

Seminário Serviços de Informação em Museus (3. : 2014 : São Paulo, Brasil)

III Seminário Serviços de Informação em Museus : colecionar e significar : documentação de acervos e seus desafios / organização Isabel Ayres Maringelli ; textos Sylvester Okwunodu Ogbechie ... [et al.]. São Paulo : Pinacoteca de São Paulo, 2016.

244 p.

ISBN 978-85-8256-077-8

Trabalhos apresentados no seminário realizado nos dias 26 e 27 de novembro de 2014, no Sesc Bom Retiro, São Paulo, SP.

1. Gestão da informação em museus 2. Documentação em museus. 3. Arquivos de museus. 4. Bibliotecas de museus. 5. Museus de arte. I. Organização. II. Textos. III. Pinacoteca do Estado de São Paulo. IV. Serviço Social do Comércio (SP).

CDD 069.52

025.5
S471
2014

III SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS

Colecionar e significar:

documentação
de acervos e
seus desafios

São Paulo
26 e 27
de novembro
de 2014



Realização

Pinacoteca de São Paulo e Sesc São Paulo

Apóio:



Realização:



PINACOTECA
DE SÃO PAULO



GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria da Cultura

MINISTÉRIO DA
CULTURA



Estudos de proveniência e colecionismo: Apontamentos para uma análise da formação de acervos de arte no Brasil

Studies on provenance and collectionism: notes for a study on the formation of collections in Brazil

Ana Gonçalves Magalhães

Docente da Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica e Curadora,
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), Brasil.

Resumo: A comunicação aborda uma questão fundamental ainda não tratada pela historiografia da arte no Brasil, nem tampouco bem documentada nos acervos constituídos entre nós: os estudos de proveniência. Em sua primeira acepção, a *provenance research* (como é chamada na literatura em língua inglesa – a mais rica sobre ela) desenvolveu-se principalmente através das atividades de restituição de obras de arte e objetos culturais indevidamente desapropriados aos seus proprietários de origem, isto é, a confisco de coleções em posse de famílias judias pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Considerando-se que parte de nossos acervos formou-se no imediato pós-guerra, esse deveria ser elemento central de sua pesquisa. Além disso, os estudos de proveniência têm ajudado a reconstruir práticas de colecionismo de arte, bem como contribuído para a história da recepção de obras de arte. Estes são outros dois aspectos que também analisados aqui, a partir de estudos de caso no Brasil.

Palavras-chave: estudos de proveniência; colecionismo de arte no Brasil; história da arte.

Abstract: The purpose of this essay is to approach a key issue that has not yet been addressed, by art historiography in Brazil, nor well documented in the collections: the provenance studies. In its first acceptance, the provenance research was developed mainly through the restitution of works of art and cultural objects that were improperly expropriated from their original owners, i.e. the confiscation of collections of Jewish families by the Nazis during World War II. Considering that part of our collections was formed in the immediate post-War period, this should be a central element of the research. Moreover, provenance studies have helped to reconstruct practices of collecting art as well as have contributed to the history of the reception of works of art. These are two other aspects, which should also be analyzed in this lecture, based on Brazilian case studies.

Keywords: provenance research; art collecting in Brazil; art history.

As reflexões que exponho a seguir foram inicialmente apresentadas durante o 33º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, realizado em agosto de 2014, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), em Minas Gerais. Essa foi a minha contribuição para a sessão que organizei com Valéria Piccoli (curadora chefe da Pinacoteca), intitulada “Narrativas alternativas da história da arte: colecionismo e museus de arte”, em que procuramos discutir a formação de acervos de arte no Brasil, suas relações com o sistema das artes, o colecionismo privado e seus modos de operação. Entendi, portanto, que tratar da questão de proveniência era essencial, uma vez que estudos dessa natureza jamais foram realizados no país. A meu ver, a consequência imediata desse fato são dois elementos importantes na compreensão de nossos acervos. Em primeiro lugar, a historiografia da arte entre nós ainda não colocou para si a tarefa de entender o papel do Brasil na economia internacional, e no sistema internacional da arte no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, quando se estabeleceu aquilo que o crítico e historiador do modernismo brasileiro Paulo Mendes de Almeida chamou de “a era dos museus” em nosso país – isto é, os anos 1945-1950.¹ Por fim, e no contexto deste III Seminário de Serviços de Informação em Museus, ao reconsiderarmos a documentação das obras de arte adquiridas pelo país naquele contexto, principalmente no que concerne à sua proveniência, deparamos com informações e narrativas que podem alterar profundamente a maneira pela qual interpretamos nossos acervos.

