



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS

GRADUAÇÃO EM BACHARELADO DE

TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAMILA PEREIRA PIRES

**O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA
ARTE MODERNA NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para
Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da
Universidade de Brasília, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro.

Brasília

2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS - VIS
GRADUAÇÃO EM BACHARELADO DE
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAMILA PEREIRA PIRES

O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA
ARTE MODERNA NO BRASIL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para
Graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da
Universidade de Brasília, sob a orientação da Prof^a
Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro.

Brasília

2018

Agradecimentos

À minha mãe, que sempre apoiou incondicionalmente os meus sonhos.

Ao meu amigo e companheiro Vinícius, que esteve ao meu lado durante todo este percurso, me incentivando e apoiando.

À minha avó, Gercina, que por tantos anos prestou serviços de limpeza na Universidade de Brasília, a quem não apenas agradeço, mas dedico toda minha trajetória acadêmica.

À minha irmã, Natália, que me inspirou a acreditar no poder da poesia.

À minha prima Jéssica, por ser minha base.

À minha querida equipe do Centro Cultural Banco do Brasil, por todo o conhecimento trocado e pela esperança em construir um mundo melhor.

Aos meus alunos, o meu muito obrigada por sempre me lembrar a emoção do primeiro contato com a arte.

Aos meus amigos, em especial Luciellen, Fanis, Jéssica, Maria Jéssica, Thalita, Elias, Nina, Andressa e Priscila, por serem também minha família.

Ao Benjamim, por me devolver meu sorriso mais sincero.

À Vera Pugliese, que me orientou, por toda a paciência e generosidade em me ensinar a traçar meu próprio caminho.

Resumo: A presente pesquisa busca relacionar o processo de historicização da arte moderna no Brasil com sua institucionalização. As primeiras manifestações modernistas, a realização da Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos em São Paulo e Rio de Janeiro, colaboraram para o desenvolvimento de um cenário sócio-histórico que possibilitou a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e de sua Bienal, reconhecida como um dos mais importantes eventos de arte do mundo, e contribuiu para a legitimação da arte moderna no Brasil.

Palavras-chave: Modernismo. Arte Moderna. MAM SP. Bienal Internacional de São Paulo.

Abstract: The present research seeks to relate the process of historicization of modern art in Brazil with its institutionalization. From the first modernist manifestations, the realization of the Modern Art Week and its developments in São Paulo and Rio de

Janeiro, contributed to the development of a socio-historical scenario that allowed the creation of the Museum of Modern Art of São Paulo and its Biennial, recognized as one of the most important art events in the world, and contributed to the legitimation of modern art in Brazil.

Keywords: Modernism. Modern Art. MAM SP. International Bienal of São Paulo.

Sumário

Introdução.....	9
1 – Notas sobre o espraiamento das ações modernas no Brasil.....	13
1.1 - Ações legitimadoras do modernismo em São Paulo na década de 1930...26	
1.2 - Considerações sobre os Salões e Associações no Rio de Janeiro.....	33
2 - O contexto de criação dos museus de arte moderna na década de 1940.....	36
2.1 – Notas sobre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	46
2.2 – Notas sobre a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....	49
3 - O Museu de Arte Moderna de São Paulo e a institucionalização do Moderno.....	52
3.1 - O MAM e a Bienal de Internacional de Arte de São Paulo.....	56
3.2 - Considerações sobre as primeiras Bienais e as novas tendências artísticas.....	62
Considerações Finais.....	68
Referências	70

Lista de imagens

- Figura 01 - Lasar Segall, *Leitura*, 1913, óleo sobre papelão, 66 x 56 cm, Museu Lasar Segall. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/leitura/nAHPJn6Bro-Xqg>> Acesso em: 17/11/2018.....14
- Figura 02 - Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1917, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>> Acesso em: 17/11/2018.....15
- Figura 03 - Lasar Segall, *Aldeia Russa*, 1917, óleo sobre tela, 62,5 x 80,5 cm. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1500/aldeia-russa>> Acesso em: 20/11/2018.....15
- Figura 04 - Excerto do jornal O Estado e São Paulo, edição da noite de 20/12/1917. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/wpcontent/uploads/sites/75/2012/02/1917.12.20_monteirolobato_SL.jpg> Acesso em 18/11/2018.....17
- Figura 05 - Salão Modernista. Pintura de Lasar Segall e escultura de Victor Brecheret. Foto: Caio Guatelli/Folha Imagem. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0903200224.htm>> Acesso em: 19/11/2018.....21
- Figura 06 - Entrada do Pavilhão de Arte Moderna, nos jardins do palacete de d. Olívia Guedes Penteado. Coleção Família Penteado. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p.55).....22
- Figura 07 - Interior do Pavilhão de Arte Moderna, decorado por Lasar Segall. Na parede à direita, o quadro *A compoteira de peras*, de Fernand Léger. Coleção Família Penteado. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p.54).....22
- Figura 08 - Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela, 77 x 102 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2046/tropical>> Acesso em: 19/11/2018.....24
- Figura 09 - Lasar Segall, *Bananal*, 1928, óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1506/banana>> Acesso em: 19/11/2018.....25
- Figura 10 - Anita Malfatti, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, óleo sobre tela, 1928, 175 x 128 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://twitter.com/pinacotecasp/status/785458647203807232>> Acesso em: 19/11/2018.....25
- Figura 11 - Casa Modernista localizada à rua Santa Cruz, São Paulo, projetada em 1927 por Gregori Warchavchik. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/01-17010/classicos-da-arquitetura-casa-modernista-da-rua-santa-cruz-gregori-warchavchik>> Acesso em: 19/11/2018.....27

Figura 12 - Lasar Segall, O Circo, decoração original do baile “Carnaval na cidade da SPAM”, 1933, guache, 690 x 715 cm. Disponível em: < https://www.historiadasartes.com/sociedade-pro-arte-moderna-spam/#jp-carousel-2926 > Acesso em 19/11/2018.....	27
Figura 13 - Convite para o primeiro baile de carnaval da SPAM, “Carnaval na cidade da SPAM”, realizado no Trocadero, à rua Conselheiro Crispiano, atrás do Teatro Municipal, em São Paulo. Arquivo Lasar Segall - Ibram/MinC. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 64).....	28
Figura 14 - Cartaz da primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM, realizada à rua Barão de Itapetininga em 28 de abril de 1933. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 74).....	28
Figura 15 - Vista parcial da decoração mural do baile “Expedição às matas virgens de Spamolândia”, São Paulo, 6 fev. 1934, 17,4 x 23,5 cm. Foto: Hildergard Rosenthal. Arquivo fotográfico Lasar Segall - Ibram/MinC. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 68).....	30
Figura 16 - Cartaz do Primeiro Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, São Paulo, em 25 de maio de 1937. Fotogrfia (ALMEIDA, 2014, p. 90).....	31
Figura 17 - Primeiras obras do MASP a desembarcarem no Brasil. Disponível em: < http://www.portaldn7.com.br/noticias/masp-completa-70-anos-com-programacao-especial-veja-fotos-historicas/ > Acesso em: 22/11/2018.....	42
Figura 18 - Vista da Pinacoteca do MASP em sua primeira sede, no edifício Guilherme Guinle, à rua 07 de Abril, São Paulo. Disponível em: < https://twitter.com/maspmuseu/status/517752297049575425 > Acesso em: 21/11/2018.....	43
Figura 19 - Vista da Pinacoteca do MASP em sua primeira sede, no edifício Guilherme Guinle, à rua 07 de Abril, São Paulo. Disponível em < http://www.arteeblog.com/2015/03/ > Acesso em: 21/11/2018.....	43
Figura 20 - Lina Bo Bardi na construção da sede do MASP na Avenida Paulista. Foto colorida digitalmente. Disponível em: < http://www.portaldn7.com.br/noticias/masp-completa-70-anos-com-programacao-especial-veja-fotos-historicas/ > Acesso em: 21/11/2018.....	44
Figura 21 - Vista da Pinacoteca do MASP na Avenida Paulista, década de 1970. Foto: Paolo Gasparini. Disponível em: < https://www.e-flux.com/announcements/728/picture-gallery-in-transformation/ > Acesso em: 21/11/2018.....	45
Figura 22 - Fachada do Edifício Gustavo Capanema. Rio de Janeiro. Disponível em: < http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3578/restauro-do-palacio-capanema-valoriza-icone-da-arquitetura-moderna > Acesso em: 21/11/2018.....	50

Figura 23 - Fachada do edifício sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetada por Affonso Eduardo Reidy, e inaugurada em 1963. Disponível em: < https://www.archdaily.com.br/br/758700/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-affonso-eduardo-reidy > Acesso em 21/11/2018.....	51
Figura 24 - Léon Degand posa junto a um quadro de Wassily Kandinsky integrante mostra <i>Do Figurativismo ao Abstracionismo</i> , 1959, São Paulo. Disponível em: < http://www.iea.usp.br/noticias/a-origem-abstracionista-da-bienal-de-sao-paulo > Acesso em: 22/11/2018.....	53
Figura 25 - Entrada da fachada da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no edifício Trianon, Avenida Paulista, 1951, São Paulo. Disponível em: < http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3800 > Acesso em: 22/11/2018.....	57
Figura 26 - Cartaz da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, de Antonio Maluf. Disponível em: < http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/bienal_de_sao_paulo.html > Acesso em: 22/11/2018.....	58
Figura 27 - Max Bill, <i>Unidade Tripartida</i> , aço inoxidável, 1949, 114 x 88,3 x 98,2 cm MAC/USP. Disponível em: < http://www.bienal.org.br/exposicoes/1bienal/fotos/3815 > Acesso em: 22/11/2018.....	59
Figura 28 - Victor Brecheret, <i>O Índio e a Suaçuapara</i> , terracota, 1951, 34,5 x 37 x 18 cm, coleção particular. Disponível em: < https://www.passeiweb.com/galeria/victor_brecheret/1951_indio_e_a_suacuapara > Acesso em: 22/11/2018.....	60
Figura 29 - Ivan Serpa, <i>Formas</i> , 1951, óleo sobre tela, 97 x 130,2 cm, MAC/USP. Disponível em: < http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/serpa/obra.htm !> Acesso em: 22/11/2018.....	60
Figura 30 - Tarsila do Amaral, <i>Estrada de Ferro Central do Brasil</i> , 1924, óleo sobre tela, 142 x 100,2 cm, MAC/USP. Disponível em: < http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm > Acesso em: 22/11/2018.....	61

Introdução

De acordo com a definição proposta pelo Conselho Internacional de Museus - ICOM - o museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno, que os adquire, conserva e comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer. Ao adquirir objetos, classificá-los como integrantes de uma coleção, e expor essa coleção ao público, os museus criam ideias e valores por meio dos quais pode-se pensar as relações entre categorias sociais, grupos, sociedades e seus objetos, e como essas ideias e valores são produzidos, reproduzidos, reinterpretados e disseminados a partir de um lugar de memória. (LOURENÇO, 2004, p. 1).

No Brasil, constata-se no século XIX a implementação de um reduzido número de museus, sobretudo no Rio de Janeiro, que em 1822 tornou-se capital do Império, voltados para preservação e estudo das ciências naturais, adotando o modelo museológico e de tipologia dos museus europeus, e somente em meados do século XX essa tradição presente nas instituições museológicas brasileiras foi rompida.

Anteriormente à transferência da Família Real no Brasil em 1808, data o registro de apenas uma instituição museológica, na cidade de Recife, o complexo que abrigava museu, um jardim botânico, um jardim zoológico e um observatório astronômico, criado em meados do século XVII por Maurício de Nassau, quando das invasões holandesas. A Escola Imperial de Belas Artes¹ foi fundada em 1816, e o Museu Nacional, em 1818. Fundado por Dom João VI em 6 de junho de 1818 sob a denominação de Museu Real, o museu foi inicialmente instalado no Campo de Santana, reunindo o acervo legado da antiga Casa de História Natural, popularmente chamada "Casa dos Pássaros", criada em 1784 pelo Vice-Rei Dom Luís de Vasconcelos e Sousa. Em 1892, o Museu Nacional, com todo o seu acervo e seus pesquisadores, foi transferido para o Paço de São Cristóvão, na Quinta da Boa Vista. Em 1946, o Museu passou a ser administrado pela então Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lamentavelmente, no dia 2 de setembro de 2018, um incêndio destruiu o museu e

¹O primeiro nome da instituição foi Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Após a Independência do Brasil, em 1822, a escola passou a ser conhecida como Academia Imperial das Belas Artes e, mais tarde, como Academia Imperial de Belas Artes.

quase a totalidade do seu acervo, que contava com aproximadamente 20 milhões de peças catalogadas.

Em 1871 foi fundado o Museu Paraense, com acervo relacionado ao campo etnográfico. Em 1895 foi fundado na cidade de São Paulo o Museu Paulista. Em 1838 foi fundado na cidade de São Paulo o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IBGH, que definia em seu estatuto a função de recolher e organizar os materiais referente à história e à geografia brasileiras. Em 1851 foi instituído o Museu do IBGH, que abrigava este material recolhido em pesquisa. Estas instituições voltaram-se para a coleta, a pesquisa, estudo e a exibição de coleções naturais de etnografia, arqueologia e paleontologia, preservando o patrimônio natural local e nacional, colaborando para a produção intelectual do país.

Fundada em 1905, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi a primeira instituição voltada para a exibição das chamadas Belas Artes. Na Europa, instituições deste caráter datam do século XVIII, como foi o caso do Museu do Louvre, que em 1793 foi aberto para exibição da arte dos palácios, como uma conquista da Revolução Francesa. A Pinacoteca do Estado de São Paulo era anexada ao Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 1875, com acervo de 24 quadros doados pelo Museu Paulista. Apenas em 1937 outra instituição similar é fundada no Brasil, o Museu Nacional de Belas Artes, vinculado à Escola Nacional de Belas Artes. Em 1922 foi Inaugurado o Museu Histórico Nacional, instalado na Praça Marechal Âncora, com acervo dedicado à história do Brasil, com direção de Gustavo Barroso. Em 1940 foi fundado o Museu Imperial de Petrópolis, com o intuito de preservar a história da Família Real. Segundo Maria Cecília França Lourenço:

Os museus de arte herdaram pressupostos, tanto de história natural, quanto das coleções religiosas e reais, ignorando-se a diversidade, seja tipológica, seja cultural. Acolhem o sentido triunfalista, grandiloquente e celebrativo das coleções, como também os valores da raridade, exemplaridade, notabilidade e conservação de tipos em extinção, presentes nos de história natural, o que interfere no recolhimento, classificação e exibição dos conjuntos. (LOURENÇO, 1999, p. 87).

Foi apenas em 1947, com a Fundação do Museu de Arte de São Paulo, que ocorreram importantes alterações nos campos da museologia no Brasil. O acervo do

MASP foi o primeiro a dedicar-se exclusivamente ao estudo da História da Arte, significando um avanço para a pesquisa estética no país. O MASP representou também a pioneira implementação das novas diretrizes museológicas desenvolvidas nos primeiros anos do Segundo Pós-Guerra. Em 1948 foram fundados os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, com acervos e ações museológicas voltadas para difundir a arte moderna no Brasil.

O MASP e o MAM de São Paulo representam ainda outra importante mudança museográfica: a relação entre museu e edifício. As instituições anteriores, mesmo as instituídas já no século XX, instalaram-se em construções históricas, o que confere um caráter de monumentalidade, típico das igrejas, o que provoca no visitante a necessidade de rigor e decoro. O monumento histórico carrega ainda a noção de patrimônio, de algo desligado de sua função para exercer função de preservação do passado, o que, segundo Alois Riegl, tornam-se termos de um “culto” (*apud* CHOAY, 2017, p. 207). Os Museus de Arte e MAM de São Paulo representaram a ruptura com o culto ao passado histórico, associando-se ao progresso e a metropolização, ao proporem a projeção de sedes concebidas para abrigar o museu, pensadas na dinâmica da cidade, relacionando o museu e seu acervo com o entorno urbano. A necessidade de criação dos museus de arte moderna no Brasil e no mundo, antes mesmo do cumprimento da trajetória da sua produção artística apontam para a necessidade inerente à era moderna: a construção de uma identidade e memória coletiva.

Desde as primeiras exposições de arte moderna no Brasil até a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 e sua recepção por diferentes gerações concorreu para importantes modificações no campo das artes plásticas no país, conforme será analisado no primeiro capítulo. Muitos foram os esforços de intelectuais ligados ao Modernismo, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, em implementar instituições que pudessem difundir e levar a arte moderna ao grande público. Mas a institucionalização só foi efetivamente realizada no final da década de 1940, com a criação do MASP e dos MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro. A fundação desses museus nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial e do período do Estado Novo no Brasil, contribuiu para fomentar não apenas mudanças

socioculturais, mas também políticas, relacionadas ao desenvolvimento da indústria, à metropolização de cidades brasileiras como São Paulo. Esta contextualização será analisada no segundo capítulo da presente pesquisa. Os museus passam então a definir o valor artístico de seu tempo, determinando sua produção, sobretudo o MAM, que além de contribuir para o processo de historicização da arte moderna no Brasil, lançou a Bienal Internacional de São Paulo, evento que se manteve alinhado ao lançamento e legitimação de tendências artísticas contemporâneas.

