁸⁷⁶.

Portanto, a partir de tais elementos, desenvolvidos no primeiro capítulo da tese, é possível concluir que para esse grupo representado pela família Silva Prado, o museu, no século XIX e início do século XX, era percebido como espaço de ciência e avanço tecnológico, ambos, elementos de modernização, elementos de articulação não apenas do prestígio regional – diante da cópia e semelhança com o cenário externo –, mas também agente de aprimoramento das estruturas de produção e maximização dos lucros, portanto, agente de manutenção do *status quo*, dialogando assim com o conceito de modernização conservadora, onde é possível vislumbrar transformações que, por sua vez, efetuam a manutenção das estruturas sociais.

Nesse cenário é possível visualizar a política patrimonialista, onde os interesses de ordem privada estavam misturados ao público, orquestrando a defesa dos interesses desse grupo, detentor do poder econômico e político. No mesmo quadro dos salões de Veridiana da Silva Prado, foram fomentadas as relações entre artistas e a produção de obras para a construção da narrativa paulista acerca da comemoração do centenário da

⁸⁷⁶ Produção de carvão, matéria-prima na produção de energia para as locomotivas a vapor.

Independência do Brasil, exposição organizada por Afonso Taunay, frequentador do salão, herdeiro simbólico daquele realizado por Veridiana, a Vila Kyriall, dirigido pelo senador José de Freitas Valle, estando tanto a família da esposa de Taunay, como a de Valle, ligadas à produção cafeeira no estado. Tais elementos nos permitem considerar um segundo lugar para os museus, nesse período, na perspectiva desse grupo, a promoção de um discurso paulista, revestido pelo caráter científico do museu e das pesquisas, discurso relevante no campo político de legitimação da sobreposição dos interesses da elite agrária paulista em relação aos interesses dos demais estados da federação e das demais elites regionais. Se no campo público, a Vila Kyriall esteve ligada ao discurso construído no Museu Paulista pela gestão Taunay, no campo privado, esteve ligado ao fomento de lideranças do Movimento de Arte Moderna de 1922, com destaque para Anita Malfatti, Victor Brecheret e Mário de Andrade, frequentadores do salão promovido pelo senador.

Os elementos destacados no primeiro capítulo sugerem a perspectiva de modernidade, como mecanismo de aprimoramento e ampliação da produtividade e do lucro, bem como na importação do modo de vida identificado como "civilizado" por esse grupo, vencendo o arcaico e atrasado que se colocava em oposição ao anterior, marcas do subdesenvolvimento e do atraso (econômico e produtivo) do país, como retratou o escritor cafeeicultor Monteiro Lobato em algumas de suas personagens.

Desse modo, é possível ler a proximidade dessa elite agrária comprometida com a modernização conservadora em relação ao movimento de arte moderna paulista, como a tentativa de construção ressignificada e atualizada do mesmo discurso de modernidade, ou seja, transformação de elementos e perspectivas sociais, não estruturantes, promovendo a manutenção do *status quo*. Portanto, o interesse desse grupo residia no discurso realizado e promovido pela arte moderna, bem como pelos museus de arte moderna, discurso este, sintonizado com os parâmetros internacionais, fossem os alinhados à tendência norte-americana e capitalista, ou os alinhados à tendência da União Soviética e comunista, como o Clube de Artistas Modernos.

Em alguma medida, o senador José de Freitas Valle exerceu papel de destaque no mecenato artístico paulista. Sua ação política manteve sob sua influência as principais instituições e organismos de artes plásticas na década de 1910, enquanto o seu próprio salão social promovia artistas e expressões relevantes ao político que estava presente no financiamento e promoção das artes na esfera pública e privada. Esse mecanismo de poder e influência exercido pela prática patrimonialista foi sendo evidenciada ao longo da

pesquisa, estando presente desde a organização da coleção Sertório no século XIX até as medidas empreendidas no processo de instalação dos museus estimulados pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

Ao longo do tempo histórico abrangido pela pesquisa, foi possível identificar a transformação e a ressignificação desses mecanismos utilizados, os quais, no entanto, mantiveram a sua forma estrutural patrimonialista e personalista em uma espécie de direito hereditário, onde é possível vislumbrar a mescla do interesse público e privado no campo da cultura, mediado pelo mesmo grupo praticamente ao longo de dois séculos e início do terceiro, travestido de salões, pensionato, associações e clube de artistas, museus, fundações e institutos, mantendo o mesmo grupo familiar e de relações sociais que se retroalimentam, em posição de destaque no orbe cultural e artístico. Nesse aspecto, é importante ressaltar que não identificamos ao longo da pesquisa a manutenção das mesmas práticas e formas, estas foram sendo ressignificadas e ganharam novos contornos, adequados ao requerimento de seu tempo, inclusive admitindo a inserção e a participação de outros atores e grupos nesse cenário, o qual, no entanto, não significou o definitivo afastamento ou a perda de poder dessas famílias, mas a readequação da mesma lógica e prática cultural de exercício do poder.

As árvores de relações construídas e apresentadas ao longo do texto buscam evidenciar essa esfera das relações, que hereditariamente foram perpassando pelas gerações em famílias, como os Silva Prado, Penteados e Egidio de Souza Aranha (aparentados com os Freitas Valle), tanto na esfera das relações pessoais, como na esfera das relações institucionais, permeadas e amalgamadas ao patrimonialismo e o personalismo. Nesse aspecto, a título de exemplo, que consta no corpo do texto da pesquisa, podemos recordar a relação de Olivia Guedes Penteados com artistas do movimento modernista, o qual esteve inserido Mário de Andrade, escritor que participou da criação da Fundação Escola de Sociologia na década de 1930, sendo esta a mesma instituição que fomentou e acolheu, não sem apresentar resistências e dificuldades, o primeiro curso de pós-graduação em museologia no país, coordenado por Waldisa Rússia Camargo Guarnieri, neta de Arnaldo Simões Pinto, jornalista que segundo Gouveia (2018) trabalhou ao lado de nomes, como Monteiro Lobato e os modernistas, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, o qual também esteve envolvido com a Fundação Escola de Sociologia e Política, tendo a museóloga assumido na década de 1970 a direção da Casa Guilherme de Almeida. Quadro semelhante também pode ser construído a partir

da ligação entre Olívia Guedes Penteado e o pintor e escultor modernista Lasar Segall, pai do museólogo, fundador e diretor do Museu Lasar Segall, Mauricio Segall, o qual também foi aluno da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Para concluir este quadro técnico museológico paulista e sua relação com o Movimento de Arte Moderna de 1922, podemos resgatar o apoio institucional oferecido pelo Museu de Arte de São Paulo, na década de 1970, para a formação do curso de pós-graduação em museologia da FESP-SP, coordenado pela professora Waldisa Rússio. A proposta de parceria entre o museu e a FESP partiu do seu diretor técnico, o professor Pietro Maria Bardi, o mesmo intelectual que reconhecia a expressão e o valor do Movimento Modernista de 1922 para a história da arte brasileira, tendo o mesmo senhor participado da Campanha Nacional de Museus Regionais na década anterior, Campanha esta dirigida por Yolanda Penteado, sobrinha da mecenas Olívia Guedes Penteado, amiga e financiadora de iniciativas nas quais os modernistas Mário de Andrade e Lasar Segall estiveram envolvidos.

No mesmo quadro de relações, mas partindo de outro prisma familiar e institucional, pode ser considerado quando vislumbrado o quadro de José de Freitas Valle no início do século XX, e a promoção de artistas que estiveram ligados ao movimento modernista, sendo uma descendente aparentada a sua esposa – Antonieta Egydio de Souza Aranha –, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (esfera privada) e presidente do Instituto Itaú Cultural (esfera privada), instituições que receberam financiamento estadual, federal e municipal⁸⁷⁷ (esfera pública) para a realização de atividades e exposições no início do século XXI. Neste cenário, cumpre destacar que o MAM-SP foi fundado com a participação dos modernistas Sérgio Milliet e Anita Malfatti, bem como a herdeira da tradição agrária paulista, ressignificada, Yolanda Penteado. É importante indicar que a implementação dessas práticas, patrimonialistas, embora ressignificadas, estava em conformidade com a legislação vigente, a qual não descartamos a possibilidade desta ter sido elaborada pelo mesmo grupo ou por grupos associado a estes.

Foi nesse sentido que a pesquisa buscou demonstrar a existência, a manutenção e a reprodução de certo sistema de poder na direção desse segmento cultural e artístico paulista. Cabe a trabalhos futuros indicar se este quadro é socialmente benéfico, plural e

⁸⁷⁷ Alguns em forma de isenção de impostos e outros em forma de repasse para a realização de eventos e atividades.

democrático, e se atende aos anseios e desejos contemporâneos da sociedade. Essa questão de extrema relevância, por motivo de opção metodológica, não foi contemplada nesta pesquisa, questão que merece estudos específicos e mais aprofundados, sobretudo, em diálogo com áreas como economia da cultura e gestão de políticas públicas culturais, mesmo havendo fortes indicações para a reprodução cíclica do conceito de modernização conservadora.

Esse cenário de múltiplas relações sociais que perpassam pela esfera institucional como pessoal auxiliam no processo de compreensão da manutenção e ressignificação de um mesmo projeto, o qual novos conceitos e valores foram sendo agregados, tanto no sentido mais conservador, como no sentido inovador, mas diante da direção ou participação diretiva de vanguarda, dos mesmos grupos, em uma espécie de direito hereditário.

Nesse caso, é importante observar o contínuo desejo de manutenção do diálogo interno regional, com o cenário internacional, em uma espécie de desenvolvimento copiado, dissonante das características históricas e culturais de São Paulo e do Brasil, mas explorando as capacidades dialógicas, contexto onde o museu estava inserido, seja na esfera de representação de discursos no campo das Ciências Naturais, como no Museu do Estado e na primeira gestão do Museu Paulista, seja na História Pátria por meio do Museu Paulista, e em alguma medida em outra escala e proporção, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP e MAM-SP, organizações geridas e financiadas pela sociedade civil, com participação de recursos do poder público, sendo praticamente o mesmo grupo gestor e promotor das ações do poder público, indicando a prática patrimonialista em ambas as vertentes e esferas da relação público e privado.

Os dados coletados pela pesquisa demonstram que o grupo integrado por Veridiana da Silva Prado, Paulo Prado, Freitas Valle, Olívia Guedes Penteado, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Yolanda Penteado, mesmo em momentos e contextos históricos distintos, compreendiam o museu como espaço potencializador de discursos, bem como local de reificação e fortalecimento de prestígio e legitimidade, tanto no campo científico como no artístico. Desse modo, dominar essa ferramenta e mantê-la sob seu domínio, afastada da possibilidade de capitulação direta do Estado, experiência adquirida após a Revolução de 1930, impactou diretamente na política empreendida pelos museus de arte que surgiram na cidade de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960, com destaque para o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, a Fundação Bienal de São

Paulo e o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, estando na extensão desse processo a Campanha Nacional de Museus Regionais, instituições geridas e financiadas pelo mesmo grupo comprometido com o movimento de 1922.

É possível verificar, e a pesquisa buscou demonstrar, a existência do início de uma abertura do ambiente das artes na década de 1930, com o fechamento dos principais salões de arte em São Paulo, e a promoção do clube e associações de artistas, espaços mais democráticos de produção e discussão de arte e política. Embora nessas associações ainda seja possível verificar uma linha orientadora e diretiva, esta não estava mais sujeita à determinação do anfitrião, como nos salões, mas sim de uma diretoria eleita, que apresentava projetos que eram acolhidos e financiados por mecenas ou pelos recursos dos sócios. A pesquisa sugere que essa experiência das associações de artistas foi significativa e impactou no modelo de concepção do Museu de Arte de São Paulo, mas, sobretudo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – assim como na Bienal Internacional –, instituição que buscou atrair para o seu orbe de influência e prestígio representantes dos distintos grupos de artistas modernos existentes em São Paulo, desde os mais elitizados como o SPAM de Olívia Guedes, Mário de Andrade e Lasar Segall; os de tendência marxista, como o CAM de Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho e Carlos da Silva Prado; e os de tendência técnica de ofício, como o chamado Grupo Santa Helena de Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e João Vilanova Artigas.

Nessa política dupla de valorização, os artistas e os museus ganhavam prestígio e tinham suas imagens valorizadas. O projeto da Campanha Nacional de Museus Regionais ao incentivar a instalação de museus regionais e doar a primeira coleção dos museus, sempre permeada por artistas locais, mas também por paulistas, promovia a valorização em outros espaços nacionais, não apenas a valorização do artista, mas, sobretudo, da técnica e da imagem de São Paulo, veiculada pelos museus no seio de outros estados e movimentos artísticos. Nesse aspecto, é relevante considerar que a Campanha foi dirigida por Yolanda Penteado, figura ligada à elite agrária paulista por nascimento e à elite emergente industrial por casamento⁸⁷⁸, grupos que possuíam segmentos interessados no discurso e na promoção da arte moderna em São Paulo e no país.

Ambos os projetos – MASP e MAM-SP –, forjados na década de 1940, estiveram ligados ao movimento modernista de 1922 e foram concebidos na perspectiva de

⁸⁷⁸ Aqui se refere ao casamento de Yolanda Penteado com Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do MAM-SP e da Fundação Bienal de São Paulo.

estabelecer e promover o diálogo da arte brasileira com o cenário artístico internacional. Por sua vez, havia o interesse em levar esse diálogo para as outras regiões além do eixo Rio-São Paulo, expandindo assim o movimento, a partir do que denominamos na tese de "filtro" paulista, para outras regiões do país. Foi nesse quadro que ambos os museus foram inseridos, conseguindo realizar com grande êxito, seja por meio da aquisição de reconhecidas obras de arte europeia, pela realização de exposições internacionais ou pela realização da Bienal, o contato mais próximo e efetivo com o cenário externo, para além das publicações, em período onde a imagem tinha grande valor, fosse pelo avanço da fotografia, cinema ou televisão. No entanto, no quadro interno, ambas as instituições demonstravam as suas limitações de múltiplas ordens, entre elas, a financeira.

Em cenário de disputa velada entre os principais mecenas dos dois museus, e diante do voltar de Matarazzo para o cenário internacional, por meio do fechamento do MAM-SP e sua dedicação à Fundação Bienal, coube ao MASP apoiar a iniciativa de Chateaubriand, a Campanha Nacional de Museus Regionais, portanto, o cenário nacional. Desse modo, o capital social – e simbólico – pessoal de Yolanda Penteado, sua rede privada, mas também a institucional, a partir do seu envolvimento com o MAM-SP e as primeiras bienais, foram somadas a Campanha Nacional de Museus Regionais, com a sua presidência. Dessa forma, mesmo que no plano simbólico da representação, o Museu de Arte Moderna e a Fundação Bienal – herdeira da organização do evento internacional em São Paulo – foram somadas ao capital social e econômico de Assis Chateaubriand e do MASP, também representado pela figura de Pietro Maria Bardi.

