



**MASP**  
**Museu de Arte de São Paulo**  
**Assis Chateaubriand**



**MASP**  
**Museu de Arte de São Paulo**  
**Assis Chateaubriand**

**J. Safra**  
Instituto Cultural



**J. Safra**  
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA  
**CULTURA**



**MASP**

**Museu de Arte de São Paulo  
Assis Chateaubriand**

**J. Safra**  
Instituto Cultural



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

MASP : Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. -- São Paulo : Instituto Cultural J. Safra, 2017. -- (Coleção museus brasileiros)	
ISBN 978-85-67492-03-2	
1. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP) - Acervo 2. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP) - Catálogos 3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP) - História 4. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP) - Iconografia I. Série.	
17-09879	CDD-708.981611

**Índices para catálogo sistemático:**

1. MASP : Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand :  
São Paulo : Cidade : Catálogo : Artes 708.981611

**Obras Publicadas**

MASP - Museu de Arte de São Paulo - 1982  
MAS-SP - Museu de Arte Sacra de São Paulo - 1983  
MP-USP - Museu Paulista da Universidade de São Paulo - 1984  
MNBA - Museu Nacional de Belas Artes - 1985  
MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi - 1986  
MAS-UFBA - Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia - 1987  
MVBCB - Museu de Valores do Banco Central do Brasil - 1988  
MHN - Museu Histórico Nacional - 1989  
MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - 1990  
MLS - Museu Lasar Segall - 1991  
MI - Museu Imperial - 1992  
MRE - Itamaraty - 1993  
PINACOTECA - Pinacoteca do Estado de São Paulo - 1994  
INCONFIDÊNCIA - Museu da Inconfidência - 1995  
MCM - Museus Castro Maya - 1996  
MAB - Museu de Arte da Bahia - 1997  
MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo - 1998  
MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - 1999  
MVBCB - Museu de Valores do Banco Central do Brasil - 2000  
MUHNE - Museu do Homem do Nordeste - 2000  
MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo - 2001  
MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul - 2001  
MRE - Itamaraty - 2002  
MCB - Museu da Casa Brasileira - 2002  
MEPE - Museu do Estado de Pernambuco - 2003  
BIBLIOTECA NACIONAL - Fundação Biblioteca Nacional - 2004  
PINACOTECA MUNICIPAL - 2005  
MAPRO - Museu Mariano Procópio - 2006  
MUSEU NACIONAL - 2007  
MAM-BA - Museu de Arte Moderna da Bahia - 2008  
FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO - 2009  
MUSEU AFRO BRASIL - 2010  
MUSEU DA REPÚBLICA - 2011  
MUSEU DO CEARÁ - 2012  
MUSEU CASA DE RUI BARBOSA - 2013  
MUSEU DO FUTEBOL - 2014  
MUSEU OSCAR NIEMEYER - 2015  
PINACOTECA - Pinacoteca do Estado de São Paulo - 2016

Sobre capa: Fachada do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

Capa: LINA BO BARDI; *ESTUDO PRELIMINAR - ESCULTURAS PRÁTICAS DO BELVEDERE MUSEU ARTE TRIANON*; 1968; Nanquim e aquarela sobre papel; 56,3 x 76,5 cm

Copyright © Instituto Cultural J. Safra. Impresso no Brasil

Todos os sinais distintivos (incluindo, mas não limitado às marcas e nomes empresariais) identificados nesta publicação são propriedade e objeto de direitos exclusivos de seus respectivos proprietários, titulares e/ou licenciados.

Instituto Cultural J. Safra – São Paulo, 2017

# MASP

## Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

## *Apresentação*

No ano em que o MASP completa 70 anos, o Instituto Cultural J. Safra proporciona ao Museu a publicação do segundo volume da coleção *Museus Brasileiros* dedicado a nosso acervo.

Desde a publicação do primeiro volume, há 35 anos, quando o MASP completava 35 anos, o Museu passou por inúmeras transformações que culminaram, em 2014, com um profundo processo de reestruturação, revitalização e reflexão. Todas as instâncias do Museu foram repensadas, sua governança, lideranças e curadoria totalmente modificadas.

A presente publicação procurou, por um lado, realizar uma revisão crítica sobre a história e a formação do acervo do MASP e, por outro, aprofundar a pesquisa e reflexão sobre algumas das muitas coleções que compõem nosso acervo, mas que até então não tinham sido objeto de tanta consideração. Aqui incluímos oito textos inéditos e 140 reproduções de obras do acervo. Um primeiro conjunto de textos inclui contribuições de Fabio Magalhães, Eugênia Gorini Esmeraldo, Lilia Moritz Schwarcz e María Iñigo Clavo sobre diferentes histórias e facetas do MASP, desde nossos primeiros anos aos mais recentes. Um segundo conjunto de textos foi encomendado a especialistas sobre coleções menos estudadas do MASP, para além dos conhecidos

acervos europeu e brasileiro: Hermione Waterfield escreveu sobre as coleções de arte africana; Luis Eduardo Wuffarden, sobre o conjunto de pinturas cusquenhas; Olivia Ardui, sobre a coleção de objetos *kitsch*, e Luciano Migliaccio, sobre a coleção de antigas faianças italianas. No caso da coleção *kitsch*, doada por Olney Krüse (1939-2006), a pesquisa para este livro constituiu a ocasião de contabilizar e inventariar esse acervo de maneira sistemática pela primeira vez. Este catálogo reproduz também 139 obras, acompanhadas de pequenos textos elaborados por Adriano Pedrosa, Fernando Oliva, Lucas Oliveira, Luciano Migliaccio, Mariana Leme, Marília Loureiro, Olivia Ardui, Rodrigo Moura, Tomás Toledo.

Um livro como este é sempre o resultado de um processo de pesquisa e reflexão, e o MASP agradece ao Instituto Cultural J. Safra pelo apoio inestimável para este projeto, fundamental para a maior compreensão e disseminação da arte e da cultura no Brasil.

*Adriano Pedrosa*  
Diretor artístico, MASP

*Juliana Sá*  
Diretora jurídica e de relações institucionais, MASP

## Sumário

Um museu vivo de percurso inovador . . . . .	11
<i>Fabio Magalhães</i>	
A formação do MASP . . . . .	19
<i>Eugênia Gorini Esmeraldo</i>	
MASP, um museu múltiplo, diverso e plural . . . . .	27
<i>Lilia Moritz Schwarcz</i>	
O museu popular: na tentativa de escrever uma história além dos nomes . . . . .	35
<i>María Iñigo Clavo</i>	
As coleções de Arte Africana no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand . . . . .	47
<i>Hermione Waterfield</i>	
A pintura colonial em Cusco e no Alto Peru no acervo do MASP . . . . .	61
<i>Luis Eduardo Wuffarden</i>	
Viva o <i>kitsch</i> ? Reflexões sobre a coleção Olney Krüse no MASP. . . . .	73
<i>Olivia Ardui</i>	
As antigas faianças da coleção de Alexandre Imbert no MASP . . . . .	83
<i>Luciano Migliaccio</i>	
Acervo . . . . .	89
Créditos . . . . .	371

## *Um museu vivo de percurso inovador*

Fabio Magalhães

*É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização.*

Pietro Maria Bardi, *Um museu fora dos limites*



Vista do acervo do MASP na rua 7 de Abril, expografia de Lina Bo Bardi, década de 50

No dia 2 de outubro de 1947 o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand foi inaugurado na rua 7 de Abril, região central da cidade. Foi um grande acontecimento artístico para uma urbe que crescia e se modernizava, mas que ainda mantinha hábitos culturais provincianos. Seus idealizadores – Assis Chateaubriand (1892-1968) e Pietro Maria Bardi (1900-1999) – decidiram implantar o museu em São Paulo, por ser a cidade que tinha melhores condições sociais e econômicas para levar adiante o projeto MASP. Entretanto, tudo foi feito de modo veloz. Transcorreu menos de um ano entre a ideia inicial e a abertura do museu.

Inicialmente, o MASP ocupou o segundo andar do edifício dos Diários Associados, projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962). Anos mais tarde Bardi

relembrou sua primeira visita ao edifício: “Do aeroporto fomos direto para a rua 7 de Abril, onde estava sendo construída a sede dos Associados, edifício batizado com o nome Guilherme Guinle. A estrutura de concreto já alcançava a sexta laje. Subimos até a primeira. O Diretor,<sup>1</sup> mostrando a planta, me perguntou: ‘Pensa que o Museu, provisoriamente, poderia se instalar aqui?’ (...) Decisão tomada, o projetista do prédio foi chamado e incumbido de isolar o andar, preparar uma escada e uma salinha no mezanino para, então, abrigar um escritório do Museu”.<sup>2</sup>

O espaço foi totalmente reformulado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) para abrigar um museu de arte. Vale ressaltar que quando o museu foi inaugurado, o edifício ainda permanecia em obras e mesmo após dois anos de atividade do MASP ainda havia tapumes na calçada.



Vista da Exposição didática, 1947

Germain Bazin (1901-1990), então conservador-chefe do Louvre, revelou sua emoção ao conhecer o que ele denominou de “célula museográfica que nascia” e chamava atenção para a ansiedade paulistana em seu artigo publicado na revista *Habitat*, nº 13, de 1953: “...eu descobri em São Paulo um imenso esqueleto de cimento armado, um museu suspenso no vazio, no único andar que estava terminado. A impaciência em possuir este museu não deixou esperar que o prédio que o deveria abrigar ficasse pronto”.

O espaço físico ocupado pelo museu no edifício da rua 7 de Abril somava aproximadamente mil metros quadrados – “era simples, quase um apartamento”, dizia seu diretor Pietro Maria Bardi.<sup>3</sup> Havia uma sala para exposições periódicas e outra para a Exposição didática – o que demonstra, desde sua abertura, a preocupação pedagógica que sempre exerceu um papel relevante nas atividades do museu – e uma biblioteca. Foi criado um auditório para 150 lugares, para o qual Lina Bo Bardi desenhou um modelo de cadeira dobrável e empilhável, feita em couro e madeira.

A revista *Habitat* (1950-1965) criada pelo casal Lina Bo e Pietro Maria Bardi, era voltada às artes e arquitetura, mas divulgou muitas das ideias inovadoras que eram discutidas e implantadas no MASP. No número 1, editado em outubro/dezembro de 1950, Lina publicou o artigo “O Museu de Arte de São Paulo – Função social dos museus”. Nesse artigo a arquiteta explicou o propósito de seu projeto e o partido adotado no agenciamento dos espaços: “O fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo, a obra de arte não

é localizada segundo critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e investigação. Encaminhando o visitante para a Pinacoteca, que se formou num sistema misto em que se reúnem quadros, esculturas e objetos, a Exposição didática apresenta em uma síntese de fotografias, reproduções em cores e documentos, o panorama histórico do desenvolvimento da arte nos diversos países ou trata de períodos ou movimentos particularizados”. E, mais adiante: “O Museu de Arte, por outro lado, não tem o que ver com arquitetura externa, pois ocupa dois andares do edifício do Diários Associados, e o problema arquitetônico ficou assim limitado à apresentação, de caráter interno. O critério que informou a arquitetura interna restringiu-se às soluções de ‘flexibilidade’, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo”.

A concepção inovadora de museu e a nova museologia aplicada nos espaços expositivos continham tal força transformadora que causaram enorme impacto no meio cultural paulista. Desse modo, o MASP introduziu um conceito de museu até então desconhecido no Brasil. Foi o marco divisor para a história dos museus no país. Relembramos que a Pinacoteca do Estado e o Museu Paulista (conhecido como Museu do Ipiranga) eram as duas únicas instituições do gênero existentes na cidade e adotavam conceitos e procedimentos museológicos advindos do século 19.

Apesar das limitações de seu espaço físico, Bardi e Lina implantaram no Brasil o conceito de Museu Vivo. Para eles, o MASP deveria ser uma instituição sem barreiras, integrada à vida urbana, às escolas e centros de lazer. Por isso,

atuaram sempre com grande vitalidade e autonomia, planejando uma programação rica e diversificada capaz de responder às inquietações da cidade e da contemporaneidade. Ou seja, o museu deveria integrar-se à vida dos cidadãos e ser, ele mesmo, um espaço da cidadania.

Pouco tempo depois, o MASP se expandiu e ocupou quatro andares no prédio dos Diários Associados. Desenvolveu uma atividade vulcânica, atuando muito além do território das artes plásticas. Basta citarmos algumas das atividades realizadas em 1949, um ano depois de sua inauguração, para atestar o dinamismo e a diversidade de suas ações: entre elas destacamos as exposições: *Arte indígena*, *Cerâmica Nordestina*, *William Blake (1757-1827)*, *Alexander Calder (1898-1976)*, *Flávio de Carvalho (1899-1973)* e *Arquitetura Hospitalar*. Ainda nesse ano, foi organizada a I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro e o Movimento Teatro de Vanguarda. Os cursos livres e as palestras criados pelo museu abordavam temas até então desconhecidos entre nós, como arte-educação, *fashion-design*, propaganda e ecologia.

#### Novos paradigmas

Em 1951, Bardi publicou o texto “Um museu fora dos limites” no qual expôs sua concepção museológica de modo afirmativo – “É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e das prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização”. E, mais adiante: “Um museu como nós entendemos prevê antes de tudo uma arquitetura capaz de conter suas múltiplas atividades. Uma arquitetura sistematizada, de modo a tornar possível o desenvolvimento orgânico de uma pedagogia em que as leis estejam ainda, implicitamente, contidas no bom gosto, no amor e no conhecimento da história, na participação do trabalho, na precisão, na sensibilidade. Não uma arquitetura-prisão mas uma arquitetura livre, com os interiores móveis, paredes automáticas, assoalhos, iluminação e acústica convenientes para um lazer agradável”.<sup>4</sup>

As ideias de Bardi, além da ousadia, refletiam o que havia de mais avançado na museologia mundial. Bardi era conhecedor das novas diretrizes do Museu de Arte Moderna de Nova York, criado em 1929 e das propostas de seu primeiro diretor, Alfred Barr Jr. (1902-1981), que chamava a atenção para a função educativa dos novos museus. As inovações museológicas propostas pelo MoMA foram amplamente

disseminadas mundo afora, sobretudo no período pós Segunda Guerra Mundial. Impulsionaram novos paradigmas aos museus, distanciando-os do modelo tradicional, que se limitava à exposição e conservação de seu acervo. A nova museologia provocou mudanças nos museus europeus e obrigou-os repensar suas ações, principalmente após a Unesco criar, em 1946, o ICOM – *International Council of Museums* [Conselho Internacional de Museus] – que difundiu novas orientações e incentivou o debate sobre o papel dos museus na sociedade moderna.

#### A relevância do design e da arquitetura no MASP

O MASP, desde a exposição inaugural, revolucionou o modo de exibição de obra de arte em nosso país. Para tanto, foi necessário promover uma mudança radical nas práticas e nos equipamentos existentes. Novos tipos de painéis, de iluminação, de comunicação gráfica, inclusive de mobiliário tiveram de ser projetados e produzidos, antes mesmo da inauguração do MASP. Pois não havia no mercado brasileiro nada que atendesse aos objetivos de Lina Bo. Ao invés de importar equipamentos e mobiliário para o museu, ela procurou desenvolvê-los em São Paulo: “...vimos São Paulo inteira e não encontramos ninguém que tivesse uma cadeira moderna em 1947. Apesar das tentativas de Warchavchik (1896-1972), Graz (1891-1980), Tenreiro (1906-1992), Segall (1891-1957) etc., não encontramos absolutamente nada, tanto em termos de cadeira, como de móveis modernos”. Lina teve dificuldades para encontrar quem executasse seu projeto de cadeira empilhável e acabou recorrendo a um artesão italiano que executou as 150 unidades previstas para o auditório do museu.<sup>5</sup>

Na fase inicial, Lina contou com a colaboração do arquiteto e designer Giancarlo Palanti (1906-1977), que ajudou-a no desenvolvimento dos projetos de apresentação expositiva, no desenho dos painéis e dos móveis para o museu. Juntos, criaram em 1948 o Studio de Arte Palma e a Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda, entidades independentes e sem vínculo com o MASP, mas que consolidaram propostas de mobiliário desenvolvidas na implantação do museu e contribuíram para criar uma nova corrente de desenho industrial no Brasil. Palanti, recém-chegado a São Paulo, havia sido sócio na Itália do arquiteto e designer Franco Albini (1905-1977), que havia revolucionado a expografia italiana na década de 1930 e 1940. Lina incorporou muitas das ideias de Albini, como por exemplo: os painéis para fixação de obras de arte, utilizados nas primeiras mostras do MASP, foram inspirados nos painéis criados por Albini para a exposição *Scipione e del Bianco y Nero* [Scipione e do Branco e Negro], realizada em 1941, na Pinacoteca de Brera de Milão.





Vista MASP na rua 7 de Abril - em primeiro plano, a exposição *Homenagem a Le Corbusier*, no meio, a Vitrine das Formas; e no fundo, o acervo, expografia de Lina Bo Bardi, 1950

A Vitrine das Formas foi outra inovação relevante da expografia instalada desde a inauguração do museu para atuar como complemento à Exposição didática. Não obstante, ultrapassou sua função complementar ao exibir um conjunto inquietante de objetos de diferentes tipologias, oriundos de épocas e contextos culturais distintos, sem preocupação com articulações histórica e cronológica. A Vitrine reunia desde pequenas esculturas de bronze e cerâmica europeias até objetos atuais de uso cotidiano, produzidos de modo artesanal ou industrial. Os objetos eram dispostos com o objetivo de provocar leituras de conjunto, mas sem perder suas identidades, pois são elas que suscitam os diálogos e estimulam as articulações de significados.

A Vitrine das Formas causou grande polêmica quando foi renovada em 1950 pela inclusão de uma máquina de escrever Olivetti entre objetos de arte.

A função educadora sempre esteve presente, mas entre as diversas atividades pedagógicas do museu, a mais relevante foi a criação em 1951 do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), voltado prioritariamente para a formação de desenhista industrial. O curso teve curta duração, menos de três anos, mas mesmo assim provocou mudanças significativas no nosso meio cultural ao refletir sobre as novas funções da arte na sociedade industrial. Inovou em várias áreas como a primeira escola de design criada no país. O curso era livre e voltado para questões de arquitetura, de desenho industrial e de artes aplicadas. Contava com um amplo currículo que

abordava, também, botânica e paisagismo. Havia oficinas e laboratórios de tecelagem, de pintura, de desenho e gravura, de fotografia, de artes gráficas e de linguagem publicitária. As discussões se davam nas salas de aula, nas exposições e nos demais espaços do museu.

Muitos dos jovens que frequentaram o IAC logo se destacaram profissionalmente, como os artistas Antônio Maluf (1926-2005) e Maurício Nogueira Lima (1930-1999), que foi membro Grupo Ruptura. E os designers Emilie Chamie (1927-2000) e Alexandre Wollner. Antônio Maluf, criador do cartaz vencedor da I Bienal e um dos pioneiros do construtivismo brasileiro, afirmou que a primeira vez que ouviu falar em arte como produto foi em 1951 no curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo.

De certo modo, os conceitos de desenho industrial ainda eram desconhecidos entre nós. Bardi e Lina difundiram no museu as ideias da Bauhaus e do Instituto de Design de Chicago. As exposições e os eventos refletiam preocupações com a vida moderna, com a sociedade industrial e ultrapassavam o território até então circunscrito às artes plásticas. Por exemplo, em 1950 o MASP realizou o I Salão de Propaganda e desenvolveu o projeto da Moda Brasileira e realizou desfiles no museu. Eram eventos que repercutiam por toda na cidade. Naquele ano, os vestidos criados pelo MASP foram depois exibidos nas vitrines do Mappin, que era a loja de maior prestígio em São Paulo.

### O MASP na Avenida Paulista

Apesar de ter seu espaço ampliado no edifício dos Diários Associados, o Museu de Arte de São Paulo necessitava de uma sede própria, de um edifício projetado para ser um museu, capaz de abrigar seu acervo e de atender suas exigências museológicas. O acervo havia crescido, bem como o conjunto de suas atividades. Diante disso, todos os esforços se concentraram na realização do projeto e na construção de um prédio definitivo para o MASP.

Dois outros edifícios construídos naqueles anos tiveram ressonância na decisão do MASP de construir sua nova sede. O Museu Guggenheim, projetado por Frank Lloyd Wright (1867-1959) e inaugurado em 1959, com grande impacto na paisagem urbana de Nova York. E, sobretudo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que construía sua sede no aterro do Flamengo, num terreno de quarenta mil metros quadrados, junto à orla marítima e no meio de um imenso parque com paisagismo

de Roberto Burle Marx (1909-1994). Contudo, o edifício projetado em 1953 pelo arquiteto Affonso Reidy (1909-1964) só foi concluído em 1967.

Em 1957 surgiram os primeiros estudos de Lina Bo para o novo edifício do MASP. E três anos depois a arquiteta já iniciava os trabalhos no canteiro de obras, situado na avenida Paulista, onde anteriormente havia o Belvedere Trianon, em frente ao parque Siqueira Campos e sobre o túnel da avenida 9 de Julho. A obtenção do espaço em endereço tão privilegiado foi obra de engenharia política entre Edmundo Monteiro (1917-1996), então presidente dos Diários Associados em São Paulo, e Ademar de Barros (1901-1969), então prefeito da cidade de São Paulo. O acordo exigia que a vista para o vale do Anhangabaú fosse preservada. A solução encontrada por Lina foi suspender o edifício do terreno e liberar todo o espaço no nível da avenida. O projeto surpreendeu pela criação de um enorme vão livre, que se viabilizou graças ao processo construtivo de protensão idealizado pelo engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz (1918-1994). A sede do MASP na avenida Paulista levou dez anos para ser concluída.

No dia 7 de novembro de 1968, o novo edifício do MASP foi inaugurado pela rainha Elisabeth II, da Inglaterra, que elogiou os cavaletes de cristal da pinacoteca, já instalada. Entretanto, a nova sede estava parcialmente pronta; a obra só foi concluída no ano seguinte. John Cage (1912-1992), em visita a São Paulo para participar de 18ª Bienal, descreveu o novo MASP como *a arquitetura da liberdade*. Lina Bo parece concordar com a frase de John Cage: “O tempo é uma espiral. A beleza em si não existe. Existe por um período histórico, depois muda o gosto, depois vira bonito de novo. Eu procurei apenas no Museu de Arte de São Paulo retomar certas posições. Não procurei a beleza, procurei a liberdade”.<sup>6</sup>

Hoje, o edifício, com suas vigas e colunas pintadas de vermelho, se destaca na avenida Paulista e se transformou em símbolo da cidade de São Paulo. Com o correr do tempo, o edifício acrescentou à sua qualidade arquitetônica valor simbólico e novos significados de linguagem. O edifício em si mesmo passou a ser visto como parte integrante e significativa do seu patrimônio artístico.

### Os cavaletes de cristal

Para a sede definitiva do museu, na avenida Paulista, Lina reformulou todos os equipamentos, inclusive a comunicação gráfica. Não obstante, o projeto que causou maior

impacto junto ao público foi a mudança radical e minimalista no modo de expor as pinturas da coleção permanente, com a adoção dos cavaletes de cristal, também chamados de “cavaletes de vidro”, para o grande salão da pinacoteca. Os painéis transparentes causaram admiração e geraram polêmica. Lina Bo projetou suportes para pintura a partir de dois elementos construtivos – uma lâmina de vidro e uma base de concreto que lhe dá sustentação. A lâmina de vidro depois de fixada na base de concreto é tensionada por uma cunha de madeira (terceiro material), com a função de mantê-la na vertical.

A pintura presa à lâmina de vidro parece flutuar suspensa no espaço, e esse efeito lhe dá extraordinário protagonismo. Além da visão individual de cada obra, a transparência do suporte permite uma visão dinâmica do conjunto. Vale lembrar que a pintura nasce em um cavalete. De fato, a grande transformação provocada pela adoção do método de pintura sobre tela foi torná-la independente da parede, adquirindo mobilidade e liberdade. Os “cavaletes de vidro” sugerem também a noção renascentista da pintura como *janela que se abre para o mundo*, conceito provocado pela adoção da perspectiva no *quattrocento* italiano que produzia a ilusão da realidade e transformava o observador em sujeito para o qual o mundo todo converge.

A primeira exposição organizada na nova sede da avenida Paulista foi *A mão do povo brasileiro*, realizada em 1969, com curadoria de Lina Bo Bardi. A mostra reuniu uma grande variedade de artefatos de produção popular, como alambique, prensa, vestuário, instrumentos musicais, brinquedos, mobiliário, ferramentas e outros utensílios, oriundos de todas as regiões do país. O próprio título da exposição salienta o fazer, a maestria e a inteligência popular



Vista da pinacoteca do MASP na avenida Paulista, década de 1960



daquele que sabe fazer, mesmo carente de recursos e afastado dos centros urbanos. *A mão do povo brasileiro* deu relevo à produção popular e abriu uma nova leitura para as artes e para o design no Brasil. Vale ressaltar que essa exposição foi uma decorrência das experiências vividas por Lina Bo Bardi durante o período em que dirigiu o MAM de Salvador, na Bahia (final dos anos 1950). Depois de sua permanência na Bahia, Lina abandonou as referências europeias e sua arquitetura e design foram fortemente influenciados pela cultura e pelo fazer popular.

### A coleção

No período de sua formação o MASP beneficiou-se da situação da Europa do pós-guerra quando havia um enorme esforço social de reconstrução. O mercado de arte na Europa oferecia oportunidade para aquisição de obras importantes de grandes mestres. Em São Paulo, o crescimento da produção industrial e a força da economia cafeeira representavam um ambiente favorável aos objetivos de ampliação do acervo do MASP. Pietro Maria Bardi, que participava do mercado italiano e tinha excelentes contatos internacionais, foi responsável por criar o núcleo inaugural do acervo composto, majoritariamente, por obras do renascimento italiano. Chateaubriand usaria sua enorme influência para atrair doadores. Muitas das pinturas que participaram da exposição de abertura do museu foram adquiridas por meio do Studio d'Arte Palma, de Roma.

Os primeiros visitantes, convidados para a exposição inaugural do MASP, se defrontaram com obras de um acervo embrionário, que apenas dava seus primeiros passos. Todavia, já apresentava pinturas de grandes mestres do renascimento italiano, como: Giovanni Bellini (c.1432-1516), Botticelli (1445-1510), Perugino (c.1445-1523), Tintoretto (1518-1594); havia uma tela de Goya (1746-1828). E também de vários pintores modernos: Chagall (1887-1985), Max Ernst (1891-1976) e um magnífico retrato de Suzanne Bloch realizado em 1904 por Picasso (1881-1973).

As aquisições ocorriam em ritmo acelerado e eram amplamente divulgadas nas páginas dos jornais dos Diários Associados, de propriedade de Assis Chateaubriand, e ignoradas pela imprensa rival. Figuras importantes da sociedade brasileira contribuíram para a formação do acervo do MASP e adquiriram obras relevantes que eram previamente selecionadas pela dupla Chateaubriand e Bardi.

Na década de 1950 a coleção do MASP cresceu rapidamente, num ritmo impressionante. Em poucos anos o acervo ganhou densidade e projeção internacional. Nesse período foram adquiridas obras de importância e relevo internacionais. Destacamos algumas: as três telas de Frans Hals (1580-1666); o painel *São Jerônimo penitente no deserto*, de Andrea Mantegna (circa 1431-1506); o *Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo*, de Ticiano (1490-1576). A coleção de impressionistas foi adquirida nessa década, com obras de Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906), Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Toulouse-Lautrec (1864-1901). E ainda obras de Picasso, Matisse (1869-1954), Léger (1881-1955), Modigliani (1884-1920), e de tantos outros de artistas.

Depois de reunir um acervo consistente o MASP organizou um ciclo de exposições itinerantes da sua coleção em grandes museus europeus com o objetivo de firmar-se como uma instituição museológica de reconhecimento internacional. O museu iniciou sua itinerância europeia apresentando 64 obras de sua coleção na Orangerie do Louvre, em outubro de 1953. A exposição foi aberta pelo presidente da França, Vincent Auriol (1884-1966), e o sucesso obtido em Paris incentivou novas aquisições. Para a mostra seguinte, realizada em junho de 1954, na Tate Gallery de Londres, foram incluídas quinze novas obras, entre elas a recém-adquirida *Ressurreição de Cristo*, de Rafael (1483-1520). Para Bardi: “Seria longo informar como foram adquiridas as obras. Não foram poucos os riscos, algumas compras testando minha competência e responsabilidade que, à distância do tempo, considero, de certa forma, até audaciosas, como a da *Ressurreição* de Rafael, decidida às pressas em Nova York, na manhã do dia da Páscoa de 1954, presente do mecenas Walther Moreira Salles (1912-2001)”, um dos doadores.<sup>7</sup>

Em novembro do mesmo ano, quando a coleção do MASP chegou ao Palazzo Reale de Milão, o catálogo registrava a presença de 103 obras, ou seja, houve um acréscimo de 39 obras durante a itinerância. Na década de 1950 a coleção do MASP crescia semana a semana. Terminada a década, as aquisições declinaram, em parte porque os esforços se concentraram na construção do edifício da avenida Paulista. Anos depois, com a morte de Assis Chateaubriand em 1968, as aquisições para a coleção praticamente estancaram.

A partir de então, a incorporação de obras ao acervo tornou-se esporádica e acidental.

Nas décadas posteriores a coleção continuou crescendo, embora em ritmo lento. Ainda assim, algumas doações foram relevantes e merecem destaque, como, por exemplo, a Coleção Osório César. Em 1974 o MASP recebeu um conjunto de 102 desenhos realizados por pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery, em Franco da Rocha, São Paulo, doados pelo psiquiatra Osório César (1895-1979), criador da Escola de Artes Plásticas naquele hospital. Os desenhos de Abino Braz (1893-1956), de Pedro Cornas (1893-?) e dos demais pacientes daquele manicômio foram incorporados no acervo do MASP, que reconheceu a relevância dessa poética. É importante sublinhar o pioneirismo do museu na inclusão da produção artística dos alienados, pois, em outubro de 1948, o MASP já dedicava uma exposição à *Arte dos alienados*, com obras produzidas pelos pacientes daquele Hospital. Roberto Sambonet, da equipe inicial do MASP, frequentou por seis meses esse manicômio e produziu, nesse período, uma série de desenhos sobre a loucura que mais tarde, em 1960, foi publicada em Milão com o título *Della pazzia – Juqueri, esperienza psichiatrica di un artista* [Da loucura – Juqueri, experiência psiquiátrica de um artista].

Além da coleção de artes plásticas, o MASP possui uma grande coleção de moda brasileira, da segunda metade do século 20, iniciada na década de 1950. Foi o primeiro museu brasileiro a incorporar a moda nas suas atividades. Em 1951, recebeu a doação do vestido *Costume do ano 2040*, criado por Salvador Dalí (1904-1989), que permaneceu exposto durante muitos anos no espaço da coleção permanente. No contexto das peças de vestuário existentes no acervo do museu, chama nossa atenção a qualidade das 79 peças que compõem a Coleção Rodhia (empresa de fibras têxteis e grande promotora da moda brasileira), doadas em 1972. Todas as peças foram realizadas a partir de tecidos com estampas criadas nos anos 1960 por artistas de diferentes tendências estéticas – Aldemir Martins (1922-2006), Alfredo Volpi (1896-1988), Willys de Castro (1926-1988), Hércules Barsotti (1914-2010), Antônio Maluf (1926-2005), Antônio Bandeira (1922-1967), Manabu Mabe (1924-1997), Tomie Ohtake (1913-2015), Nelson Leirner, Fernando Lemos, Maria Bonomi, entre outros.

Outra doação significativa é a coleção de 35 peças de Arte Africana, doada em 1995 pelo BankBoston. O conjunto apresenta peças de diferentes grupos do centro-oeste do continente africano, reunidas a pedido do BankBoston, pelo *expert* Ladislav Segy (1904-1988), da Segy Gallery de Nova York.

Recentemente foram registradas algumas doações de relevância. Em 2002, o MASP recebeu uma doação em memória do diplomata Lauro Soutello Alves, contendo 19 gravuras com obras de grandes mestres como: Lucas van Leyden (1494-1533), Albrecht Dürer (1471-1520), Claude Lorrain (1600-1682), entre outros. Outra doação importante ocorreu em 2004, com a inclusão no acervo do extraordinário tríptico da arte flamenga – *Cristo carregando a Cruz, Crucificação e sepultamento*, de Jan van Dornicke (c.1470-c.1527) oferecido ao museu pelo casal Clea e Aloysio Faria.

Desde os primeiros anos, o MASP se preocupou em adquirir obras contemporâneas. Em 1947 o museu já possuía pinturas de Portinari, mas também obras de Max Ernst e Picasso.

O MASP mantém de modo permanente uma política de inclusão de obras contemporâneas ao acervo. Nos últimos anos a coleção foi ampliada com o ingresso de obras de: Leon Ferrari (1920-2013), Geraldo de Barros (1923-1998), Willys de Castro, Hércules Barsotti, Tomie Ohtake, Franz Weissmann (1911-2005), Arthur Luiz Piza (1928-2017), Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner, Regina Silveira, Rubens Gerchman (1942-2008), Cildo Meirelles, Alex Vallauri (1949-1987), Alex Flemming, Leda Catunda, Sergio Fingerhann, e tantos outros.

O Museu de Arte de São Paulo é um museu plural que desenvolve múltiplas atividades, mas é admirado e reconhecido, principalmente, pela sua extraordinária coleção de arte – fonte de todas suas atividades. Nas palavras de Pietro Maria Bardi, “as atividades do MASP demandam aos mais variados, não se devendo esquecer que a Pinacoteca, isto é, o museu propriamente dito, foi e continua sendo o polo de atração do MASP, afinal, sua razão de ser”.<sup>8</sup>

*Fabio Magalhães*  
Museólogo, foi conservador-chefe do MASP

## Notas

1. Trata-se de Edmundo Monteiro (1917-1996), diretor dos Diários Associados em São Paulo e anos depois presidente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
2. BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982, pp. 49-50.
3. BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante. Empresa das Artes, 1992, p. 13.
4. BARDI, Pietro Maria. Revista *Habitat*. n. 4, 1951, p. 50. O artigo foi publicado originariamente em francês. Tradução Eugênia Gorini Esmeraldo. In: TENTORI, Francesco; BARDI, Pietro Maria. *Com as crônicas do “L’Ambrosiano” 1930-1933*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial, 2000.
5. LOSCHIAVO DOS SANTOS, Maria Cecília. “Depoimento de Lina Bo Bardi para a autora”. In: *Móvel moderno no Brasil*. Edusp, 1995, p. 95.
6. BARDI, Lina Bo. *Museu de Arte de São Paulo, Lina Bo Bardi 1957-1968*. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e Editorial Blau, 1977, p. 14.
7. BARDI, Pietro Maria. *Op. cit.*, p. 68.
8. BARDI, Pietro Maria. *A cultura nacional e a presença do MASP*. Fondazione Giovanni Agnelli, Raízes Artes Gráficas, 1982, p. 110.

## A formação do MASP

Eugênia Gorini Esmeraldo<sup>1</sup>

### Preâmbulo

Aos setenta anos do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), pode-se dizer que a sua significativa coleção foi formada na sua primeira década de existência. Entre 1947 e 1958, o arrojo do empreendedor do museu, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968),<sup>2</sup> propiciou ao país e, mais exatamente, à cidade de São Paulo, esta inestimável e diversificada série de obras da arte ocidental. A partir de 2015, a nova direção reiniciou as aquisições, com outros enfoques e interesses, e a coleção se ampliou ainda mais.

Fruto do modernismo que teve impulso no país nos anos 1940, a criação do MASP no pós-guerra coincidiu com o momento propício no mercado de arte na Europa. Estavam à venda muitas obras significativas, por valores relativamente baixos. A economia brasileira permitia as aquisições e Chateaubriand, com seu poder e relações com empresários, obtinha adesões ao seu projeto.

É conhecida a junção dos esforços dos dois principais protagonistas da criação do MASP, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi (1900-1999). O primeiro, poderoso proprietário de uma empresa de comunicação raramente igualada, planejava criar um museu de porte moderno em um país que aos poucos se modernizava, e conheceu, em novembro de 1946, o segundo, jornalista, *marchand* e crítico de arte italiano que havia chegado ao Brasil dias antes. Estava no Brasil, recém-casado com a arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), e viera com o projeto de abrir na América do Sul o mercado para a arte italiana e para produtos da refinada indústria italiana, ou seja, atuar no setor.<sup>3</sup> Chateaubriand lhe propôs participar de sua iniciativa. O casal Bardi aceitou o desafio; ela planejava os espaços e ele seria o responsável pela coleção e conceberia a programação.

A instituição foi inaugurada oficialmente em 2 de outubro de 1947, no primeiro andar do edifício sede dos Diários Associados, na rua 7 de Abril, 230, no centro. Em 1953, o museu passou a ocupar mais um andar do prédio. Em 8 novembro de 1968, seria inaugurado o edifício da avenida Paulista. No interregno, houve uma tentativa, em 1957, de transferir a coleção para a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), o que durou pouco tempo. No ano seguinte,

a coleção voltou para o centro. Na busca por novos espaços, Lina Bo Bardi, com Edmundo Monteiro (1917-1996), diretor dos Diários Associados, visitou o então prefeito Ademar de Barros (1901-1969) e explicou seu projeto para o espaço vazio da avenida Paulista – onde havia antes o clube Trianon –, que foi aprovado. O donatário do terreno exigia que o espaço se mantivesse aberto, com vista para o centro da cidade, e ali ela implantou o atual MASP, concebido com inteligência e ousadia. Lina se tornaria uma das mais importantes arquitetas do século 20.

### Inícios

A história da formação do acervo do museu foi abordada em várias ocasiões, sobretudo por Pietro Maria Bardi em vários catálogos e livros, começando por *The Arts in Brazil – a new museum in São Paulo* [As artes no Brasil – Um novo museu em São Paulo], publicado em Milão, em inglês, para divulgar o empreendimento ainda em 1956.<sup>4</sup> Bardi compreendeu a intenção de Assis Chateaubriand, que queria algo novo para o país. Convenceu-o inclusive a não adjetivá-lo Museu de Arte Antiga e Moderna, como ele pretendia, atendo-se apenas ao termo Arte, que engloba todos os tipos de produção, inclusive arte popular e fotografia, objeto de mostras já no início das exposições temporárias.<sup>5</sup> Durante algum tempo, porém, o MASP foi conhecido como o Museu dos Diários Associados<sup>6</sup> e, de certo modo, isso se justificava. Mais recentemente, outras publicações abordaram o MASP, dada sua importância no cenário cultural e arquitetônico. Além dessas, o arquivo histórico do museu conserva os recortes de jornais da época, a maioria da “Cadeia Associada” como chamavam.<sup>7</sup> Outra fonte importante são os “Diários contábeis” com a movimentação financeira, que elucidam várias questões, como se verá.<sup>8</sup>

A cadeia de jornais de Chateaubriand facilitou a divulgação do novo empreendimento e, ainda hoje, impressiona pela rapidez com que isso ocorreu; em 1º de janeiro de 1947, ou seja, dois meses depois da primeira conversa, apareceu o primeiro artigo de Bardi explicando como seria o novo museu<sup>9</sup> e, periodicamente, fotos das obras começaram a ser publicadas com notícias da presença delas na coleção.<sup>10</sup> Quinze dias depois, o mesmo jornal trouxe uma reportagem sobre o museu, já com o desenho da divisão de espaços internos, num trabalho conjunto de Bardi com Lina. Ela desenharia também os móveis, suportes das obras, em estreita

colaboração com ele, teórico da arquitetura racionalista italiana. Em 26 de fevereiro foi publicada foto do casal no aeroporto de Congonhas e informava que ele vinha como “Diretor do Museu de Arte dos Diários Associados (sic) dirigir os trabalhos de instalação das duas salas do Museu que, em caráter provisório, serão inauguradas brevemente, nesta capital”.<sup>11</sup> Foi feita, de certo modo, uma campanha publicitária: publicam imagens de obras com notícias alusivas ao museu que surgiria em breve e algumas doações são mencionadas. Paralelamente a essas notícias ilustradas, Bardi publicava periodicamente artigos explicativos sobre museus em geral, sua função cultural e sobretudo didática, objetivo precípuo daquele que estava sendo criado.

Assis Chateaubriand deu início à coleção com obras de arte italiana adquiridas de Bardi e foram aquelas, junto com algumas pinturas brasileiras, as primeiras que apareceram na divulgação.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, antecipavam os nomes de outros artistas que comporiam a coleção, como El Greco (1541-1614), Claude Monet (1840-1926), Marc Chagall (1887-1985), Maurice Utrillo (1883-1955) e Albert Marquet (1875-1947) e artistas brasileiros, como Almeida Junior (1850-1899) e Belmiro de Almeida (1858-1935).

Dos grandes nomes da arte europeia, o primeiro mencionado, em 16 de maio de 1947, foi o de Francisco Goya (1746-1828) com *Fernando VII*, cuja chegada é divulgada com foto, informações do seu doador, Antonio Lunardelli, e agradecimentos até mesmo à tripulação que o trouxera de Londres. A legenda informava que, em dois meses, o Museu estaria em duas salas provisórias, uma com a exposição didática de história da arte e outra com algumas pinturas.<sup>13</sup> Em 27 de julho a capa do *Diário de São Paulo* noticiava a doação pelo jornalista Frederico Barata (1900-1962), ao museu, de duas obras *A dama de verde*, de Artur Timóteo da Costa (1882-1922), e na página 2, *Cinco moças de Guaratinguetá*, de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), importante obra ligada ao modernismo.

No dia da inauguração, em outubro, é publicada na primeira página, com o título “Obras primas do Museu de Arte”, uma fotografia de Bardi rodeado justamente por esta pintura de Goya, o *São Francisco com estigmas*, de El Greco, o *Retrato da senhora John Bolton*, de Thomas Gainsborough (1727-1788), e o *Retrato de Suzanne Bloch*, de Pablo Picasso (1881-1973). Dias antes fora publicada foto da primeira exposição temporária<sup>14</sup>, a Exposição didática, que Bardi mandara produzir em Roma, no Studio d’Arte Palma. Em primeiro plano aparece a pintura de Carlo Saraceni (1579-1620), *Marte e Vênus com roda de cupidos e paisagem*.

A inauguração foi noticiada em várias páginas. Uma crônica de Quirino da Silva (1897-1981) comentou as obras de Ernesto de Fiori (1884-1945),<sup>15</sup> pois algumas estavam expostas. Em 8 de outubro, uma foto de alguns visitantes mostra a pintura<sup>16</sup> de André Lhote (1885-1962) *Três nus femininos*. Em outra foto aparecem as obras de Pietro Perugino (1450-1523) e de Giovanni Bellini (1430-1516).

A partir daí teve início uma atividade dinâmica de cursos, conferências, concertos e palestras com temas variados, desenho, literatura, cinema, fotografia e dança. Destaca-se o movimento Música Viva com peças de Arnold Schoenberg (1874-1951) e Igor Stravinsky (1882-1971) já em novembro de 1947.

As notícias davam grande destaque aos doadores das obras ao MASP com palavras elogiosas e fotografias. Com perspicácia, Chateaubriand organizou festas nas casas dos doadores de São Paulo, no Rio de Janeiro ou em locais públicos, como o Palácio do Ingá, em Niterói, para apresentar as obras doadas, e deu grande cobertura em seus jornais. Personalidades da sociedade paulista e carioca, industriais e empresários são incitados a fazer doações de obras.<sup>17</sup> Em troca, há boa divulgação em fotos e textos elogiosos sobre o “espírito público” demonstrado por todos. A propósito disso, observe-se que no Diário contábil iniciado em 2 de janeiro de 1953, na página 182, há o pagamento das festas, inclusive de despesas de 12 de janeiro de 1951, de “transporte de quatro quadros chegados de Nova York e Paris para a residência do Barão de Saavedra, no Rio; gratificação de alfândega e carro de quadros; despesas para a festa de apresentação dos oito quadros na casa do Dr. Walther Moreira Salles e retorno à rua Sacadura Cabral, sede dos Diários no Rio; despesas de acompanhamento de obras no trem Rio-SP; gratificações, etc”. No fundo o museu, leia-se Diários Associados, pagava quase tudo.

Logo após a inauguração, a escultura de Jacques Lipchitz (1891-1973), *Pierrô com bandolim*, e *A compoteira de peras*, de Fernand Léger (1881-1955), de 1924, são doadas por Carolina Penteadado da Silva Telles, obras que pertenceram a Olivia Guedes Penteadado, pioneira do colecionismo no Brasil.

Em 18 de abril de 1948, uma obra de Diego Velazquez (1599-1660) é apresentada como “nova conquista do Museu de Arte”, com texto de Bardi sobre a imponente pintura, adquirida na Sotheby’s de Londres. As notícias falavam de sua chegada ao Rio de Janeiro, onde foi festejada no Copacabana Palace. No domingo, 9 de maio, a obra já estava no museu em São Paulo.



Samuel Ribeiro, Ernestina Alves de Almeida, Renata Crespi da Silva Prado e o conde Dino Grande diante do *Autorretrato* de Rembrandt, 1948

Em 23 de maio de 1948, é a vez do *Autorretrato* de Rembrandt (1606-1669) ser anunciado com destaque como compra recente. Houve mais notícias em 18 de junho sobre a chegada da obra transportada até Santos a bordo do Kirs-ten da Torn Lineam e recepcionada por personalidades mencionadas no texto. Foi ainda levada ao Rio de Janeiro para ser apresentada na casa de Pedro Brando, prestigiada pelo presidente da República, Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), conforme noticiou o *Diário de São Paulo* de 14 de julho de 1948. Talvez tenham sido as pinturas mais ovacionadas pelos Diários junto com a primeira obra de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Banhista enxugando o braço direito – grande nu sentado*, de 1912, também chegada naquele ano.

Houve também episódios insólitos: em 1949, Chateaubriand, fascinado pela Inglaterra, soube da venda em leilão na Christie’s londrina de um quadro de autoria de

Sir Winston Churchill (1874-1965), *Sala azul em Trent Park*. Não só o arrematou para o MASP e divulgou o fato em várias reportagens, como comprou um segundo quadro do político.<sup>18</sup> Em 1950 entrou para o acervo uma obra contemporânea, *Mulher sentada*, de 1932, do artista inglês Henry Moore (1898-1986), como doação de vários amigos de Chateaubriand. Ainda sobre este último: embaixador do Brasil em Londres de 1957 a 1961, ele obteve várias obras para o museu de artistas contemporâneos que hoje são reconhecidos, como Karel Appel (1921-2006), Graham Sutherland (1903-1980), John Piper (1903-1992), Ronald B. Kitaj (1932-2007), Edoardo Pao-olozzi (1924-2005) e William Scott (1913-1989).

Outra iniciativa de Chateaubriand inédita, inaceitável atualmente pela conservação, ocorreu com as obras *O escolar*, de Vincent van Gogh (1853-1890), e *Menina com*



*espigas*, de Pierre-Auguste Renoir. Foram compradas de Wildenstein e apresentadas em Salvador, na Bahia, em praça pública, para todas as escolas públicas, a fim de estimular as crianças aos estudos e à arte.<sup>19</sup>

### Colaboradores

Na revisão dos setenta anos se percebe que o projeto de Chateaubriand se concretizou com colaboração geral; foi, enfim, um projeto para o Brasil. Empresários, políticos, embaixadores, ministros e amigos atenderam ao seu apelo e se prontificaram a ajudar na obtenção de obras. Vale mencionar alguns nomes também dos que trabalharam no início.<sup>20</sup> Como se viu acima, os Diários assumiam eventuais custos como a armazenagem e o transporte, mas havia condescendência com impostos. As autoridades atendiam aos seus apelos de facilitar a entrada de obras na alfândega. Na ficha das quatro obras de Jean-Marc Nattier (1685-1766), compradas em 1952, o Congresso Nacional consta como doador e no *São Jerônimo*, de Andrea Mantegna (1431-1506), a doação é da Câmara Municipal de São Paulo.

Não havia muitos colecionadores de arte no Brasil. Em agosto de 1947, no Rio de Janeiro, um episódio interessante ocorreu no leilão póstumo do embaixador Adalberto Guerra Duval (1872-1947). Alguns lotes<sup>21</sup> foram adquiridos pela enviada do museu Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti (1900-1975),<sup>22</sup> poetisa e amiga tanto de Getúlio Vargas como de Assis Chateaubriand, que, inclusive, participou da festa de inauguração do museu, em outubro.

Destacaram-se como doadores Geremia Lunardelli (1885-1962), Walther Moreira Salles, os irmãos Gladstone, Nagib e Ricardo Jafet (1907-1958), o próprio Bardi e algumas personalidades no exterior como Gastão Nothman, Jayme de Barros (1901-1986) e o embaixador João Joaquim Moniz de Aragão (1887-1974), por vezes se encarregando até dos pagamentos. Este último ocupava a embaixada em Londres e colaborou na compra e pagamento, por exemplo, das obras de Francisco de Zurbarán (1598-1664) Aparição do Menino Jesus a *santo Antônio de Pádua* (?), da *Adoração dos pastores* de Bartolomeo Passante (1618-1648) e do *Retrato de Leopold Zborowski*, de Amedeo Modigliani (1884-1920).<sup>23</sup> Também diplomata, Jayme de Barros frequentava o ambiente artístico nas cidades em que atuou e formou também uma coleção pessoal significativa. Sua ajuda foi fundamental na compra do *Negro Cipião*, de Paul Cézanne<sup>24</sup> (1839-1906) e doaria ao MASP, em 1951, a pintura de Filippo de Pisis (1896-1956), *Retrato de Gianfranco Contini*. Gastão Nothman era da embaixada brasileira em Londres e pagou algumas obras naquela cidade.<sup>25</sup>

### As compras

Chateaubriand era uma personalidade com trânsito internacional, conhecida pela persistência para atingir os objetivos e agressividade nos negócios, ações e decisões. Bardi tinha *feeling* para detectar boas obras, conhecia arte e seu mercado, tendo amizade com críticos e galerias em Paris desde jovem. Além do mais, com o aval de Chateaubriand, podia se apresentar aos *marchands* e realizar boas escolhas num momento em que havia muitas obras à venda.

A documentação histórica do MASP demonstra a intensa relação com as galerias de arte instaladas em Paris, Londres e Nova York na aquisição das obras. Destacam-se, sobretudo, os nomes de Knoedler e Wildenstein, porém, também Matthiesen, Marlborough e outras galerias venderam obras.

Vieram de Knoedler muitas das obras mais antigas, como a de Ticiano (1488/1490-1567), a maioria da escola inglesa. As duas obras que retratam o casal *Maria Pietersdochter Olycan* e *O capitão Andries van Horn* do holandês Frans Hals (1581/1584-1666), mas também pinturas mais recentes como *Pertuiset, o caçador de leões* de Édouard Manet (1832-1883),<sup>26</sup> *O atleta*<sup>27</sup> de Pablo Picasso e *Arlesiana* de Vincent van Gogh. Esta, adquirida por US\$ 65 mil, foi paga em três vezes.<sup>28</sup> Assim, vemos que não havia uma regra e todos comerciavam obras antigas e recentes.

Cartas e telegramas trocados entre Chateaubriand, Bardi e Wildenstein, a galeria que vendeu o maior número de obras ao MASP, documentam as transações. Em 26 de maio de 1951, em carta a Chateaubriand, Wildenstein ofereceu o *Retrato de oficial*, de Frans Hals. Em 7 de agosto de 1951, o MASP informou que a obra estava totalmente paga, mencionou a obra de Cézanne *Rochedos de l'Estaque*, e disse estar interessado no Renoir, sem definir qual. Em 24 de agosto é reiterado pelo museu o pagamento de US\$ 75 mil pelo Hals e informado que estavam fazendo subscrição para comprar o Andrea Mantegna (1431-1506).<sup>29</sup> Em janeiro de 1952, Wildenstein elogiou a doação do Mantegna pela Câmara Municipal de São Paulo, e enviou fotos desta obra e também da pintura *Retrato de Marthe Bérard*, de Renoir, que o museu compraria depois; provavelmente era a esta que se referia antes.

Em 6 de maio de 1952, uma carta a Chateaubriand merece ser transcrita em parte: “Os preços que nós lhe demos são os mais baixos para museus e é impossível para nós fazer outra redução nesses números. No entanto, em vista do número de pinturas envolvidas, nós faremos uma outra redução de

5% no preço total expresso abaixo. Fica entendido que aceitaremos termos de pagamento numa extensão de três anos. A seu pedido, cobraremos as somas recebidas para pinturas específicas, na ordem que o senhor quer recebê-las. Começaremos, como pediu, com os Nattier, *Quatro filhas de Louis XV*”. Em seguida, listam as obras incluídas no acordo.<sup>30</sup>

Em 18 de novembro de 1952, uma carta para o museu informa que a pintura de Claude Monet *Canoa sobre o Epte* está reservada para o MASP (Chateaubriand). Em 25 de fevereiro de 1953, uma carta de Bardi informou que os pagamentos estavam sendo feitos, que o momento era difícil e que estavam se empenhando para conseguir doador para a obra de Cézanne, *Zola e Alexis* (sic), mas que certamente não haveria problema com a liberação.

Em 23 de março de 1953, Wildenstein se coloca à disposição para tudo que for preciso na exposição que ocorreria em Paris: cem obras da coleção do MASP foram apresentadas na Orangerie do Louvre naquele ano. Percebe-se na correspondência trocada o apoio para apresentar aquela mostra também em outros países. Na ocasião, foram incorporadas ao acervo novas obras, ou seja, houve uma contrapartida. A exposição teve grande repercussão em todas as cidades por que passou na Europa e foi apresentada também nos Estados Unidos.

Sobre dois ícones: talvez a mais apreciada pelo público seja *Rosa e azul*, de Pierre-Auguste Renoir; comprada do *marchand* Sam Salz (1894-1981) em novembro de 1951, custou US\$ 120 mil, pagos em várias parcelas.<sup>31</sup> A outra é a *Ressurreição*, de Rafael (1483-1520), a última aquisição significativa feita em 1954, na Christie's, por US\$ 400 mil.<sup>32</sup>

### Problemas financeiros

Sempre desperta a curiosidade como a instituição se formou em nosso país e os lances prodigiosos que envolveram a empreitada, pela ousadia de Assis Chateaubriand, secundado por Bardi, as escolhas e a qualidade das obras compradas, as campanhas para conseguir pessoas dispostas a colaborar doando obras, ou recursos para comprá-las, prática que continua mesmo agora, setenta anos depois. O Diário contábil dá uma ideia das transações e nele se percebe a mudança dos valores. Algumas obras custaram valores expressivos, e outras eram vendidas por preços convenientes, sobretudo os impressionistas que, ao longo dos anos, alcançaram valores inimagináveis comparados aos daquela época.

Em 13 de maio de 1954, um telegrama de Nova York comunica os arranjos para enviar ao MASP o *Pobre pescador*

de Paul Gauguin (1848-1903) e, aparentemente, tudo corre bem. No entanto, em 25 de abril de 1955, em carta para Georges Wildenstein, Bardi informou que Chateaubriand estava aguardando sua nomeação para o Senado, e que o ministro da Educação também estava ajudando a solucionar o problema financeiro. Em carta de 2 de janeiro de 1958 para Louis Goldenberg (1913-1981), Bardi agradeceu a ajuda na solução do pagamento e no retorno da nossa coleção ao Brasil. Na verdade, em 31 de dezembro de 1960 o MASP devia para Knoedler & company 20.329.738,50 e para Wildenstein & company 47.536.243,80.<sup>33</sup>

O fato é que as finanças dos Diários Associados, o grande respaldo do MASP nos pagamentos, não iam bem. Vários atrasos motivaram a apreensão da coleção quando estava em Nova York, a pedido dos credores Wildenstein e Knoedler. Este último relutou, segundo Bardi, e Wildenstein foi mais colaborativo.<sup>34</sup> Mesmo assim, foi preciso que Helio Dias de Moura (1920-2007)<sup>35</sup> fosse várias vezes aos Estados Unidos discutir pessoalmente com os credores. Por fim, apelou-se ao governo brasileiro e foi obtido um empréstimo da Caixa Econômica Federal, com as obras do MASP em penhor. Mas o governo só liberou uma parte do dinheiro e, com a desvalorização, a dívida cresceu muito. O assunto só foi solucionado quando, novamente o governo “perdoou” a dívida utilizando os recursos da percentagem da arrecadação da Loteria Esportiva destinada por lei à Cultura, após 1970.

### Após 1963

Quando Bardi escreveu seu livro *40 anos de MASP*,<sup>36</sup> uma das seções se chamou “Uma pinacoteca a ser equilibrada”. Ele tinha consciência das muitas lacunas no panorama da história da arte que haviam criado. No período em que foi possível comprar, as obras obtidas, além de significativas, sobretudo a série de impressionistas, foram sempre requisitadas para grandes exposições no exterior. A doença de Assis Chateaubriand<sup>37</sup> e a consequente decadência dos Diários Associados, que respaldava economicamente as exposições, impediu novas aquisições.

Bardi tinha muita abertura para a arte. Em 1952, teve a intuição de comprar a importante série de cerâmicas maiólicas italianas, parte da coleção de Alexandre Imbert (1865-1943) no começo do século 20. Em 1974, recebeu a coleção de desenhos dos pacientes do Hospital do Juquery, reunida pelo Dr. Osório César (1896-1980), os trajés doados pela empresa têxtil Rhodia em 1972 e, por fim, em 1981, as primeiras peças da coleção de objetos *kitsch* de Olney Krüse,<sup>38</sup> pois o restante seria aceita pelo museu anos depois.

A iniciativa dos artistas de doarem obras ao museu ao término de suas exposições individuais continuou ao longo dos anos, quase como praxe. Alguns se tornaram depois muito conhecidos. Caso dos italianos Roberto Sambonet (1924-1995) e Gastone Novelli (1925-1968), ambos professores nos cursos do MASP, que praticamente iniciaram suas carreiras no Brasil, deixaram obras para o museu e depois se projetaram na Itália. O mesmo para Gyula Kosice (1924-2016), húngaro radicado na Argentina de quem o MASP possui uma obra desde 1954. Em 1965, a pintura *Um sono demasiado profundo*, de Mikuláš Medek (1926-1974), quando seu país era do bloco comunista, foi entregue a Chateaubriand por Horácio Coimbra, como presente do governo tchecoslovaco. Hoje ele é muito reconhecido em seu país.

Uma doação insólita aconteceu em 1983. Paulo Monteiro,<sup>39</sup> mostrou a Bardi *Paisagem com fonte*, assinada por Ch. De Tournemine (1812/1814-1872/1873). Explicou que a achava bonita e queria oferecer ao museu para outros também a apreciarem. Outra doação inédita ocorreu nos anos 1980: uma senhora discreta e elegante trouxe uma obra num rolo e a entregou a Bardi, dizendo que estava em sua fazenda, onde poucas pessoas podiam vê-la, e estava começando a estragar e ela lamentava. Deixaria ali no e, caso pudesse ser recuperada, ela a oferecia. Não disse seu nome, pois não importava; enfim, uma generosidade única. A litografia de Pablo Picasso, *Natureza-morta com melancia e cacto*, ficou muito tempo guardada. Restaurada em 1999, foi frequentemente exposta nos últimos anos.

Na transição entre a gestão de Bardi e Fabio Magalhães, teve início a “Coleção Pirelli/MASP de Fotografias”, patrocinada pela empresa e que, durante sua existência, teve edições anuais de fotografia brasileira, um marco no colecionismo fotográfico; foram divulgados muitos autores brasileiros e que atuaram no Brasil. Na gestão de Fabio Magalhães, houve a série de gravuras brasileiras doadas por Suzanna Sassoun e a promessa da doação testamentária de Dieuwertie Aaltje Kooiman Meyer de arte flamenga, que chegou ao museu em 2008. Luiz Marques conseguiu a doação de William Daghljan e também a do tríptico flamengo doado por Aloysio de Faria. O mesmo doador presentearia o MASP com o par de guardiões chineses em 2001 e o desenho de Salvador Dalí (1904-1989) em 2008. Em 2002, na direção de João da Cruz Vicente de Azevedo, chegou a doação póstuma de 25 gravuras raras dos séculos 16 e 17, incluindo uma de Albrecht Dürer (1471-1528) deixada por Lauro Eduardo Soutello Alves comunicada por sua viúva Fatima Alves. De maneira geral, após o afastamento de Bardi, as doações ao museu diminuíram consideravelmente.

#### *Eugênia Gorini Esmeraldo*

Historiadora da arte, museóloga e pesquisadora. Foi assistente de Pietro Maria Bardi no MASP (1979-1992) e curou as exposições *Renoir, o pintor da vida* (MASP, 2002), *Arte italiana do MASP* (Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, 2006) e *Degas, o universo de um artista* (MASP, 2006).

## Notas

1. A autora dedica o presente levantamento da história das aquisições e da formação do acervo do Museu de Arte de São Paulo a Pietro Maria Bardi. [N. do E.]
2. Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892-1968). Também era chamado de Chatô.
3. Ver POZZOLI, Viviana. “1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l’Italia e partire per il Brasile?”. *Modernidade Latina – Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*. Disponível em: <[http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN\\_ITA.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN_ITA.pdf)>. Acesso em: jul. 2017.
4. BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil: a new museum at São Paulo*. Milão: Milione, 1956. (*Ourselves and the past. 1*)
5. O *Diário de São Paulo* de 5.1.1949 anuncia uma exposição de “Arte Popular Brasileira, compreendendo a interessante Cerâmica do Nordeste, feita em grande parte pelo artista caboclo Vitalino...” e outra de “trabalhos executados pelas crianças do Club Infantil e pelos desenhistas do Curso Livre de Desenho, ambas seções do Museu de Arte”. Recorte de jornal, sem página. Arquivo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (em organização).
6. Diários Associados era o nome da companhia jornalística de Chateaubriand, composta por jornais, revistas e televisões que abrangiam todo o Brasil.
7. A maior parte dos artigos de jornal citados são do *Diário de São Paulo*. Caso não seja deste jornal, será citada a fonte.
8. Agradeço a Ivani Di Grazia Costa por apontar este importante registro.
9. BARDI, P. M. “Museus e anti-museus”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1.1.1947, editorial, p. 4. Arquivo Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (em organização).
10. A foto vinha sempre na primeira página do jornal, com o título *MUSEU DE ARTE* (em caixa alta) e uma legenda sobre a obra, o autor, a data, a proveniência, os comentários e quem era seu doador.
11. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 26.2.1947, p. 5.
12. Na página 161, de 31.1.1954, do diário contábil do MASP, no Arquivo Histórico do Museu, consta o pagamento a Bardi de cinco dessas obras; e na página 162, das de Tintoretto, no valor de Cr\$ 200 mil. A moeda da época chamava-se cruzeiro.
13. A foto saiu na primeira página, com destaque e a legenda *MUSEU DE ARTE*, ver nota 9. Nos dias 5.6/22.6/29.7 foram publicadas respectivamente uma paisagem de Benedito Calixto (1853-1927), a *Santa Catarina de Alexandria* de Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) e a *Rainha Tômiris* de G. A. Pellegrini (1675-1741), adquirida em Londres, doada por Moinhos Santista.

14. Aparentemente, o MASP iniciou a apresentação de mostras temporárias em museus paulistas. Diz a legenda “O professor P. M. Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, mostra ao jornalista painéis colocados no Salão de Didática”. Diz o título “Será o ‘Museu de Arte’, de São Paulo, fator decisivo para o desenvolvimento da nossa cultura artística”. *Diário de São Paulo*, 28.9.1947, p. 12, segunda seção.

15. Ernesto de Fiori estudou em Berlim; se mudou para São Paulo devido à guerra, onde faleceu. Bardi já conhecia suas obras na Europa. Muitas obras ali apresentadas foram doadas ao MASP pelo irmão do artista, Mario de Fiori.

16. Doada pelos Diários Associados. Sabe-se agora que pertenceu à coleção de Olivia Guedes Penteadó (1872-1934).

17. Algumas vezes de modo pouco ortodoxo. Ver MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil – a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pp. 475-92.

18. Este ele passou ao Museu de Feira de Santana, na Bahia, numa campanha de museus regionais que criou para promover a cultura e a arte pelo país.

19. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1953. (pp. 10, 172), disponível no arquivo histórico do MASP.

20. Entre esses, alguns dos primeiros eram jovens e com o tempo seguiram outras carreiras, como Jorge Wilheín (1928-2014), Flavio Motta (1923-2016) e Nydia Lycia Pincherle Cardoso (1926-2015). O maestro Isaac Karabtchevsky estudou música no museu. Impossível não citar Luiz Hossaka (1928-2009), que foi assistente, fotógrafo e conservador-chefe.

21. *Diário de São Paulo*, 24.8.1947, seção Rio, p. 3. As obras foram: Victor Meirelles (1832-1903), *Dom Pedro II* e *Dona Teresa Cristina*; as duas pinturas de Michele Rocca (1666-1752), *Julgamento de Páris* e *Toalete de Vênus*, então atribuídas a Nicolas Lancret (1690-1743); a pequena *Fuga para o Egito* (Inv. 191), da Escola Flamengo, então atribuída a Frederico Valckenburg; e a pintura de Pierre Mignard (1612-1695), *Retrato de menina*. O final da notícia informa que por indicação de Bardi foram compradas mais duas telas: “São os retratos de D. João VI e de D. Carlota Joaquina, de autoria de Domingos Antonio Siqueira”.

22. Rosalina Coelho Lisboa Larragoiti. Poetisa e militante pela causa das mulheres, era, paradoxalmente, ligada ao integralismo.

23. Os pagamentos que ele intermediou constam no diário contábil mencionado nas pp. 163-65, referentes a 31 de janeiro de 1954. Arquivo Histórico do MASP.

24. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1954. (p. 164), disponível no arquivo histórico do MASP.

25. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1954. (p. 162), disponível no arquivo histórico do MASP.

26. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1954. (p. 165), disponível no arquivo histórico do MASP.

27. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1954. (p. 175), disponível no arquivo histórico do MASP.

28. Informação encontrada no diário contábil de 31.1.1954. (p. 163), disponível no arquivo histórico do MASP.

29. Em 31 de dezembro, outro telegrama confirmou a compra. A obra entraria para o acervo como doada pela Câmara Municipal de São Paulo.

30. Van Gogh, *Passeio ao crepúsculo*; Lautrec (1864-1901), *Cana-pé (sic) [O divã]*; Memling (1430-1494), *Santas Mulheres*; Natier, *Four daughters, Louis XV*; Holbein (1497/98-1543), *Henry Howard*; Corot (1876-1875), *Cigana com bandolim*; Fragonard (1732-1806), *Educação faz tudo*; Fragonard, *Mme. Turpin de Crissé*; Pater (1695-1736), *Cena galante*; Delacroix (1798-1863), *Quatro estações*; Poussin (1594-1665), *Oferta Floral [a Himen] (sic)*. 1975, caixa 11, pasta 65. Arquivo Histórico do MASP.

31. Informação encontrada no diário contábil de 31.12.1954. (p. 10), disponível no arquivo histórico do MASP.

32. Quarenta e oito notas promissórias afiançadas pelo Banco do Comercio S.A. a favor do Banco do Brasil, para garantia de ágio de US\$ 7,00 por dólar. Informação encontrada no diário contábil de 31.12.1954. (p. 246), disponível no arquivo histórico do MASP.

33. Informação encontrada no diário contábil de 31.12.1950. (p. 398), disponível no arquivo histórico do MASP.

34. BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992, pp. 22-23.

35. Helio Dias de Moura, advogado, foi vice-presidente do MASP.

36. BARDI, Pietro Maria. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986.

37. Em 1960, sofreu um derrame e sua saúde ficou comprometida. Ver MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

38. Olney Kruse (1939-2006). Jornalista, fotógrafo e crítico de arte. Em 1973 havia doado ao MASP uma obra de sua autoria (Inv. 551-1973). O museu também tem fotos de sua autoria na coleção Pirelli/MASP de fotografias.

39. Paulo Monteiro, artista, nascido em 1961, atualmente conta com obras no MoMA. A pintura pertencera ao seu bisavô, Jorge Street, pioneiro da industrialização paulista, que a deu para a filha, Celina Street Bacellar, sua avó, que, por sua vez, a passou para o neto.

## MASP, um museu múltiplo, diverso e plural

Lília Moritz Schwarcz<sup>1</sup>

Foi em 1969 que o MASP abriu ao público seu novo edifício, localizado na histórica e não menos simbólica avenida Paulista. O prédio e sua arquitetura modernista, arejada e limpa, feita das formas do concreto e de materiais industriais, propositadamente ásperos, contrastava com os casarões do café que dominaram aquela paisagem desde meados do século 19. Resultado imediato, demonstração alusiva e real da força da burguesia paulistana, o novo projeto tinha tudo para virar ícone da realidade do Estado; o que de fato ocorreu. Ele representava a modernidade, o arrojo e a excepcionalidade que São Paulo queria marcar como “seus”, mesmo num contexto condicionado pelo retrocesso político e pela ditadura militar.

À frente da empreitada estava um casal de imigrantes vindos da Itália: Pietro Maria Bardi (1900-1999), um profissional com firmes interesses na arte figurativa europeia, e Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta modernista, responsável pelo projeto do novo Museu. É possível dizer que, de alguma maneira, o casal trazia consigo as contraposições que fariam parte da própria filosofia da Instituição. A linguagem contemporânea misturada com a formação mais acadêmica; o “clássico” em diálogo com o assim chamado “popular”; a Europa em conversa com um Brasil que se queria novo, industrial, empreendedor, diferente.

Coerente com tal filosofia, o novo MASP apresentou no 2º andar do edifício seu rico acervo – expresso sobretudo pela arte figurativa europeia – a partir de um suporte coerente com a arquitetura do Museu, e já naquela época denominado de “cavaletes de cristal”. O concreto áspero, rude, opaco e pesado, contracenava com o cristal frágil, delicado e leve, e permitia apresentar a excepcional Pinacoteca do Museu, valorizando ainda mais as obras europeias do acervo e as pinturas acadêmicas brasileiras. Permitia mais: que o público lograsse obter uma visão “democrática” das obras expostas, uma vez que podia circular mais livremente por entre os cavaletes, criando percursos próprios. O modelo expositivo não era, portanto, mero detalhe; sinalizava um dos objetivos centrais da curadoria: a des-sacralização das obras de arte e a experiência renovada de apresentar trabalhos, de maneira mais próxima, ao público brasileiro. Por fim, o material expositivo tinha como meta retirar a aura apartada dos objetos de arte. Vistos dessa maneira eles se convertiam em “trabalhos” desse mundo; do nosso mundo.

A mostra inaugurada em 1969 precisava e precisa ser entendida em diálogo com mais outra, aberta ao mesmo tempo no 1º andar da Instituição. Era por lá que a exposição *A mão do povo brasileiro* expunha mais de dois mil objetos, que incluíam carrancas, ex-votos, santos, tecidos, vestuário, mobiliário, utensílios de cozinha, instrumentos musicais, adornos, brinquedos, esculturas, figuras religiosas, bem como pinturas e esculturas; todos reunidos sob a designação de “trabalhos”. A provocação implicava evitar classificações impregnadas de hierarquias internas – a divisão entre arte e artefato; popular e erudito – e convidar o público a circular pelos andares, estabelecendo um diálogo entre as duas mostras. O espectador, o crítico, o curioso, todos eram convidados a tafegar de um andar a outro, vencendo o trajeto a partir de escadas igualmente feitas de concreto e ferro; de muito “trabalho”.

O argumento central ficaria ainda mais sublinhado com a vigência de uma terceira exposição, que guardava novo diálogo com as outras duas. *Playgrounds* dispunha no vão livre do MASP uma série de esculturas com as quais o público que caminhava pela Paulista era convidado a interagir. O artista Nelson Leirner, na época um jovem de 36 anos, devolvia à cidade e à avenida Paulista sua vocação pública e cidadã. O Museu entregava a São Paulo o que de fato e de direito lhe pertence – seu espaço público – e incluía o MASP na sua vida e cotidiano.

Tratava-se pois de uma tríade – quase um triângulo simbólico – que colocava em conversa, sem jamais abrir mão da tensão, uma pinacoteca de pinturas do cânone artístico europeu, mas devidamente enervadas por um projeto expositivo que causava ruído à contemplação mais plácida; o playground no espaço aberto e a arte do povo brasileiro. O programa do MASP surgia anunciando, assim, seu compromisso vital com a sociedade brasileira e com sua pluralidade.

Não temos espaço para enumerar todas as exposições que fizeram parte da história do MASP, e por isso nos detemos aqui nessas três primeiras; cada uma à sua maneira, e em conjunto, icônicas e representativas de uma nova filosofia do Museu. Mas o importante é destacar como estava presente, já no programa original, um projeto de instituição múltiplo, revelado também nas outras mostras. Moda, arte africana, arte plumária e indígena, arte pop, arte feita por pacientes de hospitais psiquiátricos e



fotografia faziam parte da vocação plural do MASP logo nesse primeiro contexto. Isso sem esquecer de outras iniciativas como a Escola Superior de Marketing, que nasceu dentro do MASP, e das Mostras de Cinema, que testemunhavam a relação íntima do local com a Sétima arte.

A intenção, nos termos de Bo Bardi, era espantar do museu “o ar de igreja”, varrer o aspecto sacro do edifício e trazer os trabalhos – fossem eles quais fossem – para perto do público, da visita e do diálogo. O projeto era, assim, integrado e coerente, expressando-se na divisão das primeiras exposições, nos materiais que compunham o projeto expositivo mais flexível, na realidade modernista da arquitetura; aspectos que já nasciam com jeito de cartão postal de São Paulo, de um novo Brasil, e da comunicação não só nacional, como internacional. Era assim que o MASP abria suas portas na avenida Paulista. Chegava para consolidar, para abrir conversa, não encerrá-la.

### Vocação

Tendo em vista um histórico como esse, e a realidade de um projeto tão bem armado, a nova direção artística, contratada em 2015, priorizou, em primeiro lugar, a história e a memória dessa instituição. História e memória são perspectivas de entendimento do passado que muitas vezes não se confundem ou complementam. Nem sempre a história consegue acreditar na memória. Já a memória desconfia profundamente de qualquer procedimento de reconstituição do passado que não traga para o centro do debate os direitos da lembrança – direitos de vida, de rememoração da experiência e da subjetividade.

Foi, pois, fiel à ideia de que a memória não significa uma volta congelada ao passado – muito menos fetichizada – que o novo grupo curatorial articulou seu projeto. O suposto era a certeza de que história é o presente do passado, mas também que o passado vem sempre carregado de projeções e planos para o momento atual e para o futuro. É nesse sentido que toda a filosofia do MASP tem procurado visitar, e assim reinaugar, sua produção, acervo, comunicação, arquiteturas e expografias. Mais ainda, busca “traduzir” essa sua origem, não se limitando aos termos que impactaram apenas o contexto dos anos 1960. O momento é outro, com um Brasil ainda mais diverso, uma avenida Paulista particularmente movimentada, atuando como centro e palco para todo tipo de manifestação. O MASP é, assim, um Museu que pede por reflexão e atualização diante de tantos grupos e segmentos sociais que eticamente advogam seu pertencimento à instituição.

Arte, cultura e linguagem museológica são apresentados, dessa forma, numa perspectiva interligada, que leva em conta a história da instituição, a sua memória, as suas várias exposições, a formação de seu acervo, sua atuação em outras áreas como moda, fotografia e cinema. Leva em conta, também, o papel de mediação e desafio que um Museu carrega consigo. Aí reside um equilíbrio sensível entre devolver ao público o que ele espera, mas também ampliar seus horizontes e assim desafiar-lo.