História da arte e museologia dialogam em um processo contínuo de formação de narrativas que contribuem para a compreensão do período histórico da arte moderna brasileira. Diferenciar o processo de formação das primeiras e principais instituições modernas do país, o MASP, e dos MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro, partindo da análise e revisão de aspectos que abarcam tanto as obras de arte em si quanto questões técnicas de museografia e políticas museais, contribuem para o processo de historicização e compreensão atual da arte moderna. A pesquisa buscou relacionar e comparar o acervo e projeto museológico do MASP com o acervo e a proposta abstracionista do MAM, e como cada uma destas instituições contribuiu para a institucionalização da arte moderna no Brasil, assim como para a formação de um pensamento sobre a modernidade brasileira na segunda metade do século XX.

1 – Notas sobre o espraiamento das ações modernas no Brasil

A exposição, estamos certos, fará sucesso em São Paulo, pois trata-se de um artista de uma muito interessante técnica, ainda quase não conhecida em nosso meio, e que possui indubitavelmente qualidades que se afirmar promissoramente, permitindo que se possa julgá-lo como um artista do futuro. (*apud* ALMEIDA, 2014, p.22)

A crítica do *Correio Paulistano*, publicada em março de 1913, refere-se à exposição do jovem pintor Lasar Segall, nascido na Lituânia e recém-chegado da Alemanha, que realizava na cidade de São Paulo sua primeira exposição individual. A mostra apresentou para a cidade um estilo até então pouco conhecido, e que gerou repercussão, em um primeiro momento, positiva, com características de uma estética que se alinhava ao Expressionismo da *Die Brücke* desenvolvido em Dresden. Segundo publicação do jornal *O Globo*, em edição comemorativa ao centenário da mostra de Segall no Brasil, a exposição contava com 52 trabalhos, entre eles *Figura de Homem com Violino*, *Asilo de Velhos* e *Leitura* (TARDÁGUILA, 2013).

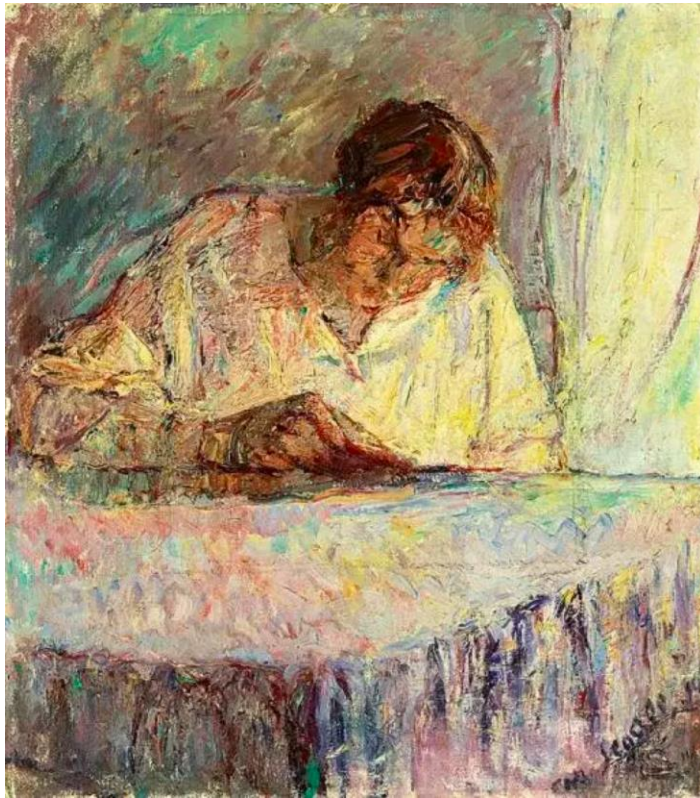
Em *Leitura* (fig. 1), há tanto características impressionistas e expressionistas de Segall, como pode ser observado no uso cor expressiva, exarcebando um caráter subjetivo, deformando a figura, deixando de lado suas características para revelar uma visão subjetiva acerca da realidade exposta.

Enquanto estrangeiro em trânsito no Brasil, Segall teve acolhimento positivo por parte da crítica, o que não aconteceu com Anita Malfatti em sua segunda exposição individual² intitulada, segundo Paulo Mendes de Almeida, *A Exposição de Arte Moderna*³, em 1917 (ALMEIDA, 2014, p. 22). Também com formação na Europa, teve contato com o Expressionismo na Alemanha e retornou ao Brasil despertando a crítica negativa com relação ao seu trabalho. Isso se deve muito ao fato de que sua exposição

² A primeira exposição individual de Malfatti realizou-se em 1914, logo após seu retorno da Alemanha, com pouca presença de obras modernas, não atraindo grande atenção da mídia.

³ Há controvérsias em publicações da época quanto ao nome desta exposição, sendo também intitulada de Exposição de Pintura Moderna.

trouxe um tom de polêmica, tomando o lugar de um momento insurrecional, levantando o debate sobre algo que até então só havia sido apresentado a nós sob o olhar e temática de Lasar Segall. Apesar de haver contrastes na obra de Segall e Malfatti, foram eles os artistas que inauguraram no Brasil as primeiras exposições de arte moderna, tendo ele, recebido críticas positivas sobre sua obra, enquanto ela foi rechaçada, mesmo havendo traços semelhantes em suas estéticas.



[Fig. 1] Lasar Segall, *Leitura*, 1913, óleo sobre papelão, 66 x 56 cm, Museu Lasar Segall.



[Fig. 2] Anita Malfatti, *O Homem Amarelo*, 1917, óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.



[Fig. 3] Lasar Segall, *Aldeia Russa*, 1917, óleo sobre tela, 62,5 x 80,5 cm.

Para um dos principais pesquisadores do Modernismo no Brasil e defensor da revisão crítica da Semana de Arte Moderna de 1922, Tadeu Chiarelli, em *Um Jeca nos Vernissages*, Malfatti mesmo durante o tempo em que permaneceu na Europa e nos Estados Unidos, manteve-se atenta aos debates modernistas na cidade de São Paulo, sendo a exposição de 1917 uma forma de se inserir neste meio, mostrando sua produção expressionista conforme aprendizado na Alemanha e desenvolvida de maneira mais aprofundadas em Nova Iorque, com refinada técnica, como observa Chiarelli:

Se forem analisados os títulos de algumas das telas que produziu entre agosto de 1916 e dezembro de 1917, percebe-se que a artista escolheu um tema determinado para tratar: o Brasil ou a paisagem física e humana do país. Pinturas como *A Palmeira*, *Rancho de Sapé*, *Capanga*, *Caboclinha*, *O Saci - hoje desaparecidas - e Tropical - pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo - atestam que Malfatti, ao contrário das pinturas que realizou em Nova York, não parecia mais preocupada com as questões intrínsecas do campo plástico, que a fizeram realizar obras como *O Homem Amarelo* e *Mulher de Cabelos Verdes - pintadas entre 1915-1916. Nessas o tema, em lugar das figuras retratadas, era o complexo sistema de cor e linhas usado em cada composição.* (CHIARELLI, 1995, p. 21)*

Dentre as críticas recebidas à ocasião da exposição, merece destaque a de Monteiro Lobato, que já vinha conferindo à artista espaço em suas publicações acerca de suas obras.⁴ Em nota publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de dezembro de 1917 (fig. 4), Monteiro Lobato não poupou adjetivos negativos à obra de Malfatti, chegando a referir-se a sua produção como “anormal” (LOBATO, 1917). A repercussão causada por Monteiro Lobato foi imediata: cinco das oito telas compradas no *vernissage* da exposição foram devolvidas.

⁴É o caso da crítica publicada na *Revista do Brasil* sobre a obra *Saci*, de Anita Malfatti, hoje desaparecida, criada para um concurso que visava eleger a melhor figura do Saci em 1917: [...] Nacionais compareceram em pintura apenas dois trabalhos, uma aquarela ligeira do sr. Celso Mendes, bando de cavalos que o Saci dispersa à noite, e o Saci do Paraná do sr. Joab de Castro, que é uma criança e pertence ao número de “curiosos”. A sra. Malfatti também deu uma contribuição em ismo. Um viandante e seu cavalo, em pacato jornadas por uma estrada vermelha degradingolam-se numa crise de terror ao deparar-se-lhes pendente uma vara de bambu uma coisa do outro mundo. Degringola-se o cavaleiro, degradingola-se o cavalo tentando arrancar-se do pescoço, o qual estira-se longo como feito da melhor borracha do Pará. Gênero degradingolismo. Como todos os quadros do gênero ismo, cubismo, futurismo, impressionismo, marinetismo, está *hors concours*. (apud CHIARELLI, 2012, p. 54)

4

a questão se porventura a não torna irreductível.

Para realisar o pacto de unificação com a Escócia, a Inglaterra episcopaliana submetto-se a reconhecer em palavras do texto que a Igreja Presbiteriana era a única verdadeira. Os excessos ficaram satisfeitos com as palavras do texto, e os ingleses ainda ficaram mais com o facto da unificação.

Faz-se a Irlanda a negação do "home-rule", e a politica inglesa divide-se em unionista e "home-ruler" — quer dizer passou a ser dominada pela situação da Irlanda e pelos nacionalistas irlandezes.

Eu não pretendo resolver o problema irlandês, mas mundo faz-me á justiça de reconhecer que não fui eu que o fiz ou que o emaranhei. Sómente pretendo afirmar e facto que elle é uma questão exclusivamente inglesa, que a Inglaterra terá que resolver conforme os seus interesses e as suas necessidades, sem falar no bom governo da Irlanda nem aliar que faz a felicidade dos irlandezes.

Zeno

DO RIO

A VIAGEM DO SR. MAURICIO DE LACERDA A S. PAULO — Rio, 20 (A). — Ao contrario do que foi noticiado, o deputado Mauricio de Lacerda, presidente do Aéro Club Brasileiro, que deveria chegar amanhã a esta capital, adiou a sua viagem para a semana proxima.

O COMANDANTE CARLOS MENDOSI E O DESSALQUE DO LLOYD — Rio, 20 — O commandante Carlos Mendosi aguarda apenas a conclusão do inquérito instaurado no Lloyd sobre o grande desfalque alli descoberto e a qual está envolvido, para deixar o cargo de director tecnico da empresa.

INSTALAÇÃO DO DESCRIPTORIO DO COMITÊ DE PRODUÇÃO — Rio, 20 — Foi instalado no edificio da Caixa de Conversão o escritorio do Comité de Produção, sob a direcção de sr. Vieira Seuta.

Artes e Artistas

A PROPOSITO DA EXPOSIÇÃO MALFATTI

Ha duas especies de artistas. A primeira composta dos que vivem normalmente as coisas e em consequencia disso fazem arte pura, guardados os esteros rythmos da vida, e adoptados para a concretização das emoções estheticas, os processos classicos dos grandes mestres. Quem trilha por esta senda, se tem genio, é Praxiteles na Grecia, é Raphael na Italia, é Rembrandt na Hollanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lembach na Allemanha, é Iorn na Suecia, é Rodin na França, é Zúñiga na Hespanha. Se tem apenas talento "vaz" empregar a plasticidade das matèrias que gravitam em torno daquelles ócos immortelloiros. A outra especie é formada pelos que vivem anormalmente a natureza, e interpretam-na á luz de theorias ephemeras, sob a suggestão estrebica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura estetica. São productos do cansaço e do saldamo de todos os periodos de decadencia; são frutos de fim de estacão, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escandalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento. Embora elles se dêem como novos, procuradores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratologica: nasce com o paraxito e com a mystificação. De ha muito já que a estudam os psichiatras em seus tratados, documentando-nos los insumeros desenhos que ornann as paredes internas dos manicómios. A unica differença real de em que nos manicómios esta arte é sincera, producto logico de cerebros transformados pelas mais estranhas psychoses; e fóra delles, nas exposições publicas, submandas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não ha sinceridade nenhuma, nem nenhuma logica, sendo mystificação pura.

Todas as artes são regidas por principios immutaveis, leia fundamentaes que não dependem do tempo nem da latitude. As mediçães de proporção e equilibrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo exterior transformam-se em impressões cerebraes, são "sentidos"; para qum simlomas de manobra diversa, cabem os futuristas, é forçoso ou que a harmonia do universo soffra completa alteração, ou que o nosso cerebro crieja em "passos por virtude de alguma grave lesão. Esquecimento e percepção sensorial se flier normalmente no homem, através da porta commum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá "sentir" senão um gato, e é falsa a "interpretação" que do bichado fier um toco, um escarvalho ou um amonhoio de cubos transparentes.

Estas considerações são provocadas pela exposição da sr. Malfatti onde se notam accentuadissimas tendencias para uma attitude esthetica forçada no sentido das extravagancias de Pissarro e companhia. Essa artista possui um talento vigoroso, fóra do commum. Poucas vezes através de uma obra torcida para má direcção, se notam tantas e tão preciosas qualidades intexas. Percebe-se de qualque daquelles quadraños como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem numero de qualidades intexas e adquiridas das mais fecundas para construir uma solida individualidade artistica. Entretanto, seduzida pelas theorias do que ella chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilissimo, a pôe todo o seu talento a serviço duma nova especie de caricatura.

Solennas alacores: futurismo, cubismo, impressionismo e "tanquam quasi" não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a entensão da caricatura a que não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — caricatura que não via, como a primitiva, realisar uma idéa comica, mas sim desentear, aporralhar o espectador. A physiologia de quem see de uma destas exposições é das mais suggestivas. Nenhuma impressão de prazer, ou de belleza denuncia as curvas; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si proprio e dos outros, incapaz de raciocinar, e muito desconfiado de que o mysticismo habilitaria. Outros, certos criticos sobretrudo, aproveitam a vaas para "opater les bourgeois". Theoriam aquillo com grande dispêndio do palaverrico technico, desobediencia as téias intencionais e subintensões inaccessíveis ao vulgo. Justificam-naas com a independência de interpretação do artista e concluem que o publico é uma cavalgada e elles, de estacão, são a pugna genial de iniciados da Bichetica Occulta. No fundo riem-se uns dos outros, o artista do critico, o critico do pintor e o publico de ambos.

Arte moderna, são o escudo, a suprema justificação. Na poesia tambem surgem, ás vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira mais de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificação de sempre a mesma: arte moderna. Como se não fossem moderatissimo esse Rodin que acaba de fallecer deixando após si uma estetica luminosa de marmores divinos; esse André Zera, maravilhoso "virtuoso" do desenho e da pintura, esse Branquy, genio rembrandtico da babytonia industrial que é Londres; esse Paul Chabas, mimico poeta das manhas, das aguas mansas, e dos corpos femininos em botão. Como se não fosse moderna, moderatissima, toda a legião actual de incomparaveis artistas do ginecei, da penaa, da agulha, da "dry-point" que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras primas de quantas deixaram marcos de luz na historia da humanidade.

Na exposição Malfatti figura ainda como justificativa da sua escola o trabalho de um mestre americano, o cubista Bolysson. É um carvão representando (cabe-se dizer) porque uma nota explicativa o diz) uma figura em movimento. Está alli entre os trabalhos da sr. Malfatti em attitude de quem diz: ou se ou ideal, sob a obra prima, julga o publico do resto tomando-a mim como ponto de referencia.

Tenhamos a coragem de não ser pedantes; aquellos galafalunos não são uma figura em movimento; foram, isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O sr. Bolysson tomou-o entre os dedos das mãos ou dos pés, fecho os olhos, e feio passar na téia fe tantas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se o não fez assim, se perdeu uma hora da sua vida procurando riques de um lado para outro, restou-se tolo e perdeu o tempo, visto como o resultado foi absolutamente o mesmo. Já em Paris se fez uma curiosa experiencia: ataram uma brochã na cauda de um burro e passaram-no de transpore voltado para uma téia. Com os movimentos da cauda do animal a brochã ia borrando a téia. A coisa fantasmagorica resultante foi exposta como um exemplo arrojado da escola cubista, e proclamada pelos mystificadores como verdadeira obra prima que só um ou outro rarissimo espirito de eleição poderia comprehendor. Resultado: o publico affaltou, embasbouco, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes á téia quando o truque foi demascado. A pintura da sr. Malfatti não é cubista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha recta; mas como segregou á sua exposição uma cubice, levamos a crer que tera para ella como para um ideal supremo. Que nos perdoe a inteligência.

O intercambio americano

SÃO OS SEQUINTES OS DADOS RELATIVOS AS IMPORTAÇÕES E EXPORTAÇÕES DOS ESTADOS UNIDOS COM OS PAISES DA AMÉRICA DO SUL, DURANTE O PERIODO DE JANEIRO A JUNHO, INCLUSIVE DE 1914, 1915, 1916 E 1917.

Table with columns for Importações and years 1914, 1915, 1916, 1917. Rows include Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana Inglesa, Guyana Hollanda, Guyana Francesa, Paraguay, Peru, Uruguay, Venezuela, and Total.