Por sua vez, a pesquisa demonstrou que esse anseio ressignificado de inserção do grupo paulista no cenário das artes internacionais, bem como o seu reconhecimento, valoração e prestígio, sobretudo, nos Estados Unidos da América e na Europa, promoveram e facilitaram o diálogo destes com figuras como Nelson Rockefeller, Léon Degand, Pietro Maria Bardi, Lina Bo, André Malraux e instituições, como o Museu de Arte Moderna de Nova York, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e a Fundação Bienal de Veneza. No quadro interno, a pesquisa identificou não exatamente o diálogo, mas a atenção dos agentes envolvidos na Campanha Nacional de Museus Regionais no debate realizado entre Stein, dirigentes da rede de Museus Histórico-Pedagógicos, e Neme, diretor do Museu Paulista, sem desconsiderar outros exemplos museológicos, como os desenvolvidos por Afonso Taunay no Museu Paulista e na Casa Euclides da Cunha, e os de Gustavo Barroso e Lourenço Lacombe, no Museu de História Nacional

(Rio de Janeiro), e no Museu Imperial (Petrópolis). Nessa mesma conjuntura do quadro nacional, é indispensável salientar a influência do projeto modernista de museus na perspectiva de Mário de Andrade na valorização da cultura popular, e de Sérgio Milliet no museu educativo e formador, no projeto concebido e desenvolvido pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

Desse modo, a pesquisa demonstrou que o projeto empreendido de estímulo à instalação de museus regionais, realizado pela Campanha Nacional de Museus Regionais, sofreu influência de múltiplos agentes, correntes e debates políticos, artísticos e museológicos, no cenário paulista (regional), nacional e internacional. No entanto, mesmo havendo a contemporaneidade com os debates técnicos e artísticos do período, é necessário considerar o *habitus* e *praxis* cultural, permeadas pelo patrimonialismo e pelo personalismo, os quais também foram identificados na implantação dos regionais. Todavia, é necessário considerar o momento político-econômico internacional de Guerra Fria, bem como o nacional de autoritarismo e regime militar, no momento de implantação dos museus regionais. Certamente, podemos considerar como símbolo dessa centralização do poder político nacional, a edição do Ato Institucional número cinco (AI-5), de dezembro de 1968, mesmo ano no qual a Campanha foi encerrada após a morte de Chateaubriand em abril, e o desligamento de Penteadó do MASP, em novembro do mesmo ano.

De modo inequívoco, a extinção da Campanha e a edição do AI-5 impactaram na gestão e realização de atividades nos museus regionais, em maior ou menor medida, diante do interesse e do poder de influência político e econômica dos grupos locais dirigentes do projeto. A Campanha Nacional de Museus Regionais foi extinta em 1968, sem concretizar efetivamente o seu grande projeto, a constituição de ampla rede de museus regionais de arte moderna, que possibilitasse a articulação entre a produção local e a produção internacional, facilitada ou mediada pelo Museu de Arte de São Paulo. No mesmo sentido, a Campanha deixou inacabado os projetos de estímulo de implementação dos museus regionais de São Luiz⁸⁷⁹, Maceió⁸⁸⁰ e do Ceará⁸⁸¹, projetos que estavam em curso de execução, quando da extinção da Campanha. A indicação não apenas dos museus

⁸⁷⁹ Estado do Maranhão.

⁸⁸⁰ Estado de Alagoas.

⁸⁸¹ No momento da extinção da Campanha não estava definida a cidade que receberia o museu regional estimulado pela Campanha. Em publicações do período, foram encontradas indicações sobre a instalação do museu na capital do estado, Fortaleza, mas oficialmente não foram encontrados documentos oficiais da Campanha que confirmassem a afirmação.

regionais implantados, como os que estavam em processo ou que tinham projeto de implantação, sugere a primazia da região Nordeste do país para a Campanha, elemento que merece maior profundidade em trabalhos futuros.

As duas cidades no interior nordestino, escolhidas para a implantação dos museus regionais estimulados pela Campanha, Feira de Santana e Campina Grande, não eram capitais de seu estado, mas eram representantes estratégicas do adensamento populacional e do desenvolvimento econômico da região, enquanto a cidade de Olinda estava próxima à capital política do estado, fora do seio da disputa regional pela arte moderna, e em território de grande influência e ligação dos Lundgrens, uma das principais famílias detentoras de capital político e econômico no estado, além da relação de proximidade que estes possuíam com Assis Chateaubriand.

A política defendida pela Campanha Nacional de Museus Regionais buscou privilegiar a descentralização do poder, ao recomendar a constituição de instituição local responsável pela manutenção do museu regional e do acervo. Em linhas gerais, o modelo desejado era semelhante àquele desenvolvido pelo MASP, MAM-SP e pela fundação Bienal, no entanto, as elites regionais do Nordeste brasileiro optaram pela constituição de autarquias municipais, as quais foram posteriormente extintas, e os museus incorporados às autarquias estaduais (regionais). O Museu Regional de Feira de Santana foi incorporado à Universidade Estadual de Feira de Santana, e o Museu de Arte de Campina Grande, em cenário de disputa, mas conforme o projeto da classe dirigente da política local no fim da década de 1980⁸⁸², foi incorporado à Universidade Estadual da Paraíba, ambas as instituições universitárias e estaduais, tal qual o projeto dirigido por Mário Neme de incorporação do Museu Paulista às estruturas da Universidade de São Paulo, também uma autarquia estadual na década de 1960. Processo semelhante ocorreu em 1963 com o encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a doação do seu acervo para a mesma universidade estadual, a Universidade de São Paulo, processo que obteve a anuência e participação, mesmo que a distância, de Yolanda Penteadó.

O segundo aspecto defendido pela política implementada pela Campanha Nacional de Museus Regionais era o local de instalação da sede do museu regional, onde naqueles implementados no Nordeste brasileiro foram priorizados edifícios históricos dotados de singularidade e especificidade local. O museu regional de Olinda foi instalado

⁸⁸² No caso de Campina Grande, houve um partilhar da autarquia municipal entre a Universidade Federal de Campina Grande e a Universidade Estadual da Paraíba. No entanto, o projeto municipal previa a anexação da Universidade Regional do Nordeste pela autarquia estadual e não federal.

em edificação que abrigou antiga prisão eclesiástica; o regional de Feira de Santana ocupou o antigo edifício da administração e pesagem da feira de gado; e, por fim, o regional de Campina Grande teve por intenção inicial sua instalação em antigo presídio onde esteve detido o revoltoso Frei Caneca, sendo, no entanto, instalado no edifício do primeiro grupo escolar da cidade.

Enquanto terceiro elemento, a vinculação da imagem da elite local ou de autoridades de destaque no quadro regional e nacional ao museu regional, por meio do apadrinhamento da instituição. Nesse mesmo elemento, enquanto ação política que dialoga com o processo de descentralização do poder, a vinculação da direção dos museus regionais a personalidades locais, também foi um dos elementos identificados na política empreendida pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

Por fim, a política de doação de acervo empreendida pela Campanha não considerava apenas o protagonismo dos artistas modernistas paulistas ou prestigiados por instituições culturais de São Paulo, mas também incorporava, em seu acervo, artistas de outras regiões do país, em alguns casos, artistas internacionais, mas sobretudo, artistas regionais e locais, dialogando desse modo com a produção artística mais próxima da população e do cotidiano do museu regional. Essa política de construção de proximidade entre a arte local, a cultura popular e o museu foram aspectos repetidamente salientados pelos discursos de Bardi e Penteadó ao longo do processo, embora em alguns momentos, a imprensa paulista afirmasse não se tratar de museus folclóricos ou museus de arte regional. Essa duplicidade de informações constitui o que denominamos na tese de caráter "ornitorrinco" da Campanha Nacional de Museus Regionais, interessante para os múltiplos e distintos grupos envolvidos no projeto dos regionais, em uma espécie de pacto conciliador, capaz de associar o capital norte-americano à arte do pintor comunista Di Cavalcanti. Partindo da indicação da constituição do acervo inicial doado pela Campanha, e pelos perfis dos diretores sugeridos para a administração inicial dos museus regionais, é possível afirmar que a valorização da cultura e da arte popular não residia apenas no plano dos discursos, mas na prática e efetiva ação da Campanha. Desse modo, em oposição, é possível afirmar que as indicações da imprensa que negavam o folclore e a arte regional buscavam construir imagens positivadas na esfera do discurso elitista e desenvolvimentista da modernidade, representada pelo exterior europeu e norte-americano, e pelo centro político e econômico do país, e não pela produção artística local e regional fora dessa centralidade. Dessa maneira, concluímos que a imagem construída

e veiculada, inclusive pela imprensa associada a Assis Chateaubriand, destinava-se à construção de imagem que interessasse a futuros patrocinadores dos regionais.

Portanto, é possível concluir que tecnicamente a Campanha Nacional de Museus Regionais esteve alinhada com algumas das principais correntes e práticas museológicas internacionais e nacionais da década de 1960, tais como a política de descentralização, a valorização da cultura popular e regional, a promoção de museus "vivos", espaços de estímulo à reflexão, debates e formação, potencializando e dinamizando as práticas locais a partir do diálogo estabelecido. No entanto, apesar do discurso atualizado, não é possível desconsiderar a forte presença do patrimonialismo e do personalismo no exercício e no incentivo dos museus regionais, o que pode ter prejudicado a ampliação das potencialidades de promoção do caráter popular e comunitário dos regionais. Por sua vez, ressaltamos que esse prejuízo não está diretamente atrelado à própria Campanha Nacional de Museus Regionais, mas sim ao *habitus* e *praxis* da cultura política brasileira, uma vez que mesmo após a extinção da Campanha, essas potencialidades não foram desenvolvidas, mesmo diante do incentivo internacional e nacional no campo técnico, ocorrido por meio do desenvolvimento conceitual, mas, principalmente, prático da Nova Museologia. No entanto, não é possível descartar, nesse contexto, a presença marcante da centralização do poder, censura e violenta perseguição aos opositores políticos do regime militar.

No mesmo cenário, é possível afirmar que o personalismo da Campanha Nacional de Museus Regionais, representados por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó, fragilizaram o projeto de promoção da atualização e circularidade das artes e discursos entre o contexto internacional, o Museu de Arte de São Paulo e os museus regionais, diante do falecimento de Chateaubriand em 1968, mesmo ano em que Penteadó desligou-se da diretoria do MASP. A pesquisa não identificou o surgimento de indivíduos ou grupos que fossem capazes de reafirmar essa ligação entre os agentes paulistas próximos do centro do poder nacional e os agentes regionais e locais. No entanto, é possível vislumbrar a tentativa de reconstrução e ressignificação desse laço, com a implementação de parceria no século XXI entre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade Estadual da Paraíba, em Campina Grande, com a Fundação Padre Anchieta de São Paulo, aliança entre autarquias estaduais (elites políticas regionais). Nesse sentido, há indicativos de reprodução de sistema ressignificado daquele implantado na década de 1960, onde vislumbramos a modificação das alegorias e a manutenção da ordem estrutural, em

processo semelhante àqueles ocorridos no século XIX, nas décadas de 1920, 1930, 1940, 1960 e sua retomada no início do século XXI, em uma reprodução do sistema de modernização conservadora.

Por fim, concluímos que os museus regionais implementados no Nordeste brasileiro não podem ser caracterizados plenamente como museus que optaram pela corrente clássica e tradicional da museologia, cenário idêntico à impossibilidade de classificação como museus alinhados à Nova Museologia, embora haja elementos de potencialidades que podem facilmente direcionar as instituições para ambas as vertentes. Por sua vez, nesse amplo cenário, saiu exitoso o projeto de divulgação e propagação do movimento artístico modernista paulista para além das fronteiras do estado de São Paulo, processo este realizado não apenas por meio da implantação dos museus regionais, mas certamente por um conjunto de narrativas que construíram a centralidade no movimento paulista e sua conseqüente elevação à condição nacional.

REFERÊNCIAS

ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.

ABREU, Regina. **O Historiador dos Bárbaros: A trajetória de Euclides da Cunha e a Consagração de Os Sertões**. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (1996). Rio de Janeiro, 2004. Orientadora: Profa. Dra. Lygia Maria Sigaud.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: ACBL, 2004.

AGUIAR, Isabel C. Domingues. **Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências**. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis. São Paulo, 2009. Orientação: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins.

AJZENBERG, Elza. **Vicente do Rego Monteiro: um mergulho no passado**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1984.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era da curadoria**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Érico Gomes de. **Lampião, sua história**. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1996.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O Franciscano Ciccillo**. São Paulo: Pioneira, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ALVETTI, Celina; HUMMELL, Rosita C. de Loyola. **Imaginários urbanos: percurso de um projeto**. Curitiba: Editora Unicentro, 2008.

AMARAL, Aracy Abreu. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios**. vl. 1, Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: editora 34, 2006.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios**. vl. 2, Circuitos de arte na América latina e no Brasil. São Paulo: editora 34, 2006.

_____. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: editora 34, 1997.

_____. **Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo.** In: Revista USP, n. 52, dez./fev. 2002-2002, pp. 18-25.

AMATUCCI, Isabela Mouradian. **Sentidos do Tempo: a experiência do cangaço em Paulo Afonso (BA).** Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História Social. São Paulo 2016. Orientador: Prof. Miguel Soares Palmeira.

AMORIM, Joselito Falcão. **A criação do Museu por Joselito Amorim.** In: MENESES, Gil Mário de Oliveira (Org.). *Museu Regional de Arte de Feira de Santana: acervo.* Feira de Santana: Uefs; Salvador: SCT/ ICBA, 2000.

ANDRADE, Mário. MANFIO, Diléia Z. (Org.). **Poesias Completas.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2005.

ANJOS JR., Moacir dos; MORAIS, Jorge Ventura de. **Picasso visita o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930.** Revista Estudos Avançados, São Paulo, 34, pp. 313-335, 1998.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). Odorico Tavares, **a minha casa baiana — sonhos e desejos de um colecionador.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

ARAÚJO, Inês Lacerda. **A Contribuição da teoria da ação comunicativa de Habermas para a ética, o direito e a epistemologia.** Disponível em: <www.ambitojuridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4465>. Acesso em: 12 jan. 2018.

ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.) **Memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Icom, 2010.

ARRUDA, Maria Arminda. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX.** São Paulo: Edusp, 2015.