Pode-se dizer que a cultura representa qualquer item socialmente herdado, material ou imaterial, no curso da vida humana. Ela inclui pois concepções técnicas, propriedades espirituais, visões de mundo, manifestações específicas combinadas com aspirações mais gerais que fazem um país, uma cidade, um estado, sua população e os diferentes grupos que a compõem acreditarem que podem ser um todo sem nunca perder a sua particularidade. Cultura só pode ser entendida como um conceito em fluxo – um processo e não uma resposta.

A meta da atual direção artística é, portanto, pensar e devolver cultura de forma ampla, plural e multidisciplinar. Essa retomada não é, e não pode ser, nostálgica e muito menos elevatória. Pretende-se visitar, criticamente, os momentos inaugurais do MASP, mas apostando na certeza de que o presente está cheio de passado e de futuro; de novas possibilidades, limitações e potencialidades. A proposta foi, dessa maneira, apostar na mesma filosofia transversal desenhada no modelo inicial do Museu. Nela, erudito conversa com o dito popular, moda com fotografia e cinema, pintura com trabalhos do dia a dia, moderno com antigo, o europeu é ladeado pelo africano, pelo pré-colombiano, pelo asiático que estabelece fricções com as produções ameríndias. Tempos também entram aqui em tensão: moderno, acadêmico, contemporâneo, mas também moda com instalação; pintura com cinema e música. A proposta central é recuperar a trajetória que marcou o início da vida institucional do MASP na avenida Paulista, fazendo uma ponte, nada fácil, entre as relações sociais e políticas que o Museu estabelece, nos dias de hoje, com São Paulo, com seu país e com outras instituições brasileiras e do estrangeiro com as quais pretende dialogar e colaborar.

### Programação

Sendo fiel a essa filosofia que a curadoria definiu suas principais metas e exposições. Coerente com esse argumento reabriu no 2º andar a mostra de longa duração do acervo do MASP nos cavaletes de cristal, a partir de novas

estruturas expositivas que procuraram otimizar o modelo inicial de 1968, apresentando os trabalhos de forma cronológica, sem divisões que separam nacional de estrangeiro, consagrado de fora do cânone. A mostra também questiona um certo princípio de eternização das pinacotecas, retomando e radicalizando as qualidades do cristal. No modelo expositivo inaugurado em 2015, os cavaletes permitem observar não apenas o lado externo, como aquele interno das telas: sua estrutura, trânsitos anteriores e recibos. A ideia não é, desse modo, congelar as obras expostas, mas dispor o rico acervo do MASP em movimento e diálogo. Esse é, pois, como expressa o título da mostra no 2º andar, um *Acervo em formação*.

Seguindo esse tipo de motivação é que se abriu no 1º andar uma mostra revista de *A mão do povo brasileiro*. A coincidência entre trabalhos apresentados no evento de 1969 e outros introduzidos para a ocasião de 2016 revela um jogo “entre” exposições. O “mesmo” apresenta-se sob a forma de “diverso”, e a história desses trabalhos tem a oportunidade de se inscrever na própria memória da exposição. A ideia foi repensar o assim chamado “popular” na cadência de outros tempos, escolas e produções.

Para traduzir e reler a história original do MASP, também foi reaberta em 2016 a exposição *Playgrounds*, dessa vez com objetos idealizados por artistas mais jovens, como era o caso de Nelson Leirner no momento da mostra original. A exposição buscou dialogar, igualmente, com outros programas e exposições do Museu. De um lado, *Playgrounds* entabulava uma conversa com *Histórias da infância* (abril a julho de 2016), aberta concomitantemente, e que convidava um público mais jovem a experimentar o Museu. De outro, a exposição conversava com as atividades de Mediação, expressas a partir de ateliês e oficinas para crianças. A mostra também estreitou um diálogo entre instituições, uma vez que seguiu, um pouco reconfigurada, para o Sesc Interlagos.

A programação articula-se, pois, a partir de uma memória que reconhece muitos Brasis e suas várias temporalidades. Essas são histórias sempre plurais, pois condicionadas por marcas sociais de diferença, expressas por nossas várias origens, classes, gêneros, sexualidades, regiões e gerações. Fiel a esses princípios, o projeto curatorial começou com as *Histórias da loucura – 1º capítulo: Juquery* (2015), passou para as *Histórias da infância* (2016), seguirá com as *Histórias da sexualidade* (em 2017) e dará lugar às *Histórias afroatlânticas* (em 2018, e lembrando dos 130 anos de abolição), às

*Histórias indígenas* (em 2019) e assim por diante. Serão muitas as histórias – imigrantes, feministas –, sempre guardando a concepção de que, a partir delas, articulam-se outras mostras, de artistas de todos os tempos e territórios, dos clássicos aos contemporâneos, brasileiros e estrangeiros.

O objetivo não é repisar classificações e assim torná-las essenciais, mas antes colocar em questão as tantas dicotomias que criamos e acabamos por consagrar. Nessa mesma direção, o Museu também tem retomado sua vocação, presente no projeto original do casal Bardi, de trazer artistas contemporâneos em diálogo com os mais estabelecidos. Bom exemplo é a exposição *Histórias feministas*, quando Carla Zaccagnini apresentou a obra *Elementos de beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá* (recentemente incluída no acervo do museu); instalação que fez referência aos ataques das sufragistas a obras de arte. Com essa intenção o Museu abriu a exposição *Convocatória para um mobiliário*, do artista Jonathas de Andrade; uma chamada nacional para novos móveis brasileiros e invenções criativas, ampliando o diálogo entre a arte e o artefato, entre o dito popular e o erudito, através da noção de “trabalho”. O mesmo pode ser dito da obra de Thiago Honório, *Trabalho*, que joga com as relações profissionais, pessoais e afetivas estabelecidas entre o artista e um grupo de trabalhadores da construção civil. Essa é uma maneira de visitar *A mão do povo*, agora com pás, enxadas, marretas, serrotes, foices e espátulas utilizados no restauro de uma estação de fornecimento de energia da empresa Light, nos anos 1920.

Nessa mesma direção é possível equacionar o recurso a mostras centradas em artistas do cânone artístico, mas tomados a partir de novos ângulos. O MASP sediou, por exemplo, a mostra *Leon Ferrari: entre ditaduras*, com trabalhos do período em que o artista argentino viveu exilado no Brasil. Com propósito semelhante abriu a exposição *Portinari popular*, artista do qual o Museu possui dezoito trabalhos em seu acervo. A intenção não foi dar conta da totalidade da obra, mas apresentá-la com um recorte singular: a representação de figuras e narrativas populares na obra desse artista modernista brasileiro.

Vale lembrar ainda das primeiras mostras organizadas pela nova equipe do MASP, assim que iniciou seus trabalhos: *Arte da França; de Delacroix a Cézanne*, *Arte do Brasil no século 20* e *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano*. Aí estavam exposições “em processo” e que representavam formas

de exploração do acervo, processos de conhecimento do Museu e das potencialidades nele contidas. Documentos dos arquivos foram apresentados ao lado das obras, bem como recibos de compra, venda, anúncios e promoções. Também nessa direção é que foram organizadas mostras como o *Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede*, que evidenciou a intimidade do MASP com fotografia e sua abertura para outras técnicas e artes. Esse é o caso também *Arte na Moda: coleção Masp Rhodia*; doada ao museu em 1972 e, composta por 78 peças assinadas por uma série de artistas brasileiros. É também com esse espírito que se retomou a exibição de filmes. Junto com a exposição *A mão do povo brasileiro*, inaugurou-se e resgatou-se não só a sala de vídeo como os ciclos de cinema, que haviam sido abandonados em gestões passadas.

O MASP tem conseguido dar sobrevida às suas mostras a partir da publicação regular de catálogos que expressam não só a realidade dos trabalhos expostos como também incluem textos apresentados originalmente nos seminários que antecedem às mostras. Outra iniciativa digna de nota é a volta do *Boletim do Museu de Arte de São Paulo*, que retoma a tradição do MASP de dar publicidade a suas atividades, produções e reflexões. Enfim, mais do que listar o conjunto de exposições abertas desde 2015, a intenção desse documento é explicitar o “argumento” e o projeto que dão coerência a essas mostras e iniciativas. O mesmo modelo coerente segue para as outras áreas do MASP, que fazem parte de um projeto articulado e respondem a uma opção curatorial.

É preciso também destacar, ainda, a nova expografia do Museu. As mostras não só têm dialogado com os primeiros projetos criados no MASP, como apresentam em comum o fato de serem limpas, suspensas, permeáveis em suas concepções e flexíveis nas suas estruturas. Também a arquitetura do Museu tem sido muito explorada. O prédio vai passando por um processo de restauro importante – que inclui a recuperação técnica de várias dependências –, o jardim foi refeito, dois novos cafés inaugurados, espaços expositivos readequados e novo sistema de iluminação introduzido no segundo andar. Essas são, pois, novas experiências que retomam vocações antigas, acenando para possibilidades abertas por esse museu que sempre se entendeu como múltiplo e plural.

### Mediação e educação

A saúde de uma instituição de perfil cultural, como o MASP, pode ser medida através das atividades de educação e mediação que são desenvolvidas no seu interior. Por isso,

desde o começo de sua história, o Museu desenvolveu sua face pedagógica, que, no caso da curadoria atual, implicou a realização de uma série de cursos, palestras, visitas guiadas, seminários e programas específicos.

O perfil de um “museu educacional” fez parte do projeto do MASP desde os tempos de Assis Chateaubriand (1892-1968), Lina Bo e Pietro Maria Bardi, ainda em 1947, época da criação do Museu de Arte de São Paulo. Além da abertura de exposições, publicações e cursos, foram realizadas diversas atividades para crianças e estudantes. São muitos os exemplos e aqui citamos apenas alguns: o Club Infantil de Arte de Suzanna Rodrigues, desenvolvido entre 1948 e 1953; o Departamento de Difusão de Najma Burdman, que manteve-se ativo entre 1971 e 1983; e o Serviço Educativo de Paulo Portella Filho, que ofereceu diferentes opções pedagógicas durante os anos de 1997 e 2014.

A partir de 2015, o MASP passa a vincular de maneira mais direta e coerente as atividades educativas às curatoriais, reaproximando-se das funções sociais e pedagógicas desenvolvidas já na concepção de museu idealizada por Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Com isso, estabelece-se um diálogo ativo e dinâmico não só com as exposições realizadas dentro do estabelecimento, como com os serviços que pretendem fazer do MASP um polo de debate na cidade e no próprio país.

Desde 2015, as ações realizadas no MASP tomaram o nome de Mediação e Programas Públicos e integram os processos de elaboração e realização das exposições. A mediação busca os vários níveis de formação, procurando assim orquestrar e diversificar seus programas para crianças, adultos e jovens. O Museu também aprende com seu público e vai produzindo um acervo mais diversificado; coadunado com seu momento histórico, que é evidentemente marcado pela mistura. Mistura de tempos, de experiências, de grupos, de realidades.

Entre as várias atividades dessa área educativa e pedagógica vale destacar os cursos livres do MASP Escola, que se organizam a partir de três programas independentes e complementares que vão do século 14 ao 21; o MASP Palestras, em que são debatidos os diferentes períodos da história da arte, sempre em diálogo com o acervo do MASP e suas mostras temporárias; o MASP Oficinas, que segue a programação das exposições e oferece atividades para crianças e interessados; o MASP Conversas, ocasião em que o público tem oportunidade de encontrar artistas e especialistas da arte e interagir com eles.

Outra atividade que tem despertado grande entusiasmo é o MASP Seminários, cujo objetivo é ampliar a presença e divulgação do Museu frente a temas que têm articulado suas exposições, às vezes com um ou dois anos de antecedência à própria mostra. Nesses seminários especialistas nacionais e estrangeiros são convidados a interagir com o público, mas também a debater com os curadores do MASP acerca de imagens, conhecimentos e concepções que informarão as futuras exposições do Museu. Esse foi o caso do seminário “Histórias da infância” (2015), do seminário “Avenida Paulista” (2016), dos dois seminários internacionais “Histórias da sexualidade” (2016 e 2017), dos seminários “Histórias afroatlânticas” (2016 e 2017), e do seminário “Histórias indígenas” (2017), que seguem todos a mesma filosofia.

Enfim, diálogo, experimentação e multiplicidade são conceitos que percorrem as dependências do Museu de diferentes maneiras. Por meio de oficinas, seminários, cursos e aulas o MASP integra suas exposições com o mundo e os valores que o circundam.

Nessa mesma linha, a instituição entabulou uma parceria com a Osesp, que tem levado à realização de concertos mensais Osesp MASP. Durante esses concertos se estabelece mais um outro diálogo; nesse caso, entre a peça musical e uma obra do acervo. Não há uma só maneira de “tocar” e “acionar” a curiosidade e os programas de Mediação visam chegar ao público a partir da generosidade de quem está buscando ensinar, conhecer e aprender, sempre.

### Pesquisa

Não é possível renovar uma instituição sem abrir novos espaços para a investigação. Nos referimos ao incentivo à pesquisa da história do MASP, mas também à história de seu acervo, de suas obras, de suas exposições, de sua arquitetura. Vinculadas ao núcleo de Mediação e Programas Públicos, bem como à equipe de curadores do MASP, algumas iniciativas vêm sendo implementadas no sentido de construir uma rede de pesquisadores ao redor do Museu.

Um dos projetos criados em 2015 é o PIMASP – Programa Independente do MASP. Trata-se de uma atividade que pretende animar a formação de artistas e curadores, com duração de um ano.<sup>2</sup> Os participantes tomam parte de um seminário semanal, durante o qual cada um dos integrantes apresenta sua produção e projetos, acompanhados por coordenadores do Programa, os quais, por sua vez, estão em contato direto com os curadores do MASP. O PIMASP conta, ainda, com palestras e interlocutores

especialmente convidados – dentre artistas, investigadores e curadores ativos no circuito das artes brasileiras e internacionais. O programa inclui dois cursos teóricos de dezesseis aulas cada, nas áreas de história, filosofia, antropologia e psicanálise. A intenção é, novamente, animar as artes contemporâneas e criar uma comunidade ativa ao redor do Museu.

Um segundo Programa, inaugurado em 2016, é o MASP Pesquisa, que intenta promover a especialização e capacitação profissional de investigadores focados no estudo das coleções e da história do Museu. Os candidatos, selecionados dentre estudantes e profissionais com formação mínima de mestrado, recebem bolsas de estudo que variam entre seis meses até um ano e têm acesso privilegiado às obras, à documentação, à biblioteca e à infraestrutura do MASP durante os meses de pesquisa. Como não existem no país centros para pesquisadores independentes, e na medida que o MASP necessita conhecer melhor seu acervo, a iniciativa acaba funcionando como um grande multiplicador de saberes em torno da instituição. Ela amplia também o quadro de pesquisadores do Museu que podem dedicar-se desde a obras singulares do acervo como a projetos de interesse da curadoria. A meta desse Programa é dinamizar, ainda mais, as investigações já realizadas pelos profissionais do acervo e da biblioteca do MASP. Essas são novas faces de um mesmo projeto que procura fazer do Museu uma voz ativa na locução paulistana e brasileira.

### Política de acervo

A coleção de arte europeia do MASP é considerada a mais importante do Hemisfério Sul e seu acervo inclui 9000 trabalhos de todas as áreas, cobrindo desde o século 4 a.C. até os dias de hoje. No seu núcleo central, o acervo conta com um conjunto de obras de arte europeia, constituído basicamente nos anos 1940 e 1950, de uma maneira e com uma qualidade hoje em dia impossíveis de lograr.

Aberto à expansão de seu acervo, o Museu conta porém com oportunidades mais limitadas para a aquisição de obras internacionais de artistas consagrados. Esses são problemas que se colocam para a contínua expansão da coleção de arte figurativa europeia, mas que não têm levado à paralisação na política de aquisições da instituição. Se fazem parte da política de acervos não só a atualização como a ampliação de seu acervo, visando sempre a manutenção da qualidade das obras pertencentes ao MASP, é preciso insistir, igualmente, no que vimos chamando de “vocalização plural do Museu”.

Ou seja, é necessário admitir a existência de mais outras lacunas no acervo do MASP, e que têm, nesse caso, amplas possibilidades de serem preenchidas. Nos referimos à arte brasileira clássica, moderna e contemporânea; à fotografia; à dita arte popular; aos trabalhos indígenas, as coleções de arte africana. Nessas áreas existem obras e doadores dispostos a colaborar, assim como a possibilidade de prever uma expansão do Museu.

O acervo do MASP foi praticamente todo criado à base de doações, principalmente nos anos 1940 e 1950. Permitir o crescimento do acervo é fundamental para garantir a vitalidade e relevância da instituição, e temos a convicção de que com políticas transparentes, boa gestão e contas equilibradas, os doadores voltarão a aparecer. Os recentes comodatos, com promessa de doação, abrem novos caminhos para a expansão do acervo, e revelam uma atitude mais proativa por parte da nova diretoria do Museu. Esse foi o caso da coleção do Foto Cineclub Bandeirante, que entrou no Museu em 2014 e conta com 275 fotos, e da coleção Landmann, de arte pré-colombiana, que faz parte do acervo da Instituição desde 2016 e é formado por 906 peças, entre cerâmicas, metais e tecidos. Com relação às coleções africanas, nenhuma delas é resultado imediato da nova gestão. A coleção Robilotta foi doada ao MASP em 2012 e é formada por 54 peças. O MASP também conta com 18 trabalhos de origem africana doados em 1998 pelo BankBoston Banco Múltiplo S/A.

Muitos artistas foram objeto de exposições individuais no Museu no passado, e acabaram não sendo convidados a doar obras para o MASP. Pretende-se agora incentivar a doação e compra de trabalhos de artistas contemplados com mostras no Museu, sobretudo aqueles que vierem a produzir novas obras para as exposições. Essa é uma maneira de não apenas ampliar a coleção, mas também apoiar a produção de novas obras, bem como fazer com que a programação do Museu tenha um registro mais imediato no acervo do Museu.

Apenas em 2015 foram realizadas onze exposições que implicaram o manuseio de obras, enriquecimento de registros, avanço na catalogação, bem como a ampliação dos dados de 1.036 peças do acervo. Além do mais, a realização de mostras variadas tem gerado a oferta e doação de novas obras para a instituição Museu. Dentre os anos de 2015 e 2016, 21 trabalhos foram doados, dentre eles gravuras, pinturas, instalações e fotografias. Citamos, por exemplo, os trabalhos de Rivane Neuenschader, *L. M. (interdito)*,

2015; de Thiago Honório, *Trabalho*, 2013; de Cabelo, *Mianmar Miroir's Cosmic Microwave Background*, 2009; de Rochele Costi, *Segredo*, todos apresentados em exposições nas dependências do Museu e doados ao MASP pelos mesmos artistas. Doar uma obra, é claro, não é condição para que o artista exponha no museu; mas é um desejo que a instituição acalenta. É também uma sinalização para uma política mais efetiva de acervo, que deve caminhar, preferencialmente, na mesma direção das mostras, aumentando a representação de trabalhos que foram objeto de exposições individuais ou tomaram parte em mostras coletivas. Essa filosofia deve resultar num acervo mais diverso, uma vez que composto por trabalhos produzidos por diferentes gerações e procedências; numa coleção atenta à arte europeia, mas que expressa igualmente a riqueza cultural de seu país. Nossas histórias indígenas, africanas, asiáticas e imigrantes.

O acervo documental também tem sido mobilizado tanto para a realização das mostras, como nas pesquisas dedicadas à história do Museu. O núcleo vem trabalhando de maneira muito integrada, preparando obras selecionadas pelas mostras e indicando aquelas que precisam de restauro e devem motivar a captação de recursos. O Centro de Documentação, importante acervo para a memória das artes e para a história do MASP, tem também sido objeto de redobrada atenção. Recursos vêm sendo alocados no sentido de garantir a conservação de livros e documentos, e implementou-se o acondicionamento e higienização de coleções documentais. Recentemente o MASP recebeu a biblioteca de Adolfo Leirner, que favorecerá o crescimento do acervo documental e bibliográfico do Museu. Mas há ainda muito a investir nessa área, que precisa contar com uma política mais efetiva que garanta a ampliação e atualização de sua biblioteca.

São muitos os desafios nessa área de acervos. Quais os critérios para a entrada de obras num acervo como o do MASP? Como ampliar suas coleções de maneira a que elas espelhem a diversidade existente no Brasil? Como incluir dentre as obras do MASP as nossas tantas histórias? Como descolonizar e, ao mesmo tempo, diversificar o acervo, que ainda é majoritariamente europeu e masculino? Como juntar o museu de arte com aquele etnográfico, evitando as armadilhas museológicas e conceituais de ambos? Como não separar arte de artefato?

Há, pois, um genuíno desejo expresso em uma política de expansão e de diversificação do nosso acervo. Existe também a certeza de que é preciso completar e ampliar as

coleções de moda; trabalhos que integrarão as coleções indígenas e africanas; os núcleos da assim chamada arte popular, a fotografia e o cinema. Se o MASP possui o maior acervo europeu da América do Sul, o desafio há de ser complementá-lo, a partir da entrada sistemática e rigorosa de obras, bem como diversificá-lo no tempo, no espaço, nas regiões e origens por ele contemplados.

### Comunicação

Tem sido empreendido um consistente plano de comunicação institucional, que visa expandir o leque de opções nessa área, mas guardando coerência e unicidade. Desde 2015 o MASP tem procurado ampliar e diversificar sua comunicação virtual por meio da sua página, do Twitter, do Instagram, do Facebook e do Youtube. O site do Museu foi totalmente reformulado, bem como o aplicativo móvel.

Uma revisão completa foi realizada na linguagem visual do MASP, objetivando uma comunicação efetiva, única e limpa. A logomarca foi revista e atualizada, foi desenvolvido um padrão editorial e um sistema de comunicação integrado que inclui desde a sinalização até o papel de cartas. Foram realizadas, também, parcerias com empresas de mídia como *Folha de São Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Revista Veja* e anúncios no mobiliário urbano. Esses são recursos que têm multiplicado e dado visibilidade renovada à instituição.

O Museu também tem procurado oferecer mais estímulos à visitação e permanência do público, por meio de sua nova loja, a qual, totalmente reestruturada no novo espaço no mezanino, vai ampliando a oferta de livros e artigos sempre coadunados com a filosofia do MASP. Por fim, vale destacar como agora funcionam regularmente, no mezanino e no primeiro andar, novos cafés que se comportam como espaços de lazer e convivência.

### Equipe

Desde 2015 o Masp vem passando por grande processo de renovação de seu pessoal. O novo projeto teve início a partir da gestão de Heitor Martins, como presidente da diretoria executiva do MASP, que indicou Adriano Pedrosa na posição de diretor artístico da instituição.

Adriano Pedrosa designou para atuar a seu lado uma equipe de jovens curadores: Tomás Toledo, Fernando Oliva e Camila Bechelany. Ao lado desse grupo, que lida com o cotidiano do MASP, foi formada uma outra equipe composta por 7 curadores-adjuntos, selecionados em função de suas especialidades. São eles: Julieta Gonzáles (curadora-adjunta

de arte moderna e contemporânea), Lília Moritz Schwarcz (curadora-adjunta de histórias), Luciano Migliaccio (curador-adjunto de arte europeia), Marcia Arcuri (curadora-adjunta de arte pré-colombiana), Pablo León de la Barra (curador-adjunto de arte latino americana), Patrícia Carta (curadora-adjunta de moda), Rodrigo Moura (curador-adjunto de arte brasileira).

A equipe do Museu também se ampliou a partir da formação das equipes de design gráfico, mediação, financeira, de fomento e arquitetura. A constituição dessas equipes especializadas não visa compartimentar saberes. Ao contrário, a perspectiva é manter acesa a utopia de um Museu tão enciclopédico em seus propósitos, como diversificado em sua realidade. A intersecção entre os vários departamentos pretende incentivar a mistura e até mesmo a tensão entre diferentes áreas que, boa parte das vezes, atuam juntas numa mesma mostra.

As exposições são, pois, pensadas como processos de pesquisa e reflexão. Desse movimento coletivo tomam parte ativa os vários curadores da equipe do MASP, os quais, por sua vez, definem a programação do Museu.

Arquitetura, restauro do prédio, recuperação técnica, readequação de espaços expositivos, reequacionamento do prédio anexo, saneamento das dívidas são prioridades de um Museu privado, mas que é abraçado pela sociedade. São pressupostos de uma instituição que se abre para o mecenato, a patrocinadores, mas não esquece do seu público.

A nova gestão tem cuidado, assim, da consolidação de uma equipe interna, não terceirizada, e que em seu conjunto intenta construir um Museu saudável e compatível com o impacto de uma cultura institucional promovida por uma instituição do perfil do MASP.

O reflexo dessa gestão aparece expresso na elevação do número de visitantes pagantes, no recorde de frequência, desde que Museu mantém o registro de público com ingresso, na presença do público nos seminários, nos 3 mil amigos do MASP, no crescimento de conselheiros e patronos e nas inscrições para o PIMASP e para o MASP Pesquisa.

### Notas finais e desafios: fechando e abrindo a conversa

Um museu com a vocação do MASP só conseguirá dialogar com a sociedade que o circunda e interpela se puder encontrar coerência e alinhamento entre programação, atuação

educativa, capacidade de pesquisa, combinadas com uma política de acervo efetiva. Por isso, a filosofia de um museu múltiplo, diverso e plural é aquela que articula todos esses setores.

De maneira semelhante a outras instituições europeias e norte-americanas, que cada vez mais olham para outras culturas e assim repensam as suas, também o MASP tem buscado orientar seu modelo interno a partir da noção de descentralização. A ideia central é de um “recomeço”; recomeço a partir de projetos que olham para o passado mas buscam o novo e possibilidades de futuro. O desafio é grande e precisa se pautar na “justa medida” e no equilíbrio. Equilíbrio entre formar mas igualmente corresponder, entre apresentar obras mais canônicas mas também aquelas deixadas de fora da convenção, revelar o estabelecido sem deixar de provocar com o contemporâneo, misturar o acadêmico com o popular, fazer circular os trabalhos do 2º e do 1º andar.

O objetivo desse documento é, portanto, apresentar de forma resumida o argumento e a filosofia que têm sido adotados a partir da gestão que se iniciou em 2015: o diálogo empreendido entre práticas expositivas e curatoriais, a coerência dos programas educativos e de mediação, sua política de acervo. Por isso mesmo, esse texto só pode ser o resultado de um processo em curso e significa uma resposta coletiva a essa gestão curatorial, à sua maneira, coletiva. Pretende mais: criar canais mais amplos de discussão com seu conselho, com sua sociedade, com aqueles que frequentam e experimentam

o Museu ou escrevem sobre ele. A participação da sociedade civil, da iniciativa privada, do Estado são faces fundamentais na gestão de um Museu como o MASP. O mesmo pode ser dito dos intercâmbios entre instituições e do debate que se realiza entre elas.

O MASP, por mais que seja o resultado imediato da iniciativa privada, preenche um imenso espaço simbólico na imaginação pública do país. Assim sendo, se a atividade é de alguns, é também de muitos. De todos nós que temos nesse Museu um lugar de afeto, de prática e de intervenção.

A meta é abrir espaços de interlocução que coloquem em diálogo a história dessa instituição e suas perspectivas que olham para o futuro. Um museu plural, dinâmico, em transformação. Uma instituição aberta, popular, democrática e diversa.

Um museu vivo é aquele que coloca em movimento as partes internas e externas de seu caleidoscópio. Um caleidoscópio cujas peças podem ser restritas, mas cujas possibilidades de desenhar e imaginar são, por vocação e destino, infindas.

*Lília Moritz Schwarcz*

Professora titular do Departamento de Antropologia da USP. Professora visitante em Princeton e curadora-adjunta de Histórias do MASP. Publicou entre outros: *Espectáculo das raças* (1987), *As barbas do imperador: d. Pedro II um monarca nos trópicos* (1998); *Pérola imperfeita: a história e as histórias de Adriana Varejão* (2013) e com Heloisa Starling, *Brasil: uma biografia* (2015) e *Lima Barreto triste visionário* (2017) todos pela Companhia das Letras.

MASP desde 2014 – e dos textos e entrevistas que ele vem publicando desde então. É dele a concepção de “histórias” e também a releitura que tem sido feita da história interna instituição, igualmente presente nas mostras atuais. Também Heitor Martins, atual presidente do MASP, é parte fundamental deste capítulo. A ideia da redação deste documento é dele, bem como da sua estrutura.

2. A primeira turma do Programa teve início em agosto de 2016 e encerrou-se em junho de 2017. Contou com doze bolsistas.

## O museu popular: na tentativa de escrever uma história além dos nomes

María Iñigo Clavo<sup>1</sup>



Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*, no MASP na avenida Paulista, projeto de Lina Bo Bardi, com colaboração de Martim Gonçalves, Glauber Rocha e P. M. Bardi, 1969

Entre 1973 e 1975, Pier Paolo Pasolini (1922-1955) escrevia o célebre “O artigo dos vaga-lumes”, que integra seus *Escritos corsários*. Neste texto, ele compara a cultura popular com a luz suave dos vaga-lumes em perigo de extinção na Roma daquela época.<sup>2</sup> Os valores da civilização “paleo-industrial”, do mundo agrícola, da família, da economia doméstica e dos espaços do popular “já não servem, nem sequer como falsos [...] o espírito do popular tem sumido”, lamentava-se Pasolini.<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman usou essa potente metáfora para falar do popular como as vulneráveis luzes, pequenos relâmpagos que na atualidade são cegados pelos grandes focos da representação mediática – essas luzes sedutoras do espetáculo, a voz do capitalismo que as sufoca.

Os vaga-lumes só podem brilhar porque existe a escuridão. Proponho pensar que esse brilho tem também a ver com a sua presença viva e presente, em movimento. No seu ensaio *Sobrevivência dos vaga-lumes*, o que Didi-Huberman reprova em Pasolini era precisamente seu desespero último, que abordava a destruição dos vaga-lumes, do popular, mas não vislumbrava a possibilidade das formas de sobrevivência que ainda eram possíveis. É isso, precisamente, o que parece ter interessado Lina Bo Bardi (1914-1992).

Neste ponto, cabe mencionar a diferença entre o contexto italiano de Pasolini e o brasileiro. Enquanto na Europa os espaços do popular se extinguem, no Brasil eles continuavam

### Notas

1. Este documento foi originalmente escrito em 2016, com o objetivo de circular internamente, no MASP, e assim explicitar a missão, o propósito e a filosofia da nova gestão que assumiu o estabelecimento no segundo semestre de 2014. É por esse motivo que ele não traz notas ou referências, pois guarda seu modelo e objetivo originais. Nesse sentido, também, por mais que o ensaio tenha autoria, ele é, na sua gênese e base, um texto coletivo e escrito a pelo menos seis mãos. Em primeiro lugar, ele se vale, fortemente, das conversas que tive com Adriano Pedrosa – diretor artístico do



florescendo e desafiando os discursos da modernidade ocidental. O pessimismo de Pasolini podia muito bem ser comparável ao de Lina Bo Bardi nos anos 1970, quando a arquiteta lamentou a forma como o capitalismo começava a absorver o popular, o rotulando como “artesanato” para assim designar-lhe um lugar no circuito comercial. Por isso, para Bo Bardi era muito importante distinguir esse termo “artesanato”, utilizado pelo capitalismo para etiquetar e monetizar a cultura popular, daquilo que Bo Bardi denominou “pré-artesanato”. “O artesanato como corpo industrial nunca existiu no Brasil, o que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século 19, manufaturas. Artesanato, nunca.”<sup>4</sup>

Neste texto, não faremos um percurso exaustivo pela trajetória curatorial de Lina Bo Bardi, cuja obra conta com muitos estudos interessantes. Abordaremos alguns debates acerca da concepção controversa do popular que atravessaram seu trabalho; a partir disso, pensaremos nas problemáticas de inserção dessa produção no museu *occidental*. Veremos que o seu embate com essas estruturas museológicas e com a definição do conceito de popular estabelece um diálogo com algumas categorias da teoria pós-colonial, desdobradas na sua prática três décadas antes dos primeiros autores que estudaram sistematicamente os efeitos, os legados e as dinâmicas do imperialismo colonial.

### Museu popular: lugar de re-uso doméstico

Para o Instituto Superior de Estudos Brasileiros não existe um pensamento brasileiro anterior ao modernismo, período que marca o princípio de uma história “verdadeiramente brasileira”. E para o modernismo, a cultura popular foi uma fonte fundamental para dar “uma alma ao Brasil”,<sup>5</sup> como diria Mário de Andrade (1893-1945) na sua apresentação de *Macunatma*. Esse livro, afinal, não passaria de uma antologia do folclore brasileiro.<sup>6</sup> Para Gilberto Freyre (1900-1987), o folclore foi fundamental para situar sua proposta identitária regionalista. Sobre isso, o antropólogo Hermano Vianna rastreou as noitadas de samba de Gilberto Freyre durante uma das suas visitas ao Rio de Janeiro no início do século 20, evidenciando o seu interesse por essas manifestações como parte de seu programa teórico/político.<sup>7</sup> Nesse sentido, o samba, as comidas típicas brasileiras que Oswald de Andrade (1890-1954) e Tarsila do Amaral (1886-1973) preparavam para seus ilustres convidados da cena parisiense, as alusões a Pindorama<sup>8</sup> eram meios utilizados para gerar uma identidade nacional, na qual até o canibalismo podia ser folclorizado.

Essa visão do popular/folclórico era justamente aquilo que Lina Bo Bardi e Glauber Rocha (1939-1981) estavam combatendo no final dos anos 1950. “A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular da permanente rebelião histórica”, escreveu Glauber Rocha no manifesto “Estética do Sonho”, em 1971.<sup>9</sup> Parece fundamental a cumplicidade de Rocha e Bo Bardi desde a época em que a arquiteta dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Museu de Arte Popular (1959-1963), pensando, aliás, que no Nordeste se situava a esperança de um movimento revolucionário que mudaria o Brasil. Nessa época identificamos a essência do seu projeto museográfico, cujo ponto de partida é impregnado por essa distinção gramsciana entre o morto folclórico *versus* o vivo popular que justamente Bo Bardi estabelece no texto de abertura da primeira exposição do Museu no Solar da União em 1963: “Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folclore por ser o folclore uma herança estática e regressiva, cujo aspecto é amparado paternalisticamente pelos responsáveis da cultura, ao passo que arte popular [...] define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais”.<sup>10</sup> Se durante os anos 1950 o popular/folclórico achou um lugar nos discursos desenvolvimentistas (com a abertura do Comissão Nacional de Folclore, por exemplo), depois do golpe de Estado de 1964, o conceito de “popular” virou um campo de batalha. O interessante desse conceito é que, rastreando sua evolução histórica, podemos saber como as relações de poder específicas foram geradas dentro do Brasil a partir do legado colonial (o que geralmente fica obscurecido no discurso imperialista).

Nesse período a proposta museológica de Bo Bardi tem um caráter quase comunitário e coletivo, mostrando uma consciência muito clara dos problemas que giravam em torno do que ela considerava como os santuários ocidentais da alta cultura. Em 1960, Bo Bardi escreve para o *Diário de Salvador*: “vemos o sentido da palavra Museu inapropriada e atribuímos outro sentido a ela. A escola que vai se instalar no Museu de Arte Moderna poderá definir melhor seu caráter didático e caráter útil”.<sup>11</sup> Consciente do caráter neutralizador dos espaços museísticos, onde se conservam as relíquias da nação-colonial, Bo Bardi criou um Museu-escola, espaço vivo de ensino, de aprendizado mútuo, de documentação sobre o artesanato do Nordeste e suas práticas cooperativas, de formação técnica em *design* industrial, que visava prover conhecimento técnico aos artesões para que eles pudessem desenvolver seus produtos. Em suma, tratava-se de uma fórmula para conectar diferentes esferas do conhecimento.

Cinquenta anos depois, as universidades brasileiras incluem os saberes coletivos dos mestres e dos indígenas no seu currículo acadêmico; uma universidade justamente na Bahia, a UFPA, foi pioneira nesse movimento. Na sua palestra “Arte culta e arte popular”, realizada em 1975 na Cidade do México, Mário Pedrosa (1900-1981) mostrou como na época da União Popular, no Chile, os artesãos, estimulados por intelectuais como Pablo Neruda (1904-1973), começaram a desenvolver uma economia independente da dominação burguesa, e as universidades passaram a se interessar por eles.<sup>12</sup>

Também era importante a ideia pioneira de Glauber Rocha de um Museu *in progress*.<sup>13</sup> Não por acaso, o primeiro Museu da Bahia foi o teatro Castro Alves, restaurado por Bo Bardi, que utilizou restos da reconstrução do prédio. A arquiteta acreditava na sabedoria popular da reciclagem dos materiais próprios da arquitetura vernacular, mas sobretudo na liberdade de reinvenção própria ao contexto doméstico e à vida cotidiana, com a sua sabedoria coletiva. A ideia articuladora era o re-uso: o teatro também seria utilizado pelos cineastas para seus cenários, para as reuniões dos jovens criadores do Cinema Novo, como escola de crianças e escola de artesanato. “O que vem primeiro, a casa ou o Museu? [...] tudo ao mesmo tempo: casas, escolas, museus, bibliotecas”.<sup>14</sup> Re-utilizar envolve necessariamente colocar em circulação de novo e, sobretudo, não descartar.<sup>15</sup>

Voltando para a ideia de popular, não é por acaso que as teorias de Freyre foram fundamentais na formulação cultural das ditaduras. A falsa democracia racial que ele defendia substituiu a ideia de raça pela ideia de cultura.<sup>16</sup> Essa nova “democracia cultural” ditatorial naturalizou as desigualdades, e para isso o folclore era uma peça fundamental de absorção e neutralização política. Em oposição a essa apropriação do popular, e como parte da resistência ao conservadorismo, no início dos anos 1960 os centros universitários – inspirados pelo movimento de esquerdas latino-americanas liderado por Cuba – intensificaram sua atividade de aproximar-se da população, através dos Centros Populares de Cultura (CPCs). Nesses o papel pedagógico da arte, da música ou do teatro era o de atingir a população para propagar as ideias revolucionárias. Bo Bardi recorreu aos arquivos dos CPCs e aos cadastros do artesanato do sertão para realizar suas pesquisas. Os CPCs foram fechados após o golpe militar mas, através deles, o popular permanece durante toda a década no imaginário dos artistas. A ideia de popular se desloca da ideia tradicional da primeira metade do século 20

para as urgências do momento político dos anos 1960 e passa a projetar na população pobre (no povo) a esperança da transformação. Falar de “arte popular” correspondia, na verdade, a falar de “arte revolucionária”, escrevia Ferreira Gullar (1930-2016) no seu livro *Cultura posta em questão*.<sup>17</sup> Como bem recordou Durval Muniz, nesses dois momentos, as mãos do povo estavam sempre instrumentalizadas a favor dos interesses das elites intelectuais.<sup>18</sup> No seu livro *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*, Daniel Pécaut<sup>19</sup> evidencia que a participação dos intelectuais na esfera política ativa foi uma constante no Brasil até os anos 1970, e se o regime ditatorial compartilhava algo com a esquerda tradicional, era sua falta de fervor pelas instituições democráticas.<sup>20</sup>

É verdade que tanto o *Terceiro cinema* de Rocha como as propostas de Bo Bardi estavam de algum jeito inseridas ora numa retórica do popular entendida como espaço de desafio à hegemonia conservadora com suas “narrativas dos vencedores”, ora numa noção do popular simplesmente como um meio para doutrinar uma massa que “não sabe do que precisa” — tendência que Rocha denominava “vício colonizador”. Em outras palavras, ora se compreendia um potencial transformador do popular, ora convertia-se o popular em mero instrumento revolucionário, anulando assim a sua agência. Rocha era muito consciente dessa contradição e, já no ano 1967, em seu filme *Terra em transe*, retratou um povo endurecido, impedido de falar, mas também um intelectual desiludido pela revolução.

Em 1971, escreveu no seu manifesto “Estética do Sonho” como *Terra em transe* recebeu uma forte crítica conservadora tanto da direita quando da esquerda. Rocha se identificava com uma arte revolucionária baseada nos sonhos ignorados pela esquerda e instrumentalizados pela direita. Por isso fala de uma estética do Sonho, favorecendo a especulação filosófica antes da partidária. Depois dos protestos de maio de 1968 na França, e no contexto do endurecimento da ditadura brasileira, a proposta revolucionária de Rocha foi justamente forjar uma aliança com a cultura popular que, como a de Bo Bardi, não passava por uma instrumentalização mas por um questionamento sobre como o Ocidente ignorou os saberes que não se enquadravam nos seus limites e narrativas. É por isso que quando, nos anos 1980, Valentin-Yves Mudimbe começou a fazer uma cartografia dos pensadores africanos, se deu conta de que não os podia nomear de filósofos, pois a Filosofia os considerou irracionais e os marginalizou.<sup>21</sup>

Aí se situa também o pensamento de Rocha quando este considera que o diálogo com o popular deve passar pelo diálogo com a mística, que era o espaço que o popular tinha desenvolvido para criar um entendimento da opressão. Esse espaço do místico era justamente o que a mentalidade burguesa rejeitava, por considerá-la irracional, como assinalou Mudimbe. O projeto de Bo Bardi tinha objetivos similares mas a direção era contrária àquela proposta pelos CPCs, já que, por um lado, queria mostrar o projeto racional de *design* industrial que o popular desenvolvia — isso necessariamente significa reconhecer sua agência. A ideia portanto era aprender do lugar da pobreza — uma ideia muito próxima das atuais perspectivas pós-coloniais que o pensador português Boaventura de Sousa Santos justamente propõe: aprender do Sul. Não é por acaso que Bo Bardi falava de humildade em contraposição às linguagens das doutrinas, para ir-se além da monumentalização dos museus. Esta ideia também é proposta por Sousa Santos.

Se, de fato, como o aponta Durval, o trabalho de Lina Bo Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves ganha novos contornos em 1969 com a abertura da exposição *A mão do povo brasileiro*, concebida por Bo Bardi, no contexto paulistano do MASP, parece-nos reducionista anular toda a trajetória e reflexão que os autores desenvolveram anteriormente. Pensemos que cinco anos antes inaugurou-se o Museu de Arte Moderna no Solar do Unhão da Bahia, assim como o projeto de Casa-museu em re-uso, já descrito acima, processo interrompido pela ditadura militar, a qual levou Rocha ao exílio no início da década de 1970. Nessa perspectiva, que embate *A mão do povo brasileiro* suscitou com o contexto paulistano?

Concordo com a ideia do autor de *Terceiro cinema*, Teshome Gabriel,<sup>22</sup> de que “em um mundo onde a ‘lógica’ e a ‘razão’ estão cada vez mais sendo usados por seus propósitos e objetivos ‘irracionais’, o popular consiste em uma tentativa de conservar o que as histórias oficiais insistem em apagar”.<sup>23</sup> É essa a cultura popular que Bo Bardi chamava de pré-artisanato e que ela levaria ao espaço museológico da alta cultura do MASP, com toda a dualidade que esse movimento representava. Por um lado, tratava-se de lembrar uma produção geralmente obliterada pelas narrativas dominantes e por isso mesmo, desafiar a estrutura colonial do museu ocidental. Mas, por outro, inseri-la em um contexto museológico também significava enquadrá-la nessa mesma estrutura neutralizadora vinculada ao mercado, que ela considerava destrutiva dessas formas de vida.

Como o mostra Julieta Gonzalez,<sup>24</sup> a exposição não deixou de gerar um mal-estar que, por exemplo, se vê manifestado na carta que Celso Furtado (1920-2004) enviou a Bo Bardi: “Por temperamento ou deformação profissional, me inclino a pensar que tudo que contribui para compatibilizar a vida do homem com a miséria deve ser destruído”.<sup>25</sup> Não é por acaso que justamente um dos ideólogos do desenvolvimentismo e da modernização vê com incômodo a “presença da pobreza”, que reforçava a crença de que a (não merecida) modernização nunca chegaria. Isso contrasta com localizar no subdesenvolvimento um dos estandartes principais do potencial revolucionário, ideia defendida por autores da época como Glauber Rocha, Mário Pedrosa, Frederico Moraes ou Ferreira Gullar. “Esta exposição é uma acusação”, escreve Bo Bardi em 1963 por ocasião da abertura da mostra *Nordeste*: “Acusação dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É uma acusação não-humilde, que contrapõe às degradantes condições impostas pelos homens um esforço desesperado de cultura”.<sup>26</sup>

Quando em 1952 os Bardi aceitaram o projeto de realizar o novo prédio do MASP na avenida Paulista, Bo Bardi já começou a falar de um Museu Vivo no seu texto “The Living Museums in the United States”.<sup>27</sup> Como mostra Carla Zollinger, os “museus vivos” que ela identificava nos Estados Unidos eram centros sempre abertos à comunidade e à participação popular, oferecendo “variedade de atividades, múltiplos, não cristalizados em esquemas rançosos, mas engajados no espírito inventivo, a imaginação do homem”.<sup>28</sup> A ideia de memória, portanto, também se entende como um processo de construção ativo: “os museus atuais não podem ser lugares em ruínas, onde antiguidades e curiosidades estão acumulados e onde a poeira prevaleça como nas catacumbas”.<sup>29</sup>

De fato essa discussão/debate sobre o potencial do popular como lugar de transformação do discurso ocidental (a partir do potencial latino-americano *versus* europeu) tinha ecos nas discussões evocadas pela teoria da dependência cultural e econômica.<sup>30</sup> Por um lado, Juan Acha, no Peru, estava propondo uma retomada do popular como uma marca de identidade latino-americana para combater a colonização americana durante a Guerra Fria. Marta Traba propunha que em determinados espaços de produção do popular havia ocorrido uma criação autóctone (e autêntica) que, ao não participar das hierarquizadas conversas estabelecidas pela cultura culta eurocêntrica, se distanciava dos complexos de

inferioridade da modernidade latino-americana por vezes se definida como cópia de padrões importados. Ela localizava nesses espaços um lugar preservado do discurso colonial ocidental, dos discursos nacionais e das suas estratégias de apropriação; para ela, esses espaços tinham um grande potencial identitário e uma linguagem que reconecta com o vivo, com a subjetividade de um estrato social, por isso eram um lugar de liberação estética.<sup>31</sup> O popular estava fora de qualquer interlocução com os colonizadores.<sup>32</sup> No contexto atual de procura de estratégias descolonizadoras, a proposta de Traba vai mais além do contexto dos debates acerca da dependência da arte latino-americana e pode situar o popular como um importante enclave para descolonizar nossas instituições. Também para Bo Bardi a cultura popular era o lugar da democracia e onde se deveriam buscar as referências da brasilidade. Essa apreensão do popular parece implícita no projeto *d’A mão do povo brasileiro* em 1969.

Aparentemente Bo Bardi parecia estar consciente dos perigos do contexto museológico quando os chamava de “campos de concentração para os objetos”, mas a armadilha vai mais além no momento em que se leva para um museu aquilo que originariamente escapava do saber científico e que ficava fora das estratégias de apropriação, estereotipação, esquecimento, folclorização nacional. Porque o museu é um dos principais aparatos para a construção do pensamento científico/colonial do qual o popular estava a princípio emancipado, como demonstra Traba. Se Bo Bardi soube ver isso muito bem no momento de absorção capitalista, talvez ela não tenha sido tão crítica em relação aos processos de institucionalização nacionalista desses ícones no contexto do MASP. Os marcos nacionais são coloniais; essa é a grande aporia, que é um dos grandes encobridores da colonialidade, insistiria qualquer pós-colonialista. Eles se basearam nos modelos de nações coloniais europeias e portanto reproduziram e mantiveram as estruturas de exploração e administração dos recursos ou das pessoas. Por outro lado, o conceito de identidade (seja indígena, ou afro-brasileira), ou de cultura popular, deveria ser colocado do lado da cidadania, reconhecendo o lugar que ocupa na sociedade, o que abre a discussão para o acesso pleno aos direitos das diferentes faixas sociais e espaços urbanos. Pensar nesses termos evitaria assim o romantismo do nacionalismo histórico do século 19 que absorvia da figura do indígena como um signo de identidade brasileira, mas totalmente estetizado e sem tomar em conta sua realidade. Tendo isso em vista, como superar o caráter nacionalista do museu?

## “Cultura”

Desde a criação das disciplinas científicas, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) se perguntava se elas contribuiriam para conectar a sociedade e enriquecê-la ou se criariam divisões ou mesmo afastariam o homem de sua humanidade. Em seu *Discours sur les Sciences et les Arts*, de 1750, o filósofo pergunta:

há alguma razão de peso para substituímos o conhecimento vulgar que temos da natureza e da vida e que partilhamos com os homens e mulheres de nossa sociedade pelo conhecimento científico produzido por poucos e inacessível à maioria? Contribuirá a ciência para diminuir o fosso crescente na nossa sociedade entre o que se é e o que se aparenta ser, o saber dizer e o saber fazer, entre a teoria e a prática?<sup>33</sup>

A sua resposta era “não”, o que, segundo Sousa Santos, lhe custou algumas inimizades.<sup>34</sup> Como sabemos, desde o Renascimento a arte insistiu em se vincular a essa esfera alta do conhecimento científico; os artistas não eram mais artesões, mas intelectuais. Desde então, a arte tem tido muito cuidado em manter bem claras essas fronteiras com o artesanato para assim poder assegurar-se de que não ficará mais uma vez à margem do campo científico, que a colocara sempre em uma segunda categoria. Bo Bardi tenta habitar esses lugares intermediários entre a ciência e o popular que o pensamento colonial ocidental tanto temia. Esse é o seu caráter pós-colonial. É nesse sentido que ela fala sobre uma *civilização do Nordeste*: compreendendo esses objetos como representantes de saberes que deveriam afetar o nosso pensamento, as nossas ciências e os valores modernos.

Superar essas separações entre disciplinas é um dos temas mais políticos que os museus enfrentam nesse momento, especialmente os museus de antropologia, que têm virado documentos vivos da colonização e dos imaginários que as mesmas ciências geraram. Como já mencionamos, Bo Bardi pensou seu museu como um ponto de contato entre esses lugares bem separados da cultura “alta” e “baixa” — premissa que está sendo explorada ainda hoje pela museografia atual, que em vários de seus projetos opta por misturar arte contemporânea com artefatos de cultura material. Autores como Ivan Gaskell<sup>35</sup> falam de um exercício curatorial nas coleções dos museus de Harvard, que consideram como artefatos tanto a cultura material popular quanto uma dançarina em bronze de Edgar Degas (1834-1917), por exemplo.



Nessa perspectiva, resta saber o que resultaria de uma curadoria de uma mostra de arte impressionista por um grupo de antropólogos. Talvez um retrato de nossa estrutura disciplinar, que opera para pensar o mundo?

Bo Bardi estava operando em um terreno intersticial, na complexa relação não só entre ambas as disciplinas mas também entre o olhar de uma estudiosa e aquele que entende o conhecimento e o saber dos outros mais além do objeto enciclopédico — o que é um dos grandes problemas da disciplina antropológica ocidental, como aponta Manuela Carneiro da Cunha.<sup>36</sup> É justamente esta “cultura” (entre aspas), da qual fala Cunha, que vem imposta desde o projeto colonial ocidental. É sobre ela que Bo Bardi comentou em 1959 no Ibirapuera: “Apresentamos a Bahia. Poderíamos ter escolhido a América Central, Espanha, Itália Meridional, ou qualquer outro lugar onde o que chamamos de ‘cultura’ não tivesse chegado”.<sup>37</sup> A arquiteta também quis colocar essas aspas para distingui-la de seu conceito de pré-artisanato vivo e em movimento.

#### Como criar vaga-lumes em cativeiro?

No seu livro *Museum Memories*,<sup>38</sup> Didier Maleuvre relata que, quando os museus foram institucionalizados no século 18 e no princípio do século 19, uma controvérsia surgiu acerca da problemática do isolamento dos objetos de arte em instituições, gerando várias críticas, como a do historiador Quatremère de Quincy (1755-1849) ou ainda a de François-René de Chateaubriand (1768-1848). Para os dois autores, ver o *Laocoonte* fora de seu contexto original era uma aberração,<sup>39</sup> e os museus eram entendidos como inimigos da cultura porque sistematicamente a extraía de suas raízes.<sup>40</sup> Mais tarde, Nietzsche (1844-1900) defendeu uma posição similar, argumentando que a arte devia estar vinculada à criação de uma identidade nacional e por isso não havia sentido em deslocar tais objetos.

Em contraste, outros autores que participaram desse debate, como Hegel (1770-1831), viram no processo de descontextualização uma oportunidade para ter acesso às essências da cultura nos objetos isolados. Para Hegel, a história não tinha de preocupar-se com os eventos do passado, mas com a autoconsciência do tempo como um conceito essencial. Desse jeito, os períodos históricos ficariam em suspensão, pois interessa mais preservar as essências do temporal do que entender a história: “O museu preserva essa tendência da cultura a se distanciar de si própria”.<sup>41</sup>

Maleuvre chega assim à questão da temporalidade e da representação da história. O museu gera um simulacro temporal na sua narrativa. Como sabemos, o risco de isolar os objetos como signos de uma cultura é desvinculá-los da sua essência histórica, quer dizer, da dimensão temporal de todos os objetos e acontecimentos, das relações de poder que os tem gerado em dado momento de acordo com circunstâncias específicas. “Ao deslocar a arte a salvo da voragens da sobrevivência histórica, o museu priva a obra da sua essência histórica. Substitui a historicidade pela historiografia, de modo que a existência histórica viva vira intemporalidade historiográfica.”<sup>42</sup>

No que diz respeito ao popular, por um lado, situá-lo fora do tempo, reduzindo-o a um tempo em suspensão no museu, é especialmente delicado por constituir justamente uma produção de temporalidade ambígua, relegada a representar um passado da revolução industrial e obsoleto, um passado no presente, preso entre os discursos, ou os tradicionalistas/folcloristas (conservadores), ou os revolucionários (da esquerda) e as coleções de populares (burguesas) dos quais justamente Bo Bardi fugia. Mas isso não é uma operação exclusiva dos museus; eu diria que é o jeito como as nossas ciências têm nos ensinado a pensar. Johannes Fabian mostrou como a antropologia como disciplina, precisamente, tinha sido cúmplice dessa negação da contemporaneidade dos objetos de estudo. Para resgatar esses saberes da atemporalidade, ele propôs privilegiar o diálogo entre o antropólogo e o sujeito/cultura estudada (o momento da interlocução) em detrimento da escritura *sobre*, pois essa escrita situava as experiências vividas em um passado remoto e histórico. A proposta inicial de Bo Bardi está em total sintonia com a teorização que Fabian realiza três décadas depois; mas a progressiva redução de seu projeto à exposição de objetos, como um modo de escrita em forma de *display* museográfico, compartilharia os defeitos da escrita do antropológico, que Fabian denunciava: colocá-los fora do tempo, ou pior, em um tempo passado.<sup>43</sup>

Diferentemente do que Durval Muniz defende, podemos considerar que em *A mão do povo brasileiro* (1969) não se perdeu por completo a essência da proposta museológica iniciada na Bahia nos anos 1950 e princípio dos 1960, mas sim que em certa medida o trabalho de Lina Bo Bardi progressivamente se desligaria de uma ação direta. As suas primeiras propostas iam na direção da criação de um espaço vivo de transferência de saberes, e progressivamente se



Vista da exposição *A mão do povo brasileiro*, 1969/2016

aproximaram mais dos modelos de mostras de coleções. Essa é a temporalização que Fabian vincula à estratégia de controle ocidental sobre seus objetos de estudo.<sup>44</sup>

Há outra camada ainda mais determinante no embate com o fantasma colonial. O que Maleuvre não consegue identificar é a natureza pós-colonial desse debate prematuro do século 19 entre Hegel e Chateaubriand, já que justamente esses objetos que começavam a ser mostrados nos museus tinham chegado ao norte da Europa a partir da Itália (1796) e do Egito (1798) durante as guerras napoleônicas. Em suma, o museu tem sua origem na expropriação de objetos e na expansão colonial. Mostrar as dinâmicas coletivas e a sua natureza viva é mostrar o lugar dessa produção como consequência das relações coloniais ainda vivas hoje em dia. Devemos entendê-las, nomeá-las, desmantelá-las, desapegá-las dos discursos modernistas que sempre permanecem latentes, e não ignorar as relações de poder que as originaram, intensificando as interconexões entre pessoas, narrações, histórias e instituições.<sup>45</sup> Nesse contexto, seria impossível ignorar sua agência histórica, pois esse “esforço desesperado de cultura” é, justamente, a sua resistência. Isso envolve nos localizar com relação ao colonialismo interno — que Silvia Rivera Cusicanqui tem buscado compreender em profundidade;<sup>46</sup> seria interessante começar a nomear esse colonialismo interno no Brasil através das suas pioneiras propostas curatoriais pós-coloniais, como a de Bo Bardi na Bahia e seus ecos vivos em *A mão do povo brasileiro*.

Recriar a *A mão do povo brasileiro* no momento atual faz com que essa dupla atemporalização e descontextualização (a passada, em 1969, e a presente, em 2016) torne ainda mais vulnerável a natureza viva descolonial do popular (como Traba a explicava), reduzindo-o a uma coleção de objetos comparáveis, meros objetos de estudo. Tudo o que é objeto de estudo perde sua agência como lugar de enunciação e passa a ser entendido apenas como objeto passivo para nosso conhecimento ativo. Desse mesmo jeito, ao reduzir-se a uma coleção os objetos em 2016, a mostra perde a crítica institucional que Bo Bardi trazia consigo da Bahia. O esforço e a preocupação de contextualizar criticamente esse debate no tempo ficou bem evidente no catálogo da mostra. Sem deixar de achar muito interessante a iniciativa de resgatar um modelo curatorial brasileiro que pode ser associado à semente de um pensamento pós-colonial brasileiro, uma mostra descontextualizada da sua história, mostrando objetos também descontextualizados tanto das dinâmicas coletivas sociais, das relações de poder que as geram, quanto do senso da sua temporalidade, poderia ter o efeito similar do bisturi da ciência com seus objetos de estudo, sintoma de como a fantasia de controle do saber ocidental disciplinário opera: distanciando-se do objeto de estudo, o isolando, o separando, procurando as essências como Hegel propôs e Rousseau criticou. O museu e a academia se enfrentam agora no desafio de desmantelar essa distância. Essa é uma herança que os *displays* museográficos têm herdado através da classificação.



Conjunto de utensílios de alambique e engenho de cana-de-áçúcar, ex-votos, conchas de retalho e a escultura *Senhor morto* nas duas configurações de *A mão do povo brasileiro*, em 1969 e 2016

O desafio tem a ver com a forma como os nossos temas de pesquisa modificam nossa metodologia; como eles viram forças de mudança mais do que simples conteúdos. Isso de fato envolveria levar a sério nossos “objetos” de estudo para que virem forças de enunciação, lugares de fala, mais além do objeto de visão: um lugar de enunciação que tem o poder de afetar, gerar uma interlocução, desafiar nossos quadros epistemológicos que não são capazes de contê-los, que ficam fora de nosso entendimento da “cultura” institucionalizada, mas que dialogam com ela.

Isso envolveria outro desafio: como envolver essas dinâmicas coletivas do popular para realizar uma re-articulação das nossas metodologias da história da arte? Em particular, tendo em vista a possibilidade de que o popular se desprenda de sua antiga relação com o moderno como inspiração para os nossos gênios glorificados individualmente como ideólogos de uma cultura nacional. Nessa perspectiva, em que medida é possível pensar o popular como uma maneira de desafiar nossas metodologias de trabalho, como uma via própria que escapa dos grandes heróis nacionais, e que questiona todo o oficialismo, tudo que é estático, como Teshome Gabriel propôs? Uma metodologia que é puro devir, que não conhece autores com nomes próprios mas que se configura mais como um trabalho colaborativo em contínuo processo.

A mostra de Mário Pedrosa apresentada em 2017 no Museu Reina Sofia em Madri, curada por Michelle Sommer e Gabriel Barreiro, dedica um espaço às práticas populares que interessaram ao crítico. Gabriel Barreiro menciona, no seu texto de apresentação do catálogo, o projeto de Pedrosa para criar um “Museu das Origens”, que compreenderia arte indígena, arte moderna, arte do inconsciente, arte popular e arte da diáspora africana. Esse ambicioso propósito mostra seu interesse por um conceito plural da história da arte que visa incluir diferentes formas de expressão e descolonizar o conceito de arte ocidental. Hélio Oiticica (1937-1980) trabalhou na favela da Mangueira; Lygia Clark (1920-1988), com prostitutas; Mário Pedrosa, nos hospitais psiquiátricos; Bo Bardi, acerca dos objetos de cultura material no espaço do popular: por quê? Qual era a conversa geracional com o popular que transbordou na arte? Como poderia se mudar uma historiografia desses nomes heroicos? Como *A mão do povo brasileiro* influiu nos seus contemporâneos? Será que teve alguma incidência com o fato de que Carlos Vergara incluiu artefatos de cultura material popular na sua mostra *EX-posição* em 1972 no MAM, que contou com a participação do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro?<sup>47</sup> Tem a ver com uma genealogia da expografia da arte e da identidade afro-brasileira em instituições como o Museu Afro?<sup>48</sup>

Mário Pedrosa mostrava como nas condições chilenas os artistas tinham “descido do pedestal” para trabalhar com artesãos, rompendo essa distinção.<sup>49</sup> Talvez a visão de Bo Bardi fosse a de colocar os artesãos no lugar dos artistas. Estamos diante de pedaços da história do coletivo que estão pedindo com muita urgência para serem renomeados e recompostos, pois são esses lugares de configuração de sensibilidade que têm dado forma à arte brasileira. Se esse sentido do fazer coletivo popular, em rede, tem construído uma sensibilidade na mão dos artistas brasileiros, como modificar essas metodologias? Como contá-lo de um jeito diferente, no qual os ícones da história não sejam mais os protagonistas? Como pensar na apreensão do coletivo para construir uma história de arte? Como essa mudança poderia também

mudar a natureza do museu? Isso foi muito bem colocado por Bo Bardi e Martim Gonçalves no texto que acompanha *Bahia no Ibirapuera, ou o Nordeste em São Paulo*: “qual é o lugar que ocupa o popular, o espontâneo ou *arte primitiva* na hierarquia das artes? (explícita? implícita ou condescendente?)”.<sup>50</sup>

*Maria Inigo Clavo*

Professora da Universidade Aberta da Catalunha. Tem sido pesquisadora posdoutoral na Universidade de São Paulo, onde tem ensinado, além da Universidade de Essex e na Central Saint Martins em Londres, onde tem sido pesquisadora convidada. Foi cofundadora do grupo de pesquisa *Península* (Museu Reina Sofia). Colaborou em várias publicações como *e-flux* ou ainda *Afterall journal*.

## Notas

1. Gostaria de agradecer a Olivia Adui pela cuidadosa edição; a Thais Olmos e Gabriel Pérez Barreiro pelas referências, comentários e, sobretudo, pela interlocução. Este texto faz parte da minha pesquisa como integrante do grupo “Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría” (ref. HAR2014-53834-P).

2. A definição de cultura popular tem se dado geralmente em contraposição a cultura elitista e do gosto condicionado pelos interesses de classe. Neste artigo, incluo também a cultura material indígena na categoria do popular; “considerar o indígena como popular também se fundamenta na posição assimétrica que ocupam os povos indígenas no contexto das sociedades nacionais latino-americanas, posição que os equipara aos demais setores populares”. Ver PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. 2016/2017. São Paulo: MASP, 2016, p. 99. Catálogo de exposição.

3. PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsarios*. Barcelona: Planeta: 1983; DIDI-HUBERMAN, Georges. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madri: Abba Editores, 2012, p. 25.

4. BO BARDI, Lina. “Planejamento ambiental, ‘desenho’ no impasse”. Revista *Malasartes*, Rio de Janeiro, v. 2, 1927, p. 4.

5. ANDRADE, Mário de; MELLO E SOUZA, Gilda de; CAMPOS VERGUEIRO, Laura de (orgs.). *Obra escogida*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 452.

6. ANDRADE, Mário de. “Carta a Manuel Bandeira”. In: BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Macunaima: da literatura ao cinema*. Rio de Janeiro: Jose Olympio Embrafilms, 1978, p. 30. “Não sei se sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande para frente não”.

7. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2004.

8. O nome que davam os indígenas para o Brasil antes da conquista.

9. ROCHA, Glauber. “Eztetyka do Sonho 71”. *A revolução do Cinema Novo, de Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2004, p. 221.

10. FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 158.

11. BO BARDI, Lina. “Museu de Arte Moderna da Bahia”. *Diário de Notícias*, Salvador, 6.1.1960. *Apud*. ZOLLINGER, Carla. “Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum: museum-school, museum in progress” (2012). *Lina Bo Bardi Together*. Disponível em: <<http://linabobarditogether.com/2012/09/02/lina-bo-bardi-and-the-bahian-modern-art-museum-museum-school-museum-in-progress/>>. Acesso em: 20.6.2017.

12. PEDROSA, Mário. “Arte culta e arte popular”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *1975 em arte. Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Agradeço a Gabriel Barreiro pela referência desse texto.



13. ROCHA, Glauber. “MAMB não é museu: é escola em ‘movimento’ por uma arte que não seja desligada do homem”. *Jornal da Bahia*, Salvador, 21.9.1960. *Apud*. ZOLLINGER, Carla. *Op. cit.*

14. BO BARDI, Lina. “Casas ou museus?”. *Diário de Notícias*, Salvador, 5.10.1958. Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida, n. 5. *Apud*. ZOLLINGER, Carla. *Op. cit.*

15. Ver: ZOLLINGER, Carla. *Op. cit.*

16. A democracia racial foi o conceito criado por Freyre para explicar um equilíbrio dentro de espaços muitos dispareos no Brasil (os indígenas, os europeias, os descendentes de escravos etc). Esse termo hoje é impugnado por coletivos afro-brasileiros por ocultar as desigualdades por trás de uma questão cultural. Além disso o trabalho de Freyre tem sido amplamente respondido por se ver nele uma defesa nostálgica do regionalismo nordestino e um sistema colonial.

17. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

18. MUNIZ, Durval. “Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos”. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). *Op. cit.*, 2016, pp. 71-85. Catálogo de exposição.

19. PECÁUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

20. \_\_\_\_\_. *Op. cit.*, p. 239. “É verdade que os intelectuais multiplicam as exigências de uma volta às liberdades democráticas, mas daí não se pode concluir que demonstrassem na época grande fervor pelas instituições democráticas em si. Se o próprio Celso Furtado não valorizava a ‘democracia formal’ nem o liberalismo, com muito mais razão os intelectuais impregnados pelo marxismo não lhes concedem mais do que uma atenção fortuita. Seria de surpreender, assim, que o tom desiludido anterior a 1930 voltasse à tona? Afinal, a ambivalência do populismo estava ali para lembrar que, na verdade, ele não deixara jamais de estar subjacente.”

21. MUDIMBE, Valentin-Yves. “African Gnosis Philosophy and the Order of Knowledge: An Introduction”. *African Studies Review*, Cambridge (Reino Unido), v. 28, n. 2-3, 1985, pp. 149-233.

22. GABRIEL, Teshome Habte. *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1982, p. 54.

23. *Idem*, p. 52 (tradução livre).

24. Ver: GONZALEZ, Julieta. “Quem não tem cão caça com gato”. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (orgs.). *Op. cit.*, 2016, pp. 38-49. Catálogo de exposição.

25. RISERIO, Antonio. “Andanças pela praia de amar a Lina”. In: *Op. cit.*, 2016, pp. 64. Catálogo de exposição.

26. FERRAZ, Marcelo (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 158.

27. BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. *Habitat*, v. 8, 1952, pp. 12-15.

28. Ver ZOLLINGER, Carla. *Op. cit.*; BO BARDI, Lina. “Os museus vivos nos Estados Unidos”. *Op. cit.*, pp. 12-15.

29. BO BARDI, Lina. “Balanços e perspectivas museográficas: um Museu de Arte em São Vicente”. *Habitat*, v. 8, 1952, pp. 2-5.

30. Essas teorias, durante os anos 1960 a 1970, tentaram explicar o subdesenvolvimento do continente mostrando como sua economia era totalmente dependente: Fernando Henrique Cardoso, Celso Furtado, Gunder Frank foram alguns de seus teóricos.

31. Para sua teoria, Traba se refere às talhas de pequenas figuras de santos em Porto Rico que, desde os séculos 19 e 20, começaram a desenvolver uma linguagem mais autônoma. Ver: TRABA, Marta. *La rebelión de los santos*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Puerto, 1972.

32. SERVIDDIO, Fabiana. “Intercambios transatlánticos Europa/África/Latinoamérica: Juan Acha, Marta Traba y las opciones descolonizadoras del pensamiento histórico-artístico en los setenta”. Fala apresentada no seminário *Itinerarios transatlánticos: la Guerra Fría entre campos de acción y nodos críticos*. Madri: Saint Louis University, 10.7.2017.

33. Ver: SOUSA SANTOS, Boaventura de. “Un discurso sobre las ciencias”. In: *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: Clacso, 2009, p. 19. (tradução livre da autora)

34. SOUSA SANTOS. *Op. cit.*, p. 19.

35. GASKELL, Ivan. “Art and Beyond: Some Contemporary Challenges for Art and Anthropology Museum”. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RGR1f8HkAy8>>. Acesso em: jul. 2017.

36. CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

37. INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1993, p. 123.

38. MALEUVRE, Didier. *Museum Memories: History, Technology, Art*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.

39. QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. Paris: Fayard, 1989 (1ª edição 1815), pp. 47-48. CHATEAUBRIAND, François-René de. “Génie du Christianisme”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: P. Pourrat frères éditeurs, 1836, parte II, livro I, capítulo 8.

40. MALEUVRE, Didier. *Op. cit.*, p.50.

41. MALEUVRE, Didier. *Ibid.*, p. 51 (tradução livre).

42. MALEUVRE, Didier. *Ibid.*, p. 69 (tradução livre).

43. Ver: JOHANNES, Fabian. *O tempo e o Outro. Como a antropologia estabelece seu objeto de estudo*. São Paulo: Editora Vozes, 2013. Ver também: IÑIGO CLAVO, María. *Statues Also Die, Even... Time and Agency of Museum Display*. *Stedelijk Museum Journal*, Amsterdã, v. 1, 2014. Disponível em: <<http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/>>. Acesso em: jul. 2017

44. Ver: PHILIPS, Ruth. “The Museum of Art-Topology. Twenty first century imbroglis”. In: PELLIZZI, Francesco; GASKELL, Ivan. *Crossing Boundaries: Art Museums and Anthropology Museums in Search of Common Ground*. Cambridge (MA): Harvard University Press/Peabody Museum Press, 2006.

45. É interessante que Mário Pedrosa concorda com Marta Traba em que o popular se separa do poder desde o renascimento e vira um lugar fora do circuito eurocêntrico; ele mostra como antes dele as artesanias estavam totalmente a serviço do poder eclesiástico. PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, p. 539.

46. RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

47. Ver conferência de SMALL, Irene V. “Passion of the Same: Cacique de Ramos and the Multidão”, Uchicago, 17.10.2016.

48. Amanda Carneiro está realizando uma pesquisa nessa direção e agradeço sua interlocução.

49. PEDROSA, Mário. *Op. cit.*, p. 547

50. BO BARDI, Lina. Texto de apresentação do catálogo *Bahia no Ibirapuera*, de 1959. Ver: ZOLLINGER, Carla. “Lina Bo Bardi and the Bahian Modern Art Museum: museum-school, museum in progress, 2012”. In: *Lina Bo Bardi Together*. Disponível em: <<http://linabobarditogether.com/2012/09/02/lina-bo-bardi-and-the-bahian-modern-art-museum-museum-school-museum-in-progress>>. Acesso em: jun. 2017.

# *As coleções de Arte Africana no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*

Hermione Waterfield<sup>1</sup>

De quem foi a ideia de incluir arte africana no acervo do MASP? Provavelmente não foi do criador do museu, Assis Chateaubriand, falecido em 1968. Talvez o diretor fundador, Pietro Maria Bardi (1900-1999), que foi nomeado em 1947 e se aposentou em 1992, tenha tido algum envolvimento nisso. A pessoa que parece ser uma eminência parda é o negociante nova-iorquino Ladislav Segy (1904-1988), cuja esposa, Helena (1914-2014), era de São Paulo. Ele escreveu um catálogo em 1976 para um conjunto de peças adquiridas pelo BankBoston, e alguns desses objetos foram incorporados pelo MASP em 1998. Seria uma coincidência que tenha acontecido um ano antes do falecimento de Bardi?

Nascido em Budapeste, na Hungria, em 1904, Segy foi a Paris para estudar arte aos dezoito anos de idade. Foi lá que ele ficou fascinado pela arte africana e, vinte anos depois, mudou-se para Nova York para abrir a primeira galeria dedicada ao tema no número 708 da Lexington Avenue. Segundo o que se diz, Segy era um *showman*, cheio de confiança e entusiasmo. Em 1952, escreveu um livro, *African Sculpture Speaks* [A escultura africana fala], que teve várias edições e, ao longo dos anos 1950 e nas décadas seguintes, produziu artigos para uma série de publicações tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (como “African Art and Animalism”, [Arte africana e animismo] *The Journal of Human Relations*, v. II, n. 1, 1953).<sup>2</sup> Em *African Sculpture* [Escultura africana], publicado em 1958, ele é descrito como Dr. Segy, um especialista em arte moderna e africana conhecido mundialmente.<sup>3</sup> Dava entrevistas em um estilo característico da época, tendendo para pretensioso e bastante especulativo. Foi em 1957 que ele conheceu e se casou com Helena, esposa que o adorava e o incentivava em todas as suas atividades. Ela o convenceu a mudar a galeria para a 57<sup>th</sup> Street, embora raramente visitasse o local. Eles viajaram juntos para o Peru e a Ilha de Páscoa; na África, passaram por Marrocos, Mali, Burkina Faso e Costa do Marfim em 1970, e retornariam a este último país em 1977, continuando depois pelo Benim (Daomé) e Nigéria.

Segy era um leitor ávido e incentivava outras pessoas – sugeriu, por exemplo, que Imperato, doutor em Mali, se dedicasse aos estudos sobre o povo Bambara. No entanto, ele era incapaz de gastar grandes somas nessa empreitada, ou pelo menos relutava em fazê-lo, de modo que não podia

competir com seus rivais J. J. Klejman (1906-1995) e os posteriores Julius Carlebach (1922-2001) e Merton D. Simpson (1928-2013). Ao fim de seu livro *African Art and Silicon Chips* [Arte africana e lascas de silício], de 2015, Jay Last descreve como sentiu a repulsa de Klejman em sua primeira visita, mas foi bem recebido por Segy, que lhe pareceu mais interessado pelo lado acadêmico da arte do que pelas vendas. Existe um documento no arquivo de Segy na Warren M. Robbins Library, na Smithsonian Institution, intitulado: “Proposta para o estabelecimento de uma coleção afro-brasileira, possivelmente no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo”.<sup>4</sup>

William Daghljan, que conhecia Segy mas fora convidado a sair de sua galeria porque trazia consigo um número da revista *African Arts* com uma crítica desfavorável a uma de suas obras, foi o primeiro a doar alguns objetos africanos para o museu, em 1985. Ele se lembra de tê-los comprado de um negociante situado no local onde hoje é o



Autoria desconhecida, *Figura feminina*, século 20; Madeira, 44 x 12,5 x 10 cm; Doação Loutfy Daghljan, 1987; Inv. MASP01111 (antigo 1111E)

Lincoln Center. Apesar de pouco saber de arte, ele gostava das formas – uma resposta compreensível vinda de um entusiasta e esperada pelos negociantes de origem mandinga, que continuam sendo os principais fornecedores desse ramo. A figura Bamana, do Mali (1111 E) é bastante elegante, mas foi feita para comércio e não para uso indígena, como acontecia com os bonecos *akuá'ba*, de Gana, com suas cabeças em forma de disco que atraíram Max Ernst (1891-1976) e outros artistas. Daghlial também doou uma bengala rara de um dos grupos influenciados pelos Jokwe de Angola, eles próprios grandes negociadores que dominaram regiões para além das fronteiras angolanas por centenas de anos.