Table with columns for Exportações and years 1914, 1915, 1916, 1917. Rows include Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana Inglesa, Guyana Hollanda, Paraguay, Peru, Uruguay, Venezuela, and Total.

tosos artista, mas deixamos o dilemma: ou é um genio o sr. Bolysson e ficamos riscados desta classificação, como insignes cavalgadas, a cubice intexa dos mestres immortaes, de Leonardo a Stevens, de Velasquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou...

A SOCIEDAD

ANIVERSARIOS
Passos annos amanha:
a sr. Ana, sr. Antonio Mello esposa do sr. Benedicto da Silva e da;
a sr. Ana, sr. Clara do Anjo Mello, esposa do sr. Dr. Candido Mello, secretario da Agricultura;
a sr. Ana, sr. D. Benedicta C. Mello, esposa do sr. José R. Marinho;
a sr. Ana, sr. Gabriella Franco, esposa do sr. Dr. Fernando Franco;
a sr. Antonia Inaura, filha do sr. Dr. F. Oueda;
o sr. Antonio José, filho do sr. Sr. Barbosa;
o sr. Dr. Raphael Sampaio, leão Faculdade de Direito e deputado federal;
o sr. José Augusto Pires, Resende, cilião em S. Manoel;
o sr. Edgard Mendes Corrêa;
o sr. conde Antonio de Toledo, capitão nesta cidade;
o sr. Edgard Mendes Corrêa;
o sr. Angelo Grisolia, medico nesta praça;
o sr. Mario da Silveira, aluano Faculdade de Medicina e Cirurgia S. Paulo.

HOSPEDES E VIAGAJ
Pelo noturno da Central, chegou hoje do Rio de Janeiro, Sr. Manoel B. Ribeiro, N. Gualter, e Sr. J. Moreira, Daniel da Silva, Marlon, Elias Gomes de Almeida, Família, O. S. Alves Araújo.
Pelo noturno de Iguazú, o sr. Estácio Gustavo Pinheiro e Luiz S. Oliveira.
Estão nesta capital:
o sr. coronel Victor Candido Souza e Humberto Daltro, plus realio, ambos residentes em Paris;
o sr. Theodorico Frenco, portuario e Manuel Ignacio de Campos, Sr. de Itararé;
o sr. Eduardo Theodoro de Moraes, de Campos Novos do Paraná;
o sr. Athayde de Andrade, residente em Campos Novos do Paraná;
o sr. José Marinho, de Itararé.
Realiza-se a seguinte:
Japolino e Malfatti é a mais bela curria de S. Paulo, por terção do sr. Francisco Silveira.

[Fig. 4] Excerto do jornal O Estado e São Paulo, edição de 20/12/1917.

Na crítica, Monteiro Lobato considera a existência de dois tipos de artistas, os da repetição da arte clássica dos grandes mestres, os gênios, os que permanecerão, e os que “veem anormalmente natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras” (LOBATO, 1917). A estes, o tempo reserva apenas o esquecimento. Lobato afirma ainda que Anita Malfatti força uma estética extravagante, assim como o faz Picasso e outros artistas ligados à arte de vanguarda europeia, colocando em risco todo seu talento em prol de um modismo passageiro, comparando suas obras à caricaturas, nascidas da “paranóia e mistificação” (LOBATO, 1917) típicas dos americanos.

Em 1919 esta crítica foi republicada, com algumas alterações, na obra *Idéias de Jeca Tatu*, de Monteiro Lobato, com o título *Paranóia ou mistificação?* fato que gerou reações dos intelectuais ligados ao movimento modernista de São Paulo, Como Menotti del Picchia e Mário de Andrade, que afirmou:

É no caso que trato com o maior desinteresse pessoal (pois não fui eu quem criei coisíssima nenhuma) e com a maior imparcialidade (pois que ambos são companheiros de luta e vida) não Lasar Segall, mas Anita Malfatti se afirmará em sua posição legítima de despertadora do movimento moderno. [...] Eu desafio quem quer que seja a produzir documentos que denunciem, diante da exposição de 1913, o menor prurido de revolta, a menor consciência sequer, de um “movimento”, o menor ataque, o menor ódio e, em principal, a menor arregimentação. (*apud* ALMEIDA, 2014, p. 23)

Mário de Andrade voltou ainda à questão da comparação entre Malfatti e Segall, em que as obras, cujas características plásticas em muitos aspectos se assemelham, despertaram reações diferentes por parte da crítica. Enquanto as obras de Lasar Segall foram vistas como ousadas e com forte expressão técnica e de personalidade do artistas, as de Malfatti foram consideradas não apenas de mau gosto, como também sem apuro técnico. Mário de Andrade, em 1943, atribuiu a falta de críticas negativas à Segall ao fato de “a presença do moço expressionista ser por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unidade acadêmica, fecundasse com ela. (*apud* FABRIS, 2006, p. 17).

Porém, o debate modernista suscitado por Malfatti também despertou a atenção de intelectuais interessados no movimento de ruptura em relação à arte acadêmica,

como Mário de Andrade, que, além de atribuir-lhe o epíteto do modernismo nacional, conferiu-lhe o título de “a sensitiva do Brasil” (ALMEIDA, 2014, p. 33), referindo-se à força e delicadeza presente em suas obras. A exposição de Malfatti realizada em 1917, em um processo de historicização da arte moderna em São Paulo, contribuiu para a tomada de consciência do espírito de renovação, concorrendo para a da Semana de Arte Moderna de 1922, considerada até os dias atuais como o marco do modernismo em São Paulo. Segundo Annateresa Fabris, ao analisar a crítica de Mário de Andrade em 1943:

Lasar Segall conseguiu o aplauso de jornais (...). Porém, para Mário de Andrade, se existiu um “batismo de fogo” para o modernismo ele deveria ser localizado na exposição apresentada por Anita Malfatti em 1917, que teve “um papel inestimável” (ANDRADE, 1943): graças a ela surgiu uma “primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela democratização da arte brasileira”. (FABRIS, 2006, p. 18)

Em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, realizou-se a Semana de Arte Moderna, primeira ação coletiva em prol da estética moderna, como um dos eventos comemorativos do centenário da proclamação da Independência. Participaram do movimento de artistas e intelectuais ligados ao movimento, como Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, Emiliano Di Cavalcanti, e Victor Brecheret. Este último, ítalo-brasileiro e estudante do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, recém-chegado de Roma, onde teve contato com as obras de Mestrovic Emile-Antoine Bourdelle, ambos seguidores de Auguste Rodin, acabou por se tornar a “nova bandeira do modernismo” (FABRIS, 2006, p. 87).

Era o retorno ao índio, à terra: era a proclamação da independência intelectual depois da independência política. Era também a consequência natural de “pau brasil”, escreveu a propósito Sérgio Milliet. E acrescentou que “se observa um fenômeno curioso e por assim dizer inédito em nossa história literária e artística: o da pintura influenciando na literatura”. Esclarece: “São os escritores que seguem o pintor e suas idéias literárias nascem da presença de uma invenção pictórica, do contato íntimo com ela”. Realmente, isso ocorreu também no período denominado “antropofágico” (de 1928 a 30), quando a obra *Abaporu*, de Tarsila, inspiraria Oswald de Andrade a redigir seu manifesto “Manifesto antropófago”. Mas talvez esse mesmo fato “explique a desconfiança com que os meios plásticos” de São Paulo receberam as telas de Tarsila, vendo nelas, não a realização de uma

obra pictórica, mas a ilustração mais ou menos anedótica de alguma coisa que deveria ser enquadrada na literatura. (AMARAL, 1998, p. 39)

Nos anos seguintes a realização da Semana, diversas manifestações em prol do modernismo desenvolveram-se, sobretudo na cidade de São Paulo, epicentro do movimento. Dentre estas manifestações houve, de 1922 a 1929 as Revistas do Modernismo, que, segundo Annateresa Fabris representaram a “pesquisa estética movida pelo desejo de criar uma consciência e uma identidade cultural nacional” (FABRIS, 2006, p. 41). Foram publicadas: *A Revista* (julho de 1925 a junho de 1926), *Terra Roxa e Outras Terras* (janeiro de 1926 a setembro de 1926), *Klaxon* (maio de 1922 a janeiro de 1923), *Verde* (setembro de 1927 a junho de 1928), *Estética* (setembro de 1924 a junho de 1925) e *Revista de Antropofagia* (maio de 1928 a agosto de 1929). A primeira revista, *Klaxon*, que teve início em maio de 1922, logo após a Semana, contou com a participação de Mário de Andrade, Graça Aranha, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Rubem Borba de Moraes, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Yan de Almeida Prado e Couto de Barros. Segundo Annateresa Fabris, a *Klaxon* era a consequência imediata da Semana e “segundo informa Silva Brito, tendeu a corrigir os enganos e produzir a reflexão, o esclarecimento, a construção: (FABRIS, 2006, p. 40). A *Estética* surgiu no Rio de Janeiro em 1924, sendo dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, contando com apenas três exemplares publicados. Em 1925 surgiu *A Revista*, tendo como colaborador Carlos Drummond de Andrade, e sendo responsável pela divulgação do modernismo em Minas Gerais. Em 1928, Oswald de Andrade e Raul Bopp publicaram o *Manifesto Antropófago* dando início à *Revista de Antropofagia*.

As revistas, nos anos seguintes à realização da Semana de Arte Moderna, tiveram o papel de transmitir uma espécie de manifesto⁵ do movimento modernista, disseminando suas ideias, revelando esforços dos intelectuais e artistas em manter

⁵ As revistas publicadas configuraram-se como o embasamento teórico do movimento modernista, que, pelo seu caráter de vanguarda, configurou as publicações como manifesto. Pedro Puntoni Samuel Titan Jr., organizador das *Revistas do Modernismo* publicadas em sua íntegra pela Universidade de São Paulo em 2013, assinala que “a vanguarda sem revista não é vanguarda. (...) A revista é o lugar por excelência do texto assinado a muitas mãos. Ela se concebe, como órgão coletivo e mesmo como obra coletiva. (...) Pois não há revista de vanguarda sem, justamente, alguma dessas formas peculiares de sociabilidade artística que são a vanguarda, a boêmia, a turma, o grupo. (...) Daí também o seu caráter vivo de laboratório de ideias. Este texto encontra-se publicado no ^box desta edição.

abertas as propostas modernistas, e os debates iniciados em 1917 com a exposição de Malfatti, apesar das críticas negativas e pouca aceitação da nova estética proposta na sociedade. Além das publicações e manifestos, houve também esforços em promover a exibição das obras produzidas pelos artistas modernistas, como foi o caso da abertura, em 1925, do Salão Modernista no palacete de Olívia Guedes Penteado, pertencente à alta sociedade paulista. A abertura do salão promoveu encontros semanais para discutir os rumos da arte moderna no país, configurando-se como uma sociedade de artistas e amigos, sendo precursor de outras sociedades e salões que promoveram o modernismo, como a Sociedade Pró-Arte Moderna, o Clube dos Artistas Modernos, a Família Artística Paulista, e os Salões de Maio. Além disso, o Salão Modernista na residência de Olívia Guedes Penteado, dada a sua importância na sociedade, configurou-se como uma brecha na ríspida relação entre os pró modernismo e aqueles que se colocavam contra a nova tendência artística.



[Fig. 5] Salão Modernista. Pintura de Lasar Segall e escultura de Victor Brecheret. Foto: Caio Guatelli/Folha Imagem.



[Fig. 6] Entrada do Pavilhão de Arte Moderna, nos jardins do palacete de d. Olívia Guedes Penteadó. Coleção Família Penteadó. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 55).



[Fig. 7] Interior do Pavilhão de Arte Moderna, decorado por Lasar Segall. Na parede à direita, o quadro *A compoteira de peras*, de Fernand Léger. Coleção Família Penteadó. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 54).

Em 1923, outro importante fator foi decisivo para os rumos da arte moderna: a mudança definitiva de Lasar Segall para o Brasil⁶. Com participação ativa no Salão de Olívia Guedes Penteado, Segall desenvolveu em sua pintura uma temática com elementos característicos da flora brasileira, introduzindo uma nova paleta de cores, aproximando-se da temática inicial de Malfatti, como pode ser observado na tela *Tropical*⁷ (fig. 8), de 1917, com elementos característicos do expressionismo, e temática que enfatiza tópicos polêmicos sobre a noção do que se torna conhecido como brasilidade, que foi paulatinamente abandonada pela artista, possivelmente em detrimento das críticas sofridas, muito embora a representação de paisagens e festas do interior do Brasil permaneceram presentes em suas obras. Para Mário de Andrade, em discurso proferido em 1942:

A exposição de Anita Malfatti, realizada no final de 1917 (ano da Revolução Russa, registre-se de passagem), caiu sobre a cidade de São Paulo como uma bomba. Com cerca de 50 telas "expressionistas", de uma modernidade desconcertante para os padrões artísticos da época, a artista oferecia às nossas paragens o que havia de mais radical em termos de experiência plástica: uma pintura que se pretendia uma experiência da linguagem (da forma e da cor) e não mais uma narrativa mimética do mundo. (...) Anita cumpria corajosamente com suas telas essa premissa básica da arte moderna. Deu a cara à tapa ao expor seus trabalhos num Brasil caipira... e foi violentamente estapeada. Inicialmente pelo conservadorismo de Monteiro Lobato, (...) que fez num artigo enfurecido chamando aquelas obras e todo o modernismo de "paranóia ou mistificação", apelando para uma crítica muito parecida com a dos nazistas que classificavam a arte expressionista de arte degenerada, de loucos, praticada por artistas que não passavam de doentes mentais. (ANDRADE, 2013).

Em 1928, a tela *Bananal* (fig. 9), de Lasar Segall, foi adquirida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo sido a primeira obra moderna a integrar o acervo de um museu. Importante faz-se ressaltar o caráter público da instituição adquirente da tela,

⁶ Faz-se importante esclarecer que os irmãos de Lasar Segall já residiam há anos no Brasil, e com o aumento da perseguição antissemita na Europa, o artista, que era judeu, fixou residência definitiva na cidade de São Paulo.

⁷ Segundo Tadeu Chiarelli, *Tropical* foi inicialmente intitulada como *Negra Baiana*, e atribui essa mudança ao fato de *Negra Baiana* "conectar a pintura a um gosto de cunho naturalista, ao contrário de *Tropical*, que lhe confere um caráter mais 'nobre', menos circunstancial, investindo-a de uma característica alegórica que, por sua vez, a retira de uma filiação de caráter naturalista" (CHIARELLI, 2012, p. 55)

marcando, ainda que de maneira discreta, a aceitação da arte moderna. Em 1929, em observância à lei do pensionato artístico⁸, Malfatti doou à Pinacoteca do Estado a tela *Tropical*⁹ (fig. 13), e ao Museu Paulista a obra *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹⁰ (fig. 17), de 1928, que, em 1947, foi transferida para a Pinacoteca do Estado. Com a aquisição de apenas uma obra, e com a concessão de bolsas a diversos estudantes, não se pode considerar que a Pinacoteca possuía uma política de incentivo à arte moderna.



[Fig. 8] Anita Malfatti, *Tropical*, 1917, óleo sobre tela, 77 x 102 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁸ A lei do pensionato artístico (decreto n.o 2.234, de 22 de abril de 1912) concedia bolsas de estudo no exterior para estudantes do Liceu de Artes e Ofícios e Escola de Belas Artes, que foi fundada em 1925. O regulamento determinava que, ao término dos cinco anos de estudo, o bolsista deveria depositar um trabalho original de sua autoria na Pinacoteca do Estado, além de enviar, a partir do segundo ano de estudo, academias e desenhos de modelo-vivo, esboços de assuntos históricos e bíblicos, cópias de obras de artistas renomados, relatórios e atestados dos professores com quem estudara no exterior. No retorno ao Brasil, normalmente realizavam exposições com a produção trazida. Durante a presente pesquisa, não encontrei registros de que a exposição realizada por Anita Malfatti em 1917 tenha sido em observância a tradição dos alunos do pensionato exporem suas obras quando do seu retorno ao Brasil, haja vista a lei não exigir a realização da mesma, apenas a doação dos trabalhos. Entretanto, como Malfatti retornou de Nova Iorque pouco antes da abertura da exposição, há indícios que sua mostra de pinturas modernas esteja ligada ao Liceu de Artes e Ofícios.

⁹ A obra *Tropical* foi produzida em Nova Iorque, durante o tempo que Malfatti realizou estágio na cidade como beneficiária do pensionato artístico.

¹⁰ Esta obra obedece ao regulamento da lei do pensionato artístico que determina a cópia de artistas renomados, sendo *Femmes d'Alger dans leur appartement*, uma cópia da obra homônima de Eugène Delacroix, pintada em 1834, pertencente à coleção do Museu do Louvre.