ATELIÊ Coletivo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo525465/atelier-coletivo> – Acesso em: 2 nov. 2019.

ÁVILA, Ana Carolina Xavier. **Museus Históricos e Pedagógicos no Século XXI: processos de municipalização e novas perspectivas.** Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. São Paulo, 2014. Orientador: Prof. Dr. Camilo de Melo Vasconcellos.

AYERBE, Luis Fernando. **Imperialismo e Dependência Estrutural.** In: *Estados Unidos e América Latina: A Construção da Hegemonia.* São Paulo: UNESP, 2002, p. 45-62.

BAKHTIN, Mikhail. **O Problema do texto na Linguística, na Filologia e em outras Ciências Humanas: Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARACHO, José Alfredo de O. **Descentralização do Poder: federação e município.** In: *Revista de Informação Legislativa,* Brasília, Senado Federal, v. 22, n. 85, pp. 151-184, 1985.

BARBOSA, Marina Martins. **MASP e MAM: Percurso e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2015. Orientadores: Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino e Prof. Dr. Guido Vittorio Zucconi.

BARBOSA, Virgínia. Escola de Belas Artes de Pernambuco. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescola/debelasartes/>>. Acesso em: 2 nov. 2019.

BARCIK, Deisi Beatriz. **Paulo Bruscky e a paródia como veículo para a ironia. In: Caderno de Resumos e Programas. II Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens.** Instituto de Artes e Design-UFJF, vl. 2, nº2, p. 47, 2015.

BARDI, Pietro Maria. **Musées hors des limites.** Revista Habitat, n.4, São Paulo, 1951.

_____. **O modernismo no Brasil.** São Paulo: Banco Sudameris, 1978.

_____. **Excursão ao território do Design.** São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1986.

_____. **História do MASP.** São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BASTIDE, Roger & FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo.** Anhembi, X (30) -XII (34), maio-set, 1953.

BATISTA, Marta Rossetti. **Os Artistas brasileiros na Escola de Paris: anos 20.** 1987. 265 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, São Paulo, 1987.

BELANGA, Tatiana P. Colla. **Indústria Brasileira nas décadas de 1920 e 1930: revisão da polêmica e exploração de evidência empírica.** Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Economia. Campinas, 2011. Orientador: Prof. Dr. Pedro Paulo Zahluth Bastos.

BELLAIGUE, Mathilde. **Uma nova Visão do Passado, entrevista concedida a Heloísa Barbuy.** In: *Memória*, nº 19, São Paulo: Departamento de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, 1993.

_____. **Memória, espaço, tempo e poder.** In: *Museologia e Patrimônio* — Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: vl. 2, n. 2, pp. 87-90, 2009.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado.** Campinas: Papirus, 2000.

BÉRIOT, Louis. **Um café com Voltaire: conversas com as grandes mentes de seu tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BETING, Gianfranco; BETING, Joelmir. **Varig: Eterna Pioneira.** Porto Alegre: EDIPUCRS e Beting Books, 2012.

BIANCHI, Ronaldo. **MAM, uma história sem fim**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Administração, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Francisco Antônio Serralvo.

BIVAR, Antonio. **Yolanda**. São Paulo: Ed. Girafa, 2004. p. 360.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **A paisagem urbana e o homem: memórias de Feira de Santana**. Feira de Santana: Uefs Editora, 2006.

BOMENY, Helena. **Os Intelectuais da Educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOTTO, Márcia; TÁVORA, Sylvia. **Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco**. Recife: Sistema de Incentivo à cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. São Paulo, Zouk, 2011.

_____. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 96, p. 105-115, jul. 2013.

_____. **O Senso Prático**. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. O capital social: notas provisórias. In: CATANI, A. & NOGUEIRA, M. A. (Orgs.). **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. **A Reprodução**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BRAGANÇA, Isabelle de Orléans e. **De todo Coração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BRASIL. **Coleção de leis e decretos do Estado de São Paulo de 1894**. São Paulo, 1918, p. 203.

_____. **Comércio Exterior do Brasil: Serviço de Estatística Econômica e Financeira do Ministério da Fazenda**. Rio de Janeiro, 1953

_____. Ministério da Educação e Saúde. **O ensino no Brasil em 1937**. Rio de Janeiro: IBGE, 1943.

_____. **Pavilhão do Brasil: feira mundial de Nova York de 1939**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, s/d. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1493450/icon1493450.htm>. Acesso em: 16 dez. 2018.

BREFE, Ana C. Fonseca. História nacional em São Paulo: o Museu Paulista em 1922. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. n. 10, v. 11, 2003. pp. 79-103.

BRULON, Bruno. A Invenção do Ecomuseu: O caso do Écomusée du Creusot Montceau-les Mines e a Prática da Museologia Experimental. In: **Mana**, v. 21, n. 2, pp. 267-295, 2015.

BRUSCKY, Paulo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7783/paulo-bruscky>>. - Acesso em: 5 nov. 2019.

BULCÃO, Clóvis. **Os Guinle: a história de uma dinastia**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

BURNS, Edward Bradford. **A Aliança Não-Escrita: o Barão do Rio Branco e as relações Brasil-Estados Unidos**. Rio de Janeiro: EMC, 2003.

BUSCH, Leontina Silva. **Organização de Museus Escolares**. São Paulo: Empresa Editora Brasileira, 1937.

CABRAL, Carlos Henrique Romeu. **O modernismo fora do eixo Rio/São Paulo - Recife como polo de produção e exportação da arte moderna brasileira**, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, Anais do 26º Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p. 2.481-2.496, 2017.

CALIL, Carlos A. Machado. Sob o Signo do Aleijadinho, Blaise Cendrars precursor do Patrimônio Histórico, In: MORI, Victor Hugo; SOUZA, Marise Campos; BASTOS, Rossano Lopes; GALLO, Haroldo (Orgs.). **Patrimônio: Atualizando o Debate**. São Paulo: 9ª SR/IPHAN, 2006.

CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana**. São Paulo: Senac, 2001.

CAMPANTE, Rubens Goyatá. O patrimonialismo em Faoro e Weber e a sociologia brasileira. In: **Dados**, Rio de Janeiro, v. 46, n. 1, pp. 153-193, 2003.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. População e Sociedade em São Paulo no século XIX. In: **História da Cidade de São Paulo – a Cidade no Império 1823-1889**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004, p. 16.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP, Museu Laboratório: Projeto de museu para a cidade 1947-1957**. Tese de Doutorado –Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Fernandes da Silva.

_____. Lina Bo Bardi e a Museografia para o MASP: Sete de Abril. 2014. Disponível em: <http://arqimuseus.arq.br/seminario2014/transferencias/_lina_bo_bardi/_lina_bo_bardi-adriano_canas.pdf>. - Acesso em: 29 jan. 2019.

CANCLINI, Néstor García. **A Produção Simbólica: Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação**. São Paulo: Editora 34, 2001.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Propaganda política no varguismo e peronismo**. 1997. Tese de Livre Docência – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e Desenvolvimento na América Latina: Ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARVALHO, Ana. **O Fascínio do Patrimônio e dos Museus: Entrevista com Hugues de Varine**. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 49, n. 5, p. 145-166, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/>>. Acesso em 4 nov. 2019.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARVALHO, Paula C. de Andrade. De uma 'Cientificidade difusa': o coronel e as práticas colecionistas do Museu Sertório na São Paulo em fins do século XIX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. v. 23, n. 2, São Paulo, 2015. pp. 189-210.

_____. **O Museu Sertório: Uma Coleção particular em São Paulo no século XIX, primeiro acervo do Museu Paulista**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Texto apresentado no XIV ° Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia, realizado no *campus* Pampulha da Universidade Federal de Minas Gerais.

CAVALCANTI, Eduardo Bezerra. **Hélio Feijó: Leitura de imagens**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana, 2001.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. In: **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 12, n. 1, pp. 237-268, 2004.

CHAGAS, Mário de Souza. **A Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: Ibram, 2009.

_____. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], v. 13, n. 13, jun. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caderno_sociomuseologia/article/view/322>. Acesso em: 7 jul. 2019.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes Plásticas: Movimento Moderno na Bahia**. 1973. Tese para Professor Assistente – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

COELHO, Priscilla Arigoni. **Metáforas em Rede no Processo de Institucionalização: um estudo sobre memória e discurso da Museologia no Brasil (1832-1985)**. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015. Orientador: Profa. Dra. Evelyn Goyannes Dill Orrico.

COLLIER, Peter; HOROWITZ, David. **The Rockefellers: An American Dynasty**. Nova York: Holt, Rindhart and Winston, 1976.

COMAS, Carlos Eduardo. A Feira Mundial de Nova York de 1939: O pavilhão brasileiro. In: **Revista Arqutexto da UFRGS**. Porto Alegre: n. 16, s/d. pp. 56-97.

CONSTANÇA, João Paulo Medeiros. A Evolução de Conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas: Texto 3. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, mai. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caderno_sociomuseologia/article/view/452>.

COSTA, Emilia Viotti da. **Da monarquia à república**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTA, Frederico Vergueiro. **MASP e a Cidade: Alternativa de espaço urbano coletivo na metropolização de São Paulo**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Orientador: Prof. Dr. Luíz Recamán.

COSTA, Madalena Cardoso da. João Rodrigues da Silva Couto e a 'inovação museológica' em Portugal no século XX (1939-1964). In: ASENSIO, M; LIRA, S.; ASENJO, E.; CASTRO, E. SIAM. **Historia de las Colecciones, Historia de los Museos**, ano 3, v. 6, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, p. 137-151.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo: Global, 1990.

COUTO, Ronaldo Costa. **Matarazzo: colosso brasileiro**. v. 2. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

D'AVILA, Luiz Felipe. **Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulista**. São Paulo: A Girafa, 2004.

D'HORTA, Vera. **MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: DBA artes Gráficas, 1995.

D'ORTA, Sonia Ferraro. Coleções: Breve História. in: D'ORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier. **A Plumária Indígena Brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP**. São Paulo: Edusp; MAE; Imprensa Oficial, 2001, p. 25

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

DANTAS, Arruda. **Dona Olívia**. São Paulo: Sociedade Imprensa Pannartz, 1975.

DEAN, Warren **A Ferro e Fogo: A história e a devastação da mata Atlântica brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A Industrialização de São Paulo: 1880-1945**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1991.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Sergio Buarque de Holanda na USP. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 22, p. 269-274, Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000300033&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 24 out. 2019.

DI CAVALCANTI, Emiliano. **Realismo e abstracionismo**. *Boletim Satma* (23): São Paulo, 1949

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística, Recife-Olinda (1970-2000)**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Ed. Massangana, 2008.

DINIZ, Cláudio Lúcio de Carvalho. **Tristeza Tupiniquim: a melancolia brasileira no retrato do Brasil de Paulo Prado**. I Memorial do ICHS: nossa história com todas as letras. Ouro Preto, MG: Universidade Federal de Ouro Preto, 2004. Disponível em: <www.ichs.ufop.br/anais-imemorial%20do%20ICHS/trab/h9_4.doc>. Acesso em: 10 mai. 2010.

DOLNIKOFF, Miriam (org.). **Projetos para o Brasil, José Bonifácio de Andrada e Silva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Pacto Imperial: origens do federalismo no Brasil do século XIX**. São Paulo: Globo, 2005.

DORFMAN, Ariel. MATTELART, Armand. **Para ler o Pato Donald: cultura de massa e colonialismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, pp. 99-117, 2013. Disponível em: <<http://revistamuseologia.epatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248>>. – Acesso em: 20 out. 2019.

DURHAM, Eunice. Cultura, patrimônio e preservação. Texto II, in. Antônio Augusto Arantes (org.), **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DUTRA, Eliana de Freitas. O Não ser e o ser outro: Paulo Prado e seu retrato do Brasil. In: **Revista de Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000.

ELIAS, Norbert. **Os Estabelecidos e os Outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAORO, Raymundo. A aventura liberal numa ordem patrimonialista. **Revista USP**, n. 17, pp. 14-29, 1993.

_____. **Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político brasileiro**. São Paulo: Globo Livros, 2013.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio. **Décio de Almeida Prado: Um homem de Teatro**. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 1997.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **História geral da civilização brasileira. O Brasil republicano, v. 9: sociedade e instituições**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2006.

_____. Estado, Classe Trabalhadora e Burguesia Industrial (1920-1945): Uma Revisão. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, n. 20, mar. 1988. p. 6-37.

FERNANDES, Antônio Sérgio. O capital social e a análise institucional e de políticas públicas. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro: n.36, p. 375-398, mai./jun. 2002. pp. 378-385.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa do Brasil**. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

_____. **Elementos de Sociologia Teórica**. São Paulo: Editora da USP/Companhia Editora Nacional, 1970.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

FICHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: EDUSP, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. **Cangaço: um certo modo de ver**. Fortaleza: ABC, 1997.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature: Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy**. Berkeley: University of California, 1994.

FONSECA, Dagoberto José. **Políticas Públicas e Ações Afirmativas**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-Iphan, 2005.

FORTE, Graziela N. Entre Salões e a Institucionalização da Arte. **Revista de História**, n. 162, São Paulo, pp. 271-294, 2010.

FREHSE, Fraya. Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. **Revista Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 1, pp. 291-300, 2000.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e Progresso: o processo de desintegração das sociedades patriarcal e semipatriarcal no Brasil sob o regime de trabalho livre**. São Paulo: Global, 2004.

_____. **Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Manifesto regionalista**. Recife: FUNDAJ e Ed. Massangana, 1996.

_____. Prefácio. In: PENTEADO, Yolanda. **Tudo Cor de Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976

FRIED, A. **McCarthyism, the Great American Red Scare: Documentar History**. Oxford: Oxford University Press, 1997.

FURTADO, Celso. **Brasil: a construção interrompida**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992

_____. **Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Desenvolvimento e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Contraponto Editora, 2009.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. São Paulo: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1981.

GAMA, Raimundo. **Feira de Santana e Ruy Barbosa: o pouso da Águia na "terra formosa e bendita"**. Feira de Santana: Prefeitura Municipal de Feira de Santana, 2002.

GAULD, Charles. **Farquhar, o último titã: um empreendedor americano na América Latina**. São Paulo: Editora de Cultura, 2006.

GIANNECCHINI, Ana Clara. **Técnicas e Estética no Concreto Armado: Um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Bayon.

GOÉS, Raul de. **Um sueco emigra para o Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado: Literatura e Identidade Nacional**. São Paulo: Senac, 2000.

GONÇALVES, Leandro Forgiarini de. **O estudo do lugar sob o enfoque da Geografia Humanista: um lugar chamado Avenida Paulista**. Dissertação de mestrado – Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Orientadora: Profa. Dra. Adry Aparecida Balastrieri Rodrigues.

GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1992.

GONÇALVES, Marcos A. **1922: A semana que não terminou**. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

GONTIJO, Rebeca. **O Velho Vaqueano, Capistrano de Abreu (1853-1927): memória, historiografia e escrita de si**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013

GOUVEIA, Inês. **Waldisa Rússio e a Política no Campo Museológico**. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. Orientadora: Profa. Dra. Priscila Faulhaber Barbosa.

GREGGIO, Luzia Portinari. **Flavio de Carvalho: A revolução modernista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

GREGORIM, Clóvis Osvaldo. **Michaelis dicionário escolar – língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. **Um museu da indústria para São Paulo**. Tese de Doutorado - Pós-Graduação em Ciências Sociais, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1980.

_____. Algumas considerações sobre uma política cultural para o Estado de São Paulo. In: Bruno, M.C.O., Araújo, M.M. & Coutinho, M.I.L. (2010). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

_____. Conceitos de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos museológicos**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, n. 3, pp. 7-12, 1990.

GUIMARÃES, Manuel Luis S. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: FGV, n. 1, pp. 5-27, 1988.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HAYASHI, Marili Guimarães. **Paulo Duarte: Um Quixote Brasileiro**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. Orientadora: Profa. Dra. Nanci Leonzo.

HERBST, Helio. **Pelos Salões das Bienais, a Arquitetura Ausente dos Manuais: Expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistas (1951-1959)**. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço.

HERKENHOFF, Paulo. **Pernambuco Moderno**. Recife: Instituto Cultural BANDEPE, 2006.

HERZOG, Tamar. És capaz de reconhecer um espanhol quando vêes um? Nós e eles no Atlântico ibérico da época moderna. In: **O Governo dos Outros: Poder e Diferença no império português**. Lisboa: ICS, 2016.

HIGGINS, Silvio Salej. **Os Fundamentos Teóricos do Capital Social**. Chapecó: Argos editora Universitária, 2005.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Monções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **História da Civilização Brasileira: Do Império à República**. v. 7, tomo II. São Paulo: Bertrand, 2010.

HOLLOWAY, Thomas H. **Imigrantes para o café: café e sociedade em São Paulo (1886-1934)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **História dos Bairros de São Paulo, Higienópolis, Grandeza de um bairro Paulistano**. São Paulo: PMSB, 1980

_____. **O Palacete Paulistano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

IANNI, Octávio. **A Ideia de Brasil Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horiz. antropol.** Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jul. 2019.

KANTOR, Iris; MACIEL, Debora; SIMÕES, Júlio. **A Escola Livre de Sociologia e Política: Anos de Formação (1933-1953)**. São Paulo: Escuta, 2001.

KOIFMAN, Fábio. **Presidentes do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2001.

KOSERITZ, Carl von. **Imagens do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1980.

KUMAR, Krishan. **Da Sociedade Pós-Industrial à Sociedade Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LABEGALINI, Andréia Cristina F. B. **A formação de professores alfabetizadores nos Institutos de Educação do Estado de São Paulo (1933-1975)**. Tese de doutoramento – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2005. Orientadora: Profa. Dr. Maria do Rosário Longo Mortatti.

LAMPAZZI, Ulisses Pinheiro. **Em busca do Império: A trajetória intelectual e política de Eduardo Prado**. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2012. Orientadora: Profa. Dra. Teresa Maria Malatian.

LANGER, Johnni; RANKEL, Luiz Fernando. Cultura material e civilização: a exposição antropológica de 1882. In: **Cadernos do CEAOM**. Florianópolis: UFSC, 2006, pp. 13-29.

LEFÉBVRE, Henri. **Introduction à la modernité**. Paris: Ed. Minuit, 1962.

LEISTER, Ana Carolina; CHIAPPIN, José R. A Teoria da Democracia de Giovanni Sartori: Uma defesa da democracia representativa. **Revista Política Hoje**, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, v. 22, p. 68-86, 2013.

LEMONS, Carlos A. C. **Casa paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café**. São Paulo: EDUSP, 1999.

LEVI, Darrel. Erville **A família Prado**. São Paulo: Cultura 70, 1977.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **O Grupo Grimm, paisagismo brasileiro no século XIX**. Rio de Janeiro. Pinakothek, 1980.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOPES, Maria Margaret; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering: 1850-1930. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 10-11, n. 1, p. 23-35, 2003.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999

_____. Museus à Grande. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 30, p. 183-194, 2002.

LOVE, Joseph. **A Locomotiva: São Paulo na Federação Brasileira, 1889-1937**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I**, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MACEDO, Gisele. **Felipe Tiago Gomes: A Campanha**. Uberaba: Cenesista, 2018.

MACEDO, Oigres L. Cordeiro de. **Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York, Iconografia Remanescente**. Texto apresentado ao XII Encontro Regional de História da Associação Nacional de História (ANPUH-RJ). Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Oigres%20Leici%20Cordeiro%20de%20Macedo.pdf>>. Acesso em: 26 dez. 2018.

MACHADO, Fernanda Tozza. **Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os acervos entre a formação e a preservação**. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009. Orientador Prof. Dr. Marcos Tognon.

MAEGHT, Yoyo. **Maeght: l'aventure de l'art vivant**. Paris, Éditions de La Martinière, 2006.

MANTOAN, Marcos José. **Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna**. Tese de doutorado. Programa de Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Orientadora: Profa. Dra. Elza Alzenberg.

MARCOVITCH, Jacques. **Pioneiros & empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil**. v. 1. São Paulo: EDUSP, 2005.

_____, **Pioneiros & Empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil**. v. 2. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____, **Pioneiros & Empreendedores: a saga do desenvolvimento no Brasil**. v. 3. São Paulo: EDUSP, 2007.

MARI, Marcelo. **Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)**. 2006. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto.

MARQUES, Ivan. Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a Cultura Caipira. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 55, pp. 27-42, 2012.

MARTINS, Ana Luiza. **História do Café**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTINS, José de Souza. **Conde Matarazzo: o empresário e a empresa**. São Paulo: Hucitec, 1976.

MATOS, Francisco Gomes de. Descentralização e Delegação de Autoridade. In. **Revista de Administração de Empresas**. v. 19, n. 6, pp. 59-73, 1966.

MATOS, Maria Izilda S. de. A Cidade que mais cresce no mundo: São Paulo, território de Adoniran Barbosa. In. **São Paulo em Perspectiva**, v. 15, n. 3, pp. 50-57, 2001.

MATOS, Odilon Nogueira. **Afonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil: perfil biográfico e ensaio bibliográfico**. São Paulo: Coleção Museu Paulista, 1977. (Série ensaios, v. 1).

MATTAR, Denise. **FAAP – Memórias Reveladas (1947-2010): Catálogo da exposição sobre a história da Faculdade de Artes da FAAP**. São Paulo: FAAP, 2011.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do Sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo: A Girafa, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museu Paulista. In: **Estudos Avançados**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1994, v. 8, n. 22, pp. 573-578.

MESQUITA, Ivo. Bienais. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, p. 73-77, 2002.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à Brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003

MILLIET, Sérgio. Marginalidade da Pintura Moderna. In: **Coleção "Departamento de Cultura": São Paulo**: Imprensa Oficial, 1942.

MINADEO, Roberto. A fusão Itaú-Unibanco e a criação do maior banco privado da América Latina: apontamentos para um debate. In: ROSA, R. M. A., DOMINGUEZ, C. F. (Orgs.). **América Latina no labirinto global: Economia, Política e Segurança**. v. II. Curitiba: CRV, 2012, p. 51-74.

MISAN, Simona. **A implantação dos Museus Históricos e Pedagógicos do Estado de São Paulo (1956-1973)**. Tese de doutoramento – Programa de Pós-Graduação em História Social, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. Orientadora: Profa. Dra. Marlene Suano.

_____. Os museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo. **Anais do Museu Paulista**, n. 16, pp. 175-204, 2008.

MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em Suspensão**. São Paulo: Ed. Autores Associados, 2011.

MIZUKAMI, Luiz Fernando. **Redes e Sistemas de Museus: um estudo a partir do Sistema Estadual de Museus de São Paulo**. Dissertação de mestrado. – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia. São Paulo, 2014. Orientadora. Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno.

MONTANDON, Rosa M. Spinoso de. **Dona Beja: Desfazendo as Teias do Mito**. Dissertação de mestrado. – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002. Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Puga de Sousa.

MONTEIRO, Paulo. Salão de Maio. In: ARS. **Revista do Departamento de Artes Plásticas - ECA/USP**. São Paulo, v. 6, n. 12, pp. 92-103, 2008.

MORAES, Julio Lucchesi. **São Paulo, capital artística: a cafeicultura e as artes na Belle Époque (1906-1922)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

_____. **Sociedades Culturais, sociedades Anônimas: Distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890-1922)**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Orientador: Prof. Dr. José Flávio Motta.

MORAIS, Fernando. **Chatô o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MOTA FILHO, Cândido. **A vida de Eduardo Prado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

MOURA, Carlos E. Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505/1955)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil: penetração cultural americana**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MOURA, Luanda de. **Mecenato: atores, objetos e práticas**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, 2012. Orientador: Profa. Dra. Mariana Cavalcanti.

MOUTINHO, Mário C. O papel da Nova Museologia ou a Museologia Social na Sociedade Contemporânea. In: **O Lugar e o Papel das Ciências Sociais e Humanas**. Lisboa, pp. 125 - 134, 1992.

_____. Sobre o Conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 1, n. 1, mai. 2009. Disponível em: <<http://revista.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/>>. Acesso em: 7 jul. 2019.

MOYA, Salvador. **Anuário Genealógico Brasileiro**. São Paulo: Instituto de Estudos Genealógicos, 1999.

NABUCO, Joaquim. **Minha Formação**. Brasília: UnB, 1981.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: Museu para a metrópole**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003. Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço.

NEME, Mario. Utilização cultural de material de museu. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, t. 18, p. 7-62, 1964.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: **Tempo Social. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo**, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2006.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. São Paulo: Hucitec, 1995.

OLIVEIRA, Cecilia H. de Salles (org.). **O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: Escrita da história e historiografia, século XIX e XX**. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. O Tempo Presente e o Sentido dos Museus de História. In: **Revista de História Hoje**, v. 2, n. 4, p. 103-121, 2013.

OLIVEIRA, Cecilia H. de Salles; COSTA, Wilma Peres. **De um Império a Outro: Formação do Brasil, Séculos XVIII e XIX**. São Paulo: Hucitec, 2007.

OLIVEIRA, Emerson D. Gomes de. **Memória e Arte: a (in) visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Universidade de Brasília. Brasília, 2009. Orientadora: Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito.

_____. Memória, Patrimônio e Arte: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). **Revista Patrimônio e Cultura Material**. Projeto História, n. 40, p. 43-69, 2010.

OLIVEIRA, Rita Alves. **A Bienal de São Paulo: Forma histórica e produção cultural**. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2001. Orientador: Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli.

_____. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: **Revista São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, v. 15, n. 3, 2001, p. 18-28.

OLIVEIRA, Selma Soares de. **O Museu Regional: Mediações das artes, difusão do conhecimento e interlocuções culturais com Feira de Santana de 1967 a 1995**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2018. Orientador: Prof. Dr. Trazíbulo Henrique Pardo Casas.

PAUSINI, Adel Igor. Escola Nova e Leontina Busch: Museus Escolares e Museus Histórico-Pedagógicos no Estado de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 58, n. 14, p. 129-157, out. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6927>>. Acesso em: 23 out. 2019.

PEARCE, Susan M. **Museums, objectes and collections: A cultural study**. Leicester: Leicester University Press, 1992.

PEDROSA, Mário. Semana de Arte Moderna. In: **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. Org. Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP, 1998.

PEIXOTO, Fernando. Mário e os Primeiros Tempos da USP. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 30, p. 157-170, 2002.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PEREIRA, Verena Carla. A Construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista Valise**. Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014. pp. 43-55.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no Século XIX**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2008.

PERSIANI, Adriana. **Albert Löfgren: resgate, sistematização e atualidade do pensamento de um pioneiro nos campos de climatologia, fitogeografia e conservação da natureza no Brasil**. Dissertação de mestrado – Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Orientador: Prof. Dr. Yuri Tavares Rocha.

PESSOA, Fernando. O provincianismo português. in: **Textos de Crítica e de Intervenção: Fernando Pessoa**. Lisboa: Ática, 1980, p. 159

PETINI, Andrea; RODRIGUES, Bianca; BERLATO, Elísabeth. A Casa Bandeirista: Proposta de um ambiente bandeirista para uma galeria de artes. In: **Arquiteturismo**, ano 10, nº 115.3, 2016.

PEYERL, Drielli. **O Petróleo no Brasil: exploração, capacitação técnica e ensino de geociências (1864-1968)**. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2017.

PILEGGI, Aristides. VASP: Seus dez primeiros anos de vida. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**. São Paulo, 1982, pp. 323-362.

PINHEIRO FILHO, Fernando. **Lasar Segall: arte em sociedade**. São Paulo: Cosac Naify e Museu Lasar Segall, 2008.

PINHO, Wanderley. **Salões e Damas do Segundo Reinado**. São Paulo: Martins, 1942.

PIVA, Carolina Brandão. **Paulo Prado: Cafeicultura, modernismo e política**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009. Orientação: Prof. Dr. David Maciel.

POGGIANO, Ana Maria L. **Os Museus Escolares na Primeira Metade do Século XX: Sua importância na educação brasileira.** Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Santos. Santos, 2011. Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Franco Pereira.

POLITANO, Stela. **Exposição Didática e Vitrine das Formas: A didática do Museu de Arte de São Paulo.** Dissertação de Mestrado Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010. Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguiar.

POPPINO, Rollie E. **Feira de Santana.** Salvador: Itapuã, 1968.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A Revolução Brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PRIMO, Judite. O Social como objeto da Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 47, n. 3, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/4529>>. Acesso em: 7 jul. 2019.

PUGLIESI, Vera. A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias. **MODOS. Revista de História da Arte da UNICAMP.** Campinas, v. 1, n. 2, p. 145-168, mai. 2017.

QUEIROZ, Helena Pereira de. **Antropologia ou Multiculturalismo? Oswald de Andrade na 24ª Bienal de São Paulo.** Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. Orientadora: Profa. Dra. Helouise Lima Costa.

RABAT, Márcio Nuno. **A Federação: Centralização e Descentralização do Poder Político no Brasil.** Brasília: Câmara dos Deputados, 2002.