Temos já variações quando tratamos de proveniência no caso brasileiro, a começar pela terminologia: falamos em procedência ou em proveniência, os dois termos aparecem nas fichas catalográficas de nossos museus. No ambiente anglo-saxônico, e mesmo no contexto francês, o termo é bem definido: *provenance*, em inglês e em francês. No que concerne ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), instituição na qual sou curadora e trabalho diretamente com a documentação de acervo (que fica aos cuidados da Seção de Catalogação), separa-se o histórico da obra de seu doador imediato, e elimina-se o campo “proveniência”. Tal formatação teve uma discussão não documentada e sofreu ajustes ao longo dos anos, cristalizando-se com a criação da Seção de Catalogação do museu em 1985 e o desenvolvimento de seu banco de dados. Nessa operação, aparentemente neutra, a proveniência das obras perdeu-se e foi preciso reconsolidar as informações dos campos de “doação” e “histórico” para termos a real dimensão dos conjuntos de obras angariados pelo museu – quando, por quem e o que isso, enfim, significava para a narrativa de arte moderna, por exemplo, que essas obras poderiam nos contar.²

¹ Veja-se o título de seu clássico livro sobre o modernismo no Brasil. Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

² No caso do MAC USP, a separação da proveniência das obras entre um campo designando o doador imediato e outro da história da obra parece ter sido assim sistematizada para facilitar a geração do relatório de etiqueta das obras dentro de nosso atual banco de dados da catalogação, uma vez que a proveniência quase nunca é um dado descrito na etiqueta de uma obra quando colocada em exposição. Isso vale não só para esse dado, mas também para as dimensões da obra e, por vezes, a descrição de sua técnica, para museus no mundo inteiro. No trabalho da exposição *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entrevero*, em cartaz no Museu, foi opção curatorial fazer constar na etiqueta a proveniência das obras – dado fundamental para a construção do argumento em torno do conjunto adquirido pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado para o núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), hoje pertencente ao acervo do MAC USP.

Colóquio do Comitê Federal de Uberlândia com Valéria Piccoli da arte: colecionismo e Brasil, suas relações com portanto, que tratar das foram realizados na compreensão não colocou para si a internacional da arte no artista e historiador do em nosso país – isto é, Informação em Museus, nesse contexto, principalmente que podem alterar

pela terminologia catalográficas de nos é bem definido: provinha da Universidade de com a documentação da obra de seu doador não documentada e Catalogação do museu em neutra, a proveniência “ação” e “histórico” para por quem e o que isso poderiam nos contar.²

Mendes de. De Anita

idor imediato e outro das obras dentro de nosso na etiqueta de uma obra e, por vezes, a descrição Vanguarda: Pintura Italiana – dado fundamental Sobrando e Yolanda Penteado ao acervo do MAC USP.

Assim, levanto aqui os primeiros elementos para repensarmos a formação de acervos de arte no Brasil, a partir dos estudos de proveniência. Primeiramente, procurarei fazer um breve relato sobre os estudos de proveniência no campo da história da arte – quando surgiram, qual sua primeira função, e suas implicações sócio-político-econômicas. Em seguida, e a partir de uma coletânea de estudos recentemente lançada pelo Getty Research Institute, de Los Angeles, nos Estados Unidos, gostaria de tratar de uma ampliação da noção de proveniência e suas possíveis contribuições para a história da arte. Finalmente, e para tentar demonstrar em que medida essa noção ampliada pode contribuir com a historiografia da arte entre nós, tomarei dois estudos de caso, no MAC USP e no MASP, para propor uma reavaliação da história da formação desses acervos no imediato pós-Segunda Guerra Mundial, revendo criticamente uma historiografia que até agora conformou-se explicar a presença de certas obras, no Brasil, por conta das circunstâncias do mercado de arte que, por outro lado, haviam sido criadas por ações programáticas para sua manutenção.

Estudos de proveniência não são recentes: se considerarmos o desenvolvimento das práticas de colecionismo, especialmente na era moderna, a ideia de que alguém tenha possuído uma obra de arte deixado nela sua marca, por exemplo, muito contribuiu para que historiadores da arte compreendessem a formação de coleções e acervos de museus, bem como pudessem investigar a história da coleção e circulação dos objetos, como operavam circuitos e mercados de arte em determinados contextos, assim levantando questões importantes sobre a construção mesma da narrativa da arte para nós.³ Há pelo menos duas décadas, o interesse pela proveniência de obras de arte diz respeito, principalmente, a um período e a um território precisos – que acabaram por envolver muitos outros territórios: o patrimônio cultural e artístico do continente europeu que foi indevidamente confiscado pelos nazistas, de 1933 até o fim da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, os estudos de proveniência, envolvendo aqui questões éticas da maior seriedade, ganharam uma feição jurídica e, em alguns momentos, contornos detetivescos quando destacados e transformados em matérias de jornal. O episódio mais recente foi justamente o da descoberta, ao acaso, de nada menos que 1.500 obras de arte moderna em posse de certo Cornelius Gurlitt, em Munique, em 2012.⁴ É nessa perspectiva que teve início, em museus de arte e centros de história da arte em países como Estados Unidos, a França, a Inglaterra, a Alemanha, a Áustria e a Itália, a discussão de diretrizes para a documentação de proveniência e a constituição de equipes técnicas especializadas nessa pesquisa. Os Estados Unidos teriam saído na frente, ainda na década de 1980, quando o Getty

²Podemos apontar um autor como Francis Haskell como pioneiro na investigação sobre essas questões, principalmente que diz respeito à constituição do mercado de arte antiga (em inglês, “Old Masters”) na virada do século XIX para o século XX e sua relação com o colecionismo antes da modernidade. Vejam-se, por exemplo, alguns de seus ensaios reunidos em: HASKELL, Francis. *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.