[Fig. 9] Lasar Segall, *Banal*, 1928, óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



[Fig. 10] Anita Malfatti, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, óleo sobre tela, 1928, 175 x 128 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1.1- Ações legitimadoras do modernismo em São Paulo na década de 1930

Com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, que gerou a Depressão Econômica dos anos seguintes, e a Revolução de 1930 que culminou com o golpe de Estado e o Movimento Constitucionalista, a produção artística nacional sofreu um processo de desaceleração. Entretanto, o fim da República Velha ampliou o processo de industrialização e modernização do país, que novamente impulsionou a arte moderna. Em 1932, dez anos após a realização da Semana de Arte Moderna, Lasar Segall impulsionou a criação da Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM, que foi responsável por promover o debate e a realização do moderno, nas artes plásticas, literatura, música, dança e teatro.

Fundada com a participação de 20 membros¹¹, e com duas sedes provisórias, no Salão Modernista localizado no palacete de Olívia Guedes Penteadado, e outra na casa modelo de arquitetura modernista (fig. 11) projetada por Gregori Warchavchik, a SPAM começou a realizar suas ações. Um mês após sua fundação, em 22 de dezembro de 1932, a SPAM já contava com 39 membros fundadores¹², e no dia 31 de dezembro do mesmo ano realizou o primeiro de seus consagrados bailes¹³ modernistas, o *São Silvestre em farrapos*. Em 1933, a sociedade realizou seu primeiro baile carnavalesco, cujo sucesso permitiu arrecadar fundos para a sede, o Palacete

¹¹A saber: Lasar Segall, Jenny Klabin Segall, Gregori Warchavchik, Mina Klabin Warchavchik, Vittorio Gobis, Paulo Prado, Paulo Rossi Osir, Tarsila do Amaral, Olívia Guedes Penteadado, Paulo Mendes de Almeida, John Graz, Regina Gomide Graz, Alice Rossi, Anita Malfatti, Antonio Gomide, Frank Smith, Ester Bessel, Chinita Ullmann, Wash Rodrigues, Antonio Gomide e Arnaldo Barbosa. (ALMEIDA, 2014, p.60)

¹²Anita Malfatti, Antonieta Rudge, Arnaldo Barbosa, Alice Rossi, Arthur Pereira, Caldeira Filho, Camargo Guarnieri, Couto de Barros, Carlos Pinto Alves, Chinita Ullman, Esther Bessel, Francisco da Silva Telles, Frank Smith, Hugo Adami, Gregori Warchavchik, Guilherme de Almeida, Jayme da Silva Telles, Jenny Klabin Segall, José Wash Rodrigues, João de Souza Lima, John Graz, Lasar Segall, Kitty Boedenheim, Mina Klabin Warchavchik, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia, Moussia Pinto Alves, Olívia Guedes Penteadado, Paulo Mendes de Almeida, Paulo Prado, Paulo Rossi Osir, Regina Gomide Graz, Rubem de Moraes, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret, Vittorio Gobbis, Yan de Almeida Prado. (MAC-USP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/spam/index.html#>> Acesso em: 19/11/2018.)

¹³ Os bailes tinham o objetivo de arrecadar fundos para a manutenção das atividades da sociedade e providenciar a sede definitiva, além de promover a arte moderna com decorações que utilizavam painéis pintados pelos membros artistas, sobretudo Lasar Segall.

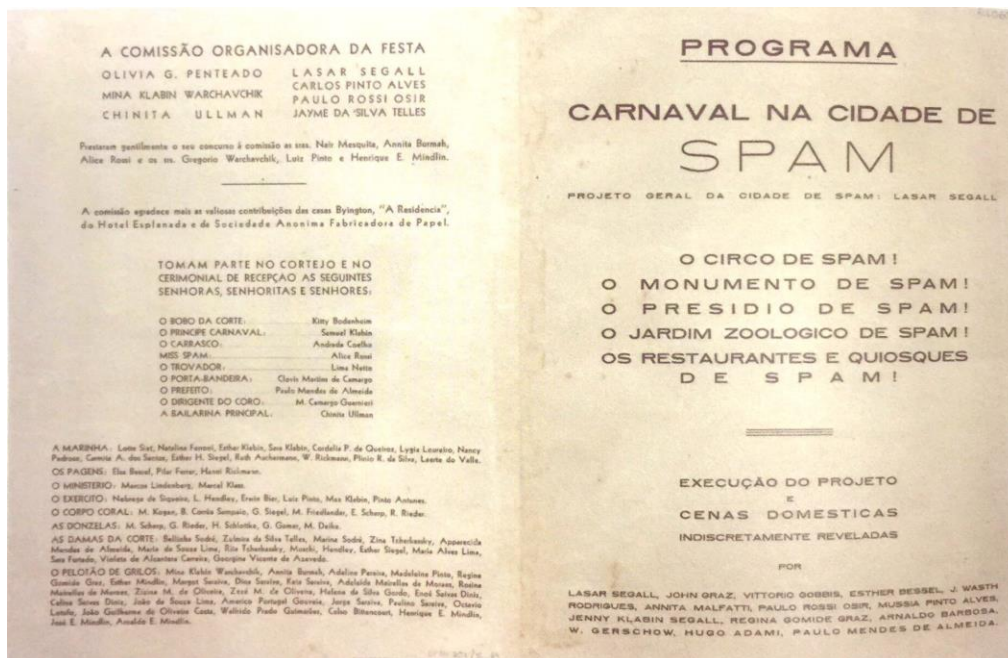
Campinas (hoje demolido), localizado à Praça da República. Em abril do mesmo ano, foi inaugurada a primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM, com organização de Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida, Lasar Segall e Paulo Prado.



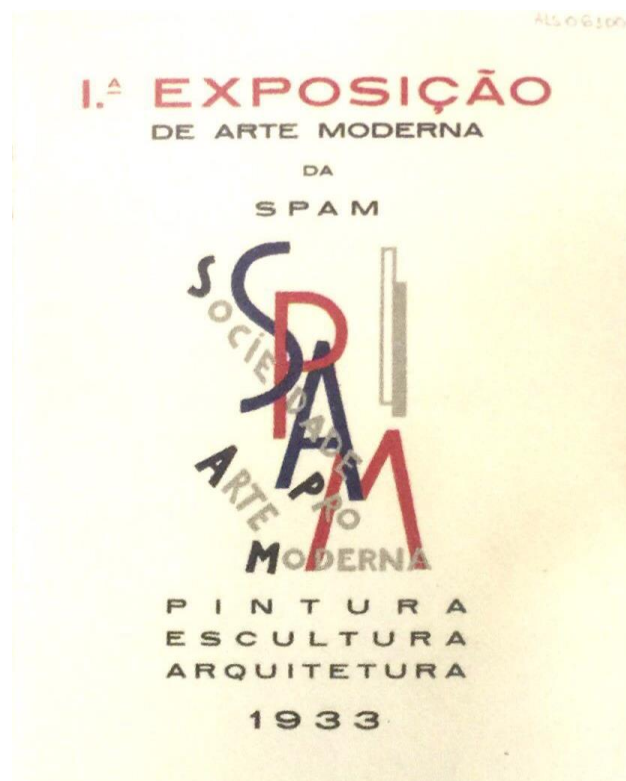
[Fig. 11] Casa Modernista localizada à rua Santa Cruz, São Paulo, projetada em 1927 por Gregori Warchavchik.



[Fig. 12] Lasar Segall, O Circo, decoração original do baile “Carnaval na cidade da SPAM”, 1933, guache, 690 x 715 cm.



[Fig. 13] Convite para o primeiro baile de carnaval da SPAM, “Carnaval na cidade da SPAM”, realizado no Trocadero, à rua Conselheiro Crispiano, atrás do Teatro Municipal, em São Paulo. Arquivo Lasar Segall - Ibram/MinC. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 64).



[Fig. 14] Cartaz da primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM, realizada à rua Barão de Itapetininga em 28 de abril de 1933. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 68).

Aberta ao público em 28 de abril de 1933, a mostra exibiu obras de artistas nacionais como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret, além de trazer obras de Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Fernand Léger, Giorgio De Chirico e Le Corbusier, sendo considerada, segundo Paulo Mendes de Almeida, “a mais importante mostra de arte moderna até então realizada em toda a América do Sul” (ALMEIDA, 2014, p. 69). Inaugurada a sede no Palacete Campinas, a SPAM cumpriu seu plano de promover recitais e concertos, além de contar com salão para exposições, uma sala de teatro, ateliês e biblioteca, funcionando como um lugar para promover aquilo que se entendia como moderno.

Na segunda Exposição de Arte Moderna promovida pela Sociedade, ainda em 1933, houve a participação, sobretudo, de artistas modernos fora do circuito da cidade de São Paulo, como Candido Portinari, Alberto da Veiga Guignard e Cecília Meireles. Em 1934 a SPAM promoveu seu segundo baile carnavalesco *Expedição às matas virgens da Spamolândia*, novamente com decoração que revelava as novas tendências artísticas da produção moderna nacional. Entretanto, em 1935, com graves dificuldades financeiras aliadas à desentendimentos entre a diretoria, à morte de Olívia Guedes Penteado e a saída de Lasar Segall, extinguiu-se a Sociedade Pró-Arte Moderna. Paulo Mendes de Almeida considerou a SPAM precursora da implantação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, funcionando como “um teste decisivo sobre a possibilidade de comportar, a cidade, uma associação desse gênero” (ALMEIDA, 2014, p. 72). Não obstante, o modelo constitutivo e atividades realizadas pela Sociedade em muito diferem do próprio conceito de museu, que está baseado na formação e exibição de uma coleção. Embora haja uma construção histórica que creditou à SPAM a vanguarda da modernidade pós Semana de 1922, a sociedade representou, juntamente com outras associações paulistas e cariocas, um esforço coletivo em manter a produção e exibição da arte moderna, ainda que em caráter experimental.



[Fig. 15] Vista parcial da decoração mural do baile "Expedição às matas virgens de Spamolândia", São Paulo, 6 fev. 1934, 17,4 x 23,5 cm. Foto: Hildegard Rosenthal. Arquivo fotográfico Lasar Segall - Museu Lasar Segall - Ibram/MinC. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 74).

Porém, a Sociedade Pró- Arte Moderna não foi a única a existir neste período. Em 1932, foi fundado o Clube dos Artistas Modernos, com sede próxima ao Viaduto Santa Ifigênia, com direção de Flávio de Carvalho e participação de Oswald de Andrade, Emiliano Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antônio Gomide, também com o intuito de promover a arte moderna por meio de recitais, concertos, exposições, peças teatrais e bailes. Segundo Paulo Mendes de Almeida:

(...) Entre as duas associações, é exato, houve uma certa rivalidade. (...) A verdade é que elas se completavam. A primeira (*SPAM*), um tanto aristocrática, porém mais sólida, mais "séria", no bom sentido da palavra. O *CAM*, democrático, largado, mas apresentando, indiscutivelmente, uma vivacidade maior. Um grande e vibrante movimento de arte e de inteligência, que dificilmente se repetirá (ALMEIDA, 2014, p. 86).

Em 1937, o artista e crítico de arte Quirino da Silva, fundou o Salão de Maio. Desde a dissolução da *SPAM*, não acontecia na cidade uma exposição de arte moderna, o que motivou a criação do Salão de Maio. Longe de configurar-se como uma

sociedade, o Salão de Quirino da Silva pretendia promover no Brasil a produção artística moderna nacional, e as novas vertentes artísticas internacionais, sendo o primeiro a promover a exibição da arte abstrata. Contando com três edições consecutivas, ocorridas em 1937, 1938 e 1939, os Salões de Maio extingiram-se, ao exemplo da Sociedade Pró-Arte Moderna e Clube dos Artistas Modernos, por divergências internas entre membros da diretoria, neste caso, Quirino da Silva e Flávio de Carvalho. Apesar de contar com poucas edições, os Salões contribuíram significativamente para apresentar aos artistas brasileiros novas tendências artísticas, servindo, assim como em outro momento tiveram essa função as obras de Lasar Segall e Anita Malfatti, como disciplinador do movimento moderno, além de familiarizar o público da cidade com estas novas tendências, tendo assim, papel de extrema importância na aceitação do movimento e na implantação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.



[Fig. 16] Cartaz do Primeiro Salão de Maio, realizado no Hotel Esplanada, São Paulo, em 25 de maio de 1937. Fotografia (ALMEIDA, 2014, p. 90).

As ações coletivas ligadas ao modernismo em São Paulo na década de 1930, configuraram-se como reuniões intelectuais em salões particulares com a participação de artistas, empresários, membros da alta sociedade e mecenas configurou o movimento como elitista, embora o Clube dos Artistas Modernos, dada sua filiação partidária de esquerda, tenha representado um esforço em democratizar o acesso à arte. Ainda assim, os movimentos foram restritos a uma minoria. Em 1928, Mário de Andrade afirmou que a falta de debate teórico em torno do movimento moderno e seu caráter elitista fizeram do modernismo “o único setor da nação que faz do problema artístico nacional um caso de preocupação quase exclusiva” (*apud* AMARAL, 2006, p. 24).

Contrastando-se ao modelo aristocrático das agremiações artísticas paulistas, formaram-se o Grupo Santa Helena, em 1935, e a Família Artística Paulista, em 1937, e da união de ambos, o Sindicato dos Artistas Plásticos. O Grupo Santa Helena, localizado no edifício Santa Helena, na Praça da Sé, foi fundado por Mário Zanini, Humberto Rosa, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manuel Martins, Alfredo Volpi e Alfredo Rizzoti, todos migrantes ou filhos de imigrantes, pertencentes da classe média pobre. Colocaram-se ao mesmo tempo contra o intelectualismo e a aristocracia de espírito dos modernistas e a pintura acadêmica. O Grupo tornou-se conhecido pelo ensino de desenho com modelo vivo. A Família Artística Paulista - FAP- foi fundada por Paulo Rossi Osir, que já havia integrado a SPAM, e Waldemar da Costa, tendo também como membros os integrantes do Grupo Santa Helena. Seu principal objetivo era buscar um equilíbrio entre a tradição e o novo, “prevenindo e prevenindo-se contra os desvarios e facilidades cometidos em nome da liberdade de expressão” (ALMEIDA, 2014, p. 101). A FAP valorizava os elementos formais e composicionais da arte, buscando na tradição artística um processo entendido como evolutivo, estimulando a formação de uma consciência profissional em seus membros. Realizou três exposições, contando com a participação de artistas como Anita Malfatti, Aldo Bonadei, João Batista Villas-Novas Artigas e Ernesto de Fiori, além de seus membros.

1.2 - Considerações sobre os Salões e Associações no Rio de Janeiro

A 38ª Exposição Geral de Belas Artes, em setembro de 1931, conhecido como Salão Revolucionário, inaugurou no Rio de Janeiro a exposição de artistas ligados à arte moderna. Em 1930, o arquiteto Lucio Costa que assumiu a direção da Escola Nacional de Belas Artes¹⁴ - ENBA, e o Salão Revolucionário representou seu esforço em modernizar o ensino de arte no país, embora houvesse resistência. Participaram da mostra Anita Malfatti e Candido Portinari. Para Walter Zanini (1991, p. 21) “a reestruturação da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA - fortaleceu-se com artistas dispostos a opor-se ao ensino tradicional da escola imperial.” Segundo Mário Pedrosa:

(...) a Revolução de 1930¹⁵ assinala-se pela intervenção do Estado não só no domínio econômico e político, como no cultural. A intervenção iniciou-se no plano artístico primeiramente pela nomeação revolucionária de Lucio Costa, o futuro definidor da ideia de Brasília, para a direção da Escola Nacional de Belas Artes, de que resultou o desmembramento da arcaica instituição do ensino da arquitetura, que vai enfim a necessária autonomia na nossa Faculdade Nacional de Arquitetura (PEDROSA, 2015, p. 459).

Como ressalta Mário Pedrosa, o desenvolvimento da arte moderna no Rio de Janeiro se deu de forma institucionalizada, com incentivo do poder público, ao contrário de São Paulo, onde o movimento assumiu um caráter marginalizado.

Entretanto, há no Rio de Janeiro ações coletivas anteriores ao Salão de 1931, como o Núcleo Bernardelli e a Associação dos Artistas Modernos. Esta última, fundada em 1929, incentivava exposições de arte, festivais de cinema, espetáculos teatrais e concertos. Ainda em 1929, o pintor Navarro da Costa, cônsul brasileiro em Munique,

¹⁴ Anteriormente denominada Academia Imperial de Belas Artes. Com a proclamação da República, passou a se chamar Escola Nacional de Belas Artes.

¹⁵ Trata-se da revolta armada que marcou o fim da República Velha, levando ao golpe de Estado de 1930, depondo o então presidente Washington Luís, impedindo a posse do presidente eleito Júlio Prestes.

organizou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro¹⁶ a 1ª Exposição de Arte Alemã. Em 1931 fundou-se o Núcleo Bernardelli, que buscava opor-se ao ensino tradicional da ENBA. Contou com a participação dos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli, além de pintores como Bruno Lechowsky, Manoel Santiago e Quirino Compofiorito, também professores. O núcleo “tornou-se um lugar de convivência, aprendizado e afirmação profissional” (ZANINI, 1991, p. 32).