O conjunto de objetos incorporado do BankBoston é decepcionantemente simplório, levando em consideração o material que havia disponível dos anos 1960 em diante.

A pequena cabeça de madeira (1304 O/1976) com queixo pontudo seria a única escultura mais antiga dessa doação, e datava do século 19. A base achatada pode ter sido raspada para se acomodar à base, mas o pescoço parece ter indícios de um pomo-de-adão. Ela é oriunda de um dos grupos mais ao norte do povo Baga, que vive em meio aos pântanos e ilhotas da costa da Guiné, cada um com um dialeto próprio. Conhecido como *elek*, *nach* ou *mbeleket*, mas geralmente como *a-Tshol*, trata-se do objeto mais reverenciado nos santuários e essencial para os rituais dos Baga, um “agricultor espiritual” que olha pela saúde das colheitas e guarda seu povo. Todavia, Lamp<sup>5</sup> afirma que a base côncava devia ser perfurada para acomodar a cabeça e dançar. De acordo com ele, esses exemplos menores raramente são ilustrados na literatura, mas podem ser encontrados em museus pela França.



Autoria desconhecida (Guiné, Baga), *Cabeça de pássaro*, sem data; Madeira, 28,5 x 13 x 13,5 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01304 (antigo 1304 O)



Autoria desconhecida (Mali, Dogon), *Máscara*, sem data; Madeira, 102 x 54,5 x 18 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01305 (antigo 1305 O)

Um deles está no Field Museum, em Chicago.<sup>6</sup> Há vários exemplos de porte maior em museus e coleções privadas.

A partir de 1958, nos anos que levariam à independência, a cultura Baga sofreu com extremistas que destruíram grande parte de sua cultura material e continuaram a proibir o feitio e a celebração de tais objetos. Depois de 1984, houve uma espécie de ressurgimento, e objetos tornaram a ser entalhados tanto para rituais quanto para o comércio. As cabeças *a-Tshol* esculpidas com esta última finalidade geralmente tinham o pescoço incorporado à base, em vez de trazerem cabeça e pescoço entalhados na mesma peça de madeira como era tradicional, o que era mais difícil. As cabeças menores não tinham esse problema e não eram tão procuradas por colecionadores, por isso provavelmente foram feitas para uso em cultos.

Os Dogon que vivem na região de Bandiagara, no Mali, com alguns povoados instalados no alto das falésias, usam máscaras para dançar em funerais. A mais icônica é a *kanaga* (1305 O/1976), com seu notável escudo em forma de cruz de Lorena. Elas são usadas em danças por integrantes não iniciados do grupo *Awa* (ou *Dawa*), ou seja, os homens mais jovens da comunidade, e geralmente representam



Autoria desconhecida (Mali, Bambara), *Máscara*, sem data; Madeira, 25 x 58 x 17 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01306 (antigo 1306 O)

um terço das máscaras de dança. Um grupo foi convidado para ir a Paris em 1931 e se apresentar no recém reformado Musée de l'Homme. Posteriormente, deram uma das máscaras a Georges-Henri Rivière (1897-1985) para o museu.<sup>7</sup> Foi dito a Marcel Griaule (1898-1956) que a forma representava um pássaro, mas ele depois veria essa interpretação como característica do primeiro nível de conhecimento.<sup>8</sup> É mais provável que a máscara indique tanto Deus (com as barras cruzadas representando seus braços e pernas) quanto a organização do universo (a barra superior sendo o céu, e a inferior, a terra). O ritual *Awa* como um todo é complicado, mas hoje a *kanaga* é uma das máscaras mais populares, usada em danças para entreter visitantes.

A máscara de crocodilo (1306 O) é de tipo raro, não tão simples de atribuir a um grupo definido. Ela foi doada como sendo Bamana, também chamada de Bambara de acordo com o dialeto. Embora eles entalhem máscaras semelhantes, os dentes não são típicos. Griaule ilustra uma máscara de crocodilo dos Dogon perto de Sanga, no Mali, com dentes de aspecto feroz e olhos maiores, mas sem orelhas.<sup>9</sup> A máscara do MASP talvez seja um híbrido da fronteira onde os Bamana se misturam com os Dogon, ou talvez até tenha sido esculpida em Bamako para o mercado de colecionadores. E vem mesmo de Mali.

Algo muito mais típico dos Bamana malineses é a cabeça de antílope para dança (1307 O/1976), chamada de *chi wara* ou *sogoni koun*.<sup>10</sup> Relacionada à agricultura, que é o principal recurso da região, essas cabeças de dança pertencem aos homens mais jovens da sociedade, que celebram sua proeza como bons agricultores. Suas origens incluem vários animais, inclusive uma cobra, mas se baseiam no antílope-ruão. Existem dois tipos principais, um vertical e um horizontal, sendo que este último é encontrado no leste de Mali. Há milhares de exemplares em coleções na

América do Norte e na Europa. O primeiro chegou em Paris em 1882, e muitos outros viriam depois, colecionados por pessoas que visitavam a região. Depois da Segunda Guerra Mundial, a demanda era tamanha que foram feitas grandes quantidades para o mercado de arte, com qualidade variável. As melhores eram feitas pelos entalhadores tradicionais, e é impossível distingui-las – o British Museum exibiu duas cabeças idênticas coletadas em 1945, uma delas numa vitrine de “falsificações” e a outra, numa vitrine de “obras tradicionais”. Elliot Elisofon (1911-1973) fotografou uma fileira de jovens dançando *chi wara*, algo que foi bastante celebrado e, provavelmente, encenado por ele.<sup>11</sup> O exemplar do museu possivelmente foi entalhado na década de 1960 ou 1970.

A leste de Mali, na região do Alto Volta, atual Burkina Faso, os vários grupos Bobo vivem entre os Mossi, que geralmente são a elite dominante. Os bancos (1308 O) que eles usavam eram simples e raramente considerados dignos de ilustração nos livros da região; tampouco eram procurados por colecionadores. Os bonecos (1309 O/1976), no entanto, são bonitos e, quando muitos deles apareceram no mercado nas décadas de 1960 e 1970, encontraram compradores imediatamente, por valores baixos.



Autoria desconhecida (Mali, Bambara), *Máscara* (cabeça de antílope estilizada), sem data; Madeira e fibra vegetal, 49 x 17 x 19,5 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01307 (1307 O)





Autoria desconhecida (Libéria, Guere-Wobe), *Máscara*, sem data; Madeira, fibra vegetal, dente e pele animal, 28,5 x 20 x 18 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01310 (antigo 1310 O)

Na região florestal na fronteira da Costa do Marfim com a Libéria há vários grupos de povos que falam kru, os Guéré e Wobé no primeiro caso, e os Kran na Libéria, que são geralmente conhecidos como Wé na atualidade. Cada vilarejo tem uma sociedade secreta com máscaras, através das quais podem acessar o criador por meio de espíritos ancestrais e das matas. Alguns vilarejos têm trinta máscaras ou mais, usadas em danças de celebração e controle social. As máscaras podem mudar de função: assim, é impossível adivinhar seus nomes sem o traje completo. Elas não são tão abundantes quanto outras máscaras mais bonitas, mas acabaram sendo copiadas em períodos recentes, com a parte traseira normalmente esfregada ou escurecida para replicar o uso prolongado. A máscara atual (1310 O) provavelmente foi entalhada no segundo quarto do século 20.

No norte da Costa do Marfim, região dominada pelo povo Senufo, as sociedades secretas (lô e outras) usam máscaras de elmos. O exemplar do museu (1311 O) é provavelmente conhecido como *korubla*. Vale conferir a publicação de F. H. Lem,<sup>12</sup> que coletou uma máscara no vilarejo de Siene, no distrito de Sikasso, na região norte, com traços similares, mas sem os chifres que flanqueiam a boca. Diz-se que essas

máscaras mais simples representam babuínos com o acréscimo de algumas características, mas não são tão procuradas nem há tantas assim, como é o caso das do tipo “cuspidor de fogo”. O ornamento no topo da cabeça representa um camaleão, que geralmente é mais bem representado. Junto com o tratamento geral meio sem inspiração, isso pode indicar que a máscara foi entalhada em Abidjan para o mercado, mais do que para uso ritual.

Crocodilos eram um motivo popular como elemento decorativo entre todos os povos Akan de Gana e da Costa do Marfim. O painel do museu (1312 O /1976) foi identificado como sendo dos Senufo, mas é mais provável que venha dos Baule e fosse usado como painel de porta ou de uma caixa de armazenamento. Talvez fosse feito para exportação, pois certamente tem um “tamanho que cabe numa mala”.

Definitivamente de origem Baule e feito para uso ritual é o batedor de gongo (1313 O/1976). Os Baule são um grupo numeroso e bem organizado na região central da Costa do Marfim e usam uma série de máscaras e parafernália rituais elegantes, o que demanda um elevado padrão de precisão que parece faltar neste exemplo, embora o entalhador tenha tentado demonstrar certa destreza com a alça torcida. A peça provavelmente foi usada, porque resta um pouco das amarras em tecido. Batedores assim são usados para bater em gongos ou sinos de ferro fundido, e o som é atenuado pelo tecido amarrado no lado em que se bate. Um adivinho



Autoria desconhecida (Costa do Marfim, Baule), *Batedor de tambor*, sem data; Madeira e fibra vegetal, 30,5 x 9 x 2,5 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01313 (antigo 1313 O)

usaria um objeto desses para convocar os espíritos ou para ajudar a retomar seu transe.<sup>13</sup>

Vogel escreve também que todas as roldanas com urdiduras decoradas (1314 O/1976) usadas pelos Baule para tecer faixas foram vendidas nas décadas de 1950 e 1960, sendo substituídas por versões simples.<sup>14</sup> Entretanto, quando a demanda tornou a ser alta o suficiente, foram feitas cópias para o mercado, e muitas vezes é difícil notar a diferença.

Os Iorubás da região de Ekiti na Nigéria entalham máscaras de capacetes que geralmente são chamadas de *epa*, por ser esse o nome normalmente aplicado a tais máscaras, embora isso possa mudar localmente.<sup>15</sup> Tal máscara costuma ter uma superestrutura entalhada no mesmo pedaço de madeira, como um grupo de figuras, uma única figura (por exemplo, um cavaleiro) ou um animal, criando um conjunto magnífico. No exemplo em questão, a cavilha no topo da cabeça (1315 O) é feita provavelmente para fixar espinhos de ouriços e plumas. A máscara teria sido usada por um jovem durante cerimônias de mudança de categoria ou ritos posteriores a funerais, o que envolveria saltar dentro de um túmulo usando a máscara. Somente a partir de cerca de 1990 alguns entalhadores mais empreendedores passaram a fazer máscaras, pilares para casas e até mesmo poltronas para o mercado, normalmente com pátinas ásperas, que são vendidas como parte do tesouro de algum chefe local.

Os Ibo do sudeste da Nigéria vivem em grupos autônomos e são bastante conhecidos pelas máscaras faciais usadas em festas mascaradas – “a bela e a fera” é um exemplo, mas também a figura divina *ikenga*. Gwilym Iwan Jones (1904-1995) descreve-as como “o espírito pessoal de um homem associado à força de seu braço direito, e acredita-se que isso lhe traga sorte e sucesso”.<sup>16</sup> As figuras geralmente são esculpidas com chifres, como no exemplo do museu (1316 O/1976). Milhares de exemplares com diversas qualidades existem hoje em dia, e um dos mais elaborados é o da coleção Franklin.<sup>17</sup>

É de fato uma pena que o maxilar esteja faltando nessa máscara (1317 O/1976) que, em termos de qualidade, é uma das melhores do conjunto do BankBoston. Vinda dos Ibibio do sudeste da Nigéria, foi provavelmente feita por um Anang que produzia belas esculturas, amplamente distribuídas pela região.<sup>18</sup> Usadas em danças por membros da sociedade Ekpo para convidar a proteção de espíritos ancestrais, há uma grande quantidade delas dispersa hoje em dia na América do Norte e na Europa.



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Máscara*, sem data; Madeira, 38,5 x 25 x 25,5 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP:01315 (antigo 1315 O)

O bracelete de latão (1318 O/1976) é atribuído ao reino de Benim. Com certeza vem do sul da Nigéria, mas o motivo entrelaçado e os aros são encontrados nas regiões logo ao sul do Saara. No entanto, as bordas com voltas para segurar guizos são mais nigerianas e indicam que o bracelete pode ter sido forjado em qualquer lugar do Baixo Níger, entre Ijebu e Lagos. Os elaborados braceletes feitos para a corte de Oba (governante) da Cidade de Benim são encontrados em várias coleções, pois se dispersaram depois da Expedição Punitiva de 1897.<sup>19</sup>

Uma lenda se formou acerca da Expedição Punitiva de 1897 à Cidade do Benim. Em retaliação ao massacre conduzido por um jovem inglês que morreu junto com centenas de seus desafortunados carregadores Itsekri, uma Expedição marchou pela cidade, ocasião em que muitos outros morreram por causa de doenças, feridas e armadilhas. Um dos dois cirurgiões foi morto por um atirador de tocaia na marcha, e assim muitos dos carregadores morreram desnecessariamente por causa de seus ferimentos. O fogo que irrompeu alguns dias depois da captura da cidade foi causado por alguns outros carregadores que estavam brincando com pólvora. O telhado de palha de uma casa pegou fogo, o vento assoprava na direção errada e a cidade queimou completamente. O sino do museu (1319 O/1976) certamente foi forjado na cidade, talvez logo antes da Expedição, mas é mais provável que isso tenha acontecido no século 20,





Autoria desconhecida (Nigéria, Benin), Sino, sem data; Metal, 11,5 x 5,5 x 5,5 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP01319 (antigo 1319 O)

depois que o reino de Oba foi restabelecido.<sup>20</sup> Um sino que traz uma figura como arremate está ilustrado em Ezra.<sup>21</sup>

Subindo o rio Benue, perto da fronteira com Camarões, vivem os Mumuye, mais conhecidos por suas estátuas com certo gosto pelo espaço negativo que fascinaram Henry Moore (1898-1986). A sudeste dessa região, existe um culto de iniciação para os homens jovens que começa aos sete anos de idade e conta com sete etapas, sendo que a quinta delas envolve uma máscara bovina *vabong*. A máscara é usada em danças nos banquetes para celebrar os ancestrais (funerais) e a fecundidade (colheitas). A máscara do museu (1320 O/1976) é desse raro grupo, mas não tem pátina com rastros de cor, além de ser tratada de maneira mais banal se comparada a outras máscaras disponíveis em publicações.<sup>22</sup> Ela é semelhante à coletada por Arnold Rubin em 1970, que também fotografou um conjunto de peças agora situadas no Fowler Museum, na UCLA.<sup>23</sup>

Depois da fronteira está Camarões, antiga colônia alemã que fora dividida entre França e Grã-Bretanha depois da Segunda Guerra Mundial. Embora tenha sido adquirida como sendo dos Mumuye da Nigéria, a máscara do museu (1321 O) vem de alguma das chefias anglófonas das savanas ocidentais de Camarões.<sup>24</sup> Essa região foi governada durante mais de setenta anos pelo poderoso rei e posteriormente sultão Njoya a partir de sua capital Foumban. Ele atraiu os melhores entalhadores de uma grande área de Camarões para embelezar seu palácio com entalhes e criar parafernália. Quando seu poder foi reduzido pelos franceses, os entalhadores permaneceram para produzir seu ofício para ávidos colecionadores. Christraud Geary me informou que, durante sua pesquisa realizada de 2002 a 2004, havia um grupo

deles vindo de Oku, instalado atrás do cinema de Foumban e que trabalhava tanto para locais quanto para o comércio de exportação. Essa máscara, entalhada na década de 1960, na mais distante das hipóteses, retrata a esposa de um chefe chamada *ngoim*: a mulher mascarada tipicamente segue uma máscara de líder masculino na sequência de dança em celebrações comemorativas.<sup>25</sup> A maneira como essas máscaras eram usadas aparece numa fotografia tirada em 1914, com as cabeças sobre uma franja espessa de ráfia usada pela dançarina coberta de tecido.<sup>26</sup> Os melhores exemplos dessas máscaras podem ser encontrados em museus alemães.<sup>27</sup>

A maior parte da África foi reivindicada pelos poderes europeus que depois a dividiram ao longo do século 19, prestando pouca atenção à população. Às vezes, famílias ficavam em fronteiras diferentes e falando outra língua: por exemplo, quando o Togo foi cedido para a França depois da Segunda Guerra Mundial, os locais tiveram que passar do alemão ao francês, ao passo que seus primos, do outro lado da fronteira de Gana, ainda falavam inglês. As populações na África viviam em estado constante de fluxo, absorvendo novas ideias e populações em trânsito. Mary Kingsley (1862-1900), por exemplo, relata que, ao fim do século 19, os Fang do Gabão estavam se deslocando do nordeste e atravessando o país rumo à costa, absorvendo ou eliminando aqueles que estavam em seu caminho. O resultado disso é que alguns cultos desapareceram, ao passo que outros, aparentemente semelhantes, podem mudar de vilarejo a vilarejo, tanto em nome quanto em uso.

Os objetos doados por Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta foram cuidadosamente escolhidos e vêm principalmente dos Iorubá da Nigéria. Contudo, talvez os



Autoria desconhecida (Nigéria, Mumuye), Máscara, sem data; Madeira, 20,5 x 49 x 20 cm; Doação BankBoston Banco Múltiplo S.A., 1998; Inv. MASP01320 (antigo 1320 O)





Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Oxé Xangô* (machado de Xangô), século 20; Madeira, 32,5 x 10 x 7,5 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP.01555 (antigo 1555 E)

de outras regiões devam ser abordados antes de discutirmos os de origem Iorubá.

Existe um *aku'aba* (1565 E), ou boneco da fertilidade, dos Ashanti de Gana. A história completa do mito que cerca tais figuras é contada por Cole e Ross.<sup>28</sup> Eles eram enfiados nas costas das vestes de mulheres que queriam engravidar, depois de serem consagrados por um sacerdote invocando sua divindade para induzir a gravidez.

Dos Baule da Costa do Marfim vem uma figura de “espírito duplo”. Quando alguém tem um problema, deve consultar um adivinho; ele recomenda o entalhe de uma estátua que precisa ser cuidada de determinada maneira. Essa estátua seria uma dessas (1564 E). Ela não aparenta ter muita idade e provavelmente foi esculpida durante a década de 1960.

Adentrando os campos, na República Democrática do Congo, vivem grupos autônomos que falam uma língua similar e são conhecidos coletivamente como os Luba.

A figura ancestral do museu (1571 E) vem do grupo Hema, que tem um de seus mais belos exemplares num museu na Antuérpia.<sup>29</sup> A região raramente era visitada antes de um sueco atravessar o Saara dirigindo e trazer consigo uma série de estátuas em fins dos anos 1960. Substituições, em geral menores que as originais, como o exemplo em questão, foram feitas rapidamente e liberadas para o mercado de arte nas quatro décadas seguintes.

Três colheres dos Guro ou Baule da Costa do Marfim têm certo charme, que empalidece diante do refinamento de outros exemplares encontrados em coleções mais antigas.<sup>30</sup> Estas provavelmente foram feitas na segunda metade do século 20 para uso dos locais ou de visitantes.

Os Iorubá da Nigéria totalizam 15 milhões ou mais e falam a mesma língua, com algumas variações locais, além de partilhar diversas características artísticas em comum. Eles acreditam numa divindade suprema, geralmente conhecida por Olorum, que é pura bondade e sabe de todas as coisas. Ele é eterno e não tem culto específico, mas dispõe de Obatalá e Orunmilá (Ifá) como seus assistentes de confiança. O primeiro é uma figura reservada de pureza ritual, personificado todo em branco – nas roupas, nas contas e no giz. Ele cuida dos deformados e doentes, um símbolo do bem. Ifá é o deus da sabedoria, detentor da lei e que definiu um sistema que leva seu nome. Ele viu que os humanos precisam de conforto. Abaixo desses seres divinos há uma série de incontáveis divindades menores conhecidas como *orixás*, alguns de devoção mais disseminada do que outros.

Acredita-se que todas as cidades-estado que compõem os reinos Iorubá tenham surgido dos filhos de Oduduwa, fundador de Ilê Ifé.<sup>31</sup> Um deles foi Orangyan, primeiro rei (Alafin) de Oyo, cidade ao norte que foi demolida por volta de 1835, também vinculado a Xangô, o deus do trovão. Esse poderoso ser é associado aos celtas, e seus seguidores carregam bastões de madeira, geralmente com figuras femininas de devoção entalhadas abaixo de um emblema de eixo duplo. Há dois desses bastões nas coleções do museu, ambos da região de Oyo, onde o culto é mais forte, de números 1555 E e 1569 E – este último, provavelmente do século 19.

Outro culto poderoso em Oyo e nas regiões de sua influência (Egba e Egbado) é Ogboni, que também é encontrado a sudeste em Ijebu-Ode, onde é conhecido como Oshugbo. Os membros mais veteranos fornecem um equilíbrio de poder ao governante e aos anciãos. Trata-se de um culto da terra, domínio do orixá Onilé, e muito secreto. Quando se



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Oxé Xangô* (machado de Xangô), século 20; Madeira, 46 x 8 x 12 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP.01569 (antigo 1569 E)

derrama sangue, um sacerdote é chamado para julgar, trazendo consigo dois bastões de latão forjados como cabeças sobre espinhos de ferro. Bastões maiores e mais elaborados são mantidos na casa Ogboni de origem, e o museu possui um par desses (1586 E I/II). Eles provavelmente foram feitos em Ijebu, uma cidade reputada por sua fina fundição em latão e por fazer cunhagens falsas no início do século 20, mas que, quando o custo dos materiais se tornou maior do que o valor das moedas produzidas, passou a fazer parafernália Ogboni, principalmente bastões e braceletes para o mercado de arte. É muito difícil notar a diferença, a menos que o forjador tenha cometido um erro, como a omissão de divisões na testa ou as mãos com a agarrada errada.

Forças poderosas e sobrenaturais influenciam e controlam as vidas humanas; assim, é imperativo que humanos interpretem a vontade dessas forças para poder propiciá-las e obedecê-las. Ifá definiu um sistema que é consultado em relação ao comportamento correto e aos códigos de conduta, para que contratos sejam honrados e traições, condenadas. O sacerdote,



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Figura Edan*, sem data; Metal, 36,5 x 13 x 4,5 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP.01586 e Inv. MASP.01672 (antigos 1586 E I e II)

babalaô, quando nasce uma criança, indica a que divindade ela deve servir. O culto tem apelo tanto intelectual quanto emocional. O sacerdote transmite as mensagens de Ifá sem emitir comentários, citando versos do corpus Odu. Para encontrar o verso correto, ele dispõe de sua parafernália: um quadro *opon ifá* (circular ou retangular), uma tigela *agere ifá* para guardar suas dezesseis nozes-de-cola, um batedor *iroke ifá* para convocar os espíritos, e uma corrente de dezesseis nozes *opele* abertas como alternativa a jogar as nozes inteiras de mão em mão.<sup>32</sup> A coleção Robilotta tem duas tigelas, uma da região de Oyo, apoiada por figuras que tocam tambores (1570 E e 1573 E).<sup>33</sup> A outra provavelmente vem dos Awori: a figura central usa uma fantasia de festa de máscaras.

Se Ifá é um instrutor, Exú é o “meirinho dos céus”, revelando ganância e desonestidade, uma figura que se deleita causando problemas até mesmo para as divindades. Ele é o elemento do acaso, um provocador de naufrágios da ordem, mas chamá-lo de “deus brincalhão” é simplista demais. Às vezes ele trabalha com Ifá, mas geralmente em amarga



oposição. Sem apontamento do mal, a humanidade pararia de se empenhar e acabaria estagnando. Uma comparação com Satã não é válida. Seus devotos carregam bastões de madeira com figuras entalhadas, um acessório de cabeça curvado para trás e pequenos frascos de remédio. Eles geralmente têm cor azul e são dependurados com búzios, como no exemplo do museu. As figuras carregam um apito, uma cabaça e um porrete, às vezes também fumam um cachimbo. Suas cores são preto, branco e amarelo.

Ogum é associado à guerra e às armas, deus dos caçadores, dos fundidores de ferro e dos ferreiros. Tem respeito por acordos e pune aqueles que rompem a fé. Seus devotos carregam machados como símbolo, e a coleção Robilotta possui um belo exemplar (1579 E).

“Festas de máscaras são espetáculos extravagantes com peças de cabeça entalhadas em madeira, fantasias em tecido, danças, músicas e tambores, principalmente entre os povos Iorubá da Nigéria e do Benim”, escrevem os Drewal.<sup>34</sup> Eles



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), detalhe de *Bastão de Ogum*, século 20; Madeira e metal, 50 x 13 x 26,5 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP:01579 (antigo 1579 E)

continuam explicando que os Gelede começaram, em fins do século 18, entre os Iorubá Ketu, espalhando-se rapidamente a outros grupos Iorubá em Serra Leone, Cuba e Brasil. Os espetáculos ocorrem anualmente quando caem as primeiras chuvas, em tempos de tragédias como a fome, em comemorações funerárias e outras ocasiões, quando as comunidades entretêm e prestam homenagens às forças que operam o cosmos Iorubá. *Ge* significa confortar ou aplacar, *ele* se refere às partes íntimas da mulher, e *de* significa suavizar com cuidado, assim, o significado é de prestar homenagem às mulheres para que a comunidade possa tomar parte do poder inato delas, em benefício próprio. Bill Fagg (1914-1992) costumava descrever isso como o entretenimento da bruxaria das mulheres. Máscaras como essas duas do acervo do museu (1574 E e 1584 E) são usadas em danças aos pares, e vêm da região fronteira da Nigéria com o Benim. Elas podem ter sido entalhadas por volta de 1900 ou até antes.

Crianças são presentes dos deuses e dos ancestrais, mas gêmeos vivem, além disso, sob tutela de uma divindade própria, o *ibeji* (nascimento gêmeo). Os Iorubá parecem ter a maior taxa de nascimento de gêmeos, mas se um ou ambos morrem, uma imagem deve ser entalhada em lembrança deles. Se um morre, é tratado como aquele que sobreviveu e também obtém um cônjuge quando o sobrevivente se casa. Em cidades Iorubá ao norte, eles são cobertos com pó vermelho de sândalo africano, e no sudoeste geralmente são vestidos. Normalmente, são decorados com as contas emblemáticas das divindades familiares. O culto não é encontrado ao sul nem a leste de Ifé.

A coleção Robilotta tem uma boa seleção de várias regiões.<sup>35</sup> A atribuição ao vilarejo de Baba Magba, na província de Ilorin, das peças de número 1582 E I e II se baseia em outra peça do museu de Liverpool, coletada em 1912 por uma certa Miss Olivier Macleod.<sup>36</sup> As peças da casa de entalhe Igbuke em Oyo são reconhecíveis instantaneamente pela inclinação de suas testas em perfil (1580 E); as peças 1587 E I e II são provavelmente da região de Igbomina, e as peças 1571 E I e II, da região de Shaki. Provavelmente os entalhadores mais prolíficos são de Abekouta, onde duas casas rivais, Akinyode e Adugbologe, se estabeleceram no século 19.

A coleção Robilotta contém um *bochio* do povo Fon do Benim (1585 E). Ele é feito em madeira, entalhado por um ferreiro para ser colocado na entrada de uma casa ou vilarejo para proteger os habitantes, afastando gatunos e fantasmas. Costuma ter sua extremidade pontuda enfiada no chão e recebe aplicações de tecidos e outros *grigris* eficazes.<sup>37</sup>



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Ibeji*, século 20; Madeira, metal, miçangas, conchas e fibra vegetal, 26 x 9 x 9 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP:01582 e Inv. MASP:01669 (antigos 1582 E I e II)



Autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), *Ibeji*, século 20; Madeira, metal, conchas e fibra vegetal, 29 x 8 x 8 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP:01587 e Inv. MASP:01673 (antigos 1587 E I e II)



Autoria desconhecida (Benim, Iorubá), Máscara Gueledé, século 20; madeira policromada, 40 x 22 x 31 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP:01584 (antigo 1584 E) e autoria desconhecida (Nigéria, Iorubá), Máscara Gueledé, século 20; madeira policromada, 45,5 x 20 x 31 cm; Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, em memória de Ruth Arouca e Domingos Robilotta, 2012; Inv. MASP:01574 (antigo 1574 E)

Por fim, talvez seja uma ideia mencionar o vínculo entre a costa oeste da África e o Brasil. Pierre Fatumbi Verger (1902-1996) escreveu que, entre 1807 e 1825, quantidades massivas de Iorubá foram enviadas para Salvador na Bahia, onde a primeira casa de culto derivada dos Iorubá foi fundada por volta de 1830.<sup>38</sup> A isso seguiu-se um sincretismo natural dos orixás com os santos cristãos, sendo são Jerônimo talvez o caso mais intrigante ao ser geminado com Xangô. Verger deduziu que foi por causa do leão que geralmente é retratado com são Jerônimo. Alguém capaz de controlar um leão tinha verdadeiro poder, independentemente de sua conduta submissa. Jamais deve-se tirar

## Notas

1. Os números referenciados entre parênteses correspondem ao antigo número de tombo das peças do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Uma vez que o MASP está no processo de refazer a sua catalogação e atribuir novos números de tombo as suas peças, os números antigos e novos são indicados nas legendas das imagens ilustrativas. Quando um número de tombo de outra instituição é mencionado, ele está indicado em nota de fim de texto. [N. do E.]

2. SEGY, Ladislav. *African Sculpture Speaks*. Nova York: A.A. Wyn, 1952. SEGY, Ladislav. “African Art and Animalism”, *The Journal of Human Relations*, v. II, n. 1, 1953.

3. SEGY, Ladislav. *African Sculpture*. Nova York: Dover Publications, 1958.

4. Ele sugere objetos de culto usados em rituais na África, “especialmente dos territórios de onde vieram os escravos negros”; também faz referência a centros de umbanda, lista o nome de várias divindades Iorubá e sua sincronia com os santos cristãos.

5. LAMP, Frederick. *Art of the Baga*. Washington: Prestel, 1996, pp. 88-89.

6. Número de tombo: 221597.

7. Número de tombo: MH.1931.49.23.

8. GRIAULE, Marcel. *Masques Dogon*. Paris: Musée National d’Histoire Naturelle, 1963, pp. 470-80.

9. *Ibid.*, p. 507.

10. As três principais autoridades em cultura Bamana são GOLDWATER, Robert. *Bambara Sculpture from the Western Sudan*. Nova York: Museum of Primitive Art, 1960; IMPERATO, Pascal James; COLLEYN, Jean-Paul (eds.). *Bamana: The Art of Existence in Mali*. Nova York e Zurique: Snoeck-Ducaji & Zoon, 2003, que cita Dominique Zahan extensivamente.

conclusões da arte e da sensibilidade africana com base nos valores da Europa e da América do Norte.

### *Hermione Waterfield*

Ingressou no Ministério das Relações Exteriores em 1957 e integrou a embaixada da Inglaterra no Rio de Janeiro de 1959 a 1961. Fundou o Departamento de Arte Tribal da Christie’s junto com William B. Fagg, do British Museum, que se tornaria o seu consultor oficial. Escreveu uma série de livros e artigos. Atualmente trabalha como autônoma.

Traduzido do inglês por Daniel Lühmann

11. Suas fotografias inspiraram um *parfumeur* francês a criar uma fragrância que ia se chamar antilope, tendo um *chi wara* como logo. Com a irrupção da guerra, a ideia foi deixada de lado.

12. LEM, F. H. *Sudanese Sculpture*. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1959, fig. 54. Ver também: GOLDWATER, Robert. *Senufo Sculpture from West Africa*. Nova York: Museum of Primitive Art, 1964, fig. 63.

13. Ver: BARBIER, Jean-Paul. *Art of Côte d’Ivoire from the collections of the Barbier-Mueller Museum*. 2 v. Genebra: Barbier-Mueller Museum, 1993, n. 239-41. O número 239 mostra o gongo de metal, e o número 240 provavelmente é o exemplo mais elaborado de que se tem conhecimento. Ver também: VOGUEL, Susan Mullin. *Baulé: African Art Western Eyes*. New Haven: Yale University Press, 1997, p. 229.

14. VOGUEL, Susan Mullin. *Ibid.*, p. 275.

15. Pode-se encontrar uma bela máscara antiga com explicações claras acerca da complexidade de nomes e o uso desse culto num ensaio de John Picton contido em PHILLIPS, Tom (ed.). *Africa: The Art of a Continent*. Londres: Prestel, 1995, p. 420.

16. JONES, Gwilym Iwan. *The Art of Eastern Nigeria*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Ver também o estudo mais vasto sobre o tema do *ikenga* em BOSTON, J. S.. *Ikenga: Figures among the North West Igbo and Igala*. Londres: Ethnographica, 1977.

17. ROBBINS, Warren M. e NOOTER, Nancy I. *African Art in American Collections*. Washington: Schiffer, 1989, p. 260.

18. JONES, Gwilym Iwan. *Op. cit.*

19. Ver: EZRA, Kate. *Royal Art of Benin: The Perls Collection in the Metropolitan Museum of Art*. Nova York: Harry Abrams, 1992, pp. 184-85; e PLAKENSTEINER, Barbara (ed.). *Benin: Kings and Rituals*. Viena: Snoeck, 2007, p. 356, entre outros.

20. Um relato completo da Expedição é feito por Felix Roth como apêndice ao livro de seu irmão ROTH, Henry Ling. *Great Benin: Its Customs, Art and Horrors*. Halifax: F. King & Sons, 1903.

21. EZRA, Kate. *Op. cit.*, p. 100.

22. Ver *Arts du Nigéria*, coleção do Musée des Arts d’Afrique et d’Océanie, Paris: 1997, n. 305; e ROBBINS e NOOTER. *Op. cit.*, p. 296, fig. 765.

23. BERNS, Marla C.; FARDON, Richard e KARSFIR, Sidney Littlefield. *Central Nigeria Unmasked: Arts of the Benue River Valley*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA, 2012; nesse volume, vários objetos coletados por Arnold Rubin antes de 1970 estão ilustrados com uma série de fotografias e descrições. As peças mencionadas se encontram respectivamente nas páginas 328, com número 10.21, e 334.

24. Ver ROBBINS e NOOTER. *Op. cit.*, p. 317, n. 807.

25. Ver SCHMALENBACH, Werner (ed.). *African Art from the Barbier-Mueller Collection, Geneva*. Munique: Prestel Pub, 1998, p. 186.

26. GEARY, Christraud M. *Images from Bamum*. Washington: Smithsonian Institution, 1988, figs. 51 e 73.

27. A falta de resquícios de pigmentos na máscara do Museu pode indicar que ela teria sido feita para comércio em vez de uso local.

28. COLE, Herbert M. e ROSS, Doran H. *The Arts of Ghana*. Los Angeles: UC Museum of Cultural History, 1977.

29. PETRIDIS, Constantine. *Frans M. Olbrechts, 1899-1958: in Search of Art in Africa*. Antuérpia: Etnografisch Museum Antwerpen, 2001, cat. 66.

30. Ver: FALGAYRETTES, Christiane *et al.*, *Cuillers-Sculptures*. Paris: Musée Dapper, 1991, em que são ilustradas colheres da Fondation Dapper e de outras fontes privadas; e FISCHER, Eberhard e HOMBERGER, Lorenz. *Die Kunst der Guro, Elfenbeinküste*. Zurique: Museum Rietberg, 1985, em que são ilustradas colheres de museus suíços e alemães, e também do Musée du Quai Branly/Jacques Chirac.

31. Esse exuberante conto é muito bem narrado por Peter Morton Williams num artigo contido em *Africa* (Oxford: v. 34, 1964, pp. 243-44).

32. Ver o livro mais informativo sobre o tema, que traz muitos dos versos do Odu: MCCLELLAND, Elizabeth M. *The Cult of Ifa among the Yoruba*. Londres: Ethnographica, 1982.

33. Essa característica atípica pode indicar que o objeto seja oriundo de um entalhador muito sagaz dos Oyo, que trabalhou em meados do século 20 e cujo trabalho pode ser encontrado em diversos museus e coleções.

34. DREWAL, Henry John e DREWAL, Margaret Thompson. *Gelede: Art and Female Power Among the Yoruba*. Indiana: Indiana University Press, 1990. Outro livro dedicado aos Gelede é o de LAWAL, Babatunde. *The Gelede Spectacle: Art, Gender and Social Harmony in an African Culture*. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1996.

35. Há diversos livros sobre os *ibejis*, possivelmente o melhor deles, do Museu Nacional de Lagos, sob direção de Ekpo Eyo, nunca foi publicado por causa de intrigas políticas. Há também: POLO, Fausto. *Encyclopedia of the Ibeji*. Missaglia: Ibeji Art, 2008; STOLL, Mareidi e STOLL, Gert. *Ibeji: Twin Figures of the Yoruba*. Munique: Stoll, 1980; um livro de George Chemeche, outro de Hélène Joubert sobre uma coleção francesa etc.

36. Ver: FAGG, William B. *One Hundred Notes on Nigerian Art from Christie’s Catalogues 1974-1990*. Quaderni Poro, n. 7, 1991, vendido em 13.6.1978, lote 261.

37. Jacques Kerchache coletou uma quantidade considerável de exemplares de *bochio*, que foram publicados com trechos de textos dele próprio no catálogo da exposição *Vodun: African Voodoo*, realizada na Fondation Cartier, em Paris, em 2011. *Gris-gris* é um amuleto ou talismã de proteção ou que tem poderes mágicos. [N. do E.]

38. VERGER, Pierre Fatumbi. *Orisha: Les Dieux Yorouba en Afrique et au Nouveau Monde*. Paris: Éditions Métailié, 1982.

## *A pintura colonial em Cusco e no Alto Peru no acervo do MASP*

Luis Eduardo Wuffarden

Após a captura do indígena Atahualpa (1502-1533) em Cajamarca, o explorador espanhol Francisco Pizarro (*circa* 1475-1541) refunda a cidade de Cusco – antiga capital do império inca e cujo nome significa “o umbigo do mundo” – em março de 1534, nesta ocasião como cidade espanhola. No ano seguinte, com o estabelecimento da sede do governo colonial em Lima, o centro do poder político se deslocava definitivamente em direção à costa. Essa mudança drástica na organização territorial do Peru daria origem a uma constante rivalidade entre as duas cidades. Enquanto Lima era edificada do jeito europeu, fazendo-se *tabula rasa* de seu passado pré-hispânico, a Cusco colonial foi erguida sobre o antigo traçado urbano. Assim, seus imponentes muros de pedra incas serviram de base para a urbe hispânica, que não deixaria de reivindicar para si o título de “cabeça dos reinos do Peru”.<sup>1</sup> A enorme gravitação simbólica inerente a Cusco e seu entorno repousava na memória viva do passado imperial e em uma população indígena densa, que incluía os descendentes da aristocracia nativa. Com o passar do tempo, tudo isso definiu um conjunto de singularidades que se consolidaram à medida que a cidade foi se transformando num dos principais centros de produção artística da América do Sul.

Nesse contexto, a pintura ocidental pós-renascentista teria importante papel ao constituir uma ferramenta eficaz de transculturação. A isso somava-se o fato de a imprensa e a arte da gravura estarem em seu auge, incrementando as possibilidades da comunicação visual. Diferentemente da plástica abstrata inca, a representação verista do mundo visível oferecida pela nova arte figurativa não exigia um conhecimento especializado por parte do espectador. Isso permitiu que se transmitisse a uma população majoritariamente iletrada os complexos mistérios da religião católica e uma visão de mundo que acabaria moldando o imaginário colonial andino.

Pouco se sabe das primeiras expressões pictóricas na cidade, momento em que prevalecia a importação de telas hispano-flamengas junto com a atividade esporádica de mestres espanhóis itinerantes. Após o término das guerras civis entre os conquistadores, começariam a se estabelecer ateliês e artesãos locais, encarregados de decorar os edifícios religiosos que estavam sendo construídos e também de servir a uma crescente clientela particular. É significativo que um dos ateliês mais

antigos da cidade estivesse a cargo de Pedro Santángel de Florença (*circa* 1540-*circa* 1590), que merece ser considerado o primeiro pintor cusquenho.<sup>2</sup> Assim como o inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), Santángel era mestiço de primeira geração, nascido da união de um conquistador espanhol com uma princesa indígena. A riqueza acumulada por seu pai com a partilha de Cajamarca deu a Pedro – que era o segundo filho – a oportunidade de mudar-se para a Península Ibérica e receber formação de pintor, provavelmente na Andaluzia. Ao retornar a Cusco, rapidamente se tornou o mestre mais conceituado da cidade, executando igualmente importantes encomendas de pintura, imagens religiosas e feitura de retábulos.

Essa atividade intensa e documentada contrasta com o esquecimento póstumo que tem marcado Santángel e seus contemporâneos. Isso pode ser atribuído não apenas à desaparecimento física de suas primeiras obras, mas também à presença determinante na região do jesuíta Bernardo Bitti (1548-1610), cuja influente atividade marca um ponto de ruptura na história da pintura andina.<sup>3</sup> A primeira viagem de Bitti a Cusco, em 1583, fez parte de um longo trajeto pelos Andes do Sul e pelo Altiplano, área cultural muito coesa, que prefigurava o que seria o principal foco de expansão da arte cusquenha. Além de pintar, Bitti executava relevos, lavrava imagens imponentes e erguia retábulos nos quais conjugava todas essas facetas. Do ponto de vista estilístico, Bitti era um portador da *contramaniera*<sup>4</sup> e da arte sacra, duas tendências oficiais promovidas pela Igreja em busca de maior clareza, de acordo com as políticas da Contrarreforma derivadas do Concílio de Trento, no que dizia respeito ao culto de imagens. O irmão jesuíta introduziu na região o importante gênero das “imagens de piedade”, através de suas elegantes madonas canônicas, esbeltas e de traços idealizados, que apresentavam também uma paleta contrastante. Tais modelos deixariam uma marca profunda entre os pintores locais, que se dedicaram a reelaborar os modelos bittescos até começos do século 18.

O impacto de Bitti nos Andes do Sul não se traduziu apenas nas muitas cópias e variantes produzidas por seus seguidores, mas também na maneira como influenciou artistas de formação distinta. Sua herança, de fato, acabou dialogando com uma tradição visual incipiente na qual se viam,



conjuntamente, a atividade de mestres espanhóis provincianos e a crescente circulação de modelos flamengos de gravura. Por volta de 1620, começavam a surgir, pouco a pouco, estilos mais avançados que ecoavam as tendências dominantes na Península Ibérica. Desse modo, por exemplo, o naturalismo incipiente alcança sua versão mais acabada na obra de Lázaro Pardo de Lago (ativo em 1630-1669), que mistura a observação da realidade com uma refinada estilização sem um vínculo direto com a tradição bittesca ou com suas releituras locais. Pardo de Lago talvez tenha sido o primeiro artista cusquenho a recorrer às gravuras de Peter Paul Rubens (1577-1640) e de sua escola como ponto de partida para suas composições.

Em meados do século 17, essa sucessão de influências cosmopolitas serviria para que os pintores locais fossem selecionando – ou descartando – os elementos de sua própria linguagem pictórica. Um dos estopins desse processo seria o terremoto ocorrido em 31 de março de 1650, pois logo depois começaria um longo período de reconstruções, que contribuiu para intensificar a atividade dos ateliês e que acabaria colaborando também para a consolidação das tradições regionais. Nesse contexto chegaria a última leva significativa de pintores procedentes de Lima, como Juan de Calderón (act. *circa* 1640-1660) e Francisco Serrano (act. *circa* 1649-1663); após isso, Cusco abandonava de vez seus antigos laços de dependência artística. O cruzamento resultante de diversas opções estilísticas explica como essa cidade sul-andina chegaria a se tornar um centro artístico em condições de competir com a capital, expandindo sua influência por uma região geográfica cada vez maior.

Nesse período-chave circunscreve-se a trajetória do mestre indígena Diego Quispe Tito (1611-1681). Sua consagração chegaria ao longo da década de 1660, com a intensificação dos trabalhos decorativos na paróquia de San Sebastián, seu povoado natal, cuja igreja acabara de ser reconstruída. Quispe Tito realizou ali vários ciclos de pinturas de temática religiosa, bem como um conjunto excepcional de paisagens “sacralizadas”, que constituem uma das facetas mais apreciadas de seu trabalho. Por meio de todas essas encomendas, desenvolveria um virtuosismo de indubitável inspiração flamenga, que lhe garantiu o favor de uma ampla clientela urbana e culta em Cusco e no Alto Peru, onde sua fama começava a se consolidar. Num dos quadros que enviou a Potosí em 1667, lê-se a sugestiva inscrição “Quispi Tito inga inbentó” [Quispi Tito ingá inventou]. Dessa forma, o pintor enfatizava o aspecto criativo de seu trabalho, em contrapo-

sição à ideia de imitação, que continuava enclausurando os artífices indígenas.<sup>5</sup>

A reviravolta cosmopolita da pintura cusquenha ganharia ainda maior força durante o governo eclesiástico de Manuel de Mollinedo y Angulo (1640-1699), titular da diocese entre 1673 e 1699. Segundo o cronista Esquivel y Navia (*circa* 1672-*circa* 1730), no tempo desse prelado a região floresceria notavelmente “tanto em letras como em decência do divino culto”.<sup>6</sup> Nenhuma outra autoridade do vice-reinado lançaria mão da imagem artística de forma tão sistemática e eficaz, não só para promover o esplendor do culto religioso, mas como arma de propaganda política. Homem culto e aficionado das artes, Mollinedo já colecionava uma importante pinacoteca no momento em que assumiu a sede cusquenha.<sup>7</sup> Esta seria a última grande onda de arte europeia a desaguar na pintura andina, e veio a exercer um poderoso impacto sobre os artistas locais. Embora a intenção do bispo com isso fosse recriar na América o ambiente artístico que conhecera na corte madrilenha, os artesãos de Cusco assimilariam esses aportes para formar sua própria resposta.

Nesse sentido, é revelador que a primeira grande empreitada pictórica patrocinada pelo célebre bispo tenha sido a série sobre o Corpus Christi, realizada por volta de 1675-80, que assinala o começo da chamada “era Mollinedo” na história da arte andina.<sup>8</sup> Esses quadros oferecem uma descrição aparentemente verista e pontual da urbe barroca, mas na verdade trata-se de uma recriação ideal da festa, na qual os diferentes grupos da estratificada sociedade cusquenha demonstram sua devoção eucarística e sua fidelidade à dinastia imperial da Casa da Áustria. Porém, mais que tudo, essa série contribuiu para construir a imagem pública do “renascimento inca”,<sup>9</sup> ao representar vários membros da nobreza indígena com um ar de dignidade, que poderia ser explicado por estarem posando diante de seus pares ou parentes. Por outro lado, a frequente promoção de alusões “metapictóricas”, como exibir telas cusquenhas penduradas na rua por onde a procissão passava, mostra o orgulho compartilhado entre quem comissionava e quem pintava pela crescente fama de sua cidade como centro artístico sem par em todo o vice-reinado.

Não parece casual que um grande cisma gremial estalou poucos anos depois, separando os pintores espanhóis e os indígenas de Cusco. O processo foi iniciado precisamente durante a festa do Corpus Christi de 1688, com mútuas acusações que qualificavam os primeiros como “capatazes” – pelas abusivas subcontratações de mão de obra

indígena –, enquanto que dos outros dizia-se que “costumam se embriagar” e que davam “testemunho e juramento falsos”.<sup>10</sup> O resultado foi que dali em diante índios e espanhóis participariam separadamente da festa. Já se pretendeu ver as consequências estilísticas nas bases dessa ruptura, por coincidir com um momento decisivo para as tradições pictóricas regionais. No entanto, isso não deve ser relacionado à existência de uma pintura “indígena” que se diferenciaria de uma pintura “espanhola”, como sugeriram certas interpretações historiográficas modernas.

Na contramão de toda interpretação determinista, a maneira europeizante que prevaleceu durante a segunda metade do século 17 cusquenho aparece claramente liderada por duas personalidades indígenas: Diego Quispe Tito (1611-1681) e Basilio de Santa Cruz Pumacallao (1635-1710). De sua parte, os mestres “espanhóis” – como Francisco Serrano ou Juan Espinosa de los Monteros (ativo em 1638-1669) – tampouco deixaram de contribuir para a lenta construção desse estilo regional, e foram progressivamente unindo-se a ele, de diversos modos. A única coisa evidente, àquela altura, era a inenxorável superioridade numérica dos indígenas, que lutavam para abandonar seu papel de subordinação e desgarrar-se de certos controles gremiais que limitavam sua autonomia profissional e seu desenvolvimento como pintores-empresários.

Não parece contraditório, portanto, que o ideal estético europeu fosse defendido pelos pintores indígenas mais reconhecidos da cidade. De fato, o mestre favorito de Mollinedo foi Basilio de Santa Cruz Pumacallao, que decorou o cruzeiro da catedral de Cusco com telas monumentais que abordam aparições milagrosas e alegorias teológicas de caráter triunfalista. Em 1698, um ano antes de morrer, Mollinedo confirmou sua preferência encomendando a Santa Cruz duas grandes telas votivas para os dois lados do coro, que desta feita assumiam um caráter definitivamente localista. A presença na obra da efigie do bispo em oração diante da Virgem de Belém, patrona de Cusco, mostra uma intenção deste de eternizar sua contribuição ao enriquecimento artístico da cidade. Diferentemente das composições de caráter europeísta que adornam o cruzeiro, nesta obra Santa Cruz dialoga com certas convenções forjadas localmente, como o gênero das “esculturas pintadas”, e com as típicas convenções narrativas das séries historiadas cusquenhas.

Sem dúvida, isso revela o surgimento definitivo de um estilo diferenciado que começava a irromper com aparente naturalidade: uma maneira que havia decantado lentamente e com consenso geral, em sintonia com as devoções e

as preferências estéticas locais, até se tornar a linguagem dominante na arte sul-andina ao longo do século 18. Iniciava, assim, uma etapa na qual predominaria a produção de ateliê, na maioria das vezes anônima, sendo portanto impossível abordar sua história a partir de grandes nomes ou personalidades definidas, como ocorrera no período anterior. Somente em meados do século 18 é que voltaremos a encontrar com certa frequência a assinatura de alguns mestres, como Marcos Zapata (1710-1773) e Mauricio García (act. *circa* 1747-1760). No entanto, isso se tratava, na verdade, de uma espécie de “marca de fábrica”: aludia-se ao prestígio de um mestre, mas as obras eram executadas na prática por um grande número de artesãos, cujo trabalho em conjunto era voltado para a produção e exportação massiva de pinturas religiosas para quase todos os confins do vice-reinado, incluindo a capital.

Nesse panorama, a região de Charcas ou Alto Peru – atualmente Bolívia – não se limitou a ser mera receptora da pintura cusquenha. Embora houvesse um constante intercâmbio de obras e artistas entre Cusco e as terras altas, em algumas cidades do Altiplano como Potosí, Cochabamba e La Paz floresceu uma produção pictórica própria que tem sido chamada de “escola do Collao” ou “escola do Lago” por historiadores como Mesa e Gisbert ao estudar Melchor Pérez Holguín (*circa* 1665-depois de 1732), personalidade mais original a surgir no Alto Peru.<sup>11</sup> A difusão do estilo “holguinesco” pelo Altiplano, graças à produção de ateliê e de um expressivo número de imitadores, conseguiu prolongar a influência do mestre até começos do século 19.<sup>12</sup> Contudo, os principais pintores potosinos da geração seguinte, como Gaspar Miguel de Berrío (*circa* 1706-*circa* 1762) ou Luis Niño (act. *circa* 1730-1740), conseguiriam associar o exemplo de Holguín à marca característica da pintura regional cusquenha, que seguia circulando com profusão no Collao.

As pinturas coloniais sul-andinas existentes na coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP) são obras anônimas procedentes de Cusco e do Alto Peru, e ilustram o desenvolvimento estilístico de ambas as regiões, bem como alguns de seus gêneros favoritos. Sem dúvida a obra mais antiga do conjunto é aquela que representa a *Virgen de los Desamparados* [Virgem dos Desamparados] (*circa* 1680-1700), aparição que em Cusco passaria a ser denominada *Virgen de los Remedios* [Virgem dos Remédios], como consta na cartela situada na base da pintura.<sup>13</sup> Conforme uma tradição recolhida pelo cronista Diego de Esquivel y Navia (*circa* 1672-*circa* 1730), essa devoção foi levada a Cusco por



Autoria desconhecida (Cuzco, Peru), *Nossa Senhora dos Remédios*, 1680-1700; Óleo sobre tela, 166 x 110,5 cm; Doação Marcelo de Medeiros, em memória de Daniel Serra de Medeiros, 2012; Inv. MASP:01536

Alonso de Monroy y Cortés (?-1545), natural de Extremadura, Espanha, que seria parente distante do conquistador do México. Talvez pela origem valenciana de seu sobrenome, era devoto da Virgem dos Desamparados, adorada na catedral de Valência desde princípios do século 15. Chegou ao Peru vindo do México e estabeleceu-se primeiro em Lima, e a seguir em Huancavelica. Nessa cidade mineradora da serra central, Monroy, a caminho um dia da missa na igreja de Santo Domingo, foi apunhalado na porta do templo por um grupo de malfeitores e ficou gravemente ferido. Após ser atendido pelos frades, foi levado para casa e salvou-se milagrosamente invocando a Virgem dos Desamparados ou dos Remédios, que teria aparecido a ele, dizendo: “Alonso, leve-me para a catedral de Cusco”.

Imediatamente depois disso, Monroy mandou que se pintasse a imagem da Virgem e levou-a consigo até a cidade imperial. Sabendo de sua chegada, o bispo Juan Alonso de Ocón (1597-1656) recebeu a pintura solenemente no dia 14 de dezembro de 1646 e a colocou na capela da catedral,

onde está até hoje. Sua fama de milagrosa foi incrementada em março de 1650, na ocasião do grande terremoto que reduziu a cidade a escombros. Levou-se a pintura em procissão, para suplicar que as réplicas do sismo cessassem. Nessa ocasião, Monroy decidiu encomendar outra pintura destinada a eternizar os poderes taumatúrgicos atribuídos à Virgem dos Remédios. Trata-se de uma vista panorâmica de uma Cusco em ruínas, em cuja parte alta vê-se aquela aparição intercedendo diante de Cristo a fim de aplacar a ira divina. Monroy solicitou que na mesma obra fosse pintado também um retrato seu em oração, no canto inferior direito, em relação direta com sua devoção predileta. Essa pintura está conservada até hoje, embora muito retocada, e demonstra a importância que essa aparição teve num primeiro momento como protetora contra a ação destrutiva dos movimentos de terra. No entanto, seria logo substituída na preferência popular por outra imagem do mesmo templo, um antigo Cristo de Burgos que também saiu naquela procissão, e que depois seria rebatizado de Senhor dos Tremores e consagrado como patrono oficial da cidade.

Nos anos posteriores a 1650, e como consequência da intercessão milagrosa que lhe era atribuída, a Virgem dos Desamparados, ou dos Remédios, foi copiada numerosas vezes em quadros destinados à devoção doméstica. A versão do MASP é uma delas e deve datar de fins do século 17, isto é, em plena “era Mollinedo”. Podemos deduzir isso por seu estilo europeísta, que evoca as fórmulas do naturalismo barroco espanhol e apela para uma paleta tenebrista.<sup>14</sup> O vestuário dos doadores corrobora isso: está de acordo com a moda da corte vigente sob o reinado de Carlos II (1661-1700). Trata-se de dois personagens masculinos retratados em formato de busto, aparentemente pai e filho. O mais velho, colocado à direita, é um homem maduro cuja aparência e roupagem lembram o retrato de Alonso de Monroy na pintura que está na catedral e nos leva a pensar que a obra a que nos referimos foi executada em data próxima; contudo, nada permite relacionar ambos os personagens de maneira direta. Quanto ao segundo retratado, à esquerda na tela, parece ser filho do outro. Surge como um jovem sacerdote de batina preta, própria do clero secular, e é provável que fosse representado aqui por ocasião de sua ordenação ou ingresso na vida religiosa.

A imagem central, por sua vez, está bem próxima da imagem original situada na catedral. A Virgem aparece entronizada e colocada sobre um pedestal de aparência pétreo, onde há uma legenda com o nome da aparição. Veste uma túnica vermelha com pesadas dobras e uma sobreveste parda clara

com aplicações de brocado; seu cabelo é inteiramente coberto por uma touca branca sob a coroa real. Maria traz um ramo de lírio na mão direita, e com a outra segura o Menino Jesus, que, vestido de branco e ouro, não carrega uma coroa real como sua mãe, e sim a tiara papal – que o identifica como o cabeça da Igreja – e uma cruz premonitória de sua Paixão. De ambos os lados da Virgem vemos suspensos no ar, de maneira irreal, dois corpos infantis de joelhos, nus e sangrando, que simbolizam aqueles a quem tradicionalmente esta aparição mariana ampara: os desamparados, inocentes, loucos e infantes mártires.

O cortinado vermelho recolhido e os panos de parede que se erguem dos dois lados da Virgem são detalhes significativos, pois recriam um espaço arquitetônico sagrado. Contribui para isso também o tecido ou tapeçaria de damasco, com arabescos em preto e ouro, que serve de fundo à efigie. Trata-se, portanto, de uma “escultura pintada”, gênero que consistia em representar de maneira verista sobre a tela não o personagem sagrado em si, imaginado em um plano abstrato, e sim uma imagem de culto específica dentro de seu altar ou capela. Neste caso, o artista não “retratou” uma imagem que poderia ter visto diretamente, mas limitou-se a copiar a pintura de Monroy, venerada na catedral cusquenha, que por sua vez derivava de uma gravura anônima valenciana do começo do século 17. A encomenda desta pintura por um particular testemunha o auge dessa devoção dos Desamparados nos anos que se seguiram ao grande terremoto. Como vimos, ela seria posteriormente deixada de lado, por conta da expansão de um culto alternativo de caráter local.

Por sua vez, a pintura dedicada à *Virgen de Copacabana* [Virgem de Copacabana] (circa 1730/1750) é um exemplo claro das “esculturas pintadas” americanas, tanto por seu estilo como por suas estratégias de representação. Esta modalidade pictórica alcançaria seu apogeu ao longo do século 18 e foi peça-chave para a propagação das grandes devoções religiosas surgidas no Novo Mundo. O santuário de Copacabana, situado às margens do lago Titicaca, no Alto Peru, chegou a ser o lugar de peregrinação mais importante da região. Nele, venerava-se uma imagem tosca da Virgem da Candelária, lavrada pelo nobre indígena Francisco Tito Yupanqui (1550-1616) em 1583, após grandes peripécias que seriam relatadas e difundidas pelo próprio autor em um manuscrito autobiográfico, com o propósito de testemunhar os poderes milagrosos atribuídos à imagem.<sup>15</sup> Ao ser implantado em cima de um antigo local de adoração indígena no povoado de Copacabana, próximo ao lago, este

santuário mariano acabou substituindo as velhas crenças, tornando-se, dessa forma, um potente símbolo da incorporação definitiva do antigo império dos incas pela cristandade universal.

Por estar no meio de uma das grandes rotas comerciais do vice-reinado, conhecida como a “rota da prata”, as peregrinações para Copacabana foram massivas e a fama de seus prodígios se refletiria em numerosas réplicas escultóricas da imagem, que eram adoradas em lugares distantes como Lima, Cusco, Cocharcas e Humahuaca, no atual norte da Argentina. Nada, contudo, pôde competir com a maneira como a imagem original se enraizou na população, conseguindo congregar ao seu redor todos os setores sociais do vice-reinado. Com o passar do tempo, as peregrinações geraram uma demanda por objetos que servissem ao devoto como recordação de sua visita ao santuário, desde reproduções em papel até ricos retábulos portáteis dentro de caixas de prata lavrada, que eram adquiridos pelos paroquianos abastados. Mas a venerada imagem viu-se reproduzida sobretudo através de pinturas como a que o MASP possui, que procuravam transmitir a impactante aparência do nicho maior do altar, obra de caráter barroco realizada em 1660. Os formatos dessas pinturas, em geral diminutos, permitiam que elas fossem colocadas em casas ou em oratórios privados, a fim de invocar a proteção da milagrosa Virgem do Altiplano à distância e em qualquer momento do ano.

O estilo desta obra corresponde ao de um pintor anônimo do Alto Peru do segundo terço do século 18, próximo à maneira de Luis Niño (ativo em 1720-1750).<sup>16</sup> A marcada frontalidade enfatiza a aparência majestática da imagem titular, que ocupa o centro indiscutível da composição. Embora a escultura original seja maciça ou de volume redondo, a devoção popular a transformaria, com o passar do tempo, em uma imagem de vestir, como aparece aqui, coberta por ricas roupagens e joias de todo tipo que colocavam nela os irmãos responsáveis por seu culto. Está envolta em um manto de brocado vermelho fechado por fileiras de pérolas, o que dá a sua figura uma forma piramidal. Possui uma longa cabeleira postiça ornada com flores brancas e vermelhas, que oculta a singela touca talhada da imagem original. Seu atributo mais característico é o círio que segura com a mão direita, que a identifica como Candelária, aparição que remete ao momento da Purificação da Virgem no templo por sua recente maternidade, simbolizada no pequeno Menino Jesus em seus braços, em posição de *Salvator Mundi*.



No centro de seu retábulo, o imponente ícone mariano é realçado por um grande quadro elíptico – hoje perdido – de prata lavrada e espelhos, coroado por um dossel do mesmo metal em forma de templete, pequena estrutura em forma de templo, do qual dependuram-se lâmpadas votivas. Isso contrasta com o dourado dos relevos do altar, que se ergue ao redor e cuja profusa ornamentação é característica do estilo “mestiço”. Dois pequenos anjos voando dos dois lados parecem sustentar a estrutura, gerando certa sensação de ambiguidade, pois não fica claro se são imagens de altar ou aparições sobrenaturais. A mesma coisa acontece com as duas figuras de santos acompanhantes, ao pé do altar. O primeiro é são Sebastião, antigo patrono da parcela indígena de Hanan, invocado contra as pestes que dizimavam periodicamente a população nativa. A segunda figura corresponde a são João de Deus, fundador da ordem hospitaleira que leva seu nome, a qual chegara aos Andes no século 17. A associação com os dois santos certamente ajudava a suplicar pela proteção da Virgem do Lago contra as doenças, e talvez tenha alguma relação com a Grande Peste que se espalhou por Cusco e pelo sul andino por volta de 1720.

Se as “esculturas pintadas” reformularam criativamente um gênero nascido na Europa, as cortes de anjos e arcanjos arcabuzeiros foram, por outro lado, uma autêntica invenção iconográfica do barroco andino. O renovado culto angelical americano recorria com frequência à tradística de origem medieval para designar esses seres alados com nomes apócrifos, e portanto não aceitos pela teologia oficial da Igreja.<sup>17</sup> O *Arcángel arcabucero* [Arcanjo com arcabuz] (circa 1720/1750) que está na coleção do MASP é característico desta tipologia, mas não é identificado com nenhuma denominação específica. Por suas dimensões, deve ter sido feito para uma pequena capela ou oratório privado. Do ponto de vista estilístico, seria difícil determinar com certeza uma filiação cusquenha ou alto-peruana, pois em ambas as regiões o tema foi abordado de forma semelhante. Pesariam a favor de uma origem no Altiplano certas similaridades com o “mestre de Calamarca”, chamado assim por Mesa e Gisbert ao lhe atribuírem uma série angélica da paróquia com este nome, situada ao sul de La Paz. No entanto, por se tratar de uma personalidade artística ainda pouco estudada e por haver muitas pinturas com motivos parecidos em Cusco e na região, somos levados a manter a questão em aberto.

Diferentemente dos anjos europeus, que apareciam dispostos como milícias da antiguidade clássica, esses personagens alados do mundo andino portam armas de fogo e vestem

trajes contemporâneos, à maneira das guardas da corte. Segundo alguns autores, o surgimento desta temática reflete o impacto causado pelas armas de fogo no mundo andino desde a época da conquista. Chegou-se mesmo a afirmar que os indígenas associavam esses artefatos a Illapa, o deus do trovão.<sup>18</sup> O fato é que registram-se representações pictóricas suas desde a segunda metade do século 17. De fato, os primeiros exemplos documentados datam dos tempos do bispo Mollinedo, que anota em uma de suas visitas pastorais a colocação de uma “marcha de anjos” nos muros laterais de um templo.<sup>19</sup>

É muito provável que os artistas andinos tenham utilizado como modelo certas ilustrações flamengas em tratados de arcabuzaria, como o de Jacob de Gheyn (1565-1629), publicado em 1607, no qual se ensinavam as diferentes posições para o manejo de tais armas. Vestidos com grandes chapéus de plumas e luxuosas roupas militares de gala, os arcanjos andinos parecem executar um complexo ritual.<sup>20</sup> Na pintura do MASP, por exemplo, o personagem é visto no momento em que carrega sua arma com a vareta enquanto com a mão esquerda segura o pavio aceso. A postura é semelhante à de outro arcabuzeiro que se encontra em uma coleção particular em Lima.<sup>21</sup> O aparatoso traje militar de brocado verde com mangas bufantes, manto vermelho e ampla gola valona retangular de encaixe que cobre parte do peito permite que localizemos a obra nas primeiras décadas do século 18, pois vários desses elementos denotam as mudanças na moda introduzidas com o começo da era bourbônica.<sup>22</sup> Não parece ser uma obra executada isoladamente, pois esse tipo de pintura costumava conformar séries de dez ou doze arcanjos, que, estendidos nas paredes de certos interiores eclesiásticos, atuavam como guardiães simbólicos da Imaculada Conceição ou do Santíssimo Sacramento. Sem dúvida, a beleza idealizada e convencional dos traços físicos, assim como a aparência artificial desta elegante figura, pintada sobre um fundo abstrato, contribuíam para enfatizar a autoridade e os poderes sobrenaturais do mensageiro divino.

Outro aspecto singular da religiosidade colonial foi o prolongado enraizamento de temas escatológicos que provinham da Idade Média europeia. O *Juicio Final* [Juízo final] (1770/1790) da coleção do MASP dá eloquente testemunho de como, em plena era do Iluminismo, permanecia vigente nos Andes um tema artístico virtualmente ausente da pintura europeia posterior a 1630.<sup>23</sup> Quanto a isso, convém lembrar a precoce recomendação feita pelo escritor e desenhista mestiço Felipe Guamán Poma de Ayala (1550-



Autoria desconhecida (Alto Peru), *Virgem de Copacabana*, 1730-50; Óleo sobre tela, 63 x 46 cm; Doação Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto, 2011; Inv. MASP.01511





Autoria desconhecida (Alto Peru ou Cuzco), *Arcanjo com arcabuz*, 1720-50; Óleo sobre tela, 69,5 x 35,5 cm; Doação Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto, 2008; Inv. MASP01510

1616) em uma passagem de sua *Nueva Corónica y Buen Gobierno* [Nova crônica e bom governo], na qual afirmava – lançando mão das recomendações advindas do III Concílio Limense – que cada templo do vice-reinado deveria ter, em local visível, esta visão escatológica, “para que seja testemunha do cristão pecador”.<sup>24</sup> Evidentemente, a prefiguração do fim dos tempos punha em cena a luta entre o bem e o mal, assim como a oposição recompensa-castigo: uma dialética persuasiva que mostrou grande eficácia não apenas no contexto da evangelização e da “extirpação de idolatrias” como também ao conseguir estender sua mensagem admoestatória ao longo de toda a história do vice-reinado.

É interessante constatar como o autor anônimo da versão do MASP recorreu a uma fonte visual amplamente empregada, desde muito tempo antes, pelos pintores andinos.<sup>25</sup> Trata-se do *Juízo Final*, uma ambiciosa composição gravada em 1606 por Philippe Thomassin (1562-1622), gravurista francês estabelecido em Roma, que executou o tema em oito pranchas que se conectam entre si como peças de um quebra-cabeça. A obra foi dedicada ao cardeal Pompeo Arrigoni (1552-1616), protetor da Ordem dos Menores Observantes e Secretário do Santo Ofício, cujo escudo é sustentado por um anjo voador na parte central direita do conjunto. A enorme repercussão deste esquema compositivo dentro da pintura andina contrasta com a nula influência que nela exerceu o *Juízo Final* de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), sem dúvida o mais célebre na Europa. Tal fato deve ser atribuído, sem dúvida, às dificuldades de leitura implicadas na obra do florentino, em contraste com a eficácia didática que flui da composição de Thomassin. A composição do francês era organizada em sucessivos “estratos” que mostravam com grande clareza as hierarquias celestes e as diferenças entre os escolhidos e os condenados, esses últimos dirigindo-se inexoravelmente para a goela de um amedrontador Leviatã, localizado num nível subterrâneo.

O caráter “franciscano” da representação, anunciado na dedicatória ao cardeal, é confirmado pelo protagonismo dado ao santo de Assis, que aparece aqui em lugar central, assumindo o papel de *imitator Christi* ou “segundo Cristo na terra”: imediatamente abaixo do Salvador, é mostrado como intercessor da humanidade, ao pé da cruz e entre dois anjos que portam os símbolos da Paixão. Parece que foram justamente membros da ordem franciscana que levaram a reprodução a Cusco. Em 1675, entregariam-na a Diego Quispe Tito para pintar o *Juízo Final* que até hoje está pendurado no saguão de entrada de seu convento cusquenho e demonstra a capacidade do mestre indígena de copiar com criatividade. Quispe Tito conseguiu adaptar a composição de Thomassin, originalmente vertical, para um formato horizontal. Introduziu também alguns elementos locais, como uma figura de um inca em oração no meio do Purgatório. Nas décadas seguintes, o mesmo esquema receberia releituras de artistas anônimos nas igrejas de Cabanaconde, Urubamba e Huancané.

Ao chegar ao Alto Peru, o modelo ganhou novas variantes, como pode-se constatar na conhecida série *Postimerías*<sup>26</sup> (1684) de José López de los Ríos (ativo entre *circa* 1660-1670) para a igreja de Carabuco. Ou na série anônima da paróquia de Caquiaviri (1739). Ambas as versões reelaboram



Autoria desconhecida (Alto Peru), *Juízo final*, 1770-90; Óleo sobre tela, 158 x 116 cm; Doação Lais Helena Zogbi Porto e Telmo Giolito Porto, 2011; Inv. MASP01536



radicalmente o esquema compositivo original, mantendo alguns elementos que permitem identificar a fonte. O próprio Melchor Pérez Holguín valeu-se da composição de Thomassin como ponto de partida para seu *Juízo Final* (1708) na igreja de São Lourenço de Potosí. Na contramão de todas essas transformações, o autor anônimo de nossa tela optaria por retomar quase literalmente a gravura original, incluindo sua orientação vertical, a distribuição dos estratos e todas as legendas em latim. É provável que essa “ortodoxia” formal e seu discurso admonitório tivessem na época uma conotação política contemporânea: de fato, a obra foi realizada em meio ao conturbado clima social cujas expressões culminantes seriam a Grande Rebelião liderada por

## Notas

1. CUMMINS, Thomas B. F. “A Tale of Two Cities: The Construction of Colonial Cuzco and Lima”. In: FANE, Diana (org.). *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*. Nova York: Harry N. Abrams, 1996, pp. 157-70.

2. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “From Apprentices to ‘Famous Brushes’: Natives Artists in Colonial Peru”. *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: LACMA/Yale University Press, 2011, pp. 253-54; e WUFFARDEN, Luis Eduardo. “De los orígenes a la ‘era Mollinedo’ (1560-1700)”. In: WUFFARDEN, Luis Eduardo; KUSUNOKI, Ricardo (orgs.). *Pintura cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima/Banco de Crédito del Perú, 2016, pp. 19-21.

3. Sobre a atividade de Bitti na América do Sul e sua contribuição, ver SORIA, Martín S. *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1956; STASTNY, Francisco. “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n. 22, 1969, pp. 7-45.; MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Bitti, un pintor manierista en Sudamérica*. La Paz: Cuadernos de Arte y Arqueología, 1974; e STASTNY, Francisco. *El manierismo en la pintura colonial latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1981.

4. Estilo trazido por mestres italianos da segunda metade do século 17 e que constituía uma reação ao maneirismo e ao seu caráter elitista. As composições e a escolha dos temas se caracterizavam pela simplicidade, de modo a facilitar a compreensão das obras e o acesso a elas. [N. do E.]

5. MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, v. 1, p. 87.

6. ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, v. 2, 1980, pp. 174-75. Sobre a “era Mollinedo”, ver RUZO, Isabel Zizold de. “El obispo don Manuel Mollinedo y Angulo, mecenas cuzqueño”. *Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genea-*

Túpac Amaru II (1780) e suas consequentes repercussões no planalto do Collao.

*Luis Eduardo Wuffarden*

É historiador da arte formado pela Pontifícia Universidade Católica do Peru. Foi responsável pelo Arquivo Histórico Municipal de Lima. Atualmente é membro do Instituto Riva-Agüero e do Comitê Acadêmico do Museu de Arte de Lima. Também atua como curador independente e pesquisador. É autor ou coautor de numerosas publicações sobre arte colonial, incluindo *Pintura en Hispanoamérica* (Madri: El Viso, 2014).

Traduzido do espanhol por *Miguel Del Castillo*

*lógicas*, n. 11, 1958, pp. 39-58; VILLANUEVA URTEAGA, Horacio. “Nuevos datos sobre la vida y obras del obispo Mollinedo”. *Revista del Instituto Americano de Arte*, n. 9, 1959, pp. 27-64; e WUFFARDEN, “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino”. In: GUIBOVICH, Pedro; WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1674-1694)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva-Agüero, 2008, pp. 41-67.

7. Em 1673, quando o bispo chegou a Lima, seus quadros foram taxados por José de Osera e Tomás Ortiz de Olivares. Há uma transcrição do inventário em MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, v. 1, pp. 119-20.

8. Sobre a série do Corpus Christi, ver MARIÁTEGUI OLIVA, Ricardo. *Pintura cuzqueña del siglo XVII en Chile. Los valiosos lienzos del Corpus cuzqueño de propiedad de D. Carlos Peña Oraegui en Santiago*. Lima: Ed. del Autor, 1954; MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, v. 1, pp. 177-80; DEAN, Carolyn. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo. El Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002; WUFFARDEN, Luis Eduardo. *La procesión del Corpus en el Cuzco*. Sevilla: Unión Latina/Fundación El Monte/Universidad de la Rábida, 1996; e STASTNY, Francisco. “De la confesión al matrimonio. Ejercicios en la representación de correlaciones con incas coloniales”. *Revista del Museo Nacional*, n. 49, 2002, pp. 213-32.