REZENDE, OLGA SCARTEZINI. **Diálogos Culturais: Heitor dos Prazeres e Lasar Segall.** Dissertação de mestrado Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2018. Orientador: Prof. Dr. Norberto Stori.

REZZUTTI, Paulo. **Domitila.** São Paulo: Geração, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROCKEFELLER, David. **Memoirs.** Nova York: Random House, 2003.

RODRIGUES, Ricardo Carvalho. **Museu Paranaense: Caminhos, contextos, ações museológicas e interações com a sociedade.** Tese de Doutorado – Instituto de Educação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2018. Orientadora: Profa. Dra. Maria Célia Teixeira Moura Santos.

ROSA, Marcos P. Magalhães. **O Espelho de Volpi: O artista, a Crítica e São Paulo nos anos 1940 a 1950.** Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015. Orientadora. Profa. Dra. Heloisa André Pontes.

RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968.** Tese de Doutorado Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002. Orientador: Prof. Dr. Antônio Augusto Arantes Neto.

RÚSSIO, Waldisa Pinto. Algumas considerações sobre uma política cultural para o Estado de São Paulo. In: **Seminários Permanentes do Museu da Casa Brasileira.** São Paulo: Museu da Casa Brasileira – ESC, Arquivo WR, c.41, IEB-USP, 1974.

_____. **Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento.** Dissertação de Mestrado. Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais. São Paulo, 1977.

RUST, Donald H. O conde Matarazzo e Sua Obra. In: **O Conde Matarazzo aos Oitenta Anos.** s/l.: Typografi a Pannon, 1934.

SAES, Décio. **A formação do Estado burguês no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SAES, Flávio A. M. Estradas de Ferro e Diversificação da Atividade Econômica na Expansão Cafeeira em São Paulo, 1870-1900. in: SZMRECSÁNYI, Tamás; LAPA, José R. do Amaral. **História Econômica da Independência e do Império.** São Paulo: Edusp, 2002. p. 179.

SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. **Revista Universidade de São Paulo.** São Paulo, n. 2, pp. 122-146, 2002.

SANT'ANNA, Sabrina M. Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: FGV, 2011.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 18, n. 18, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em: 7 jul. 2019.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Zé Carioca e a Cultura Brasileira.** Trabalho apresentado no XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Salvador, 2002. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_NP16SANTOS.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2018.

SARAIVA, Filismina Fernandes. Carlos Vasconcelos Maia e O Leque de Oxum: Uma literatura do Povo. In: **Cadernos Cespuc.** Belo Horizonte, n. 19, pp. 112-118, 2010.

SARTORI, Giovanni. **A Teoria da Democracia Revisitada: O debate.** São Paulo: Ática, 1994.

SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do espaço do acervo: o MASP na 7 de abril.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. Orientadora: Profa. Dra. Élide Monzéglio.

SCHMELLING, Gilda do Amaral von. **A Família Souza Queiroz e a Associação Barão de Souza Queiroz de Proteção à Infância.** São Paulo: Instituto Dona Ana Rosa, 1974.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. **Os Guardiões da Nossa História Oficial: os institutos históricos e geográficos brasileiros.** São Paulo: Idesp, 1989.

_____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930).** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Retrato em Branco e Negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEGALL, Maurício. **Controvérsias e Dissonâncias.** São Paulo: Edusp e Editempo, 2001.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Arte Moderna: os desencontros de dois continentes.** São Paulo: Fundação Memorial da América Latina e Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

_____. **Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVERINO, Jairo. MELLO, Zuzana Homem de. **A Canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1901-1957.** São Paulo: Editora 34, 1997.

S. FREDERICO DE. **Fatos da Ditadura Militar no Brasil.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SILVA, Beatriz de Barros Melo e. **A Pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife: um olhar a mais.** Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1995. Orientador: Prof. Dr. José Luiz da Mota Menezes.

SILVA, Hélio Schlitter. Tendências e características gerais do comércio exterior no século XIX. In: **Revista de História da Economia Brasileira.** Rio de Janeiro, ano 1, 1953.

SILVA, Isabela O. Pereira da. **De Chicago a São Paulo: Donald Pierson no Mapa das Ciências Sociais (1930-1950).** Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto.

SILVA, Paulo Vieira da. Centralização: Ainda uma variável conspícua na sociedade brasileira. In. **Revista de Administração Pública**: Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, pp. 92-104, 1987.

SILVA, Regiane A. Caire. ESPIRÍTO SANTO, José Marcelo. O Museu Regional do Maranhão e a Obra de Pablo Picasso. In. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, n. 14, p. 244-258, 2018.

SILVA, Tathianni Cristini da. **Um Intelectual Caipira na Cidade: A Trajetória de Mário Neme e sua Gestão no Museu Paulista**. Tese de Doutorado Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014. Orientador: Prof. Dr. Paulo Teixeira Iumatti.

SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos. **MASP, 60 anos: A história em 3 tempos**. São Paulo: Ed. Prêmio, 2008.

SOUSA, Ricardo Santos de. A extinção dos brasileiros segundo o Conde de Gobineau. In: **Revista Brasileira de História da Ciência**. Rio de Janeiro: v. 6, n. 1, jan./jun. 2013, pp. 21-34.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de Doutorado Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Orientador Prof. Dr. Ismail Xavier.

SOUZA, Ludmila E. Cambusano de. **A Seção de Brinquedos da Metalúrgica Matarazzo S.A. – METALMA –, anos de 1930-1950 em São Paulo: Estudo sobre a industrialização e cultura material**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Orientadora: Profa. Dra. Heloisa Maria Silveira Barbuy.

STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena C. (org.). **Histórias e Memórias da Educação no Brasil: Vol. III – Século XX**. Petrópolis: Vozes, 2005.

STRADIOTTO, Tariana M. de Souza. **Sociomuseologia e acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP**. Dissertação de mestrado Departamento de Museologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2011. Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mattos Araújo.

STRAUSS, Claude Lévi. **Minhas Palavras**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **As Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, ciências, saúde – Manguinhos**: Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, pp. 191-223, 2011.

TANUS, Gabrielle Francinne de S.C. A Trajetória do Ensino da Museologia no Brasil. In. **Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília**, v. 2, n. 3, p. 76-88, 2013.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Alexandrino**. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Pintores Paisagistas: São Paulo 1890 a 1920**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2016.

TAUNAY, Affonso. **Guia da secção histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1937.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1997.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi, con le cronache artistiche de L`Ambrosiano 1930-1933**. Milano: Rd. Mazzotta, 1990.

_____. **P. M. Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

TOLEDO, Roberto P. de. **A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

TOTA, Antonio Pedro. **O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **O Imperialismo Sedutor: A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

UHLE, Ana Rita. **Monumentos Celebrativos. Aproximações entre arte e história (São Paulo, 1925-1963)**. Tese de doutorado – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013. Orientador: Profa. Dra. Cristina Meneguello.

VALDEMARIN, Vera Teresa. **Método intuitivo: os sentidos como janelas e portas se abrem para o mundo interpretado**. In: SAVIANI, Demerval; ALMEIDA, Jane Soares de; SOUZA, Rosa Fátima; VALDEMARIN, 1998 Vera Teresa. *O Legado Educacional do Século XIX*. Araraquara: Ed. UNESP, 1998, pp. 63-105.

VALIATI, Leandro. **Economia da Cultura em Perspectiva institucional: Mecenato no Empresariado Urbano-industrial ascendente (1947-1960)**. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Economia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013. Orientador: Prof. Dr. Pedro Cezar Dutra Fonseca.

VARINE-BOHAN, Hugues. Le musée moderne: conditions et problèmes d'une renovation. **Museum International**, Unesco, v. XXVIII, n. 3, p. 127-140, 1976.

_____. Un musée éclaté: le Musée de l'Homme et de l'Industrie: le CreusotMontceau-les-Mines. **Museum International**, Unesco, v. XXV, n. 4, p. 242- 249, 1973.

WALDMAN, Thaís Chang. **Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições**. Dissertação de mestrado – Departamento de Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010. Orientadora: Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. COHN, Gabriel (Org.). **Sociologia: Max Weber**. São Paulo: Ática, 1997.

WOOLF, Sílvia. **Espaço e educação. Os primeiros passos da arquitetura das escolas públicas paulistas**. Dissertação de mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992. Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Cerqueira Lemos.

_____. A arquitetura escolar documentada e interpretada através da imagem. In: **Seminário Pedagogia da Imagem, Imagem da Pedagogia**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, pp. 102-109, 1996.

ZANINI, Walter. **Vicente do Rego Monteiro: artista e poeta 1899-1970**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

ZANOTTI, Elísio Francisco. **O Museu Local: o museu em pequenas cidades paulistas**. Dissertação de mestrado – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Orientador: Prof. Dr. José Eduardo de Assis Lefèvre.

ZUQUETE, Afonso E. Martins (Org.). **Nobreza de Portugal e Brasil – v. 13**. Lisboa: Editora Enciclopédia, 1989.

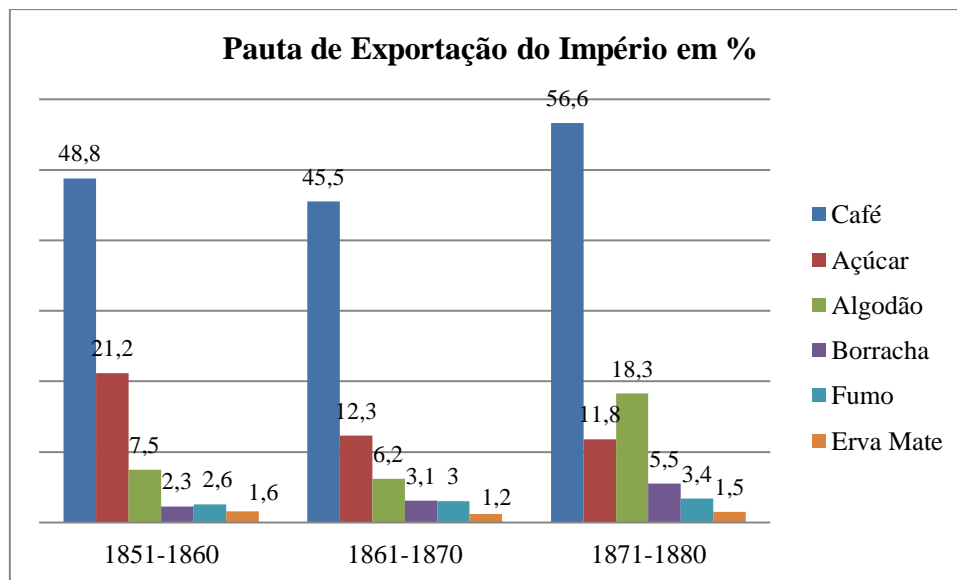
APÊNDICE

Apêndice 1: Tabela e Gráficos das principais Exportações do Brasil no século XIX.

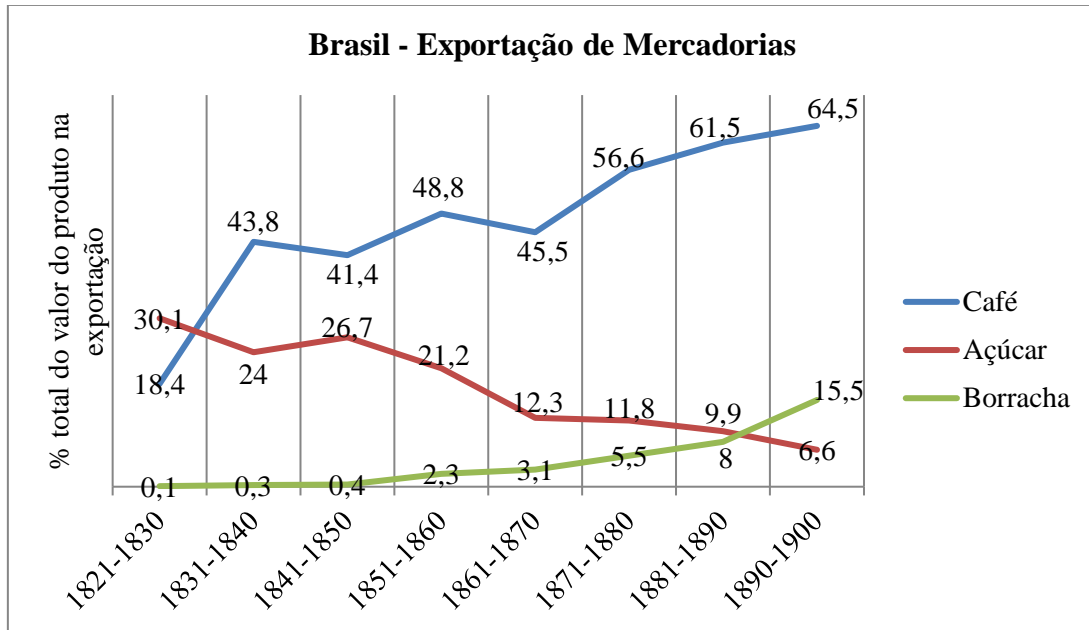
Pauta de Exportação do Império em %			
Produtos	1851-1860	1861-1870	1871-1880
Café	48,8	45,5	56,6
Açúcar	21,2	12,3	11,8
Algodão	7,5	6,2	18,3
Borracha	2,3	3,1	5,5
Fumo	2,6	3	3,4
Erva Mate	1,6	1,2	1,5

(Tabela adaptada pelo autor)

Fonte: SODRÉ, N. W. História da burguesia brasileira. In: MATOS, Ilmar Rochloff de; GONÇALVES, Márcia de Almeida. *O Império da boa sociedade*. São Paulo: Atual, 1991. p. 49.



Fonte: Gráfico adaptado pelo autor com base em SODRÉ, N. W. História da burguesia brasileira. In: MATOS, Ilmar Rochloff de; GONÇALVES, Márcia de Almeida. *O Império da boa sociedade*. São Paulo: Atual, 1991. p. 49.



Fonte: Gráfico adaptado pelo autor com base nos dados fornecidos pela referência abaixo.
COMÉRCIO EXTERIOR DO BRASIL, n.1, C; E; e n.12-A, do Serviço de Estatística Econômica e Financeira do Ministério da Fazenda. apud. SILVA, 1953 p. 8.

ANEXOS

Anexo 1: Processo de Expansão da Lavoura Cafeeira nos séculos XIX e XX.