Ao longo das décadas de 1930 e 1940 importantes exposições de arte moderna aconteceram no Rio de Janeiro com financiamento do Ministério da Educação e da ENBA¹⁷. Essas mostras aconteciam em museus da cidade, como foi o caso, em 1939 da exposição de Candido Portinari no Museu de Belas Artes. O final da década de 1930 foi marcado pela aproximação entre as associações cariocas e paulistas, organizando mostras que ocorreriam tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, como foi o caso das exposições dos Salões de Maio e as mostras organizadas pela Família Artística Paulista.

Em 1946, foi criada a Divisão Moderna, uma seção do Salão Nacional de Belas Artes, para expor a produção artística moderna, representando a abertura de um espaço para a arte moderna na ENBA, instituição que até então se mantinha decididamente alinhada ao que os modernistas entediam como tradicionalismo estético e fechada às orientações artísticas renovadoras. A Divisão Moderna levou, em 1952 à criação do Primeiro Salão de Arte Moderna destinado exclusivamente aos artistas de tendência renovadora. O antigo Salão Nacional de Belas Artes continuou a existir, novamente voltado apenas à arte acadêmica. Ambos os Salões ficavam subordinados à Comissão Nacional de Belas Artes, criada pela mesma lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que estabelecia os referidos salões. Mais uma demonstração da institucionalização da arte moderna no Rio de Janeiro promovida pelo poder público.

A terceira edição do Salão, realizada em 1954, ficou conhecida como o Salão Preto e Branco, por apresentar exclusivamente obras em preto e branco, num protesto dos artistas contra a má qualidade das tintas produzidas no país. Na ocasião, foi

¹⁶O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi fundado em 1856 para difundir o ensino das artes aplicadas aos ofícios e à indústria.

¹⁷ São exemplos as exposições de *Arte Moderna Francesa*, de 1940, patrocinada pelo Ministério da Educação e a *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, patrocinada pela Casa do Estudante do Brasil, que realizou-se na Galeria Askanazy.

encaminhado ao Ministério da Educação um manifesto assinado por cerca de 600 artistas de diversas partes do país, liderados por Iberê Camargo, Milton Dacosta e Djanira.

O início da institucionalização da arte moderna se deu, no campo das artes plásticas, com a entrada da obra de Lasar Segall e Anita Malfatti na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Entretanto, no Rio de Janeiro, a arte moderna nasceu institucionalizada. Ao longo de seu desenvolvimento, a produção artística moderna apresentou semelhanças e divergências, incluindo o desenvolvimento da abstração, como aponta Aracy Amaral:

No Rio de Janeiro, a origem do movimento abstrato seria diferente. Mário Pedrosa despertou o interesse pela psicologia da *gestalt*, e Nise da Silveira, em seu trabalho no Centro psiquiátrico Nacional Pedro II, no Engenho de Dentro, trabalhava a pintura de alienados, tratando o tema da abstração como uma expansão da realidade, sem controle racional (AMARAL, 2006, p. 121).

Os distintos processos de desenvolvimento formal na arte, aliado aos processos de institucionalização da arte moderna, e a presença de diversos núcleos artísticos concomitantes, levou à formação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo também de maneira não integrada, o que, por um lado significou a falta de unidade entre a arte moderna no país, por outro significou a formação de diferentes frentes artísticas, ampliando a produção, o debate e a pesquisa estética no país.

2- O contexto de criação do Museu de Arte de São Paulo

Com a crise da exportação do café gerada pela quebra da Bolsa de Valores de 1929, que concorreu para o fim da República Velha em 1930¹⁸, O Brasil entrou em uma nova fase de desenvolvimento. Após a Revolução Constitucionalista e o golpe de estado que culminou na implementação do Estado Novo, em 1937, houve a ampliação do processo de industrialização no país, gerando mudanças socioculturais e políticas, que levaram à metropolização de cidades brasileiras. Com desenvolvimento iniciado com a produção da agricultura cafeeira, São Paulo já se destacava como uma das mais importantes cidades do Brasil em termos econômicos. Com a concentração de capital e mão de obra, natural que também em São Paulo se desenvolvesse a zona industrial, tornando-se assim a nova capital empresarial do país.

No ocidente, a Segunda Guerra Mundial provocou uma alteração no circuito artístico e cultural, que, até então, tinha Paris como grande referencial com a inserção de Nova Iorque, que vinha desenvolvendo-se industrialmente, no eixo cultural. O Museu de Arte Moderna - MoMa - fundado em 1929 tornou-se um dos mais importantes museus mundiais. O MoMa, que já possuía uma política de aquisição de arte europeia, ampliou significativamente seu acervo. O conflito provocou uma intensa movimentação no mercado de obras de arte. Houve a retirada de obras da Europa para preservação, devido aos ataques com bombas; a doação e venda de obras para que pessoas pudessem fugir da Guerra, houve também o sistemático saque nazista às coleções de judeus, e a perseguição à arte moderna, considerada inferior. Ocorreu ainda neste período o crescimento do mercado clandestino de obras de arte. Todo este contexto mercadológico provocado pela Guerra, colaborou para que obras e artistas viessem à América. Embora associe-se aos museus americanos, sobretudo ao MoMa, a formação de coleções oriundas do saque nazista, é digno de nota que este museu já possuía desde 1929 política de aquisição de acervos de obras europeias, além de receber obras que não seriam expostas para salvaguarda em reserva técnica. Como

¹⁸Trata-se da quebra da promessa do governo paulista em pagar aos produtores de café o preço mínimo estabelecido para a produção, pagando pelo produto que não foi exportado. Como a exportação foi extremamente baixa devido à quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, os produtores queimaram sacas de café para diminuir a oferta no mercado internacional, buscando valorizar o produto.

ocorreu com o MASP, muitas das obras só tiveram o certificado de autenticidade emitido após verificada a legalidade da aquisição, principalmente devido à política de restituição de bens às famílias judias iniciada após a Guerra (FELICIANO, 2013). Findo o conflito, houve a propagação do estilo de vida estadunidense com a *Doutrina Truman*¹⁹, e São Paulo, que vinha ampliando sua zona industrial, passou a adotar também este modelo. Segundo Ana Paula Nascimento (2004, p. 3), o estilo eclético europeu, com palacetes e excesso de ornamentação clássica, foi paulatinamente abandonado em detrimento de uma arquitetura voltada para a nova dinâmica metropolitana²⁰. Foi também um período de efervescência cultural, com o desenvolvimento do chamado Novo Centro de São Paulo, que concentrava nas Avenidas Ipiranga, São João e suas imediações, teatros, cinemas e galerias, como a Domus, que, segundo Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, (2017, p. 363) realizou 91 exposições de arte moderna entre os anos 1947 e 1951.

Ainda como consequência do Segundo Pós-Guerra, no dia 24 de outubro de 1945 foi criado, na cidade de São Francisco, Califórnia, a Organização das Nações Unidas - ONU - com sede em Nova Iorque e com o intuito de promover a cooperação internacional, substituindo a Liga das Nações, fundada em 1919, ao fim da Primeira Guerra Mundial. Em 16 de novembro de 1945 foi fundada em Londres a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Cultura e a Ciência - UNESCO - com sede em Paris. Em 1946, foi criado o Conselho Internacional de Museus – ICOM, órgão da UNESCO, para tratar das políticas públicas internacionais para museus, trazendo novas diretrizes museológicas, incluindo o chamado “museu vivo”, proposta em que o museu, além de salvaguardar o patrimônio nacional, contaria com a missão de promover projetos didáticos, mantendo um caráter educacional, e buscando atingir o grande público, sobretudo o transeunte, integrando-se à cidade, e indo de encontro às políticas museais implementadas na Europa desde a Revolução Francesa.²¹ Para

¹⁹ Trata-se da política desenvolvida pelo presidente dos Estados Unidos Harry Truman durante a Guerra Fria sob pretexto de conter o avanço do comunismo. O programa baseava-se principalmente na propagação do capitalismo incentivado pelo consumo.

²⁰ Importante ressaltar que este processo não foi imediato, levando décadas para se concretizar.

²¹ Trata-se do modelo expositivo para contemplação, iniciado no Museu do Louvre, primeiro museu fundado logo após a Revolução Francesa, em que o público, ainda restrito, somente observava as obras expostas, sem qualquer participação ou suporte educativo.

Maria Cecília França Lourenço (2004, p. 2), compreender a musealização da arte moderna demanda contrapor-se ao cenário museal então existente. As primeiras coleções de arte brasileira com destinação pública, encontram-se em igrejas, inauguradas no período colonial, com finalidades religiosas. Durante o século XIX surgem museus, entre nós, junto a escolas, arquivos e bibliotecas com peças também artísticas, porém expostas à contemplação.

Em 1948, o ICOM foi instituído no Brasil, embora já participasse dos debates do Conselho Internacional por meio da representação de Oswaldo Teixeira, diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, que participou como membro fundador. Com sede no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, e com todos os membros ligados à museus cariocas.²² A partir da criação do ICOM, houve um verdadeiro impulso a criação de museus, dadas às dificuldades de implementar as novas políticas museográficas em instituições com um consagrado acervo histórico, e, portanto, tradicionais. Desde as primeiras ações do modernismo em São Paulo, e do desenvolvimento da arte moderna no Brasil, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro, já havia a preocupação em criar um museu voltado exclusivamente para as novas tendências artísticas. Entretanto, com a Segunda Guerra Mundial, houve uma agitação no mercado de obras de arte devido à grande oferta e aos preços reduzidos, o que levou, em 1947, à criação do Museu de Arte de São Paulo - MASP, pelo empresário Francisco de Assis Chateaubriand, proprietário da rede de comunicações *Diários Associados*, contando com a colaboração de Pietro Maria Bardi e de sua esposa, Lina Bo Bardi, recém chegados ao Brasil.

O *marchand* e crítico, e a arquiteta italianos transferiram-se para o Brasil em 1946, trazendo parte do acervo de sua galeria em Roma, *Studio d'Arte Palma*. Na Itália, Bardi foi crítico de arte e incentivador de movimentos *como o Movimento Italiano para a Arquitetura Racional – o MIAR*, com ideologia ligada ao Fascismo. Bo Bardi, arquiteta, teve contato com a ideologia da arquitetura racionalista, embora não integrasse o grupo. Diversas hipóteses sobre a vinda de Bardi e Lina Bo Bardi para o

²² A saber: Oswaldo Teixeira, escolhido por Chauncey Hamlin, fundador do ICOM como presidente do ICOM Brasil, Gustavo Barroso e Heloísa Alberto Torres, diretores do Museu Histórico Nacional e do Museu Nacional do Rio de Janeiro, respectivamente, foram escolhidos como vices, e José Alcindo, diretor do Museu Imperial como membro.

Brasil foram levantadas, entre elas a de perseguição política dada a sua ligação com Benito Mussolini e o Fascismo. Outra hipótese aponta que Bardi já mostrava interesse em penetrar no mercado de arte da América Latina por possuir um acervo considerável de arte clássica italiana, devido às exposições realizadas anteriormente no Brasil e na Argentina com a coleção do *Studio d'Arte Palma* (POZOLLI, 2014)

Chateaubriand, que já tinha interesse em criar um museu com arte moderna, a tendência do período, convidou Bardi e ao seu expressivo acervo para formar o Museu de Arte de São Paulo. Para Bardi, a formação do acervo do MASP vinha da necessidade de criar na cidade um museu que pudesse proporcionar ao grande público conhecimento, e para tanto, seria necessário diferenciar-se da proposta dos museus pautados na museologia tradicional, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo que, apesar de possuir um extenso acervo histórico, não estava pautada pelos novos padrões voltados para a formação do grande público. O MASP não deveria ser apenas uma vitrine para exposição de obras de arte, mas um local de incentivo pelo interesse da história da humanidade.

Não queríamos ensinar arte à pessoas notoriamente informadas, no entanto, pretendíamos ampliar aquela difusão. A situação na cidade indicava a necessidade de difundir conhecimentos específicos que justificavam a abertura de um museu diferenciado da já existente Pinacoteca do Estado, continuadora de uma museologia oitocentista. (BARDI, 1992, p.15)

Assim, a modernidade do MASP estava em seu projeto museológico, firmado na proposta de museu vivo, e não em seu acervo.

Segundo Lourenço, Chateaubriand já manifestava intenções de criar na cidade dois museus, um de arte geral e outro de arte moderna, e afirma:

Ao ser inaugurado o MASP, Chateaubriand convida o próprio Rockefeller para a abertura, que discursa dentro de sua militância, ou seja, na defesa da arte moderna, possivelmente decepcionado com o acervo de arte em geral então inaugurado (LOURENÇO, 1999, p. 107).

À época de sua inauguração, o MASP contava com, de acordo com Pietro M. Bardi (1992, p. 10) apenas com 12 obras de artistas nacionais modernos e modernistas em seu acervo, todas doadas no mesmo ano da inauguração da instituição: *Cinco Moças de Guaratinguetá*, de Emiliano Di Cavalcanti, doada ao MASP por Frederico Barata; a *Série Bíblica*, de Candido Portinari composta por 8 telas, e o tríptico dos *Retirantes*, do mesmo artista, todas doadas por Chateaubriand; *A Estudante*, de Anita Malfatti, doada pela própria artista, por iniciativa própria, diferentemente das obras doadas à Pinacoteca, que cumpria a determinação de doação pela lei do pensionato artístico. Estes artistas já possuíam em 1947 uma fortuna crítica consagrada acerca de sua participação no modernismo, estando longe da fase inaugural de luta pela aceitação, mostrando assim, que o interesse do MASP não era de promover o debate acerca da arte moderna, ou apresentar as novas tendências artísticas, embora seu estatuto inicial trouxesse o incentivo a história de várias culturas, inclusive, a denominada cultura popular. Os anos iniciais do museu, entre 1947 e 1953, foi o período de maior aquisição de obras, que se deu sobretudo por meio de doações.

Inicialmente instalado na rua 7 de Abril, no centro de São Paulo, no edifício Guilherme Guinle, sede dos *Diários Associados*, o Museu de Arte de São Paulo trouxe inovações significativas no campo da museologia. Segundo Lourenço (2004), o fenômeno do “museu vivo” no Brasil ocorre com a fundação do MASP, que apesar de não trazer o moderno em seu acervo, trouxe “a esplêndida conquista do espírito coletivo, o museu vivo que abriu suas portas ao povo”. Os primeiros projetos expográficos propostos por Bo Bardi (figs. 18 e 19) efetivam as renovações no campo museológico por apresentarem uma nova relação espacial entre obra e visitante, favorecendo a proposta educativa. Em seus projetos, intencionalmente, não houve a primazia da organização cronológica das obras, nem divisão por escolas ou períodos, a narrativa tradicional da historiografia da arte foi quebrada, e as obras retiradas da parede e suspensas, criando condições para a compreensão da arte mediante a convivência com a própria arte. O MASP tinha por objetivo oferecer uma visão histórica abrangente sobre a produção artística humana, sobretudo europeia, e Lina Bo Bardi proporcionou a aproximação do espectador com a obra de arte, permitindo sua

percepção livre da carga histórica que a obra carrega, democratizando seu acesso, até então bastante restrito à elite iniciada no campo artístico.

A novidade se baseava num programa inédito: seria um centro cultural com atrações singulares, numa cidade que nem lembrava que em '22 (*sic*) lançara a Semana de Arte Moderna, bastante conhecida na Europa pela sua extraordinária vivacidade. Nossa intenção era realizar exposições periódicas, promover os aspectos didáticos da arte com cursos e conferências, e também, abrir escolas sobre assuntos que aqui ainda eram pouco difundidos (BARDI, 1972, p. 13).

Segundo Motta (2004, p. 3), o projeto de museu vivo instituiu-se no MASP sobretudo por meio das propostas de Bardi, como no projeto educativo idealizado para contemplar um público ampliado, biblioteca, cursos, publicações e exposições temporárias. Mesmo antes da inauguração do museu, Bardi demonstrou preocupação com o caráter formativo da instituição, promovendo cursos para a capacitação de profissionais aptos a trabalhar junto ao público. A partir de então, as escolas do MASP tornaram-se referência no ensino de assuntos pouco difundidos na cidade de São Paulo.²³ Foi criado o Instituto de Arte Contemporânea - IAC - escola voltada para o ensino de design e artes aplicadas, e que iniciou os estudos de desenho industrial no país (BARDI, 1992, p. 9). Outras propostas didáticas de Bardi também contribuíram para que o museu pudesse atingir o grande público, como é o caso dos painéis com textos explicativos e de fácil compreensão acerca das exposições. Em 1957, o MASP firmou um convênio transferindo suas escolas para a recém-criada Fundação Armando Álvares Penteado. Na proposta democratizar o acesso à arte por meio do museu vivo voltado para o grande público, o MASP e o MAM de São Paulo promoveram, além da difusão de seus acervos, diversas mostras temporárias. Ainda segundo Motta (2004 p. 3) só o MASP, no período em que ocupou o edifício da rua 7 de Abril, realizou mais de 100 exposições temporárias²⁴.