9. O renascimento inca é a expressão cultural do fenômeno social e político que John Rowe propôs que se denominasse movimento nacional inca do século 18; ROWE, John H. *Movimiento nacional inca del siglo XVIII*. Cuzco: Imprenta Garcilaso, 1955. Segundo o autor, contribui para tanto a aparição em 1723 da segunda edição dos *Comentarios Reales* do inca Garcilaso de la Vega. Ver também: STASTNY, Francisco. “Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cusco virreinal”. *Cielo Abierto*, n. 21 (jul.-set. 1982), p. 44.

10. MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982, v. 1, pp. 137-78.

11. MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud, 1977.

12. *Idem*, pp. 221-28.

13. A legenda original diz, literalmente: “Nuestra Señorra [sic] de los Remedios” [Nossa Senhora dos Remédios]. Sobre a Virgem dos Desamparados ou dos Remédios de Cusco, ver: ESQUIVEL Y NAVIA, Diego de. *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco*. 2 v. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1980, v. 2, pp. 82-84 e 190-93; VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires, 1956, pp. 158-59; e SCHENONE, Héctor. *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008, pp. 369-72.

14. Termo que alude ao tenebrismo, tendência pictórica derivada do barroco e que se caracteriza por contrastes marcados de luz e sombra. [N. do E.]

15. GAVILÁN, Alonso Ramos. *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1621, pp. 236-37. Sobre a iconografia da Virgem de Copacabana e suas representações pictóricas, ver: VARGAS UGARTE, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires, 1956, pp. 261-74; e SCHENONE, Héctor. *Santa María*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2008, pp. 360-63.

16. Sobre Niño, ver: MESA, José de; GISBERT, Teresa. *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud, 1977, pp. 240-44.

17. Ver GISBERT, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Gisbert y Cía., 1980, pp. 86-88; STASTNY, Francisco. “Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cusco virreinal”. *Cielo Abierto*, n. 21, jul.-set.1982, pp. 50-53; MUJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992; e WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Pintura en el virreinato del Perú”. In: ALCALÁ, Luisa Elena;

BROWN, Jonathan. *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*. Madri: El Viso/Fomento Cultural Banamex, 2014, pp. 348-53.

18. STASTNY, Francisco. “Arcángel o Lliviac”. In: *Iconografía e iconología*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

19. Tratava-se, significativamente, da igreja de Santa Rosa. WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Las visitas del obispo Mollinedo y sus políticas visuales: una fuente para la historia del arte colonial andino”. In: GUIBOVICH, Pedro; WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Sociedad y gobierno episcopal. Las visitas del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1674-1694)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto Riva-Agüero, 2013, p. 61.

20. MUJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1992.

21. Ver: WUFFARDEN, Luis Eduardo; KUSUNOKI, Ricardo (orgs.). *Pintura cuzqueña*. Lima: Museo de Arte de Lima/Banco de Crédito del Perú, 2016, p. 267, fig. 97.

22. Corresponde ao período dos reinados da Casa de Bourbon, no decorrer do século 18, a saber: Felipe V, Luís I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV e Fernando VII. [N. do E.]

23. Como aponta Francisco Stastny em seu ensaio sobre os “síntomas” medievais da arte colonial peruana. STASTNY, Francisco. *Síntomas medievales en el “barroco americano”*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1993, pp. 13-15.

24. GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Lima/México: Siglo XXI, 1985, p. 636.

25. Contudo, a original permanecia desconhecida até tempos recentes. Foi identificada por Agustina Rodríguez Romero e Gabriela Siracusano, que conseguiram reconstruir com bastante precisão o itinerário iconográfico desse modelo na América. RODRÍGUEZ, Agustina; SIRACUSANO, Gabriela. “El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey y la muerte. Rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII”. *Eadem Utraque Europa*, ano 6, n. 10-11, jun.-dez. 2010, pp. 9-29.

26. Segundo a Igreja Católica, termo que corresponde a quatro momentos: morte, julgamento, inferno, céu. [N. do E.]



## Viva o kitsch? Reflexões sobre a coleção Olney Krüse no MASP

Olivia Ardui<sup>1</sup>

Um abajur de plástico cor-de-rosa, uma bailarina de porcelana, xícaras com as inscrições “eu” e “você”, um prato com peixes em relevo, um copo com seios, uma miniatura da Estátua da Liberdade, uma caixa de fósforo com a reprodução da Mona Lisa, ou, ainda, um rolo de papel higiênico perfumado: estes são alguns exemplos dos objetos doados por Olney Krüse (1939-2006) ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Essa coleção, possivelmente a mais insólita e peculiar do museu, reúne um conjunto heterogêneo de peças que, entre 1981 e 2006, foram doadas progressivamente pelo artista e crítico de arte, grande entusiasta e defensor do *kitsch*. Nesse intervalo, ao mesmo tempo que trazia à instituição peças com certa regularidade, Krüse também articulou mostras, escreveu inúmeros artigos, doou livros de referência e recortes de jornal sobre o que alguns acreditam ser um “gosto duvidoso”. Após sua morte, no entanto, pouca atenção foi concedida ao amplo acervo que ele reuniu: os objetos não foram mais exibidos e seu inventário foi interrompido algumas vezes. No ano de 2017, uma nova iniciativa de completar um inventário foi empreendida.

Quem foi o idealizador dessa coleção? Em que circunstâncias ele começou a colecionar? Quais eram os critérios de seleção dos objetos que ele mesmo define como de mau gosto? Quais eram as suas intenções quando ofereceu o seu acervo pessoal de *kitsch* a uma instituição reconhecida pela importância de suas obras de arte europeia? Por outro lado, o que teria levado Pietro Maria Bardi (1900-1999), o então diretor, a aceitar essa doação que poderia parecer deslocada ou até mesmo dissonante de uma narrativa tradicional das artes, pautada pelos imperativos de autenticidade, qualidade estética e relevância histórica? Por fim, em que medida a presença dessas peças *kitsch* pode questionar e friccionar até hoje a concepção do acervo de um museu em constante transformação?

### Olney Krüse e seu projeto de museu do *kitsch*

Se não há uma definição unívoca de *kitsch*, a sua etimologia sugere uma conotação negativa que permeia todo o discurso elaborado em torno dele. O termo foi cunhado em Munique por volta de 1860, e deriva do alemão *kitschen*, verbo que designa a prática de fabricar móveis novos utilizando



Olney Krüse na abertura da exposição *Kitsch - pequeno inventário de um grande mau gosto*, no MASP Paulista, dia 23 de maio de 1984, ao lado da dedicatória da exposição à sua mãe, à cantora e atriz Angela Maria e ao apresentador de televisão Chacrinha

peças de móveis velhos, ou *verkitschen*, que significa trapacear, vender alguma coisa no lugar do que havia sido combinado. Nos dois casos, a essência do que seria *kitsch* se articula em torno de sua qualidade de artifício, seja uma cópia barata que ressignifica um objeto supostamente original ou mesmo uma falsificação. A problemática da ética questionável do *kitsch* seria então intrínseca à sua origem semântica e parece se contrapor a uma série de valores como autenticidade, legitimidade e honestidade.<sup>2</sup>

Na sua acepção primeira, o termo *kitsch* é utilizado para qualificar um produto cultural que se desvincula e distorce os padrões do “bom gosto” instituídos. À ordem se contrapõe um excesso, acumulação e empilhamento de elementos formalmente heterogêneos e sumariamente executados. À coerência temática se opõem associações aleatórias, incongruentes e deslocadas, que muitas vezes tendem ao cômico ou ao burlesco. Entre algumas características recorrentes estão a utilização de materiais que imitam outros (um objeto de gesso que imita mármore, por exemplo) ou distorções anatômicas, como o exagero das proporções ou, ao contrário, a sua miniaturização. Esses desvios são intencionais, uma vez que a prioridade não residiria na qualidade da manufatura dos objetos, nas suas propriedades formais, na inteligência da integração entre forma e função, mas no seu valor simbólico, afetivo, subjetivo e mnemônico.<sup>3</sup>



Autoria desconhecida, *Enfeite*, sem data; Cerâmica e resina policromada, 2,5 x 18 x 18 cm; Doação Olney Krüse, 1981-2006; Inv. MASP06932

Apesar de geralmente ser associado a produtos industriais e comercializados em massa, o termo *kitsch* também pode referir-se a um tipo de conexão emocional de um indivíduo com estes itens, geralmente por remeter a um ente querido, uma memória específica, ou ainda por tornar presentes, através de suas efígies, ícones e personalidades admirados da cultura popular. Nesse sentido, para além de uma categoria de objetos ou de uma (anti-)estética, é possível falar de uma atitude e uma maneira de *ser kitsch*, caracterizada por certo hedonismo, fetichismo e certa acumulação geralmente justificados por motivações subjetivas, afetivas e até consumistas.<sup>4</sup>

Foi esse tipo de relação sentimental e pessoal que Olney Krüse estabeleceu com as peças que reuniu durante cerca de 43 anos.<sup>5</sup> Ele relata que começou recolhendo os objetos que eram rejeitados pelos padrões estéticos de sua mãe, começando por uma fotografia de Iêda Maria Vargas, ex-miss universo, segurando um tubo de creme dental. Em dado momento, ele “descobriu [...] que o que antes acumulava por amor [...] [podia] se enquadrar em uma palavra”.<sup>6</sup> Mas, ao que tudo indica, ele nunca deixou de lado as suas preferências pessoais que também justificavam a omissão de alguns objetos de seu acervo. Parece contraditório, sobretudo em um discurso sobre os desvios do “bom gosto” que “nem todo *kitsch* [tenha] a honra de ser exposto, existe o bom mau gosto, deve haver uma ordem na desproporção”.<sup>7</sup> Em uma brochura que ele publica na ocasião da exposição com objetos de sua coleção na Galeria de Arte Aplicada em 1973, por exemplo, ele explica que, “por uma certa irritabilidade do colecionador”, voluntariamente escolhe não incluir peças antológicas do *kitsch*.<sup>8</sup> Entre essas peças, ele cita reproduções da Vênus de Milo, o anão de jardim e a cortina

de fios de plástico que, surpreendentemente, aparece em uma fotografia de Krüse na ocasião da dita exposição.<sup>9</sup> O colecionador também afirma não incluir em sua coleção peças que se referem à política, religião ou pornografia, por uma questão pessoal e moral. Nesse sentido ele alega que “trata-se de uma coleção preconceituosa”.<sup>10</sup> No entanto, a presença de uma fita VHS de pornografia, uma revista erótica ou ainda suportes de copo com cenas de *kama sutra* na sua coleção parecem contradizer o discurso que o colecionador elaborou em torno de sua prática.

Essa autorreferencialidade, impregnada de um entusiasmo quase pueril e uma sentimentalidade exacerbada, também transparece no discurso que Krüse tece em torno do *kitsch*. A maior parte de seus textos são escritos em primeira pessoa, em um tom informal e coloquial próximo da fala, sugerindo certa intimidade com o leitor. Ele geralmente integra dados pessoais (entre os quais o seu signo astrológico), detalha as relações de amizade que permitiram a realização de um dado projeto, menciona algum mérito de seu currículo, sempre reafirmando o seu engajamento na disseminação e legitimação do *kitsch* no Brasil.<sup>11</sup>

Mas a aparente espontaneidade e leveza de seus textos parecem compor um roteiro predefinido e meticulosamente esboçado, como o atestam os rascunhos presentes no acervo e na biblioteca do museu. Quase todo esse material também apresenta dedicatórias, é assinado e datado, destinado a alimentar a constituir um acervo para um futuro *museu do kitsch*. O fato de Krüse integrar na sua coleção revistas



Autoria desconhecida, Copo, *circa* 1975; Vidro, 13 x 8 x 9 cm; Doação Olney Krüse, 1981; Inv. MASP06472



Objetos de fumar na vitrine de exposição *Kitsch - pequeno inventário de um grande mau gosto*, no primeiro andar do MASP Paulista, 1984

encadernadas com artigos sobre as suas mostras, ou ainda troféus e placas comemorativas pessoais também parece confirmar a sua intenção em firmar o seu nome na história. A consolidação desse projeto a longo prazo é o que parece sustentar essa elaboração sistemática de um discurso que justifica a relevância de sua prática de colecionismo de objetos de “mau gosto”, e fazendo dele um pioneiro na valorização e no estudo do *kitsch*.

Para além de seu discurso, a persona que Krüse constituiu para si mesmo parece se identificar com o próprio *kitsch* que colecionava: divertido, emotivo e extravagante. Se suas roupas e trajes eram relativamente discretos, raramente passava despercebido, como foi o caso de sua chegada de Cadillac prateado na abertura de sua exposição em 2001, na Galeria Prestes Maia.<sup>12</sup> Talvez tal “performatividade *kitsch*” tivesse o intuito, mais ou menos consciente, de marcar os imaginários, contribuir para a elaboração de uma narrativa sobre sua coleção e, em última instância, sobre si mesmo, o que se cristalizaria no *museu do kitsch*.<sup>13</sup>

### A coleção Olney Krüse no MASP

Quando o *kitsch room* da sua residência não comportava mais espaço físico para todos os objetos que acumulava, Olney Krüse começou a esboçar um projeto de *museu do kitsch*. Em um primeiro momento, ele almejava construir um edifício que receberia suas peças, que ele realizaria de maneira autônoma.<sup>14</sup> Em circunstâncias que ainda precisariam ser elucidadas, ele em seguida propôs que o seu *museu* integrasse o acervo do MASP, para o qual oferece a sua primeira doação em 1981. A partir de então, progressivamente trouxe objetos até 2006, ano de sua morte. As doações mais consideráveis foram pontuadas por duas grandes exposições no MASP.<sup>15</sup>

Quem visitou a exposição *Kitsch - pequeno inventário de um grande mau gosto*, realizada entre 23 de maio e 12 de junho de 1984, provavelmente se surpreendeu ao se deparar, na entrada da sala do primeiro andar, com um pavão embalsamado situado de baixo de um arco ornado com flores de papel em diversos tons de rosa, laços de fita verde, dois pombos que uniam seus bicos. Ao som de Júlio Iglesias, Ângela Maria ou ainda Odair José, o público pôde (re-)descobrir o universo incongruente dos objetos ali reunidos. Essa primeira mostra de sua coleção no MASP reuniu cerca de quinhentos a seiscentos objetos, entre os clássicos pingüins de geladeira, passando por uma seção de fetichismo (com lingerie íntima por exemplo), *souvenirs*, garrafas com forma de mulheres ou peixes, bolos de noiva e de festa infantil, entre outros objetos utilitários do cotidiano e bibelôs, pequenos objetos utilizados para adornar mesas e prateleiras.<sup>16</sup>

O conjunto foi agenciado segundo critérios tipológico-funcionais que remetem a alguns sistemas de classificações de cultura material utilizados em particular em museus etnográficos ou arqueológicos. Uma vitrine, por exemplo, reunia objetos para fumo como cinzeiros ou isqueiros. Já uma outra, agrupava os mais diversos relógios e despertadores. Mas se o *kitsch* se define, como vimos, também na relação que o indivíduo estabelece com os objetos em questão, a sua apresentação no museu o desloca para a esfera da apreciação estética, evacuando tanto a sua funcionalidade,



Autoria desconhecida, *Caneca*, *circa* 1973; Cerâmica policromada, 21,5 x 14 x 8 cm; Doação Olney Krüse, 1981; Inv. MASP07176



quanto seu valor afetivo e vínculo com memórias pessoais. Resta a saber se um *museu do kitsch* poderia ser algo além de um *bric-à-brac* de objetos mortos depois do falecimento de seu performático promotor e defensor.<sup>17</sup>

Em 2001, mais uma vez o espectador pode ter se surpreendido ao adentrar a sede do MASP Centro, situado na Galeria Prestes Maia, diante dos objetos *kitsch* expostos na sala expositiva cujo chão estava recoberto de purpurina.<sup>18</sup> *Viva o kitsch!* marcava a segunda grande doação de Krüse, com cerca de quinhentos objetos adicionais, era subdividida em duas seções. Um primeiro núcleo reuniu os novos itens que passaram a integrar o acervo do MASP. Alguns deles teriam mesmo sido comprados durante a própria montagem da exposição, em idas repetidas à rua 25 de março.<sup>19</sup>

Segundo o colecionador, se destacaram um modelo completo de Hebe Camargo (1929-2012), incluindo acessórios



Autoria desconhecida, *Enfeite*, circa 1973; Cerâmica policromada, 13,5 x 7 x 7,5 cm; Doação Olney Krüse, 1981; Inv. MASP06516

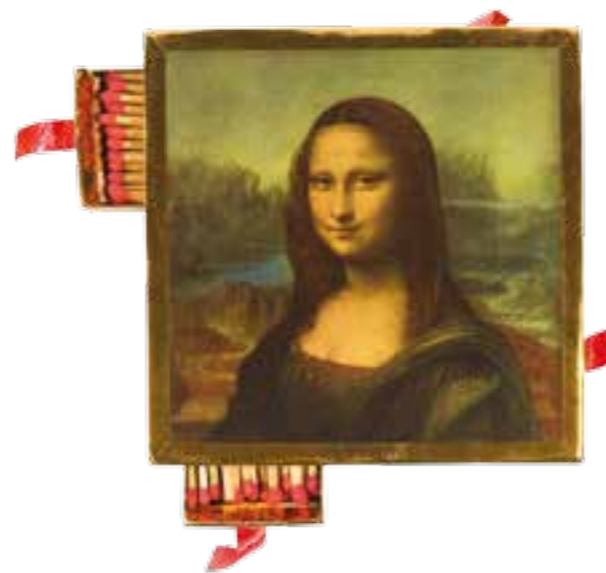
e maquiagem, que ele teria conseguido pessoalmente correndo atrás da apresentadora nos bastidores, uma obra nova de Carlos Miele e um desfile de moda na abertura para lembrar a relação do MASP com a moda. Em uma segunda seção da mostra, além de apresentar uma série de altares dedicados respectivamente a James Dean (1931-1955), Elvis Presley (1935-1977) e Marilyn Monroe (1926-1962), consistia na reencenação da exposição de 1984.<sup>20</sup> Tal reatualização de sua mostra inaugural no MASP, por mais parcial que tenha sido, parece mais uma vez confirmar o comprometimento de Krüse com a (auto-)historicização de sua prática de colecionismo e das suas inúmeras iniciativas para valorizar sua seleção de objetos *kitsch*.

### A coleção Olney Krüse e os partidos curatoriais e institucionais do MASP

Desde a primeira exposição organizada por Olney Krüse no MASP, o seu diretor fundador foi questionado sobre as motivações que o teriam levado, enquanto “guardião de Rafael e de Velásquez [...] [a] apresentar uma exposição dedicada ao *kitsch*, ao gosto duvidoso, numa palavra, no que se define como ‘mau gosto’”.<sup>21</sup> Pietro Maria Bardi sempre esteve inclinado a considerar e integrar na programação produções marginalizadas ou omitidas pelos cânones da história da arte. Segundo ele, o papel do museu é “se prop[or] a] fazer conhecer a vida artística de todos, apresentar estas produções. [...] Desde a sua fundação, tivemos este critério de mostrar a arte em todas as suas manifestações, eruditas, de exceção ou não, pois pensa-se que a arte é para todos e de todos, vale tudo, democraticamente”.<sup>22</sup>

Essa propensão do museu à desierarquização foi colocada em prática, entre outros, nas mostras e doações de obras de pacientes do Hospital Psiquiátrico do Juquery<sup>23</sup> ou ainda na exposição *A mão do povo brasileiro*, que inaugurou a sede do MASP na avenida Paulista em 1969. Essa mostra, organizada por Lina Bo Bardi (1914-1992), apresentou um extenso panorama da cultura material brasileira, incluindo pinturas, esculturas e também roupas, artesanato, ferramentas de trabalho e objetos de culto. Essa iniciativa estimulava uma apreensão da arte, artesanato ou objetos do dia a dia – categorias de cultura material consideradas em separado, por supostamente apresentarem propriedades e relevâncias distintas – desde a perspectiva comum do trabalho.<sup>24</sup>

*A mão do povo brasileiro* foi considerada pela imprensa como um antecedente de outros projetos como a exposição *Design no Brasil: história e realidade*, primeira mostra organizada por Lina Bo Bardi enquanto diretora de programação do



Autoria desconhecida, *Porta fósforos*, circa 1971; Papel, cartão e fósforos, 2 x 11 x 11 cm; Doação Olney Krüse, 1981; Inv. MASP06630

SESC Pompeia e que marca o ápice de uma colaboração entre a instituição e o MASP.<sup>25</sup> Mais uma vez com o intuito de evocar a realidade do trabalho, a mostra reunia um conjunto de objetos artesanais a industriais, design gráfico e de móveis, peças de artesanato indígena e até uma seleção de objetos *kitsch* da coleção de Olney Krüse.<sup>26</sup> Esses últimos estavam localizados em uma mesa situada no limiar entre os núcleos dedicados à produção manual e industrial, escolha que provavelmente refletia o entendimento que Bo Bardi tinha do *kitsch* enquanto fenômeno híbrido entre esses dois polos.<sup>27</sup>

Essa diferenciação se confirma na exposição *I Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS* realizada de 24 a 30 de outubro de 1982 no SESC Pompeia, quando Lina Bo Bardi publica no folheto de divulgação o seu texto “O belo e o direito ao feio”.<sup>28</sup> Como o título o sugere, ela reivindicava o não respeito aos cânones e parâmetros ocidentais de proporção, harmonia e execução como possibilidade de evasão e liberdade. Neste sentido, tanto a arte popular quanto o *kitsch* representam alternativas ao gosto instituído. No entanto, haveria uma diferença fundamental entre essas duas expressões culturais. Uma estaria estreitamente ligada à revolução industrial, à produção em massa, e com a burguesia.<sup>29</sup> Quanto à outra, resultaria de um saber autóctone que se aproxima de uma suposta autenticidade.<sup>30</sup>

Nessa iniciativa, não se tratava, portanto, de colocar em pé de igualdade o *kitsch* e a arte popular, nem tampouco

a arte dita erudita. Nem Pietro Maria nem Lina Bo Bardi formulam um julgamento de valor estético acerca dessa produção. Sobre a exposição *Kitsch - pequeno inventário de um grande mau gosto*, este último alega que o objetivo era “simplesmente mostrar os objetos. Ao público cabe sentenciar, certos que somos de que *de gustibus non est disputandum*” [literalmente “Não se deve discutir sobre gostos” em latim].<sup>31</sup> Por extensão, trata-se de questionar a existência de critérios absolutos de valores estéticos, e em que medida a própria definição de beleza seria obsoleta.<sup>32</sup> Assim, mais do que defender a qualidade estética ou a relevância artística dos objetos doados por Olney Krüse, o que parece interessar os fundadores do museu é o potencial subversivo que a presença do *kitsch* poderia suscitar em um contexto museológico e, em que medida ele fomenta um debate sobre o gosto que permite questionar a primazia do conceito de belo que atravessa a história da arte ocidental.

Em um texto não publicado pelo então diretor, intitulado “Gosto e *kitsch*”, ele também ressalta a potencial representatividade desse conjunto de objetos desde um ponto de vista sociológico e histórico, como um marco de um tempo e o seu (mau) gosto: “A coleção que recorda um caso da história do gosto brasileiro – terá um significado de memória”.<sup>33</sup> Em outro texto ainda, ele defende que “o *kitsch*, agora uma curiosidade, amanhã será uma história do consumo interligado à necessidade de distinção”.<sup>34</sup> Em várias ocasiões, ele sugere que o *kitsch* poderia ter uma fortuna crítica similar à do Art Nouveau, na época considerado como de mau gosto e posteriormente reconhecido como movimento artístico relevante.<sup>35</sup>

Assim, por mais destoante e surpreendente que ela possa parecer em um primeiro momento, a entrada da coleção de objetos *kitsch* no museu resulta de uma conjuntura de



Autoria desconhecida, *Tamanco*, sem data; Tecido e borracha, 12 x 10,5 x 25 cm; Doação Olney Krüse, 2001; Inv. MASP06746



Autoria desconhecida, *Lata*, circa 1975; Metal, plástico, papel e talco, 12,5 x 6,5 x 6,5 cm. Doação Olney Krüse, 1981; Inv. MASP06718

interesses simultâneos. Por um lado, ela concretiza um projeto do excêntrico colecionador em transformar a sua coleção pessoal em *museu do kitsch*. Por outro lado, o incômodo e possíveis reações virulentas que esses objetos poderiam suscitar quando apresentadas em um contexto museológico ecoavam com o projeto de seu então diretor de desconstruir e questionar uma série parâmetros de apreciação e legitimação de produções materiais herdadas da tradição da história da arte europeia e, as discussões em torno do belo e do “bom gosto”. No entanto, em nenhum momento se trata de negar ou defender o “mau gosto”; muito pelo contrário, parece que a coleção é sempre apresentada dessa forma, tanto por Krüse quanto pelo casal Bardí. Para esses últimos, seria uma aposta no potencial do *kitsch* em gerar um ruído em um museu “que desde sua fundação, considerou a própria atividade dentro de um conceito inédito, polêmico e, poder-se-ia acrescentar, considerando muitos

aspectos conhecidos na Europa, até *kitsch*, se comparado à museologia corrente”.<sup>36</sup>

Após a morte de Olney Krüse, que sempre trabalhou na (auto-)promoção de sua coleção e sua concepção de *kitsch*, as peças ficaram armazenadas na reserva técnica do museu, recebendo pouca atenção. Em maio de 2017, foi iniciado um novo inventário da coleção *kitsch* do MASP. Se Krüse já havia entregue ao museu cadernos com um semblante de catalogação (que incluíam numeração, uma breve descrição assim como a procedência dos objetos), e que o museu havia iniciado uma catalogação posterior, nenhuma das iniciativas compreende a totalidade dos objetos doados pelo colecionador ao museu, além de se aproximar mais de uma listagem de obras que de uma catalogação precisa. A iniciativa de retomar esse inventário de maneira mais sistemática se insere em um projeto da presente diretoria artística em revisitar algumas propostas históricas do museu e estimular a pesquisa acerca de suas coleções menos estudadas.

O inventário atualmente em processo permitirá ter uma visão panorâmica do conjunto (incluindo o número total de peças que, segundo os documentos, oscila),<sup>37</sup> a realização de uma catalogação mais precisa desse acervo, para assim delinear com mais precisão as características e peculiaridades dessa coleção, cuja história é inseparável de seu idealizador. Por essa razão, também caberia, em um estudo mais detalhado, considerar as relações entre a prática de colecionismo, o trabalho de artista e os partidos de Olney Krüse enquanto crítico de arte. Essa análise certamente ajudaria a discernir o seu entendimento de *kitsch*, e assim poder confrontá-lo e colocá-lo em perspectiva com um discurso teórico mais amplo sobre esse termo, em seus aspectos tanto estéticos, éticos e socioeconômicos.

*Olivia Ardui*

É historiadora da arte pela Universidade Católica de Louvain (Bélgica), onde redigiu uma dissertação sobre o artista David Claerbout. Trabalhou como assistente curatorial para a 12ª Bienal de Cuenca, Equador, entre 2013-2014. Foi membro do Núcleo de Pesquisa e Curadoria do Instituto Tomie Ohtake de 2013-2016.

## Notas

1. Agradeço a leitura atenta de Solange Wajnman, Ivani Di Grazia Costa pelo auxílio na pesquisa na Biblioteca e centro de documentação do MASP, Eunice Sophia pelo seu depoimento sobre Olney Krüse e sua coleção, Carolina Martins e Fernanda Mafra pela interlocução durante o inventário que realizaram da coleção Olney Krüse, entre os meses de maio e setembro de 2017.

2. A menção dessa etimologia é frequentemente retomada na literatura sobre *kitsch*. Sem querer elaborar um estado da questão sobre esse assunto vasto e complexo, destaquemos aqui dois autores que Olney Krüse cita frequentemente e cujos livros doou para a biblioteca do museu. Abraham Moles (1920-1992), um dos primeiros autores a realizar uma publicação monográfica dedicada exclusivamente ao *kitsch*, apresenta diferentes aspectos dessa estética, uma tipologia de objetos e as suas formas de organização e agenciamento, assim como modos de ser *kitsch*. Moles introduz um argumento que será muito utilizado por Olney Krüse, a saber, que o *kitsch* é um sistema de comunicação de massa que pode contribuir para o “acesso ao autêntico”, “à arte”, em uma concepção teleológica que parece ainda reforçar a dualidade e oposição entre “arte” e “não arte”. Apesar de sua função pedagógica como uma etapa para entender o “bom gosto”, Moles também aponta para aspectos negativos do *kitsch*, em particular, sua propensão à vulgarização da arte e que vai contra a transcendência em nome de uma mania aquisitiva que disfarça uma aspiração ao poder. Ver MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

Gillo Dorfles, que editou uma publicação sobre *kitsch*, reunindo, entre outros, um artigo de Clement Greenberg (1909-1994), faz uma crítica feroz ao *kitsch*, associando-o à decadência. Seus argumentos se inserem em uma linha crítica na qual o *kitsch* representaria uma ameaça à cultura autêntica por recorrer a estratégias de popularização. O autor apresenta o *kitsch* como uma falsificação que deforma modelos, apreciando mais as qualidades decorativas e a beleza externa do que outros aspectos estéticos da “arte real”. Seria então uma manifestação preocupada com a satisfação de um prazer temporário, algo mais próximo do divertimento vulgar muito distante da experiência estética e sublime. Ele também desmente o argumento de que o *kitsch* seria mais democrático, dando exemplo de arte dita de vanguarda, que se apropriou de elementos da cultura popular [“cultural elite *kitsch*”] para evidenciar que o *kitsch* permeia todas as classes sociais. Ver DORFLES, Gillo. *Kitsch. An anthology of bad taste*. Londres: Littlehampton Book Services, 1969.

Em ambos os casos, o *kitsch* é apresentado como uma deriva do “bom gosto”, de seus padrões éticos e qualidade estética. Nesse sentido, há afinidades entre o *kitsch* e o “brega” e “cafona”. No entanto, valeria a pena, em um estudo posterior, estabelecer os paralelos e diferenças entre esses diferentes termos.

3. Essas características são desenvolvidas e explicitadas ao longo do livro de MOLES, Abraham. *O kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

4. *Idem*, p. 7.

5. Fotógrafo autodidata, estudou jornalismo da Escola de Comunicação e Artes da USP e começou a atuar como crítico de arte em diferentes jornais de grande circulação, entre os quais *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo* e o *Jornal da Tarde*. Entre 1963 e 1965, Krüse começou a colecionar objetos *kitsch* quase ao mesmo tempo

que realiza suas primeiras colagens e *assemblages*, nas quais insere recortes de jornais e revistas, imagens de ícones da cultura pop e até mesmo objetos que poderiam estar em seu acervo.

6. PEREIRA, Edmar. “Uma visão do *kitsch*. O discutível conceito, num inventário de 600 peças”. *Jornal da Tarde*, s.d., p. 15.

7. KRÜSE, Olney. “Ser *kitsch*”. In: SILVA, Jorge Antonio (org.). *Encontros estéticos*. São Paulo, 2005, pp. 99–100.

8. Folheto-convite da exposição *Pequeno inventário de um Grande Mau Gosto* na Galeria de Arte Aplicada. KRÜSE, Olney. *Minha esposa vai ganhar nenen!* São Paulo, 1973, p.4.

9. Foto da primeira exposição *kitsch* na Galeria de arte aplicada, em 1973, conservada na pasta “*Kitsch* (coleção O.K.)” do acervo do museu.

10. No texto do folder da exposição *Kitsch – pequeno inventário de um grande mau gosto*, localizado na pasta 55, caixa 12, intitulada “1984 – Exposição – coleção *kitsch* de Olney Krüse”, na Biblioteca e centro de documentação do MASP, ele alega que “Cristão e Católico convicto que sou, [não há] nenhuma peça religiosa em minha coleção porque eu não saberia rir de minha fé”. Fé que ele reafirma em suas correspondências ou inúmeras dedicatórias de livros no qual insere a frase “DEUS é o MÁXIMO!”.

11. Entre muitos exemplos, citemos o início do texto do folder da primeira exposição de sua coleção no MASP, *Kitsch – pequeno inventário de um grande mau gosto*, realizada em 1984, localizado na pasta 55, caixa 12, intitulada “1984 – Exposição – coleção *kitsch* de Olney Krüse”, na Biblioteca e centro de documentação do MASP: “Tenho uma razoável bibliografia sobre o *kitsch*; até mesmo em língua que não domino, o alemão. E sendo um jornalista que ama a sua profissão e tem o privilégio de trabalhar num grande jornal, o *Jornal da Tarde*, eu me permito afirmar, a mim mesmo a à minha consciência, que sou um homem razoavelmente informado porque estou atento a tudo, e graças a Deus, sem drogas, sem álcool, sem psicanálise.

Nessas condições, não abro mão de um direito que conquistei com muita luta pessoal, ou seja, o de sonhar com uma pureza infantil e meio ingênua, que não me abandona, apesar dos meus atuais 45 anos de vida sobre a Terra. Eu não quero ser um teórico do *Kitsch*, porque com o *kitsch*, tal como o entendo e amo, eu posso sonhar. [...] Pois não foi com minha mostra de 1973, na Arte Aplicada, que ganhei dela, APCA, o Prêmio Comunicação daquele ano pela mostra do *Kitsch*? Chega de palavras. Venham todos, sonhar comigo!”.

12. MONTELEONE, Joana. “Planeta *kitsch*”. *Época*, 10.9.2001, p. 98.

13. Caberia, em um estudo posterior, considerar essa “performatividade *kitsch*” em relação à teatralidade, ao exagero e a paródia característicos do *Camp*, que Susan Sontag associa a um comportamento “comumente relacionado ao exagero, à afetação, a uma estética especial que ironiza ou ridiculariza o que é dominante” Ver: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 329.



14. Essa ideia já surge no folheto sobre suas colagens que ele realiza em 1975, e no qual menciona a sua vontade de realizar um museu do *kitsch*, mas inclui uma imagem de um pasto com um cavalo, lugar que ele escolheu para instalar o museu: “Neste terreno, no km. 23 da Raposo Tavares, pretendo construir (com o meu salário) o Museu do *Kitsch* e inaugurá-lo dentro dos próximos três anos. Onde vou colocar os 2500 peças/objetos de minha coleção?”.

15. Segundo o relatório de Atividades e projetos de 1993, localizado na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, de 22.4.-22.6.1993 foi realizada a exposição *Viva o kitsch verde-amarelo* na vitrine do restaurante do museu, no segundo subsolo, que reuniu 700 peças doadas em 1984, além de novas peças doadas naquele ano. Em 2001, na ocasião da exposição *Viva o kitsch*, foi organizada uma exposição paralela no metrô Trianon-MASP, com cerca de 100 peças da coleção Olney Krüse, segundo a documentação arquivada na pasta “*kitsch*” no Acervo do MASP.

16. PEREIRA, Edmar. “Uma visão do *kitsch*. O discutível conceito, num inventário de 600 peças”. *Jornal da Tarde*, s.d., p. 15. Segundo Olney Krüse, as datas foram meticulosamente escolhidas por seu significado: abrindo no dia do soldado constitucionalista e encerrando no dia dos namorados, emblema do *kitsch*.

17. Em um contexto mais amplo, Hilde Van Gelder desenvolve essa reflexão a partir da analogia entre o museu e o mausoléu estabelecida por Theodore Adorno em *Valéry Proust Museum*. VAN GELDER, Hilde. “The Collector as Artist, the Museum as Home: and the Spectator?”. *Hunch*, n. 5, (outono de 2002), p. 50.

18. Depoimento de Eunice Sophia, coordenadora do acervo do MASP de 1981 a 2015, 27.6.2017.

19. Depoimento Eunice Sophia, coordenadora do acervo do MASP de 1981 a 2015, 27.6.2017.

20. *Press release* da exposição *Viva o kitsch!* realizada em 2001 na sede do MASP Centro, na Galeria Prestes Maia, localizado na pasta 46, caixa 21, intitulada “2001 – Exposição Viva o *Kitsch*”, na Biblioteca e centro de documentação do MASP.

21. BARDI, Pietro Maria. “Afim o que é o feio e o bonito?”. *Shopping News – City news*, São Paulo, 3.6.1984, p. 16.

22. *Idem, ibidem*.

23. O museu promoveu as mostras *I Exposição de arte do Hospital do Juquery* (1948) e *Arte dos alienados* (1954), e recebeu a doação pelo dr. Osório César de obras realizadas por pacientes internados no Hospital Psiquiátrico do Juquery, em 1974.

24. PEDROSA, Adriano. “*A mão do povo brasileiro*, 1969/2016”. In: PEDROSA, Adriano Pedrosa; TOLEDO, Tomás (orgs). *A mão do povo brasileiro*, 1969/2016, 2.9.2016 – 22.1.2017, São Paulo: MASP, 2016, p. 32. Catálogo de exposição.

25. RIBEIRO, Ana Luisa. “Projeto histórico e expografia em Design no Brasil: História e Realidade”. Disponível em: <[http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20L\\_PORT.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/ANA%20L_PORT.pdf)>, Acesso em: 16.6.2017, p. 1.

26. *Id., ibid*. Essa exposição precede a primeira mostra de objetos *kitsch* no MASP, mas foi realizada depois da primeira doação de Krüse em 1981. Resta a saber se houve uma relação entre a primeira doação de objetos e a presença de peças *kitsch* na mostra de Lina Bo Bardi.

27. S.A. “Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS (24-30.10.1982)”. *Apud* RIBEIRO, Ana Luisa. *Exposições de Lina Bo Bardi*. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 2015, pp. 222–25.

28. Como o título o indica, foram apresentados nessa exposição, entre outros, móveis, roupas e pinturas, produzidos pelos funcionários do extinto Instituto Nacional de Previdência Social.

29. A associação do *kitsch* com a burguesia e as dinâmicas instauradas pela sociedade do consumo são recorrentes na literatura sobre o tema. Muitos autores ressaltam que esse modo de estar no mundo está estreitamente ligado ao desenvolvimento da sociedade burguesa no século 19 e da sua necessidade de ostentar visivelmente a sua ascensão social em relação a outras classes sociais, assim como à consolidação do sistema capitalista, baseado no consumo e no desenvolvimento da cultura de massa, veiculado, em particular pela publicidade. Além de Abraham Moles e Gillo Dorfles, podemos destacar as reflexões de Jean Baudrillard sobre o *kitsch* no contexto de sua análise sobre a sociedade de consumo e mídias de massa nos anos 1970 (Ver: BAUDRILLARD, Jean. *The Consumer Society. Myths and Structures*. Londres: SAGE, 1999, pp. 208) ou ainda a reflexão que Vilém Flusser faz do *kitsch* como “uma forma de reciclar lixo em cultura”, o reaproveitamento de símbolos e indícios semanticamente esvaziados e colocados novamente em circulação (Ver: FLUSSER, Vilém. “*Kitsch* e pós-história”. (Para Arte em S. Paulo). Manuscrito não publicado, Arquivo Flusser Berlim, s.d.).

30. No texto da exposição, Lina Bo Bardi escreve: “A expressão *kitsch* surgiu na Alemanha no fim do século 19, quando a Revolução Industrial tomou definitivamente o poder. É o estigma da alta burguesia culta contra os setores da mesma classe, menos afortunados que através da industrialização começavam a ter acesso aos ‘Tesouros da Arte’, ao ‘Belo’. Esta pequena exposição não é uma – Integração do *Kitsch* – é apenas um pequeno exemplo de DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações, desde a África até o Extremo Oriente, que nunca conheceram o ‘conceito’ de Belo, campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todos estes processos foram excluídos uns ainda menos afortunados: o Povo. E o Povo nunca é *Kitsch*”. (S.A. “Exposição de Artes dos Funcionários do INAMPS (24-30.10.1982)”. (RIBEIRO, Ana Luisa. *Op. cit.*, 2015, pp. 222–25). Cabe ressaltar que essa associação entre *kitsch* e burguesia parece destoar de um argumento avançado por Olney Krüse em seus

textos, a saber, o caráter democrático do *kitsch* que atravessaria todas as classes sociais e que, portanto, seria uma prova de que “povo está no poder” (entre outros, Krüse defende esse argumento no artigo “O povo já está no poder” - *Jornal Noturno*, 7/21.6.1984, s.p. –, no texto de apresentação e no *press release* da exposição *Kitsch – pequeno inventário de um grande mau gosto* realizada em 1984 no MASP).

Apesar da dificuldade de apreender e definir tanto o *kitsch* quanto o popular de maneira unívoca, caberia, em um estudo posterior, abordar e confrontar as diferentes abordagens e entendimentos desses termos complexos e plurais, tanto para Lina Bo Bardi e Olney Krüse, como também em um escopo teórico mais amplo.

31. BARDI, Pietro Maria. “No Masp, o *kitsch* deixa a prisão do bom gosto”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23.5.1984, p. 35, ilustrada.

32. BARDI, Pietro Maria. “Molecagem com o Belo”. *Senhor*, n. 167, 30.3.1984 e texto de apresentação de Pietro Maria Bardi no folder da exposição *Kitsch – pequeno inventário de um grande mau gosto*, realizada no MASP em 1984, localizado na pasta 55, caixa 12, intitulada “1984 – Exposição – coleção *kitsch* de Olney Krüse”, na Biblioteca e centro de documentação do MASP.

33. BARDI, Pietro Maria. “Gosto e *Kitsch*”, texto não publicado, que constaria em uma publicação sobre a doação de objetos *kitsch* de Olney Krüse ao MASP, sem data. Transcrição por Eugênia Gorini Esmeraldo, assistente de Pietro Maria Bardi de 1979 a 1992. Arquivo Eugênia Gorini Esmeraldo.

34. Pietro Maria Bardi, citado em RIBEIRO, Ana Luisa. *Op. cit.*, 2015, pp. 224.

35. Texto de Pietro Maria Bardi no folder da exposição *Kitsch – um pequeno inventário de um grande mau gosto*, realizada em 1984

no MASP, localizado na pasta 55, caixa 12, intitulada “1984 – Exposição – coleção *kitsch* de Olney Krüse”, na Biblioteca e centro de documentação do MASP.

36. BARDI, Pietro Maria. “Gosto e *Kitsch*”, texto não publicado, que constaria em uma publicação sobre a doação de objetos *kitsch* de Olney Krüse ao MASP, sem data. Transcrição por Eugênia Gorini Esmeraldo, assistente de Pietro Maria Bardi de 1979 a 1992. Arquivo Eugênia Gorini Esmeraldo.

37. Na documentação do acervo do museu, o número de peças doadas diverge. Na pasta “*Kitsch* (coleção O.K.)”, um caderno datado de 1981 lista um número de setecentas peças (com o dado não muito claro desse valor corresponder a 531 itens). Um termo de doação de 2001 menciona uma cessão de 1.114 peças que se juntariam às 700 peças que já haviam sido doadas em 1984. Uma lista não datada de todos os materiais gráficos doados junto com as peças (entre os quais livros, revistas, pôsteres, cartazes), que também se encontra nesta mesma pasta, menciona um total de 2.125 peças (sendo 703 antigas e 1.422 novas). Por fim, uma lista da doação *kitsch* de Olney Krüse ao MASP na ocasião da sua exposição *Viva o kitsch* de 2001 parece retomar a numeração a partir de 704 e contempla um número de 1.960 peças. Essas diferenças presentes nos próprios documentos se devem à utilização de diferentes critérios para contabilizar o número de peças, em alguns casos considerando que objetos associados ou conjuntos em diferentes partes (um par de xícaras respectivamente ornadas com um “eu” e “você”) puderam ser considerados ora com um só número de tombo, ora com dois números de tombo distintos. No dia 27 de setembro de 2017, o número total de peças contabilizadas era de 3.645, sem incluir a coleção de livros também doados por Krüse, correspondendo aos números de tombo MASP 06411 até MASP 10056. Deste número total, apenas 2.603 foram inventariadas até o momento.

# *As antigas faianças da coleção de Alexandre Imbert no MASP*

Luciano Migliaccio<sup>1</sup>

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) conserva no seu acervo 246 peças de maiólicas, ou seja, faianças italianas, datadas entre o século 15 e 17. Adquirido junto à Galeria Matthiesen de Londres em 1951, o conjunto merece destaque particular pela sua relevância na história da arte e do colecionismo em geral, sendo o mais importante deste tipo no hemisfério Sul.<sup>2</sup>

Todas as peças procedem da coleção do célebre antiquário Alexandre Imbert, nascido em Nápoles em 1865 e falecido em Buenos Aires em 1943, um dos protagonistas do comércio de obras de arte entre Europa e Estados Unidos no final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20. Graças a estudos recentes de Lucio Riccetti, sabe-se que Imbert teve um papel relevante na formação da famosa coleção de arte do banqueiro John Pierpont Morgan (1837-1913), hoje conservada em Nova York, no museu que leva seu nome. Entretanto, os vastos interesses do *marchand* não se limitavam apenas ao universo artístico europeu; também o Musée de l'Homme de Paris recebeu dele centenas de artefatos das culturas aborígenes da Oceania, atualmente no acervo do Musée du Quai Branly.

No catálogo descritivo publicado em ocasião da exposição da coleção de antigas faianças italianas de Alexandre Imbert realizada em maio de 1911, no Pavillon de Marsan do Louvre, por iniciativa da Union Centrale des Arts Décoratifs, foram listadas 525 peças.<sup>3</sup> No prefácio, o então curador da seção de arte medieval do museu parisiense, Gaston Migeon (1861-1930) destacou o particular valor científico do acervo pela presença de numerosos exemplares datados, marcados ou assinados. No entanto, segundo a documentação levantada por Riccetti, é possível que o acervo adquirido pelo antiquário entre as últimas décadas do século 19 e 1913 fosse formado na sua totalidade por mais de 800 peças.<sup>4</sup>

Em 1939, na iminência do segundo conflito mundial, Imbert decidiu se desfazer da sua coleção. Uma terceira parte dela foi adquirida provavelmente pelo antiquário britânico Francis Matthiesen e enviada à Inglaterra.<sup>5</sup> Em 1947, terminada a guerra, a casa de leilões Sotheby's de Londres apresentou à venda uma seleção desta parte da coleção, formada por 47 peças.<sup>6</sup> Em 1951, o Museu de Arte de São Paulo, por meio do diretor, Pietro Maria Bardi (1900-1999),

começou as negociações para a aquisição da parte da coleção do antiquário então ainda em posse da Galeria Matthiesen na capital inglesa.

A documentação de venda encaminhada pela galeria, datada de 3 de julho de 1951, menciona 235 peças de faianças italianas dos séculos 15, 16 e 17, no valor de doze mil libras, embarcadas no navio *Uruguay Star* com destino ao porto de Santos. Em janeiro de 1952, a coleção foi registrada no inventário do MASP, constando como seu doador o empresário Francisco Pignatari.<sup>7</sup>

O termo “maiólica”, em português “faiança”, deriva do antigo nome italiano da ilha de Maiorca, nas Baleares, centro principal do comércio no Mediterrâneo de cerâmica vitrificada com reflexos metálicos, produzida originariamente na Pérsia, no Oriente Médio e na Espanha muçulmana, sobretudo, na região de Valência.

A partir do século 12, a técnica começou a ser imitada na Itália, inicialmente pelos artífices de Pisa e Siena. Em seguida, se difundiu em vários centros da península, alguns dos quais se tornaram os principais exportadores na Europa desta produção, prezada pela beleza das cores brilhantes e, mais tarde, também pela decoração inspirada na cultura clássica e na pintura renascentista.

A coleção do MASP é formada por um núcleo particularmente significativo de cerâmicas mais antigas principalmente de Orvieto e Gubbio, na Úmbria, de Montelupo e Siena, na Toscana. Entre as peças do século 16, por sua vez, destacam-se as chamadas faianças *istoriate*, historiadas, isto é, pintadas com cenas históricas ou mitológicas, produzidas pelos ateliês de Urbino, Castel Durante (hoje Urbânia) e Pesaro na região de Le Marche, bem como por aqueles de Veneza e de Faenza, que se tornou um dos principais locais de produção e de exportação ao longo do século. O nome desta cidade, de fato, deu origem ao termo “faiança” que foi usado para designar todo este tipo de produção na França e na Península Ibérica. Não faltam, entretanto, peças executadas nas regiões meridionais da Itália: Nápoles, Castelli e Anversa no Abruzzo, e cidades da Sicília, centros que se afirmaram, sobretudo, na segunda metade do século 16 e no 17.



Autoria desconhecida, Vaso, 1570-90; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 42 x 36,5 x 32 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03081 (antigo 5M)

Portanto, na coleção Imbert do MASP é possível acompanhar o desenvolvimento histórico e técnico da produção da faiança em quase todas as regiões italianas e suas tipologias, tanto aquelas com função utilitária, empregadas nas residências e nas farmácias das cidades e dos mosteiros, quanto aquelas de caráter puramente ornamental, com exemplares de elevado interesse cultural e artístico: as chamadas peças de “pompa”.

Como foi dito, a fase mais antiga, a chamada “maiólica arcaica”, é representada por numerosas peças procedentes, sobretudo, das oficinas de Orvieto. A execução feita ao torno não mostra acabamento mais refinado: a cerâmica é revestida com uma camada clara, tendendo para o branco, de esmalte fino; a base de estanho, aplicada apenas nas partes reservadas para as decorações em verde-cobre e manganês castanho, apresenta motivos geométricos ou florais estilizados, e, mais raramente, zoomorfos, antropomorfos ou símbolos religiosos.

Restauros executados em 2009 em peças do MASP de tal tipo, emprestadas na ocasião de duas importantes exposições na Itália,<sup>8</sup> têm revelado que, em alguns casos, elas foram reconstruídas por Imbert e seus colaboradores a partir de fragmentos de vários objetos encontrados em escavações. Longe de diminuir o valor destes artefatos, tal peculiaridade os torna um documento importante para a história dos estudos e do gosto para as artes decorativas no final do século 19.

Entre as mais antigas faianças italianas presentes na coleção estão também aquelas da chamada “Família Verde”

que começou a aparecer no final do século 14 na região de Florença. Estas são caracterizadas por um revestimento de esmalte esbranquiçado opaco obtido por adição de óxido de estanho à tinta a base de chumbo, e por decorações em castanho com fundo verde. Muitas vezes, pratos e tigelas são decorados no centro com brasões, leões, perfis de cavaleiros ou de damas, delineados de maneira abreviada. Obras desta tipologia foram produzidas, sobretudo, na Toscana, durante longo tempo, até o fim do século 15.

Um tipo de processamento da faiança difundido também na Toscana, na Úmbria e no Lazio setentrional durante o século 15, imitando a cerâmica do Oriente, é conhecido como “Zaffera em relevo” ou, mais singelamente, apenas “Zaffera”. O termo tem origem na palavra árabe “safira” devido ao azul-escuro (azul cobalto), usado para a decoração. O pigmento é distribuído entre contornos escuros sobre fundo branco e, durante a queima, produz um efeito típico de relevo. Os ornamentos são principalmente motivos vegetais, animais estilizados, símbolos, às vezes, figuras humanas e criaturas fantásticas. Entre as decorações vegetais, a mais utilizada é a da folha de carvalho estilizada, com um leque muito amplo de variantes.

Outras tipologias decorativas de inspiração oriental presentes na coleção do MASP são aquelas chamadas de “olho de pena de pavão”, e de “palminha persa”, que derivam de temas presentes nos tecidos provenientes principalmente da Pérsia, realizados em cores de verde, amarelo e azul sobre fundo branco lúcido, bem como aquelas imitando a cerâmica hispano-mourisca com reflexos metálicos prateados e vermelhos-rubis.

De Montelupo e de Cafaggiolo vêm algumas das peças mais notáveis da coleção: destacando-se em particular o vaso 35 M, o jarro 5 M e o vaso 157 M, de cores vivas com brasões de armas ou símbolos sagrados incluídos em guirlandas de flores de campo, frutas e grotescas realizadas com naturalismo e espontânea elegância.

No século 16 a produção da faiança italiana conheceu seu auge. A louça historiada, ornamentada na superfície inteira com pinturas de cenas históricas e mitológicas, em cores esmaltadas predominantemente de azul, verde, amarelo, laranja e branco, foi orgulhosamente exibida nos salões e durante os banquetes, muitas vezes ao lado de esplêndidos tecidos e ornamentos em ouro e prata, como forma de ostentação e demonstração de poder econômico.



Ateliê Fontana (atribuído a), Prato, circa 1560; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 5,5 x 23 x 23 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03146 (antigo 62 M)

A decoração da cerâmica neste período teceu um diálogo estreito com a produção dos grandes pintores contemporâneos, italianos e nórdicos (muitas vezes, copiando as composições que circulavam por meio da gravura), estimulando o surgimento de oficinas especializadas nesta técnica em diversas cidades.

As mais famosas foram aquelas de Urbino e de Castel Durante, hoje Urbânia, na região de Le Marche, que se destacaram particularmente na produção *istoriata*, representando não apenas fábulas e histórias, mas também encantadoras paisagens fantásticas, como no caso do prato (*tondino*) 62 M no MASP.

Nesta época começaram a aparecer nomes de donos de ateliês famosos pela sua produção, que deixaram obras assinadas: Nicola da Urbino (1480–1540/47), Guido Fontana (1490–1576) chamado o Durantino e seu filho Orazio (1510–1571), Guido di Merlino (ativo entre 1523 e 1558); ao lado de uma multidão de artífices que eram apenas contratados para a execução de pinturas, mas não por isso possuíram menor renome, tal como Francesco Xanto Avelli (c.1487-c. 1542), nascido em Rovigo, em território veneziano, e outros membros da sua família, todos eles pintores de peças historiadas.

Dentro dos exemplares desta tipologia na coleção do MASP vale destacar o belo prato (61 M) com a cena provavelmente do encontro de Coriolano com a mãe e a esposa, atribuível ao ateliê da família Fontana; e, sobretudo, aquele representando, no centro, a cena da Morte de Laocoon e dos seus filhos (108 M), com moldura de grotescas sobre fundo

branco. Este último provavelmente inspirado numa estampa de Marco Dente (1486-1527) apresenta características próximas àquelas de peças de autoria do próprio ateliê de Orazio Fontana, como o prato com o Juízo de Paris conservado na Frick Collection de Nova York.

É possível que o florescimento deste tipo de decoração voltada à ostentação seja devido à presença em Urbino, a partir de 1521, da corte do duque Francesco Maria della Rovere (1490-1538), que estreitou intensas relações com os meios artísticos de Roma e Florença.

O acervo do museu possui também excelentes exemplares da técnica chamada de “lustro”, desenvolvida, a partir da apropriação de práticas oriundas da arte islâmica, nos centros de produção de Deruta e de Gubbio na Úmbria. O termo indica uma pátina metalizada, geralmente dourada, prateada ou avermelhada obtida mediante uma mistura de óxidos metálicos (de prata e de cobre) e terra ocre vermelha ou amarela, diluída no vinagre, e aplicada sobre o esmalte, depois da primeira queima. Uma segunda queima em redução de oxigênio e a baixa temperatura derrete os pigmentos, sem, no entanto, fundi-los ao esmalte, fixando a pátina. A presença de fumaça durante o processamento devolve aos óxidos colorantes as propriedades metálicas e, na saída do forno, depois do polimento, o objeto adquire reflexos semelhantes ao esplendor dos metais preciosos como o ouro e a prata. Um exemplar de excelente qualidade desta técnica é o prato 45 M, possivelmente realizado em Deruta, bem como aquele 46 M atribuível talvez a Giorgio Andreoli (1465–1555), celebrado mestre ativo principalmente em Gubbio.



Autoria desconhecida, Prato, 1520-1550; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 7 x 39 x 38,5 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03127 (antigo 45 M)





Autoria desconhecida, *Frasco para vinho*, sem data; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 10,5 x 15 x 23 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03143 (antigo 59 M)

A técnica foi adotada também nos ateliês de Urbino, Pesaro e Castel Durante, que chamaram especialistas da Úmbria ou enviaram suas produções nos centros daquela região para o acabamento final das peças historiadas. É possível que seja resultado de tal colaboração um original frasco de peregrino do século 16 na coleção do MASP (59 M), decorado por um medalhão com o perfil de um personagem romano e marcado “TS”, provavelmente a sigla do pintor.

Característicos da produção veneziana, por sua vez, são os pratos (*tondino*) 103 M e 104 M decorados em grisalha sobre fundo azul, com armas, no centro, e troféus de instrumentos artísticos e bélicos, na borda. O tema, que pode lembrar aquele das pinturas atribuídas a Giorgione (1478-1510) no friso da Casa Pellizzari, em Castelfranco Veneto, se repete nas criações de mestres como Domenico da Venezia, ativo em meados do século 16.

Na mesma época, provavelmente na cidade de Castelli, no Abruzzo, foi produzido o frasco de farmácia (26 M) ornado por uma figura de menino nu dançando numa paisagem esboçada rapidamente, em cores de azul intenso, amarelo-alaranjado e verde-esmeralda. Este é próximo pela forma e pela ornamentação ao vasilhame conhecido como Orsini – Colonna, devido à presença em algumas peças do brasão destas famílias romanas, produzidas na oficina do ceramista Orazio Pompei.

De um ateliê desta área geográfica vem uma das peças notáveis mais tardias da coleção do MASP, o grande prato 112 M com brasão e grotescas em relevo e pátina metálica



Autoria desconhecida, *Prato*, circa 1540; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 4 x 22,5 x 22,5 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03187 (antigo 103 M)

vermelha, datado de 1656. Baseado nos estudos de Van Verrocchio, é possível identificar o objeto como uma significativa produção das fábricas de Anversa degli Abruzzi, na província de L'Aquila.<sup>9</sup> Trata-se de uma peça de um serviço de “pompa”, com os brasões das famílias Di Capua e di Capua Del Balzo, e uma inscrição em louvor do Santíssimo Sacramento, de que se conhecem apenas mais três exemplares além daquele de São Paulo: no Museu de Belas Artes de Boston, no Museu August Kestner de Hannover e numa coleção particular de Nápoles.

Neste breve panorama da antiga faiança italiana presente na coleção do MASP não poderia faltar uma referência às figuras modeladas de particular interesse pela sua raridade e valor artístico.



Autoria desconhecida, *Prato*, circa 1656; Maiólica, Cerâmica esmaltada; 5 x 48 x 48 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03196 (antigo 112 M)



Autoria desconhecida, *São Cristóvão*, circa 1500; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 66 x 23 x 28 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03316 (antigo 225 M)

A imagem de São Cristóvão (225 M), pela vigorosa e imediata simplicidade da expressão, assim como da pose, lembra aquelas dos santos plebeus do Retábulo Griffoni, obra de Francesco del Cossa e Ercole de Roberti, de 1472-73. Tais características sugerem uma dependência da cultura artística de Ferrara das décadas de 1470 a 1490, e, portanto, uma procedência do meio de Faenza anterior a 1500, como afirmado por Riccetti, baseado em comparações com peças conservadas no Museu de Belas Artes de Boston.<sup>10</sup>

Já o busto de São João Batista (105 M), talvez fragmento de uma estátua de corpo inteiro, atribuível ao ateliê de Giovanni Della Robbia (1469-1529), é documento do papel de primeiro plano que esta família florentina, junto com o ateliê de Benedetto Buglioni (1459-1521) e do seu sobrinho Santi (1494-1576), teve na produção e na exportação deste tipo de escultura que foi um meio importantíssimo da transmissão da linguagem renascentista em toda a Europa.<sup>11</sup>

Por sua vez, as duas insólitas figuras de Adão e Eva depois da expulsão do Paraíso Terrestre (107 M e 223 M) são semelhantes pelo estilo às obras de um artista ainda não



Ateliê Della Robbia ou Ateliê Buglione (atribuído a), *São João Batista ou Davi*, 1500-50; Maiólica, Cerâmica esmaltada, 54 x 31 x 27 cm; Doação Francisco Pignatari, 1951-52; Inv. MASP.03191 (antigo 107 M)

identificado, conhecido como “Mestre das estatuetas de Davi e de São João Batista”, um escultor florentino, próximo a Jacopo Sansovino (1486-1570), ativo nas primeiras décadas de 1500. Este assimilou a graça e os princípios compositivos das pinturas de Fra Bartolomeo (1472-1517), de Piero di Cosimo (1462-1522) e de Rafael jovem e soube traduzi-los com grande sensibilidade nas suas encantadoras terracotas de tema religioso, inovando de forma muito original a tradição iconográfica dos Della Robbia.<sup>12</sup>

Esta breve nota, além de ressaltar, mais uma vez, o grande valor histórico e artístico desta coleção do MASP, única no contexto brasileiro e latino-americano, e certamente de significado notável no contexto internacional, visa chamar a atenção para a necessidade de uma iniciativa que permita o estudo aprofundado deste conjunto em função da sua correta catalogação, exposição e preservação, para que possa ser divulgada e oferecida ao público de forma adequada à sua relevância.

Luciano Migliaccio  
Curador-adjunto de arte europeia, MASP

## Notas

1. Agradecemos ao professor Timothy Wilson do Ashmolean Museum de Oxford por compartilhar os seus valiosos conhecimentos durante a visita à coleção, realizada em ocasião do seminário organizado com apoio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e do MASP em novembro de 2013.

2. Esse conjunto de peças que foi doado por Francisco Pignatari, entre 1951 e 1952, muitas vezes foi denominado de coleção Alexandre Imbert em razão de sua procedência. No entanto, apenas uma parte do conjunto reunido pelo antiquário se encontra no acervo do MASP; as outras estão localizadas em diversos museus e coleções. Por essa razão, no contexto do presente artigo, optamos por utilizar a denominação de “antigas faianças da coleção Alexandre Imbert no MASP”. Os números que aparecem neste ensaio correspondem aos antigos números de tombo das peças. O MASP está em um processo de refazer a sua catalogação e atribuir números novos as suas peças. A coleção de antigas faianças da coleção Alexandre Imbert entrou no museu com 246 números de tombo mas como alguns deles compreendiam mais de uma peça. Após contagem e classificação correta o número total passou a 262 peças. [N. do E.]

3. DUBRUJEAUD, André. *Faiences Italiennes de la collection Al. Imbert*. Catalogue descriptif. Paris: Société Française d’Imprimerie et de Librairie, 1911.

4. RICCETTI, Lucio. “Le terracotte invetriate nella collezione di Alexandre Imbert”. *Faenza*, n. 2, 2014, p. 52.

5. *Idem, ibidem*.

6. *Catalogue of Turkish Faience the property of Sir George Hill, K.C.B., fine Italian majolica including the property of the late W.H. Whittall, Esq., and a selected of the celebrated Collection of Italian Majolica formed by the late A. Imbert Esq.* Londres: Sotheby’s, 1947. Catálogo de exposição.

7. CARVALHO, Cristina Lara Corrêa Machado de. “Coleção Imbert de Maiólicas do MASP”. In: *Arte Italiana do MASP na casa FIAT de Cultura*. Catálogo da mostra, 8.2.9.4.2006, São Paulo, 2006, pp. 42-51; “La collezione Alexandre Imbert nel Museo de Arte di San Paolo del Brasile”. In: RICCETTI, Lucio. (ed.). 1909 *Tra collezionismo e tutela. Connoisseurs, antiquari e la ceramica medievale orvietana*. Firenze: Giunti, 2010, pp. 293-97; “Ceramiche italiane presso il Museo de Arte di San Paolo del Brasile”. In: *Azulejos. Rivista di studi ceramici*, n. 5, 2010, pp. 305-16.

8. *John Pierpont Morgan, Alexandre Imbert e la ceramica medievale orvietana*. Perugia: Galleria Nazionale dell’Umbria, Palazzo Baldeschi al Corso, 7.11.2009-10.1.2010; *Connoisseurs e antiquari. Il ritorno delle ceramiche Imbert a Orvieto*. Orvieto: Museo Archeologico Nazionale. 13.3-6.6.2010.

9. VERROCCHIO, Van. “Anversa degli Abruzzi tra i Belprato e i Di Capua Del Balzo (XVI–XVII secolo). La fioritura della stagione barocca: i servizi ceramici decorati a rilievo”. *Azulejos. Rivista di studi ceramici*, n. 2, 2005, pp. 197 ss.

10. DE VALHO, Cristina Lara Corrêa Machado de. “Ficha”. In: *Lacrime di smalto. Plastiche maiolicate tra Marche e Romagna nell’età del Rinascimento. Senigallia*, 2014. pp. 153-54. Catálogo de exposição; RICCETTI, L. “Le terracotte invetriate nella collezione di Alexandre Imbert”. *Op. cit.*, p. 59.

11. RICETTI, L. “Le terracotte invetriate nella collezione di Alexandre Imbert”. *Op. cit.*, p. 55.

12. *Idem*, p. 57.

## Acervo

AUTORIA DESCONHECIDA

*ESTÁTUA DA DEUSA HIGEIA,*

*PERÍODO HELENÍSTICO*

Século 4 a.C

Mármore

161 x 66 x 54 cm

Doação Valdomiro Pinto Alves, 1950

#### **Autoria desconhecida**

*(Grécia)*

A *Estátua da deusa Higeia* é parte da coleção de arqueologia do MASP desde 1950. A coleção contempla diferentes culturas do mediterrâneo e obras do período entre a Antiguidade egípcia e a civilização helenística e romana. Segundo a mitologia greco-romana, Higeia era uma das filhas de Asclépio, deus da cura e da medicina. Seu nome tem a mesma raiz das palavras gregas correspondentes a “higiene” e “saúde”. Os romanos traduziram o seu nome para Salus, resgatando o culto à deusa e dedicando-lhe vários templos. Higeia é associada, sobretudo, à prevenção de doenças. Por isso, seus símbolos (a serpente e a taça) foram apropriados pelas ciências farmacêuticas. A deusa foi representada vestida com uma túnica, o corpo envolvido por uma serpente que bebe diretamente de sua taça. Em muitas culturas da região do Mediterrâneo, a serpente simbolizava sabedoria e vida eterna. Na obra do MASP, feita em mármore, Higeia carrega o deus Eros, ou Cupido, no braço esquerdo, segurando na mão uma tigela; a serpente envolve seu braço direito. A deusa não possuía atributos bem definidos na mitologia e foi representada em alguns casos, como este, em companhia de Eros à semelhança de Vênus/Afrodite.





AUTORIA DESCONHECIDA

*PAR DE GUARDIÕES CHINESES*

Dinastia Tang 618-907 d.C.

Terracota policromada

134,5 x 61 x 32 cm

130,5 x 69 x 37 cm

Doação Clea Dalva e Aloysio de

Andrade Faria, 2001



**Autoria desconhecida**

*(China)*

Os dois guerreiros são do período da dinastia Tang, que unificou a China (618-907 d.C.). Trata-se do período da reforma do Estado inspirada no pensador Confúcio (551 a.C.-479 a.C.), quando ocorreram a centralização da administração, a expansão do território, o fortalecimento do Exército e a fundação das universidades e bibliotecas. Esse tipo de imagem é chamada de *lokapala*, termo sânscrito que designa os guardiões que protegem lugares sagrados dos maus espíritos e profanadores. A posição das duas figuras é complementar: apoiam as mãos na cintura e erguem respectivamente os braços direito e esquerdo. Com expressão facial intimidadora, olhar penetrante e penteado típico de guerra, ambos usam armaduras que cobrem as pernas até abaixo dos joelhos.

AUTORIA DESCONHECIDA

*ESTATUETA FEMININA*

Século 11-15

Cultura Chancay

Cerâmica policromada

42,5 x 26,5 x 11 cm

Doação Pedro Freire Ribeiro

(*in memoriam*), 2003

#### **Autoria desconhecida**

(Peru)

Chamadas *cuchimilco*, essas esculturas feitas de terracota foram produzidas principalmente por povos que habitaram o Vale de Chancay, na costa central do Peru, ao norte de Lima, desde o ano 1000 até a segunda metade do século 15, quando foram incorporados ao Império Inca. São figuras femininas e masculinas, frequentemente feitas com moldes, e foram encontradas, sobretudo, em tumbas. Não se conhecem seu significado e sua função. Acredita-se que possam representar seres divinos ou sacerdotes que guardavam os sepulcros e acompanhavam os mortos em sua viagem ao além. A escultura apresenta características desse tipo de cerâmica e se encontra de pé, levantando e abrindo os braços curtos como se fizesse um gesto de oração. A modelagem da parte inferior da escultura sugere o sexo feminino. Há uma fila de furos na margem superior e também nos lobos das orelhas para a colocação de plumas ou outros enfeites e brincos de metal. Existem dois outros furos nas laterais, abaixo dos braços, para aumentar a resistência ao calor na queima do material. Os detalhes são acrescentados com tinta preta: uma espécie de touca ornada com desenhos escalonados comuns nos tecidos Chancay e um adereço com motivos em losango que cobre a figura até o umbigo. O rosto é pintado ao redor dos olhos e da boca simbolizando o focinho de um felino. É possível que, originalmente, a figura tivesse uma vestimenta de tecido.





MAESTRO DEL BIGALLO

*VIRGEM EM MAJESTADE COM  
O MENINO E DOIS ANJOS*  
Circa 1275

Têmpera sobre madeira  
118,5 x 57 cm  
Doação Pietro Maria Bardi em memória  
de Lina Bo Bardi, 1992

**Maestro del Bigallo**  
(Florença, Itália)

Maestro del Bigallo é o nome consolidado pela historiografia de arte italiana para identificar um pintor anônimo do século 13. Bigallo era o abrigo de peregrinos e viajantes mantido pelos doze capitães que dirigiam a Compagnia Maggiore di S. Maria, órgão da Inquisição papal criado em 1244, em Florença. O nome também remete ao galo pintado pelo mesmo artista no crucifixo que se tornou emblema da Compagnia. Apenas no século 20 a pintura da coleção do MASP foi identificada como do artista pelos especialistas em arte italiana. A obra do pintor revela a influência da cultura do Império Romano do Oriente, que chegava à Itália do século 13 por meio das iluminuras – grafismos que ornamentavam os manuscritos medievais. A pintura apresenta características típicas da arte bizantina: composição com linhas rígidas, falta de profundidade, dureza na representação das figuras e uso de simbologias – como o lenço carregado pela figura feminina, que remete ao vestuário cerimonial das imperatrizes bizantinas, e o halo arredondado na parte superior da obra. O aspecto gráfico das linhas que definem o drapeado das vestes é o responsável por dar certo volume e luz à pintura. A peça pertencia ao casal Lina Bo (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), arquiteta e diretor fundador do museu, e foi doada por Bardi ao MASP no aniversário de 45 anos do museu, em 1992, como homenagem à memória de Lina.





MAESTRO DI SAN MARTINO  
ALLA PALMA

*VIRGEM COM O MENINO JESUS*  
Circa 1310-20  
Têmpera sobre madeira  
67,5 x 40,5 cm  
Compra, 1958



**Maestro di San Martino Alla Palma**

*(Florença, Itália, circa século 14)*

Maestro di San Martino Alla Palma é o nome atribuído pela historiografia de arte italiana a um pintor atuante em Florença no século 14. O nome remete à igreja da cidade de San Martino alla Palma, onde se conserva a obra que dá nome ao artista. Por muito tempo, a autoria desses trabalhos foi erroneamente vinculada ao nome de Bernardo Daddi (1280-1348), pintor sobre quem o Maestro teria exercido alguma influência. As obras do Maestro opõem-se à pintura monumental de Giotto (circa 1266-1337), estilo que dominava a arte italiana do século 14. Sua pintura é característica do gótico por suas composições lineares e por relações afetuosas e intimistas entre as personagens retratadas, com a presença de miniaturas. A obra do MASP, provavelmente feita para um altar – dado o formato superior de cúspide (acabamento angular que aponta para cima) –, mostra uma cena tradicional da iconografia cristã em que Maria e o menino Jesus trocam olhares, e reflete a introdução de elementos afetivos e humanos na representação religiosa.



ANDREA MANTEGNA

*SÃO JERÔNIMO PENITENTE  
NO DESERTO*

1448-51

Têmpera sobre madeira

51 x 40 cm

Doação Câmara Municipal de  
São Paulo, 1952

**Andrea Mantegna**

*(Isola di Carturo, Itália, circa 1431 - Mântua, Itália, 1506)*

Andrea Mantegna frequentou o ateliê do artista Francesco Squarcione (1397-1468) dos doze aos dezessete anos, quando se emancipou e pintou os famosos afrescos sobre a vida de são Tiago na Capela Ovetari, em Pádua (1448-57), parcialmente destruídos na Segunda Guerra Mundial. Cunhado do artista Giovanni Bellini (1430/35-1516), Mantegna foi pintor da corte dos Gonzaga de Mântua, na Itália. A pintura do MASP, *São Jerônimo penitente no deserto*, retrata o santo no deserto de Cálcis da Celessíria, na Síria, como exemplo do eremita que busca desenvolvimento intelectual e penitência na solidão. A cena apresenta alguns atributos tradicionais do santo, ao mesmo tempo asceta e erudito estudioso: o leão de cuja pata Jerônimo teria retirado um espinho, o chapéu vermelho de cardeal, a vela acesa na caverna diante de um crucifixo e a imersão na oração entre os livros fechados. A autoria da pintura foi por muito tempo questionada, mas algumas características da obra se assemelham às de outros exemplos de Mantegna: a coruja, que se repete nos afrescos da Capela Ovetari, assim como os rochedos e a nuvem prateada, semelhantes aos pintados na *Oração no horto*, do acervo da National Gallery of Art, em Washington. O aspecto rochoso da figura de Jerônimo, que parece ser assimilado pelo cenário, obedece ao estilo de Mantegna, marcado pelo desenho expressivo e por formas inspiradas nas esculturas da Roma antiga.





JAN VAN DORNICKE

*TRÍPTICO: CRISTO CARREGANDO  
A CRUZ, A CRUCIFICAÇÃO E O  
SEPULTAMENTO*

Sem data

Óleo sobre madeira

121,5 x 172 cm

Doação Clea Dalva e Aloysio de

Andrade Faria, 2004



### **Jan van Dornicke**

*(Antuérpia, Bélgica, circa 1470 - circa 1527)*

Jan van Dornicke era filho de um escultor e atuou em Antuérpia entre 1509 e 1527, sendo um dos mais importantes mestres da cidade na época. Estima-se que existam apenas vinte obras suas conservadas, uma delas doada ao MASP em 2004. O retábulo, possivelmente realizado na década de 1520, é composto de três painéis figurando Cristo carregando a cruz, a crucificação e a deposição de Cristo no sepulcro. Há certo decoro nos gestos e nas expressões teatrais das personagens; as figuras em primeiro plano conformam núcleos independentes na cena, de modo que o olhar possa seguir diversas e conflitantes narrativas, em que a dor e a compaixão se mesclam com a violência mais brutal. As cores das roupas das mulheres e dos ornamentos suntuosos dos guerreiros destacam os protagonistas desses contrastes dramáticos. As composições são inspiradas nas xilogravuras de Albrecht Dürer (1471-1528) e de Lucas Cranach, o Antigo (1472-1553). As partes laterais da obra podem ser fechadas ou abertas para ocultar ou revelar as pinturas internas, conforme as exigências do calendário litúrgico. É possível que o exterior de tais painéis também apresentasse imagens hoje desaparecidas.