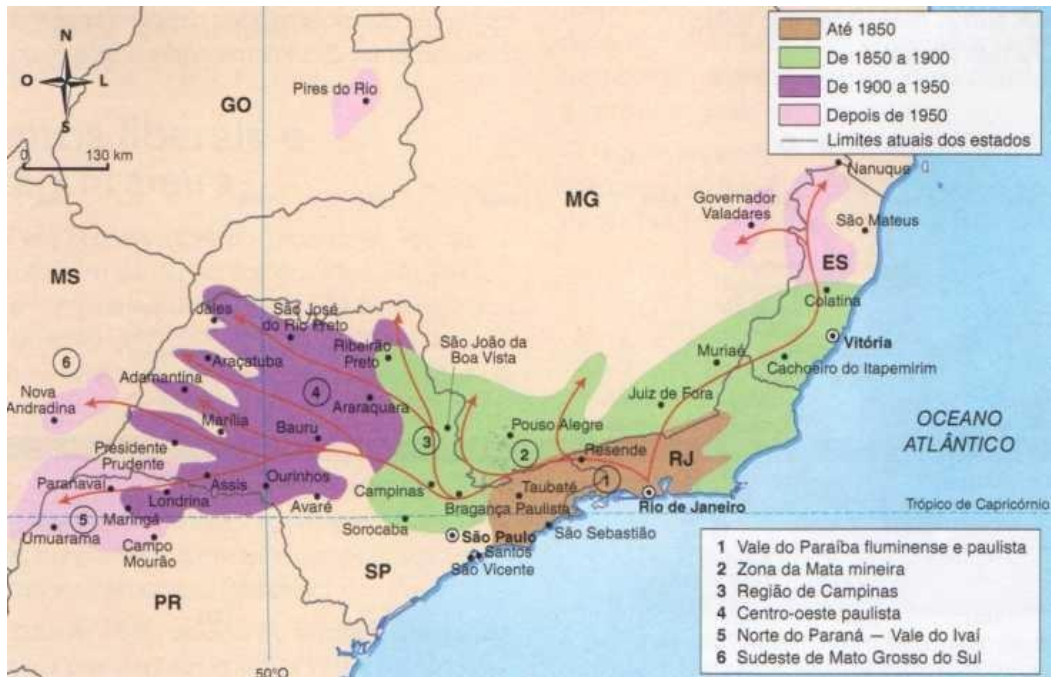


Imagem extraída do site: <https://www.coladaweb.com/historia-do-brasil/economia-cafeeira> - acessado em 20 set. 2018.

Anexo 2: Localização Geográfica da expansão da linha férrea no Estado de São Paulo por Companhia entre o século XIX e início do XX.

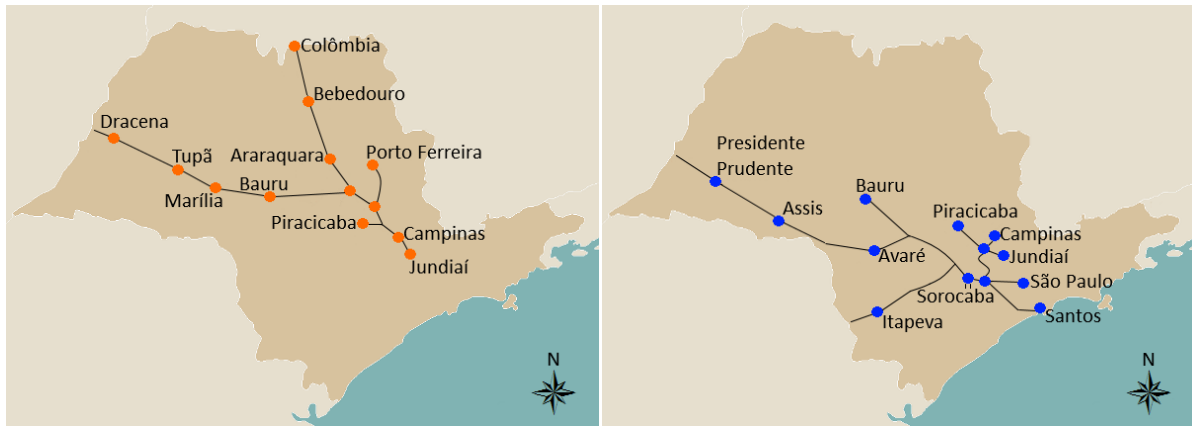
O Estado de São Paulo e sua 1ª linha férrea, Santos-Jundiaí.



Imagem: Museu Ferroviário de São Paulo.

Linha da Companhia Paulista de Estrada de Ferro e da Companhia Sorocabana de Estrada de Ferro

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro



(Imagem: Museu Ferroviário de São Paulo)

Obs.: A extensão até Santos foi construída em 1939, com o fim do monopólio da SPR.

Anexo 3: Anúncio do Jornal Correio Paulistano, 1864

COLLEGIO PYRATININGA

" O Edifício deste Collegio é o sobrado da Exma. Sr.^a Marqueza de Santos, na sua chacara da Figueira, Freguezia do Braz. »

A ARCHITECTURA DO EDIFÍCIO, suas commodidades, a topographia do lugar, os grandes recreios arborizados, ár livre e não contido, como se observa em alguns edificios no centro da Capital, a proximidade da varzea e do rio que estão á distancia de poucas braças, offercem vantagens incontestaveis como estão patentes para este Collegio ter todas as qualidades hygienicas requeridas em um estabelecimento desta ordem.

O grande numero de alumnos matriculados na Faculdade, é a prova da actividade e zelo, do exorço e dedicacão dos seus Directores em diversas epochas.

Rege-se por estatutos approvedos pelo Inspector da Instrucção Publica.

Ensina-se todas as materias que são exigidas para o curso de preparatorios nesta e na Faculdade do Recife.

Além destas materias ensina-se primeiras lettras, grammatica nacional, calligraphia e doutrina christã.

SÃO DIRECTORES,

Vicente P. da Silva, e J. J. Pessanha Póvoa.

SÃO PROFESSORES,

Latim. — 1.^a Classe. — O Sr. Arcipreste Joaquim Anselmo de Oliveira.
Dito — 2.^a dita. — O Academico do 3.^o anno João Baptista de Carvalho Drumond.
Dito — 3.^a dita. — O Academico do 2.^o anno João Chrysostomo T. e Magalhães.

Inglez. — O Academico do 5.^o anno George Frederico Moller.

Francex. — O Academico do 2.^o anno Luiz de Vasconcellos L ns.

Rhetorica. — O academico do 5.^o anno Olympio Pinheiro de Lemos.

Geometria. — O Academico do 5.^o anno José Pereira do Nascimento Malta.

Historia Universal e Geographia. — Francisco de Paula Prestes Pimentel.

Philosophia. — O Academico do 5.^o anno José Joaquim Pessanha Póvoa.

Primeiras lettras. — O Academico do 5.^o anno José Emilio Ribeiro do Campos.

As condições e tudo o mais que se refere ao regimento interno, achão-se consignadas nos estatutos.

Fonte: REZZUTTI, Paulo. **Domitila**. São Paulo: Geração, 2012. p. 225.

Anexo 4: *Chácara de Veridiana da Silva Prado, em 1902.*



Chácara de Dona Veridiana Valéria da Silva Prado, em 1902.

Autor: Guilherme Gaensly. / Fonte: Biblioteca Nacional

Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/989>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

Anexo 5: *Villa Kyrial com os afrescos das musas das artes no anexo à direita*



Autor: Otto Rudolf Quaas. / (CAMARGOS, 2001, pp. 49-50)

Anexo 6: Salas e Palacete de Olívia Guedes Penteadó.



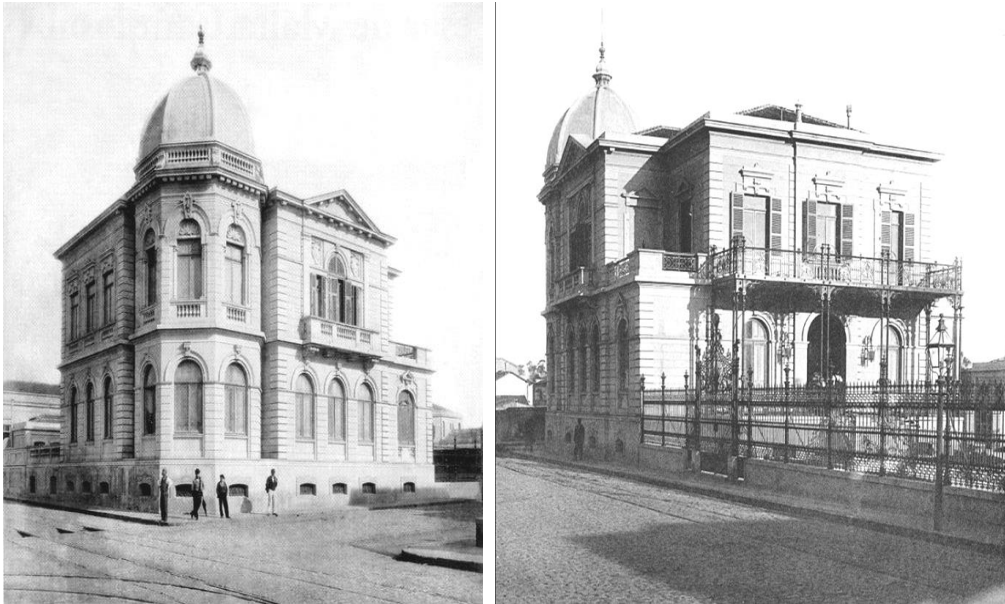
Imagens da década de 1920 de salas do palacete de Olívia Guedes Penteadó no bairro dos Campos Elíseos em São Paulo. Decoração clássica, como convinha às residências da elite.

(Imagens: *DIÁRIO DE SÃO PAULO*)



Vista do Pavilhão de Arte Moderna de Olívia Guedes Penteadó decorado por Lasar Segall em imagem de 1925 (PINHEIRO FILHO, 2008, p. 40)

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro



Residência de Inácio Penteadó e Olívia Guedes Penteadó, em 1900, projeto do escritório de Ramos de Azevedo. Neste mesmo palacete, em 1924, Dona Olívia passou a receber os artistas modernistas, que a chamavam de *Nossa Senhora do Brasil*.

Autor: Otto Rudolf Quaas. / Acervo: Instituto Moreira Salles (IMS)

Anexo 7: Passeio por Paris.



Passeio por Paris na década de 1920. Da direita para esquerda: Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Yvette Farkou, Fernand Léger, Constantin Brancusi e senhor não identificado.

Fonte: Revista *Veja*, edição de 15 abr. 2019.

Anexo 8: *Foto na Fazenda Santo Antonio (1924).*



Dona Olívia Guedes Penteadó, Blaise Cendrars, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e sentado, seu filho Nonê (Oswald de Andrade Filho) na fazenda Santo Antônio, Araras – 1924.

Fonte: AMARAL, 1997.

Anexo 9: *Certidão de Nascimento de Yolanda Penteado*

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
OFICIAL DE REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
E DE INTERDIÇÕES E TUTELAS DA SEDE
COMARCA DE LEME - ESTADO DE SÃO PAULO

Antonio Carlos Godoi
Oficial Designado

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que às fls. 9 verso, sob o n° 16, do livro n° A-6 de assentamentos de nascimentos, está registrado o de

YOLANDA PENTEADO,

do sexo feminino, ocorrido na fazenda Empireo, no dia seis de janeiro de mil novecentos e três, às 10:00 horas.

A registrada é filha

de **JUVENAL PENTEADO**
natural de Campinas,
e de **GUIOMAR ATALIBA PENTEADO**
natural de Campinas,
sendo avós


paternos **João Carlos Leite Penteado**
e **Maria Higinia Leite Penteado**
e maternos **Barão Ataliba**
e **Baroneza Ataliba**

Foi declarante: Carlos Albers.
Registro feito no dia 12 de janeiro de 1903.

Observações: À margem consta Elementos de Retificação.

O referido é verdade e dou fé.

Leme, 8 de janeiro de 2004



Oficial do Registro Civil das Pessoas Naturais
13 610-000 - LEME - S.P
Roberta Maria Viginoti
ESCRIVENTE AUTORIZADA

Solos recolhidos por verbo

Rua Rafael de Barros, 472 - Centro - Leme/SP - CEP: 13610-200 - Fone: (19) 3571-5852 - Fax: (19) 3571-1358 - e-mail: rcvileme@ig.com.br

1128G-AA 000479

Fonte: Mantoan, 2015, p. 178.

Anexo 10: *Manifesto de fundação da Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1933)*

ESCOLA LIVRE DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO

A análise desapassionada e honesta de nossa história político-social revela, sem dúvida, a cada passo, esforços sinceros para a reorganização da vida do país. Em todos os ramos de atividade, múltiplas são as tentativas e concepções tendentes a melhorar as nossas condições de existência. Mas não se pode negar que tem sido pouco animador o resultado. A todo esforço seguem-se geralmente o malogro e a decepção. E sempre continuamos no mesmo ambiente de hesitações, experiências e desequilíbrios.

É evidente que este estado de coisas, não obstante a ilusão de alguns sonhadores de panaceias, não deriva de um fator único, suscetível de exame e solução tranquilizadora. Vários e diferentes são os fatores, cada qual de maior ou menor efeito corrosivo. Dentre eles, entretanto, destaca-se naturalmente por seu caráter básico, a falta de uma elite numerosa e organizada, instruída sob métodos científicos, ao par das instituições e conquistas do mundo civilizado, capaz de compreender, antes de agir, o meio social que vivemos.

Está na consciência de todos essa grande falta. Ainda há pouco, na guerra civil desencadeada em nosso Estado, e também agora, na luta para refazer-se dos efeitos dessa guerra e das aflições que a antecederam, o povo sente-se mais ou menos às tontas e vacilante. Quer agir, tem vontade de promover algo de útil, cogita de uma renovação benéfica, mas não encontra a mola central de uma elite harmoniosa, que lhes inspire confiança, que lhe ensine passos firmes e seguros.

Esse mal não pode ser remediado às pressas, nem admite paliativos desalentadores. Urge encará-lo de frente, com pensamento mais para o futuro do que para o presente.

Os instrumentos e processos de ensino em vigor se permitem a formação de profissionais distintos, de especialistas notáveis e acoçoam, por outro lado, especulações individuais, pesquisas isoladas, e o malsinado autodidatismo, gerador de planos e concepções de caráter pessoal. Falta em nosso aparelhamento de estudos superiores, além de organizações universitárias sólidas, um certo centro de cultura político-social apto a inspirar interesse pelo bem coletivo, a estabelecer a ligação do homem com o meio, a incentivar pesquisas sobre as condições de existência e os

problemas vitais de nossas populações, a formar personalidades capazes de colaborar eficaz e conscientemente na direção da vida social.