Em 1968, o Museu de Arte de São Paulo mudou-se para o edifício da Avenida Paulista, projetado por Lina Bo Bardi, o que levou a uma maior democratização do

²³ São exemplos de cursos oferecidos pelo MASP: dança, museologia, desenho industrial, moda, música, gravura, desenho e pintura (BARDI, 1992).

²⁴ São exemplos de mostras temporárias: as mostras de Le Corbusier, Max Bill, Richard Neutra, Goerg, P. L. Nervi, Calder, Saul Steinberg, Anita Malfatti, Lasar Segall, Portinari e Burle-Max (BARDI, 1972).

acesso à arte pelo público transeunte da metrópole. Seguindo o modelo arquitetônico da escola racionalista italiana, que propunha maior integração entre edifício e entorno, o prédio foi construído com materiais brutos, como vidro e concreto, revelando sua estrutura. Construído sobre um vão livre, o novo edifício favoreceu a circulação e integração com a cidade. Este espaço também deveria ser usado como espaço expositivo, o que de fato ocorreu no ano seguinte com a mostra interativa *Playgrounds*, de Nelson Leirner²⁵. No segundo andar foi instalada a pinacoteca com obras do acervo, colocadas nos icônicos cavaletes de cristal, com bases de concreto aparente, possibilitando uma visão geral do acervo ao mesmo tempo que era possível olhar a cidade, retirando do quadro seu *status* de obra de arte e reforçando seu caráter de objeto.



[Fig. 17] Primeiras obras do MASP a desembarcarem no Brasil.

A figura 17 mostra a obra *Madame Cézanne em Vermelho*, Paul Cézanne indicando que houve no MASP a formação de um acervo voltado a constituir a história da arte moderna na Europa, sobretudo na França, contando com significativa presença

²⁵ A mostra *Playgrounds*, com todas as obras interativas, ocorrida em 1969, foi a primeira realizada no vão livre do MASP.

de obras de Édouard Manet, Claude Monet, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Auguste Renoir, Edgard Degas, Vincent Van Gogh, e Henri Matisse. Além de outros artistas ligados à arte moderna, como Amadeo Modigliani e Diego Rivera.



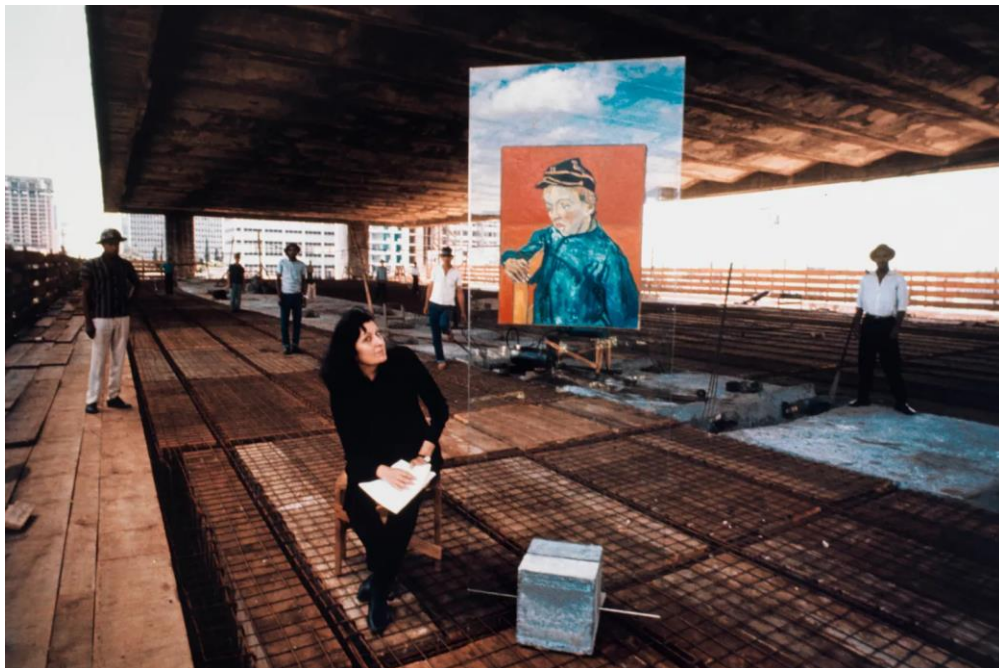
[Fig.18] Vista da Pinacoteca do MASP em sua primeira sede, no edifício Guilherme Guinle, à rua 07 de Abril, São Paulo.



[Fig. 19] Vista da Pinacoteca do MASP em sua primeira sede, no edifício Guilherme Guinle, à rua 07 de Abril, São Paulo.

A clara proposta de acervo do MASP incluía a presença de nomes consagrados da arte moderna brasileira, caracterizando uma tendência do processo museológico do segundo pós guerra: a formação de coleções de artistas vivos, afastando-se da noção de temporalidade remota. Entretanto, é na fundação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro que efetivam-se essa significativa alteração entre espaço e artista, ao promoverem não apenas mostras temporárias, mas a formação de coleções que privilegiavam tanto artistas consagrados, como os que se lançavam nas novas tendências artísticas. Segundo Lourenço:

Sem dúvida, o Museu de Arte de São Paulo é o primeiro museu brasileiro a ser implementado com critérios norteadores de uma política clara no acervo, voltada às ditas obras-primas e de artistas célebres do passado, alicerçada por uma atuação aberta para novas manifestações de época e caras ao moderno, como desenho industrial, moda, comunicação visual, e também um terceiro eixo, educacional, igualmente comprometido com o moderno (LOURENÇO, 1999, p. 97).



[Fig. 20] Lina Bo Bardi na construção da sede do MASP na Avenida Paulista. Foto colorida digitalmente.



[Fig. 21] Vista da Pinacoteca do MASP na Avenida Paulista, década de 1970. Foto: Paolo Gasparini.

2.1- Notas sobre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo

A instituição de exposições, grupos e associações em prol da arte moderna, como as anteriormente mencionadas Sociedade Pró-Arte Moderna, Clube dos Artistas Modernos, Família Artística Paulista e os Salões de Maio favoreceram a iniciativa de criar em São Paulo uma instituição de caráter permanente, e portanto mais consistente, que atendesse aos anseios de afirmar a arte moderna, sem, tampouco, impedir-lhe a constante renovação. Em 15 de julho de 1948 foi assinada a ata de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, o *Ciccilo* Matarazzo, e sua esposa, Yolanda Penteado, membros de tradicionais famílias paulistanas e mecenas das artes. O Estatuto Inicial do recém criado museu trazia como seus objetivos:

- a) Adquirir, conservar, exibir e transmitir para a posteridade obras, de arte moderna do Brasil e do estrangeiro;
- b) 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. (*apud* LOURENÇO, 2004)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM - foi instituído como agente construtor da história da arte moderna, e não mais como um lugar de memória criado em função do passado. Conforme descreve seu estatuto, o MAM teve como objetivo transmitir para a posteridade, ou seja, o museu é responsável por propor a historiografia do moderno, selecionando e exibindo obras de acordo com seus preceitos, criando e expandindo novos valores.

No dia 08 de março de 1949 o MAM abre suas portas ao público. Instalado no edifício Guilherme Guinle, na rua 7 de Abril, sede dos *Diários Associados*, e, portanto, junto ao MASP, o MAM paulista trouxe inovações no campo museológico, ao adotar o modelo de museu-vivo da UNESCO, além de inovar com o acervo voltado para a difusão da arte abstrata no país. A localização inicial colaborou para a percepção da ruptura dos paradigmas históricos, contrapondo seu acervo moderno e abstrato ao acervo do MASP, que privilegia a História da Arte europeia. Nos anos iniciais do MAM, Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteado, juntamente com Léon Degand, seu primeiro

diretor artístico, promoveram exposições temporárias que, além de difundir o abstracionismo, buscavam construir uma revisão teórica da produção moderna, contribuindo, assim, para o seu desenvolvimento. As mostras levantavam debates e pesquisas, que levaram à realização de conferências e publicações no meio acadêmico, elevando a arte moderna a um *status* de arte passível de musealização, valorizando sobretudo o debate sobre a produção moderna nacional.

Apesar de aparentemente despolitizada, a difusão da arte abstrata carrega diversas questões enraizadas nos debates políticos da época. Segundo Pietro Maria Bardi, *marchand* e diretor do MASP, Assis Chateaubriand recusou-se a expor obras abstratas em seu museu justamente por negar-se a uma neutralidade política (BARDI, 1992). Já o MAM, apoiado por Nelson Rockefeller, então diretor do MoMa de Nova Iorque, difundiu a abstração como forma de internacionalização da arte, opondo-se à produção artística ligada a uma expressão nacional, sobretudo de denúncia social. Ao negar o caráter nacional de seu acervo, o MAM contribuiu para a transformação do imaginário moderno associando-o à liberdade, arrojo, renovação, ousadia, atualização, sintonia com a arte mais avançada, rompimento com o atraso intelectual, fundação de sociedade mais justa e igualitária, assim revendo-se o passado de espoliações sucessivas ante a humanidade sonhada (LOURENÇO, 2004, p. 3).

Dois anos após sua fundação, o Museu de Arte Moderna inaugurou a primeira Bienal de São Paulo, umas das exposições bienais mais antigas do mundo, que de fato projetou a produção artística nacional, legitimou tendências na arte moderna, promoveu artistas e a formação de acervos, contribuindo significativamente para o reconhecimento do MAM como instituição. A veiculação da Bienal na imprensa, jornais e televisão, proporcionou uma melhor assimilação da arte moderna, contribuindo, assim, para expandir o acesso às instituições museais de São Paulo. De acordo com Nascimento (2004, p. 3), a mudança da sede para o Parque do Ibirapuera²⁶ pode ter sido decisiva para afastar o museu do centro das discussões culturais da cidade. Assim, apesar da sede no Ibirapuera proporcionar um amplo espaço para o acervo e para a realização da Bienal, afastou-se do centro, opondo-se à ideia de museu para a

²⁶ O MAM permaneceu no edifício da rua 7 de abril até o ano de 1958, quando transferiu-se para o Parque do Ibirapuera, com sede projetada por Oscar Niemeyer. O projeto para construção do Parque teve início em 1951, como parte das comemorações do IV centenário da cidade, que ocorreu em 1954.

cidade, que deveria atingir o grande público transeunte, inserindo-se na vida cotidiana. Após seis edições do evento, que serão oportunamente verificadas de modo detalhado, em 1962, o MAM e a Bienal operaram de modo independente, sobretudo por motivos financeiros. Um ano depois, o museu doou expressiva quantidade de suas obras para o recém-fundado Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, mantendo um acervo extremamente reduzido.

2.2 – Notas sobre a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Em 1948, com sede no Banco Boavista, na Candelária, foi fundado, pelo empresário Raymundo Ottoni de Castro Maia, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Apesar de haver na cidade diversas associações para difusão da arte moderna, assim como em São Paulo, no Rio de Janeiro havia uma peculiaridade: a existência do Salão de Arte Moderna da Escola Nacional de Belas Artes, já mencionado anteriormente. Assim, no Rio de Janeiro, a arte moderna já estava ligada à uma instituição de caráter museológico, o que não ocorreu na capital paulista, tendo sido o Museu de Arte Moderna, a efetiva institucionalização da produção artística moderna. O MAM carioca também contou com doações de Nelson Rockefeller²⁷, demonstrando em seu acervo pouco interesse pela produção moderna nacional. Embora contasse com propostas museológicas e educativas baseadas no recém criado programa da UNESCO, o MAM teve, em seus primeiros anos, Gustavo Capanema²⁸, diretor do Museu Histórico Nacional, e vice-presidente do ICOM Brasil como um de seus diretores.

Em 1952, o MAM transferiu-se para a outra sede, o moderno edifício Palácio Gustavo Capanema, projetado por Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Le Corbusier, e Oscar Niemeyer, onde funcionava o Ministério da Cultura. Em 1952 foram iniciadas as obras da sede definitiva, no Parque do Flamengo, projetada pelo arquiteto carioca Affonso Eduardo Reidy, também inspirado na arquitetura racionalista italiana, cujo primeiro bloco foi inaugurado em 1958, o bloco de exposições inaugurado em 1963, e a construção total do edifício apenas em 2006. O MAM do Rio de Janeiro sediou importantes exposições para as tendências artísticas brasileiras, destacando-se a mostra *Nova Objetividade*, em 1967, que reúne os artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, e os críticos Aracy Amaral e Mário Pedrosa em torno da arte Concreta e Neoconcreta, além da nova figuração.

²⁷A saber: *Antelope Mountain* (1946), de Everett Spruce; *Standard Bearer* (1946), de Robert Gwathmey; *Lecture on Architecture* (1946), de Jacob Lawrence; *Forest of Chimneys* (1945), de Arthur Osver; a segunda *Composição* (1938), de Léger; *Ocean for Birds* (1945), de Yves Tanguy; e *Picture for Young People* (1943), de Max Ernst (TOLEDO, 2015, p. 162).

²⁸Capanema era conhecido por seu conservadorismo e análise tradicional da História e da Arte, ao contrário da imagem de progresso e ousadia associadas à Yolanda Penteadó e Ciccilo Matarazzo. Entretanto, como Ministro da Educação, Capanema colaborou para a modernização do ensino no país.

No final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, com a projeção alcançada pela arte moderna, surgem no país diversas propostas de Museus de Arte Moderna. O MAM Bahia, em Salvador, com Lina Bo Bardi à frente, e Assis Chateaubriand como *marchand*, foi inaugurado em 1960, com forte presença da produção artística moderna nacional. Embora outras instituições criadas no mesmo período não levem o nome de Museu de Arte Moderna, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (1955), o Museu de Arte da Pampulha (1957), projetado por Oscar Niemeyer, o Museu Lasar Segall (1967), a Fundação Alberto Guignard (1961), em Belo Horizonte, e o Museu Regional Dona Beja (1961), em Araxá, Minas Gerais, fundado por Chateaubriand. Os novos museus foram fundados com o mesmo espírito de vanguarda da arte moderna que os primeiros museus paulistas do segundo pós guerra, opondo-se ao sistema museológico tradicional e à arte acadêmica consolidada, difundindo o modernismo no país, atingindo o grande público, trazendo propostas educativas e formativas, e inserindo-se na vida cotidiana da cidade, realizando, assim, o projeto do museu vivo.



[Fig. 22] Fachada do Edifício Gustavo Capanema. Rio de Janeiro.



[Fig. 23] Fachada do edifício sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projetada por Affonso Eduardo Reidy e inaugurada em 1963.

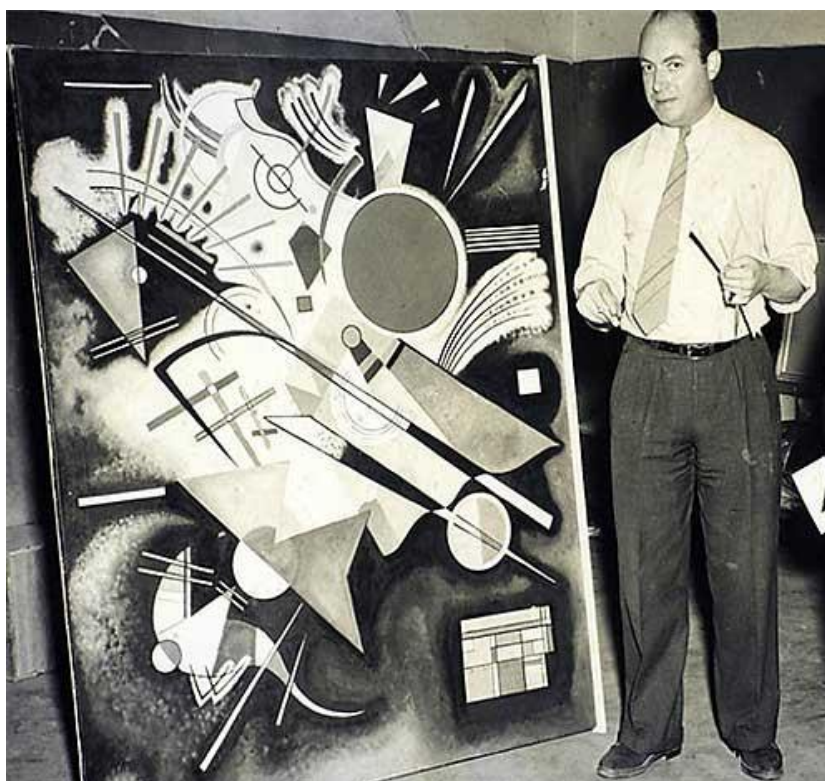
3 - O Museu de Arte Moderna de São Paulo e a institucionalização do Moderno

Desde sua fundação, o Museu de Arte Moderna dedica-se a missão de definir historicamente a arte moderna. Mas, para tanto, funda-se num paradoxo inerente ao próprio período: como conciliar o colecionismo à contemporaneidade e a uma produção artística em constante transformação? Consagrado por Pierre Nora como “lugar de memória” (NORA, 1993, p. 8), o próprio museu se encontra em processo de transformação com as novas diretrizes propostas pela UNESCO. Segundo definição do ICOM, o museu configura-se como uma instituição permanente, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e do seu entorno, que os adquire conserva e comunica. Sendo assim, surgiu o desafio de definir o que é história na produção artística do período, concorrendo com o interesses de romper tradições propostas pela arte moderna.