³COHEN, Patricia; COTRELL, Chris. Report of Nazi-Looted Trove Puts Art World in an Uproar. *The New York Times*, 9 Nov. 2013.

Research Institute abrigou a pesquisa do historiador Burton Fredericksen, que deu início à Getty Provenance Index Database, em 1983.⁵ A pesquisa de proveniência tornou-se a seguir uma questão de Estado, quando o Departamento de Estado norte-americano realizou a “Conferência sobre os Bens da Era do Holocausto”, com a participação de 44 países, em Washington, entre novembro e dezembro de 1998. O evento produziu um documento que ficou conhecido como “Os princípios da conferência de Washington sobre a arte confiscada pelos nazistas”,⁶ assinado pelos países convidados, dando origem a estruturas muito precisas dentro de museus norte-americanos: os departamentos de estudos de proveniência, a exemplo do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que criou o seu já em 2000, para atender às diretrizes da conferência de Washington.⁷ No caso dos países europeus, criou-se a Comissão para a Arte Roubada da Europa. Com sede em Londres, a chamada CLAE, criada em 1999, conta com a colaboração de historiadores da arte, restauradores e especialistas em geral na pesquisa sobre as obras de arte confiscadas pelos nazistas em território europeu.⁸ Desde então, esses órgãos vêm reunindo documentação em arquivos específicos, recatalogando obras em acervos de museus e criando uma metodologia específica na elaboração da “biografia” da obra de arte para embasar ações de restituição de famílias e daqueles que foram espoliados de seus bens artísticos indevidamente, e assim, redimir esse passado atroz que envolveu a morte de milhões de pessoas. Essas pesquisas, portanto, apontam ainda para o desenvolvimento de uma ética no trato com o patrimônio artístico, que até o século XX não existia. De fato, uma preocupação sobre a preservação e respeito ao patrimônio cultural e artístico dos países do mundo em situação de guerra e conflito foi algo que começou a se desenhar nos primórdios da Organização das Nações Unidas (ONU), com a criação da Liga das Nações no pós-Primeira Guerra Mundial. Na década de 1920 nasciam, nesse debate, os primeiros órgãos que procurariam lançar diretrizes e normas comuns em relação à preservação do patrimônio cultural e artístico das nações, bem como iniciariam uma discussão sobre procedimentos sistemáticos e padronizados de catalogação de acervos.⁹ Embora isso seja uma realidade sobre a qual podemos efetivamente falar há aproximadamente 15 anos, ela é fruto dos debates iniciados em torno da transformação de objetos artísticos, por exemplo, de espólios de guerra em patrimônio de uma nação e da humanidade – passando-se ao entendimento de que confiscar, destruir, roubar e vender indevidamente o patrimônio cultural e artístico do inimigo é crime de guerra e, mais, crime contra a humanidade. Curioso

§ Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>>.

⁶ Disponível em: <<http://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/122038.htm>>.

⁷ Projeto disponível em: <<http://www.moma.org/collection/provenance/>>. Na página, há um link para acesso à lista de obras de seu acervo que o MoMA levantou como possivelmente provenientes do mercado de arte sustentado pelas operações nazistas de apropriação indevida.

⁸ Vejam-se as atividades da Comissão em <<http://www.lootedartcommission.com/>>.

⁹ Ações que ganharam corpo nas atividades dos diferentes comitês do ICOM – International Council of Museums. Vejam-se as diretrizes apontadas sobre as questões legais e de origem de coleções (itens 6 e 7) do código de ética do ICOM, disponível em: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf (versão em inglês).

samente, o chamado holocausto descrever – poderia ser resumido como os bens culturais. O sistema de Europa, entre 1933 e 1945, de armazenamento, triagem, no mesmo período.¹⁰ No caso das equipes especializadas de que contribuíram, para o resultado desse enorme conjunto de

Destaca-se que a discussão sobre as políticas multiculturais tem criado discussões para o depósito em grandes museus especialistas. Assim, os estudos lógicos importantes e têm entre suas comunidades indígenas.

No texto de introdução ao volume do College Art Association, pesquisa de proveniência no holocausto (ainda que ele também seja uma prática metodológica que suspeita primeira de histórias do comércio dos objetos a serem transformador da própria "realidade das coisas" (tendo os escultores obras de arte, em última

Para um estudo bastante comple
destino dos tesouros artísticos
Letras, 1.ed., 1996. (1.ed. em in
vejam-se as discussões e platafor
Social Transformation Programmi
most-programme/.