GIOVANNI BELLINI

*A VIRGEM COM O MENINO DE PÉ  
ABRAÇANDO A MÃE (MADONA  
WILLYS)*

1480-90

Óleo sobre madeira

75 x 58,5 cm

Doação Walther Moreira Salles, 1957

### **Giovanni Bellini**

*(Veneza, Itália, 1430/35 - 1516)*

Membro de uma família de artistas, Bellini colaborava com o pai, o pintor Jacopo Bellini (1396-1470), até começar a receber encomendas próprias. O artista assimilou de seu cunhado, o pintor Andrea Mantegna (circa 1431-1506), qualidades como o desenho rigoroso e a expressividade das figuras retratadas. Bellini desenvolveu um estilo pessoal no trato da luz. A partir de 1483, tornou-se pintor oficial da República de Veneza, onde comandava o maior ateliê da época, tendo Ticiano (1488/90-1576) e Giorgione (1477/78-1510) entre seus alunos. Na pintura do MASP, *A Virgem com o Menino de pé abraçando a mãe (Madona Willys)*, Bellini sugere uma certa distância entre Maria e Jesus. Embora os corpos estejam próximos, as expressões faciais são melancólicas e Maria parece se esquivar; não há a mesma ternura presente nas outras madonas italianas do período. A pintura apresenta as duas figuras atrás de um parapeito que separa o espectador da cena, enfatizando a transcendência do aspecto divino das personagens em relação à vida mundana. O parapeito pode sugerir também a mesa de um altar sobre o qual o menino é oferecido em sacrifício; o pano verde, no fundo, pode enfatizar esse sentido do corpo do menino na representação. Nessa obra, Bellini incorporou a espacialidade proposta pela pintura florentina, marcada pela profundidade do espaço, sem perder o simbolismo e certo rigor formal característico da tradição de origem bizantina.





HANS MEMLING

*VIRGEM EM LAMENTAÇÃO,  
SÃO JOÃO E AS PIAS MULHERES  
DA GALILEIA*

1485-1490

Óleo sobre madeira

54 x 40 cm

Doação Pietro Maria Bardi, 1956

### Hans Memling

(*Seligenstadt, Alemanha, circa 1430 - Bruges, Bélgica, 1494*)

Memling foi aluno e colaborador de Rogier van der Weijden (1400-1464), em Bruxelas. Em seguida, estabeleceu-se em Bruges onde dirigiu um ateliê muito numeroso e ativo. Dotado de extraordinária maestria técnica, reuniu em uma síntese original as características do seu mestre e de Jan van Eyck (1390-1441): o equilíbrio compositivo e a intensidade expressiva e cromática. Em *Virgem em lamentação, são João e as pias mulheres da Galileia*, vemos Maria à frente, são João Evangelista e as pias (piedosas ou devotas) mulheres presentes no Calvário, conforme o relato dos evangelhos: Maria Madalena, Maria de Cléofas e Salomé, esposa de Zebedeu. O grupo de figuras, como o coro no teatro clássico, acompanha a ação principal, respondendo a ela em conjunto. A obra do MASP era parte de um retábulo formado por dois painéis. O segundo, hoje desaparecido, deveria representar uma deposição de Cristo da cruz, como vemos naquele pintado pelo mesmo Memling, na Capilla Real de Granada, na Espanha (1494). Em 2013, foi doado ao museu um quadro com esse tema, executado por um seguidor do mestre já na primeira metade do século 16, inspirado talvez no original perdido.





SANDRO BOTTICELLI E ATELIÊ

*VIRGEM COM O MENINO E  
SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA*  
1490-1500  
Têmpera sobre madeira  
Diâmetro 75,5 cm  
Doação dona Sinhá Junqueira, 1947



**Sandro Botticelli**

(Florença, Itália, 1445 - 1510)

O nome Botticelli deriva da palavra *battiloro*, aprendiz de ourives em italiano, primeira ocupação do artista em Florença. Estudou no ateliê de Filippo Lippi (1406-1469) até 1467, quando se associou a Andrea del Verrocchio (1435-1488) para atender às encomendas de pintura que recebia. Em 1470, abriu seu próprio ateliê, onde trabalhava com a colaboração de aprendizes, prática comum no período. Logo depois, alcançou a posição de mestre e vinculou-se ao mecenato dos Médici, importante família de banqueiros que patrocinou grande parte da produção artística e arquitetônica da cidade. A historiografia aponta a obra do MASP, *Virgem com o Menino e São João Batista criança*, como uma pintura feita pelo próprio Botticelli, com alguns elementos executados pelos auxiliares de seu ateliê, como a figura de João Batista e a paisagem. A cena em formato circular possui várias características de Botticelli: olhares e gestos dos pés e das mãos apontando para várias direções, relações íntimas e harmoniosas entre as personagens, cores límpidas e contornos nítidos e precisos. Se a produção do artista foi bastante influenciada pela filosofia neoplatônica, a obra do MASP, no entanto, pertence à sua última fase, influenciada pelos ideais religiosos rigorosos e austeros de Girolamo Savonarola (1452-1498).



RAFAEL

*RESSURREIÇÃO DE CRISTO*

1499-1502

Óleo sobre madeira

56,5 x 47 cm

Doação Walther Moreira Salles e Elisa Moreira Salles, Leão Gondim de Oliveira, Hélio Muniz de Souza, Gastão Bueno Vidigal Filho, Francisco Matarazzo Sobrinho, João di Pietro, Brasília Machado Neto e Diários e Emissoras Associados, 1958

**Rafael**

*(Urbino, Itália, 1483 - Roma, Itália, 1520)*

Desde sua formação no ateliê de Pietro Perugino (1446-1524), Rafael Sanzio circulava na corte de Urbino, e aos 16 anos já recebia encomendas de pinturas. Em 1504, o artista mudou-se para Florença e, em seguida, para Roma, onde realizou a decoração dos apartamentos papais (1508-20) e entrou em contato com artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519) e Michelangelo (1475-1564), influências importantes em seu amadurecimento. A pintura do MASP, *Ressurreição de Cristo*, foi alvo de grande discussão entre os historiadores de arte, até ser, finalmente, atribuída à juventude de Rafael. O debate foi encerrado com a comparação entre a obra e seus esboços, encontrados no Ashmolean Museum, em Oxford, que revelaram o estudo compositivo dos corpos dos guardas presentes na pintura. A obra apresenta características que Rafael assimilou no ateliê de Perugino, como a rigorosa divisão dos eixos vertical e horizontal. Já a articulação simétrica entre os elementos centrais e periféricos das cenas era uma característica de Rafael, que em sua pintura procurava alcançar um ideal de beleza harmônico, derivado dos valores da Antiguidade clássica. Os pés de Cristo marcam o centro do quadro, sobre o retângulo formado pelos quatro guardas, que gesticulam em diferentes direções. A tampa entreaberta do sarcófago, no centro dessa área, sugere volume e profundidade, assim como as colinas e os montes ao fundo. Os anjos ao lado de Cristo reiteram o gesto que aponta para cima, aludindo à crença em uma existência divina.





HIERONYMUS BOSCH

*AS TENTAÇÕES DE SANTO ANTÃO*

Circa 1500

Óleo sobre madeira

128 x 101 cm

Doação Assis Chateaubriand, 1954

### Hieronymus Bosch

(*s-Hertogenbosch, Países Baixos, 1450/60 - 1516*)

Já no século 16, Bosch chegou a ser mencionado como fantástico, absurdo e grotesco pelo historiador italiano Giorgio Vasari (1511-1574). O artista morava em uma das mais importantes regiões portuárias da Europa, perto de Antuérpia, por onde passavam riquezas e produtos de países distantes, como açúcar e ouro, e onde estava em curso uma grande transformação econômica, social e política. Esse contexto de ascensão da burguesia aparece criticamente em sua obra; Bosch via com desconfiança o novo modelo de sociedade, na qual o dinheiro era o maior critério de distinção social. Suas pinturas retratam essa sociedade por meio de uma visão religiosa, representando castigos macabros contra os impulsos do corpo, como a gula, o alcoolismo e o sexo; as festividades, onde estaria o prazer sem controle; a preguiça, que seria sintoma da pobreza e das enfermidades; e a violência. A pintura *As tentações de santo Antão* mostra várias cenas com criaturas fantásticas, que lembram ilustrações astrológicas e as procissões religiosas. Há um palco com um banquete no centro da imagem, que remete ao teatro sacropopular medieval. Ao fundo deste palco, está uma pequena capela, na qual santo Antão (*circa 296-373*) aparece rezando e privando-se dos pecados. Antão foi um teólogo muito perseguido, que deixou escritos fundamentais para o cristianismo ortodoxo. A obra do MASP é uma entre, ao menos, dezesseis versões do tríptico original, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa.





PIETRO PERUGINO E ATELIÊ

*SÃO SEBASTIÃO NA COLUNA*

1500-10

Óleo sobre tela

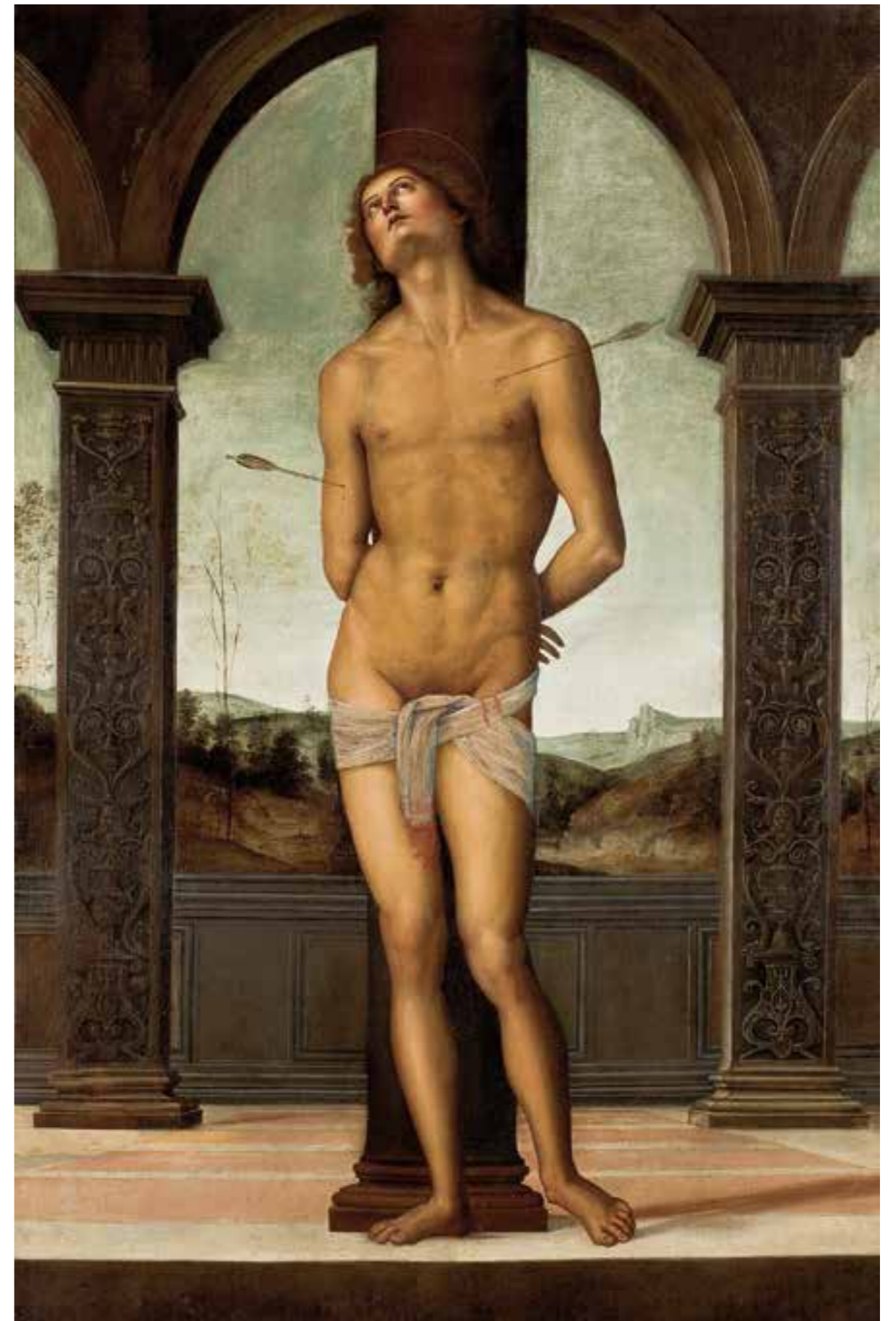
177 x 120 cm

Doação Cia. Antarctica Paulista S. A.,  
1947

### **Pietro Perugino**

*(Città della Pieve, Itália, 1446 - Fontignano, Itália, 1524)*

Perugino, nascido como Pietro Vannucci, era pintor e desenhista, e realizou trabalhos em várias cidades da Itália, principalmente em Perugia, Florença e Roma. O pintor, que possivelmente foi discípulo de Piero della Francesca (1415/20-1492) e de Andrea del Verrocchio (1435-1488), colaborou com diversos artistas da época, como Sandro Botticelli (1445-1510) e Domenico Ghirlandaio (1449-1494), com os quais trabalhou nos afrescos das laterais da Capela Sistina, no Vaticano. Embora seja hoje mais conhecido como o tutor de Rafael (1483-1520), Perugino deixou sua marca na história da arte italiana ao mesclar o modelo compositivo de Florença, caracterizado pela figuração bem delineada, com o estilo pictórico predominante na Úmbria, que se distinguia pela estruturação do espaço a partir da arquitetura. Tais elementos podem ser observados na pintura do MASP, *São Sebastião na coluna*, em que a figura humana, representada de forma clara e bem delineada, está centralizada e a profundidade é construída a partir da sobreposição de colunas, arcos e os padrões geométricos do piso. Segundo a tradição cristã, São Sebastião foi um oficial romano que, ao converter-se ao cristianismo, foi condenado à morte por flechadas. O corpo nu, sem pelos, e o rosto pintado com traços delicados sugeriram uma leitura da imagem do santo em termos homoeróticos em artistas do século 20, como Pierre & Gilles, Leonilson (1957-1993) e Derek Jarman (1942-1994).





PIERO DI COSIMO

*VIRGEM COM O MENINO,  
SÃO JOÃO BATISTA CRIANÇA  
E UM ANJO*

1500-10

Óleo e têmpera sobre madeira

Diâmetro 132,5 cm

Doação Cia. Antarctica Paulista S.A.,  
1951



**Piero di Cosimo**

*(Florença, Itália, 1461/62 - 1521)*

O primeiro nome pelo qual o artista é conhecido remete a seu pai, Lorenzo di Piero d'Antonio, um ferreiro. O outro – Cosimo – é herança de sua filiação ao pintor Cosimo Rosselli (1439-1507), a quem auxiliou em vários trabalhos, como os afrescos da Capela Sistina. Depois dessa colaboração, Piero assumiu um papel central em Florença. O artista absorveu dois grandes modelos na sua produção madura: a riqueza de detalhes e a igualdade no tratamento entre objetos e pessoas das pinturas flamengas, e a expressão da paisagem não como fundo, mas como local do simbólico e do imaginário, como em Leonardo da Vinci (1452-1519). Piero estudava meteorologia, e tinha interesse nas mudanças da luz durante o dia, com as variações do tom azulado da paisagem. As duas características são observáveis em *Virgem com o Menino, São João Batista criança e um anjo*. O cenário aberto lembra as panorâmicas flamengas e em muito difere das ruínas clássicas; a iconografia incomum da Virgem de pé é acompanhada de outros elementos, como a lagarta, o corvo e os brotos de planta, símbolos de morte e de ressurreição. A cena é observada com reverência por um jovem anjo que lhe oferece uma flor, símbolo do seu sacrifício. A obra do MASP passou por uma restauração recente, em colaboração com a Soprintendenza di Roma.

SEGUIDOR DE QUENTIN METSYS

*O CASAMENTO DESIGUAL*

1525-30

Óleo sobre tela

54 x 89,5 cm

Doação Barão Hans Heinrich Von  
Thyssen-Bornemisza, 1965



### Quentin Metsys

(Louvain, Bélgica, 1466 - Antuérpia, Bélgica, 1530)

*O casamento desigual* representa o tema do “casamento grotesco” – o jovem que se casa com a velha por interesse em sua riqueza –, comum na tradição popular medieval e nas comédias gregas e romanas. O tópico também aparece em textos de grande circulação, sobretudo na Europa setentrional, como o poema “A nau dos insensatos” (1494), de Sebastian Brant (1457-1521), e o *Elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Roterdã (1466-1536). A obra é atribuída a um seguidor de Quentin Metsys. Este tratou o assunto, embora de forma muito diferente, numa pintura pertencente à National Gallery de Washington, datável entre 1520 e 1525. Ao lado da proximidade com o mestre holandês, a crítica evidenciou também na obra do MASP uma forte dependência de invenções grotescas de Leonardo da Vinci (1452-1519). O casal ao centro da composição deriva de um desenho perdido do pintor italiano, conhecido apenas por uma cópia de *circa* 1602 (Albertina, Viena), atribuída a Jacob Hoefnagel (1575-1630), e reproduzido numa gravura por Wenceslau Hollar (1607-1677) em 1646. Quatro das outras seis figuras procedem de outro desenho de Leonardo conservado em Windsor, chamado de *Cinco cabeças disformes*. É possível que o quadro reflita o grande sucesso europeu dos desenhos cômicos de Leonardo, que certamente foram copiados e reproduzidos pelos seguidores e herdeiros do mestre ativos em Milão, até a segunda metade do século 16.



LUCAS CRANACH, O ANTIGO

*RETRATO DE JOVEM ARISTOCRATA  
– UM JOVEM NOIVO DA FAMÍLIA  
RAVA*  
1539  
Óleo sobre madeira  
61 x 42,5 cm  
Doação Família Sotto Maior, 1950

**Lucas Cranach, o Antigo**

*(Kronach, Alemanha, 1472 - Weimar, Alemanha, 1553)*

Lucas Cranach foi um importante representante do renascimento germânico. O nome Cranach vem da cidade onde ele nasceu, Kronach, hoje território alemão. Estudou tanto no ateliê de gravura de seu pai como em suas viagens. Em 1501, estabeleceu-se em Viena. Na corte do imperador Maximiliano I, adquiriu renome, introduzindo na arte alemã um novo tipo de retrato de casal formado por dois painéis unificados por uma paisagem simbólica no fundo. Em 1504, Cranach foi convidado em Wittenberg para ser o pintor oficial da corte do príncipe-eleitor Frederico III da Saxônia (1486-1525), defensor do líder protestante Martinho Lutero (1483-1546). Cranach tornou-se íntimo amigo do reformador religioso e realizou vários retratos dele e de seus principais partidários. Ao tornar-se chefe de um grande ateliê, absorveu o modelo compositivo e intelectual da pintura italiana, renunciando à intensidade expressiva da sua primeira fase. O *Retrato de jovem aristocrata – um jovem noivo da família Rava* apresenta a figura com o brasão da família sobre o anel e com uma coroa de cravos vermelhos, código de noivado na época. Poderia, portanto, tratar-se de um quadro executado na ocasião de um casamento, quando famílias de alta posição trocavam retratos entre si. A barba rala demonstra a juventude do personagem e sua mão esquerda apoiada sobre o punhal pode indicar uma vocação militar. O fundo verde permite que os tons de vermelho se destaquem na joia em forma de coração sobre o peito, na pena da coroa, no colarinho abotoado e frisado.





HANS HOLBEIN, O JOVEM

*O POETA HENRY HOWARD,  
CONDE DE SURREY*  
Circa 1542  
Óleo e têmpera sobre madeira  
55,5 x 44,5 cm  
Compra, 1958

### **Hans Holbein, o Jovem**

*(Augsburg, Alemanha, 1497/98 - Londres, Inglaterra, 1543)*

Filho do pintor Hans Holbein, o Velho, iniciou sua formação no ateliê do pai trabalhando com o irmão Ambrosius na Basileia (1516-17) e em Lucerna (1517-19), na Suíça. Nessa época, Holbein, o Jovem conheceu o grande humanista Erasmo de Roterdã (1466-1536), a quem retratou várias vezes e para quem ilustrou o clássico *Elogio da loucura* (1511). As primeiras obras do jovem pintor revelam também o estudo das obras renascentistas na Itália setentrional, em particular as de Leonardo da Vinci (1452-1519) e Andrea Mantegna (circa 1431-1506). Holbein é conhecido como um dos mestres do retrato no renascimento, mas foi também renomado como gravador, desenhista de vitrais e de joias. Recomendado por Erasmo ao pensador Thomas More (1478-1535), Holbein esteve na Inglaterra uma primeira vez entre 1526 e 1528, onde se estabeleceu definitivamente em 1531 e se tornou retratista da realeza. *O poeta Henry Howard, conde de Surrey* foi pintado nos últimos anos da atividade do artista. Henry Howard (1517-1547) é considerado um dos grandes poetas ingleses do renascimento por ter desenvolvido a forma do soneto adotada em seguida por Shakespeare (1564-1616) e por ter introduzido os modelos da lírica de Francesco Petrarca (1304-1374). Durante os anos de conflito entre Henrique VIII e Roma, a situação de sua família, cuja posição era de grande prestígio na corte, o levou a ser acusado de traição e ser executado aos 31 anos.



TICIANO

*RETRATO DO CARDEAL  
CRISTOFORO MADRUZZO*

1552

Óleo sobre tela

210 x 110 cm

Doação família Sotto Maior, Horácio Lafer, Wolff Klabin, Costa Pacheco, comandante José Correia Mattoso, Geremia Lunardelli, Antônio Moura Andrade, Fúlvio Morganti, Prudente Ferreira, José Alfredo de Almeida, Mário Audrá, Nelson Seabra, dona Sinhá Junqueira, Carlos Rocha Miranda, condessa Marina Crespi, J. Ferraz Camargo, Alberto Soares Sampaio, José Machado Coelho de Castro, Ricardo Fasanello, Marinho Andrade do Valle, Alfredo Ferreira, Adalberto Ferreira, Peixoto de Castro, João Rosato, Joaquim Bento Alves de Lima, Júlio Capua, Waldemar Salles, Sotto Maior & Cia., Banco Sotto Maior S.A., Araújo Costa & Cia., Seabra Cia. de Tecidos S.A., Aliança da Bahia Capitalização, Souza Dantas & Cia., Cia. Antártica Paulista S.A. e Jacques Pilon, 1951

**Ticiano**

*(Pieve di Cadore, Itália, 1488/90 - Veneza, Itália, 1576)*

Nascido na região de Veneza, Ticiano tornou-se durante a vida um dos mais reconhecidos pintores da Renascença. Na juventude, frequentou os ateliês de Giovanni Bellini (*circa* 1430/35-1516) e Giorgione (1477-1510). Ticiano foi um dos primeiros pintores a utilizar preferencialmente a cor como elemento constitutivo da composição, substituindo o desenho pelas manchas cromáticas. Suas pinturas são marcadas pelos grandes formatos e por cenas de grande impacto emocional. Na pintura do MASP, o cardeal Cristoforo Madruzzo (1512-1578) foi retratado em pé e sem suas vestes religiosas. Madruzzo era príncipe e bispo da cidade de Trento, quando esta foi sede do Concílio (1545-63), e participou ativamente das discussões que deram início à Contrarreforma, resposta da Igreja Católica à Reforma protestante. O retrato foi pintado nessa época. O relógio sobre a mesa, à esquerda, é um elemento comum na iconografia política desse período, alusão à efemeridade e fugacidade do tempo e do poder, que deve ser um estímulo para a prudência do príncipe. O retrato passou por diversos restauros desde o século 19, que afetaram seu estado de conservação.





FRANÇOIS CLOUET

*O BANHO DE DIANA*  
1559-60  
Óleo sobre madeira  
79,5 x 111 cm  
Compra, 1958



### François Clouet

(Tours, França, circa 1510 - Paris, França, 1572)

François Clouet começou a pintar com o pai, o pintor flamengo Jean Clouet (1480-1541), a quem sucedeu como pintor de corte. Manteve-se nesse cargo durante quatro reinados da dinastia Valois na França, alcançando grande renome pelos retratos e realizando pinturas históricas e mitológicas inspiradas nas criações dos artistas maneiristas italianos. A obra do MASP possui três outras versões, todas na França. *O banho de Diana* remete ao mito narrado na Teogonia, do poeta grego Hesíodo (circa 750-650 a.C.), e nas *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C.-18 d.C.). No mito, Acteão é caçado pelos seus próprios cães, depois de ser transformado em cervo por Diana, deusa da lua e da natureza, enfurecida ao ser surpreendida nua em seu banho com as ninfas. No entanto, a presença de dois sátiros na cena contraria essa interpretação, sugerindo uma outra, à luz de eventos da época: acredita-se que ela insinue a morte do rei Henrique II (1519-1559) (representado pelo cervo sendo comido no canto direito) e sua sucessão por Francisco II (1544-1560) (o cavaleiro que chega à esquerda). Assim, a Diana vestida de vermelho seria a nova rainha, Maria Stuart (1542-1587), que substituiu a mulher sentada, a rainha Catarina de Médici (1519-1589), com expressão de pesar. A terceira figura feminina poderia ser Diana de Poitiers, favorita do rei Henrique II.



JACOPO TINTORETTO

*ECCE HOMO OU PILATOS  
APRESENTA CRISTO À MULTIDÃO*  
1546-47

Óleo sobre tela

109 x 136 cm

Doação Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A., Banco do Estado de São Paulo-Banespa, Gastão Bueno Vidigal Filho, Clemente de Faria, Miguel Maurício, Banco da Lavoura de Minas Gerais S.A. e Alberto Quattrini Bianchi, 1949



### Jacopo Tintoretto

(Veneza, Itália, 1518 - 1594)

Tudo indica que Tintoretto frequentou o ateliê de Ticiano (1488/90-1576), do qual teria sido afastado por conflitos com o mestre. Grande parte de suas pinturas pode ser encontrada em diversos locais na cidade de Veneza, com destaque para as que estão no Palácio do Doge e na Scuola Grande di San Marco. O que distinguia Tintoretto de seus contemporâneos era o uso intenso da cor, reforçado por pinceladas rápidas e duras, marcadas por interrupções abruptas. Distorcia a perspectiva, desorganizava a anatomia e intensificava os contrastes das cores para dar vibração às sombras, buscando uma maior expressividade e dramaticidade. Interessava-se mais pela dimensão emocional por trás de cada cena do que pela fidelidade na representação. O MASP tem em sua coleção duas pinturas bastante distintas de Tintoretto, uma de sua juventude e outra da maturidade. A obra *Ecce Homo ou Pilatos apresenta Cristo à multidão* alude à passagem bíblica em que Pilatos consulta a multidão sobre o destino de Cristo. Na composição piramidal, o público assiste à cena das personagens que decidem o destino de Cristo em gestos teatrais, como em um palco. O cachorro dá um toque de displicência à cena e poderia ter sido pintado para resolver uma grande área vazia branca e cinza.



EL GRECO

*ANUNCIAÇÃO*

*Circa 1600*

Óleo sobre tela

106,5 x 72,5 cm

Doação Fúlvio Morganti, Pedro, Luiz e Divilico Ometto, Baudilio Biagi, Arnaldo Ricciardi, Geremia Lunardelli e um grupo de canavieiros paulistas organizado por Nelson Mendes Caldeira, 1952

**El Greco**

*(Cândia, Grécia, 1541 - Toledo, Espanha, 1614)*

Domenikos Theotokopoulos, apelidado de “El Greco” na Espanha, teve sua primeira formação em Creta, dentro da tradição artística de origem bizantina. Antes de 1567 mudou-se para Veneza, onde pôde contemplar, sobretudo, as pinturas da fase final de Ticiano (1488/90-1576) e os dramáticos efeitos de luz e espaço nas obras de Tintoretto (1518-1594). Em 1575, talvez esperando participar das obras do Escorial, transferiu-se definitivamente para a Espanha. Dois anos depois já estava em Toledo, antiga capital e grande centro intelectual, onde trabalhou especialmente em obras de temática religiosa. Para muitos, foi ele quem melhor traduziu com seu estilo dramático na pintura a alma da cidade, orgulhosa de seu grande passado, mas então decadente depois de Felipe II (1527-1598) fixar a capital em Madri. A obra *Anunciação* é mencionada no inventário feito depois da morte de El Greco junto com outras seis versões quase idênticas, hoje distribuídas entre Cuba, Estados Unidos, Japão, Espanha e Hungria, todas datadas entre 1595-1605. Os corpos de Maria e do anjo Gabriel são exageradamente alongados, destacando sua tensão espiritual. O lírio branco simboliza a pureza e o arbusto queimando é a sarça ardente, por meio da qual Deus teria manifestado pela primeira vez sua presença a Moisés. O cenário fantasmagórico e sombrio, com a explosão de luz que representa o espírito santo – materializado na pomba – cria uma atmosfera arrebatadora e dramática.





CARLO SARACENI

*MARTE E VÊNUS COM UMA RODA  
DE CUPIDOS E PAISAGEM*

1605-10

Óleo sobre cobre

39,5 x 52 cm

Doação Moinho Santista Indústrias

Gerais S.A., 1947



### **Carlo Saraceni**

*(Veneza, Itália, 1579 - 1620)*

Nascido em Veneza, Carlo Saraceni mudou-se aos 19 anos para Roma, onde estudou com Camillo Mariani (1556-1611). As obras que produziu em Roma até 1610 refletem a influência de diferentes pintores venezianos como Ticiano (1488/90-1576) e Tintoretto (1518-1594), mas o legado do pintor alemão Adam Elsheimer (1578-1610) é o que mais se aproxima de sua produção de juventude. Ambos criavam composições complexas, assimétricas, inclinadas, com diagonais marcadas e grande variação na escala das personagens e nos cenários ao fundo, como se pode ver na pintura do MASP, *Marte e Vênus com uma roda de cupidos e paisagem*. Saraceni adquiriu renome em Roma como autor de obras de pequeno formato sobre cobre. Na obra do MASP, Marte, deus da guerra, é retratado desarmado e em cena íntima com Vênus, rodeados por cupidos, que usam a armadura de Marte como brinquedo. As cirandas de cupidos conferem grande movimento à pintura, suavizam os ângulos e as inclinações e trazem à composição um elemento lúdico, em oposição às simbologias da guerra que envolvem Marte. As personagens destacam-se em primeiro plano, teatralmente separadas do pano de fundo da paisagem, aludindo às pinturas dos mestres renascentistas que influenciaram o artista. Há, porém, um forte jogo de luz e sombra que demonstra o impacto de Caravaggio (1571-1610) sobre seu trabalho.

PETER PAUL RUBENS E ATELIÊ

*O ARQUIDUQUE ALBERTO VII  
DA ÁUSTRIA*  
1615-32  
Óleo sobre tela  
200 x 121 cm  
Doação Assis Chateaubriand, 1958

**Peter Paul Rubens**

*(Siegen, Alemanha, 1577 - Antuérpia, Bélgica, 1640)*

Além de ser um dos mais relevantes artistas europeus do século 17, Rubens cumpria missões diplomáticas e políticas oficiais. Durante a Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648), em que os calvinistas das Províncias Unidas do norte da Holanda lutaram contra os altos impostos da Espanha católica e conquistaram a independência, Rubens se manteve do lado católico. Sua família refugiou-se em Colônia, atual Alemanha, fugindo dos conflitos religiosos da época. Talvez por isso ele afirmasse buscar, especialmente na arte, uma linguagem pacificadora, humanista e universal. Pintava cenas religiosas e mitológicas, retratos e paisagens. Depois de passar oito anos na Itália estudando a Antiguidade e a Renascença, fundou um importante ateliê em Antuérpia e realizou missões artísticas na Espanha e na Inglaterra, além de formar artistas como Anthony van Dyck (1599-1641) e Diego Velázquez (1599-1660). A obra do MASP, *O arquiduque Alberto VII da Áustria*, foi encomendada por Alberto VII (1559-1621) e tinha um par, a imagem de sua esposa, infanta Isabel (1566-1633), filha do rei Felipe II da Espanha (1527-1598). Depois de ser vice-rei de Portugal entre 1581-85 e 1595, o arquiduque governou os Países Baixos até 1621 e, durante os últimos doze anos, conseguiu suspender o conflito. Graças a ele, Rubens recebeu suas primeiras encomendas públicas e foi nomeado pintor da corte de Bruxelas em 1609. Não há consenso sobre a autoria da obra, encontrada em seu ateliê depois de sua morte. Possivelmente, era usada como modelo para réplicas de seus pupilos.





DIEGO VELÁZQUEZ

*RETRATO DO CONDE-DUQUE  
DE OLIVARES*

1624

Óleo sobre tela

202 x 105,5 cm

Doação Condessa Marina Crespi, dona Sinhá Junqueira, Aurea Modesto Leal, Gervásio Seabra, Ricardo Seabra, Adriano Seabra, Américo Breia, Manuel Batista da Silva, Osvaldo Riso, Domingo Fernandes, Walther Moreira Salles e Helène Moreira Salles, Simone Pilon, J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello, Sotto Maior & Cia., Moinho Santista Indústrias Gerais S.A., Brasital S.A., Marwin S.A., Cia. Antarctica Paulista S.A., Indústrias Klabin do Paraná S.A. e Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1948

**Diego Velázquez**

*(Sevilha, Espanha, 1599 - Madri, Espanha, 1660)*

Velázquez foi aluno, em Sevilha, do pintor e teórico Francisco Pacheco (1564-1644), que se tornaria seu sogro e mentor. Suas primeiras obras foram cenas de vida popular e religiosas inspiradas no vigoroso realismo de Caravaggio (1571-1610). O apoio de Don Gaspar de Guzmán (1581-1645), conde-duque de Olivares, poderoso primeiro-ministro do rei Felipe IV (1605-1665), retratado no quadro do MASP, proporcionou a Velázquez a nomeação a pintor de corte, com apenas 25 anos de idade. O retrato do MASP representa, portanto, um momento particularmente importante no caminho do artista que transformou o gosto artístico da corte espanhola e a pintura europeia do seu tempo. No quadro, Olivares exibe numerosos símbolos de poder: a grande chave, as duas esporas na cintura, a longa corrente de ouro, que eram o distintivo dos cargos de *Sumiller de Corps* e de *Caballerizo Mayor*, recebidos pelo ministro desde 1622, que lhe davam acesso irrestrito aos aposentos do rei; a cruz vermelha da Ordem de Alcântara no peito é símbolo de pertencimento à mais alta nobreza castelhana; o bigode opulento e a barba bem-feita são sinais de cuidado pessoal e afirmação de masculinidade. Velázquez representa no seu patrono a figura ideal do “Valido del Rey”, o braço direito do monarca, verdadeiro dono do reino.



FRANCISCO DE ZURBARÁN

*APARIÇÃO DO MENINO JESUS A  
SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA (?)*  
1627-30  
Óleo sobre tela  
160 x 105 cm  
Doação Santos Vahlis, 1952

**Francisco de Zurbarán**

*(Fuente de Cantos, Espanha, 1598 - Madri, Espanha, 1664)*

Desde 1614, Francisco de Zurbarán foi colocado pelo pai no ateliê do pintor Pedro Diaz de Villanueva (1564-1654) em Sevilha. Três anos depois já atuava como mestre em Llerena, Extremadura, onde viveu durante mais de dez anos, enviando numerosas obras para importantes instituições religiosas da cidade andaluza. Ali se estabeleceu em 1629 a convite da municipalidade, a serviço das poderosas congregações monásticas sevilhanas, tornando-se o intérprete de sua espiritualidade dramática. Suas imagens severas, embora inspiradas no realismo de Caravaggio (1571-1610), representam a iluminação do êxtase e da visão mística; as figuras são frequentemente isoladas num espaço indeterminado que as torna mais impactantes e intensas pelo enérgico relevo das formas cinzeladas sobre o fundo escuro por violentos contrastes de luz. *Aparição do Menino Jesus a santo Antônio de Pádua (?)* é um exemplar do estilo tenebrista de Zurbarán: um único foco ilumina a cena sombria. Não há consenso sobre qual seja o santo retratado, já que alguns atributos da figura poderiam indicar são Francisco, outros, santo Antônio de Pádua. O livro aberto sugere que o santo, que era um intelectual, foi interrompido pela visão divina do menino Jesus surgindo entre as nuvens. O lírio branco, símbolo da pureza, demonstra a vocação espiritual de suas leituras.





BARTOLOMEO PASSANTE,  
OU MESTRE DA ANUNCIAÇÃO  
AOS PASTORES

*ADORAÇÃO DOS PASTORES*  
1630-35  
Óleo sobre tela  
177 x 236 cm  
Doação Domingos Fernandes Alonso,  
1950



### **Bartolomeo Passante, ou Mestre da Anunciação aos Pastores**

*(Nápoles, Itália)*

Há divergências sobre a autoria da obra do MASP, *Adoração dos pastores*. Quando entrou para a coleção do museu, na década de 1950, foi atribuída ao pintor espanhol José de Ribera (1591-1652). Porém, após troca de correspondência entre Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, e especialistas em arte italiana e espanhola, a autoria foi atribuída a Bartolomeo Passante, um colaborador napolitano de Ribera. Divergindo dessa hipótese, alguns historiadores acreditavam que parte do conjunto de obras atribuído originalmente a Passante fora criada por um pintor anônimo de Nápoles, o Mestre da Anunciação aos Pastores, e o apontaram como autor da pintura do MASP. Em 1969, Roberto Longhi (1890-1970), historiador de arte italiana, escreveu um artigo no qual afirmava que o conjunto todo pertence a Passante, mas a questão ainda permanece em aberto. A obra do MASP é considerada uma das pinturas de maior qualidade do artista, em que fez uso do *tenebrismo*, técnica do período barroco, na qual se utilizava apenas uma fonte de luz para destacar as sombras e agregar drama e tensão às pinturas, dominadas por tons escuros. Apesar da seriedade e gravidade da composição, a leveza dos anjos em torno de Jesus confere um ambiente íntimo e familiar à obra, que aproxima a cena de tema sacro do âmbito da vida cotidiana.

NICOLAS POUSSIN

*HIMENEU TRAVESTIDO  
ASSISTINDO A UMA DANÇA  
EM HONRA A PRÍAPO*

1634-38  
Óleo sobre tela  
166,5 x 373 cm  
Compra, 1958



### **Nicolas Poussin**

*(Les Andelys, Normandia, França, 1594 - Roma, Itália, 1665)*

Nicolas Poussin nasceu em uma família pobre na aldeia de Villers. Em 1624 viajou a Roma, onde se dedicou aos estudos da Antiguidade clássica e da tradição pictórica renascentista, sendo a obra de Ticiano (1488/90-1576) sua principal referência no uso da cor e a de Rafael (1483-1520) seu parâmetro para composições equilibradas, simétricas e racionais. Avesso aos excessos do barroco e à tendência decorativa da arte francesa de seu tempo, Poussin notabilizou-se por uma pintura de estilo austero e traços concisos, que tinha no ideal ético-moral do classicismo o seu valor máximo. Embora tenha sido o primeiro pintor de Luís XIII (1601-1643), Poussin é reconhecido como um dos precursores do neoclassicismo por ter formulado uma linguagem que serviu de base para os princípios pictóricos do Iluminismo, distantes da estética do rococó, ligada aos valores do Antigo Regime. Sua temática variava principalmente entre paisagens, representações da Bíblia e cenas da mitologia greco-romana, como é o caso da pintura *Himeneu travestido assistindo a uma dança em honra de Príapo*. A obra mostra o ritual em que mulheres dançam homenageando o deus grego da fertilidade, filho de Dionísio e Afrodite, que aparece no centro da imagem. A figura mais à direita do quadro é Himeneu, deus do casamento, filho de Apolo e Afrodite, que se traveste de mulher para aproximar-se de sua amada, uma jovem de classe social elevada. Himeneu pode ser reconhecido graças à sua sandália de guerreiro, diferentemente das mulheres, que aparecem descalças.



REMBRANDT VAN RIJN E ATELIÊ

*RETRATO DE JOVEM COM  
CORRENTE DE OURO  
(AUTORRETRATO COM  
CORRENTE DE OURO)*

*Circa 1635*

Óleo sobre madeira

61 x 45,5 cm

Doação dona Sinhá Junqueira, condessa Marina Crespi, Áurea Modesto Leal, Gervásio Seabra, Geremia Lunardelli, Arthur Bernardes Filho, Mário Rodrigues, Ricardo Seabra, Adriano Seabra, Américo Breia, Manuel Batista da Silva, Osvaldo Riso, Domingues Fernandes, Walther Moreira Salles e Helène Moreira Salles, Simone Pilon, Jacques Pilon, J. Silvério de Souza Guise, Ricardo Fasanello, Sotto Maior & Cia., Moinho Santista Indústrias Gerais S.A., Brasital S.A., Marwin S.A., Cia. Antarctica Paulista S.A., Indústria Klabin do Paraná S.A. e Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949

### **Rembrandt van Rijn**

*(Leiden, Holanda, 1606 - Amsterdã, Holanda, 1669)*

Depois de manter um ateliê em Leiden por cinco anos, Rembrandt mudou-se para Amsterdã, onde fez fama e fortuna pintando especialmente retratos para coleções particulares. O sucesso que alcançou como pintor foi tão grande que, em torno de 1633, comandava um dos maiores ateliês da Europa, em um palácio de quatro andares no centro de Amsterdã. Na década de 1640, uma série de infortúnios pessoais e profissionais levaram Rembrandt a uma decadência gradual. Ele então abandonou o acabamento e a correção de seu primeiro estilo para se dedicar a um estudo profundo da luz, que resultou em uma sublime intensidade emotiva das pinturas e das gravuras. O *Retrato de jovem com corrente de ouro* (*Autorretrato com corrente de ouro*) é tradicionalmente apontado como um autorretrato, embora a crítica contemporânea tenda a contestar essa hipótese. Apesar da opinião de especialistas de que a obra seja de autoria do “círculo” do mestre holandês, a atribuição a Rembrandt é antiga e amparada por diversos documentos, réplicas e registros gráficos que remontam ao século 17. A presença de uma assinatura visível apenas à luz infravermelha e de um pentimento (correção) à altura do peito podem reforçar a ideia de uma intervenção direta do pintor.



FRANS HALS

*O CAPITÃO ANDRIES VAN HOORN*

1638

Óleo sobre tela

85,5 x 67,5 cm

Doação Alberto Soares Sampaio, Álvaro Soares Sampaio, José Machado Coelho, Joaquim Bento Alves de Lima, Ricardo Jafet, Evaristo Fernandes, Francisco Pignatari, Alberto Quattrini Bianchi, Geremia Lunardelli, Gladstone Jafet, Nagib Jafet, Themístocles Marcondes Ferreira, Severino Pereira, Dor Lesch, Nelson de Faria, Diários Associados, Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira, Banco Mineiro da Produção S.A., Banco de Crédito Real de Minas Gerais S.A., Banco Hipotecário do Estado de Minas Gerais S.A., Cia. Vidroplano S.A., Brazilian Warrant Co., Marwin S.A., Fábrica de Parafusos Santa Rosa S.A. e Cia. de Cimento Vale do Paraíba S.A., 1951

### Frans Hals

(Antuérpia, Bélgica 1581/84 - Haarlem, Holanda, 1666)

As primeiras notícias sobre a vida de Frans Hals contam que sua família se mudou de Antuérpia para Haarlem, na Holanda, em 1585, fugindo da ocupação espanhola e das ferozes perseguições aos protestantes por parte dos católicos. Hals entrou para a guilda de artistas da cidade em 1610 e, rapidamente, conquistou reconhecimento e uma numerosa clientela entre os burgueses abastados. Sua vocação naturalista se manifestava na representação de cenas cotidianas e nos retratos individuais e coletivos, sua especialidade, executados por encomenda, ou motivados apenas pelo interesse no caráter e na fisionomia dos modelos. A técnica de Hals visa traduzir o tema de forma imediata e viva, com pinceladas rápidas e irregulares, deixando emergir por meio do toque a condição emotiva do artista. Tal procedimento pictórico foi um importante legado para o realismo moderno, do século 19. Os retratos *O capitão Andries van Hoorn* e *Maria Pietersdochter Olycan*, sua segunda esposa, foram realizados por ocasião do casamento, em 1638. Ambos pertenciam a ricas famílias de produtores de cerveja de Haarlem. Nos retratos, há precisão nos detalhes e também certa informalidade na apresentação das personagens, que em nada compromete a evidência de sua posição social. O capitão Andries foi retratado por Hals também na tela representando o banquete dos oficiais da milícia de santo Adriano (1633), eleitos entre os notáveis da cidade de Haarlem, e foi prefeito da cidade em 1655.





ANTHONY VAN DYCK

*RETRATO DE UM DESCONHECIDO  
(WILLIAM HOWARD, VISCONDE  
DE STAFFORD?)*

1638-40

Óleo sobre tela

108 x 83 cm

Doação Ovídio de Abreu, 1951

**Anthony van Dyck**

*(Antuérpia, Bélgica, 1599 - Londres, Inglaterra, 1641)*

Talento muito precoce, já com dezesseis anos Van Dyck abriu seu próprio ateliê; em 1618 era mestre na guilda de Antuérpia e colaborador de Rubens (1577-1640), o mais renomado pintor da época. Depois de uma rápida passagem pela Inglaterra (1620), foi para a Itália, onde permaneceu de 1621 a 1627 e estudou especialmente as obras de Ticiano (1488/90-1576). Tornou-se um dos retratistas preferidos pela aristocracia de Gênova, mas trabalhou também em Roma, Florença e Palermo. Depois de voltar para Antuérpia (1628), foi pintor da arquiduquesa Isabel, competindo com Rubens, seu antigo mentor. Em 1632, Van Dyck foi convidado por Charles I, rei da Inglaterra, para ser o pintor da corte. Permaneceu até a morte naquele país, onde deixou um grande legado e fundou uma nova tradição retratística. Não há consenso sobre quem seria o modelo da obra do MASP. Acredita-se que seja William Howard, visconde de Stafford (1614-1680), com base numa réplica do retrato conservada na coleção do Castelo de Cardiff e numa gravura de 1833 com a inscrição "William Howard viscount Stafford, from the original of Van Dyck in the collection of Marquis of Bute" [William Howard, visconde de Stafford, do original de Van Dyck na coleção do marquês de Bute].



SALOMON VAN RUYSDAEL

*PAISAGEM FLUVIAL COM Balsa  
TRANSPORTANDO ANIMAIS*

*Circa 1650*

Óleo sobre madeira

75 x 106 cm

Doação Alberto Soares Sampaio, José Machado Coelho de Castro, Joaquim Bento Alves de Lima, Ricardo Jafet, Diários Associados, Banco Mineiro da Produção, Banco de Crédito Real de Minas Gerais, Banco Hipotecário do Estado de Minas Gerais, Nelson de Faria, Evaristo Fernandes, Francisco Pignatari e Alberto Quattrini Bianchi, 1951



### **Salomon van Ruysdael**

*(Naarden, Holanda, circa 1600 - Haarlem, Holanda, 1670)*

Salomon van Ruysdael foi um dos pioneiros da paisagem naturalista na Holanda da primeira metade do século 17. Especializou-se em cenas de rios, de estuários e de marinhas compostas a partir de elementos reais, típicos da paisagem do país, repudiando as convenções anteriores bem como as composições artificiosas dos paisagistas clássicos italianos e franceses. As pinturas de Ruysdael são povoadas de pescadores, camponeses e comerciantes. Em *Paisagem fluvial com balsa transportando animais*, um barco transporta um grupo de sete pessoas e cinco vacas, enquanto, à esquerda, um homem segue pela trilha que acompanha o rio. Ao fundo, vê-se o que parece ser uma cidade, com uma torre e um conjunto de barcos. A árvore tortuosa, na beira do rio e com o tronco refletido na água, organiza a composição da pintura, e sua linha em zigue-zague a deixa mais dinâmica. A árvore, em primeiro plano, serve também como referência para se compreender a profundidade da paisagem. A paleta de cores – em azul, cinza, marrom e amarelo – torna-se mais escura no canto inferior esquerdo e mais clara à medida que se aproxima do canto direito, onde o céu e a água se mesclam e se confundem no infinito.



FRANS POST

*PAISAGEM COM TAMANDUÁ*

Circa 1660

Óleo sobre madeira

58 x 80,5 cm

Doação Antenor Rezende, 1951



### **Frans Post**

(*Haarlem, Holanda, 1612 - 1680*)

Frans Post nasceu em uma família de artistas e foi pintor, desenhista e gravador. Chegou ao Brasil em 1637, aos 25 anos, integrando a comitiva de Maurício de Nassau (1604-1679) durante a ocupação holandesa em Pernambuco (1630-54). Morou em Recife até 1644, período em que produziu dezoito paisagens, sendo que hoje se conhece a localização de apenas sete delas. Essa sua primeira fase é caracterizada por representações da paisagem brasileira fiéis à realidade, porém, com poucos detalhes na composição. Após sua volta à Holanda, teve início sua segunda fase, com pinturas da paisagem brasileira realizadas a partir de esboços e desenhos feitos no país. Os anos de 1660 a 1670, sua terceira fase, são considerados os mais importantes, pois utilizou os elementos da natureza do Nordeste e os reorganizou de acordo com sua imaginação. Em *Paisagem com tamanduá* o animal aparece em primeiro plano, na parte inferior direita da tela, acompanhado por um sapo e um tatu – típicos da fauna brasileira. A comitiva com um casal branco e escravos, entre crianças e adultos, descansa a caminho do vilarejo de pequenas casas. As árvores escuras do primeiro plano, nas bordas, parecem emoldurar uma paisagem que se apaga aos poucos, à medida que ganha os tons de azul além do rio e das colinas. Trata-se de uma imagem didática: o europeu conheceria os aspectos da colônia por meio da imagem.

GIUSEPPE MAZZUOLI

*DIANA ADORMECIDA*

1690-1700

Mármore

55 x 169,5 x 81,5 cm

Doação Cia. Siderúrgica Belgo-Mineira S.A., Banco do Estado, Antonio Sanches de Larragoiti Jr., Miguel Maurício e Clemente de Faria, 1950



### Giuseppe Mazzuoli

(Volterra, Itália, 1644 - Roma, Itália, 1725)

Membro de uma família de artistas e arquitetos, Giuseppe Mazzuoli foi iniciado na escultura pelo irmão, Giovan Antonio, em Siena. No início da juventude, mudou-se para Roma, onde complementou sua formação no ateliê de Ercole Ferrata (1610-1686). Sua primeira encomenda, o *Cristo morto* (1671) do altar da igreja de Santa Maria della Scala, em Siena, chamou a atenção de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), com quem trabalhou posteriormente em diversos projetos em Roma. Dentre os escultores associados a essa fase do barroco italiano, Mazzuoli foi o que mais assimilou as características de Bernini, em especial a figuração do movimento e da dramaticidade nas vestes. A escultura do MASP, que chegou a ser atribuída a Bernini por alguns historiadores, foi produzida na maturidade de Mazzuoli para o Palácio Barberini, em Roma. A *Diana adormecida* é uma variação de antigas imagens que mostravam uma ninfa, figura da mitologia greco-romana associada à inspiração e às artes, adormecida ao lado de uma fonte. Seu primeiro precedente seria a escultura *Ariadne adormecida* (1512), associada a um sarcófago que servia como fonte no Belvedere do Vaticano. A marca da meia-lua, o arco e a flecha nas costas, presentes na escultura, acompanham toda a iconografia de Diana, divindade romana da caça e da lua.



AUTORIA DESCONHECIDA  
(ESCOLA CUSQUENHA)

*NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS*  
Circa 1680-1700  
Óleo sobre tela  
166 x 110,5 cm  
Doação Marcelo de Medeiros em  
memória de Daniel Serra de  
Medeiros, 2012

**Autoria desconhecida (Escola Cusquenha)**  
(Peru)

A Escola Cusquenha designa uma tradição pictórica do vice-reino do Peru e, em particular, da região de Cuzco, e que se desenvolveu principalmente a partir do terremoto de 1650. No processo de reconstrução de igrejas, muitos artistas e artesãos desenvolveram um estilo próprio, com uma mescla de referências europeias (do maneirismo italiano ou da pintura flamenga), com elementos da cultura local. A Escola Cusquenha está associada ao barroco andino, e é caracterizada pela ausência de perspectiva e de volume no tratamento das figuras. Muitas obras foram realizadas em coletivo por ateliês, dificultando a definição de sua autoria, como é o caso da pintura *Nossa Senhora dos Remédios*. Trata-se de uma invocação da Virgem Maria, originária de Valencia, na Espanha, onde era chamada de Nossa Senhora dos Desamparados. Na cidade espanhola, existia um santuário com uma escultura da Virgem da qual foram feitas gravuras e pinturas que circularam na América Latina. Provavelmente a pintura do MASP deriva dessa escultura e pode ter sido encomendada pelos dois homens situados na base da pintura.



ALESSANDRO MAGNASCO

*PAISAGEM COM PASTORES*

1710-30

Óleo sobre tela

114,5 x 146 cm

Doação Moinho Santista Indústrias

Gerais S.A., 1947



### **Alessandro Magnasco**

*(Gênova, Itália, 1667 - 1749)*

Alessandro Magnasco, também conhecido como Il Lissandrino, formou-se em Gênova, Milão e em Florença onde viveu na corte dos Médici. O contato com as representações de temas populares e teatrais dos artistas nórdicos ativos na Itália inspirou o caráter extravagante e quase caricatural de suas típicas figuras desengonçadas de frades, saltimbancos, brigantes no meio de paisagens tempestuosas ou de ruínas. A obra *Paisagem com pastores*, da coleção do MASP, foi feita com pinceladas rápidas, indicando um processo intuitivo, e nela se veem poucas variações entre os tons de verde e marrom, em oposição ao contraste das cores do céu com as da vegetação. A árvore inclinada no centro da pintura agrega drama e movimento à natureza; domina a cena e relega o grupo de pessoas no entorno ao papel de coadjuvantes. O desenho dos galhos e das folhas da árvore mistura-se com o traçado das nuvens, que por sua vez se funde com os contornos das montanhas ao fundo. Magnasco inovou ao tratar a natureza como elemento central da pintura, não apenas como um fundo distante e subordinado às narrativas humanas, e parece antecipar a noção de sublime, presente no romantismo do século 19, que buscava o belo na grandiosidade e na violência da natureza.



JEAN-BAPTISTE PATER

*REUNIÃO NUM PARQUE*

1719-20

Óleo sobre tela

67 x 82,5 cm

Compra, 1958



### Jean-Baptiste Pater

(Valenciennes, França, 1695 - Paris, França, 1736)

Pater foi o aluno predileto do mais renomado pintor do rococó francês, Antoine Watteau (1684-1721), continuando seu estilo e seus temas, em particular as chamadas “festas galantes”. Depois da morte do rei Luís XIV (1638-1715), a aristocracia francesa, cansada do luxo e do rígido cerimonial da corte, procurou na literatura pastoral um novo ideal de comportamento menos afetado e pomposo, mas não menos sofisticado. Ao lado das grandes residências são construídos parques e vilas, inspirados na vida do campo, onde se organizavam festas campestres, divertimentos elegantes dentro de cenários inspirados na Arcádia mitológica, com pavilhões e templos dedicados às divindades do amor. Como seu mestre Watteau, Pater destacou-se por representar esses temas e foi admitido na Académie Royale em 1728. Além de grande desenhista colorista, Pater foi famoso pelos retratos. A obra do MASP, *Reunião num parque*, é exemplar do modelo de fantasia arcadista e de sua exaltação da natureza, tão presente na obra de Pater. A composição é triangular e tem na sua base o grupo de mulheres e rapazes vestidos com requinte, distraídos com seus pequenos prazeres. Embora a luz na paisagem seja difusa, o grupo em primeiro plano tem um foco quase teatral, as roupas coloridas e brilhantes encontram-se em destaque. É um dos raros quadros assinados de Pater, em meio à grande produção de seu ateliê, frequentemente repetitiva.

#### MANUFATURA DOS GOBELINS

*OS DOIS TOUROS*  
(DA SÉRIE - PEQUENAS ÍNDIAS)

1723-1730

Tapeçaria

326 x 356 cm

Doação Samuel Ribeiro, Silvio Álvares Penteado, Antonio Sanches de Larragoiti Junior, Rosalina Coelho Lisboa de Larragoiti, Gladston Jafet, Ernesto Walter, Omar Radler de Aquino, Guilherme Guinle, Henry Borden, Major Kenneth Mc Crimmon, Louis La Saigne, um anônimo, Moinho Santista S.A., Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949.



#### Manufatura dos Gobelins

(Paris, França, séculos 17-18)

A Manufatura dos Gobelins foi fundada no século 17 como um complexo de oficinas que reunia tapeceiros, pintores, ourives, gravadores. Associados à coroa francesa e sob a direção de Charles Le Brun (1619-1690), esses artesãos elaboravam o mobiliário e as tapeçarias destinados a decorar edifícios oficiais e palácios e tinham o objetivo de demonstrar o prestígio da corte francesa no exterior. Em muitos casos, os cartões, desenhos que serviam de base para realizar as tapeçarias, ficavam a cargo de artistas renomados para ser executados pelos artesãos. Foi o caso da série de tapeçarias *Antigas Índias*, que foram realizadas a partir de desenhos e pinturas de Albert Eckhout (1610-1665) e Frans Post (1612-1680), que acompanharam Maurício de Nassau (1604-1679) em seu mandato de governador-geral do Brasil holandês (1636-1644). O objetivo era retratar a exuberante e exótica fauna e flora, assim como os habitantes de Pernambuco, o que explica a profusão de detalhes e o cuidado em incluir nas composições o máximo de espécies de animais, plantas e frutas, sugerindo uma abundância e fartura da então colônia. Em 1676, voltando à Europa, Nassau doou esses estudos entre outros a Luís XIV (1638-1715) para que fossem realizadas tapeçarias a partir deles. A série *Antigas Índias* é dividida em *Grandes Índias* e *Pequenas Índias*, essa última composta por oito tapeçarias, cinco delas presentes no acervo do MASP.





MANUFATURA DOS GOBELINS

*OS CAÇADORES*  
(DA SÉRIE - PEQUENAS ÍNDIAS)  
1723-1730  
Tapeçaria  
320 x 258 cm

*O COMBATE DOS ANIMAIS -  
A ANTA E A ONÇA*  
(DA SÉRIE - PEQUENAS ÍNDIAS)  
1723-1730  
Tapeçaria  
320 x 181 cm

*O ÍNDIO CAÇADOR*  
(DA SÉRIE - PEQUENAS ÍNDIAS)  
1723-1730  
Tapeçaria  
325 x 219 cm

Doação Samuel Ribeiro, Silvio Álvares Penteadó, Antonio Sanches de Larragoiti Junior, Rosalina Coelho Lisboa de Larragoiti, Gladston Jafet, Ernesto Walter, Omar Radler de Aquino, Guilherme Guinle, Henry Borden, Major Kenneth Mc Crimmon, Louis La Saigne, um anônimo, Moinho Santista S.A., Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949.



MANUFATURA DOS GOBELINS

*O ELEFANTE OU O CAVALO ISABEL* (DA SÉRIE - PEQUENAS ÍNDIAS); 1723-1730; Tapeçaria; 320 x 316 cm; Doação Samuel Ribeiro, Silvio Álvares Penteadó, Antonio Sanches de Larragoiti Junior, Rosalina Coelho Lisboa de Larragoiti, Gladston Jafet, Ernesto Walter, Omar Radler de Aquino, Guilherme Guinle, Henry Borden, Major Kenneth Mc Crimmon, Louis La Saigne, um anônimo, Moinho Santista S.A., Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949.



JEAN-BAPTISTE-SIMÉON CHARDIN

*RETRATO DE AUGUSTE GABRIEL  
GODEFROY*  
1741  
Óleo sobre tela  
64,5 x 76,5 cm  
Compra, 1958



### **Jean-Baptiste-Siméon Chardin**

*(Paris, França, 1699 - 1779)*

Chardin foi um dos grandes nomes da pintura francesa do século 18, tratando de forma profunda e poética temas da vida cotidiana. Em 1728, ganhou o título de pintor de naturezas-mortas na Académie Royale de Paris. Com o tempo, o artista passou a produzir pinturas de gênero, feitas para as casas de nobres e burgueses – retratos, cenas domésticas, crianças ou casais enamorados. O menino em *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy* era filho de um joalheiro e banqueiro para quem Chardin fez muitos outros trabalhos. Na cena, ele observa o pião girar, distraído dos estudos e deixando de lado os livros, o tinteiro e o pergaminho sobre a escrivaninha. A luz extraordinária que recai sobre o garoto traça uma linha diagonal na parede ao fundo, conferindo volume à composição. A gaveta entreaberta em primeiro plano, com um prolongador de giz, confere profundidade ao móvel. O tema da educação era recorrente na pintura francesa do período. O pião é entendido como símbolo da inconstância do caráter infantil e da sorte, do equilíbrio instável entre as várias forças que governam o destino humano perfeitamente representado na brincadeira da criança.



THOMAS GAINSBOROUGH

*DRINKSTONE PARK (O BOSQUE  
DE CORNARD?)*

1747

Óleo sobre tela

146 x 156,5 cm

Doação Santos Vahlis, 1951

### **Thomas Gainsborough**

*(Sudbury, Inglaterra, 1727 - Londres, Inglaterra, 1788)*

Gainsborough é um dos protagonistas da pintura de paisagem que caracterizou a arte inglesa do século 18. Nasceu no pequeno povoado de Sudbury, no nordeste da Inglaterra, mas estudou em Londres e frequentou um ateliê de gravura e a St Martin's Lane Academy, precursora da Royal Academy. Depois desse período, Gainsborough mudou-se para Bath, um balneário frequentado pela elite, conquistando ali muitos compradores de suas obras. Em *Drinkstone Park (O bosque de Cornard?)*, as nuvens carregadas tornam a luz difusa, iluminando igualmente os verdes e castanhos da paisagem. Na cena, um homem dorme na estrada, em meio ao bosque arborizado. A sua presença, contudo, é apenas um detalhe em meio ao protagonismo da vegetação. Essa inversão temática do homem para a natureza era comum na linguagem da pintura de paisagem na Inglaterra naquele contexto; usavam-se caminhos curvos, áreas vazias, árvores e bosques distribuídos sem simetria no quadro, de modo a interromper a vista completa da paisagem e criar a sensação de que o espectador está caminhando nesta paisagem. O título da obra mostra que há dúvida sobre o lugar que a pintura representa: pode ser o bosque Cornard, que foi cenário de outras obras do artista, como a tela semelhante da coleção da National Gallery de Londres; ou pode ser o próprio Drinkstone Park, já que o dono do parque era proprietário desta tela.





JEAN-MARC NATTIER  
*MADAME LOUISE-ELISABETH,  
DUQUESA DE PARMA – A TERRA*  
1750  
Óleo sobre tela  
97 x 136 cm  
Doação Congresso Nacional, 1952

*MADAME ANNE-HENRIETTE  
DE FRANCE – O FOGO*  
1751  
Óleo sobre tela  
97 x 137 cm  
Doação Congresso Nacional, 1952



*MADAME MARIE-ADÉLAÏDE  
DE FRANCE – O AR*  
1751  
Óleo sobre tela  
97 x 136,5 cm  
Doação Congresso Nacional, 1952

*MADAME MARIE-LOUISE-THÉRÈSE-  
VICTOIRE DE FRANCE – A ÁGUA*  
1751  
Óleo sobre tela  
97 x 137 cm  
Doação Congresso Nacional, 1952



**Jean-Marc Nattier**  
(Paris, França, 1685 - 1766)

Desde os 15 anos, Nattier já era um artista renomado e atendia a muitas encomendas privadas. Após retratar Catarina, a Grande (1684-1727), imperatriz da Rússia, recusou o convite para se estabelecer na corte em São Petersburgo. Em 1718 foi aceito como pintor de temas históricos na Académie Royale de Paris. Nattier é um dos maiores retratistas de sua geração, caracterizada pela renovação da imagem da mulher, dada sua crescente importância na vida intelectual e cultural francesa no século 18. Seus retratos reiteram o ideal da nobreza, através de simbolismos e da ostentação da riqueza, evidenciada pelos tecidos como o veludo e o cetim coloridos, que eram muito custosos e demarcavam papéis sociais. As pinturas do MASP reúnem quatro das filhas do rei Luís XV. Cada uma delas é associada a um dos quatro elementos, identificados pelos atributos do globo, do fogareiro, do pavão e da ânfora. A mais velha, Louise-Elisabeth, é associada à terra; Anne-Henriette, ao fogo; Marie-Adélaïde, ao ar; Marie-Louise-Thérèse-Victoire, à água. As obras decoravam uma sala no Palácio de Versalhes, residência da corte francesa à época.



FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS

*O DUQUE DE BERRY E O CONDE  
DE PROVENÇA QUANDO CRIANÇAS*  
1757  
Óleo sobre tela  
97 x 129 cm  
Compra, 1958



**François-Hubert Drouais**  
(Paris, França, 1727 - 1775)

François-Hubert Drouais fez parte de uma linhagem de pintores da Coroa francesa, à qual pertenceram seu pai, o também pintor Hubert Drouais (1699-1767), e seu filho, Jean Germain (1763-1788). Conhecido pelos retratos de aristocratas posando com vestimentas suntuosas em ambientes ricamente adornados, Drouais tornou-se retratista oficial da corte de Luís XV no final da década de 1750, substituindo Jean-Marc Nattier (1685-1766). A representação de crianças, frequentemente inseridas em paisagens e jardins, também era uma marca do artista, como é o caso da pintura pertencente à coleção do MASP. Nela estão representados os netos de Luís XV (1710-1774), rei da França: o duque de Berry, futuro Luís XVI (1754-1793); que seria decapitado pelos revolucionários em 1793, e o conde de Provença, futuro Luís XVIII (1755-1824), que subiria ao trono depois do período napoleônico. Há, nesta obra, uma clara intenção cortesã: retratados numa paisagem idílica, os dois meninos representariam um futuro promissor para a França, destinados a trazer ao país uma nova primavera, uma nova Idade do Ouro.

JOSHUA REYNOLDS

*ELISABETH, SARAH E EDWARD,  
FILHOS DE EDWARD HOLDEN  
CRUTTENDEN*

*Circa 1763*

Óleo sobre tela

179 x 168 cm

Doação Cia. Nacional de Seguros  
de Vida, 1952

### Joshua Reynolds

*(Plympton, Devonshire, Inglaterra, 1723 – Londres, Inglaterra, 1792)*

Reynolds foi um dos mais importantes retratistas ingleses da segunda metade do século 18. Suas referências são a Antiguidade clássica, a escola veneziana e, especialmente, a obra de Ticiano com sua linha livre, jogos de luz contrastados e cores vibrantes. É o caso do retrato dos filhos de Edward Holden Cruttenden. Funcionário da Companhia das Índias Orientais [East India Company], viajou para Calcutá, onde se tornou diretor e dono de uma frota e teve três filhos com Elizabeth Jedderie, que faleceu em 1757 durante a Guerra com o rei de Bengala. De volta à Inglaterra, Cruttenden encomendou a Reynolds esse retrato de seus filhos com a ama, que os teria salvado durante o saque do Fort William em Calcutá, em 1756. No primeiro plano, as crianças são representadas com trajes da última moda da época, em uma atitude que simula certa espontaneidade e movimento de uma brincadeira em um bosque. Atrás deles, em uma atitude de recolhimento, a ama parece dirigir um olhar tímido mas cuidadoso para as crianças, enquanto colhe flores para confeccionar uma guirlanda. Apesar de condição de subordinada, Reynolds a situa no centro da composição e confere um brilho que destaca as suas vestes brancas. A presença de uma pedra que se assemelha a um altar ou uma tumba no lado esquerdo da composição sugere que talvez essas flores fossem destinadas a homenagear a falecida esposa de Cruttenden.





ATRIBUÍDO A ALEIJADINHO  
(ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA)

*SÃO FRANCISCO DE PAULA*  
1760-80  
Madeira policromada e metal  
93 x 35 x 25 cm  
Doação Pirelli S.A., 1999

**Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa)**

*(Vila Rica de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 1730-1814)*

Embora seja o mais conhecido artista do barroco brasileiro, são poucas as certezas sobre a vida de Antônio Francisco Lisboa. Filho de uma escrava e de um arquiteto português, aprendeu a entalhar com seu tio, que cuidava de uma oficina de escultura local. Ficou conhecido como Aleijadinho, porque teve uma doença que, gradativamente, comprometeu sua capacidade motora. Para muitos teóricos, como Mário de Andrade (1893-1945), ele soube incorporar essas limitações físicas como recurso estilístico de sua obra. A obra do MASP é atribuída a Aleijadinho tanto por critérios estilísticos como por documentos relativos ao pagamento da sua encomenda, feita diretamente ao artista. Entre os elementos que caracterizam as suas esculturas estão: os ângulos muito acentuados no entalhe das vestes, a boca entreaberta, o encontro das sobrancelhas e do nariz em “Y”, o nariz e ângulo de quase 90° em relação ao rosto, a proporção alongada do corpo. A pintura do rosto revela que houve um corte para retirar o rosto e abrir o buraco dos olhos de vidro. O entalhe é típico do barroco brasileiro e latino-americano: a escultura é feita em madeira e depois policromada, ou seja, recoberta em partes por uma massa sobre a qual se aplica a tinta e as folhas de ouro.



JEAN-HONORÉ FRAGONARD

*A EDUCAÇÃO FAZ TUDO*

1775-80

Óleo sobre tela

56,5 x 66 cm

Compra, 1958



### Jean-Honoré Fragonard

(Grasse, França, 1732 - Paris, França, 1806)

Fragonard foi aluno de Chardin (1699-1779), que o inspirou especialmente para a pintura de temas cotidianos. Apesar de participar de vários salões de arte, não conseguiu ser aceito como artista oficial. Preferia representar casais enamorados em paisagens idílicas ou ainda cenas domésticas e crianças, um tipo de pintura que se tornou comum no século seguinte. Após a Revolução Francesa (1789), Fragonard abandonou o trabalho na Asemblée Nationale para fugir do clima político em Paris. As duas obras do MASP são anteriores a essa época. Em *A educação faz tudo*, o artista dá um tratamento mais informal que Chardin para o tema da educação. Na parte central e iluminada da cena, uma jovem brinca com dois cães para divertir as crianças. Um dos cães usa um manto vermelho e equilibra uma palha de milho entre as patas, enquanto o outro usa um chapéu negro de abas largas, como se ridicularizassem os hábitos ostentosos da aristocracia contra a qual a França se levantaria alguns anos depois.



GEORGE ROMNEY

*JOHN WALTER (OU WHARTON)*

*TEMPEST*

1779 - 80

Óleo sobre tela

233,5 x 150 cm

Doação Jules Verelst e Louis Ensich

(Cia. Belgo Mineira S.A.), 1952

**George Romney**

*(Dalton-in-Furness, Lancashire, Inglaterra, 1734 - Kendal, Westmorland, Inglaterra, 1802)*

Ao lado de Joshua Reynolds (1723-1792) e Thomas Gainsborough (1727-1788), Romney se destaca no gênero do retrato em Londres na segunda metade do século 18. Se há poucos dados sobre sua formação, suas viagens de estudo tiveram grande incidência em seu trabalho. Por um lado, estadias em Paris o aproximaram da linearidade e sobriedade do classicismo de artistas como Nicholas Le Sueur (1716-1783). Por outro, uma viagem de estudo para a Itália confirmaria seu interesse por artistas do renascimento e pelos ideais da antiguidade. No retrato do MASP, o jovem cavaleiro John Walter Tempest foi representado ao lado de seu cavalo que bebe água na beira de um riacho, no que parece ser um momento de descanso durante uma cavalgada no campo. Apesar da pose serena e aparentemente natural do jovem retratado, a composição e o tratamento estilístico procuram privilegiar clareza, harmonia e equilíbrio. O tratamento cromático-luminoso homogêneo da tela, a construção analítica dos diferentes elementos que compõem o retrato, assim como a distinção clara entre figura e fundo são características dessa influência do classicismo francês e italiano.



ATRIBUÍDO A AGOSTINO BRUNIAS

*ÍNDIOS ATRAVESSANDO UM RIACHO*

Sem data

Óleo sobre tela

80,5 x 112,5 cm

Doação João da Costa Doria, 1951



### **Agostino Brunias**

*(Itália, circa 1730 - circa 1796)*

Inicialmente considerada uma obra de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), após avaliação de um comitê de especialistas no pintor e desenhista francês, *Índios atravessando um riacho* passou a ser atribuída a Agostino Brunias, deslocando a cena representada do Brasil no início do século 19 ao Caribe no século 18. O pintor de origem italiana residiu nas ilhas caribenhas, onde representou cenas de uma população miscigenada, entretida em atividades cotidianas no espaço público, como festas populares ou mercados. A composição da pintura do MASP parece seguir uma estrutura narrativa e temporal própria à pintura de história. O modo de estar no mundo dos povos originários, representado pela nudez e pela habitação similar a uma cabana, é isolado do resto da composição, à esquerda de uma árvore que atravessa toda a largura da pintura. À direita dessa árvore, se considerarmos o título atribuído à tela, um caçador de escravos de costas, ao apontar para a direita, parece dirigir o trabalho de uma série de índias, que carregam cestos nessa travessia de riacho. Do outro lado do rio, duas índias descansam e amamentam, enquanto um homem com um chapéu similar ao do personagem central, o suposto caçador de índios, repousa junto a um jovem índio. O desenrolar dessa ação parece sugerir a assimilação progressiva da nova cultura imposta e sua conseqüente mestiçagem. Essa concepção da colonização omite e apazigua a violência da aculturação e escravização de uma população autóctone.



ANTOINE VESTIER

*RETRATO DE UMA DAMA COM  
LIVRO JUNTO A UMA FONTE*  
Circa 1785  
Óleo sobre tela  
130,5 x 98,5 cm  
Doação Assis Chateaubriand, 1958

**Antoine Vestier**

(Avallon, França, 1740 - Paris, França, 1824)

Enviado a Paris para estudar no ateliê do pintor Jean-Baptiste Pierre (1714-1789), Antoine Vestier casou-se com a filha do miniaturista em esmalte Antoine Reverend e, durante algum tempo, continuou a atividade do sogro. Em 1776, fez uma viagem a Londres, onde provavelmente conheceu as obras de retratistas como Thomas Gainsborough (1727-1788). De volta a Paris, destacou-se na miniatura e na pintura de retratos. Foi admitido na Académie Royale em 1785 e, no ano seguinte, foi nomeado pintor do rei. Contudo, as mudanças de gosto provocadas pela Revolução deixaram o artista à margem da vida artística da capital. *Retrato de uma dama com livro junto a uma fonte* exemplifica o gosto da época pelo retrato inserido na paisagem, a busca por simplicidade e naturalidade na representação da distinção e do privilégio social – o livro indica a educação, e a pele branca, pouco exposta ao sol, é um sintoma do ócio, ambos símbolos das classes dominantes da época.



FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

*RETRATO DA CONDESSA DE  
CASA FLORES*

1790-97

Óleo sobre tela

113 x 79,5 cm

Doação irmãos Morganti, Francisco Ribeiro de Castro Manhães, dom Antonio Sanchez Larragoiti Jr., Alfredo Mathias, Cia. de Terras Norte do Paraná e Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering S.A., 1949

**Francisco Goya y Lucientes**

*(Fuendetodos, Espanha 1746 - Bordéus, França, 1828)*

Em 1774, graças às relações do pintor Francisco Bayeu (1734-1795), seu cunhado, com a corte de Madri, realizou desenhos para tapeçarias com cenas de vida popular. Esses trabalhos lhe valeram o favor da aristocracia da capital e foram o ponto de partida da rápida carreira do artista. Alcançou os mais altos postos acadêmicos, como a diretoria da Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e a posição de pintor de câmara (1789) do rei Carlos IV (1748-1819). Em decorrência da surdez, causada por uma doença, Goya abandonou esses cargos em 1797. Apesar de muito requisitado como retratista pela elite local, nessa época começou algumas de suas séries mais sarcásticas e caricaturais, reflexo dos horrores de seu tempo. No *Retrato da condessa de Casa Flores*, a esposa mexicana do tenente-coronel don José Luis Flores Pereira, castelão do Porto de Acapulco, é pintada em um traje rosa e branco com pinceladas transparentes e contrastando com sua cabeleira negra. O tipo de pincelada se repete na manga do traje de Fernando VII (1784-1833), assim como o foco no caráter psicológico da personagem – com uma beleza natural, não idealizada.