A fundação da ESCOLA LIVRE DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO vem preencher essa lacuna evidente. Já aproveitando elementos de valor de nossas classes cultas, já contratando professores de renome fora do país, já promovendo conferências públicas, avulsas e periódicas, e intercâmbio com instituições estrangeiras análogas, já adotando para os cursos uma orientação eminentemente científica, à altura das exigências do meio social contemporâneo – a ESCOLA oferecerá aos estudiosos um campo de cultura e de preparo indispensável para eficiente atuação na vida social.

A história universal encerra exemplos de grandes civilizações construídas sem base na instrução popular. Mas não há exemplo de civilização alguma que não tivesse por alicerce elites intelectuais sábia e poderosamente constituídas.

São Paulo, embora moralmente ferido pelos dissabores dos últimos anos, deixará patente sua considerável força de resistência e dará novo exemplo de sua tradicional energia construtora, se prestar apoio integral ao novo órgão de ensino.

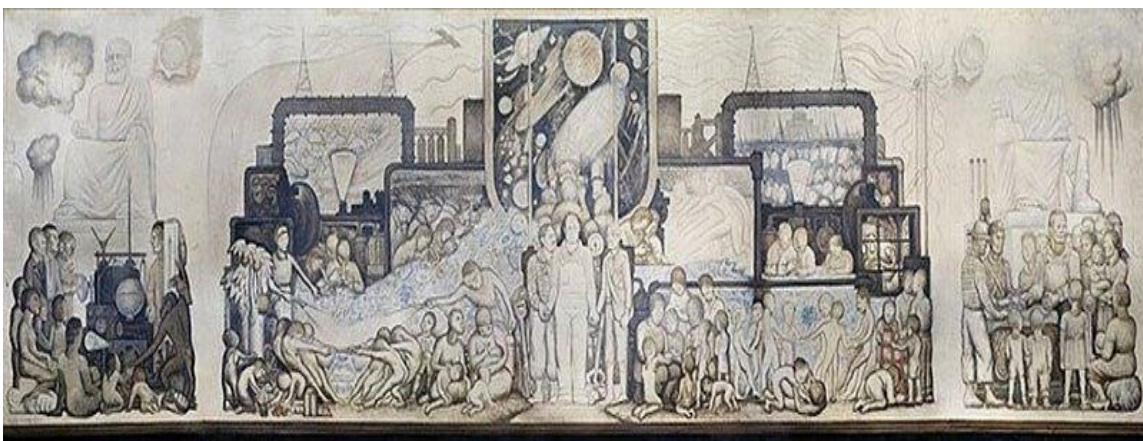
Segue a assinatura dos fundadores.

Fonte: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

Disponível: https://www.fespsp.org.br/inst_institucional/10/institucional/manifesto

Acesso em: 26 jul. 2018.

Anexo 11: Projeto do Mural de Diego Rivera para o Rockefeller Center (1931)



RIVERA, Diego - "Man at the Crossroads" s/d

Esboço apresentado por Diego Rivera à Comissão do Rockefeller Center em 1931

Acervo: Museu Frida Khalo.



RIVERA, Diego (1934) - "Man, Controller of the Universe"
Fresco, 160 x 43 cm

Versão recriada no México por Diego Rivera em 1934 a partir de fotografias do mural desenhado no Rockefeller Center em 1931. / Acervo: Museu Frida Khalo.

Anexo 12: *Desembarque do quadro de Rembrandt em 1949 no aeroporto de Congonhas*



Chegada em 1949 da obra "Autoretrato com barba nascente" de Rembrandt logo a saída do avião.

Na imagem, seus doadores, jornalistas e a tripulação do voo.

Fonte: Arquivo e Centro de Documentação do MASP.

Anexo 13: *1ª Exposição do MASP no edifício dos Diários Associados*



Panorama da Sala das exposições didáticas – História da Arte – 1947

Fonte: BARDI, 1992 p. 63.

Expografia de parte da exposição
temporária "Ernesto de Fiori"
– 1947.

Ao fundo o pequeno auditório do Museu.
Fonte: CANAS, s/d, p. 14 apud BARDI,
1956, p. 106.



Salão do MASP com expografia assinada por Lina
Bo Bardi.

Fonte: PUGLIESI, 2017, p. 149



Anexo 14: *Projeto de Armando Álvares Penteado para a Escola e Museu de Belas Artes*



Fonte: MATTAR, 2011, pp. 14-15



Foto da fachada da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em abril de 2018.
Foto: Fernando Silveira.

Anexo 15: O MASP nas instalações da FAAP



Visita ao MASP no prédio da FAAP, com obra de Di Cavalcanti ao fundo. Goffredo da Silva Telles, Annie Álvares Pentead (presidente da FAAP) e Carolina Pentead da Silva Telles, filha de Olívia Guedes Pentead.

Fonte: MATTAR, 2011, p. 56.

A pintora modernista Tarsila do Amaral diante quadro de Fernand Léger, exposto no edifício da FAAP.

Fonte: MATTAR, 2011, p. 57.



Assis Chateaubriand acompanhando visita do Embaixador do Panamá Julio Breceño nas instalações do MASP no edifício da FAAP, ao fundo é possível visualizar o modelo expositivo adotado.

Fonte: MATTAR, 2011, p. 62.

Pietro Maria Bardi e Annie Álvares Pentead acompanhando em outubro de 1958 a visita da princesa consorte de Bourbon-Sicília, a polonesa Anna Cecília Lubomirska.

Fonte: MATTAR, 2011, p. 59



Anexo 16: Processo de Transformação do Belvedere em MASP



Cartão postal da década de 1950. Vista do Belvedere tendo ao fundo a avenida paulista e o parque Trianon, e abaixo o túnel 9 de julho.

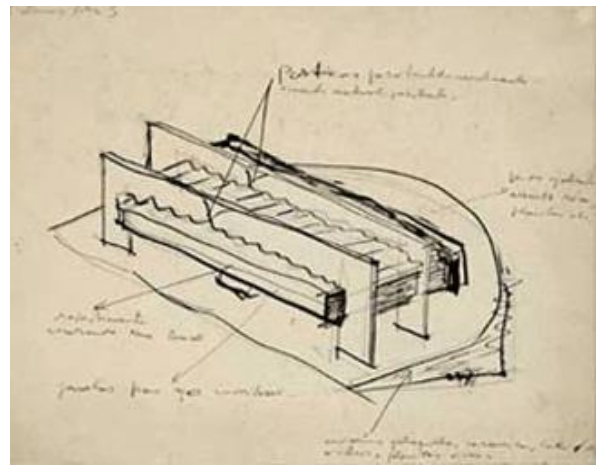
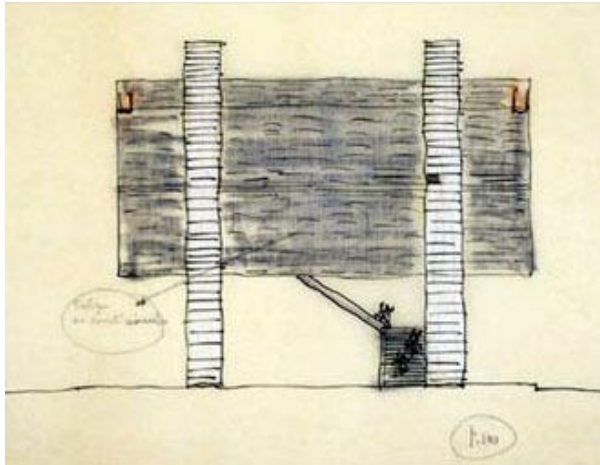
Fonte: Arquivo Municipal - Biblioteca Mário de Andrade.



Vista do Belvedere do Trianon para o centro de São Paulo - década de 1940

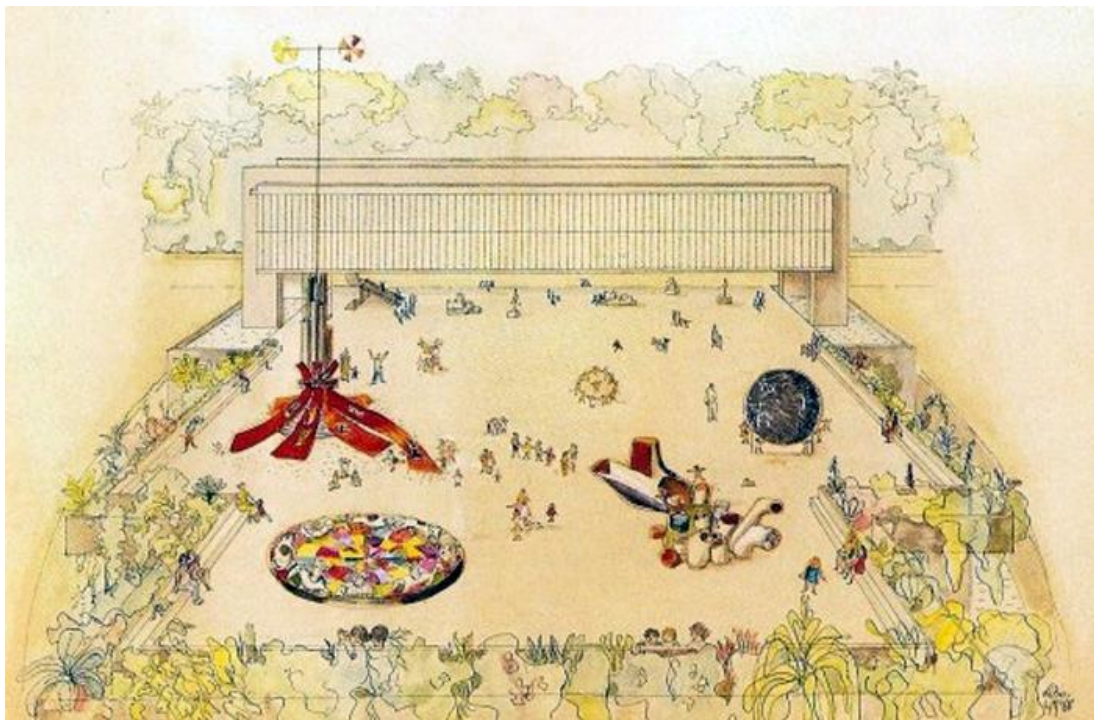
Fonte: Arquivo Municipal - Biblioteca Mário de Andrade.

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro



Croquis de Lina Bo Bardi para a sede do Museu de Arte de São Paulo – 1959

Fonte: Ferraz, 1993.



MASP por Lina Bo Bardi e o uso do vão livre integrado ao museu – 1968

Fonte: *Jornal O Estado de São Paulo*⁸⁸³

⁸⁸³ Publicação 4 dez. 2018. Disponível em: <https://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/henrique-de-carvalho/vao-do-masp-e-o-que-fizemos-dele-em-50-anos/> - acessado em: 20 fev. 2019.

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro

Obras de construção do MASP na avenida Paulista. No centro da foto Lina Bo Bardi com quadro de Vincent van Gogh e operários ao lado - década de 1960

Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand



Construção das fundações e subsolo do MASP (1957)

Foto: Luiz Hossaka

Fonte: Arquivo do Museu de Arte de São Paulo



Imagens atuais do MASP - 2018.
Na imagem abaixo a avenida paulista fechada ao trânsito de veículos aos domingos, com perspectiva do Parque Trianon com o MASP e seu elevado ao fundo.

(Fonte: Portal G1 - 2019)



Anexo 17: *Assinatura de convênio entre MAM-SP e MoMA (1951)*

Na imagem Ciccillo Matarazzo e Nelson Rockefeller representando as instituições.

Foto: Leo Trachtenberg/ Trayton Studios

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo



Assinatura de convênio MoMA/MAM-SP (1951).

René d'Harnoncourt (diretor do MoMA), Yolanda Penteadó e Nelson Rockefeller (presidente do MoMA). Sentado Ciccillo Matarazzo (presidente do MAM-SP)

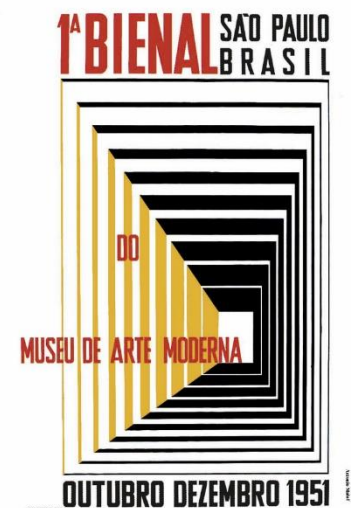
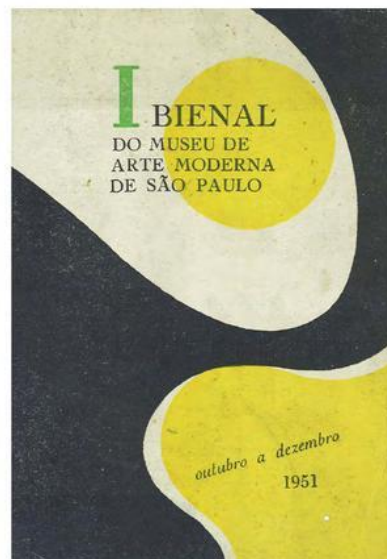
Fonte: Acervo FolhaPress, São Paulo/SP



Anexo 18: *Imagens da capa do Catálogo e Pôster da Primeira Bienal de São Paulo*

Catálogo e Pôster da 1ª Bienal de São Paulo (1951)

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo



Anexo 19: *Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951)*

Pavilhão da 1ª Bienal de São Paulo (1951)

Foto: Hans Gunter Flieg
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles



Vista do Pavilhão da 1ª Bienal de São Paulo de frente para a Avenida Paulista e o Parque Trianon

Foto: Hans Gunter Flieg, 1951
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles



Vista do interior do Pavilhão da 1ª Bienal de São Paulo

Foto: Divulgação
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo

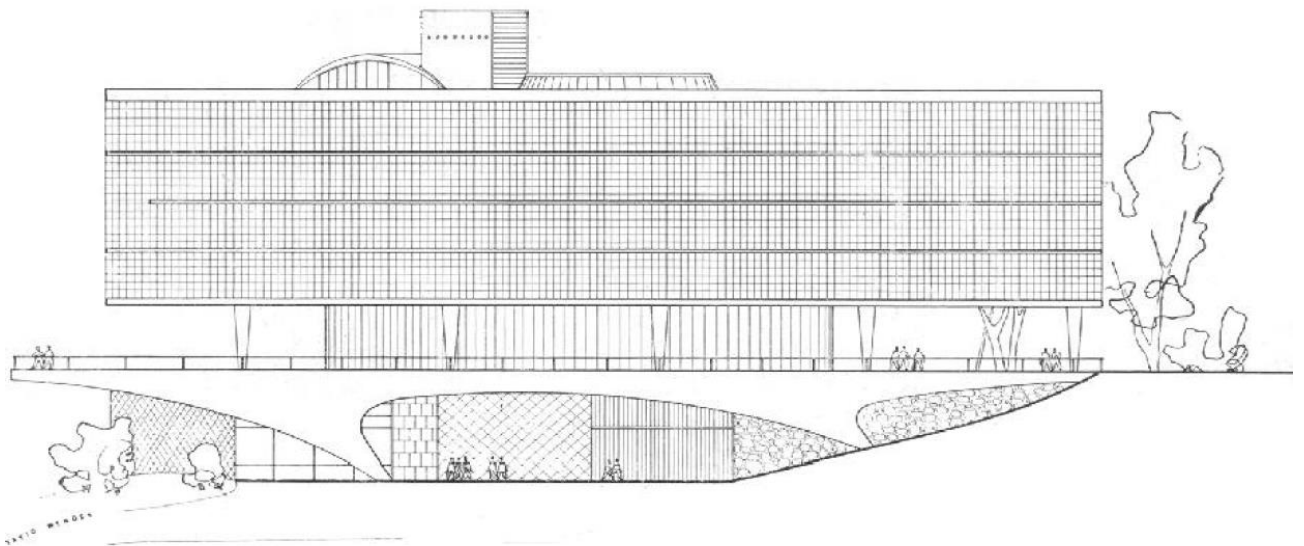


Anexo 20: Projeto para a sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo na Avenida Paulista



Croqui de Affonso Eduardo Reidy para o "Palácio das Artes" - 1952

Fonte: NASCIMENTO, 2003, p. 127.