CE FEIGENBAUM, Gail; REI
search Institute, 2012. "Introduc
CE APPADURAI, Arjun. The
iversity Press, 1986.

deu início à Getty conseguia uma questão. A Conferência sobre os países, entre novembro e dezembro de 1945, como "Os principais assuntos discutidos pelos países norte-americanos: os Estados Unidos de Nova York e a França de Washington, na Europa. Com sede em Paris, a conferência reuniu historiadores da arte que haviam sido escravizados pelos nazistas, documentação em arquivos e metodologia específica na análise de famílias e daqueles que haviam vivido esse passado atroz. Essas questões permanecem ainda para o debate. No final do século XX não existia um estudo cultural e artístico dos países que se desenhar nos primórdios das Nações no pós-Primeira Guerra Mundial, quando os países que procurariam uma nova identidade cultural e artística das Nações eram padronizados de acordo com os interesses efetivamente faltantes. A transformação de obreiras e da humanidade indevidamente o patrimônio cultural e a humanidade. Curiosamente, o chamado holocausto – cujo advento veio no cerne das preocupações que acabamos de descobrir – poderia ser resumido em duas grandes ações de deslocamento e extermínio: de pessoas e bens culturais. O sistema de extermínio de milhões de pessoas em campos de concentração na Alemanha, entre 1933 e 1945, corresponde ao sistema e extrema sofisticação do aparato de inventariação, triagem, armazenamento e transporte de inúmeros objetos artísticos (só para falar destes), no mesmo período.¹⁰ No caso do patrimônio artístico, estamos falando do envolvimento, é claro, de equipes especializadas de historiadores da arte, diretores de museus, conservadores e galeristas que contribuíram, para o bem (se é possível dizer isso) e para o mal, na elaboração da documentação desse enorme conjunto de objetos em circulação pelo mundo – não só em território europeu...

De mais ou menos do mesmo período da Conferência de Washington a elaboração e publicação das políticas multiculturais da ONU¹¹ que, no caso específico dos estudos de proveniência, criaram discussões para que ex-colônias europeias, por exemplo, reivindiquem seu patrimônio cultural depositado em grandes museus europeus – assunto que ainda cria muito desconforto entre os especialistas. Assim, os estudos de proveniência estenderam-se a acervos arqueológicos e antropológicos importantes e têm embasado novas legislações que regem a pesquisa de campo e a interação com comunidades indígenas em todo o mundo.

No texto de introdução ao volume que resultou de uma sessão sobre proveniência na conferência anual do College Art Association de 2008, Gail Feigenbaum e Inge Reist procuram definir a pesquisa de proveniência numa perspectiva histórica, menos diretamente ligada aos eventos do holocausto (ainda que ele também seja contemplado no volume), e sugerindo que ela instaurou uma prática metodológica que certamente teria muito a dizer para a história da arte.¹² Assim, da mesma maneira que a história da propriedade de obras de arte – que teria inicialmente interessado no comércio dos objetos artísticos –, as autoras sugerem que ela pode chamar a atenção para o transformador da propriedade, em que se revela aquilo que elas chamam de uma "vida social das coisas" (tendo os escritos de Arjun Appadurai como referência),¹³ a história da recepção das obras de arte, em última instância instaurando uma história alternativa da arte. Elas voltam

¹⁰ Para um estudo bastante completo sobre a questão e bibliografia pertinente, ver: NICHOLAS, Lynn. *Europa saqueada: o desvio dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1.ed., 1996. (1.ed. em inglês, 1994).

¹¹ Vê-se as discussões e plataformas colocadas em prática pela Unesco por meio do Programa MOST (Management of Social Transformation Programme), disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/the-most-programme/>.

¹² FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (Org.) *Provenance: An Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2012. "Introduction", p. 1-4.

¹³ APPADURAI, Arjun. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

a falar da proveniência como tendo sido uma espécie de pesquisa na sombra de uma história social da arte, mas que deveria ser reconsiderada à luz de novas abordagens. O volume por elas organizado considera a proveniência a partir dos seguintes eixos: a proveniência como marca; a proveniência como a vida das obras de arte (sua trajetória, sua "biografia"); a proveniência e suas relações com o comércio dos objetos artísticos; e a pesquisa de proveniência "instrumentalizada", que dá conta justamente dos estudos desenvolvidos no quadro de conflitos e situações de guerra e de estados de exceção.

Gostaria de apontar para dois estudos de caso, em que os eixos de reflexão propostos por Feigenbaum e Reist, como descrevi acima, fornecem pistas para a reavaliação dos acervos que se constituíram em São Paulo, entre 1946 e 1951. Estou falando do núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) – hoje pertencente ao MAC USP – e às primeiras aquisições realizadas por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi para a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP). O primeiro, fundado em 1948, desenvolveu suas atividades, em seus primeiros 5 anos de vida, na sede instalada num edifício no centro de São Paulo, onde também operavam o MASP (fundado no ano anterior, em 1947) e o jornal paulista do grupo dos *Diários Associados*, de propriedade do presidente deste último, Assis Chateaubriand. O MAM, por sua vez, era conduzido pelo industrial de ascendência italiana Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo. As pesquisas desenvolvidas na última década acerca da história dos dois museus e de seus principais articuladores levam-nos a pensar num forte diálogo em relação ao programa de exposições, ações de promoção da arte no Brasil e da arte brasileira no exterior e em certa complementariedade de seus respectivos acervos.¹⁴ Eles fizeram, portanto, parte de um mesmo projeto de modernização do país, em que a cidade de São Paulo era reivindicada como carro-chefe da nação. Não à toa, nasce nesse ambiente a segunda mostra de tipo Bienal mais antiga do mundo, a Bienal de São Paulo, que já em sua segunda edição, em 1953, projetava-se como a exposição de arte contemporânea mais importante do Hemisfério Sul, contando com apoio de corpos diplomáticos e especialistas dos países europeus – que a cada edição, a partir de então, enviavam seus representantes e destinavam parcelas de seus orçamentos da área cultural para tanto. A Bienal de São Paulo era organizada pelo antigo MAM, e esse sistema funcionaria muito bem até o final da década de 1950, quando o primeiro museu de arte moderna da América do Sul viu-se em sérias dificuldades financeiras e começaram tratativas para que sua gestão passasse à Universidade de