THOMAS LAWRENCE

*OS FILHOS DE SIR SAMUEL*

*FLUDYER*

1806

Óleo sobre tela

240,5 x 149,5 cm

Doação irmãos Soares Sampaio, 1952

**Thomas Lawrence**

*(Bristol, Gloucestershire, Inglaterra, 1769 - Londres, Inglaterra, 1830)*

Desde muito cedo, Lawrence se destacou pela qualidade de suas pinturas. Prestigiosas encomendas, como retratos do duque de York, ou ainda da rainha da Inglaterra, confirmariam sua reputação como artista. Depois da morte de Joshua Reynolds (1723-1792), um dos mais prestigiosos pintores de sua geração, Lawrence o substituiu como pintor oficial da corte. Em 1815, George IV (1865-1936), então rei do Reino Unido, concedeu-lhe um título de nobreza e o pintor seguiu viagem pela Europa para retratar os chefes de Estado e líderes militares de seus aliados. Em seguida, tornou-se presidente da Academia Real Inglesa, mais importante instituição de ensino de artes no Reino Unido. Se os retratos de Lawrence se situam na continuidade de Gainsborough (1727-1788) e Reynolds, ele se distingue dessa geração pela textura brilhante de sua pintura e pelo tratamento mais sensual da cor que remete às obras de Rubens (1577-1640) ou Van Dijk (1599-1641), referências importantes para o pintor inglês. A composição teatral da pintura do MASP é característica das obras de Lawrence. Três crianças posam no que parece ser um palco de teatro, enquadrado por uma cortina vermelha, cujo fundo abre para uma paisagem natural. Se as duas crianças mais jovens encaram diretamente o espectador, a filha mais velha repousa despretensiosamente sobre um perdigueiro.



GUSTAVE COURBET

*ZÉLIE COURBET*

1847

Óleo sobre tela

57 x 47,5 cm

Doação Paulo Franco, 1951

### **Gustave Courbet**

*(Ornans, França, 1819 - La Tour-de-Peilz, Suíça, 1877)*

Courbet foi o principal representante do realismo na pintura francesa do século 19. Pintava temas sociais, o trabalho no campo, retratos crus, brutos, não idealizados. Rechaçava a pintura classicista, inspirada em modelos estéticos da Antiguidade. Também recusava o imaginário dramático do romantismo, que refletia os modos de vida e as aspirações da burguesia. Courbet participou ativamente dos movimentos revolucionários democráticos de 1848 e da Comuna de Paris (1871), primeira tentativa de governo socialista realizada depois da derrota da França na guerra contra a Prússia (1869-70). Alinhadas aos seus ideais, suas pinturas passaram a refletir um posicionamento permanente contra a situação política e a arte proposta nos Salões oficiais, a ponto de, em 1858, o artista organizar uma mostra com seus trabalhos recusados, o *Pavillon du Réalisme*. Além de *Zélie Courbet*, o MASP possui a pintura *Juliette Courbet* (1873-74). As modelos eram irmãs do pintor, pintadas com quase trinta anos de intervalo. A pintura mantém as superfícies escuras típicas do artista, com predominância de cinzas, sépias e poucos detalhes coloridos que destacam as figuras do fundo. As feições da menina não são idealizadas e sua expressão é descontraída e afetiva.





E. F. SCHUTE

*CACHOEIRA DE PAULO AFONSO*

1850

Óleo sobre tela

118 x 153 cm

Doação João da Costa Doria, 1956



### E. F. Schute

Pouco se conhece sobre Schute, um pintor provavelmente de origem alemã, mas que esteve no Brasil, onde deixou uma série de obras que estão hoje perdidas. A composição de *Cachoeira de Paulo Afonso* parece ter sido inspirada por uma fotografia do ítalo-francês Auguste Stahl (1828-1877). Trata-se de um panorama, uma vista alta, do ponto de encontro dos afluentes do rio São Francisco, que culminam em uma grandiosa queda d'água. Na parte central da composição, pequenas silhuetas observam a imensidão da cachoeira, força natural subjugante e literalmente sobre-humana. Esse gosto por paisagens selvagens e majestosas ecoa a estética do sublime, cara aos pintores românticos. Os personagens, diante dessa ampla vista, estão de costas e portanto permanecem anônimos. A sua presença espelha o próprio espectador observando a pintura, também levado a admirar esse cenário natural. Dois deles, vestindo capa e chapéu, parecem conversar de pé, ao lado de um terceiro personagem sentado e sem camisa. A diferença de posturas e trajes entre as figuras poderia sugerir uma hierarquia social entre eles.

JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE  
INGRES

*ANGÉLICA ACORRENTADA*  
1859  
Óleo sobre tela  
100,5 x 81 cm  
Compra, 1958



**Jean-Auguste-Dominique Ingres**

*(Montauban, França, 1780 - Paris, França, 1867)*

Ingres foi aluno de Jacques-Louis David (1748-1825), figura central do neoclassicismo francês. Ainda jovem, afirmou-se recebendo importantes encomendas oficiais do regime napoleônico. Em 1806, viajou a Roma, onde permaneceu até 1820, quando se mudou para Florença. Na Itália, tornou-se um dos retratistas mais requisitados. Voltando a Paris em 1824, consagrou-se líder da escola clássica francesa. Eleito membro da academia, abriu um ateliê muito concorrido e, durante a vida, foi considerado pelo meio oficial o maior artista francês. Seus inúmeros desenhos mostram como Ingres possuía uma enorme erudição que se estendia da pintura dos vasos gregos à arte maneirista. Soube reunir todas essas referências em suas composições por meio do desenho, pensado de forma puramente decorativa, ou seja, em função do equilíbrio formal e sem preocupações naturalistas. É o caso de *Angélica acorrentada*, em que o artista modifica as proporções e os volumes do corpo para alcançar o efeito dramático desejado. A obra remonta ao poema épico *Orlando furioso* (1516), em que a heroína é salva por Ruggiero do monstro marinho ao qual foi oferecida em sacrifício. O monstro é cegado pelo raio de luz que sai do escudo mágico do herói. O cavaleiro pagão que salva Angélica ganha, então, o seu amor.



HONORÉ DAUMIER

*DUAS CABEÇAS*  
1858-62  
Óleo sobre madeira  
23,5 x 30 cm  
Compra, 1958



### **Honoré Daumier**

*(Marselha, França, 1808 - Valmondois, França, 1879)*

Apesar da formação de artista que recebeu na Académie Suisse, em Paris, foi com os jornais republicanos *La Caricature* e *Le Charivari*, na década de 1830, que Daumier se consagrou com seus desenhos satíricos sobre política e costumes. Sua obra coincide com a radical mudança do gosto causada pelas transformações sociais na França, resultado do fortalecimento da burguesia e da imprensa como meio de difusão de imagens e informação. Em 1860, abandonou os jornais para se dedicar à pintura. Daumier era um interlocutor próximo dos artistas realistas e costumava retirar temas da literatura. *Dois cabeças* fez parte de uma mostra de 98 trabalhos de Daumier, organizada em 1878 pelo escritor Victor Hugo (1802-1885), para ajudar o artista em um período de dificuldades financeiras. A pintura parece ser um fragmento, recorte de uma cena dramática que se completaria fora da tela. As duas personagens olham para o canto direito, anunciando um fato ou um terceiro elemento do qual só vemos uma mancha. Somente o rosto de uma das figuras é visível, com a expressão exacerbada por pinceladas rápidas e marcadas, enquanto a outra é vista apenas de perfil.

EUGÈNE DELACROIX

*A PRIMAVERA - EURÍDICE  
COLHENDO FLORES É MORDIDA  
POR UMA COBRA (A MORTE DE  
EURÍDICE*

1856-63  
Óleo sobre tela  
197,5 x 166 cm  
Compra, 1958

*O VERÃO – DIANA SURPREENDIDA  
POR ACTEÃO*

1856-63  
Óleo sobre tela  
197,5 x 166 cm  
Compra, 1958

*O OUTONO – BACO E ARIADNE*

1856-63  
Óleo sobre tela  
197,5 x 166,5 cm  
Compra, 1958

*O INVERNO – JUNO IMPLORA  
A ÉOLO A DESTRUIÇÃO DA  
FROTA DE ENEAS*

1856-63  
Óleo sobre tela  
197,5 x 166 cm  
Compra, 1958



### Eugène Delacroix

(Charenton Saint-Maurice, França, 1798 - Paris, França, 1863)

Delacroix escreveu sobre sua obra e de outros artistas ao longo da vida, o que contribuiu para que se tornasse um modelo intelectual da pintura romântica. Viajou para conhecer pessoalmente o pintor John Constable (1776-1837), na Inglaterra, e a obra de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), na Espanha. Essas referências foram fundamentais para que ele se desprendesse do rigor tradicional da pintura francesa, buscando sugerir sensações mais que ser fiel à representação. As obras do MASP foram encomendadas pelo industrial francês Jacques-Frédéric Hartmann (1822-1880) para decorar sua residência. Nelas, Delacroix associa o tema das quatro estações a mitos greco-romanos. As composições se caracterizam pela presença de diagonais marcadas, o que confere um dinamismo e uma dramaticidade às cenas que condizem com os momentos decisivos ou de surpresa das narrativas mitológicas que representam. O movimento não está apenas nos gestos e na interação, mas no ritmo da própria pincelada. As curvas das rochas, as nuvens agitadas, a vegetação e as águas parecem acompanhar a sinuosidade dos corpos, conferindo tensão ao conjunto. Essa série, também conhecida como *As quatro estações de Hartmann*, é a única série intacta de painéis decorativos realizados por Delacroix que hoje se encontra fora de Paris.



VICTOR MEIRELLES

*MOEMA*

1866

Óleo sobre tela

130 x 196,5 cm

Doação Indústrias Químicas e

Farmacêuticas Schering S.A., 1949



### **Victor Meirelles**

*(Florianópolis, Brasil, 1832 - Rio de Janeiro, Brasil, 1903)*

Victor Meirelles foi um dos responsáveis pela consolidação da pintura histórica no Brasil durante o reinado de Dom Pedro II (1841-1889) e teve como alunos artistas como Eliseu Visconti (1866-1944) e Almeida Junior (1850-1899). Matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1847, e conquistou o prêmio de viagem à Europa em 1853, estudando em Roma, Florença e Paris. *Moema* apresenta a personagem do poema épico *Caramuru*, de frei Durão (1722-1784), morta na praia depois de afogar-se enquanto seguia a nado o navio de Diogo Álvares, sua paixão que retornava a Portugal. Moema era um tema de grande sucesso na arte, na literatura e na música da época. O assunto é próprio do romantismo indianista, que busca valorizar os temas nativos na história nacional, dentro de uma visão idealizada que escondia a barbárie da colonização. Em *Moema*, representada como uma Vênus índia, Meirelles retomou o tema europeu do nu feminino na paisagem em uma dimensão trágica. A pintura aponta para o conflito entre a imagem do indígena como herói da nação, construída durante o Império, e a violência praticada contra as populações nativas e suas culturas.

PAUL CÉZANNE

*O NEGRO CIPILÃO*

1866-68

Óleo sobre tela

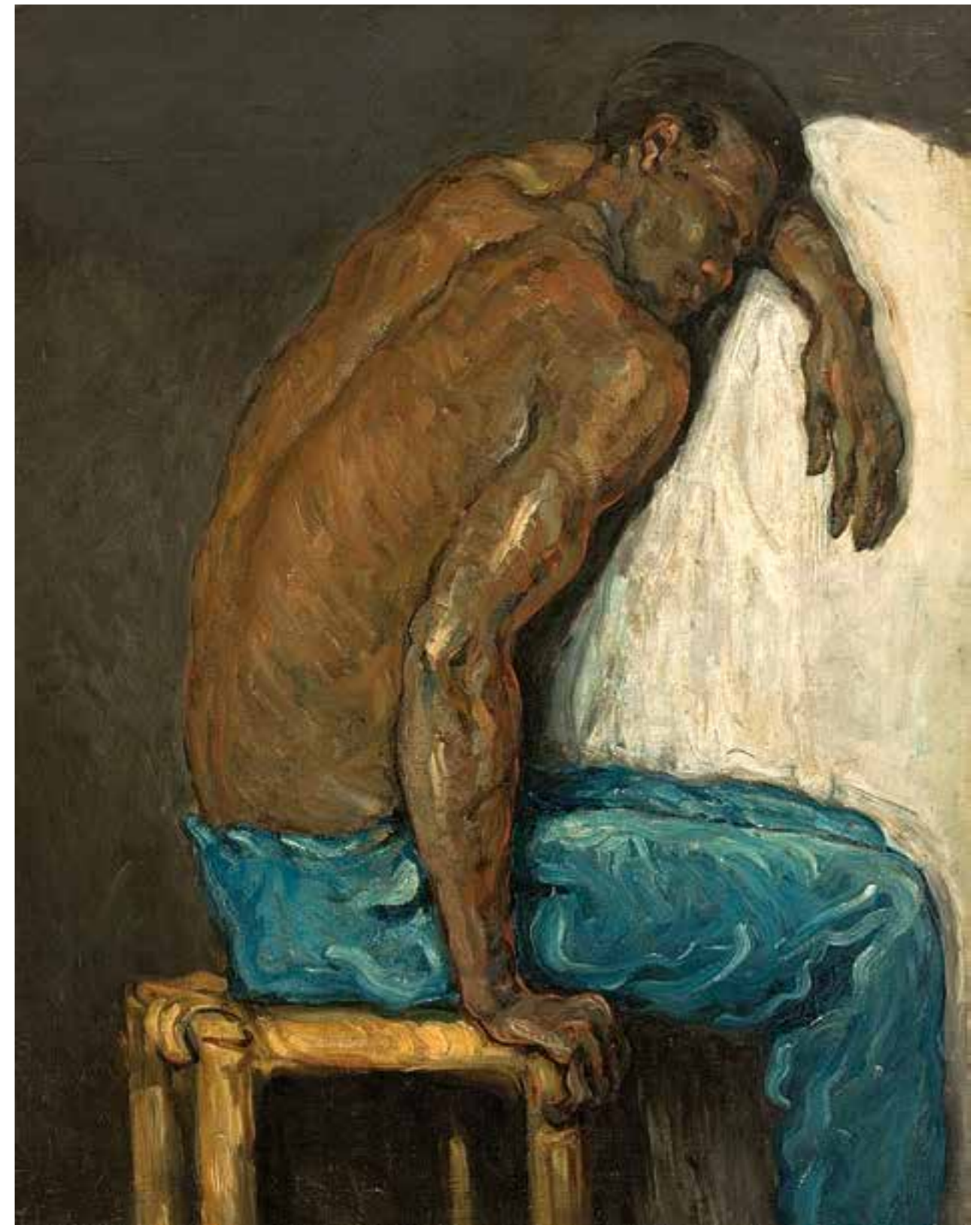
107 x 86 cm

Doação Henryk Spitzman Jordan, Drault  
Ernanny de Mello e Silva, Pedro Luís  
Correia e Castro e Rui de Almeida, 1950

### Paul Cézanne

(Aix-en-Provence, França, 1839 - 1906)

Filho de um banqueiro, Cézanne estudou direito em Aix, mas após sua primeira viagem a Paris, em 1861, resolveu dedicar-se à pintura, depois de conhecer as obras clássicas do Louvre, Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883). Até a década de 1880, sua produção possuía traços românticos, inspirada sobretudo pelo lirismo e pela técnica pictórica de Eugène Delacroix (1798-1863), artista que admirou ao longo de toda a vida. Participou, sem sucesso, das exposições do grupo impressionista em 1874 e 1877, para depois se retirar na Provença. Cézanne foi muito admirado por um restrito grupo de jovens artistas, ainda que ignorado pelo público e rejeitado nas exposições oficiais. De 1899 até depois de sua morte, o interesse em sua obra foi crescendo, sendo considerada uma das bases de todo o desenvolvimento da arte moderna. O modelo de *O negro Cipião* era um dos poucos profissionais negros nos ateliês de Paris. Intérpretes da obra a associam aos debates abolicionistas da segunda metade do século 19 e a comparam à conhecida fotografia americana *The Scourged Back* [As costas açoitadas] (1863), na qual o escravo Gordon aparece em posição similar, com marcas de açoite. Assim, o ritmo das pinceladas e os tons ganham novos sentidos – lembram os cortes na carne. A obra documenta um diálogo intenso entre a arte moderna e os conflitos sociais da época. A tela fez parte da coleção pessoal de Claude Monet (1840-1926).





JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT

*CIGANA COM BANDOLIM*

1874

Óleo sobre tela

80 x 58 cm

Compra, 1958

**Jean-Baptiste-Camille Corot**

(Paris, França, 1796 - 1875)

A vida de Corot foi marcada por uma intensa produção e por viagens que alimentaram sua pintura, em constante transformação e sem adesão rígida a qualquer estilo específico. O MASP possui cinco obras do artista: três retratos, uma paisagem e uma natureza-morta. Em *Cigana com bandolim*, retrato da soprano sueca Kristina Nilsson (1843-1921), os ocre e vermelhos revelam uma sobriedade calculada. O cuidado com a cor é também a tônica da obra *Rosas num copo* (1874), em que a transparência do copo e a variação entre pedaços diluídos e maciços de tinta criam a sensação de umidade. O fundo uniforme destaca a cor de cada pétala. As linhas vertical e horizontal e o copo deslocado do centro dão um aspecto casual e intimista para a imagem, como se ela fosse o recorte de uma distração. É uma das três únicas pinturas de flores do artista. *Paisagem com camponesa* (1861) tem uma gradação de azuis entre o céu e as colinas ao fundo, semelhante à do verde do pasto e das plantas no centro do quadro. A divisão horizontal marca um espelhamento tanto na cor quanto na composição: o terreno declina na mesma medida em que a linha azul da paisagem se levanta. A árvore ao centro conecta os dois planos, enquanto a camponesa representa o trabalho como um elemento constitutivo dessa paisagem.



JOSÉ FERRAZ DE  
ALMEIDA JUNIOR

*MOÇA COM LIVRO*

Sem data

Óleo sobre tela

50 x 61 cm

Doação Guilherme Guinle, 1947



### **José Ferraz de Almeida Junior**

*(Itu, São Paulo, Brasil, 1850 - Piracicaba, São Paulo, Brasil, 1899)*

Se Almeida Junior iniciou sua carreira como autodidata, posteriormente estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e Jules Le Chevreul (1810-1872). Suas pinturas chamaram a atenção do imperador Dom Pedro II (1825-1891), que custeou seus estudos em Paris. Destacou-se na Academia de Belas Artes parisiense, onde teve aulas com Alexandre Cabanel (1823-1889). Almeida Junior produziu retratos, paisagens e marinhas. Suas obras mais conhecidas são as que registraram o cotidiano e a vida no campo. As influências de Gustave Courbet (1819-1877) e de Millet (1814-1875) contribuíram para a valorização do realismo na representação da natureza e dos homens. A obra de Almeida Junior destaca-se no panorama da cultura brasileira do século 19 pela representação de cenas rurais que descrevem tipos humanos especificamente brasileiros. A obra do MASP destaca-se no conjunto de sua produção junto com *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894), ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo. O título da obra, *Moça com livro*, é provavelmente equivocado. O corte de cabelo e a camisa aberta no peito sugerem tratar-se de um adolescente do sexo masculino imerso em fantasia durante a leitura.



EDOUARD MANET

*A AMAZONA – RETRATO DE MARIE*

*LEFÉBURE*

1870-75

Óleo sobre tela

89,5 x 116 cm

Compra, 1958



### **Edouard Manet**

*(Paris, França, 1832 - 1883)*

Nascido em uma família abastada da burguesia, Manet iniciou os estudos literários e a carreira de oficial da Marinha. Depois de uma viagem ao Rio de Janeiro embarcado num navio mercantil, persuadiu a família de sua vocação artística. Convencido de que a renovação da pintura deveria basear-se no estudo da tradição, copiou as grandes obras do Louvre e viajou pela Espanha, Itália, Holanda e Áustria. Precursor do impressionismo, Manet foi uma figura essencial na passagem entre a arte acadêmica e a arte moderna. Foi um grande mobilizador da cena artística na segunda metade do século 19 em Paris, interlocutor de escritores e poetas como Émile Zola (1840-1902) e Charles Baudelaire (1821-1867). Suas personagens encaram duramente o espectador e parecem desafiar a tradição e a crítica. Em *A amazona – retrato de Marie Lefébure*, há um forte contraste entre os verdes diluídos, esmaecidos, do fundo e o volume preto e compacto da roupa da mulher. O cavalo se volta para o fundo da tela, como se fosse penetrá-la. A amazona olha para fora, enquanto cavalga e balança um chicote. O objeto em sua mão parece ter sido pintado duas vezes – um *pentimento* (“arrependimento” em italiano), que Manet deixou à vista possivelmente para agregar uma sensação de movimento à composição.

HENRIQUE BERNARDELLI

*INTERIOR COM MENINA QUE LÊ*

1876-86

Óleo sobre tela

94 x 63,5 cm

Doação Abrahão Ribeiro, 1947

**Henrique Bernardelli**

*(Valparaíso, Chile, 1858 - Rio de Janeiro, Brasil, 1936)*

Filho de artistas circenses, Bernardelli frequentou a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Victor Meirelles (1832-1903) e Zeferino da Costa (1840-1915). Viajou a Roma, onde seu irmão, o escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), já morava. Depois de oito anos de experiência na Europa, Bernardelli voltou ao Rio de Janeiro, onde começou a lecionar na Escola Nacional de Belas Artes (1891-1906). A obra de Bernardelli é representativa da produção das últimas décadas do século 19 no Brasil, na transição entre o Império e o advento da República, caracterizada por um desenvolvimento da pintura de paisagem ou de gênero. É o caso da pintura do MASP, na qual uma camponesa sentada sobre uma mesa lê uma carta aproveitando a luz que entra por uma janela atrás dela. A claridade ilumina o ambiente despojado: o piso de terracota, um banquinho e uma arca de madeira, o tecido e os utensílios do trabalho de costura interrompido. As pinturas de Bernardelli que abordavam diretamente os temas da miséria e da imigração foram recebidas como sinais da superação do sistema imposto pela Academia Imperial, que valorizava temáticas ligadas à vida burguesa, história e religião.





PIERRE-AUGUSTE RENOIR

*ROSA E AZUL – AS MENINAS*

CAHEN D'ANVERS

1881

Óleo sobre tela

119 x 75,5 cm

Doação do povo de São Paulo, 1952

**Pierre-Auguste Renoir**

*(Limoges, França, 1841 - Cagnes-sur-Mer, França, 1919)*

Renoir conheceu Claude Monet (1840-1926) ainda na juventude, quando frequentava ateliês e estudava na École des Beaux-Arts de Paris. Com Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899), formou o primeiro núcleo dos impressionistas que renovaram a técnica e os temas da pintura da época. No grupo, Renoir ficou conhecido por suas cenas dos cafés e bares da capital, e por nus femininos. Interessava-se pela representação da figura humana, diferentemente dos outros, mais preocupados em captar a sensação visual produzida pelo motivo ao ar livre. As doze pinturas de Renoir na coleção do MASP cobrem quase toda a carreira do artista, da juventude à velhice. *Rosa e azul – as meninas Cahen d'Anvers* retrata as meninas da família Cahen d'Anvers. Durante a exposição da obra na Fondation Pierre Gianadda, na Suíça, em 1987, revelou-se o destino cruel de Elisabeth, a garota de azul. Enquanto visitava a mostra, um sobrinho seu a reconheceu e escreveu ao MASP contando que, em 1944, ela havia morrido em um trem a caminho do campo de concentração de Auschwitz, aos 69 anos. A pintura destaca-se, no conjunto, pelo detalhamento excepcional dos vestidos, pelos relevos em branco que formam os babados e pelo cetim reluzente.



EMMANUEL ZAMOR

*BARCAS À MARGEM DO RIO*

1884

Óleo sobre madeira

23,5 x 32 cm

Doação Jean-Claude Castoriano, 1985



### **Emmanuel Zamor**

(Salvador, Brasil, 1840 - Créteil, França, 1917)

Pintor e cenógrafo negro, Emmanuel Zamor foi adotado na Bahia por uma família do Congo, então ocupado pela França, que estava de passagem pelo Brasil. Ele acompanhou a família para a França, ainda durante a infância, e estudou desenho, provavelmente na Académie Julian em Paris, onde recebeu o apelido de “Le Petit Brésilien” [o pequeno brasileiro]. Apesar de passar dois anos em Salvador, de 1860 a 1862, foi na França que o artista estudou e formou o seu repertório, constituído principalmente de naturezas-mortas e cenas ao ar livre. O cuidado de Zamor em restituir a ambiência das paisagens campestres evidencia uma influência da Escola de Barbizon, comunidade de pintores que buscavam retratar as sensações atmosféricas e variações de luz das paisagens. É o caso, por exemplo, de *Barcas à margem do rio*, na qual a luminosidade da pintura se constrói a partir do jogo de reflexos na superfície da água. Essa obra foi doada na ocasião de uma exposição individual do artista no MASP em 1985, momento em que foi descoberto pelo público brasileiro.



BELMIRO DE ALMEIDA

*O POETA ALBERTO DE OLIVEIRA*

Sem data

Óleo sobre madeira

43 x 23 cm

Doação José Felice Florestano, 1949

### **Belmiro de Almeida**

*(Serro, Minas Gerais, Brasil, 1858 - Paris, França, 1935)*

Belmiro de Almeida frequentou o Liceu de Artes e Ofícios antes de ingressar na Academia Imperial de Belas Artes, em 1877, onde foi aluno do pintor Zeferino da Costa (1840-1915). Em 1888, viajou para Paris e, desde então, alternava estadias no Brasil e na França, onde entrou em contato com a obra de artistas como Edouard Manet (1832-1883) ou Georges Seurat (1859-1891). De Almeida também era conhecido por suas caricaturas e colaborou com vários periódicos. O exagero das feições e maneiras de um indivíduo é evidente em *O poeta Alberto de Oliveira*. O retratado (1857-1937), farmacêutico de formação, é considerado o mais destacado representante da poesia parnasiana no Brasil. Segundo Machado de Assis (1839-1908), no ensaio “A nova geração” (1879), “o verso do sr. Alberto de Oliveira tem a estatura média, o tom brando, o colorido azul, enfim, um ar gracioso e não épico”. As palavras do escritor descrevem bem a figura do dândi: um elegante poeta com o gesto característico de alisar os bigodes exageradamente alongados. O tom azulado, quase monocromático, e as proporções franzinas do corpo em contraste com o tamanho da cabeça e das mãos só reforçam a inconsistência entre o mundo fantástico e nebuloso do poeta e a realidade.



JOÃO BATISTA CASTAGNETO

*UMA SALVA EM DIA DE GRANDE  
GALA NA BAÍA DO RIO DE JANEIRO*  
1887  
Óleo sobre tela  
75 x 150 cm  
Doação Mário de Oliveira, 1949



### **João Batista Castagneto**

*(Gênova, Itália, 1851 - Rio de Janeiro, Brasil, 1900)*

Castagneto seguiu a profissão de marinheiro do pai, com quem foi viver no Rio de Janeiro, em 1874. Estudou com Victor Meirelles (1832-1903) e Georg Grimm (1846-1887) na Academia Imperial de Belas Artes, onde ingressou em 1876, burlando a regra da idade máxima para inscrição na escola. Referia-se a si mesmo como um mero “pintor de botes”, pintando paisagens marinhas, muitas vezes a partir de um ateliê improvisado em um barco. Suas pinturas eram feitas pelo empastamento da tinta óleo espalhada de forma ágil em largas pinceladas, em telas ou suportes rígidos, frequentemente tampas de caixas de charuto. Essa produção representou uma atitude renovadora na pintura brasileira, introduzindo uma paisagem mais sensível, intuitiva e moderna. A obra *Uma salva em dia de grande gala na baía do Rio de Janeiro* foi centro de uma das polêmicas que marcaram sua relação conturbada com a Academia. Trata-se de um dos projetos mais ambiciosos do artista, o que não o livrou, porém, de ter seu ingresso recusado na coleção da Escola Nacional de Belas Artes, por desrespeitar os valores difundidos pelos acadêmicos.



CLAUDE MONET

*A CANOA SOBRE O EPTE*

Circa 1890

Óleo sobre tela

133,5 x 146 cm

Compra, 1953



### **Claude Monet**

(Paris, França, 1840 - Giverny, França, 1926)

Monet foi direcionado para a pintura de paisagens marinhas ao ar livre por Eugène Boudin (1824-1898). Nos anos seguintes, aproximou-se de um grupo de jovens artistas, entusiasmados com a pintura da Escola de Barbizon, de Manet (1832-1883) e de Courbet (1819-1877). Nas paisagens pintadas na década de 1860, Monet iniciou suas experimentações sobre a representação dos reflexos da luz na água, que levaram à formulação de uma nova maneira de representar a natureza, da qual derivou o impressionismo. Foi justamente um quadro de Monet, *Impressão, sol nascente* (1872), exposto na primeira mostra do grupo, em 1874, que deu origem ao nome do movimento. As duas obras do MASP foram pintadas em Giverny, para onde Monet se mudou em 1883. *A canoa sobre o Epte* mostra seu interesse pelos efeitos da luz na superfície da água. A grossa camada de tinta é composta por cores puras que, vistas de longe, se misturam. A proximidade da correnteza, ocupando toda a parte inferior do quadro, indica que Monet buscava tanto os efeitos do reflexo das plantas como da profundidade do rio. O desfoque nas personagens e o enquadramento da canoa, cortada pelo limite da tela, lembram a linguagem da fotografia, influência decisiva para o pintor. O corte da cena remete também a gravuras japonesas que circulavam na França naquela época.



VINCENT VAN GOGH

*A ARLESIANA*

1890

Óleo sobre tela

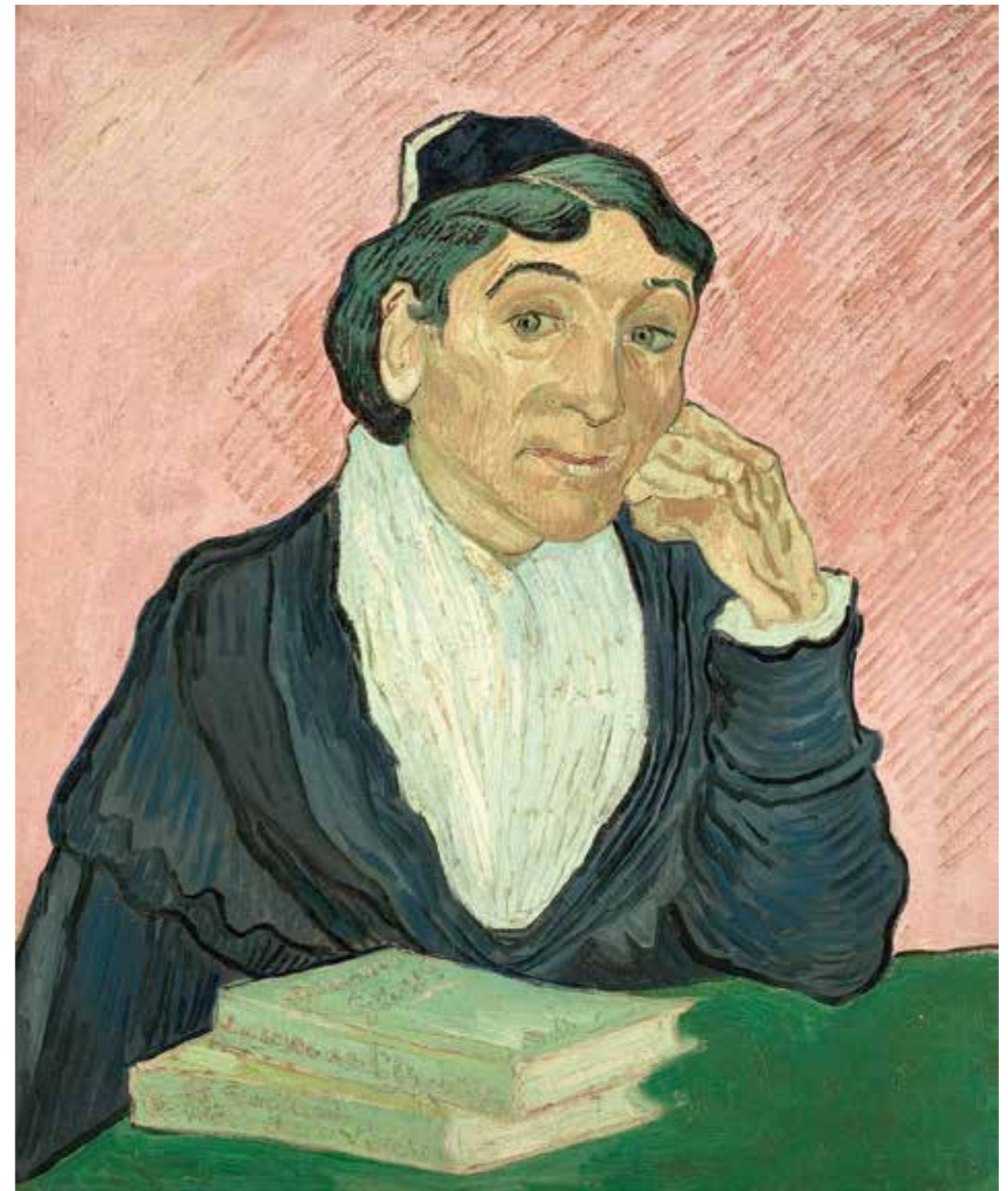
65 x 54 cm

Doação Evaristo Fernandes, Alfredo Ferreira, Walther Moreira Salles, Fúlvio Morganti, Ricardo Jafet, Carlos Rocha Faria, J. Silvério de Souza Guise, Assis Chateaubriand, Angelina Boeris Audrá, Louis La Saigne, Rui de Almeida, Henryk Spitzman-Jordan, Mário Audrá, Centro do Comércio do Café do Rio de Janeiro, um espanhol, Moinho Fluminense S.A., Moinho Inglês S.A. e Cia. América Fabril S.A., 1954

### Vincent van Gogh

(Groot Zundert, Holanda, 1853 - Auvers-sur-Oise, França, 1890)

Van Gogh adquiriu interesse pela pintura trabalhando para o *marchand* Goupil, na Holanda e em Londres. Posteriormente, dedicou-se à carreira religiosa entre os mineiros pobres da Bélgica, até ser demitido por apoiar as lutas dos trabalhadores. Lá, começou a pintar e fez sua primeira obra notável, *Os comedores de batatas* (1885). No ano seguinte, em Paris, iniciou estudos da técnica impressionista e das estampas japonesas. Em seguida, mudou-se para Arles, no sul da França, onde iniciou uma série de trabalhos de luminosidade esplêndida e cores vibrantes. Nessa época, sofreu transtornos psíquicos e internações compulsórias, que culminaram em seu suicídio em 1890. Suas cartas são documentos fundamentais para a compreensão da obra, especialmente aquelas endereçadas ao irmão Theo van Gogh (1857-1891). A obra *A arlesiana* foi mencionada por Van Gogh em duas cartas de junho de 1890. A primeira relata ao amigo Paul Gauguin (1848-1903) que a obra foi feita com base em um desenho. A segunda, escrita para sua irmã, descreve a pintura como a imagem ideal do caráter das mulheres de Arles. A modelo é Marie Julien Ginoux (1848-1911), dona do Café de la Gare, que alugou um quarto para o artista em 1888. Existem outras três versões da obra, em Roma, em Nova York e em Otterlo, Holanda.





EDGAR DEGAS

*QUATRO BAILARINAS EM CENA*

1885-90

Óleo sobre tela

73 x 92 cm

Doação Walther Moreira Salles, Simone Pilon, Jacques Pilon, Benedito Manhães Barreto, um comissário de café em Santos, Industriais da Juta de São Paulo e Diários Associados de São Paulo, 1950



### Edgar Degas

(Paris, França, 1834 - 1917)

As primeiras referências de Degas foram Ingres (1780-1867) e Edouard Manet (1832-1883), que orientou sua pintura em direção à representação de temas modernos. Depois da derrota da França na guerra contra a Prússia (1870-71) e dos eventos da Comuna de Paris (1871), viajou a Nova Orleans, cidade natal de sua mãe. Voltou a Paris em 1873 e, decepcionado com os Salões oficiais, juntou-se ao grupo de jovens artistas que passaram a ser conhecidos como impressionistas. Degas teve um papel importante na organização das oito exposições do grupo, realizadas entre 1874 e 1886. Ele não prezava pela pintura ao ar livre, preferia estudar o movimento da figura humana e dos animais, utilizando também, de forma pioneira, os recursos ópticos da fotografia. Esse é o caso de *Quatro bailarinas em cena*, cujo enquadramento omite parte do corpo de uma delas, como se ela estivesse se deslocando para fora dos limites da imagem. Essa impressão de movimento ainda é acentuada pelo ritmo conferido pelo caráter aparentemente esboçado das silhuetas, assim como o efeito vibrante das pinceladas fragmentadas.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

*O DIVÃ*  
Cerca 1893  
Óleo sobre cartão  
54 x 69 cm  
Compra, 1958

**Henri de Toulouse-Lautrec**

(Albi, França, 1864 - Château de Malromé, França, 1901)

Toulouse-Lautrec iniciou seus estudos em pintura nos ateliês de artistas, em Paris, acompanhando de perto a produção de sua época com especial atenção para a arte impressionista. Ele estudava também as estampas japonesas, que começaram a chegar à Europa no século 19 e ganharam grande notoriedade. Toulouse-Lautrec interessava-se especialmente pelo modo objetivo como essas estampas criavam a sensação de espaço, com massas compactas de cor e enquadramentos mais soltos, despojados. Outra relação com a gravura japonesa está no fato de o artista deixar visíveis algumas partes da tela ou do papel, sem cobertura de tinta, de modo a incorporar o suporte na composição. Por essas características, sua pintura fundou um estilo muito particular de cartazes de propaganda de teatros e festas. Toulouse-Lautrec foi o grande pintor da boemia parisiense, com seus cafés, cabarés, dançarinos e toda sorte de pessoas que frequentavam a vida noturna. Nos anos finais de sua vida, o artista morou em alguns bordéis e tornou-se amigo e confidente das prostitutas. Produziu diversas pinturas que retratam cenas cotidianas e banais, momentos de lazer, descanso, carinho e tédio, como em *O divã*, em que as mulheres esperam seus clientes na famosa sala da hoje demolida *maison close* da rue des Moulins. Nas diversas situações, porém, o artista não constrói sua pintura de modo a fingir ou instigar a visão de um mundo proibido: Lautrec parece compartilhar o ambiente de calma, em que aquelas mulheres não se oferecem nem aos seus habituais clientes, nem ao olhar do espectador, historicamente constituído como sendo masculino.





PAUL GAUGUIN

*AUTORRETRATO (PERTO DO GÓLGOTA)*

1896

Óleo sobre tela

75,5 x 63 cm

Doação Guilherme Guinle, Álvaro Soares Sampaio, Francisco Pignatari e Fúlvio Morganti, 1952

### **Paul Gauguin**

*(Paris, França, 1848 - Ilhas Marquesas, Taiti, 1903)*

Viveu seus primeiros anos em Lima, no Peru. Depois de voltar à França, integrou a Marinha entre 1865 e 1871. Foi agente de câmbio e, ao mesmo tempo, começou a pintar como amador. Entre 1880 e 1886, participou de mostras do grupo impressionista, decidido a se dedicar exclusivamente à pintura. Iniciou, assim, um período de dificuldades materiais e familiares que o levaram a buscar uma alternativa à dura realidade da metrópole moderna. Primeiro, foi estudar nos campos da Bretanha. Depois, passou uma temporada com Van Gogh na Provença, onde ocorreu a dramática ruptura entre os dois artistas. De 1895 até sua morte, morou no Taiti e nas Ilhas Marquesas, de onde absorveu as referências estéticas que reorientaram seu estilo. Essa mudança estilística não deve ser lida como uma fuga em direção ao exótico, mas sim como uma busca consciente de valores formais alternativos à arte ocidental, procurados em inúmeras fontes e reelaborados com grande habilidade compositiva. Em *Autorretrato (perto do Gólgota)*, a luz intensa destaca o olhar e dá um tom profético e misterioso. O traje azul-claro contrasta com o fundo aparentemente composto por musgos e pedras. Há uma única brecha no canto superior esquerdo, deixando ver as árvores distantes. O retrato foi encontrado entre os pertences de Gauguin após sua morte. Dos dois lados da tela aparecem rostos que se misturam com o fundo, como se fossem assombrações. Na tela, há uma inscrição que menciona o Gólgota, local da crucificação de Cristo. A alusão à Paixão se combina com a presença de figuras da mitologia da Polinésia.



AUGUSTE RODIN

*A ETERNA PRIMAVERA*

Após 1897

Bronze

66 x 82 x 40 cm

Doação Francisco Pignatari e Nelita

Alves de Lima Pignatari, 1954



### **Auguste Rodin**

(Paris, França, 1840 - Meudon, França 1917)

Rodin foi o primeiro escultor a testar as novidades que marcam a passagem entre escultura acadêmica e moderna, como: a abolição dos pedestais; a preferência por formas sugestivas, sem exata definição dos detalhes; a mescla entre áreas acabadas e brutas, visando obter nas superfícies efeitos de luz próximos aos da pintura impressionista. Após sua primeira viagem de estudos à Itália, em 1876, expôs a escultura *L'Âge d'airain* [A idade do bronze], que gerou um intenso debate nos jornais: pelo inédito e impressionante realismo da obra, o artista foi acusado de ter usado moldes retirados diretamente do corpo de um modelo-vivo. Em 1880, Rodin idealizou o conjunto de esculturas da *Porta do inferno*, inspirado pela *Divina comédia de Dante Alighieri* (1265-1321). *A meditação* (após 1897) deriva de uma figura criada para integrar o acabamento superior de tal obra. Foi sucessivamente reutilizada para o sepulcro do poeta Victor Hugo (1802-1885) e reelaborada em formato maior com o título de *A voz interior*. A peça do MASP é parte de uma série de doze réplicas em bronze realizada pela Fundação Alexis Rudier. A outra escultura, *A eterna primavera*, já foi chamada de *Zéfiro* (deus do vento oeste na mitologia grega) e de *Cupido e Psiquê*. Em razão do grande sucesso, a obra foi replicada em mármore e em bronze. Em 1898, Rodin vendeu as maquetes e os direitos de reprodução desta escultura à Fundação Ferdinand Barbedienne.



BENEDITO CALIXTO

*RAMPA DO PORTO DO BISPO  
EM SANTOS*

1900

Óleo sobre tela

41 x 86 cm

Doação Joaquim Bento Alves de Lima,

1947



### **Benedito Calixto**

*(Itanhaém, São Paulo, Brasil, 1853 - São Paulo, Brasil, 1927)*

Benedito Calixto passou a infância no litoral paulista. Foi pintor e historiador, e escreveu diversos ensaios sobre a história de São Paulo. Realizou pinturas de temáticas históricas e religiosas, mas talvez a sua maior contribuição seja o estudo e registro das cidades de São Paulo, Santos, São Vicente, que, na transição do século 19 para o século 20, passavam por intensas transformações marcadas pelo início da industrialização. A partir de uma mesma pesquisa e uma mesma fotografia de referência, Calixto pintou várias vezes a mesma vista litorânea ou urbana. Foi o caso de *Rampa do Porto do Bispo em Santos*, que tem duas versões anteriores a essa, uma de 1886 e outra de 1887. Se as suas obras são representações realistas, registros quase documentais de uma época, elas foram realizadas posteriormente, sem uma observação direta da paisagem, prática que demonstra uma preocupação com a fixação de um momento passado recente. A pintura do MASP apresenta um amplo panorama pintado em tons rebaixados de um cais no qual embarcações e navios estão ancorados. O cais é beirado por uma rua, com uma sucessão de casas que dirigem o olhar para as montanhas ao longe e um céu azul-claro que ocupa a segunda metade superior da pintura, o que dá ênfase à profundidade dessa paisagem com um amplo horizonte. Apesar da intensa atividade comercial e industrial de um porto, é como se esse cenário, com resquícios de arquitetura colonial, estivesse parado no tempo.

PABLO PICASSO

*RETRATO DE SUZANNE BLOCH*

1904

Óleo sobre tela

65 x 54 cm

Doação Walther Moreira Salles, 1947

### **Pablo Picasso**

*(Málaga, Espanha, 1881 - Mougins, França, 1973)*

A obra de Picasso é considerada crucial para a arte do século 20. Formou-se na Academia de Belas Artes de Barcelona em 1895. Participou do movimento modernista catalão. Em 1904 mudou-se definitivamente para Paris. Seu ateliê na rua Ravignan tornou-se ponto de encontro de artistas e intelectuais da época. Nas obras do primeiro período parisiense, dividido entre fase azul e fase rosa, o artista tratou principalmente a vida dos pobres e dos marginalizados com formas simplificadas e construções espaciais ousadas e inspiradas em Cézanne (1839-1906), Gauguin (1848-1903) e Toulouse-Lautrec (1864-1901). Por meio desses exemplos e da referência à escultura dos povos da África e da Oceania, Picasso desenvolveu uma original síntese formal dos volumes representados, que culminaria na criação do cubismo, com a obra *Les Femmes d'Alger* [As senhoritas d'Avignon]. *O Retrato de Suzanne Bloch* faz parte da chamada fase azul, dos primeiros anos de Picasso em Paris. Com grande sobriedade no uso dos tons, ele procurava fundir figura e fundo. Essa unidade se tornou um dos motivos dominantes no cubismo. A modelo era uma cantora lírica nascida em uma família de grandes músicos. Frequentava os círculos artísticos de Paris e o ateliê de Picasso. Entre as últimas pinturas da fase azul, o retrato foi antecipado por um desenho a bico de pena e guache, conservado na Coleção Neubury Coray, em Ascona, Suíça.





ANTONIO PARREIRAS

*IRACEMA*

1909

Óleo sobre tela

60,5 x 93 cm

Doação ministro Correia e Castro, 1947



### **Antonio Parreiras**

*(Niterói, Rio de Janeiro, Brasil, 1860 - 1937)*

Ainda menino, Antonio Parreiras foi matriculado como interno no Liceu Popular de Niterói por sua família, que não via com bons olhos sua vocação artística. Em 1882, após a morte do pai, ingressou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Dois anos mais tarde, largou a Academia para ser aluno do curso livre de pintura de Georg Grimm (1846-1887), em Niterói. Realizou sua primeira exposição em 1886. Frequentou a Accademia di Belle Arti em Veneza, retornando ao Brasil como professor de paisagem da Escola Nacional de Belas Artes, cargo do qual se afastou posteriormente para fundar a Escola do Ar Livre. Conhecido como pintor de paisagens, tendo como principais temas o campo, as florestas tropicais e marinhas, Parreiras também desenvolveu um repertório de retratos, nus e cenas históricas, como é o caso de *Iracema*, que pertence ao MASP. Nessa pintura, o artista retratou o desfecho da obra literária de mesmo nome, escrita em 1865 por José de Alencar (1829-1877). Iracema, a heroína indígena, aparece sofrendo ao ser abandonada por seu amante europeu. A figura deriva das imagens da Madalena penitente no deserto e não apresenta feições indígenas. A escolha desses modelos indica o caráter trágico e violento do choque entre o colonizador e o colonizado na formação do Brasil.

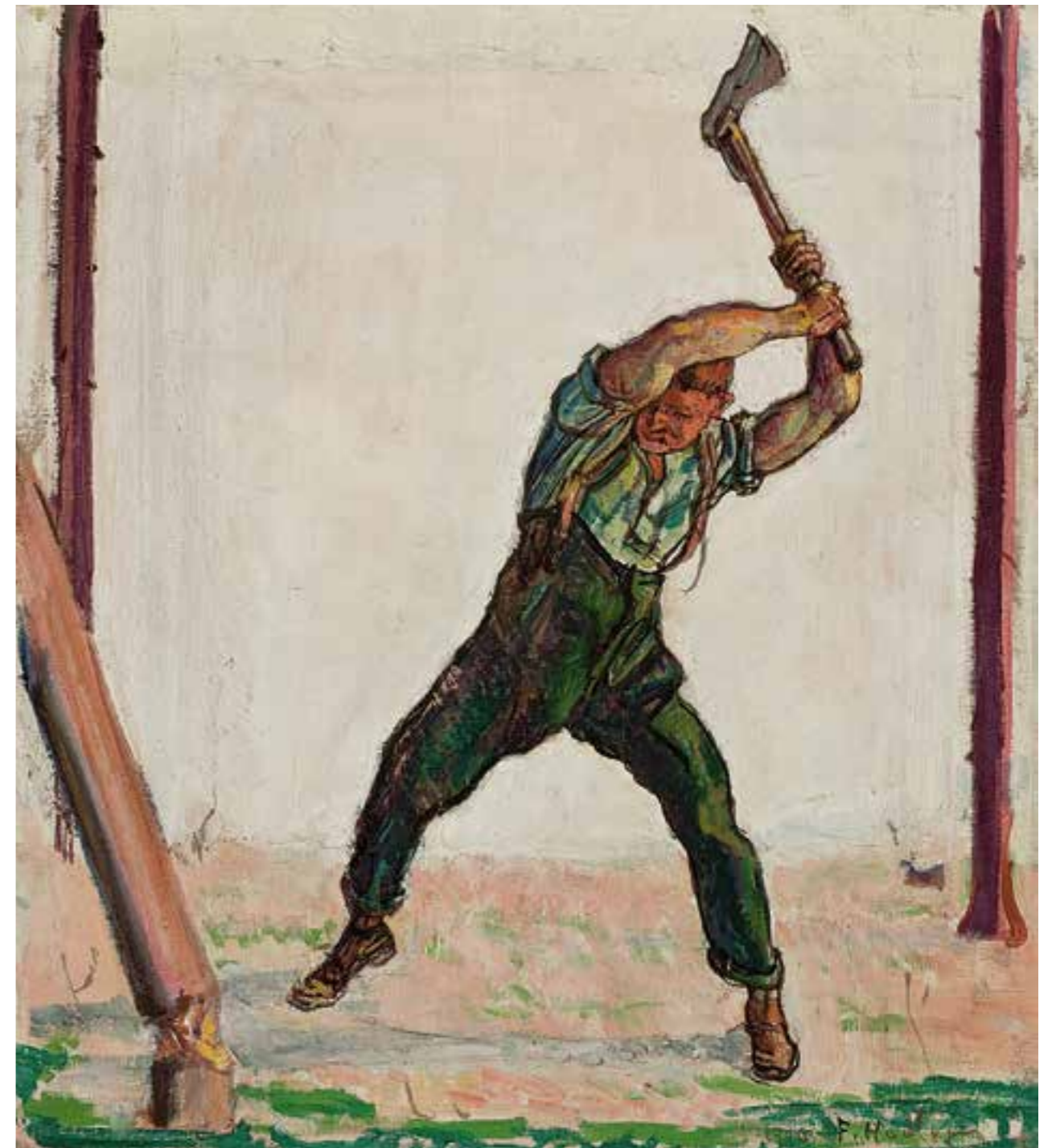
FERDINAND HODLER

*O LENHADOR*  
1910  
Óleo sobre tela  
51 x 45 cm  
Aquisição

**Ferdinand Hodler**

(Gurzelen, Berna, Suíça, 1853 - Genebra, Suíça, 1918)

Ferdinand Hodler é um importante representante da sensibilidade do final do século 19 (*fin-de-siècle*), caracterizada principalmente pelo surgimento, em diferentes países europeus, de movimentos ligados ao simbolismo. Se, de 1875 a 1890, o artista suíço teve nos artesãos e nas paisagens seus temas de predileção, em seguida passou a se interessar pela representação das profundezas do inconsciente, cenas alegóricas nas quais símbolos remetem a uma realidade além do sensível. Na primeira década do século 20, ganhou maior visibilidade internacional, e obteve uma série de comissões de obras públicas, entre afrescos e murais de grande escala representando pinturas históricas. Entre esses trabalhos, recebeu uma encomenda do Banco Nacional da Suíça para que criasse ilustrações sobre o trabalho no campo, que seriam estampadas nas novas cédulas de 50 e 100 francos. A composição de *O lenhador* foi pensada para as cédulas de 50 francos. No entanto, não satisfeito com o efeito da redução de sua escala, o artista decidiu não utilizar essa ilustração para as cédulas. Ao expor a pintura, o sucesso foi imediato. Realizou diferentes versões, hoje encontradas, entre outras, no Musée d'Orsay ou no MASP. Em ambos os casos, a tensão dos músculos e o gestual exagerado acentuam a expressividade do lenhador. A figura, na extensão máxima do movimento, se destaca de um fundo neutro, confere uma monumentalidade e uma dignidade heroica a essa representação do trabalhador.





JOAQUÍN TORRES-GARCIA

*IGREJA EM TERRASSA*

1914-19

Óleo sobre papelão

33 x 42 cm

Doação Pietro Maria Bardi, 1979



### **Joaquín Torres-García**

*(Montevideu, Uruguai, 1874 - 1949)*

Joaquín Torres-García foi um pintor e teórico uruguaio, que ajudou a difundir as tendências abstrato-geométricas na América Latina a partir dos anos 1930. Formou-se em Barcelona e morou por muitos anos entre Espanha e França, onde foi um dos organizadores da revista *Cercle et Carré*, entre 1929 e 1930. A revista apresentava textos sobre arte e arquitetura de tendência construtiva. Em 1934, Torres-García voltou para Montevideu, onde relançou a revista, com o nome *Círculo y Cuadrado* (1936-43), e fundou a Asociación de Arte Constructivo, em 1935. A obra do MASP antecede esse período. Contudo, anuncia as intenções da sua “teoria do Universalismo Construtivo”, como a sobreposição das formas orgânicas e geométricas e a busca pela sensação de movimento na representação de cenas estáticas. *Igreja em Terrassa* foi pintada durante os anos em que o artista morou no vilarejo de Terrassa, perto de Barcelona. A pintura representa a parte de trás de um conjunto arquitetônico com uma catedral, casas e muros. Torres-García optou por não representar as fachadas, mas o verso, construindo assim a sensação de intimidade com este local. O céu muito claro contrasta com os tons escuros das paredes, revelando uma arquitetura em sombras; o vento aponta para a esquerda, conduzindo tanto as nuvens como os ciprestes; as pinceladas largas fazem os tons dos blocos variar, criando uma paisagem dinâmica e, ao mesmo tempo, muito tranquila.



ANITA MALFATTI

*A ESTUDANTE*

1915-16

Óleo sobre tela

76,5 x 61 cm

Doação da artista, 1949

**Anita Malfatti**

(São Paulo, Brasil, 1889 - 1964)

Anita Malfatti foi uma entre as poucas artistas mulheres a ocupar papel central no modernismo brasileiro. Estudou pintura em Berlim (1910-14) com Lovis Corinth (1858-1925) e em Nova York (1915-16) com Homer Boss (1882-1956). A matriz alemã de sua formação e o contato com a radical figuração expressionista permitiram que a artista usasse as cores de um modo mais intuitivo e ousado, destacando-se entre tantos artistas brasileiros que se formaram no modelo do cubismo parisiense. Ao regressar a São Paulo, fez duas das primeiras exposições de pintura moderna, despertando tanto o entusiasmo de alguns como duras críticas, contidas especialmente no artigo “Paranoia ou mistificação?”, de Monteiro Lobato (1882-1948). Apesar do impacto que o texto teve em sua produção, Malfatti foi uma das criadoras e mais destacadas participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, marco inaugural do modernismo no Brasil. Em *A estudante* as pinceladas são largas e marcadas. Os tons de verde e roxo, mais frios, contrastam com o vermelho e amarelo da pele e da camisa. O caimento e as dobras do tecido parecem intensificar a curvatura do corpo, o que reforça a expressão de relaxamento e distração da personagem. A técnica da artista com pinceladas rápidas e tintas diluídas e dissonantes tanto na figura como no fundo faz da obra uma das mais significativas e inovadoras no panorama da arte brasileira da época.





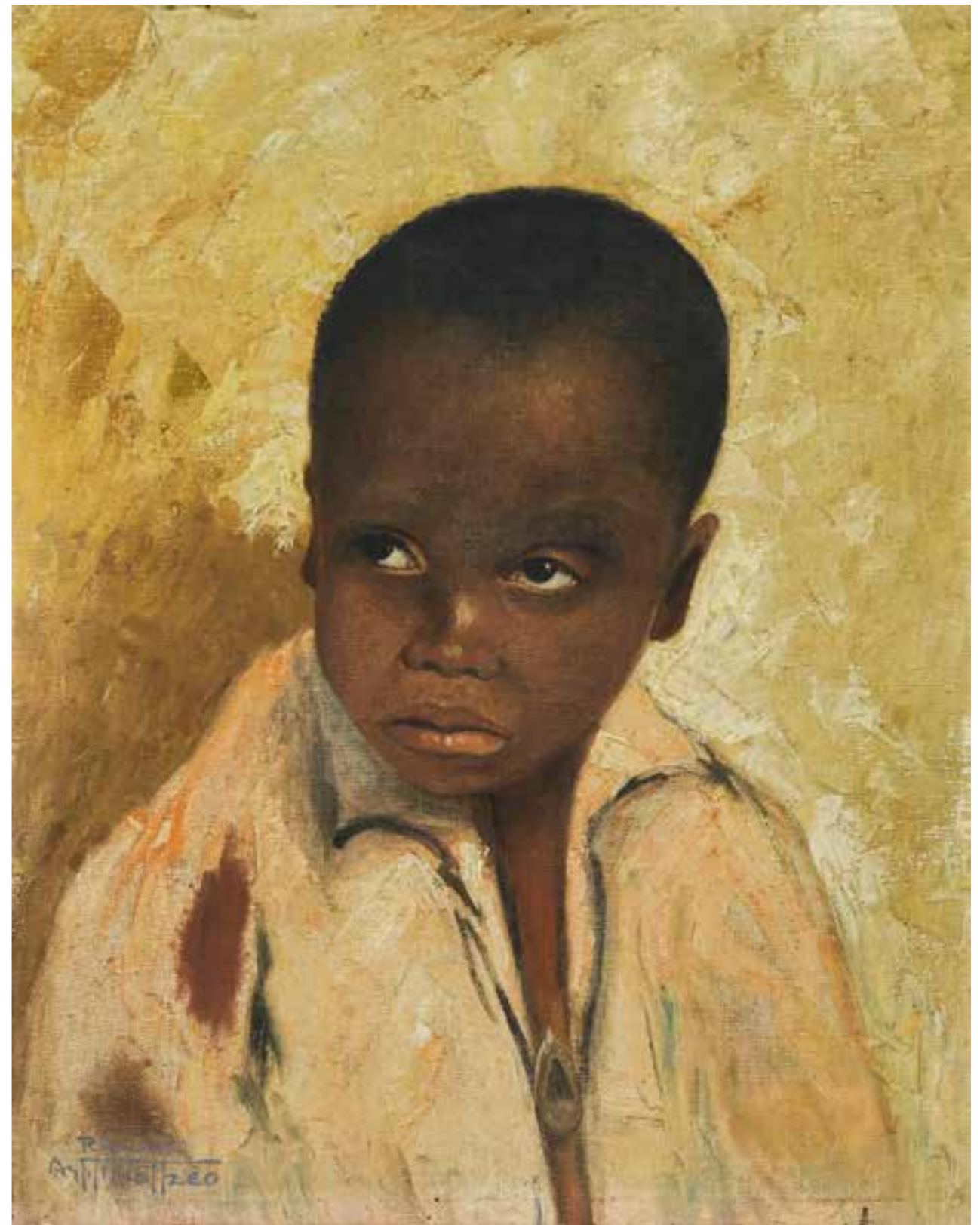
ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA

*O MENINO*  
1917  
Óleo sobre tela  
47 x 36 cm  
Doação anônima, 2016

**Arthur Timótheo da Costa**

(Rio de Janeiro, Brasil, 1882 - 1922)

Arthur Timótheo da Costa foi um dos mais importantes expoentes da arte brasileira, transitando entre a tradição e a modernidade, tanto por sua linguagem em pintura como por sua presença, como artista negro, em contextos culturais dominados pela elite branca. Ele e seu irmão, o também pintor João Timótheo da Costa (1879-1930), estavam entre os poucos artistas negros a circular em espaços como museus de arte, naquela época. De origem humilde, começou seus estudos em desenho e gravação na Casa da Moeda, no Rio de Janeiro. Depois, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes. Ganhou um prêmio de viagem na Exposição Geral de Belas Artes e, então, mudou-se para Paris, onde morou por um ano. Lá, transformou radicalmente a sua técnica: as pinceladas largas e as massas misturadas de cor passaram a definir e destacar as figuras, substituindo a rigidez dos contornos. A expressão bem definida, despreocupada e um pouco sonolenta do modelo em *O menino* contrasta com as pinceladas rápidas, claras e despojadas das roupas e do fundo. A paleta de cores é composta de beges e marrons-claros, o que permite que o rosto do garoto se destaque da tela, em uma representação forte e, ao mesmo tempo, delicada. Pintar uma criança negra, naquele contexto, poderia ser entendido como um gesto de enfrentamento, em uma sociedade que se constituiu sobre a exploração e a negação do negro como sujeito. Assim, o protagonismo deste menino na obra valoriza a presença e a centralidade das populações de origem africana na história brasileira.



EDOUARD VUILLARD

*YVONNE PRINTEMPS E  
SACHA GUITRY*  
Circa 1917  
Óleo sobre papel sobre tela  
63 x 89 cm  
Compra, 1958



### Edouard Vuillard

(Cuiseaux, França, 1868 - La Baule, França, 1940)

Amigo de Pierre Bonnard (1867-1947), Vuillard participou, em 1891, da primeira mostra dos Nabis em Paris, grupo que refutava tanto a tradição acadêmica quanto a restituição das sensações atmosféricas, cara aos impressionistas. Influenciados pelo grafismo das gravuras japonesas, os Nabis acentuavam a frontalidade e bidimensionalidade do espaço representado na pintura, optando pelo uso arbitrário e subjetivo da cor e pela estilização e simplificação das formas. Diferente dos outros artistas desse grupo, cujas obras muitas vezes se articulavam em torno de temas que remetiam a mitos ou a uma dimensão mística, Vuillard tinha uma preferência por pinturas intimistas de interiores. Também chegou a representar o meio de teatro, por sua proximidade com o ator e diretor de teatro simbolista Aurélien Lugné-Poe (1869-1940), com quem colaborou como cenógrafo. *Yvonne Printemps e Sacha Guitry* é um retrato de uma cantora lírica e um dramaturgo, duas personalidades então conhecidas do teatro em Paris. A cantora se encontra no primeiro plano da pintura, e o rosto, com proporções atrofiadas, e as roupas em tons luminosos se destacam do que parece ser o encosto de uma poltrona estampada. Ela dirige o olhar a Guitry, quase escondido no canto superior esquerdo da tela, que se apoia nessa estrutura, para inclinar-se em sua direção. O casal é representado de uma maneira inusitada: em um enquadramento fechado, separados por um parapeito, situados em dois registros distintos.



AMEDEO MODIGLIANI

*LUNIA CZECHOWSKA*  
Cerca 1918  
Óleo sobre tela  
81 x 53,5 cm  
Doação Raul Crespi, 1952

### **Amedeo Modigliani**

(Livorno, Itália, 1884 - Paris, França, 1920)

Antes de se mudar para Paris em 1906, Modigliani estudou nas academias de Florença e Veneza. Na capital francesa, morou em Montmartre, bairro onde se reuniam artistas como Pablo Picasso (1881-1973), de quem Modigliani se tornou amigo. Em 1909, conheceu o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957), influência que o levou a dedicar-se exclusivamente à escultura até 1914, quando voltou a pintar. Modigliani era alcoólatra e vivia na penúria; morreu aos 36 anos de meningite tuberculosa. No contexto da Escola de Paris, desenvolveu um estilo que remete ao cubismo, com figuras que tendem à estilização geométrica, como nas faces das máscaras africanas. Suas personagens transmitem também uma melancolia que lembra a das madonas italianas do renascimento. Seus retratos e nus são pintados sobre fundos quase monocromáticos, neutros, embora marcados pela textura da sua pincelada. Os pescoços são alongados; as faces, elípticas e de traços delicados. As seis pinturas do MASP, todas realizadas entre 1915 e 1919, entraram para a coleção do museu de 1950 a 1952. *Lunia Czechowska*, entrou para a coleção do MASP com o nome *Madame Zborowski*. Recentemente, foi comprovado que a personagem não era a esposa de Leopold Zborowski (1889-1932), mas sim uma amiga, da qual o pintor fez numerosos retratos.





HENRI MATISSE

*O TORSO DE GESSO*

1919

Óleo sobre tela

117 x 89,5 cm

Compra, 1958

**Henri Matisse**

*(Le Cateau-Cambrésis, França, 1869 - Nice, França, 1954)*

Matisse passou por várias academias de arte em Paris, mas encontrou seu estilo a partir de 1895, com o grupo de pintores que ficou conhecido como *fauves* (feras em francês) – a denominação foi dada graças a uma crítica negativa ao trabalho do artista no Salon d'Automne de 1905. A pintura fauvista é caracterizada pela utilização de temas do cotidiano, a estilização e simplificação das formas, a ruptura com a perspectiva clássica, a ausência de gradação entre matizes e o uso de cores vibrantes. Em *O torso de gesso*, há um diálogo entre os objetos em primeiro plano e os que estão ao fundo: o torso sobre a mesa tem a mesma posição da mulher no quadro da parede; a cortina em azul e branco dá continuidade ao motivo do arranjo de flores; a mesa, que confere um senso de profundidade ao ambiente, opõe-se à cadeira à esquerda. Assim, todos os elementos em cena parecem se fundir num movimento sinuoso em busca de um equilíbrio compositivo e cromático.





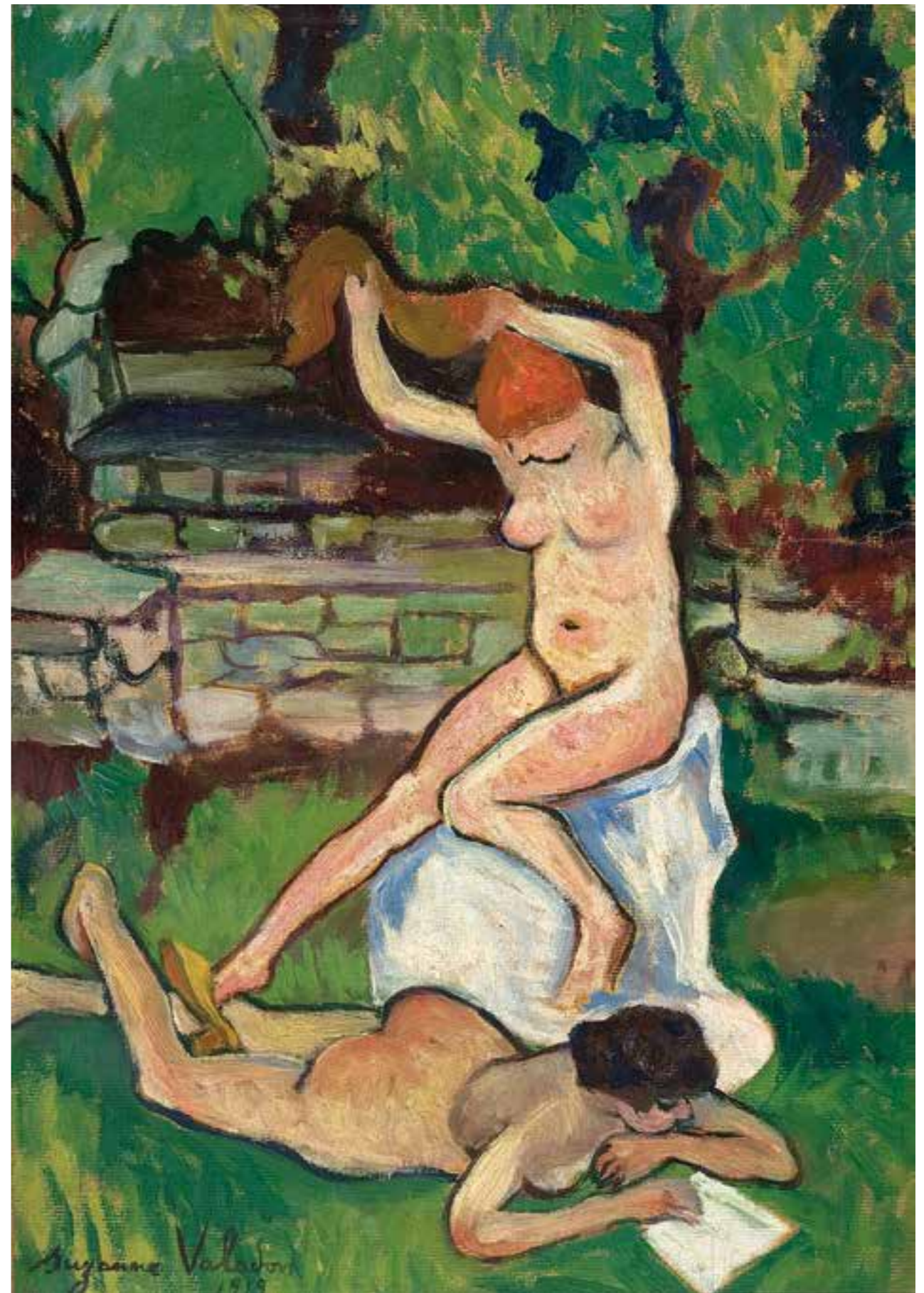
SUZANNE VALADON

*NUS*  
1919  
Óleo sobre papelão  
45,5 x 32 cm  
Doação Banco Hipotecário Lar  
Brasileiro S.A., 1947

**Suzanne Valadon**

*(Besines-sur-Gartempe, França, 1865 - Paris, França, 1938)*

Aos 15 anos, além de garçonne nos bares de Montmartre, Suzanne Valadon tornou-se modelo para artistas como Toulouse-Lautrec (1864-1901) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Este último a introduziu na cena artística, depois de conhecer seus desenhos. Começou a desenhar aos 17 anos, quando teve seu filho, o pintor Maurice Utrillo (1883-1955). Foi a primeira mulher a exibir seus trabalhos no Salon des Beaux-Arts de Paris, em 1894. Na ocasião, o pintor Edgar Degas (1834-1917) comprou alguns de seus trabalhos e a incentivou a investir na gravura, abrindo-lhe as portas de seu próprio ateliê. Após quinze anos improdutivos em sua carreira, que coincidem com seu primeiro casamento, Valadon voltou à ativa em 1909. Em 1924, participou de exposições que reuniram mulheres artistas em Paris, reolocando seu trabalho em evidência. Na obra do MASP, *Nus*, uma mulher lê, deitada de bruços sobre a grama, enquanto a outra, sentada, arruma os cabelos e insinua o tamanco amarelo entre as pernas da primeira. Os tons rosados e alaranjados de seus corpos, bem como as linhas que os contornam, projetam-nas para o primeiro plano, sobre as massas de verde da grama, da vegetação e dos tijolos da mureta.





FERNAND LÉGER

*A COMPOTEIRA DE PERAS*

1923

Óleo sobre tela

80,5 x 100 cm

Doação Carolina Penteadó da Silva  
Telles, 1948

**Fernand Léger**

(Argentan, França, 1881 - Gif-sur-Yvette, França, 1955)

De origem humilde, Léger foi aprendiz em um escritório de arquitetura antes de estudar na École des Arts Décoratifs e na Académie Julian, em Paris. Participou do período de maior efervescência cultural de Montparnasse, onde se beneficiou da proximidade de artistas como Robert Delaunay (1885-1941) e Marc Chagall (1887-1985), além do poeta Blaise Cendrars (1887-1961) que, em 1919, lhe dedicou o poema *Construction*. O cubismo de Léger foi marcado por linhas fortes que delineiam os objetos, preenchidos por áreas monocromáticas e pelo sombreamento que lhes confere volume. Esses fundamentos foram difundidos pelos seus textos, entre eles, *L'esthétique de la machine* [A estética da máquina] (1923). Além de suas incursões no teatro, Léger produziu, em 1924, o *Ballet mécanique* [Balé mecânico], primeiro filme abstrato da história do cinema, dirigido em parceria com Dudley Murphy (1897-1968), com a colaboração de Man Ray (1890-1976). *A compoteira de peras* dialoga com suas experiências nessas várias linguagens, ao referir-se a temas do cotidiano com um tratamento geométrico, dinâmico, que dilui na vida comum a estética e as cores da indústria. Os contornos grossos e as áreas de cor uniformes e sombreadas são influências reconhecíveis na obra da brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973), sua aluna em Paris nos anos 1920.





VICENTE DO REGO MONTEIRO

*MENINO NU E TARTARUGA*

1923

Óleo sobre tela

92 x 72 cm

Doação do artista, 1962

**Vicente do Rego Monteiro**

(Recife, Brasil, 1899 - 1970)

Vicente do Rego Monteiro iniciou sua formação na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Depois de morar em Paris entre 1911 e 1914, retornou ao Rio, fugindo da Primeira Guerra Mundial (1914-18). Da Europa, trouxe a referência da arte cubista, com o interesse em sintetizar as formas e articular figuração e geometria. Monteiro encontrou a correspondência a esse interesse na arte marajoara, dos indígenas que habitaram a Ilha de Marajó, na foz do Amazonas, no período pré-colonial brasileiro. Para tanto, pesquisou a fundo as coleções do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Esses estudos foram fundamentais no seu trabalho mais além das artes plásticas: o artista escreveu *Lendas, crenças e talismãs dos índios do Amazonas* (1921) e idealiza o *Legendes indiennes de l'Amazonie* [Lendas indígenas da Amazônia] (1923). Na pintura *Menino nu e tartaruga*, o desenho estilizado da face das duas personagens faz lembrar uma cerâmica em alto-relevo. Da mesma maneira, os tons de marrom correspondem aos vários tons da argila. Em algumas partes da pintura, Monteiro transformou o que seria sombra em luz, para manter as linhas marcadas pelo contraste entre claro e escuro. A mescla entre a herança das vanguardas e a matriz indígena brasileira faz do trabalho de Monteiro um prelúdio do movimento antropofágico no Brasil, além de inscrever na história do modernismo uma poética inspirada na cultura da Amazônia.