O moderno dirige-se a um futuro próximo, porém, tornando-se este tempo o presente, torna-se antigo, não sendo portanto o moderno um tempo, mas uma tendência. Constituído sob a premissa de lançar a arte do seu tempo, o MAM posicionou-se nas premissas do moderno, não expondo apenas a produção do seu tempo, mas uma tendência. Dessa forma, além de seu acervo moderno, que em breve deixaria de sê-lo, o MAM desenvolveu uma política de mostras temporárias, com a intenção de não parar no tempo, típico dos museus até então, unindo peças de sua coleção com as novas tendências artísticas, possibilitando assim a construção histórica do moderno.

A primeira de suas mostras temporárias ocorrida em 1949, proposta pelo diretor Léon Degand, intitulada *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, já deixou clara a intenção do museu em se posicionar historicamente sem abrir mão do contemporâneo. Com 52 obras, a mostra reuniu artistas como Wassily Kandinsky, Ferdinand Léger, Joan Miró, Samsor Flexor, Cícero Dias e Waldemar Cordeiro. O título da exposição e a escolha dos artistas mostram a preocupação em construir uma espécie de linha do tempo, mapeando sucessões de fatos e artistas que levaram à produção abstrata, mostrando ao público a importância atribuída à história, sem definir o futuro, dadas as diferenças composicionais dos artistas selecionados. Sendo assim, O MAM não se prestaria

apenas, como propôs o ICOM, a servir de local de guarda para os testemunhos materiais do homem, mas também seria vitrine do imprevisível, atuando experimentalmente diante das novas tendências artísticas, unindo em uma narrativa o moderno passado, o moderno futuro e o moderno presente.



[Fig. 24] Léon Degand posa junto a um quadro de Wassily Kandinsky que integrou a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, 1959, São Paulo.

É decisivo que na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de trazer a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. Mas o que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua existência através da integração de um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim. (BENJAMIN, 2006, p. 245)

Conforme descreveu Walter Benjamin, toda coleção nasce com o intuito de criar uma nova história, pois toda coleção configura-se como um todo, um completude um

universo. Dessa forma, a narrativa proposta pela coleção do MAM também propõe uma construção histórica, dentro de um universo completo. A questão é que a cada nova aquisição do museu a narrativa da coleção se altera. Em se tratando de um museu com acervo historicamente consagrado, como o MASP, essa alteração amplia a narrativa, sem de fato modificar seu conteúdo, diferentemente do MAM, que é agente formador, e não apenas comunicador da história.

Segundo Lourenço, o MAM creditou para si a “elevação (aurática?) da arte moderna à categoria de bem comum” (LOURENÇO, 1999, p. 111). Isso se deu ao fato do processo de legitimação da arte ligado às instituições de caráter museológico. Aqui não há o tempo para perpetuar determinadas produções artísticas, sendo o lugar (museu) o responsável por creditar à obra a “aura” proposta por Walter Benjamin, ou seja, a valoração de bem autêntico, único, insubstituível, sagrado, pertencente a um tempo e um lugar (BENJAMIN, 1993, p. 168).

Essa sacralização da arte moderna creditada ao lugar, foi, segundo Bryan O`Doherty “uma das doenças fatais do modernismo” (O`DOHERTY, 2002, p. 4). Para ele, nos lugares criados para a contemplação e o estudo, não existe o tempo, não existe o lugar, o modelo sagrado das igrejas medievais é mantido, a galeria suprime tudo o que pode afetar o contato com a arte. O modelo expográfico do MAM, proposto pelo arquiteto Villa-Nova Artigas, privilegia espaços neutros e vazios, o que, de fato, favorece a circulação. Segundo O`Doherty (2002, p. 3), a neutralidade proposta pelo modernismo configura-se como uma maneira de tornar o recinto do museu alheio à passagem do tempo, já que o modernismo vai envelhecer, e a medida que isso ocorre, “o contexto torna-se conteúdo”. Assim, ao conferir à arte moderna a condição de bem passível de musealização, elevando sua aura, e modificando seu valor de uso, o MAM retira a arte moderna da condição até então exclusiva de mercadoria, proporcionada pela agitação no mercado interno brasileiro provocada por Bardi e pela galeria Domus²⁹

Para Pierre Nora, há uma separação entre a construção da memória e da história nas instituições museológicas:

²⁹ Segundo Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2017, p. 2), a Domus veiculou um modelo não usual para época: a confluência de artistas, críticos e colecionadores dentro de espaços comerciais, com forte presença na vida social das classes média e dirigente.

A memória é viva, sempre carregada por grupos, e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento. (...) A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

Enquanto construtor da história, o MAM, dentro da definição de Nora, não se dedicou exclusivamente entre criar a memória viva no presente, nem tampouco em representar ao passado, mas, em unir ambos os conceitos, criando uma valoração e significação em relação à arte moderna, sendo, portanto, seu produtor.

Entretanto, o compromisso com a historiografia do moderno aliado à constante renovação contemporânea, tendência explicitada na exposição temporária inaugural do MAM, leva à problemática da formação da coleção do museu. Mesmo como produtor da arte moderna, não poderia o museu prever o que permaneceria relevante ao longo do tempo, justamente pelo fato do museu participar de um processo de seleção e construção histórica, representando um fragmento do período. Em meio a esse paradoxo, que mesmo diante das iniciativas de mostras temporárias não apresentava uma solução resistente ao tempo, surgiu, por iniciativa de Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteado³⁰, juntamente com o diretor Léon Degand, a ideia de o MAM realizar a primeira Bienal Internacional de São Paulo, projeto que, na teoria, permitiria ao museu manter sua coleção sem abrir mão das tendências futuras mundiais.

³⁰ Aracy Amaral aponta para a existência de uma divergência quanto a esta informação em artigo escrito à época da comemoração dos 50 anos da Bienal, publicada na edição n°52 da Revista da USP: Depois de implantado com êxito o Museu de Arte Moderna (que estrategicamente se vinculou ao MAM do Rio de Janeiro, conforme a orientação do primeiro diretor Léon Dégand (*sic.*), para a possibilidade de fazer circular exposições vindas de fora do país), pouco importa hoje se a ideia da criação das Bienais foi assoprada por Danilo de Prete, conforme recentemente se levantou, ou resultou de uma “competição” entre o MAM - SP e o Masp de Chateaubriand dirigido por Bardi que também teve ideias similares. O importante é que Ciccilo teve a coragem de topar a empreitada, nesse pós-guerra economicamente interessante para o Brasil, que exportava café e outras matérias primas, implantava indústrias, atraía europeus desesperançosos com a guerra em seu continente, e em que vivíamos um período otimista de desenvolvimento (AMARAL, 2001, p. 19). Bardi, no livro *Histórias do Masp*, também sugere ter sido dele e de Chateaubriand a ideia de lançar a Bienal, sem, de fato, deixar clara esta informação.

3.1 - A Bienal Internacional de São Paulo

Em 1950, Lourival Gomes Machado substituiu Léon Degand na direção do Museu de Arte de São Paulo. Com o intuito de continuar mantendo o MAM na representação das novas tendências artísticas mundiais, o novo diretor foi responsável por organizar a primeira representação brasileira na Bienal Internacional de Veneza, tendo escolhido como representantes os artistas Emiliano Di Cavalcanti, Burle Marx, Candido Portinari, Victor Brecheret, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Lívio Abramo, Pancetti, Oswaldo Goeldi e Bruno Giorgi, e custeado com recursos do MAM. A doação de obras feita pelo MoMa³¹, aliada à participação na Bienal de Veneza, além das diversas exposições internacionais realizadas, elevaram a reputação e prestígio internacional do MAM, favorecendo para a criação de um evento internacional de grandes proporções: A Bienal Internacional de São Paulo.

A Bienal de São Paulo é, possivelmente, o empreendimento cultural mais ambicioso e representativo - e bem logrado - da América Latina do século XX, no âmbito das artes plásticas ou visuais, em meio a realizações artísticas notáveis, que formam um complexo diagrama de recepção e emissão de informações, surgido num mesmo período e num mesmo lugar, a São Paulo do pós-guerra: Museu de Arte Moderna, Museu de Arte, Museu de Arte Contemporânea (PIGNATARI, 2001 - 2002, p. 12).

Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais 'novo' e de mais audacioso no mundo (PEDROSA, 2015, p. 440).

³¹ A saber: “São Paulo ficaria com *Women of the Circus* (1946), de Byron Browne ; *Yellow Plane* , sem data, de Alexander Calder; *Bestiality Marches On* (1933), de Georg Grosz ; *In the night* (1943), de Morris Graves; *Composition* (1938), de Fernand Léger; *Germination* (1942), de André Masson ; e *Spring* (1938), de Marc Chagall. O conjunto tinha como objetivo mostrar o que a arte moderna tinha de melhor e ser representativo da multiplicidade e amplitude do pioneirismo cultural americano” (TOLEDO, 2015, p. 162)

A Bienal foi inaugurada no dia 20 de outubro de 1951, no edifício Trianon, na Avenida Paulista, onde hoje encontra-se o MASP. Contou com a participação de 25 países³² além do Brasil, 729 artistas e 1854 obras. À primeira vista, a representação internacional pode parecer reduzida. Entretanto, isso não significa um fracasso do evento, já que, além do pouco tempo para idealização, produção, divulgação e realização do evento, muitos países da Europa ainda encontravam-se em recuperação econômica da Segunda Guerra Mundial, e os custos de transporte das obras era altíssimo.



[Fig. 25] Entrada da fachada da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no edifício Trianon, Avenida Paulista, 1951, São Paulo.

³² Estas informações referem-se aos dados disponíveis na página eletrônica da Fundação Bienal. Entretanto, divergem das informações apresentadas por Paulo Mendes de Almeida, que afirma ser 19 o número de países participantes da primeira edição da Bienal, a saber: Alemanha, Áustria, Bélgica, Canadá, Chile, Cuba, Estados Unidos, França, Grã-Bretanha, Haiti, Holanda, Itália, Japão, Panamá, República Dominicana, Suíça e Uruguai (ALMEIDA, 2014, p. 230).



[Fig. 26] Cartaz da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, de Antonio Maluf.

Os prêmios, em dinheiro, foram oferecidos pela Federação das Indústrias, a fim de associar-se à imagem de progresso da Bienal, símbolo de uma metrópole moderna e em constante desenvolvimento. Dentre as premiações, destacam-se as esculturas, dado o caráter abstracionista das obras participantes e vencedoras, reiterando o interesse do MAM em divulgar a abstração no Brasil. Compunha a seleção de jurados o então diretor do MoMa René D'Harnouncourt. Na categoria de melhor escultor estrangeiro, foi premiado o suíço Max Bill, com a obra *Unidade Tripartida* (fig. 28), de aço inoxidável polido, e cujas formas fundamentam-se na fita de *Moebius*³³, podendo ser vista de todas as suas faces, internas e externas. Bill foi integrante da escola de arquitetura e design *Bauhaus* e desenvolveu diversos trabalhos ligados à arte concreta na Europa, tendo apoiado a nomenclatura da *Konkret Kunst* proposta por Theo Van Doesburg.

³³ Fita de Moebius refere-se à estrutura obtida pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas.

Na categoria Melhor Escultor Nacional, venceu Victor Brecheret, com *O Índio e a Suaçuapara* (fig. 29). Tarsila do Amaral, Brecheret, Ivan Serpa e Bruno Giorgi foram alguns dos artistas que receberam o Prêmio de Aquisição, que refere-se às obras adquiridas para compor o acervo do Museu de Arte Moderna, mostrando, mais uma vez, a intenção do MAM em unir a construção de seu acervo às novas tendências artísticas. Observa-se que foram selecionados tanto artistas consagrados do modernismo, como os que se encontravam no início da carreira. As obras adquiridas foram da figuração à abstração geométrica, observadas nas obras *Estrada de Ferro Central do Brasil* (fig. 30), de Tarsila, e *Formas* (fig. 31), de Serpa, embora a obra de Tarsila também apresente composição geometrizada, evidenciando o contraste das paisagens rurais e estradas de ferro da emergente São Paulo industrial. Hoje exposta no Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP, a obra “mescla a profunda herança entre os cenários abertos da fazenda e o futuro das cidades modernas” (MAC/USP). Após esta edição da Bienal, todas as obras vencedoras foram expostas na sede do MAM, à rua 7 de Abril.



[Fig. 27] Max Bill, *Unidade Tripartida*, aço inoxidável, 1949, 114 x 88,3 x 98,2 cm MAC/USP.



[Fig. 28] Victor Brecheret, *O índio e a Suaçuapara*, terracota, 1951, 34,5 x 37 x 18 cm, coleção particular.



[Fig. 29] Ivan Serpa, *Formas*, 1951, óleo sobre tela, 97 x 130,2 cm, MAC/USP.



[Fig. 30] Tarsila do Amaral, *Estrada de Ferro Central do Brasil*, 1924, óleo sobre tela, 142 x 100,2 cm, MAC/USP.

Na arquitetura, que contava com a participação de Le Corbusier no júri, foram premiados Lucio Costa, Oscar Niemeyer, que faria, nos anos seguintes, o projeto da nova sede do MAM e o Pavilhão da Bienal, no Parque do Ibirapuera, e Affonso Reidy, responsável pela atual sede do MAM do Rio de Janeiro. Na pintura, houve significativo número de artistas nacionais, e o desenvolvimento de expressivas mostras individuais, com caráter retrospectivo, das produções de artistas como Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall, reafirmando a intenção do MAM na historiografia da arte moderna no Brasil. Em dois meses de realização, a Bienal teve público estimado de 100 mil pessoas, que, segundo Paulo Mendes de Almeida, significava 5% população de São Paulo (ALMEIDA, 2014, p. 232), chamando grande atenção da mídia nacional e internacional, que assinalou a importância do evento. A 2ª edição da Bienal realizou-se entre os dias 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro de 1954, tendo maior tempo de abertura ao público para integrar as comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, contando com a participação de 33 países, 712 artistas e 3374 obras.

3.2 - As primeiras Bienais e as novas tendências artísticas

A 2ª Bienal, com direção de Sérgio Milliet, então diretor do MAM, foi realizada já no Parque Ibirapuera, aproveitando sua inauguração e ocupando dois pavilhões projetados por Oscar Niemeyer, o Palácio dos Estados (atual Pavilhão das Culturas Brasileiras) e o Palácio das Nações (atual Museu Afro Brasil). Realizada entre os dias 13 de dezembro de 1953 e 26 de fevereiro de 1954, tendo maior tempo de abertura ao público para integrar as comemorações do 4º Centenário da cidade de São Paulo, contando com a participação de 33 países, 712 artistas e 3374 obras. Esta edição do evento ficou conhecida como “a Bienal da Guernica” por apresentar uma das mais famosas obras de Pablo Picasso, contando também com uma mostra retrospectiva do artista, novamente sistematizando o conhecimento sobre a produção moderna. Também foram expostas obras de Piet Mondrian, Henry Moore e Oskar Kokoschka. Emiliano Di Cavalcanti e Alfredo Volpi dividiram o prêmio na categoria de Melhor Pintor Nacional, reafirmando o interesse do evento em contemplar figuração e abstração, mantendo seu já referido equilíbrio entre os artistas considerados arautos do modernismo, e as novas tendências artísticas.

As décadas de 1950 e 1960 no Brasil foram marcadas pelo progresso industrial impulsionado, entre outros fatores, pelo governo de Juscelino Kubistchek. Houve um plano de ação governamental que buscava creditar ao Brasil e ao brasileiro autoconfiança e valorização da identidade nacional. Segundo Lourenço, foi um período de “luta redentora, propalando sonhos de uma nação moderna e pulsante” (LOURENÇO, 1999, p. 23). Obras públicas, rodovias, indústria automobilística, expansão dos meios de comunicação e cinema, e a construção da nova Capital Federal relacionam-se com a realização do *slogan* da campanha presidencial de JK, que afirmava que o país avançaria 50 anos em 5. Entretanto, a expansão intencionada não contemplou propostas para a área cultural, tampouco a construção de museu foi incluída na imensa quantidade de obras públicas. Isso não impediu que a construção de Brasília colocou em destaque a produção artística moderna, com o projeto urbanístico do Plano Piloto de Lucio Costa e as edificações projetados por Oscar Niemeyer.