Projeto de Affonso Reidy - 1952 para a suposta sede do MAM-SP, a direita o acesso à Avenida Paulista.

Fonte: NASCIMENTO, 2003, p. 127.

Anexo 21: Evento Social e abertura da Bienal ao Público



Recepção no Jockey Club de São Paulo em comemoração à inauguração da 1ª Bienal – 1951
No centro: Darcy Vargas (esposa do Presidente da República) e Yolanda Penteadó Matarazzo, cercados por artistas, da esquerda para a direita: Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Carlos da Silva Prado, Roberto Tatin, Marcelo Grassmann, Bruno Giorgi, Frans Krancberg, Maria Kareska e Paulo Rossi Osir.

Foto: Cav. Giov. Strazza / Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo



Público na entrada para a inauguração da 1ª Bienal de São Paulo, na Avenida Paulista (1951)

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo

Anexo 22: *Imagens do Castelo d'Eu na Normandia/França*



Cartão-Postal do Chateau d'Eu em 1905

Fonte: Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio – UNICAMP



Imagem de 2006 do Castelo d'Eu. Atual Museu Luis Felipe

Fonte: Coleção Pessoal do Autor.

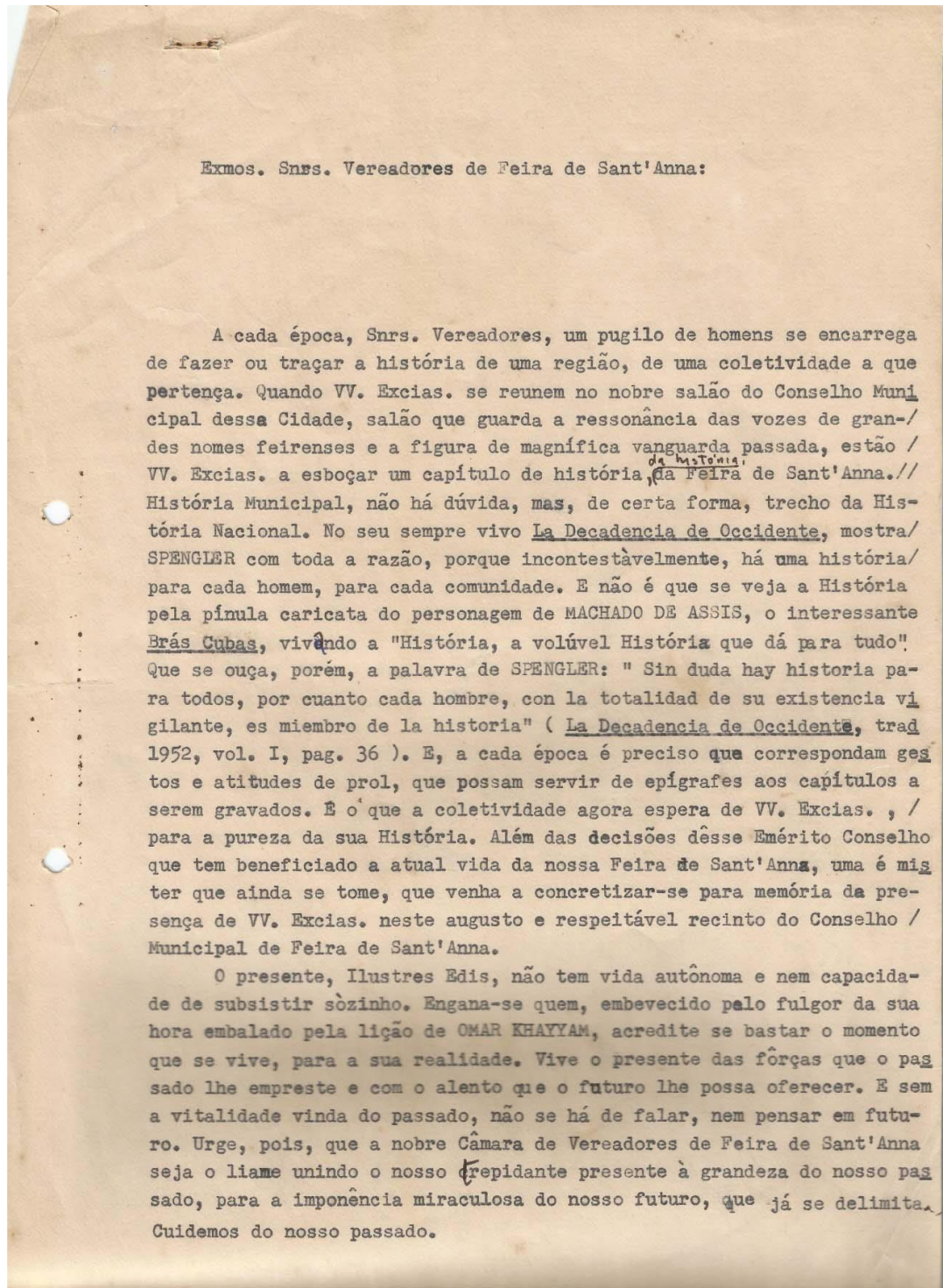
Anexo 23: *Inauguração da Fundação Maeght – 1964*



Na imagem ao lado das esculturas, Aimé Maeght e o Ministro de Assuntos Culturais da França, André Malraux.

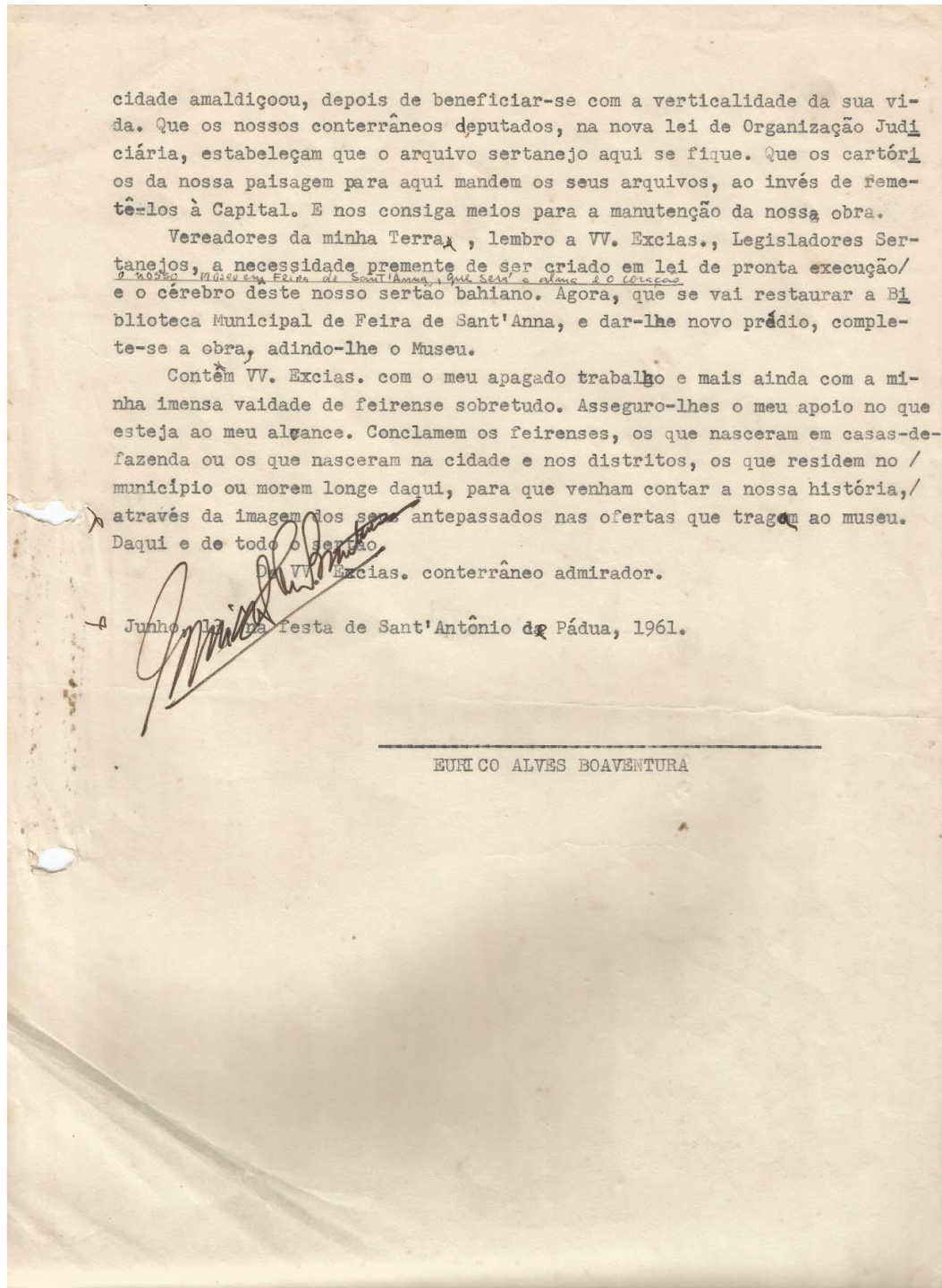
Fonte: Arquivo Fundação Maeght.

Anexo 24: Projeto Elaborado por Eurico Alves Boaventura – 1961



Fonte: (OLIVEIRA, 2018, p. I)

Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro



Fonte: (OLIVEIRA, 2018, p. X)

Anexo 25: Ata de Constituição da Fundação Museu Regional de Feira de Santana

1

Ata de Constituição da Fundação
dos Museus Regionais da Bahia.
Nos (13) dias de maio de 1967

do ano de (1967) teve convocada e sessenta e sete, nesta cidade de Salvador, atendendo a convocação do Exmo. Sr. Governador Tenente Juvino, as 16 horas se reuniram no Palácio de Pádua os senhores Odon Carneiro, Boris Tabacoff, Jorge Diniz, Odório Favas, João Pedro Filho, Carlos Eduardo de Barros, Sam Chermak Hiper, Ulaio Cravo Junior, João José Rosales, Jorge Calceiras, João Falcão, Luiz Henrique Oros-Favas, Rubens Leal e também como convidados compareceu o advogado José Teixeira, que deliberaram constituir uma Fundação para estudo, conhecimento e difusão das artes e artesanato. - Para melhor andamento da reunião os presentes aclamaram como presidente e secretário da mesma, respectivamente, o Exmo. Sr. Governador e o Sr. José Teixeira. - Constituída a mesma, o Sr. Governador decretou que a Bahia deve prestigiar sempre as grandes exposições do Sr. D. Assis Chateaubriand, e quando ele promover a aquisição de museus regionais - e há já extensa rede de pesquisa, como as de cidades de Feira de Santana, Caruaru e Juazeiro, entendendo indispensável, de acordo com o fundador e diretor dos Grêmios Provinciais, instalar um organismo que viesse a disciplinar a organização, instalação e funcionamento dos referidos museus regionais. Prosseguindo ainda com a palavra o Sr. Governador acrescentou que mantendo a estruturação dos museus a serem criados, a Fundação ora criada, será um órgão formador e distribuidor dos prêmios atribuídos a serem entregues aos ditos museus regionais, e neste sentido, portando havia convocado os presentes para a formação das Feições depois em nome, o que já vai ao encontro do grande movimento de Assis Chateaubriand. - Foi seguida o me-

Fonte: (OLIVEIRA, 2018, p. XI).

Anexo 26: *Entrevista de Di Cavalcanti na Inauguração do Museu Regional de Feira de Santana*



Di Cavalcanti, ao lado do Prefeito Faria Lima, Odorico Tavares e Lomanto Júnior e radialista local Edival Souza.

Na imagem em destaque, o pintor Di Cavalcanti Faria Lima, Odorico Tavares, Lomanto Júnior e radialista local Edival Souza.

Fonte: O Cruzeiro, 2./4/1967, p. 31

Anexo 27: *Inauguração do Museu de Arte de Campina Grande*



O governador João Aripino e a sra. Cecil Hime retiram a bandeira da Paraíba que cobria o retrato do embaixador Assis Chateaubriand.

campina grande

**MUSEU DE ARTE
JÁ É
REALIDADE**

Reportagem de HELIO PASSOS



Como prova do gratidão de Campina Grande, inaugurou-se a 30 de setembro esta placa comemorativa nas dependências do Museu.

O Governador da Paraíba ao lado da madrinha Cecil Hime. Abaixo, imagem em homenagem a Assis Chateaubriand.

Fonte: Revista Cruzeiro, 1967.

Anexo 28: Cangaceiros executados, retirantes e flagelados



As cabeças do bando de Lampião foram expostas na escadaria da prefeitura de Piranhas no estado de Alagoas, reconstituindo uma espécie de altar, onde a cabeça de Lampião está na parte inferior, acima a sua a de Maria Bonita, sua esposa, ladeada pelos colegas do bando que tem a volta objetos que utilizavam e caracterizavam o movimento.

Foto: João Damasceno Lisboa, 1938
(MELLO, 2011, p. 441)



Os Retirantes
Candido Portinari, 1944
Acervo: MASP



Reportagem: "Diário de um flagelado das sêcas"
Região de Gargalheiras/ RN - Edição: 20.jul.1958
Fonte: Acervo do Jornal Estado de São Paulo