¹⁴ Sobre o antigo MAM e a reavaliação de sua história, ver NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: Museu para a metrópole*. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas, sob orientação de Maria Cecília França Lourenço) – FAU USP. São Paulo, 2003. A tese conta com uma excelente cronologia de criação do MAM. Sobre o MASP e suas possíveis relações com o antigo MAM, ver pesquisa de doutorado de Marina Martin, ainda em andamento, sob orientação de Silvana Rubino, em cotutela com a Università degli Studi di Padova, na Itália: "MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)", 2014-2015.

São Paulo (USP). Esse processo de Bienal (com a criação da Fundação do antigo MAM, mas já museu: uma dissidência da justiça com a Universidade pós-hereditária. Assim, a USP criou e recebeu do antigo MAM.

No caso do núcleo inicial do Francisco Matarazzo Sobrinho para criar um museu de arte moderno, grupo de orientandos estamos quisa de proveniência para, mas sem critério. Foi precisamente dessas pinturas que puderam colecionismo privado de arte daquele país, mediante um exemplo: *Autorretrato* (1919, da morte do artista, à coleção Riccardo Gualino, que tendo de comédia e uma companhia italiana, com a consultoria de No momento em que Gualino postumamente em seu país de Paris – que tinha sido, em terceiro lugar, é pelas letras do crítico pintor maldito, em 1924. Na grafia do artista, em 1927, em A Bienal de Veneza dedicada à publicação das Leis Raciais na moderna italiana que havia feito o chamado grupo dos Italianos com o crítico como Waldemar Gómez.

ESCE MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *MAC USP/PRCEU*, 2013. (Catálogo)

São Paulo (USP). Esse processo se daria entre 1962 e 1963, quando se separou o antigo museu da Bienal (com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962). A USP recebeu as coleções do antigo MAM, mas jamais pôde usar o nome MAM ou efetivamente administrar o antigo museu: uma dissidência do conselho passaria a primeira metade da década de 1960 brigando na justiça com a Universidade para reaver as coleções e impedir que sua administração passasse a esta última. Assim, a USP criou o seu Museu de Arte Contemporânea (MAC) para acolher as obras remanescentes do antigo MAM.

Nasceu do núcleo inicial do acervo do antigo MAM, refiro-me em especial às 71 obras que o casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado adquiriu na Itália, entre 1946 e 1947, para fundar um museu de arte moderna em São Paulo. Essas obras são tema das pesquisas que eu e meu grupo de orientandos estamos desenvolvendo,¹⁵ e proponho aqui considerá-las sob a ótica da pesquisa de proveniência para, mais uma vez, desconstruir a noção de que elas haviam sido compradas sem critério. Foi precisamente por meio das marcas (etiquetas e inscrições) encontradas em algumas dessas pinturas que pudemos reconstituir sua trajetória e reconectá-las com o ambiente do colecionismo privado de arte moderna na Itália dos anos 1930, por sua vez, fomentado pelo Estado italiano, mediante um programa de exposições e premiações. Desse conjunto darei apenas um exemplo: *Autorretrato* (1919, óleo/tela) de Amedeo Modigliani. A obra havia pertencido, depois da morte do artista, à coleção mais celebrada de arte moderna italiana nos anos 1920, do empresário Riccardo Gualino, que tendo se estabelecido em Turim e criado alguns órgãos culturais (um teatro de comédia e uma companhia cinematográfica, entre outros), pôs-se a colecionar arte moderna italiana, com a consultoria de ninguém menos que o crítico e historiador da arte Lionello Venturi. No momento em que Gualino promovia sua coleção, em Turim, Modigliani era alçado ao estrelato internacionalmente em seu país de origem e em Paris. Totalmente associado ao ambiente da Escola de Paris – que tinha sido, em termos de exposições e vendas de obras do artista, pouco generoso com ele, é pelas letras do crítico André Salmon que Modigliani se tornaria exemplo emblemático do pintor maldito, em 1924. Na Itália, é o crítico Giovanni Scheiwiller que escreve a primeira monografia do artista, em 1927, em seguida apresentando-se como um grande especialista em sua pintura. A Bienal de Veneza dedicaria a Modigliani uma sala especial em 1930. O artista foi, assim e até a publicação das Leis Raciais na Itália em 1937, um emblema da arte moderna italiana, e dessa arte moderna italiana que havia feito seu sucesso em Paris. Modigliani seria também reivindicado pelo chamado grupo dos Italianos de Paris, entre 1928 e 1932. Tendo à sua frente o pintor Mario Tozzi, os chamados “Italianos de Paris” haviam sido promovidos por galeristas como Léonce Rosenberg e um crítico como Waldemar Georges, no intuito de apresentar a Itália, no auge de seu processo de