Nesse contexto, a 3ª Bienal, em 1955, contou com a participação de 31 países, 463 artistas e 2074 obras, tendo destaque à exposição dos muralistas mexicanos Diego Rivera e José Clemente Orozco. A 4ª edição da Bienal, em 1957, foi a primeira a ser realizada no Pavilhão Ciccilo Matarazzo, projetado por Oscar Niemeyer exclusivamente para o evento, com 4 pavimentos em uma estrutura ampla e internamente marcada com rampas de acesso sinuosas, contrastando com a estrutura retilínea do edifício. Contou com a participação de 43 países, 599 artistas e 3800 obras. Exibiu, em uma sala especial, obras de Jackson Pollock, que havia falecido no ano anterior. Ao mesmo tempo que destacou obras do expressionismo abstrato estadunidense, o júri desta edição rejeitou as obras de Flávio de Carvalho, figura referencial na arte moderna no Brasil, situação que se revelou como uma mudança nos rumos do evento e do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em 1959, com direção de Lourival Gomes Machado, diretor do MAM responsável pela 1ª Bienal, ocorreu a 5ª edição do evento, com representação de 47 países, 689 artistas e 3804 obras. Teve destaque o conjunto de 30 obras de Vincent Van Gogh, atraindo para o Parque do Ibirapuera, cerca de 200 mil visitantes. A 6ª Bienal Internacional de São Paulo, já sob o comando da Fundação Bienal de São Paulo, mas ainda ligada ao MAM, teve direção de Mário Pedrosa, então diretor do museu, e contou com a participação de 50 países, 681 artistas e 4990 obras, a maior representação de seus anos iniciais. Nesta edição, comemorativa dos 10 anos de realização do evento, houve forte presença de artistas ligados ao Neoconcretismo, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, mostrando de fato, as últimas tendências artísticas do país. Foi a última Bienal vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, porém, a 7ª edição ocorreu ainda sob a presidência de Ciccilo Matarazzo. Quatro meses após o término desta edição do evento, os militares tomaram o poder no Brasil e, doravante, a Fundação Bienal começa a entrar em outra etapa de sua existência.

A partir da 10ª edição do evento, em 1969, a pressão da ditadura militar³⁴ começou a aumentar no país, e a Bienal passou a ser financiada pelo poder público,

³⁴ Ditadura militar no Brasil ou foi o regime instaurado em 1 de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos governos militares. De caráter autoritário e nacionalista, teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito.

entrou em um longo período de decadência de seu prestígio internacional devido a censura e os conseqüentes boicotes por parte de delegações estrangeiras esvaziavam paulatinamente o evento. Aliado ao contexto político, o aumento de eventos bienais pelo mundo colaborou para que a Bienal de São Paulo tivesse seu prestígio diminuído. Com a morte de Ciccilo Matarazzo em 1975 foi que a Bienal ocorreu de forma autônoma, modificando sua estrutura. Na edição de 1981, a 16ª Bienal contou com o empresário Luiz Villares como presidente e Walter Zanini como curador, marcando o início da retomada do prestígio internacional do evento. Houve expressiva alteração na montagem desta edição, abandonou-se a separação por países e introduziu-se o trabalho curatorial. Enquanto manteve-se vinculada ao MAM, a Bienal não separava seus diretores, sendo o diretor do museu também responsável pela direção do evento, não havendo a necessidade da figura do curador. Com a morte de Ciccilo Matarazzo e a retomada da Bienal do financiamento e censura do poder público, a presença do curador ganhou força, e a partir de Walter Zanini, a curadoria se tornou mais um atrativo do evento. Tadeu Chiarelli aponta:

Com o processo de espetacularização destes eventos – que a cada edição tornavam-se mais e mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular – a figura do curador convidado a concebê-la e organizá-la foi aos poucos ganhando um destaque cada vez maior, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes da mostra (CHIARELLI, 1999, p. 14).

A 17ª edição, em 1973, pôs fim aos júris e às premiações, marcando a tendência, segundo Jens Hoffman (2017, p. 11) de as bienais se tornarem uma exposição global que busca sintetizar os últimos dois anos de produção contemporânea em único evento.

A realização do evento, que atraiu a atenção da mídia, associada à fundação da primeira rede televisiva do país, a *TV Tupi*, por Assis Chateaubriand em 1950, pode ser associada ao processo da cultura como indústria, fenômeno percebido também anos antes pela abertura dos museus paulistas seguindo as diretrizes do ICOM de atingir o grande público. A ampliação dos meios de comunicação alterou a participação do público no processo da cultura, e a Bienal provocou no meio artístico o intercâmbio

de técnicas, tendências e críticas, também teve seus efeitos nas transformações ocorridas entre a obra e o espectador.

Ao disseminar uma tendência globalizada, o evento acabou por determinar um “gosto”, sobretudo ao eleger e premiar o que, segundo seu júri, poderia ser considerado como o melhor na produção artística contemporânea. Para Andreas Huyssen, a modernidade e a indústria da cultura provocaram uma alteração no processo de memória. A memória individual cedeu lugar à memória coletiva produzida a favor do mercado, e esse mercado, como pertencente ao sistema capitalista, trabalha com o excesso. Para Huyssen, o excesso criou a ausência de pertencimento, modificando as relações de presença e pertencimento, alterando as tradições culturais, que passaram a operar através da “reciclagem mercadorizada” (HUYSSSEN, 2000, p. 29). Para Mário Pedrosa, com o advento da Bienal, os *marchands* passaram a dominar o mercado, e “as leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, passa a ser vendida como qualquer presunto” (PEDROSA, 2015, p. 448). Ainda segundo Huyssen (1997, p. 223) a ampliação do papel do curador acompanhou as mudanças ocorridas no campo museológico a partir dos anos 1980, com o expressivo aumento do público e o museu visto como um local de lazer, incorporando-o definitivamente na cultura de massa, em um fenômeno denominado por ele como “museomania”. O museu e as novas práticas expositivas adaptaram-se à mudança do perfil dos frequentadores.

Partindo para uma análise social destas transformações, Nestor García Canclini reconhece que, desde a década de 1960, o intenso debate sobre a estrutura e a função do museu provocou renovações que modificaram seu próprio sentido e afirma que os museus, como meios de comunicação em massa, “podem desempenhar um papel significativo na democratização e na mudança de conceito de cultura” (CANCLINI, 1998, p. 169). Para Andreas Huyssen, o museu tradicional, como local conservador e elitista cedeu lugar para o museu como cultura de massa, “como um espaço de *mise-en-scene* espetaculares e de exuberância operística (HUYSSSEN, 1994, p. 34).

As transformações na produção artística do século XX, sobretudo a relação entre arte e tecnologia, que Walter Benjamin (1993, p. 162) assinalou como essencialmente vinculada à nova possibilidade de reprodução e ampliação do acesso

às obras de arte, desencadearam um processo de ruptura na recepção e consumo da arte. No Brasil, o avanço da arte Concreta, institucionalizada nos MAM de São Paulo e Rio de Janeiro, com exposições como a de Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Lygia Clark e Hélio Oiticica contribuiu para realocar o espectador em relação à obra, em uma alteração que se estende para além da observação. O desenvolvimento das teorias da nova objetividade nas artes e do não-objeto de Ferreira Goulart, contribuiu para a formação de dois grupos, recorrentemente associados aos MAM, sobretudo o MAM carioca, o *Ruptura* e o *Frente*. O grupo *Ruptura* contou com um coeso embasamento teórico que norteou sua produção, tendo expressiva participação na 5ª edição da Bienal. A arte Concreta brasileira desenvolveu-se de forma institucionalizada. Como propuseram Lygia Clark e Hélio Oiticica, o artista convida para uma experiência estética em que o espectador deixa de ser apenas espectador para se tornar parte ativa na produção da experiência artística. Interagindo com os *Bólides* e emergindo nas estruturas dos *Penetráveis* de Hélio Oiticica, ou manipulando os *Bichos* articulados de Lygia Clark, a experiência artística, outrora restrita à observação, tornou-se, para o público mais acessível, o que, por consequência, democratizou o acesso à arte, não apenas de modo intelectual, mas de acesso aos locais de exposição proporcionado pelo MASP, MAM e Bienal.

A relação entre o visitante e os espaços museológicos passou por diversas transformações. A partir destas transformações, o trabalho desenvolvido pela instituição e por seu curador representam uma atividade interpretativa e reflexiva, já que o museu deixou de ser um lugar em função do passado, para se tornar um lugar em função do presente, tentativa desempenhada na década de 1950 pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que, com o sucesso da Bienal, viu-se obrigado a separar seus tempos, sendo a Bienal o lugar das tendências e da arte contemporânea, enquanto o MAM se restringiu a abrigar o que já foi tendência um dia, selecionando a partir de sua coleção o que é a história da arte moderna no Brasil, no momento em que esta deixou de ser moderna, se tornando também histórica, embora pertencente a um passado recente. Nesse processo de historicização, a Bienal também passou a consagrar o caráter histórico da produção artística moderna ao inserir a chamada ala museológica, destinada a exibir a arte moderna, conferindo-lhe o mesmo caráter de

obsolescência dado aos museus. Dessa forma, a própria Fundação Bienal de São Paulo evidencia que o MAM já não pertencia à ideia de progresso, à contemporaneidade, sua proposta cosmopolita já não abarca a globalização, restringindo-se à cidade e sua histórica produção moderna.

Considerações Finais

O modelo expositivo da Bienal nasceu como um produto cultural construído a partir das relações entre determinados produtores culturais, instituídos a partir de relações sociais. Essas práticas envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole e a intenção de acompanhar as práticas internacionais. As Bienais do MAM foram de extrema importância para o meio artístico nacional. A renovação de ideias e o constante debate proporcionados pelo evento, em um período exíguo, passou a disseminar tendências, contribuindo para reconfigurar a arte brasileira. Aracy Amaral, em 2001, à época da comemoração dos 50 anos da Bienal analisou parte de suas consequências para a produção artística brasileira, questionando se a Bienal desconfigurou uma tendência artística que era própria do Brasil, ou, por outro lado, provocou uma dinamização do meio artístico (AMARAL, 2006, p. 96). Os eventos movimentaram artistas, críticos, teóricos e historiadores da arte, além do mercado de obras de arte. Para Mário Pedrosa, a Bienal “ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolamento, o lançou na arena da moda internacional”, e “a mostra de arte passou a ser feira de arte”. (PEDROSA, 2015, p. 446).

A partir da institucionalização do Moderno, é possível analisar suas implicações sociais e políticas, assim como a construção de seu processo de historicização. Ao exercer a “função reitora da arte moderna” (LOURENÇO, 1999, p. 105), o MAM tornou-se também produtor de arte moderna, principalmente ao lançar a Bienal, construindo narrativas históricas, difundindo valores e propagando acervos. A instituição concorreu para consagrar a arte moderna, legitimar as tendências artísticas mundiais no país e projetar internacionalmente a produção nacional. Os recém fundados museus na capital paulista foram sustentados por uma nova dinâmica de mecenato, proveniente dos setores emergentes da sociedade: a indústria e a imprensa.

A presente pesquisa reocedeu às décadas de 1920 e 1930 a fim de buscar elementos que futuramente viriam a concorrer para a criação dos Museus de Arte Moderna. Antes da criação destes, desenvolveram-se associações que pretendiam repetir em seus palacetes o modelo dos salões franceses do início do século XX. Empenharam-se numa tarefa considerada de tendência civilizadora, numa São Paulo

que apesar de industrial, preservava características provincianas de seu apogeu na produção cafeeira. Já na década de 1940, a relação entre a produção artística e o mecenato mudou substancialmente. Os salões foram paulatinamente abandonados, e houve a criação dos Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna, instituições artísticas com influência e participação internacionais. Essas novas figuras ligadas ao incentivo cultural encontravam-se em um restrito grupo da elite paulistana, embora os museus atingissem o grande público, por sua localização, proposta educativa e relação com o cotidiano da cidade. A elite empresarial passou a financiar a cultura em empreendimentos conectados a um movimento de ascensão e de busca de legitimidade. Houve então o impulso à criação de instituições que comportassem a nova dinâmica cultural da cidade. As atividades culturais passaram a usufruir, de diversas maneiras, da presença dessas instituições, com exposições, escolas, cursos e oficinas. Assis Chateaubriand, empresário ligado às comunicações que proporcionou ao Brasil a maior coleção de história da arte européia da América Latina e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, empresário da indústria metalúrgica, que inovou com um modelo museal muito a frente de seu tempo, integrado à ideia de continuidade e tendência do meio artístico.

Esta pesquisa buscou relacionar o ingresso da arte moderna em instituições museológicas com seu processo de historicização, já partindo da própria bandeira da arte moderna levantada por seus artistas e incentivadores, sem abordar a complexidade da discussão que a envolve. Longe de buscar construir uma narrativa histórica linear das primeiras exposições modernistas em São Paulo, assim como de ações coletivas em São Paulo e no Rio de Janeiro para o desenvolvimento da arte moderna, relacionando o contexto nacional e internacional que levou a fundação dos Museus de Arte Moderna, sem aprofundamento sobre o debate político e social que a pesquisa aborda, buscou-se compreender elementos do momento histórico, cotejando fatores que repercutiram na criação do referido museu. Embora a pesquisa tenha se centrado na formação do MAM de São Paulo, tratou-se também, ainda que brevemente, do MASP e do MAM carioca, sem, contudo, ampliar o debate que os envolve, visto que o enfoque foi dado ao processo de institucionalização da arte moderna no Brasil, que deu-se pelo MAM paulista e por sua Bienal.

Referências

ANDRADE, Mário. Eu desconfio de meu passado. KLAXON. São Paulo, 1923, N°09. In: **Revistas do Modernismo**. São Paulo: Edusp, 2013.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: editora 34, 5° ed., 1998.
_____. **Textos do Trópico de Capricórnio**. Artigos e ensaios (1980 - 2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 24, 2006.

_____. Bienais e a impossibilidade de reter o tempo. Revista USP, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro 2001 - 2002, p. 16 - 25.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**: O Modernismo, da primeira exposição de Anita Malfatti à primeira Bienal. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

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

_____. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Coleção Cultural Mercator, 1972.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas).

_____. **Walter Benjamin Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BREDARIOLLI Rita. O lugar de arte no moderno MASP: o “museu-vivo” como mediador entre público e obra. In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/94_rita_bredariolli.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2017.

CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em curadoria do MAM. In: **MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO**. *Grupo de Estudos em curadoria*. São Paulo, MAM, 1998.

_____. **Um Jeca nos Vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **Um Modernismo que veio depois**. São Paulo: Alameda, 2012.

OLIVEIRA, Emerson D. G. **A Condição expositiva e sua relação com o mercado de arte**. Ourivover. Uberlândia. v.13. n.2. p. 362 – 377. Jul. - dez 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/viewFile/39147/21085>> Acesso em: 21/11/2018.

FABRIS, Annateresa. Moderno, mas não brasileiro. In: FABRIS, Annateresa (org). **Crítica e Modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

FELICIANO, Héctor. **O Museu Desaparecido**. A conspiração nazista para roubar as obras-primas da arte mundial. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FILHO, Antonio Gonçalves. Anita Malfatti: 100 anos de polêmica com Monteiro Lobato. Caderno Cultura. O Estado de São Paulo. 20/12/2017. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,anita-malfatti-100-anos-de-polemica-com-monteiro-lobato,70002125682>> Acesso em 19/11/2018.

HOFFMANN, Jens. **(Curadoria) de A a Z**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

_____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Escapando da Amnésia. O museu como cultura de massa. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. N° 23. Ano 1994. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. p. 34 - 57.

LOBATO, Monteiro. Artes e Artistas - A propósito da exposição Malfatti. O Estado de São Paulo. 20/12/1917. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/wp-content/uploads/sites/75/2012/02/1917.12.20_monteirolobato_SL.jpg> Acesso em 18/11/2018.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. Teoria da recepção e o estudo da arte moderna musealizada. In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/67_maria_cecilia_lourenco.pdf>. Acesso em 17 mar. 2018.

MOTTA, Renata Vieira da. Ação Cultural do Museu de Arte de São Paulo:1947-1957. In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/93_renata_vieira_motta.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2018.

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Tarsila do Amaral. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/obras.htm>> Acesso em: 29/11/2018.

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: Museu para a metrópole. In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA**. Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/09_ana_paula_nascimento.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Nora, Pierre. **Entre Memória e História**: A problemática dos Lugares. Tradução: Yara Aun Khoury. Revistas da PUC/SP. São Paulo. v.10. dez. 1993. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>> Acesso em: 21/11/2018.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: MAMMi, Lorenzo (org). **Arte - Ensaios**: São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIGNATARI, Décio. Bienal: A Conquista da Visualidade Brasileira. Revista USP, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro 2001 - 2002, p. 10 - 15.

POZZOLI, Vivian. **1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?**. São Paulo: MAC/USP, 2014. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN_PORT.pdf> Acesso em: 25/11/2018.

TARDÁGUILA, Cristina. Exposições e obra digitalizada marcam 100 anos da primeira individual de Lasar Segall. Caderno Cultura. O Globo. 15/03/2013. Disponível em:<<https://oglobo.globo.com/cultura/exposicoes-obra-digitalizada-marcam-100-anos-da-primeira-individual-de-lasar-segall-7841332>> Acesso em: 19/11/2018.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Revista de História da Arte e Arqueologia - UNICAMP. São Paulo. Jan - Jul 2015. N°23. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2023%20-%20artigo%208.pdf>> Acesso em: 23/11/2018.

ZANINI, Warter. **A arte no Brasil nas Décadas de 1930 – 40**. O Grupo Santa Helena. São Paulo: Edusp, 1991.