AUTORIA DESCONHECIDA  
IORUBÁ

*EXU*

Século 20

Madeira, metal, couro e conchas

57 x 16,5 x 27,5 cm

Doação Cecil Chow Robilotta e Manoel  
Roberto Robilotta, em memória Ruth  
Arouca e Domingos Robilotta, 2012

**Autoria desconhecida (Iorubá)**

*(Nigéria)*

Produzida provavelmente no século 20, a escultura de Exu, da Nigéria, região de Oyo, faz parte da coleção de 55 obras doadas ao MASP pelos professores Cecil e Manoel Robilotta em 2012. Destas, 49 foram exibidas pela primeira vez na exposição *Do coração da África*, no museu, em 2014. As peças foram esculpidas em países de cultura Iorubá. Atualmente a Nigéria e parte do Benin, Gana e Togo conservam essa mesma matriz, que sobreviveu aos recortes geográficos feitos pela colonização europeia no século 19. Quando os africanos escravizados chegavam ao Brasil nos navios negreiros, eram separados e misturados entre grupos de origens diferentes, para desmobilizá-los. Apesar disso, a cultura Iorubá foi mantida e se enraizou em diversas expressões culturais brasileiras, como a culinária, o vocabulário e as religiões de matriz africana, como a umbanda. A escultura de Exu, feita de madeira e conchas, representa um dos arquétipos dessa divindade: um homem tocando flauta, com um penteado fállico que termina como a cabeça de uma serpente – seu axé (força vital). Na cosmogonia Iorubá, Exu é um dos caminhos entre aiê, o nosso mundo, e orun, mundo dos ancestrais e espíritos. Nos rituais, primeiro se evoca Exu, para que ele busque os outros Orixás; ele é o mensageiro, que guarda as casas e as cidades.





ALBINO BRAZ

*SEM TÍTULO (HOMEM VESTIDO  
COM RETRATO NA PAREDE)*

Sem data

Grafite e lápis de cor sobre papel

21,3 x 15,9 cm

Doação Dr. Osório César (Hospital  
Psiquiátrico do Juquery), 1974

### Albino Braz

(Ferno, Lombardia, Itália 1882 - São Paulo, Brasil, 1950)

Nascido na Lombardia, na Itália, Albino Braz mudou-se para o Brasil em 1913, onde viveu até a morte. Seus desenhos em lápis grafite ou lápis de cor sobre folhas de caderno representam figuras de mulheres e de homens, com uma musculatura robusta, e muitas vezes com seios e genitálias expostos. Eles aparecem acompanhados de animais, alguma peça de mobiliário ou mesmo situados sobre um pedestal. Suas obras se caracterizam por uma estilização das formas e dos volumes, a frontalidade da representação, a ausência de perspectiva e a escolha de não contextualizar as situações retratadas, situando estranhos indivíduos em um fundo preenchido com traços repetidos com lápis de cor. Apesar disso, um dinamismo se desprende desses desenhos cujos personagens adotam posturas que sugerem movimento e mesmo uma dança. É o caso da característica posição das pernas em *Sem título (Homem vestido com retrato na parede)*, no qual um homem tem uma das pernas dobradas na altura do joelho que passa por trás da outra. O seu traje com muitos ornamentos e detalhes confere ao sujeito uma aparência de dândi. Na parede, um busto de uma mulher inserido em uma moldura circular, que lembra um espelho, também é representada em outros desenhos e parece sugerir que a figura seja, na verdade, reflexo de quem a olha. Braz participou da exposição *Art Brut* organizada por Jean Dubuffet (1901-1985), na Galerie René Drouin em Paris, em 1949, e naquela ocasião foi denominado “inconnu de São Paulo” [desconhecido de São Paulo]. Albino Braz é autor de 42 obras da coleção de desenhos doada ao MASP pelo médico Osório César (1895-1979), do Hospital Psiquiátrico do Juquery, criado em 1898, onde foi internado.





PEDRO FIGARI

*CANDOMBE*

*Circa 1930*

Óleo sobre tela

39,5 × 49,5 cm

Compra com recursos fornecidos por  
GRUPO SEGURADOR BANCO DO  
BRASIL E MAPFRE, 2017

**Pedro Figari**

(Montevideu, Uruguai, 1861 - 1938)

Pedro Figari foi um advogado, político, escritor e pintor uruguaio de origem italiana. A partir de 1915, dirigiu a Escuela Nacional de Artes y Oficios, na qual iniciou uma reforma do ensino artístico, que planejava ampliar com seu “Plan general de organización de la enseñanza industrial” [Plano geral de organização do ensino industrial]. A recepção negativa de sua proposta o levou a renunciar ao cargo de diretor. Em decorrência disso, quando já tinha mais de 60 anos, Figari passou a dedicar-se sistematicamente à pintura, sobretudo em seus exílios em Buenos Aires e em Paris, onde se destacou pela representação de cenas do cotidiano, tanto rural quanto urbano, de seu país natal. Ambos os contextos se transformavam rapidamente com a chegada dos imigrantes europeus e o avanço das cidades sobre o campo, mas ainda eram marcados pelo passado colonial, rural e escravocrata. Um dos temas que explorou foram as festas e as manifestações religiosas do povo uruguaio e sobretudo dos negros descendentes dos africanos, que foram escravizados até a Abolição no Uruguai, em 1842. É o caso de *Candombe*, que retrata uma cerimônia de candombe, manifestação cultural e religiosa de matriz Banto e que começou a ser praticada no século 18. Na pintura, nove pessoas estão participando do ritual, sendo que uma delas está tocando um tipo de atabaque, instrumento presente nos cultos Iorubás. A textura espessa da pintura, o uso de campos cromáticos de colorações fortes mas preenchidos de forma desigual e uma pincelada aparentemente vacilante traduzem com eloquência o característico movimento e dinamismo das danças e dos ritmos musicais do candombe.





EMILIANO DI CAVALCANTI

*CINCO MOÇAS DE  
GUARATINGUETÁ*

1930

Óleo sobre tela

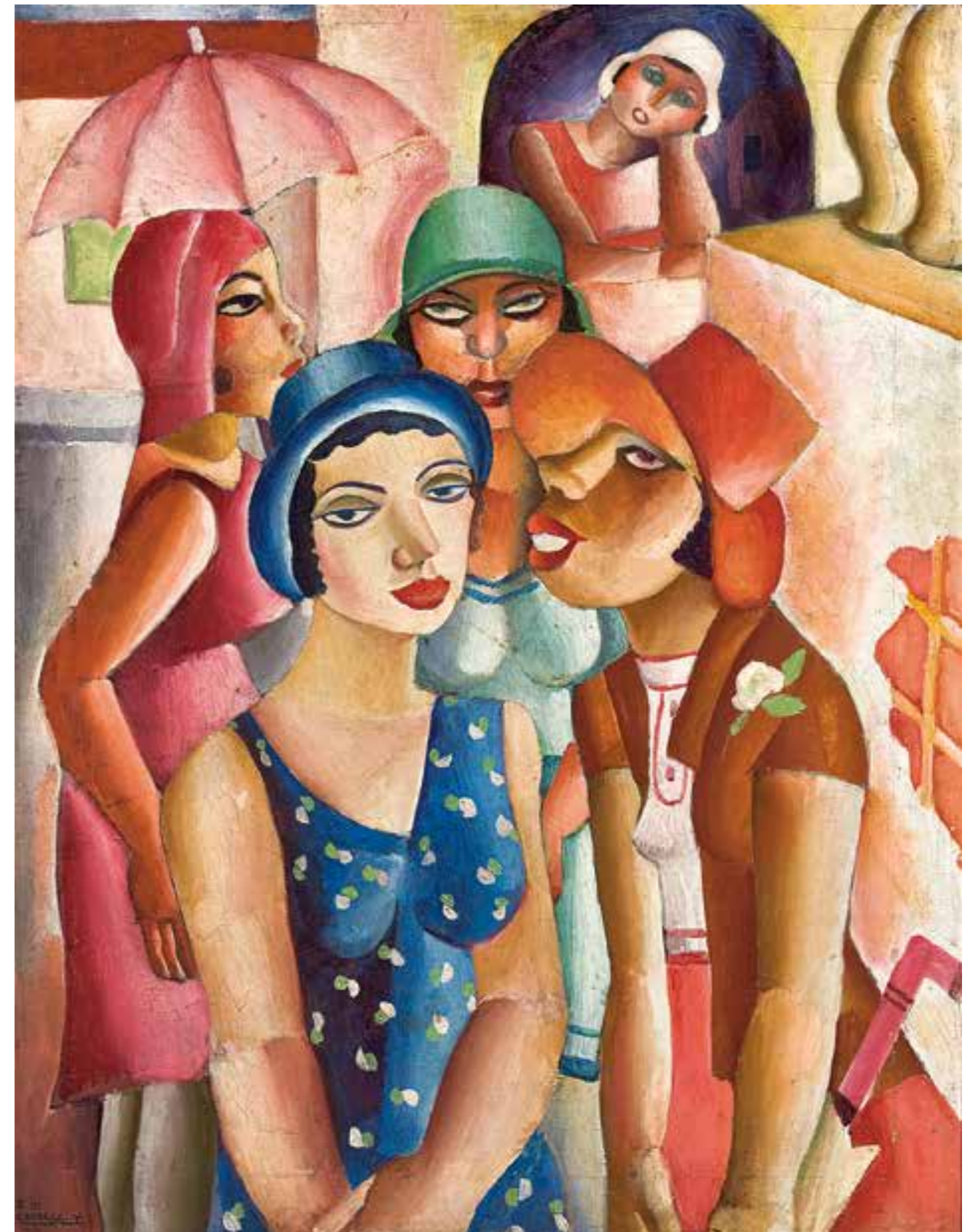
92 x 70 cm

Doação Frederico Barata, 1947

**Emiliano Di Cavalcanti**

(Rio de Janeiro, Brasil, 1897 - 1976)

Na juventude, Di Cavalcanti frequentou ateliês e tornou-se ilustrador e editor de arte em periódicos como a revista *Panoplia* (1917). Seus desenhos revelam o conhecimento das ilustrações satíricas dos expressionistas alemães. Foi um dos principais idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, marco inaugural do modernismo no Brasil. No ano seguinte, mudou-se para Paris como correspondente do *Correio da Manhã* (1901-74) e lá conheceu os cubistas Fernand Léger (1881-1955) e Georges Braque (1882-1963), deixando-se influenciar pelo desenho estilizado e a construção geométrica das cenas. De volta ao Brasil e filiado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Di Cavalcanti foi um dos principais agitadores do debate artístico e intelectual de São Paulo, em especial por sua atuação no Clube dos Artistas Modernos (CAM), que ajudou a fundar em 1932. Ele defendia o sentido político e histórico da figuração, que via como ferramenta para representar temas e personagens brasileiros. *Cinco moças de Guaratinguetá* é uma de suas obras mais importantes. As cinco figuras apuradas, com tons de pele e vestidos de diferentes cores, ocupam todos os planos da pintura, cada qual com seu caráter. As áreas de cor em cada corpo e no cenário são bastante marcadas, com gradações que dão volume e profundidade. Anônimas, as moças interioranas demonstram como o imaginário popular ocupava um lugar central na arte brasileira durante o modernismo.





PIERRE BONNARD

*NU FEMININO*

1930-33

Óleo sobre tela

80,5 x 67,5 cm

Doação Luiz Pinto Thomaz, 1951

**Pierre Bonnard**

(Fontenay-aux-Roses, Seine, França, 1867 -  
Le Cannet, Alpes-Maritimes, França, 1947)

Ao lado de Maurice Denis (1870-1943), Edouard Vuillard (1868-1940) e Paul Sérusier (1864-1927), Bonnard foi um dos integrantes do grupo dos Nabis, que usavam cores puras aplicadas em superfícies planas e figuras com contornos estilizados, de modo a acessar uma realidade para além do visível. O artista passou a privilegiar cenas de interiores domésticos, com figuras – muitas vezes familiares ou próximas –, imersas em pensamentos na intimidade de seu cotidiano. O artista também desenvolveu um uso sutil da luz, integrando tonalidades de cores de temperaturas diferentes em ambiências vaporosas, nas quais a luz parece atravessar uma fina névoa. *Nu feminino* é um bom exemplo desse tratamento cromático próprio a Bonnard. A figura se desprende de um fundo indefinido no qual a alternância de nuances de tonalidades sugere um ritmo vibrante. Essa diferença de tratamento entre figura e fundo ainda é reforçada pela massa de cor mais clara que parece emanar, como uma aura, do jovem corpo nu. Trata-se de Marthe de Mélny, modelo que pousou para ele a partir de 1890, e com quem se casou em 1925. No decorrer de sua carreira, Marthe foi sempre representada jovem, reiterando um ideal de beleza atemporal apesar do decorrer dos anos. De fato, no momento em que o quadro foi pintado, entre 1930 e 1933, Marthe tinha em torno de 60 anos.





MARIE LAURENCIN

*GUITARRISTA E DUAS FIGURAS*

*FEMININAS*

1934

Óleo sobre tela

50,5 x 61,5 cm

Doação Banco Hipotecário Lar

Brasileiro S.A., 1947



### Marie Laurencin

(Paris, França, 1885 - 1956)

Laurencin esteve envolvida social e profissionalmente com os inícios do cubismo. Entre 1907 e 1913, expôs junto com os artistas que idealizaram essa nova forma de representação a partir de uma decomposição e análise do visual em planos e formas geométricas. Ela frequentava as reuniões dos artistas e poetas associados aos ateliês do Bateau-Lavoir, em Montmartre, entre os quais podemos citar Juan Gris (1887-1927), Pablo Picasso (1881-1973) ou Georges Braque (1882-1963), que conheceu na Académie Humbert, onde estudou pintura. Realizou, entre outros, retratos desses artistas e intelectuais. Naquele momento, o tratamento dos rostos remetia aos traços estilizados e geometrizados das máscaras africanas, referência tão importante para o desenvolvimento do cubismo. No entanto, depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o trabalho de Laurencin ganha uma nova inflexão e se distancia do cubismo ao qual ela foi inicialmente associada, em particular por Guillaume Apollinaire (1880-1918). A paleta de suas pinturas se impregna de tons pastel, as cenas que representa tornam-se mais fantasiosas e etéreas. É o caso de *Guitarista e duas figuras femininas*, na qual as duas figuras principais apresentam os característicos olhos escuros, quase como se estivessem fechados, o que parece condizer com a atmosfera onírica que se desprende dessa cena de encontro musical ao ar livre.



MAURICE UTRILLO

*SACRÉ-COEUR DE MONTMARTRE  
E CHÂTEAU DES BROVILLARDS*

1934

Óleo sobre tela

81,5 x 60,5 cm

Doação Fúlvio Morganti, 1947

### Maurice Utrillo

(Paris, França, 1883 - 1955)

Filho da pintora Suzanne Valadon, Utrillo é um dos artistas representativos da transição do século 19 ao 20 na França. Em um primeiro momento, quando começou a pintar sobre orientação de sua mãe, o seu trabalho se insere na continuidade do pós-impressionismo, retratando ao ar livre ou a partir de cartões-postais a luz e a ambiência características das paisagens urbanas de Paris e de sua periferia. O período branco é o que consagrou a sua obra (1909 a 1914), pelo uso sutil de pigmentos predominantemente branco e cinza, aos quais associava areia, cal e gesso para simular a materialidade e textura das paredes das fachadas das casas que retratava. A partir desse momento, depurou sua pintura de detalhes e simplificou as formas, o que parece realçar ainda mais o seu caráter gráfico. Uma das características mais marcantes de suas composições é a presença de eixos como as ruas ou esquinas, que, na construção espacial, materializam as linhas de perspectiva e convergem geralmente para um ponto único. É o caso de *Sacré-Coeur de Montmartre e Château des Brovillards*, na qual o espectador se encontra no que parece ser uma praça ou um jardim delimitados por uma cerca, atrás da qual silhuetas transitam por uma rua que desenha uma perspectiva de ponto único, materializado nas torres da Sacré-Coeur de Montmartre. Pietro Maria Bardi (1900-1999) disse que o pintor Agostinho Batista de Freitas (1927-1997) era o Utrillo de São Paulo; por conseguinte, hoje podemos dizer que Utrillo é Agostinho Batista de Freitas de Paris.





CARLOS PRADO

*VARREDORES DE RUA (OS GARIS)*

1935

Óleo sobre tela

101 x 121 cm

Doação Flávio de Carvalho, 1964



### **Carlos Prado**

*(São Paulo, Brasil, 1908 - 1992)*

Carlos da Silva Prado formou-se em arquitetura pela Escola Politécnica de São Paulo no final da década de 1920, e viajou em seguida à Europa para aperfeiçoar-se em urbanismo. Interessou-se pela pintura e, de volta a São Paulo, no começo da década de 1930 instalou seu ateliê na rua Pedro Lessa, nos baixos do viaduto Santa Ifigênia, junto com Flávio de Carvalho (1899-1973), Antonio Gomide (1895-1967) e Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976). Com esses artistas, fundou em 1932 o Clube dos Artistas Modernos (CAM). O grupo pleiteava a associação entre as experiências artísticas modernas e a prática política. Prado manteve-se fiel à figuração por toda a vida, refutando outras tendências, como o abstracionismo, que considerava orientadas pelo mercado de arte. Pintava cenas urbanas, com temas sociais, como a pintura *Varredores de rua (Os garis)*, que remete ao contexto de forte organização trabalhista no Brasil da década de 1930. Na cena noturna, um grupo de garis reúne-se em roda numa esquina, ainda com as vassouras à mão; os tons sombrios da obra parecem dar seriedade e sigilo ao teor da conversa.

ANDRÉ LHOTE

*INTERIOR COM FIGURAS*

*FEMININAS*

1936

Óleo sobre tela

117 x 89,5 cm

Doação Diários Associados, 1947

**André Lhote**

(Bordéus, França, 1885 - Paris, França, 1962)

Depois de frequentar o curso de escultura decorativa em Bordéus, Lhote dedicou-se à pintura e mudou-se para Paris. Expôs no Salon des Indépendants em 1906 e no Salon d'Automne de 1907, aproximando-se da poética de Cézanne (1839-1906). Em 1912 participou do grupo La Section d'Or [A Seção Áurea], assimilando, sobretudo, o rigor construtivo e geométrico do cubismo. Publicou numerosos escritos históricos e teóricos: *Tratado sobre a paisagem* (1938), *Antes a pintura* (1942), *Tratado sobre a figura* (1950). Reuniu escritos de artistas em *Da paleta ao escritório* (1946). Abriu sua própria escola, na rua d'Odessa, em Paris, onde se formaram os brasileiros Tarsila do Amaral (1886-1973), Francisco Brennand e Antonio Gomide (1895-1967). Sua influência no Brasil é perceptível também nas obras públicas de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) e Candido Portinari (1903-1962). *Interior com figuras femininas* evoca a temática das cenas de interior de harém tratada pelo orientalismo do século 19, nomeadamente por Delacroix (1798-1863) nas *Mulheres de Argel* (1834), à luz das banhistas de Cézanne e das experiências cubistas.





MENOTTI DEL PICCHIA

*ARRANHA-CÉUS*

1940-49

Óleo sobre papelão

70,5 x 54 cm

Doação do artista, 1952

### **Menotti Del Picchia**

*(São Paulo, Brasil, 1892 - 1988)*

Poeta, Paulo Menotti Del Picchia concluiu o curso de direito em 1913, quando iniciou sua carreira no jornalismo e lançou seu primeiro livro de poesias, *Poemas do vício e da virtude*. Fundou o jornal *O Grito* (1914) e, após anos coordenando periódicos, assumiu o *Diário da Noite* (1933), a convite do jornalista e empresário Assis Chateaubriand (1892-1968). Em 1922, ajudou a idealizar a Semana de Arte Moderna, marco inaugural do modernismo no Brasil, coordenando algumas cerimônias e leituras. Del Picchia foi deputado federal e estadual em São Paulo, além de membro da Academia Paulista de Letras. Na década de 1930, dirigiu o Movimento Cultural Nacionalista Bandeira, que buscava, a partir da cultura, ilustrar a ideia de nação. Na comemoração de seus 86 anos, em 1988, realizou exposição individual no MASP. No mesmo ano, foi inaugurada a Casa Menotti Del Picchia, instituição que preserva seu acervo em Itapira, São Paulo. Publicou mais de quarenta livros. *Arranha-céus* é uma de suas raras obras em coleções públicas. A vista dos edifícios contra o céu azul foi representada de maneira geométrica, estabelecendo uma relação entre figuração e abstração.



LASAR SEGALL

*GUERRA*

1942

Óleo sobre tela

185 x 270 cm

Doação Museu Lasar Segall, 1983



### **Lasar Segall**

*(Vilna, Lituânia, 1889 - São Paulo, Brasil, 1957)*

Lasar Segall nasceu na Lituânia, mas ainda na adolescência mudou-se para a Alemanha, onde frequentou as Academias de Belas Artes de Berlim e de Dresden. Os movimentos impressionista e pós-impressionista influenciaram o início de sua carreira, mas a partir do início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, Segall passou a empregar uma linguagem pictórica que privilegiava o caráter psicológico e emotivo de suas figuras, vinculando-se a grupos expressionistas. Embora tivesse passado rapidamente pelo Brasil em 1913, foi em 1923 que o artista se mudou de vez para o país, onde participou vivamente da cena artística do modernismo e permaneceu até sua morte. Pintado no período da Segunda Guerra Mundial, *Guerra* faz parte de uma série de quadros de grande dimensão que retratam os dramas da humanidade, como *Pogrom* (1937), *Navio de emigrantes* (1939-41), *Campos de concentração* (1945) e derivados dos *Cadernos de Guerra*. Segall, de origem judaica, ocupa praticamente toda a tela de *Guerra* com uma multidão anônima de corpos dilacerados. Os soldados não levam bandeiras nem emblemas e têm o rosto escondido por debaixo de capacetes cinzentos – à exceção de dois personagens, cujas faces se delineiam um pouco abaixo da linha do horizonte, olhando para o céu. Em primeiro plano, um corpo decapitado caminha cambaleante em direção ao meio da pintura.



CARYBÉ

*BRIGA DE CACHORROS*

1942

Óleo sobre tela

59 x 69 cm

Doação Lais H. Zogbi Porto e Telmo G.  
Porto, 2015



### **Carybé**

*(Lanús, Argentina, 1911 - Salvador, Brasil, 1997)*

O argentino Hector Julio Páride Bernabó, conhecido como Carybé, viveu parte de sua infância em Gênova e Roma, Itália. Sua primeira exposição individual foi em Buenos Aires, em 1940. Foi a Salvador pela primeira de muitas vezes, mas somente em 1950 mudou-se definitivamente para o Brasil. Carybé fez parte da primeira geração de artistas modernistas da Bahia, ao lado de Mario Cravo Jr. e Genaro de Carvalho (1926-1971). Foi fortemente influenciado pelo candomblé, por meio do qual estabeleceu relações com Jorge Amado (1912-2001), e ilustrou vários livros do escritor. Participou da 28ª Bienal de Veneza (1956) e de diversas edições da Bienal de São Paulo, onde recebeu o prêmio de melhor desenhista brasileiro na terceira edição (1955). Carybé deu visibilidade extraordinária para a cultura afro-brasileira e o cotidiano baiano, algo até então pouco explorado na arte. *Briga de cachorros* é feita num período em que Carybé viajava pela América Latina, embora muitas vezes agregasse na pintura elementos de sua memória brasileira. A briga de cachorros, algo típico do cotidiano de muitas cidades do continente, pode ter também raízes brasileiras. Os cachorros de raças e cores diferentes podem ser vistos como representação da violência existente em um processo de miscigenação.

ERNESTO DE FIORI

*DUAS AMIGAS*

*Circa 1943*

Óleo sobre tela

100,5 x 65,5 cm

Doação Mário De Fiori, 1947

**Ernesto de Fiori**

*(Roma, Itália, 1884 - São Paulo, Brasil, 1945)*

Ernesto de Fiori iniciou sua formação artística em Roma e em Munique, a partir de 1903, e em Paris, entre 1911 e 1914, onde realizou suas primeiras obras. Alistou-se no Exército alemão em 1916 e, após lutar como soldado na Primeira Guerra Mundial (1914-18) e atuar como correspondente de um jornal italiano na Alemanha, mudou-se para Zurique em 1918. O artista se destacou pelas esculturas de figuras humanas estilizadas e pela modelagem áspera. Em 1936, De Fiori emigrou para o Brasil, fugindo da ascensão do nazismo. Passou a dedicar-se mais sistematicamente à pintura, privilegiando a representação de paisagens locais. Já na década de 1940, passou a interessar-se por temas urbanos e destacou-se na representação de figuras femininas, muitas vezes reunidas em duplas ou grupos. É o caso desse retrato de duas mulheres abraçadas em um interior despojado, uma das 29 obras do artista presentes no acervo do MASP. As silhuetas esboçadas e seus rostos deformados por uma pincelada enérgica o aproximam do expressionismo com o qual o artista teve contato na Alemanha. Naquela época, De Fiori, que morava no centro da cidade de São Paulo e frequentava bares e restaurantes, realizou algumas pinturas de bordéis, como provavelmente é o caso de *Duas amigas*.





DIEGO RIVERA

*O CARREGADOR (LAS ILUSIONES)*

1944

Óleo sobre cartão

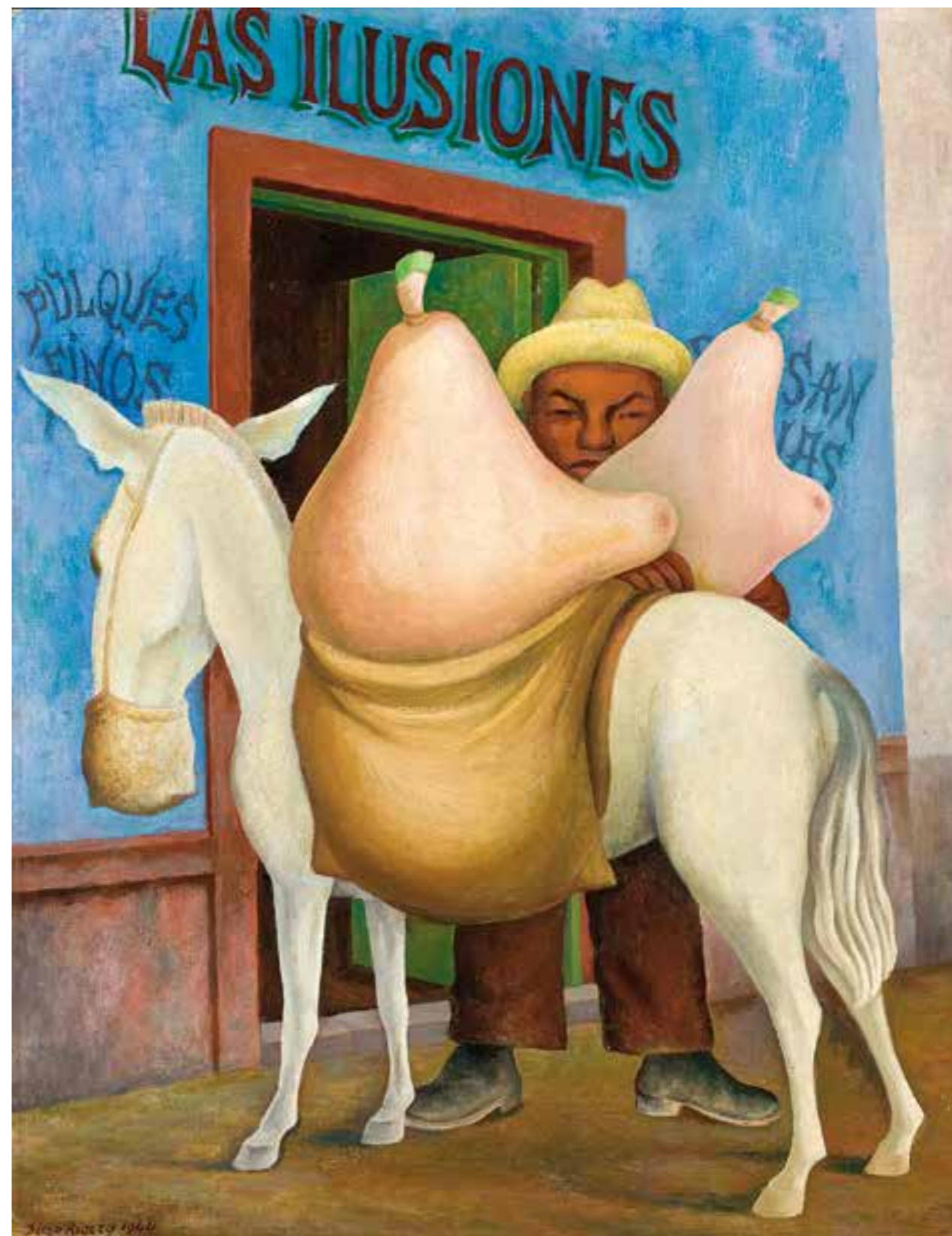
76 x 59 cm

Doação Valentim Bouças, 1947

### Diego Rivera

(Guanajuato, México, 1886 - Cidade do México, México, 1957)

Nos anos em que estudou em Paris (1907-21), Rivera conheceu o cubismo de Picasso (1881-1973) e as pinturas de Cézanne (1839-1906) e Modigliani (1884-1920). Voltou ao México em 1921 e começou a pesquisar e colecionar objetos populares e pré-colombianos. Nessas bases, junto com Orozco e Siqueiros, desenvolveu uma linha de pinturas murais, épicas e de grandes dimensões, que retomava a história e as tradições populares mexicanas. A partir de 1922, com o apoio do Ministério da Educação, realizou pinturas murais em numerosos edifícios públicos da Cidade do México, Cuernavaca e Chapingo. Em 1929, Rivera casou-se com a pintora mexicana Frida Khalo (1907-1954) e aproximou-se, com ela, do movimento surrealista e das posições ideológicas de Leon Trótski (1879-1940), revolucionário russo que foi assassinado na casa de Rivera, em 1940. *O carregador (Las Ilusiones)* reflete as ideias revolucionárias da época, que buscavam valorizar e politizar a classe trabalhadora por meio da representação das tradições populares na arte. Nesta pintura, Rivera procurou usar cores com o mesmo tipo de brilho e aspereza da tinta de parede dos povoados mexicanos. As linhas retas da parede e da porta contrastam com as abóboras imensas e redondas, criando uma perspectiva inusitada, dentro da qual o homem retratado encara o espectador, entre as abóboras, logo abaixo do letreiro onde se lê “as ilusões”.



MARCEL GAUTHEROT

*BARQUEIRO*

1945-50

Impressão sobre papel prata-gelatina

55 x 48,5 cm

Doação Pirelli, 2012

**Marcel Gautherot**

*(Paris, França, 1910 - Rio de Janeiro, Brasil, 1996)*

Marcel Gautherot estudou arquitetura na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, em Paris. Trabalhou na museografia e na documentação etnográfica do Musée de l'Homme (1935-38), época em que conheceu o fotógrafo e etnógrafo franco-brasileiro Pierre Verger (1902-1996), com quem mais tarde produziria séries fotográficas sobre a arquitetura colonial e moderna no Brasil. Inspirado pela leitura do livro *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado, em 1940 Gautherot elegeu o Brasil como destino para fugir da Segunda Guerra Mundial (1939-45). No país, fez uma viagem pela Amazônia e foi morar no Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar com documentação fotográfica para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Na década de 1940, viajou pelo rio São Francisco e documentou as festas e os costumes do Nordeste brasileiro, época de quando data a fotografia *Barqueiro*. O rosto do barqueiro foi fotografado em close, de baixo para cima, o que lhe dá um ar de superioridade e certo caráter desafiador. São também muito conhecidos seus registros da construção de Brasília, no final da década de 1950, quando conviveu com os arquitetos responsáveis pela construção da cidade, Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lúcio Costa (1902-1998).





JORGE MORI

*AUTORRETRATO*

1946

Óleo sobre tela

80,5 x 64,5 cm

Doação do artista, 1985

**Jorge Mori**

*(São Paulo, Brasil, 1932)*

Jorge Mori iniciou seus estudos de arte em 1944 com o pintor Yoshya Takaoka (1909-1978), seu cunhado. Fez sua primeira mostra individual aos 13 anos na galeria Itá, em São Paulo, época em que participou de algumas mostras coletivas. O *Autorretrato* do MASP foi pintado quando o artista tinha 14 anos. Em 1950, entrou para o Grupo Guanabara, integrado por outros artistas de origem japonesa, como Tikashi Fukushima (1920-2001), mentor do grupo, Tomie Ohtake (1913-2015), Manabu Mabe (1924-1997) e Takaoka. Mori participou da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, e no ano seguinte partiu para Paris para estudar pintura, mosaico e afresco. Lá frequentou os cursos do escultor André Lhote (1885-1962) e a École Nationale des Beaux-Arts. Mori permaneceu 25 anos na cidade, onde pintava e estudava os pintores clássicos nos museus. De volta ao Brasil, manteve o interesse pela figuração, pintando paisagens, naturezas-mortas e retratos, especialmente com têmpera, técnica que utiliza clara de ovo como aglutinante.





VICTOR BRAUNER

*TAÇA DA DÚVIDA*  
1946  
Encáustica sobre aglomerado de madeira  
65 x 50 cm  
Doação Alto Madeira S.A., 1949

**Victor Brauner**

*(Pietra-Neamtz, Romênia, 1903 - Paris, França, 1966)*

Depois de estudar na Escola de Belas Artes de Bucareste, mudou-se para a França, onde se aproximou da obra do italiano Giorgio Di Chirico (1888-1978), cujos mundos irrealis e fantasiosos teriam um grande impacto em sua produção. Integrou o grupo surrealista francês entre 1932 e 1943 ao lado de Yves Tanguy (1900-1955) e André Breton (1896-1966). A partir do final dos anos 1930, seu trabalho se apresenta cada vez mais como uma mescla enigmática de signos provenientes de diferentes tradições religiosas e práticas esotéricas. *Taça da dúvida* é um exemplo desse caráter misterioso do trabalho de Brauner. Com um rosto representado simultaneamente de perfil e de frente, uma figura central que segura uma taça ocupa os dois registros de um espaço abstrato, ao lado da qual se encontra um animal semelhante a um cão. O tratamento frontal, estilizado e sem volume das figuras, a composição espelhada, assim como a presença de diferentes símbolos, sugere uma aproximação com a tradição do tarô, conhecida e estudada pelo artista. De um ponto de vista técnico, essa obra é característica de sua produção pós-guerra, quando, durante seu exílio na Suíça, o artista optou pelo uso de cera pigmentada, por falta de tinta.





MAX ERNST

*BRYCE CANYON TRANSLATION*

1946

Óleo sobre tela

51 x 41 cm

Doação Pacotilha – Jornal dos Diários  
Associados do Maranhão, 1947

### Max Ernst

(Colônia, Alemanha, 1891 - Paris, França, 1976)

Max Ernst estudou filosofia, história da arte e psiquiatria na Universidade de Bonn, na Alemanha. Depois de lutar na Primeira Guerra Mundial (1914-18), fundou o movimento dadá de Colônia, em parceria com o escultor Jean Arp (1886-1966). Migrou para Paris para juntar-se aos surrealistas a convite do poeta e mentor do movimento, André Breton (1896-1966). Suas pinturas e colagens dessa época refletiam criticamente a experiência do autoritarismo que se disseminava pela Europa nas décadas de 1920 e 1930. Ernst mudou-se para os Estados Unidos em 1940 com a colecionadora e mecenas Peggy Guggenheim (1898-1979), com quem se casou em seguida, e só retornou definitivamente a Paris em 1953. *Bryce Canyon Translation* foi realizada nos Estados Unidos, a partir de uma encomenda para ilustrar uma matéria da revista *Fortune* (junho de 1947), cujo tema eram as montanhas e os desertos do oeste dos Estados Unidos. A pintura mostra o Parque Nacional Bryce Canyon, um território formado pela erosão. Essa paisagem tem um caráter lunar e misterioso, com sua terra seca brilhante; as pedras avermelhadas e redondas formam desenhos abstratos.





OSWALDO GOELDI

*PESCADORES*

Circa 1955

Xilogravura sobre papel de arroz

23 x 24,5 cm

Doação Fundação Edson Queiroz, 2015



### Oswaldo Goeldi

(Rio de Janeiro, Brasil, 1895 - 1961)

Conhecido por retratar com expressividade a solidão e miséria dos centros urbanos, Oswaldo Goeldi foi um dos maiores expoentes da gravura no Brasil. As cenas urbanas que representa são desoladas, suas esquinas e ruas estreitas, quando não vazias, são habitadas por indivíduos anônimos e solitários. Goeldi e sua família se mudaram para a Suíça, onde estudou na École des Arts et Métiers de Genebra. Na Europa também entrou em contato com o expressionismo e o trabalho de alguns artistas que se tornariam referências para ele, como Alfred Kubin (1877-1959) ou ainda Edvard Munch (1863-1944). Quando voltou ao Brasil, aos 24 anos, se destacou pela atmosfera obscura e melancólica que se desprende de suas obras. Em *Pescadores*, um indivíduo com chapéu e carregando um cesto parece avançar em direção ao primeiro plano da imagem, enquanto dois outros sujeitos ficam para trás. Esse aparente movimento do personagem, que parece prestes a sair do campo da imagem, instaura uma profundidade desse espaço indefinido e confere dinamismo à cena. Os traços espessos e o forte jogo de contrastes próprios da xilogravura ainda reforçam a tensão dramática da cena, mesmo que o contexto, os rostos e a ação permaneçam em um estado de indeterminação e mistério.



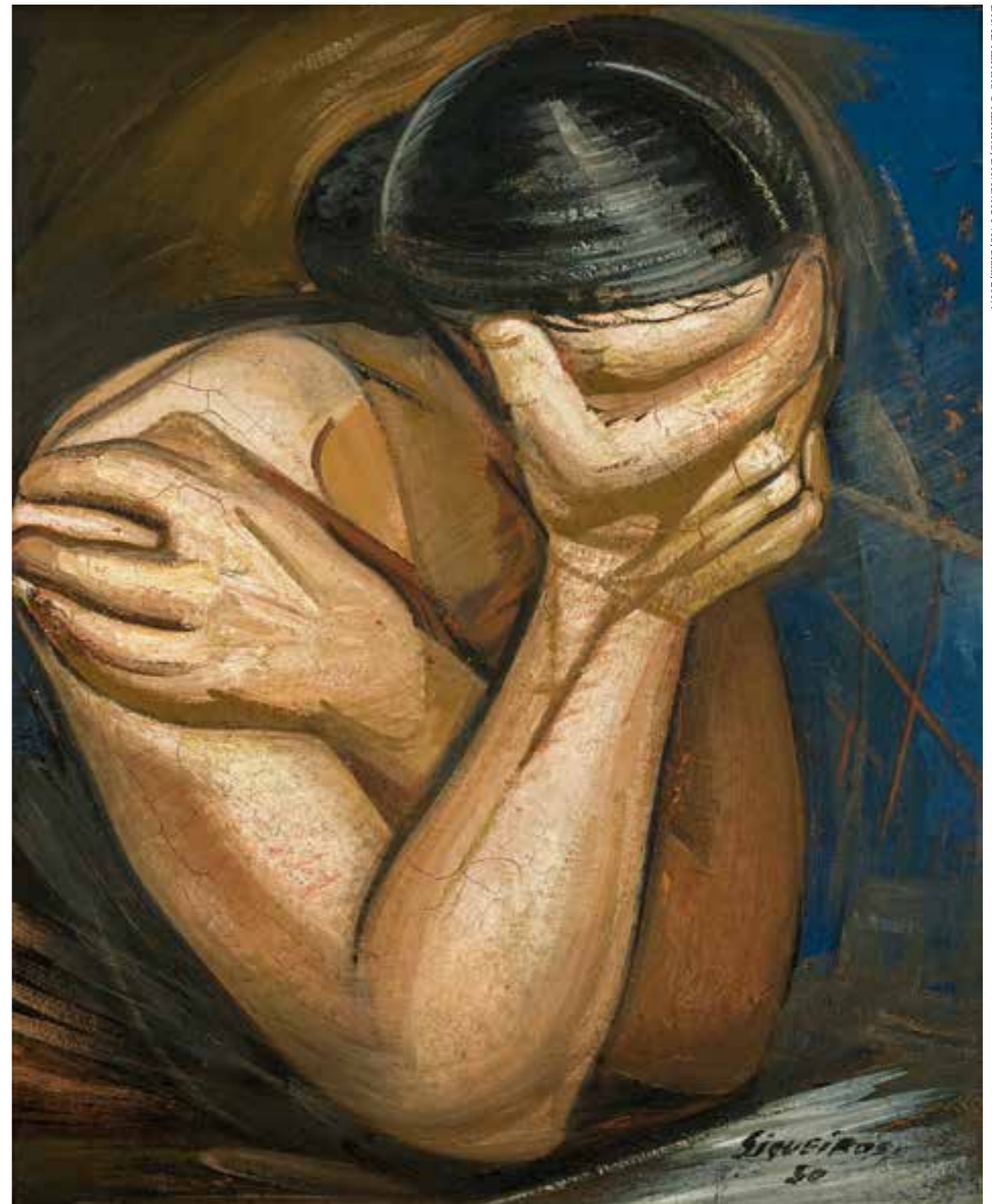
DAVID ALFARO SIQUEIROS

*ANGÚSTIA (MÃE DO ARTISTA)*  
1950  
Vinílica sobre aglomerado de madeira  
95 x 76 cm  
Doação dom Emílio Ascárraga, 1951

**David Alfaro Siqueiros**

(Chihuahua, México, 1896 - Cidade do México, México, 1974)

Desde o início de sua formação, Siqueiros engajou-se ativamente na vida política, participando do movimento de Emiliano Zapata. Em 1919, enviado a Paris como adido militar, tomou conhecimento da arte de vanguarda e estreitou amizade com Diego Rivera (1886-1957), com o qual concebeu a ideia de uma nova pintura monumental e heroica, ligada às tradições pré-colombianas e folclóricas do México. Voltando ao México em 1922, com Rivera e Orozco (1883-1949), foi um dos expoentes do movimento muralista, desenvolvendo um realismo épico de grande apelo popular. Teve interesse particular pelo uso de materiais e técnicas industriais – aerógrafo, cinema, colagem fotográfica – e pelo aspecto propagandístico da arte, em função das suas convicções stalinistas, o que marca sua oposição aos temas populares de Rivera. *Angústia (A mãe do artista)* e *Presságio (Angélica Arenal de Siqueiros)*, retrato da última esposa do pintor, de 1950, são estudos para o mural *Monumento a Cuauhtémoc*, pintado no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México. As duas obras têm um corte inspirado nos primeiros planos do diretor de cinema russo Sergei Eisenstein (1898-1948), que posicionava a câmera muito perto das personagens para destacar com força as expressões dos sentimentos. O uso de uma gama limitada de cores acentua o volume escultórico das formas.



DAVID ALFARO © ALFARO, DAVID/ALTVIS, Brasil, 2017.

WEGA NERY

*RETRATO DE MENINA (ANA MARIA)*

1951

Óleo sobre tela

84 x 64 cm

Doação da artista, 1985

**Wega Nery**

(Corumbá, Mato Grosso do Sul, Brasil, 1912 - Guarujá, São Paulo, Brasil, 2007)

Wega Nery mudou-se para São Paulo com seis anos de idade e tornou-se professora aos vinte anos. Começou a pintar como distração num momento em que ficou de repouso por problemas de saúde. Estudou desenho na Escola Nacional de Belas Artes, em São Paulo, entre 1946 e 1949. Nery frequentou o Grupo Guanabara a partir de 1950, estabelecendo contato com Tikashi Fukushima (1920-2001), Manabu Mabe (1924-1997) e outros. Participou também do Atelier-Abstração, de Samson Flexor (1907-1971), um dos grupos pioneiros do abstracionismo geométrico no Brasil. Nery expôs em diversas edições da Bienal de São Paulo e foi premiada como melhor desenhista nacional na quarta edição (1957). Sua primeira exposição individual aconteceu no MASP, em 1955, onde posteriormente realizou a retrospectiva *Wega: passagens e paisagens*, em 1985. No início da carreira, pintava temas domésticos, como é o caso de *Retrato de menina (Ana Maria)*. Aderiu aos poucos a uma técnica mais gestual, com menos atenção ao detalhe, aproximando a figuração da abstração. Tal técnica deu origem à série de pinturas realizadas entre as décadas de 1960 e 1970, três pertencentes ao acervo do MASP.





GERMAN LORCA

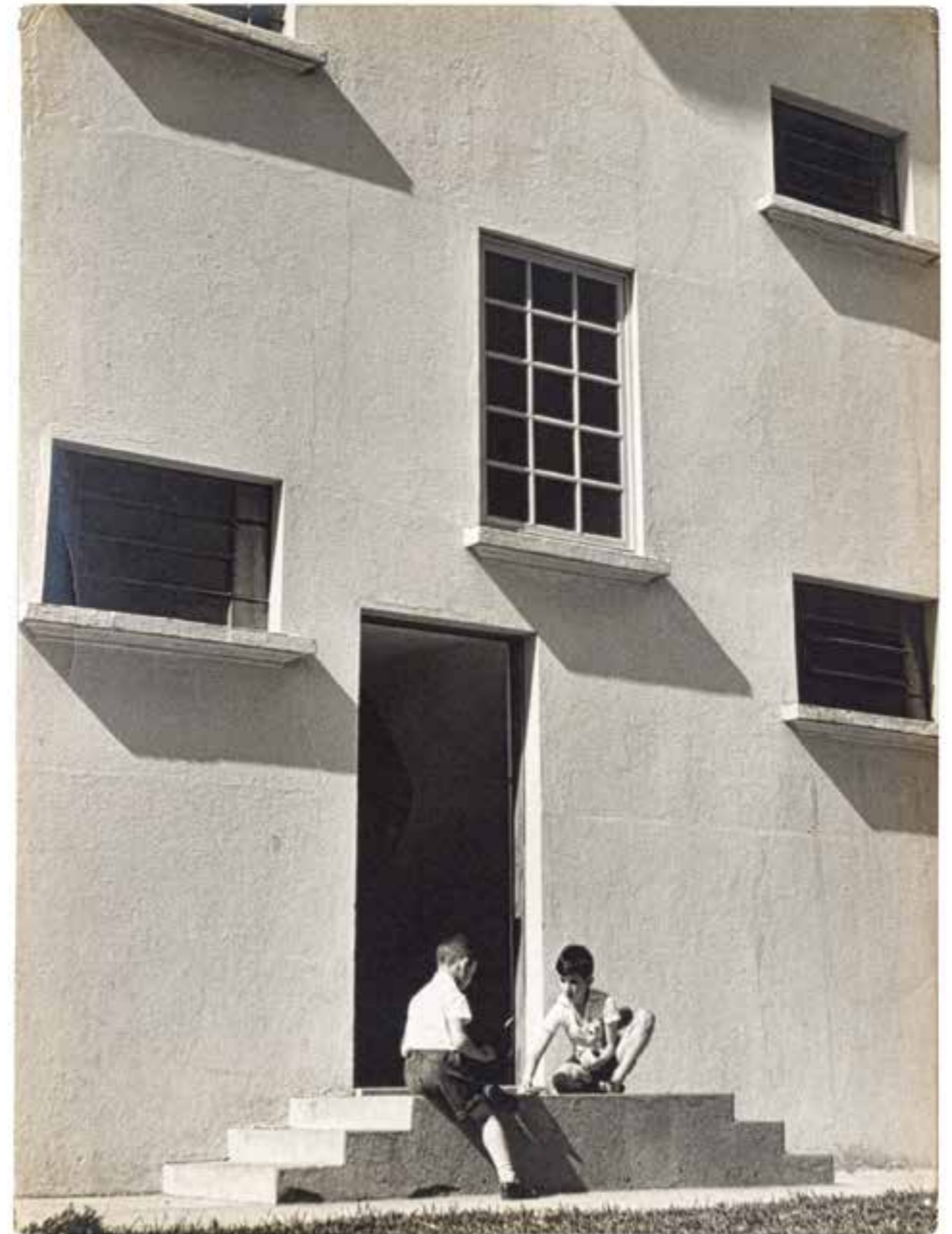
*APARTAMENTOS OU  
APARTAMENTO NA MOOCA  
OU APARTAMENTOS,  
RUA DO ORATÓRIO*  
1952

Impressão sobre papel prata-gelatina  
40 x 30 cm  
Comodato Foto Cine Clube  
Bandeirante, 2014-64

**German Lorca**

*(São Paulo, Brasil, 1922)*

A partir de 1948, German Lorca integrou o Foto Cine Clube Bandeirante, fotoclube pioneiro na fotografia experimental no Brasil, ao lado de artistas como Thomas Farkas (1924-2011) e Geraldo de Barros (1923-1998). Em 1942, abriu seu próprio estúdio fotográfico, abdicando da carreira de contador. Por seus registros de cenas urbanas, especialmente do centro de São Paulo, Lorca foi o fotógrafo oficial das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Tinha interesse pela fotografia como cena ensaiada, mas também como registro espontâneo do cotidiano. Em *Apartamentos*, dois meninos brincam na escada de entrada de um prédio. A escolha do ângulo oblíquo em relação à fachada do edifício e de um momento do dia em que as sombras estão acentuadas confere a essa cena aparentemente prosaica contornos rígidos e bem definidos por contrastes marcados de luz e sombra, acentuados pelo preto e branco da fotografia, aproximando-a de uma composição geometrizada. Lorca evidencia assim as qualidades formais sóbrias da arquitetura modernista, na qual as janelas, grades e portas aparecem como losangos e retângulos.



ABELARDO DA HORA

*NEGA FULÔ*

1954

Bronze

120 x 38 x 29 cm

Doação do artista, 2002

#### **Abelardo da Hora**

*(São Lourenço da Mata, Pernambuco, Brasil, 1924 - Recife, Brasil, 2014)*

Abelardo da Hora foi um incentivador da cena artística pernambucana, tanto em relação à cultura popular como ao modernismo. Formado em direito e em belas-artes, iniciou sua carreira na cerâmica com Ricardo Brennand, representando temas locais. Seu trabalho é presença marcante em áreas públicas do Recife. A partir da década de 1940, suas esculturas em bronze, mármore, cimento banhado em ácido e especialmente concreto preencheram praças com narrativas sociais. *Nega Fulô*, por exemplo, remete ao poema de Jorge de Lima, no qual a mulher negra é retratada como objeto de exploração laboral e sexual, no contexto da escravidão. Na década de 1960, da Hora ocupou a direção da Divisão de Parques e Jardins e a Divisão de Artes Plásticas e Artesanato de Recife. Nessa época, elaborou a proposta que, na década de 1980, influenciou a criação de uma lei segundo a qual toda edificação ou praça pública com mais de mil metros quadrados deveria dedicar um espaço de destaque para escultura, pintura, mural ou relevo escultórico de artista preferencialmente brasileiro.





KAREL APPEL

*COMPOSIÇÃO-GARÇOM*  
1955  
Óleo sobre tela  
55,5 x 46,5 cm  
Aquisição

**Karel Appel**

(Amsterdã, Holanda, 1921 - Zurique, Suíça, 2006)

Junto com Asger Jorn (1914-1973), Pierre Alechinsky, Constant (Constant Nieuwenhuys, 1920-2005), Christian Dotremont (1922-1979), entre outros, Karel Appel foi um dos artistas que integrou o grupo Cobra, acrônimo formado pelos nomes das cidades de onde vêm seus fundadores (Copenhague, BRuxelas e Amsterdã). Ativos entre 1948 e 1951, esses artistas e poetas pleiteavam estabelecer uma rede internacional que compartilhava o objetivo de realizar experimentos colaborativos e buscar alternativas aos cânones estilísticos da história da arte ocidental. Para tal, se inspiraram na arte rupestre, no frescor e na espontaneidade dos desenhos de crianças ou ainda de pacientes de hospitais psiquiátricos. Os trabalhos de Paul Klee (1879-1940), Joan Miró (1893-1983) ou ainda Jean Dubuffet (1901-1985), por trazer respostas a inquietações similares, também se tornaram importantes referências. Entre os artistas do grupo, o trabalho de Karel Appel se destaca pela expressividade de sua pincelada, como se a tinta tivesse sido aplicada com os dedos ou diretamente da bisnaga. Se é possível discernir figuras nas suas telas, como é o caso de *Composição-garçom*, se trata mais de silhuetas sem contornos nítidos que emergem como mancha de cor pura e vibrante. Segundo o texto do diretor fundador do MASP Pietro Maria Bardi (1900-1999) sobre a exposição monográfica do artista realizada no museu em 1981, o trabalho do artista se caracterizaria pela “impetuosidade imediata com que transfere a violência das cores no espaço, sem meditar e prever o resultado”.





HEITOR DOS PRAZERES

*O ARTISTA*

1959

Óleo sobre tela

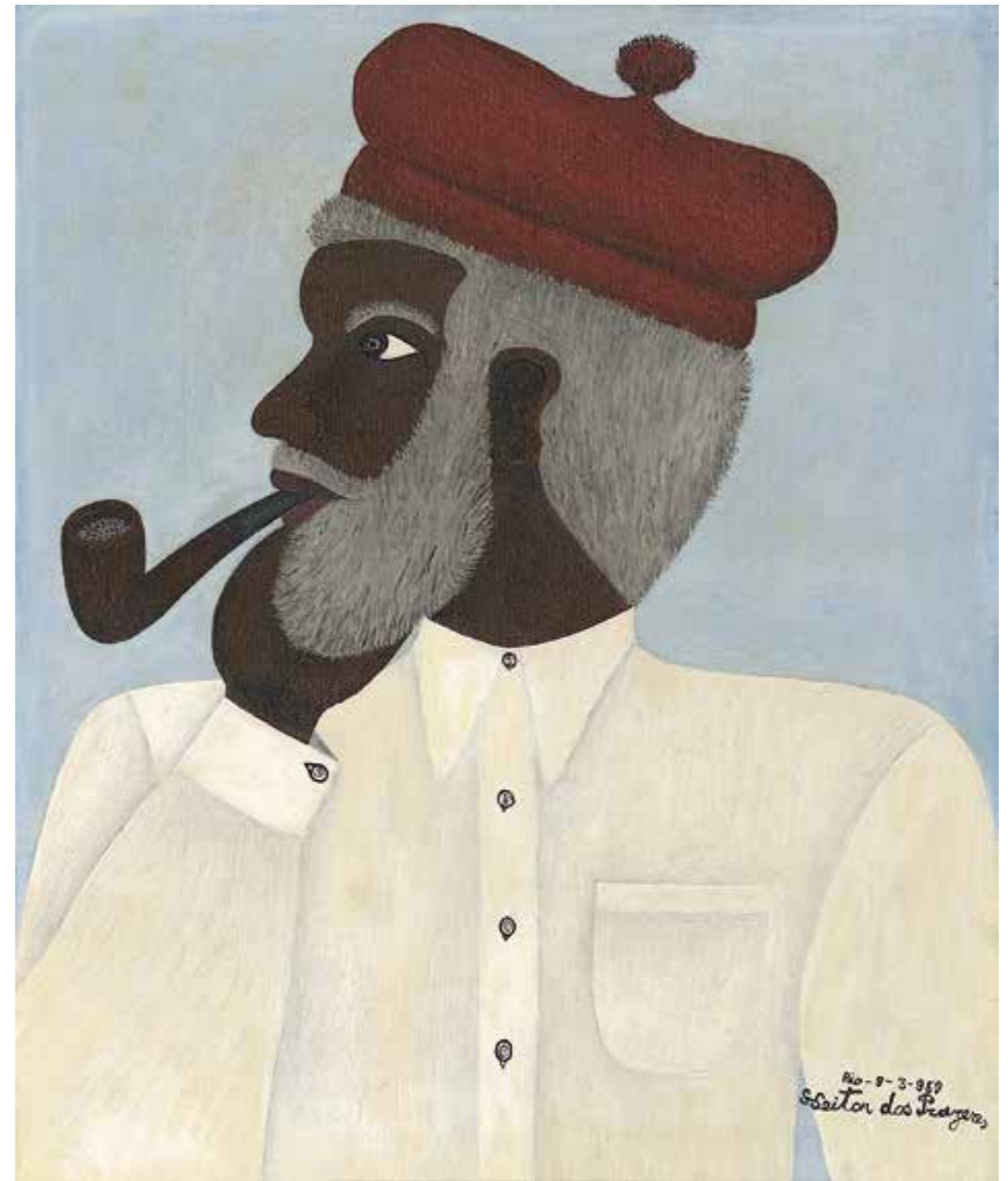
46 x 38 cm

Compra com recursos fornecidos por  
GRUPO SEGURADOR BANCO  
DO BRASIL E MAPFRE, 2017

### Heitor dos Prazeres

(Rio de Janeiro, Brasil, 1898 - 1966)

Heitor dos Prazeres começou a se dedicar à pintura no final do anos 1930, quando já tinha cerca de quarenta anos, e já havia se estabelecido como músico e compositor de samba no Rio de Janeiro e um dos membros fundadores da Escola de Samba Portela. Ele representou muitos dos lugares que frequentava, entre os quais gafeiras, bares boêmios, blocos de carnaval ou ainda terreiros. A sua obra é atravessada por um ritmo, conferido tanto pelo movimento sugerido dos corpos, que geralmente aparecem dançando ou em transe em espaços que se assemelham a cenários de teatro, como também pela alternância e pelo contraste das cores intensas que aplica de maneira homogênea e sem variações de luminosidade. Por ser autodidata e pelo repertório visual que consolidou durante sua carreira, Prazeres foi muitas vezes categorizado como um artista *naïf*. Essa denominação, no entanto, parece ofuscar a complexidade e a minúcia de seu trabalho, como o demonstra o cuidado na realização de detalhes como os fios de cabelo ou os botões em *O artista*. Trata-se de um retrato de perfil, de um homem negro, cuja barba e cabelos grisalhos indicam uma certa idade. Ele fuma um cachimbo, objeto que também é corriqueiro nas representações de pretos velhos, entidades sábias das religiões afro-brasileiras. A boina vermelha, atributo tradicionalmente associado aos artistas, reaparece em alguns autorretratos de Heitor dos Prazeres, o que sugere ser também o caso da pintura do MASP. Possui obras em coleções como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o MoMa, em Nova York.





WILLYS DE CASTRO

*OBJETO ATIVO*

1959

Óleo sobre tela sobre aglomerado  
de madeira

46,5 x 92 cm

Doação Hércules Barsotti, 1994



### **Willys de Castro**

*(Uberlândia, Minas Gerais, Brasil, 1926 - São Paulo, Brasil, 1988)*

Ao lado de artistas como Ferreira Gullar (1930-2016), Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), Castro fez parte da fundação do movimento neoconcreto em 1959. Esses artistas se afastaram do concretismo, vertente da abstração vinculada a preceitos racionais e matemáticos, e optaram por uma maior liberdade de experimentar com formas geométricas, integrando dados como a percepção e a subjetividade do espectador. Castro atuou no movimento de poesia visual Ars Nova com seu parceiro, Hércules Barsotti (1914-2010). Nas décadas de 1950 e 1960, Castro criou a série *Objetos ativos*, que questionava os limites entre pintura e escultura. Recobrimo chapas de madeira com tecido, o artista posicionava cores complementares e formas geométricas de maneira a criar efeitos ópticos, uma sensação de profundidade e de movimento. Também prendia as chapas à parede pela lateral, de modo a projetá-las no espaço. O público teria que se mover em torno da pintura para visualizá-la de diferentes pontos de vista, que assumia portanto uma tridimensionalidade, tornando-se de fato um objeto. *Objeto ativo* é o primeiro trabalho dessa série.

ANTONIO HENRIQUE AMARAL

*BANANAS E CORDAS 3*

1973

Óleo sobre tela

153 x 153 cm

Doação Lais H. Zogbi Porto e Telmo G. Porto, 2016

**Antonio Henrique Amaral**

(São Paulo, Brasil, 1935 - 2015)

A obra de Antonio Henrique Amaral se insere no contexto do retorno à figuração que marcou toda uma geração de artistas brasileiros nos anos 1960, para os quais este movimento significava a retomada não apenas da figura humana mas também de uma visualidade popular brasileira. Seus primeiros trabalhos mais conhecidos são uma série de xilogravuras, em que Amaral se apropriava das tradições da gravura nordestina para representar cenas e personagens da vida política brasileira, em forte tom grotesco e caricatural. A partir de 1967, Amaral inicia uma longa série de pinturas em que representa bananas agigantadas, que são perfuradas por garfos ou ainda amarradas por cordas, como no caso de *Bananas e cordas 3*. As frutas servem como uma metáfora para diversas mensagens. Se, em um primeiro momento, as bananas representam um estereótipo da identidade brasileira (de Carmen Miranda [1909-1955]) ou latino-americana (“República de Bananas”), à medida que a ditadura militar brasileira vai endurecendo, as bananas passam a ser entendidas como um símbolo dos corpos dos perseguidos pelo regime, enforcados e despedaçados.



Antonio Henrique Amaral © Abreu Amaral, Antonio Henrique/ALTVIS, Brasil, 2017.



ELZA O. S.

*DENTRO DE CASA*  
1964  
Óleo sobre tela  
60,5 x 91,5 cm  
Doação Galeria Estação, 2016



**Elza O. S.**

*(Recife, Brasil, 1928 - Rio de Janeiro, Brasil, 2006)*

Nascida no Recife, Elza de Oliveira Sousa mudou-se aos dezoito anos para o Rio de Janeiro com o marido, Gerson de Souza (1928-2007), que também era pintor. Naquela cidade, trabalhou como bordadeira, estudou teatro, canto lírico e frequentou o famoso curso que o artista Ivan Serpa (1923-1973) ministrava no Museu de Arte Moderna, que formaria vários artistas e que ficou conhecido por cultivar “a liberdade completa de expressão”, nas palavras do crítico Mário Pedrosa (1900-1981). A partir de 1964, participou de dezenas de exposições, coletivas e individuais, mas sua acolhida em coleções públicas não correspondeu à intensa atividade: apenas o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o MASP têm trabalhos seus. *Dentro de casa* apresenta um inquietante jogo de planos e paredes forradas por quadros de grandes dimensões, em que são representados personagens em escala e traços muito próximos aos que habitam esse estranho ambiente na própria pintura. Cinco personagens são representados no interior da casa, ocupada por três grandes pinturas, enquanto uma menor é oferecida aos nossos olhos por uma das personagens. O jogo de espelhamento e representação, numa sucessão de quadros dentro de quadros, sugere um jogo labiríntico de imagens dentro de imagens.

NELSON LEIRNER

*ADORAÇÃO (ALTAR PARA  
ROBERTO CARLOS)*

1966

Tecido, madeira, metal, vidro, acrílica  
sobre metal e impressão sobre papel

205 x 105 cm

Doação do artista, 1987

**Nelson Leirner**

*(São Paulo, Brasil, 1932)*

A obra de Nelson Leirner sempre destacou-se pela sua irreverência e caráter provocador, questionando os formatos tradicionais da arte, assim como o mercado e as instituições. Com Wesley Duke Lee (1931-2010), Geraldo de Barros (1923-1998), entre outros, fundou o Grupo Rex em 1966. Naquele ano, eles dirigiram a galeria Rex Gallery & Sons e editaram o jornal *Rex Time*. Leirner foi um dos primeiros artistas a absorver elementos da estética pop no Brasil, desenvolvendo múltiplos com materiais industriais, como suas pinturas de lona com zíper sobre chassis, ou ainda fazendo referência a ícones da sociedade de consumo. É o caso da instalação *Adoração (Altar para Roberto Carlos)*, que se articula em torno de um retrato iluminado do então jovem cantor do programa *Jovem Guarda*. Leirner resignifica um fenômeno midiático por excelência daquela época associando cenas votivas ao retrato desse ídolo da cultura popular. O conjunto é envolto por uma cortina de veludo vermelho, acentuando a aura de sacralidade da peça. A presença da catraca diante do altar sugere, com ironia, que a devoção a esses ícones midiáticos e religiosos se aproxima da esfera do fetichismo e do consumo de massa.





TOMIE OHTAKE

*COMPOSIÇÃO EM AMARELO*

1966

Óleo sobre tela

135 x 110 cm

Doação Beatriz Monteiro de Carvalho,  
1966

**Tomie Ohtake**

*(Quioto, Japão, 1913 - São Paulo, Brasil, 2015)*

Tomie Ohtake mudou-se para São Paulo aos 23 anos. Aos 39, iniciou seus estudos em pintura e integrou, em seguida, o Grupo Seibi (1953), com Manabu Mabe (1924-1997) e outros artistas imigrantes japoneses. Desenvolveu uma obra que transita entre a abstração informal e geométrica, primeiro na pintura e, a partir da década de 1970, na escultura e na gravura. A artista também se destaca por suas obras públicas como a *Ladeira da memória*, no Anhangabaú, ou ainda a homenagem aos oitenta anos da imigração japonesa, instalada na avenida 23 de Maio, em São Paulo. Suas pinturas são caracterizadas por composições sóbrias de formas geométricas minimalistas – como o círculo e a curva –, com diferenças de texturas e jogos sutis de luz e sombra na superfície da tela. Outra estratégia recorrente na obra da artista consiste em explorar os contrastes de cores, frequentemente fortes e puras, como em *Composição em amarelo*. Duas largas faixas amarelas se encontram, ou se entrechocam, no centro para depois se separarem em suas extremidades, em uma composição quase simétrica. Essas tiras com contornos irregulares, como se tivessem sido rasgadas ou recortadas, se destacam da superfície branca do fundo.



ANNA MARIA MAIOLINO

*O HERÓI*  
1966/2000  
Acrílico sobre madeira, metal e tecido  
59 x 46 cm  
Doação da artista, 2015

**Anna Maria Maiolino**  
(*Scalea, Itália, 1942*)

Anna Maria Maiolino é uma das artistas brasileiras de maior reconhecimento internacional, presente em coleções de museus como o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York, e o Museo Nacional Reina Sofia, em Madri. Migrou para o Brasil em 1960, depois de iniciar seus estudos artísticos na Venezuela. Residente no Rio de Janeiro, participou do movimento chamado Nova Figuração, um grupo de artistas que preferia criar objetos ou propor experiências artísticas coletivas, distanciando-se das formas tradicionais da arte, como a pintura de cavalete. Essas mudanças de linguagem implicaram um engajamento político dos artistas, na medida em que o caráter coletivo dos trabalhos incorporava temas de interesse público, como os fortes conflitos sociais pelos quais o país passava nos anos 1960. *O herói* pode ser interpretado como uma denúncia da perversão e do autoritarismo do Estado brasileiro sob o comando dos militares entre 1964 e 1985. A caveira é uma alusão à morte, alegoria da violência militar do período. Embora exista uma compreensão de que 1968 inaugurou o período mais duro da ditadura militar, com a perseguição política sistematizada pelo decreto AI-5, sabe-se que desde 1964 empregaram-se métodos de controle, intimidação e extermínio no país, como a tortura e o desaparecimento. Assim, a obra de Maiolino, de 1966, antecipava a crítica às graves violações dos direitos humanos da ditadura civil militar. O termo “herói” é uma ironia; coloca em dúvida o caráter dessa figura, que se orgulha de suas medalhas e está a serviço do poder. Esta é uma segunda versão da obra, apenas com as medalhas originais, já que a primeira foi destruída, como informa a marcação no verso da obra.





ALDEMIR MARTINS

*O JAGUNÇO*

1967

Acrílica sobre tela

80 x 100 cm

Doação Joaquim Monteiro de Carvalho,  
1967



### **Aldemir Martins**

*(Ingazeiras, Ceará, Brasil, 1922 - São Paulo, Brasil, 2006)*

Aldemir Martins é um dos artistas que mais deram visibilidade às expressões culturais e personagens do imaginário do Nordeste brasileiro, como o cangaceiro, o jagunço e a rendeira. A cultura popular foi a matriz para a sua ampla produção em desenho, pintura e gravura. O artista migrou para São Paulo, em 1941, onde realizou as suas primeiras exposições. Anos depois, mergulhou nos estudos de gravura, com o artista Poty Lazzarotto (1924-1998), e de história da arte, com Pietro Maria Bardi (1900-1999), nos ateliês e cursos teóricos oferecidos pelo MASP, onde ele trabalhou como monitor nas exposições. Rapidamente, Martins alcançou um lugar de destaque com as séries sobre as rendeiras e os cangaceiros, e recebeu prêmios na 1ª Bienal de São Paulo (1951) e na 28ª Bienal de Veneza (1956). Esse destaque revela como, na época, havia uma preocupação em forjar uma noção de identidade para a arte brasileira, com base nas culturas regionais, ditas populares. Na obra *O jagunço*, uma linha circular define o contorno do corpo de um homem. Essa circularidade, combinada com um rosto anguloso quase abstrato, e com o ângulo reto formado pelo seu corpo e braço levantado, dá à figura um movimento e um caráter gráfico. Apesar da elegância do gesto do personagem, o facão e o fuzil em punho remetem à violência dessa figura, como se estivesse prestes a atacar.

LINA BO BARDI

*ESTUDO PRELIMINAR –  
ESCULTURAS PRATICÁVEIS  
DO BELVEDERE MUSEU ARTE  
TRIANON*

1968

Nanquim e aquarela sobre papel

56,3 x 76,5 cm

Doação Instituto Lina Bo e P. M. Bardi,  
2006



### **Lina Bo Bardi**

*(Roma, Itália, 1914 - São Paulo, Brasil, 1992)*

Lina Bo Bardi formou-se em arquitetura na Universidade de Roma e foi editora da *Domus*, uma das mais importantes revistas de arquitetura e design em Milão, onde fundou também seu próprio escritório. No final dos anos 1940, junto com Pietro Maria Bardi (1900-1999), seu marido e o diretor fundador do MASP, deixou a Itália, devastada pela guerra, em direção ao Brasil, país em que viveriam até o final da vida. Em 1947 projetou as instalações do recém-inaugurado Museu de Arte de São Paulo na rua 7 de Abril e, em 1968, concebeu o prédio do Museu na avenida Paulista, enfatizando sua relação com o espaço da cidade, através do enorme Vão Livre. Em *Estudo preliminar – esculturas praticáveis do belvedere Museu de Arte Trianon*, Bo Bardi imaginou uma dimensão lúdica para o Museu, ideia fundamental para a constituição de um espaço em que fosse possível estabelecer uma relação entre arte, arquitetura e público mais engajada, transformando o espectador em ator. A praça que se configurou sob o grande vão seria então povoada de esculturas que convidariam o público a interagir e brincar com elas, propondo uma nova relação com a arte — mais aberta, permeável, democrática e participativa. Nas palavras de Pietro Maria Bardi: “A praça [do Vão Livre do MASP] será especialmente dedicada às crianças, que poderão se valer das esculturas para brincar. Esta ideia, já em uso de vários museus estrangeiros, proporciona à criança um contato direto com o museu que, aliás, em seu programa pretende retomar a iniciativa que sempre teve, desde os primeiros dias de sua fundação, de convocar a juventude como protagonista de sua vida”.



CLAUDIO TOZZI

*REPRESSÃO*

1968

Acrílica sobre aglomerado de madeira

120 x 120 cm

Doação do artista, 2016

**Claudio Tozzi**

(São Paulo, Brasil, 1944)

Tozzi desenvolveu uma obra que dialoga com a arte pop, em particular do norte-americano Roy Lichtenstein (1923-1997), mas que também se situa na linha da nova figuração brasileira. Referências à cultura de massa e estratégias da publicidade e dos quadrinhos eram ferramentas para elaborar um comentário sobre a situação política do momento. Trabalhou como designer gráfico e, quando estudante, fotografava passeatas, multidões e manifestações. Tozzi reproduzia em painéis essas imagens de protestos, que se tornariam um dos principais temas de sua obra. Em *Repressão*, dois militares representados de perfil com contornos espessos acentuados por sombras marcadas se destacam de um fundo laranja. A simplificação dos traços dessas silhuetas e a redução da paleta a duas cores remetem a soluções gráficas próprias de cartazes ou ilustrações. A imagem que originou essa composição é a mesma utilizada em *USA e abuso* (1966), no qual ele representa dois militares norte-americanos armados. A proximidade dessas duas imagens pode sugerir um entendimento mais amplo do título da obra do MASP. Se *Repressão* refere-se diretamente ao contexto brasileiro que, no mesmo ano, veria o Ato Institucional nº 5 decretado, a aproximação com a obra anterior também sugere uma posição crítica mais ampla do artista acerca do imperialismo e das intervenções norte-americanas no contexto da guerra fria.



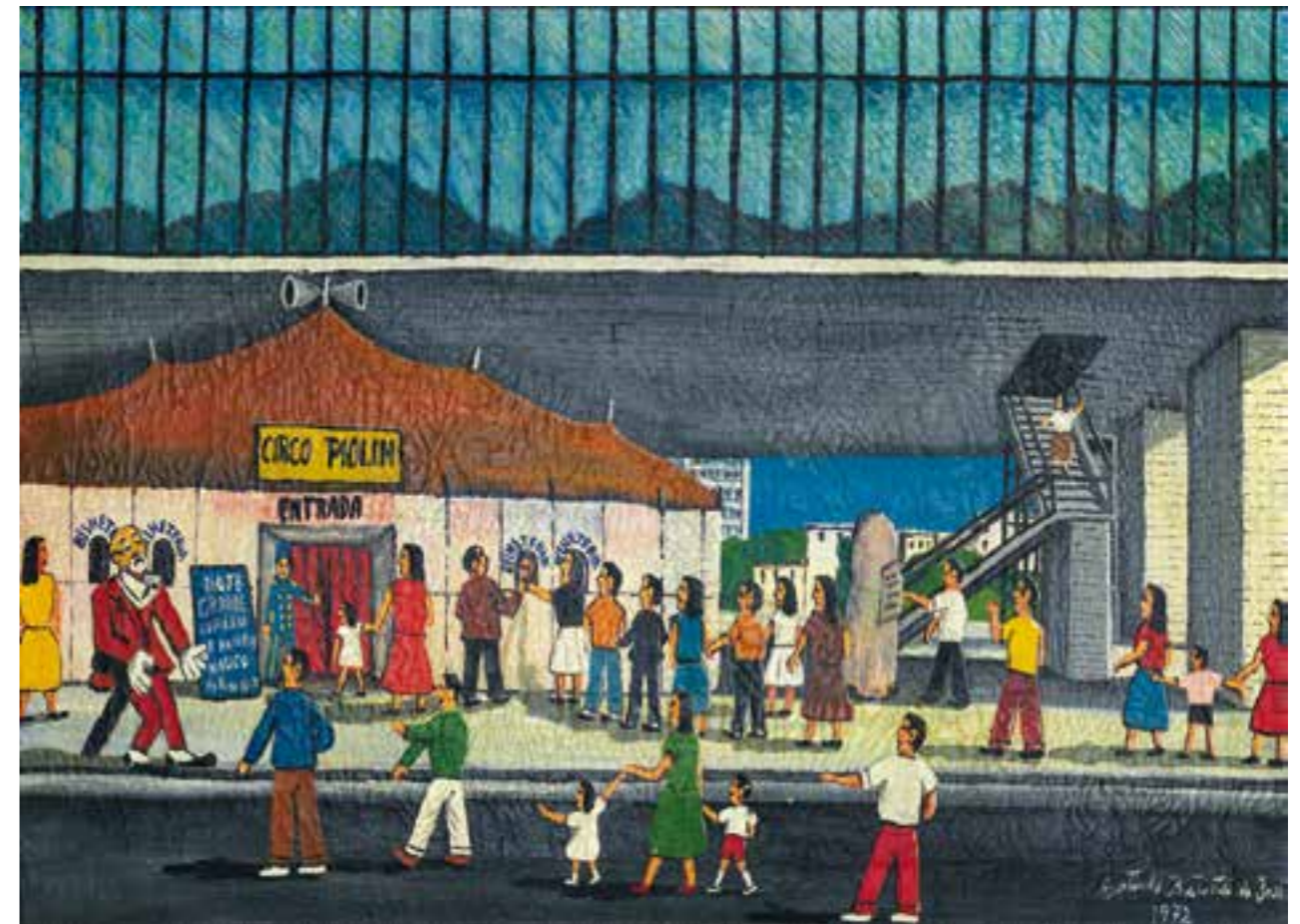
AGOSTINHO BATISTA DE FREITAS

*CIRCO PIOLIM NO VÃO DO MASP*  
1972  
Óleo sobre tela  
51 x 69,5 cm  
Doação Marta e Paulo Kuczynski, 2016

**Agostinho Batista de Freitas**

(Paulínia, São Paulo, Brasil, 1927 - São Paulo, Brasil, 1997)

Agostinho Batista de Freitas é filho de açorianos imigrados para o interior do Estado de São Paulo no início do século 20. Trabalhou no campo, em Paulínia, até os 11 anos de idade, quando se mudou para a capital, conseguindo emprego em uma fábrica de brinquedos na Mooca, tradicional bairro proletário paulista. Segundo o próprio artista, foi mandado embora por desenhar durante o expediente. Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor fundador do MASP, o conheceu no início da década de 1950, na região do centro de São Paulo, próximo ao prédio dos Correios, onde pintava ao ar livre e comercializava suas pinturas. Em 1952, Batista de Freitas realizou uma individual no Museu a convite de Bardi. *Circo Piolim no vão do MASP* está estruturada em dois grandes planos horizontais. No alto, o museu, representando o conhecimento tradicional e a história da arte. Não se vê seu interior, e a fachada de lâminas de vidros verticais reflete a copa das árvores do Parque Trianon. Na porção inferior do quadro, o Vão Livre ocupado por um circo, manifestação da chamada cultura popular, tão cara a Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta do MASP. As famílias atravessam a avenida Paulista em direção à entrada do Circo Piolim, observadas, à esquerda, pelo próprio palhaço Piolin (1897-1973). Como é comum nas telas de Batista de Freitas, a grafia dos nomes não é correta, e a placa com o nome do circo registra “Piolim”, com “m”. A longa fila de pessoas na entrada do circo contrasta com a figura solitária de apenas um visitante que sobe as escadas de concreto para entrar no museu, possivelmente um comentário do artista em relação aos lugares do popular e do erudito.