VINCE MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. (Catálogo de Exposição).

modernização da primeira década do fascismo, como um centro importante de arte moderna. Desse maneira, as longas estadias de aprendizado em Paris, de artistas como Modigliani, De Chirico, Gino Severini e Massimo Campigli, eram fundamentais na defesa desse grupo de italianos que, imbuídos de sua tradição artística, renovaram a pintura italiana alcançando-a ao ambiente internacional. Nesse contexto, Modigliani era, portanto, personagem-chave.

Voltando ao seu primeiro proprietário, Riccardo Gualino tem a falência de suas empresas decretada em 1929, sendo condenado à prisão por crimes de estelionato. Sua coleção é a seguir dispersada, colocada à venda em leilões, o que leva outro colecionador a comprá-la. Ela passa assim às mãos de Alberto della Ragione, também empresário, e que ao longo dos anos 1930 constituiu importante coleção de arte moderna italiana, legando-a em parte à prefeitura de Florença após a Segunda Guerra Mundial. Não seria o caso do *Autorretrato* em questão, pois ele aparece disponível à venda numa exposição organizada por uma associação de artistas amadores, entre abril e maio de 1946, em Milão. É certamente no contexto dessa exposição que a obra é adquirida pelos intermediários de Matarazzo na Itália, seguindo para o Brasil em julho de 1947. É importante observar que a obra aparece reproduzida e é analisada em várias monografias do artista, em francês, inglês e italiano ao longo das duas décadas seguintes. Entretanto, em algum momento perdeu-se o traço de sua presença numa coleção brasileira – ainda que as monografias de época, depois da compra por Matarazzo, a citassem como pertencente à sua coleção.¹⁶

Voltarei a Modigliani depois de tomar um caso do acervo do MASP. Trata-se do conjunto de bronzes de Edgar Degas, adquiridos pelo museu em 1951, após uma proposta feita a Bardi pela Marlborough Gallery de Londres, no mesmo ano.¹⁷ A galeria londrina fazia a oferta de um “conjunto completo” de bronzes do artista, por entender que o destino dele deveria ser um museu de

¹⁶ A referência da obra como pertencente à Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho aparece em publicações como *Opere di Amedeo Modigliani, da série Pittori Italiani Contemporanei*. Milano: Edizioni del Milione, 1947, como "raccolta Matarazzo Sobrinho, San Paolo, Brasile", e em *Modigliani* [texto de Franco Russoli e prefácio de Jean Cocteau]. Paris: Milano: Fernand Hazan Éd./Silvana Editoriale d'Arte, 1958, como "Collection Francisco Matarazzo-Sobrinho, São Paulo, Brasil". Apenas numa monografia da Skira, publicada em inglês, aparece a menção "Collection Mr. and Mrs. Francisco Matarazzo Sobrinho". Cf. *Modigliani. Masterpieces of French Painting* (Texto de Maurice Raynal). Paris/Geneva/New York: Albert Skira, s.d. A partir de três versões diferentes de listas das obras que ficariam para usufruto de Yolanda Penteado no momento do divórcio do casal, é possível inferir o ano de 1960 para a publicação da Skira. Cf. documentos do divórcio entre Yolanda e Ciccillo, Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Curiosamente, a vinculação da obra à coleção Matarazzo desaparece das monografias mais recentes, em que por vezes ela é publicada com a localização desconhecida. Ver análise de Paolo Rusconi, por ocasião do minicurso "Anos 30 na Itália. As artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo", 16 a 19 de abril de 2013, MAC-USP. Rusconi dedicou uma aula à crítica italiana em torno de Amedeo Modigliani nas décadas de 1930 e 1940.

17 Para um estudo aprofundado sobre o conjunto, ver, da autora: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Degas escultor: o processo de fundição à coleção de bronzes do Museu de Arte de São Paulo, MASP*. Tese (Doutorado, sob orientação de Walter Zanini) – Departamento de Artes Visuais, ECA USP. São Paulo, 2000. Parcialmente publicada em: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.) *Edgar Degas: o universo de um artista*. São Paulo: MASP, 2006. (Catálogo de Exposição).

de arte moderna. Des-
Modigliani, De Chirico,
grupo de italianos que,
ao ambiente internacio-

de suas empresas decreta-
ção é a seguir dispersada.
Ela passa assim às mãos de
constituiu importante
Florencia após a Segunda
parece disponível à venda
abril e maio de 1946.
rida pelos intermediários
ante observar que a obra
francês, inglês e italiano
perdeu-se o traço de sua
depois da compra por Ma-

Trata-se do conjunto de
proposta feita a Bardi pela
fazia a oferta de um "con-
deveria ser um museu de

aparece em publicações como 12
Milione, 1947, como "racc.
ficio de Jean Cocteau]. Paris/
Matarazzo-Sobrinho, São
Collection Mr. and Mrs. Fran-
Maurice Raynal). Paris/Geneva/
ficiam para usufruto de Yolanda
da Skira. Cf. documentos
Wanda Svevo, Fundação
das monografias mais recentes.
Busconi, por ocasião do minicurso
16 a 19 de abril de 2013, MAC
decadas de 1930 e 1940.

Ana Gonçalves. *Degas escultor: do
Decorado, sob orientação de Walter
publicada em: MAGALHÃES
(Catálogo de Exposição).*

Como Bardi estava em plena atividade de aquisições para o novo museu, o nome do MASP era conhecido do circuito europeu de galerias – o que se depreende das próprias relações que Bardi cultivou antes de chegar ao Brasil, as quais resultaram em mais de uma compra realizada na mesma galeria – dentre elas, a própria Marlborough, que negociou com o museu brasileiro a venda de outras obras. A pesquisa que conduzi em torno desses bronzes durante meu doutorado envolvia um processo de documentação e atualização de suas fichas catalográficas. No processo de fotografiação da parte inferior das bases, na tentativa de documentar marcas, inscrições ou sinais, fomos o registro de uma etiqueta colada sob a base de “Mulher saíndo da banheira”: tratava-se da enquete da famosa galeria de Alfred Flechtheim, com sedes em Düsseldorf e Berlim, ao longo dos anos 1920, e que, como pudemos verificar depois, havia negociado uma quantidade significativa de bronzes do artista entre 1926 e 1928, tendo sido muito provavelmente a única fonte de venda dessas obras para museus na Alemanha. Por conta dos inúmeros anúncios de vendas de bronzes de Degas na revista da galeria, levantamos a hipótese de que todo o conjunto do MASP tivesse vindo dos espólios de Flechtheim. Com a ascensão do nazismo na Alemanha, Flechtheim é rapidamente considerado persona non grata e obrigado a deixar o país. Ele estabeleceu-se em Londres a partir de 1934, onde morreu sem deixar herdeiros, em 1937. É provável, portanto, que a Marlborough Gallery tenha se encarregado – como outras galerias do período – do espólio do galerista alemão, que tinha forte ligação com as vanguardas artísticas de seu país, tendo gozado também de grande prestígio no meio artístico internacional. Sua revista *Der Querschnitt* foi, na década de 1920, dos principais espaços institucionalizados no mercado alemão de debate sobre a arte moderna.

Esses dois exemplos, como outros agora sendo investigados, nos acervos do MAC USP e do MASP, a menor ver, desconstroem duas noções já sedimentadas pela historiografia brasileira, que não se sustentam diante da evidência dos documentos levantados no processo aparentemente simples de atualização da catalogação dessas obras, principalmente no que diz respeito aos dados de sua proveniência. Insiste-se na ideia de dois acervos coletados sem critério e que só puderam adquirir “os grandes nomes” em vista das circunstâncias da economia da arte no imediato pós-guerra, que possibilitou a colocação de obras, no mercado, hoje, incompráveis – por seu valor monetário e pela própria disponibilidade de compra. Isso se faz evidente na narrativa que se consolidou tanto sobre as 71 pinturas italianas que Matarazzo adquiriu para o antigo MAM, quanto sobre a constituição do acervo do MASP. Tanto num caso quanto no outro, são seus primeiros diretores a sugerir essa narrativa. No que diz respeito às 71 obras italianas adquiridas para o antigo MAM, seu primeiro diretor, o crítico belga Léon Dégand, num relato sobre sua estadia na América do Sul, desqualificou completamente o núcleo inicial do acervo que encontrou, quando chegou aqui em julho de 1948, dizendo que o museu possuía “os piores produtos dos nomes mais ilustres”, salvando apenas o Au-

torretrato de Modigliani.¹⁸ Como diretor artístico do MASP, Bardi, por sua vez, também falaria na formação de uma coleção, na qual os “nomes” eram importantes, e não tanto na coerência ou no cotejamento entre as obras. Num depoimento dado em 1992, ele menciona a formação de um acervo sem uma diretriz clara.¹⁹ Por outro lado, ao analisarmos tanto a vida retrospectiva dessas obras quanto sua fortuna crítica nos anos 1950-1960, encontramos um contexto internacional que as legitima completamente, por meio de exposições, publicações e resenhas críticas. Nos exemplos que demos, Modigliani aparecia, na exposição e em seu respectivo catálogo “Twentieth Century Italian Art”, curada por James Thrall Soby e Alfred Barr, no MoMA em 1949, em destaque e legítimo herdeiro da vanguarda parisiense.²⁰ As esculturas de Degas, por sua vez, foram objeto de grande pesquisa do historiador da arte norte-americano John Rewald, em 1946, e motivo de grande redescoberta de suas práticas nos anos 1950, quando chegam aos Estados Unidos os originais em materiais os mais diversos, dados por destruídos até aquele momento.²¹ Os dois exemplos que selecionamos aqui são de artistas e obras cuja fortuna crítica internacional é significativa, mas que até pouco tempo atrás ignorava sua presença e sua importância no e para o Brasil. E se ela é rica fora do país, é muito incipiente dentro. Embora façam parte do time dos *highlights* em seus dois museus, ainda estamos por refletir sobre a presença e o impacto delas no Brasil e no meio artístico brasileiro.