CLAUDIA ANDUJAR

*YANOMAMI*

1974

Impressão sobre papel prata-gelatina

69,5 x 104 cm

Doação Pirelli, 2012



### **Claudia Andujar**

*(Neuchâtel, Suíça, 1931)*

Nascida na Suíça, Claudia Andujar mudou-se para o Brasil em 1957. Começou a carreira fotografando para periódicos, em especial para a revista *Realidade*, onde trabalhou por dez anos. Em 1970, organizou uma viagem à Amazônia com os fotógrafos da revista e, a partir desse momento, decidiu focar-se na temática indígena. Dedicou-se ao estudo dos índios Yanomami, registrando-os ao longo de décadas. Fotografava seus hábitos corporais e comunitários, além de sua produção utilitária e práticas ritualísticas. Sua obra converteu-se em engajamento político: a artista participou da demarcação de terras durante a criação do Parque Nacional Yanomami (1978-92) e do Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami (1993-98). Em São Paulo, Andujar foi uma figura central na disseminação da fotografia artística, ministrando cursos na escola do MASP na década de 1970, onde organizou também a mostra *Grande São Paulo 76* (1976), ao lado do diretor fundador do museu, Pietro Maria Bardi (1900-1999). Na fotografia da série *Yanomami*, um homem nu aparece deitado na rede. Um dos braços apoia a cabeça, enquanto o outro pousa sobre o corpo relaxado. O ambiente escuro é iluminado por frestas de luz na palha das paredes. Os pés estão soltos, envoltos na fumaça branca que dá um clima fantástico à cena.

MARIA AUXILIADORA DA SILVA

*VELÓRIO DA NOIVA*

1974

Guache e massa de poliéster sobre tela

50 x 100 cm

Doação Fundação Edson Queiroz, 2015



### **Maria Auxiliadora da Silva**

*(Campo Belo, Minas Gerais, Brasil, 1935 - São Paulo, Brasil, 1974)*

Maria Auxiliadora da Silva foi uma artista autodidata, conhecida pela representação de elementos e personagens da cultura afro-brasileira, como candomblé e capoeira, temas de dois outros trabalhos presentes na coleção do MASP. Nasceu em uma família numerosa, formada em grande parte por artistas, a começar por sua mãe, Maria Trindade de Almeida Silva (1909-1991). Trabalhou como empregada doméstica. Participou intensamente da cena artística da cidade de Embu nas décadas de 1960 e 1970, ligada ao grupo do poeta e ativista negro Solano Trindade (1908-1974), um dos criadores da tradicional feira de arte e artesanato da Praça da República, centro de São Paulo, onde a família Da Silva comercializava seus trabalhos. A artista desenvolveu uma técnica própria, baseada na mistura de massa de poliéster com o próprio cabelo, dando assim origem a volumes e texturas, como se pode observar em *Velório da noiva*. Como ela costumava se representar como noiva, artista e outros papéis, podemos supor que também é o caso nessa obra. Morreu de câncer, aos 39 anos. No centro da tela, vemos um caixão com uma mulher negra, de cuja cabeça se projeta um longo véu branco, em direção ao espectador. Ao redor do corpo, o movimento dos familiares cria uma dinâmica própria, pontuada nas extremidades direita e esquerda, respectivamente, pelo que parece ser o pai da falecida e seu noivo. No alto à direita, sobre uma cômoda, um retrato da noiva, com os olhos abertos, contrasta com a mulher no caixão. Os típicos relevos feitos pela artista são perceptíveis nos detalhes das roupas, seios e cabelos das figuras humanas, bem como nas rosas sobre a noiva.



SEPP BAENDERECK

*ÍNDIOS XAVANTES NA MISSÃO*

*SÃO MARCOS*

1976

Óleo sobre tela

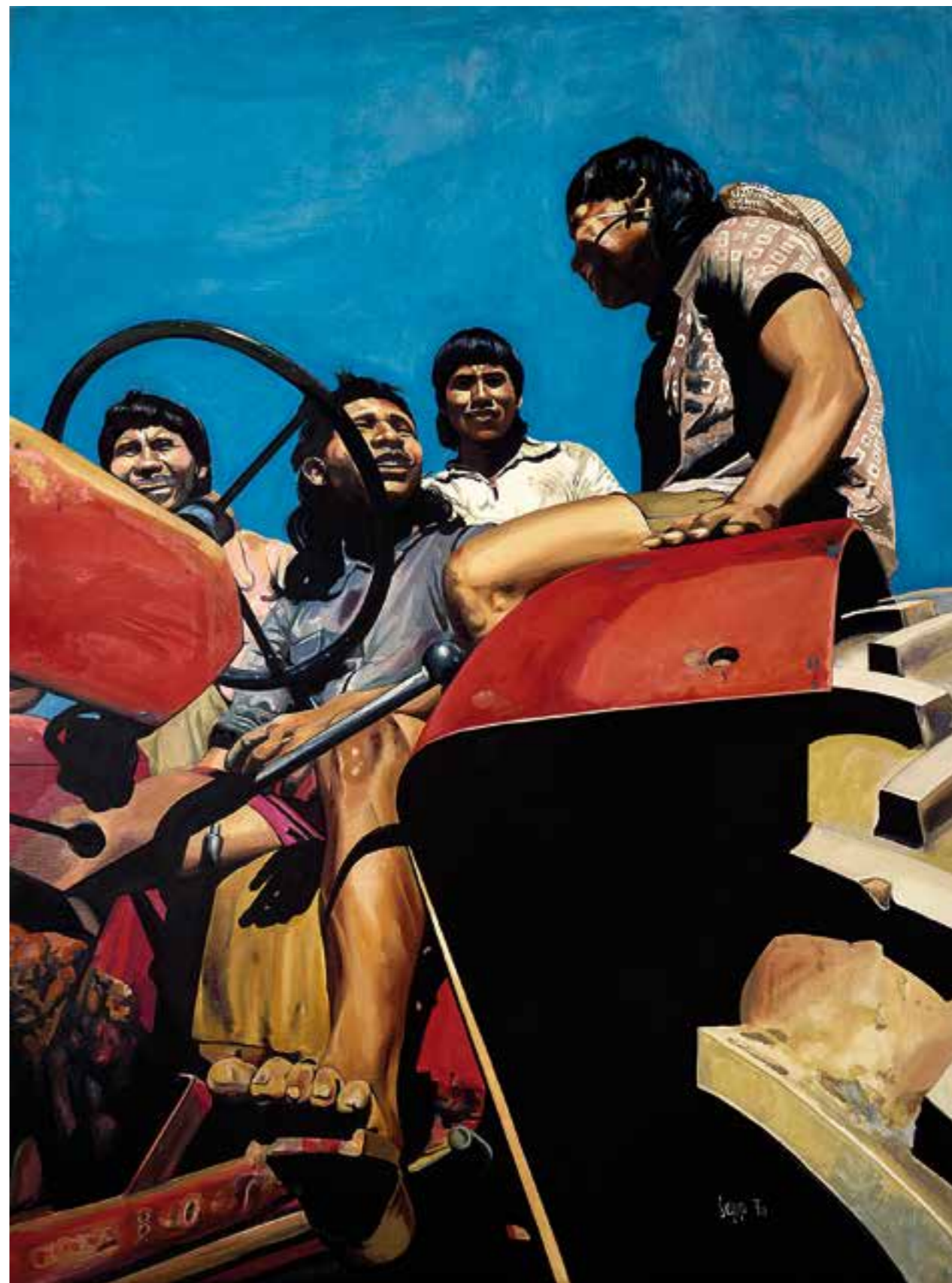
200 x 150 cm

Doação do artista, 1976

**Sepp Baendereck**

*(Uzice, Iugoslávia, 1920 - São Paulo, Brasil, 1988)*

Como tantos outros artistas e intelectuais, Sepp Baendereck abandonou a Europa devastada pela guerra e veio para as Américas em 1948. Quando chegou ao Brasil, seu trabalho era abstrato, mas logo transformou-se na sua chegada ao Brasil. Inicialmente, morou no Rio de Janeiro e trabalhou com desenho publicitário. Anos depois, em São Paulo, fundou uma das maiores agências de propaganda do país, a Denison, e a presidiu até 1977, quando decidiu dedicar-se exclusivamente à pintura. O artista participou de mostras importantes, como a 1ª Bienal de São Paulo em 1951. Baendereck realizou diversas viagens à Amazônia, e chegou a integrar uma expedição pelo rio Negro, junto com o artista Frans Krajcberg e o crítico francês Pierre Restany (1930-2003), que na ocasião escreveu o Manifesto do Naturalismo Integral, defendendo o maior contato entre arte e natureza. Anterior à expedição, a obra do MASP é um registro flagrante e controverso do avanço desenvolvimentista sobre o interior do Brasil. Na pintura, os homens Xavantes posam alegremente sobre um trator com ares de grandeza. O céu azul e limpo do cerrado do Mato Grosso, onde vivem os Xavantes, contrasta com os tons metalizados de vermelho e com a cor suja da roda do trator. Com a vista de baixo, a pintura parece elogiar ironicamente o avanço da máquina e sugerir uma relação perversamente harmoniosa entre os índios e a máquina no contato entre o “progresso” e os povos originários.



LIANE CHAMMAS

*CHRISTIANE E ANABELLE*

1976

Acrílica sobre tela

160 x 120 cm

Doação da artista, 1977

**Liane Chammas**

(São Paulo, Brasil, 1946)

Liane Chammas não teve educação artística formal, acadêmica, em coletivos ou ateliês de artistas. Seu pai doou ao MASP a pintura *O grande pinheiro* (1896), de Paul Cézanne (1839-1906). Chammas começou a pintar em 1966, inicialmente retratando paisagens. Sua primeira exposição foi em 1969, no Clube Atlético Monte Líbano, Rio de Janeiro. Entre 1970 e 1973, começou a pesquisa que resultaria na série *Nossos mitos, nossa gente, nossa terra, nosso amor*, de 1975. Em 1976, participou da 13ª Bienal de São Paulo (1976) e fez exposição individual na Galeria Canadá, em São Paulo. Chammas interessava-se pela cultura popular e de massa brasileira; retratava de crianças anônimas a ídolos midiáticos como Pelé ou Chacrinha (1917-1988). Na pintura *Christiane e Anabelle*, as duas meninas com aparência de bonecas brincam juntas na frente de um espelho. A menina branca penteia a negra, invertendo a relação estabelecida pela colonização europeia com a população africana.





LEÓN FERRARI

*ESCULTURA*

1980

Aço inoxidável

99 x 50 x 49,5 cm

Doação do artista, 1991

**León Ferrari**

*(Buenos Aires, Argentina, 1920 - 2013)*

Quando León Ferrari chegou ao Brasil em 1976, escapando da ditadura na Argentina, ele já havia consolidado uma carreira de 30 anos e se destacava como um dos principais representantes das vanguardas que surgiram nos anos 1960 entre Buenos Aires e Rosário. Seus trabalhos desafiam e questionam os ideais de produtividade da economia neoliberal e valores morais e religiosos conservadores, em particular no que diz respeito a comportamentos sociais e sexuais. Em muitos casos recorreu à mídia impressa para realizar colagens polêmicas, nas quais figuras religiosas são protagonistas de cenas eróticas. Já na série *Heliografias*, plantas arquitetônicas são percorridas por indivíduos idênticos que, como peões anônimos, parecem repetir maquinalmente os mesmos comportamentos e ações. A dimensão crítica de seu trabalho em escultura dialoga diretamente com a de seus desenhos e trabalhos em papel. A partir do início dos anos 1960, o artista produziu suas “armadilhas para gerais”, uma série de esculturas de arame. Em seu exílio voluntário em São Paulo, o artista retomou a produção dessas esculturas de aço abstratas. É o caso de *Escultura*, estrutura quadriculada que remete à grade da abstração geométrica e ao mesmo tempo à ideia de aprisionamento.



HÉRCULES BARSOTTI

*VESTIDO LONGO*  
*(VESTIDO COLUNA EM CAMADAS)*  
1956  
Tela Rhodosá  
Doação Rhodia, 1972

**Hércules Barsotti**

*(São Paulo, Brasil, 1914 - 2010)*

Hércules Barsotti iniciou sua formação estudando desenho e composição visual. Logo aderiu às vertentes da abstração geométrica dos anos 1940, época em que produzia estampas para a tecelagem de sua família. Os artistas concretos preocupavam-se frequentemente com uma ideia racional da obra de arte, que fosse também comprometida com a indústria e mais próxima do cotidiano das pessoas – em oposição a uma postura mais tradicional e distanciada da arte. Entre suas obras na coleção do MASP, estão cinco trabalhos que integram a Coleção MASP-Rhodia, conjunto de 79 peças de roupa feitas pela empresa francesa que, na década de 1960, promovia sua linha de fios sintéticos no Brasil, com estampas feitas por artistas. Em *Vestido longo (vestido coluna em camadas)*, suas pesquisas baseadas em rigorosas composições bidimensionais, em preto e branco, assumem tridimensionalidade no corpo, estendendo-se sobre as formas geométricas do próprio vestido, que se constrói através de uma sucessão de faixas de tecido superpostas. Os triângulos em preto e branco, quando vestidos, adquirem movimento e criam efeitos ópticos e dinâmicos próximos ao corpo e ao movimento da pessoa que o veste.





WESLEY DUKE LEE

*ATRAVÉS DO ESPELHO MÁGICO*

(PIETRO MARIA BARDI)

1987

Acrílica sobre tela

150 x 150 cm

Doação Private Bank/Citibank, 1990

**Wesley Duke Lee**

(São Paulo, Brasil, 1931 - 2010)

Wesley Duke Lee começou sua carreira artística frequentando os cursos livres de desenho do MASP, em 1951. Ao longo dessa década, viajou continuamente como assistente do pintor Karl Plattner (1919-1986) e estudou design e artes gráficas por vários anos em Nova York. Neste período nos Estados Unidos, teve o primeiro contato com a nascente arte pop. De volta ao Brasil em 1960, criou o movimento “realismo mágico”, que buscava no retorno à figuração uma alternativa às tendências abstrato geométricas que dominavam a arte paulista naquela época. Foi professor de artistas como Carlos Fajardo, José Resende, Frederico Nasser e Geraldo de Barros (1923-1998), com os quais fundou o Grupo Rex (1966-67), um coletivo que, por meio de *happenings*, eventos espontâneos e performáticos, e de um jornal bastante humorado, reagia criticamente ao mercado de arte brasileira. Assim, o artista contribuiu para a inserção do pop no repertório artístico nacional. A obra do MASP, *Através do espelho mágico* (Pietro Maria Bardi) foi pintada muitos anos depois dessa época, mas mantém o traço e a profusão de cores característica da arte pop. É apenas uma das treze obras do artista na coleção, o que confirma o vínculo de décadas entre o artista e o diretor fundador do Museu, Pietro Maria Bardi (1900-1999).



AMADEO LUCIANO LORENZATO

*SEM TÍTULO*

1988

Óleo sobre aglomerado de madeira

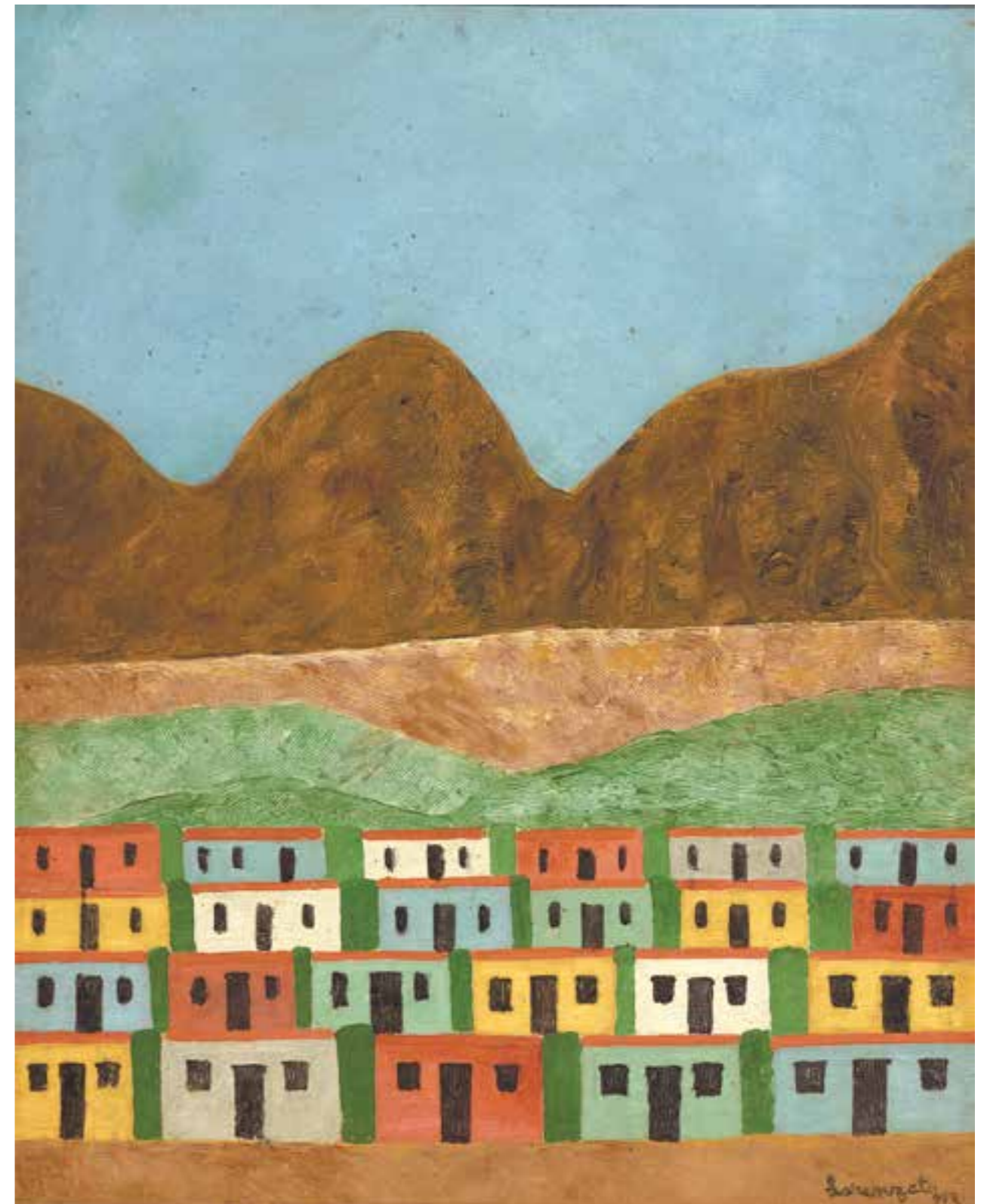
100 x 80 cm

Doação anônima, 2016

**Amadeo Luciano Lorenzato**

*(Belo Horizonte, Brasil, 1900 - 1995)*

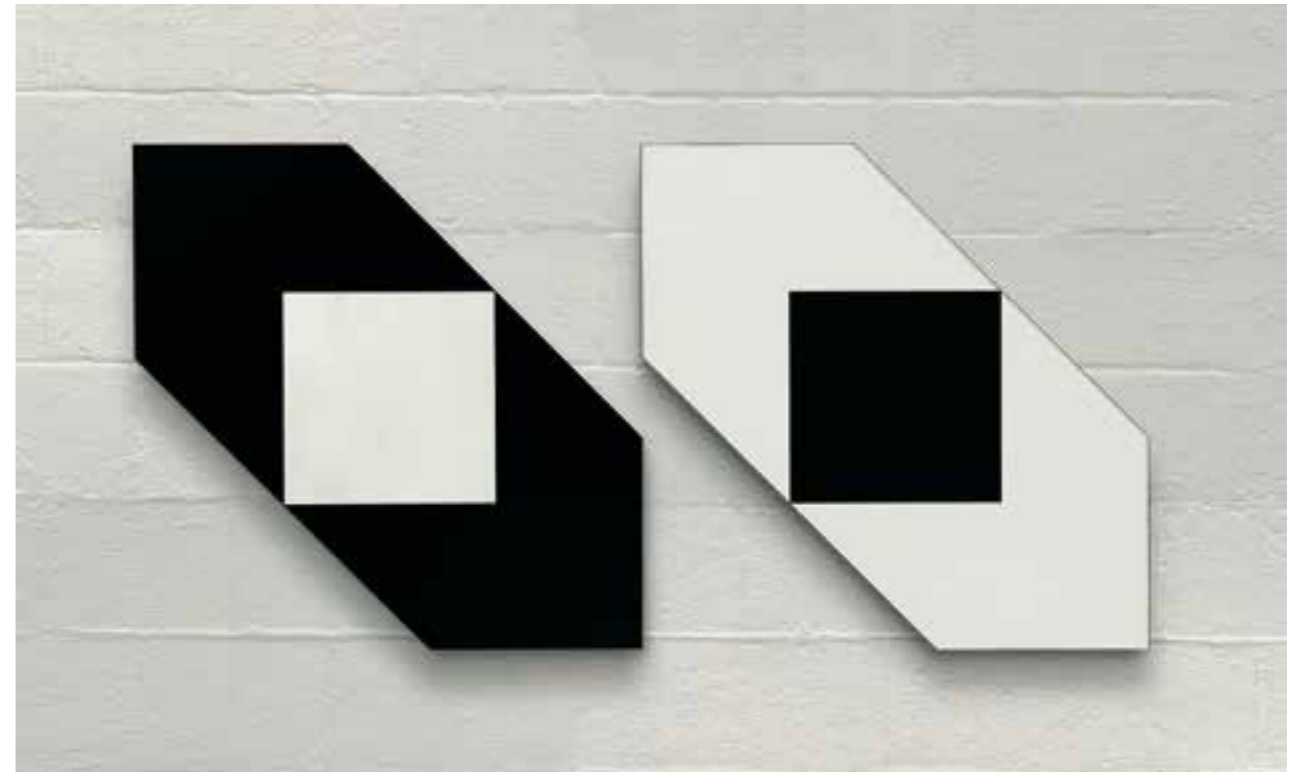
Filho de imigrantes italianos, Lorenzato produziu uma obra que instiga os limites da pintura dita popular em relação àquela considerada erudita. *Sem título* é um extraordinário exemplo de um dos mais característicos motivos do artista – as vistas de favela da cidade de Belo Horizonte, onde Lorenzato nasceu e onde voltou a se radicar nos anos 1950, depois de passagens por Florença, Roma, Bruxelas, Paris, Hamburgo e Rio de Janeiro. O tratamento dado ao tema contrapõe uma grade geométrica de formas simplificadas à natureza e à pintura de paisagem, revelando sua percepção da realidade por meio da experiência de uma urbanização incompleta e com traços de isolamento social. As casas em linhas retas, compostas por poucos elementos, parecem se acumular sobre a paisagem, como camadas que se sobrepõem para formar um todo quase chapado, preso no primeiro plano da pintura. A construção da paisagem, com manchas de cores em territórios marcados, lembra a pintura de afresco, realizada nas paredes das igrejas italianas do renascimento, que o artista conhecia e admirava profundamente.





GERALDO DE BARROS

*18,19 (DÍPTICO)*  
1990  
Montagem em plástico laminado  
124 x 227 cm  
Doação do artista, 1992



### **Geraldo de Barros**

*(Chavantes, São Paulo, Brasil, 1923 - São Paulo, Brasil, 1998)*

Geraldo de Barros trabalhou com diferentes meios como a fotografia, pintura, desenho, design gráfico e industrial. Foi um dos principais representantes da abstração em São Paulo: fundou, junto com artistas como Waldemar Cordeiro (1925-1973) e Luiz Sacilotto (1924-2003), o Grupo Ruptura, que iniciaria o movimento do concretismo na cidade. Também foi um dos precursores da fotografia experimental no Brasil, atuando, a partir de 1947, no Foto Cine Clube Bandeirante ao lado de fotógrafos como German Lorca (1922) e Thomas Farkas (1924-2011). Destacou-se por sua série de fotografias abstratas *Fotoformas*, na qual fazia intervenções diretamente sobre os negativos. Nessas diferentes linguagens e suportes, Barros utiliza, repete e desconstrói padrões e formas geométricas, se vale de preceitos matemáticos, variações e permutações de cores, para gerar jogos ópticos, ritmo e profundidade. A partir dos anos 1980, o artista desenvolve uma série de obras em fórmica, plástico laminado, como é o caso do díptico *18,19*, com duas peças compostas dos mesmos elementos geométricos mas cujas cores foram invertidas: um quadrado inserido em cada um dos dois hexágonos de proporções idênticas, dispostos na diagonal, um ao lado do outro. As peças da dupla funcionam como negativo uma do outra: o quadrado branco é inserido no hexágono preto, e o quadrado preto é inserido no hexágono branco. Apesar da variação parecer mínima, ela modifica a percepção do conjunto, uma vez que visualizamos as duas cores de maneira distinta.

LUIZ BRAGA

*VENDEDOR DE AMENDOIM*

1990

Pigmento mineral sobre papel de algodão

55 x 55 cm

Doação do artista, 2016

**Luiz Braga**

*(Belém, Brasil, 1956)*

Luiz Braga é fotógrafo e artista autodidata, formado em arquitetura. É conhecido pelo uso intenso da cor em seus trabalhos, inspirado pela cultura das periferias do Pará e pela natureza da Amazônia. Por um lado, seus trabalhos representam os modos de vida, as pessoas, a arquitetura regional e a presença do rio na economia e na cultura do norte do Brasil. Por outro, têm uma grande experimentação entre técnicas de fotografia, com efeitos variados de luz e de cor, o que resulta em um diálogo direto com a linguagem da pintura. A coleção do MASP tem oito fotografias do artista, além desta, que foi doada por ocasião da exposição *Histórias da infância* (2016). O menino em *Vendedor de amendoim* se destaca do ambiente pelo contraste entre as cores da sua pele, da bermuda e os vários tons de branco e cinza do fundo. Há uma melancolia e uma força no olhar, que encara com firmeza os espectadores da imagem. A pesquisa do artista representa, de maneira intimista, a cultura do norte brasileiro em suas várias dimensões. Esta fotografia evidencia um conflito social de maneira sutil, pois trata-se de uma cena de trabalho infantil, condição que pode passar despercebida pelo modo digno e à vontade como o menino aparece. Elementos como os pés descalços ou os saquinhos de amendoim reforçam a intimidade entre o menino, o trabalho e o ambiente ao seu redor.







**Paula Trope**

*(Rio de Janeiro, Brasil, 1962)*

Paula Trope explora as relações entre diferentes grupos sociais, a maneira como são representados e as trocas simbólicas e políticas que se dão através da imagem. A série *Os meninos* (1993-2016) é particularmente significativa: como num jogo, a artista retrata crianças em situação de rua e em seguida entrega-lhes a câmera, pedindo que fotografem algo que tenha despertado seu interesse. Vitor, Wando e Felipe, que aparecem no díptico da coleção do MASP, escolheram um quadrinho que estava à venda, com a imagem de um buquê de flores. A generosidade de Trope contrasta com a realidade da cidade do Rio de Janeiro na década de 1990, marcada por uma brutal segregação (que persiste, cronicamente, até os dias de hoje). No mesmo ano da obra, 1993, um dos episódios mais trágicos ficou conhecido como a “chacina da Candelária”, em que, na noite de 23 de julho, policiais disfarçados atiraram em dezenas de pessoas que dormiam sob a marquise da igreja, em sua maioria crianças. Trope utiliza uma câmera precária, feita de uma lata de metal com um orifício, tipo pinhole, o que exige um longo tempo de exposição, de até 5 minutos. O passar do tempo torna-se então parte do trabalho, que convida os retratados a um engajamento mais duradouro com a construção de sua imagem, e seu grande formato confere dignidade e grandeza aos meninos.



PAULA TROPE COM A COLABORAÇÃO DE VITOR, WANDO E FELIPE

*VITOR, WANDO E FELIPE E SEM TÍTULO (OS QUADRINHOS);*1993; DA SÉRIE *OS MENINOS*; 1993-1994  
Fotografia com câmera de orifício (pin-hole), Impressão jato de tinta em pigmento mineral sobre papel algodão; moldura de ferro oxidado;  
136 x 107,6 x 3,8 cm e 37 x 61 x 5 cm; Doação da artista, 2016

ROCHELLE COSTI  
LOLA COSTI MARTÍN

*COMO UM REFLEXO NA  
ROLLEYFLEX*  
2005

Impressão em Duratrans® adesivada  
sobre acrílico e caixa metálica  
com fita LED  
50 x 77 cm  
Doação da artista, 2016



### **Rochelle Costi**

*(Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil, 1961)*

### **Lola Costi Martín**

*(São Paulo, Brasil, 2000)*

*Ao contrário do que parece, estas imagens não são resultado de sobreposições planejadas, mas fruto do acaso.*

*No inverno de 2005, em uma viagem a Caxias do Sul, onde nasci e morei até os 7 anos, fui com minha filha Lola, então com 4 anos, e meu pai visitar a escola\* que frequentei quando pequena, Colégio Santa Francisca Xavier Cabrini, hoje Centro de Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul. Não havia quase ninguém, e foi possível entrar nas salas de aula. Lola tomou-me a câmera com entusiasmo e passou a me conduzir, recolocando-me na cena do passado.*

*Ao revelar o filme, percebi que havíamos usado uma película já exposta, com fotos de Lola e suas amigas numa tarde de brincadeiras e fantasias.*

*O acaso fez encontrar nossas infâncias, e o resultado é como um reflexo no visor da Rolleyflex do meu pai, que eu costumava espiar naqueles tempos.*

*\* Colégio Santa Francisca Xavier Cabrini, hoje Centro de Artes e Arquitetura da Universidade de Caxias do Sul.*



BÁRBARA WAGNER

*SEM TÍTULO, DA SÉRIE BRASÍLIA  
TEIMOSA*

2005

Jato de tinta sobre papel de algodão

42 x 59,5 cm

Doação Pirelli, 2009

**Bárbara Wagner**

*(Brasília, Brasil, 1980)*

As obras de Bárbara Wagner investigam o modo como as camadas populares do Brasil, especialmente do Recife, representam seus modos de vida e se relacionam com os modelos da indústria cultural. Esta fotografia faz parte da série *Brasília Teimosa*, cujo título a artista emprestou do bairro no qual retratou os banhistas por quase dois anos. A série valoriza aspectos do gosto e do comportamento da população de classe média baixa, geralmente ignorados nas representações da arte. As cores intensas e a expressão firme dos meninos são afirmativas da sua dignidade – um modo positivo de retratar os hábitos das camadas mais estigmatizadas pelo imaginário social brasileiro. O entorno desse bairro é marcado por um forte contraste social, entre áreas reservadas para hotéis de luxo e para o Iate Clube do Recife, o comércio de frutos do mar e os banhistas dessa orla marítima. Brasília Teimosa é a mais antiga ocupação urbana do Recife – área conquistada pelos moradores que lá se instalaram, sem autorização. Leva esse nome porque no final dos anos 1950 houve um forte conflito entre os moradores e a prefeitura do Recife, que queria removê-los de suas casas. Todos os dias, a prefeitura demolia suas casas; todas as noites, teimosamente, eles as reerguiam. Depois de alguns anos de disputa pela terra, os moradores conquistaram o direito de permanecer ali.





CINTHIA MARCELLE E  
TIAGO MATA MACHADO

*O SÉCULO*  
2011  
Vídeo, cor, som, 9'37"  
Compra, 2014

**Cinthia Marcelle**

*(Belo Horizonte, Brasil, 1974)*

**Tiago Mata Machado**

*(Belo Horizonte, Brasil, 1973)*

Embora cada um desenvolva trabalhos autorais, Tiago Mata Machado e Cinthia Marcelle colaboraram em diferentes trabalhos como *O século*, no qual uma câmera é posicionada em um ponto fixo, de cima, colocando o público em uma situação de vigilância. O vídeo documenta uma “coreografia pública” em uma rua, na qual objetos como capacetes de obras, latões, lâmpadas fluorescentes, caixas de frutas e vidros são arremessados continuamente em uma mesma direção por agentes que não aparecem no campo de visão da câmera. Conforme os objetos são lançados e se acumulam, o barulho se amplia, uma fumaça se projeta e a rua se torna uma ruína de detritos. Na sequência, a mesma cena se repete, para o outro lado da mesma rua, como se houvesse um conflito entre dois lados que se atacam com as mesmas armas, em condições iguais. A obra, que foi produzida durante o levante de diversos movimentos sociais independentes mundo afora, ecoa movimentos como Occupy Wall Street (2011), Primavera Árabe (2011) e antevendo outros, como as Jornadas de Junho, do Movimento Passe Livre no Brasil (2013), precedendo esse período de grande euforia popular, mas também o avanço conservador sobre os governos de todos esses territórios nos últimos anos.





MARCELO CIDADE

*TEMPO SUSPENSO DE UM*

*ESTADO PROVISÓRIO*

2011 - 2015

Vidro blindado, concreto e madeira

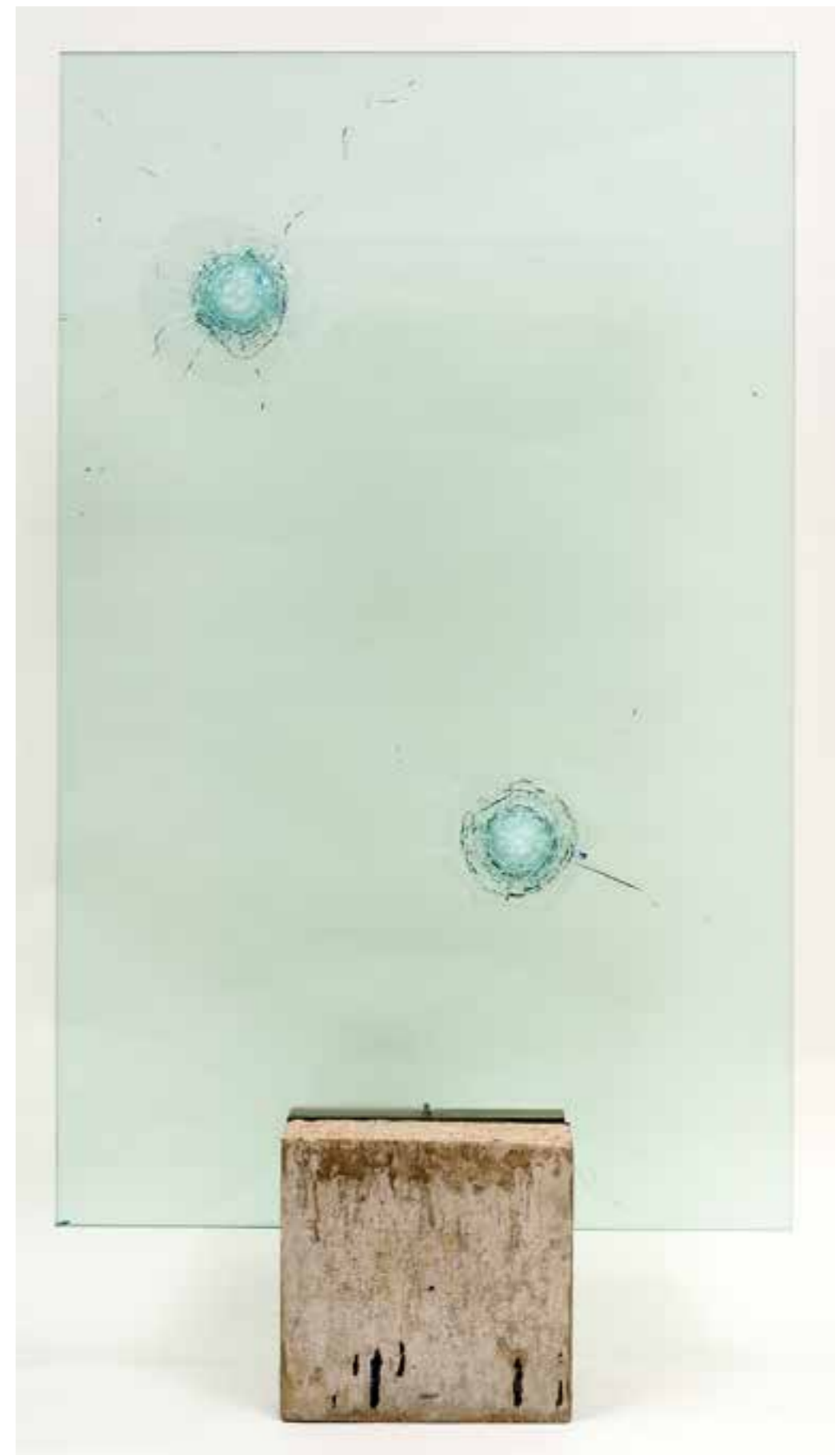
182 x 100 x 38 cm

Doação do artista, 2014

### Marcelo Cidade

(São Paulo, Brasil, 1979)

A rua e a cidade são os temas do trabalho de Marcelo Cidade, que utiliza materiais como concreto, metal, tinta spray, vidro e tapume. Suas obras lidam com as relações frequentemente violentas entre o público e o privado, os ricos e os pobres. Em *Tempo suspenso de um estado provisório*, o cavalete projetado por Lina Bo Bardi (1914-92) para a sede do MASP na avenida Paulista, inaugurada em 1968, tem o cristal substituído por um vidro triplo blindado que, por sua vez, foi atingido por dois tiros de revólver. O cavalete de Lina é uma forma radical de expor obras de arte, deixando-as suspensas, retirando-as da parede, humanizando-as e aproximando-as do público. Medindo 1,82 m, o cavalete de Cidade é mais baixo que o original, porém, ganha a altura de um homem – pode representar, portanto, um sujeito atingido, talvez fatalmente, no peito e na perna. O trabalho de Cidade coloca o cavalete como objeto de reflexão institucional: exposto na pinacoteca do MASP, é uma obra que tem como tema seu contexto; trata da história do espaço onde ele se encontra; é, ao mesmo tempo, homenagem ao projeto de Lina e registro da memória de seu afastamento, ou suspensão, entre 1996 e 2015.



IVAN GRILO

*ESTUDO PARA MANUTENÇÃO DA PAISAGEM N. 1*

2013

Impressão em papel algodão,  
vidro, metal  
150 x 70 cm  
Compra, 2014

*ESTUDO PARA MANUTENÇÃO DA PAISAGEM N. 2*

2013

Impressão em papel algodão,  
vidro, concreto e madeira  
300 x 250 x 120 cm  
Compra, 2014

*ESTUDO PARA MANUTENÇÃO DA PAISAGEM N. 3*

2013

Impressão em papel algodão,  
gravação em acrílico e vidro  
155 x 36,5 x 4 cm  
Compra, 2014



**Ivan Grilo**

*(Itatiba, São Paulo, Brasil, 1986)*

A série *Estudo para manutenção da paisagem n.1, 2 e 3* trata tanto da história do MASP quanto do local onde está localizado o seu atual prédio, na avenida Paulista. O edifício projetado por Lina Bo Bardi (1914-1992) foi inaugurado em 1968 no antigo terreno do Belvedere do Trianon, local de onde se podia avistar o centro de São Paulo. Em seu projeto, Bo Bardi criou uma estrutura suspensa para o Museu, que permitiu a criação de uma grande praça, o Vão Livre do MASP, mantendo a vocação original do Belvedere – um espaço de convivência. Com o desenvolvimento da cidade, a vista para o Centro foi sendo obstruída por novos edifícios. Ao apropriar-se de fotografias e mapas que representam essa paisagem tão complexa, e expô-los sob lâminas de vidro fosco, Grilo criou intervenções que remetem à obstrução da atual vista e, ao mesmo tempo, ao apagamento da história da cidade de São Paulo. Os trabalhos também se referem a outro apagamento, desta vez da própria história do Museu, que deixou de utilizar, em 1996, os icônicos cavaletes de cristal de Bo Bardi para expor sua coleção. Os cavaletes foram reinstalados na pinacoteca do museu em 2015. Uma das superfícies leitosas empregadas por Grilo, para velar uma fotografia do Belvedere, foi aplicada justamente sobre o vidro de um cavalete, criando uma opacidade em um dos símbolos mais potentes do conceito de transparência empregado pela arquiteta no projeto do Museu. O artista questiona tanto as utopias de modernidade e os descaminhos urbanísticos da cidade, quanto a relação entre o projeto de Museu e a forma como a instituição o desenvolveu ou o deturpou em sua história.





### Thiago Honório

(Carmo do Paranaíba, Minas Gerais, Brasil, 1979)

Práticas de coleção, apropriação, montagem e triagem são recorrentes nas obras de Thiago Honório, que muitas vezes justapõe peças de tempos e contextos distintos. Além disso, os elementos que compõem as suas obras geralmente provêm de algum tipo de colaboração, troca ou negociação. *Trabalho* consiste na disposição linear de uma série de ferramentas comumente utilizadas na construção civil - entre as quais pás, serras, escadas e martelos. A proposta surge no contexto de uma residência no espaço de arte Red Bull Station, em São Paulo, em 2013, localizada na antiga estação da Companhia Light, e que então estava em processo de restauro. Essa renovação do prédio era a condição para que o artista tivesse um espaço de trabalho. A partir disso, Honório negociou com os mestres de obra e pedreiros para que lhe cedessem as ferramentas em troca de novas. Além de considerar esses objetos por suas qualidades esculturais e formais, quase como uma espécie de *ready-made*, a presença desses instrumentos gastos e usados também evidencia o esforço e os gestos, o trabalho realizado. Por outro lado, a escolha de dispor verticalmente as ferramentas sugere uma aproximação com o corpo desses operários. Assim, *Trabalho* consiste em um retrato múltiplo no qual as ferramentas representam tanto o trabalho quanto o trabalhador.

### THIAGO HONÓRIO

*TRABALHO*; 2013 - 2016; Ferramentas (pá, desempoladeira, ponteira, serra, escova de aço, escada, nível de bolha, gambiarra, cavador articulado, colher de pedreiro, talhadeira, arco de serra, picareta, chave de dobrar ferro, sarrafo, desempenadeira, marreta, alavanca, calçadeira, enxada, cavadeira, foice roçadeira, martelo, disco de serra, régua, prumo, cabo, prolongador extensível, balde, esquadro, broxa, caixa de massa, pedaço de martelo, estilete, chave de fenda, espátula plástica, recipiente plástico, frasco pulverizador, rolo de lã, rolo de espuma, garfo para rolo, espátula, pincel, pulverizador, trena, serrote, tripé) utilizadas na restauração da antiga subestação da antiga Light/Riachuelo/AES Eletropaulo, negociadas com e doadas pelos mestres de obras e pedreiros envolvidos nesse restauro. Dimensões variáveis; Doação do artista, 2016

YURI FIRMEZA

*NADA É*  
2014  
Vídeo, cor, som 32'  
Compra, 2014

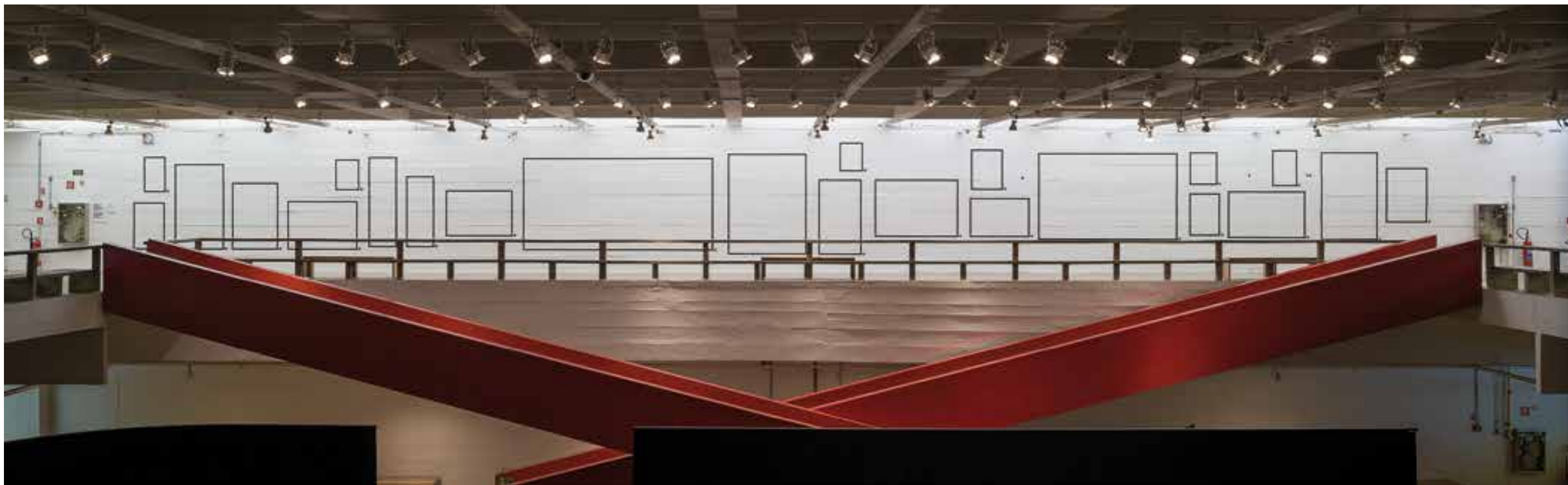


### Yuri Firmeza

(São Paulo, Brasil, 1982)

Muitos dos trabalhos de Yuri Firmeza se articulam em torno dos processos de construção da identidade e das modalidades de escrita da história, seja coletiva, seja pessoal. É o caso de *Nada é*, vídeo realizado em Alcântara, cidade que no século 18 foi um polo econômico próspero e capital do estado do Maranhão. O espectro desse passado ainda persiste nas ruínas de casarões coloniais, alguns deles inacabados. Nesta época, quando era habitada por barões de cana-de-açúcar e de algodão, a cidade mantinha a expectativa de receber Dom Pedro II (1825-1891). Em uma emulação e competição entre os habitantes, mansões foram edificadas e festas organizadas para estar à altura dessa possível visita, mas que nunca de fato se concretizou. O imaginário imperial também está presente na Festa do Divino Espírito Santo, manifestação de cultura popular de tradição católica, que se destaca pela encenação da corte e suas relações hierárquicas. A festa continuou a ser realizada todos os anos nos quinze dias que seguem a Páscoa, mesmo com o fim da economia colonial, no século 19, quando a cidade deixou de ser um polo econômico. Alcântara só ganha novamente em visibilidade quando foi ali implantado um centro de lançamento de foguetes, em 1983. Seguindo uma estrutura não linear, o vídeo associa imagens e impressões sonoras dessas diferentes camadas espaço-temporais que convergem nesta cidade na qual passado e futuro, ficção e realidade parecem se confundir: é um eterno estado de espera, uma promessa de consagração e modernização por vir.





**Carla Zaccagnini**

*(Buenos Aires, Argentina, 1973)*

Carla Zaccagnini nasceu na Argentina, mas mudou-se para o Brasil quando criança. Sua obra *Elementos de beleza: um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá* é resultado da pesquisa de Zaccagnini sobre as *suffragettes*, ativistas que lutaram pelo direito ao voto para as mulheres na Inglaterra no início do século 20. Como estratégia de militância, as *suffragettes* voltaram seus olhares e suas armas em direção às narrativas sobre o “feminino”, disseminadas pelas obras de arte nos museus. A obra do MASP consiste em 23 contornos retangulares na parede, cada qual correspondendo às dimensões de uma das obras atacadas pelas *suffragettes*. Em um audioguia, com uma faixa correspondendo a cada obra, a voz da artista comenta sobre as obras, o modo como foram atacadas e as decorrências do ataque. Zaccagnini narra: No dia 10 de março de 1914, *Mary Richardson* entrou na *National Gallery de Londres* como se fosse uma visitante comum [...] depois de alguns minutos diante da *Vênus ao espelho* (1647-51), de *Diego Velázquez*, empunhou uma faca de açougueiro e, após quebrar o vidro que protegia a obra, desferiu sobre ela seguidos golpes, cujo resultado foram sete cortes secos na seção da pintura que mostra as costas nuas da deusa. Richardson definiu essas marcas como “hieróglifos”, capazes de expressar algo “para as gerações do futuro”, e declarou: “A justiça é um elemento de beleza assim como o são a cor e o traço sobre uma tela”.

CARLA ZACCAGNINI

*ELEMENTS OF BEAUTY: A TEA SET IS NEVER ONLY A TEA SET* [ELEMENTOS DE BELEZA: UM JOGO DE CHÁ NUNCA É APENAS UM JOGO DE CHÁ]; 2014-2015; 29 pinturas sobre parede com audioguia, dimensões variáveis; Compra, 2014

RIVANE NEUENSCHWANDER

*L. M. (INTERDITO)*  
2015  
Madeira, tinta de quadro negro e giz  
73 x 190 x 110 cm  
Doação da artista, 2016



### **Rivane Neuenschwander**

*(Belo Horizonte, Brasil, 1967)*

Os trabalhos de Rivane Neuenschwander abordam, em geral, elementos da vida cotidiana que fogem do controle e da percepção comum. A artista trabalha com materiais e processos inusitados: temperos organizados segundo os seus nomes e por ordem alfabética, o pó retirado do chão de sua própria casa, bolhas de sabão, formigas devorando um mapa-múndi feito de mel. A obra do MASP faz parte de uma série na qual a artista busca, em relatos, memórias da infância dos outros, algo que possa ser tomado como experiência artística. Em *L. M. (Interdito)*, Neuenschwander produziu um objeto-instalação a partir das memórias de infância de outra artista brasileira, Lais Myrrha. Na infância, Myrrha se escondia sob a mesa para desenhar em um local sigiloso, que seus pais não acessassem, de modo a não poderem repreendê-la. A mesa criada pela artista, então, mantém os desenhos em segredo. Mas na medida em que os visitantes se permitem investigar este móvel por outros pontos de vista (e as crianças são sujeitos privilegiados nesta investigação, pois podem acessar mais facilmente o espaço debaixo da mesa), descobrem uma base pintada com tinta de lousa e um suporte para giz. *L. M. (Interdito)* convoca o corpo do espectador de uma maneira distinta à da apreciação frontal de uma pintura ou uma fotografia, uma vez que a peça requer que ele se abaixe para fazer ou visualizar os desenhos.



THIAGO MARTINS DE MELO

*MADONA MESTIÇA DO ESPELHO*

2016

Óleo sobre tela

180 x 130 cm

Doação do artista, 2016

**Thiago Martins de Melo**

(São Luís, Brasil, 1981)

A partir de referências à iconografia da pintura europeia, o trabalho de Thiago Martins de Melo questiona as narrativas oficiais da história do Brasil. O artista aponta para as consequências da colonização e da escravidão até hoje, que persiste no racismo e nas desigualdades sociais e étnicas atuais. Em pinturas de grande formato, que acumulam espessas camadas de tinta, de cores fortes, aplicadas de maneira direta e expressiva sobre a tela, as obras do artista demonstram como essa violência foi mascarada por trás de conceitos como mestiçagem e cordialidade. Em *Madona mestiça do espelho*, o artista reúne, em meio a uma natureza exuberante, diversas mulheres. No centro da composição, o artista situa a escrava Anastácia, figura do imaginário popular, conhecida por seus dons de cura e que, por ter persistido em ficar virgem – condição sempre associada à Virgem Maria –, foi sentenciada a utilizar uma máscara que cobria o nariz e a boca. Já no canto inferior direito no primeiro plano da pintura, o artista representa a sua esposa e filha. Mesclando histórias coletivas e pessoais, a obra tece um comentário sobre a ideia de maternidade, além de abordar a perversa história das amas de leite, vistas como mães generosas e nutrizas, narrativa que dissimula as violências brutais de um sistema baseado na exploração das populações africanas, com especial crueldade em relação às mulheres.



**Créditos**



## CONSELHO DELIBERATIVO

### *PRESIDENTE DO CONSELHO*

Alfredo Egydio Setubal

### *VICE-PRESIDENTE DO CONSELHO*

Geyze Marchesi Diniz

Abram Abe Szajman, André Aliche De Vivo, Antonio Beltran Martinez, Antonio Carlos Quintella, Beno Suchodolski, Bernardo Parnes, Cláudio Lottemberg, Carlos Jereissati, Dan Ioschpe, Danilo Santos de Miranda, Eduardo Mazzilli de Vassimon, Eduardo Saron Nunes, Elisa Bracher, Eric Hime, Fábio Colletti Barbosa, Fábio Penteadado de Ulhôa Rodrigues, Fábio Ulhôa Coelho, Fersen Lamas Lambranh, Flávio Gurgel Rocha, Graziella Matarazzo L. di Santo Janni, Guido Padovano, Helio Seibel, Heloisa de Mendonça Wald Saad, Henrique Meirelles (licenciado), Israel Vainboim, Jayme Roberto Vargas da Silva, João Carlos de Figueiredo Ferraz, João Roberto Gonçalves Teixeira, José de Menezes Berenguer Neto, José Orlando Lobo, José de Oliveira Costa, José Marcelo Braga Nascimento, José Olympio da Veiga Pereira, José Roberto Marinho, Juliana Siqueira de Sá, Julio Roberto Magnus Landmann, Leo Krakowiak, Luciano Huck, Luis Stuhlberger, Luis Terepins, Marcelo Eduardo Martins, Marcelo Pereira Lopes de Medeiros, Marcelo Pinto Duarte Barbará, Marcio Kogan, Maria Lucia Alexandrino Segall, Maurilio Biagi Filho, Moise Khalifeh, Neide Helena de Moraes, Nicola Calicchio Neto, Olavo Egydio Setúbal Jr., Patrice Etlin, Paulo César Aragão, Paulo Donizete Martinez, Paulo Galvão Filho, Paulo Proushan, Paulo Saad Jafet, Raquel Novais, Regina Pinho de Almeida, Ricardo Brito S. Pereira, Ricardo Steinbruch, Roberto Balls Sallouti, Roberto Teixeira da Costa, Rodrigo Bresser Pereira, Ronaldo Cezar Coelho, Sabina Lowenthal, Salo Davi Seibel, Silvia Teixeira Penteadado, Silvio Tini de Araújo, Sylvia Pinho de Almeida, Telmo Giolito Porto, Thilo Mannhardt, Tito Enrique da Silva Neto, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vicente Furletti Assis, Vitor Sarquis Hallack, Walter Appel, William Ling

### *SECRETÁRIO DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO*

José Luiz Penna

### *SECRETÁRIO DE CULTURA DO MUNICÍPIO*

*DE SÃO PAULO*

André Sturm

### *PRESIDENTE DO IBRAM*

Marcelo Mattos Araújo

### *PRESIDENTES DE HONRA*

Beatriz Pimenta Camargo, Júlio Neves

## DIRETORIA ESTATUTÁRIA

### *DIRETOR-PRESIDENTE*

Heitor Martins

### *DIRETOR VICE-PRESIDENTE*

Jackson Schneider

Alberto Fernandes, Alexandre Bertoldi, Fabio Magalhães, Geraldo Carbone

## DIRETORIA EXECUTIVA

### *DIRETOR ARTÍSTICO*

Adriano Pedrosa

### *DIRETORA JURÍDICA E DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS*

Juliana Siqueira de Sá

### *DIRETOR FINANCEIRO E DE OPERAÇÕES*

Lucas Pessôa

### *CONSELHO FISCAL*

Jânio Francisco Ferrugem Gomes, Odair Marangoni, Osvaldo Roberto Nieto

### *SUPLENTE*

Alberto Emmanuel Carvalho Whitaker, Marcelo de Oliveira Lopes, Sérgio Massao Miyasaki

### *ASSOCIADOS*

Alberto Ferreira Pedrosa Neto, Aldo Antonio Rafael Raia, Alexandre José Periscinoto, Alfredo Egydio Setubal, Aloysio Faria, André Jordan, Antonio Carlos Noronha, Beatriz Pimenta Camargo, Benedito Dario Ferraz, Carlo Lovatelli, Cesário Galli Netto, Eduardo de Moraes Mello e Albuquerque, Emílio Alves Odebrecht, Eugênio Emílio Staub, Fuad Mattar, Giorgio Della Seta, Guilherme Azevedo Soares Giorgi, Ignácio Silva Telles Jr., João da Cruz Vicente de Azevedo, João Doria Jr., José Roberto Pimentel de Mello, Jovelino Carvalho Mineiro Filho, Julieta Paranhos do Rio Branco, Júlio Neves, Laudo Natel, Luiz de Camargo Aranha Neto, Luiz Pereira Barretto, Luiz Roberto Ortiz Nascimento, Lygia Fagundes Telles, Manoel Francisco Pires da Costa, Manoel Octavio Pereira Lopes, Marcos Azambuja, Modesto Souza Barros Carvalhosa, Paulo Diederichsen Villares, Paulo Franco Neves, Plínio Antonio Lion Salles Souto, Renato Magalhães Gouvêa, Roberto Franco Neves, Sabine Lovatelli, Salomão Schwartzman, Therezinha Maluf Chamma

### *INTERNATIONAL COUNCIL*

Amália Spinardi e Roberto Thompson Motta, Belinda e Carlos Brito, Clarisse Tavares, Frances Reynolds, Geyze e Abilio Diniz, Paloma e Fersen Lambranh, Patrícia e Antonio Bonchristiano, Patrícia e José Bonchristiano, Paulo Galvão, Renata e Claudio Garcia, Rose e Alfredo Setubal, Sandra Mulliez, Vilma Eid

## PATRONOS

### *PATRONOS BENEMÉRITOS*

Aloysio Faria, Amalia Spinardi e Roberto Thompson Motta, Carlos Jereissati, Geyze e Abilio Diniz, Maria Victoria e Eric Hime, Rose e Alfredo Setubal

### *PATRONOS DIAMANTE*

Cleusa Garfinkel, Elisa Bracher, Nadia e Olavo Egydio Setubal Jr., Tania e Antonio de Freitas Valle

### *PATRONOS OURO*

Ana Lúcia e Fabio Barbosa, Camila e Walter Appel, Claudio Lottemberg, Gabriela e Antonio Quintella, Heloisa de Mendonça Wald Saad, Henrique Meirelles, Israel Vainboim, José Berenguer, José Orlando Lobo, Juliana e Francisco de Sá, Lais e Telmo

Porto, Lilian Feuer e Luis Stuhlberger, Livia e João Roberto Teixeira, Luciana de Moraes e Fábio Penteadado de Ulhôa Rodrigues, Luciana de Oliveira Hall e Ronaldo Cezar Coelho, Luciano Huck, Maria Claudia e Leo Kakowiak, Martha e André De Vivo, Mônica e Eduardo Vassimon, Mônica e Fábio Ulhôa Coelho, Paulo César Aragão, Paulo Galvão Filho, Paulo Proushan, Paloma e Fersen Lambranh, Regina Pinho de Almeida, Roberto Setubal, Silvia e Marcelo Barbará, Susana e Ricardo Steinbruch, Susie e Guido Padovano, Sylvia Pinho de Almeida, Thilo Mannhardt, Vania e José Roberto Marinho, Vera Lucia dos Santos Diniz, Vera Lucia e Maurilio Biagi

### *PATRONOS PRATA*

Alessandra e Rodrigo Bresser-Pereira, Ana Eliza e Paulo Setubal, Ana Lucia e Sergio Comolatti, Ana Maria Igel e Mario Higino Leonel, Andrea e José Olympio da Veiga Pereira, Beno Suchodolski, Berardino Antonio Franganiello, Carolina e Patrice Etlin, Cecília e Abram Szajman, Célia e Bernardo Parnes, Cristina e Dan Ioschpe, Dora Rosset e Henri Armand Slezzynger, Dulce e João Carlos Figueiredo Ferraz, Instituto V5, Isa Teixeira Gontijo e Nicola Calicchio Neto, Jayme Roberto Vargas da Silva, Joyce e Lucio de Castro Andrade, Jujuba e Vitor Hallack, Juliana e Roberto Sallouti, Julio Roberto Magnus Landmann, Julisa e Tiago Pessôa, Lavínia e Ricardo Setubal, Luiz Roberto Ortiz Nascimento, Marcelo Martins, Maria Alice Setubal, Maria Eduarda e Ricardo Brito Pereira, Maria Luiza e Tito da Silva Neto, Paula e Marcelo Medeiros, Pérsio Arida, Raquel Novais, Renata e Roberto Ruhman, Sandra e José Luiz Setubal, Sonia e Luis Terepins, Vera Negrão, Vicente Assis

### *PATRONOS*

Alessandra D'Aloia e Márcia Fortes, Alexandra Mollof, Angela e Ricard Akagawa, Antonio Almeida e Carlos Dale, Antonio Beltran Martinez, Cacilda e Roberto Teixeira da Costa, Clary e Moise Khalifeh, Claudia e Paulo Petrarca, Daniela e Helio Seibel, Danilo Santos de Miranda, Eduardo Saron, Eliane e Luiz Francisco Novelli Viana, Fanny e Carlos Terepins, Felipe Dmab, Pedro Mendes e Matthew Wood, Fernanda e Alberto Fernandes, Fernanda Feitosa e Heitor Martins, Flavia e Silvio Eid, Flávio Rocha, Giorgio Nicoli, Graziella e Raffaele Leonetti, Inácio Schiller Bittencourt Rebetez, Jo an e Jackson Schneider, José de Oliveira Costa, José Marcelo Braga Nascimento, Lilian e Meyer Joseph Nigri, Luciana Brito, Luisa Strina, Maria Angela e Roberto Klabin, Maria Lúcia Alexandrino Segall, Maria Therezinha Depieri, Mario Arthur Adler, Marisa e Salo Seibel, Marjorie e Geraldo Carbone, Marta e Paulo Kuczynski, Max Gonçalves Perlingeiro, Nara Roesler, Neide Helena de Moraes, Neyde Ugolini de Moraes, Patricia e Arthur de Abreu Pereira, Patricia e Fabio Parsequian, Paula Depieri, Paulo Donizete Martinez, Paulo Saad Jafet, Priscilla e Marcelo Parodi, Raquel e Marcio Kogan, Renata Tubini, Renato de Magalhães Gouvêa Jr., Ricardo Trevisan e Rodrigo Editore, Roberta de Almeida e Pierre Moreau, Rolf Gustavo Roberto Baumgart, Sabina e Abrão Lowenthal, Sandra e William Ling, Silvia e Márcio Moraes, Sílvia Teixeira Penteadado, Silvio Tini de Araújo, Socorro de Andrade Lima e André Millan, Sonia e Hamilton Dias de Souza, Susana e Adalberto Bueno Netto, Thaisa e Alexandre Bertoldi, Titiza Nogueira e Renata Nogueira Beyruti, TVML Foundation, Vera Novis

### *JOVENS PATRONOS*

Alexandre Manfredi, Arthur Jafet, Bruno Rizzo Setubal, Carolina e Pedro Drevon, Carolina e Ricardo Hallack, Cecília Tanure, Eduarda Derani, Felipe Hegg, Gabriela e Lucas Giannella, Gustavo Nóbrega, Jaqueline Martins, João José de Oliveira Araújo, Julia Brito e Diogo Freitas Valle, Julia e Luiz Porchat, Luiza e Marcelo Hallack, Marcelo Fernandes da Rocha, Maria Flávia Cândido Seabra, Maria Rita Drummond e Rodolfo Barreto, Marília e José Domingos Zurita, Marina Buendia e Juan Eyheremendy, Marta e Luiz Masagão, Michelle Lopes Lima, Mirella Havir Ramacciotti e Tomaseto Puerta, Monize Neves e Ricardo Vasques, Nathalie e Lucas Lenci, Paula Proushan, Rafael Moraes, Regina e Avelino Alves Palma, Roberto Profili, Sofia Derani, Vivian Cecco

### *PARCEIROS ESTRATÉGICOS*

Itaú, Vivo

### *PATROCINADORES MASTER*

Bradesco, Bradesco Seguros, Pinheiro Neto, Unilever

### *PATROCINADORES*

AGC, Alpargatas, Ambev, AMEX, Atlas Schindler, Banco Safra, Banco Votorantim, Bloomberg Philantropies, Caixa Econômica Federal, Klabin, Lock, McKinsey, Riachuelo, Samsung, Suvinil, Ultra, Verde

### *PARCEIRO CULTURAL*

Fundação Scavarelli, Sesc

### *APOIADORES*

BETC, Campari, Comerc Energia, Flow

## EMPRESAS AMIGAS

### *CATEGORIA PRATA*

Machado Meyer

### *CATEGORIA BRONZE*

Rodobens

### *APOIADORES CULTURAI*

Alpha FM, Amarello, Arte! Brasileiros, Bamboo, BandNews FM, Catraca Livre, CBN, Cult, Curta!, Diário de São Paulo, Folha de S. Paulo, Harper's Bazaar Art, JCDecaux, O Estado de S. Paulo, Ótima causa, Rádio Eldorado, Revista Piauí, Trip, Valor Econômico

## DIRETORIA ARTÍSTICA

### ACERVO E INTERCÂMBIO

Maria Cecília Winter, Ana Luiza Maccari, Heber da Silva Kusano, Nalú Maria de Medeiros, Paula Coelho M. de Lima, Rafael Oliveira Araújo

### CENTRO DE PESQUISA

Ivani Di Grazia Costa, Adriana Villela Carneiro, Bruno Mesquita, Magda Guimarães, Thais Lopes

### CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO

Karen Cristine Barbosa, Erick Santos de Jesus

### CURADORIA

#### CURADORA-ADJUNTA DE ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Julieta González

#### CURADORA-ADJUNTA DE HISTÓRIAS

Líliá Schwarcz

#### CURADOR-ADJUNTO DE ARTE EUROPEIA

Luciano Migliaccio

#### CURADORA-ADJUNTA DE ARTE PRÉ- COLOMBIANA

Marcia Arcuri

#### CURADOR-ADJUNTO DE ARTE LATINO- AMERICANA

Pablo León de La Barra

#### CURADORA-ADJUNTA DE MODA

Patrícia Carta

#### CURADOR-ADJUNTO DE ARTE BRASILEIRA

Rodrigo Moura

### CURADORES

Fernando Oliva, Tomás Toledo

### CURADORA ASSISTENTE

Camila Bechelany

### ASSISTENTE CURATORIAL

Mariana Leme

### DESIGN

Raul Loureiro, Mariane Klettenhofer, Victor Kenji Ortenblad

### MEDIAÇÃO E PROGRAMAS PÚBLICOS

André Mesquita, Horrana de Kássia Santos, Leonardo Normande, Lucas Oliveira, Pedro Andrada

### PUBLICAÇÃO E EDITORIAL

Isabella Rjeille

## DIRETORIA FINANCEIRA E DE OPERAÇÕES

### COMPRAS

Cesar Augusto Almeida, Francisco Rodrigues de Sousa, Márcio Dias de Souza, Rosiane Souza Miranda

## COMUNICAÇÃO E MARKETING

Fábio Polido, Francine Kath, Bárbara Bragato, Douglas Fernando

### FINANCEIRO

Mary Matsumura, Ana Paula Moreira, Elaine dos Santos Rocha, Fabiana Soares, Gabriel Di Pietro de Camillo, Karina de Alcântara, Marina Kolm Sgnotto, Paulo César Mafra de Matos, Rogério Cossero, Tamyres Rocha Matos

### MASP LOJA

Alessandro Silva, Amanda Serafim, Artur Quintanilha, Bianca Da Hora, Caroline Araújo, Igor Lutero, Luiza Nascimento

### OPERAÇÕES

Suyanne Keidel, Alex Sandro de Sousa, Antonio Chiavelli Neto, Brenda Koschel de Farias, Camila de Matos Silva, Damião Barreto da Silva, Domingos de Jesus dos Santos, Elis Fabro Barreira, Fernando Genaro, Filipe Santana Reis, Francisco Soares Silva, Gabriela Gagliani, Israel Serpa Pereira, José Nolasco Santana, José Pereira da Silva, Kelly Sayuri, Leila Maria Silva, Marcello Israel, Mariana Marques Lopes, Marina Rebouças, Michel Favacho, Milena de Souza, Milton de Carvalho Silva, Nathalia Caparro Ferreira, Rafaela Biscolo, Ricardo Bonnet, Rodrigo Maluf, Samir Kemel Bechir, Sidiclei dos Santos, Tayná Barreto Pinto, Vinícius Flauaus

### PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES E PUBLICAÇÕES

Marina Moura, Ana Stein, Camila Moura, Isadora Brandão Pin, Izabela Malzone Rosa, Leonardo Souza, Maicon Ferreira, Steffânia Prata

### PROJETOS, INFRAESTRUTURA E ARQUITETURA

Miriam Elwing, Abmário Eunflío da Silva, Adeilton dos Santos Gomes, Antonio Carlos Rodrigues, Antônio José dos Santos, Aurélio Saraiva de Matos, Cícero Washington Batista, Cleiton da Silva Castro, Francisco Robilson Lima da Silva, Gilberto de Sousa Bezerra, Leonardo Andrade, Luiz Aparecido dos Santos, Ronaldo Domingos da Silva, Severino Cassiano Lopes

### PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO

Fernanda Bonini

### RECURSOS HUMANOS

Renata Toledo Geo, Bianca Marinho, Kátia Gomes Ferreira, Henrique Rodrigues

### SECRETARIA

Paula Zoppello

### SEGURANÇA

Carlos Alberto dos Santos, Antonio de Sousa Matos, Israel Nestor Silveira, Jailson da Silva Neres, Jéssica Dias Barboza, Júlio Cesar Alves Pereira, Keila Clei Ribeiro da Silva, Marcelo Nascimento, Robinson Xavier Barbosa, Sidney Brito Silva, Susana Pereira da Silva

### TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Wagner Dantas dos Anjos, Leandro Udala Correia da Silva, Roberto Pereira dos Santos

### DIRETORIA JURÍDICA E DE RELAÇÕES INSTITUCIONAIS

Maria Renata de Aguiar Lopes, João Perim Lopes, Jussara Nascimento

## Livro Museu de Arte de São Paulo

### ORGANIZADORES

Adriano Pedrosa - MASP  
Instituto Cultural J. Safra

### COORDENAÇÃO EDITORIAL

Isabella Rjeille, Juliana Bitelli, Marília Loureiro, Olivia Ardui

### TEXTOS DE OBRA

Os verbetes incluídos neste catálogo foram redigidos entre 2015 e 2017, por Adriano Pedrosa, Fernando Oliva, Lucas Oliveira, Luciano Migliaccio, Mariana Leme, Marília Loureiro, Olivia Ardui, Rodrigo Moura, Tomás Toledo.

Os autores contaram com o auxílio da pesquisa de Bruno Cézár Mesquita, Ivani Di Grazia Costa, Mafra de Carvalho Moraes e Romeu de Loreto Neto da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP.

### INVENTÁRIO COLEÇÃO OLNEY KRÜSE

Carolina Martins, Fernanda Mafra

### PREPARAÇÃO E REVISÃO

Cecília Rosas, Tereza Gouveia, Nina Schipper

### TRADUÇÃO

Daniel Lühmann (pág. 33 a 39)  
Miguel Del Castillo (pág. 41 a 47)

### FOTOGRAFIA ACERVO

Alexandre Cruz Leão (pág. 143)  
Cinthia Marcelle e Thiago Mata Machado (pág. 355)  
Edouard Fraipont (pág. 361)  
Eduardo Ortega (págs. 177, 281, 299, 301, 331, 333, 335, 339, 357, 365, 367)  
Felipe Scappatura (pág. 259)  
João Musa (págs. 91, 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 159, 161, 163, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 173, 175, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 217, 219, 221, 223, 225, 227, 229, 231, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 247, 249, 251, 253, 255, 257, 265, 267, 269, 271, 273, 275, 279, 283, 285, 289, 291, 293, 297, 303, 305, 309, 315, 321, 337, 341)  
Jorge Bastos (págs. 157, 215, 245, 263, 277, 295, 307, 311, 313, 319, 325, 327, 343, 345, 351, 369)  
Luiz Hossaka (capa e págs. 317 e 323)  
MASP (págs. 287, 329, 347, 359, 363)  
WillBrasil21/istock.com (sobrecapa)

### FOTOGRAFIAS ENSAIOS

Eduardo Ortega (pág. 31)  
Felipe Scappatura (pág. 44, 45, 46, 47)  
Hans Gunter Flieg e Acervo Instituto Moreira Salles (pág. 25)  
Luiz Hossaka - MASP (pág. 13, 62)  
Peter Scheier - Acervo Instituto Moreira Salles (pág. 9, 10, 11)

### ASSISTENTES DE FOTOGRAFIA

Igor Ferreira Pires, Alexandre Cruz, Michel Juneo de Freitas

### PESQUISA ICONOGRÁFICA E DIREITOS DE IMAGEM

PGO Consultoria  
Alexandre Pergoraro  
Silvia Ruiz

### EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E TRATAMENTO DE IMAGENS

Paragrapho

### IMPRESSÃO

Ipsis Gráfica e Editora

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas.

## Instituto Cultural J. Safra

Joseph Safra

José Roberto M. Santos

Cláudia Martins

Danilo Henrique Carvalho

Marcello Augusto Pinto

Marcio Mendonça de Assis

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução, total ou parcial desta obra de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico, mecânico, fotográfico e por gravação sem prévia autorização.





Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand  
Av. Paulista, 1578 - São Paulo - SP - 01310-200  
[www.masp.org.br](http://www.masp.org.br)



**J. Safra**  
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA  
**CULTURA**



ISBN 978-85-67492-03-2





**J. Safra**  
Instituto Cultural

MINISTÉRIO DA  
**CULTURA**



ISBN 978-85-67492-03-2