Para finalizar, gostaria de retomar a questão das circunstâncias que trouxeram essas obras para o país e da aparente falta de critério dos consultores que formaram esses acervos. O avanço dos nazistas sobre outros países, particularmente sobre a França e a Itália (para falar apenas daqueles territórios que nos dizem respeito diretamente), de fato produziram talvez um dos maiores processos de circulação de arte moderna que se conhecia até então. A tal ponto isso chegou que nos programas de resgate das economias da Europa depois do fim da Segunda Guerra Mundial assinalava-se a importância de manutenção do mercado de arte em funcionamento. Nessas

¹⁸ Cf. DÉGAND, Léon. *Un critique d'art en Amérique du Sud*, c.1949 p.7-8. Fundo Léon Dégand, Bibliothèque Kandinsky, Centre National Georges Pompidou, Paris. Trata-se de um texto datilografado, que deveria ter servido a um artigo que Dégand havia sido convidado a escrever sobre sua experiência na América do Sul, mas que jamais foi publicado.

¹⁹ Entrevista concedida a José Carlos Durand, para a publicação do livro *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Essa mesma ideia é reforçada pela biografia que Fernando Morais escreveu de Assis Chateaubriand. Cf. MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1.ed. 1994.

²⁰ Cf. SOBY, James Thrall; BARR Jr., Alfred. *XX Century Italian Art*. New York: MoMA, 1949. (Catálogo de Exposição). Um terço do catálogo é dedicado às duas primeiras décadas do século XX italiano. O capítulo sobre o “Early Futurism” (que se concentra apenas no primeiro futurismo) é escrito por Alfred Barr, seguido de um capítulo sobre a pintura metafísica, e o terceiro é integralmente dedicado a Modigliani, ambos escritos por James Thrall Soby. Embora nossa obra não apareça na lista final de obras expostas do catálogo (p.131-132), ela contém no verso uma etiqueta de empréstimo do MoMA, com a indicação “Matarazzo 51.377”. Seria preciso cotejar a documentação do próprio MoMA para verificar se a etiqueta estaria associada à mostra organizada em 1949.

²¹ Cf. REWALD, John. *Degas: Sculpture*. New York, 1944. E ainda a questão da redescoberta da existência dos originais em diversos materiais. Cf. ADHÉMAR, Jéan. *Before the Degas Bronzes*. *Art News*, nov. 1955. p.34-35 e 70.

vez, também falaria tanto na coerência ou não a formação de uma retrospectiva dessas obras, portanto programadas, figuras como Bardì chegavam ao Brasil com exposições de arte, com venda local, como representantes de organismos paradiplomáticos organizados com uma finalidade: o restabelecimento dos laços diplomáticos e comerciais com países da América Latina, sendo como seu “cartão de visitas” a arte moderna.²² O Brasil foi, assim, parte integrante de um circuito internacional que se reestruturou naquele momento por meio do fomento a novos mercados, e, talvez por isso mesmo, tivesse sido possível criar uma Bienal em São Paulo, em 1951. Fecha-se assim outro aspecto dos estudos de proveniência, que é a ideia da proveniência instrumentalizada – no caso brasileiro, e do que sabemos até então, como repositório de uma economia internacional da arte, que tinha de se reinventar diante das economias europeias arruinadas. Isso, por outro lado, não desqualifica as obras aqui angariadas, tampouco sustenta a suspeita “falta de critério” em sua seleção, uma vez que sua proveniência e sua fortuna crítica progressiva apontam para objetos que tiveram e continuaram a ter papel relevante na narrativa de arte moderna e na construção da trajetória desses artistas.

...eram essas obras para acervos. O avanço dos ... para falar apenas daquele talvez um dos maiores ... ponto isso chegou que ... Segunda Guerra Mundial ... funcionamento. Nessas

Dégand, Bibliothèque Kazimir ... que deveria ter servido a um ... mas que jamais foi publicado. ... e distinção: artes plásticas, ... mesma ideia é reforçada pela ... Chatô: o rei do Brasil. São

1949. (Catálogo de Exposições ... O capítulo sobre o “Early Futurism” ... de um capítulo sobre a pintura ... Thrall Soby. Embora nossa obre ... eriqueta de empréstimo do ... MoMA para verificar se ... da existência dos originais ... 1955, p.34-35 e 70.

um estudo sobre a chegada de Bardì ao Brasil, veja-se PIZZOLI, Viviana. 1946! Porque Pietro Maria Bardì decidiu ... a Itália e partir para o Brasil? Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/modernidade/pdfs/VIVIAN_PORT.pdf. O texto resulta de dissertação de mestrado defendida pela autora, no ... di Beni Culturali e Ambientali da Università degli Studi di Milano, em março de 2013, sob orientação de ... Rusconi.