

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

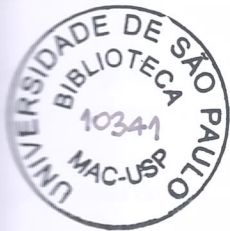
025.5
S471
2014

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

Apoio:



Realização:



PINACOTECA
DE SÃO PAULO



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, o 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 reconstituir 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?

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 do histórico 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 Entreguerras*, 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 da
foram realizados no
importantes na compreensão
não colocou para si a
internacional da arte no
crítico e historiador do
em nosso país – isto é
informação em Museus
contexto, principal-
que podem alterar
pela terminologia:
catalográficas de nos-
é bem definido: *proveni-
da Universidade de
com a documentação
da obra de seu doador
não documentada e
Catalogação do museu em
neutra, a proveniência
“origem” e “histórico” para
por quem e o que isso,
poderiam nos contar.²*

Paulo Mendes de. De Anita ao

dador imediato e outro do
das obras dentro de nosso
na etiqueta de uma obra
e, por vezes, a descrição
Vanguarda: Pintura Italiana
das obras – dado fundamental
Subrinho 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 em explicar a presença de certas obras, no Brasil, por conta das circunstâncias do mercado de arte de então, 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 e 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 recepção 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 notícias de jornal. O episódio mais recente foi justamente o da descoberta, ao acaso, de nada menos do 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 os 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

² Podemos apontar um autor como Francis Haskell como pioneiro na investigação sobre essas questões, principalmente no 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.

⁴ COHEN, 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. Curio-

5 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. Veja-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).

...o chamado holocausto – cujo advento veio no cerne das preocupações que acabamos de discutir – 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 Europa, entre 1933 e 1945, corresponde ao sistema e extrema sofisticação do aparato de inventariamento, 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...

Dura mais ou menos do mesmo período da Conferência de Washington a elaboração e publicação das políticas multiculturalistas da ONU¹¹ que, no caso específico dos estudos de proveniência, têm criado discussões para que ex-colônias europeias, por exemplo, reivindiquem seu patrimônio em depósito 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 concepção primeira de história da propriedade de obras de arte – que teria inicialmente interessado ao comércio dos objetos artísticos –, as autoras sugerem que ela pode chamar a atenção para o poder 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 destino 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 Vejam-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 GAIL FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (Org.) *Provenance: An Alternate History of Art*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 2012. “Introduction”, p. 1-4.

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

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 complementaridade 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

42

No caso do núcleo inicial do grupo de Francisco Matarazzo Sobrinho, a intenção de criar um museu de arte moderna não se concretizou. O grupo de orientandos estava formado por uma mistura de proveniência para, mas não havia um critério. Foi precisamente a partir dessas pinturas que pudemos perceber o colecionismo privado de arte moderna naquele país, mediante um primeiro exemplo: *Autorretrato* (1919, coleção da família do morto do artista, à coleção de Riccardo Gualino, que tendo sido uma obra de comédia e uma companhia italiana, com a consultoria de Gualino. No momento em que Gualino morreu, passou postumamente em seu país de origem, na Itália – Paris – que tinha sido, em termos de –, é pelas letras do crítico de arte, o pintor maldito, em 1924. Na obra do artista, em 1927, em uma exposição na A Bienal de Veneza dedicada à publicação das Leis Raciais na Itália, a arte moderna italiana que havia feito parte do chamado grupo dos Italianos de Paris, os chamados “Italianos de Paris”, um crítico como Waldemar G.

USP/PRCEU, 2013. (Catálogo

memória de uma história
proveniência. O volume por elas
proveniência como marca; a
proveniência e suas
"instrumentalizada"
e situações de guerra

propostos por Feigen-
dos acervos que se cons-
do acervo do antigo
MAC USP – e às primeiras
a criação do Museu de
suas atividades, em seu
São Paulo, onde também
do grupo dos *Diários*
O MAM, por sua
Sobrinho, conhe-
acerca da história dos
diálogo em relação ao
brasileira no exterior e em
parte de um mesmo
como carro-chefe
Bielal mais antiga do mundo
como a exposição de
apoio de corpos diplo-
então, enviavam seus
para tanto. A Bienal de
muito bem até o final da
do Sul viu-se em sérias
passasse à Universidade de

São Paulo. MAM: Museu para a metrô-
Cecília França Lourenço) – FAU
MAM. Sobre o MASP e suas possíveis
em andamento, sob orientação de
ASP e MAM: percursos e movimentos

São Paulo (USP). Esse processo se daria entre 1962 e 1963, quando se separou o antigo museu da
Bielal (com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio de 1962). A USP recebeu as co-
leções 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
unidade 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
recolhidas do antigo MAM.

No caso 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
criar 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 pes-
quisa 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 algu-
mas dessas pinturas que pudemos reconstituir sua trajetória e reconectá-las com o ambiente do
coleccionismo privado de arte moderna na Itália dos anos 1930, por sua vez, fomentado pelo Estado
do país, mediante um programa de exposições e premiações. Desse conjunto darei apenas um
exemplo: *Auto-retrato* (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
Ricardo 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
principalmente 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 mono-
grafia 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

USP e MAC USP/PRCEU, 2013. (Catálogo de Exposição).

modernização da primeira década do fascismo, como um centro importante de arte moderna. Dessa 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 alçando-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 *12 Opere di Amedeo Modigliani, da série Pittori Italiani Contemporanei*. Milano: Edizioni del Milione, 1947, como “racc. 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, Brésil”. 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 Penteadó 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: do 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).

importante de arte moderna. Des-
se grupo de italianos que,
ao ambiente internacio-

de suas empresas decreta-
ção é a seguir dispersada.
Ela passa assim às mãos de
1930 constituiu importante
de Florença após a Segunda
parece disponível à venda
entre abril e maio de 1946.
pelos intermediários
importante observar que a obra
em francês, inglês e italiano
perdeu-se o traço de sua
depois da compra por Ma-

MASP. 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*
del Milione, 1947, como “rac-
prefácio de Jean Cocteau]. Paris/
Francisco Matarazzo-Sobrinho, São
“Collection Mr. and Mrs. Fran-
Maurice Raynal). Paris/Geneva/
para usufruto de Yolanda
da Skira. Cf. documentos
Wanda Svevo, Fundação
das monografias mais recentes.
Musconi, por ocasião do minicurso
”, 16 a 19 de abril de 2013, MAC
de 1930 e 1940.

Ana Gonçalves. *Degas escultor: do*
Quadrado, 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
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
envolveu um processo de documentação e atualização de suas fichas catalográficas. No processo de
imaginação da parte inferior das bases, na tentativa de documentar marcas, inscrições ou sinais,
fizemos o registro de uma etiqueta colada sob a base de “Mulher saindo da banheira”: tratava-se da
etiqueta 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
declarado *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 meu ver, desconstróem 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
leitura. No que diz respeito às 71 obras italianas adquiridas para o antigo MAM, seu primeiro di-
retor, 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,
ao dizer 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 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. Nessa

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 por uma 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, Jean. Before the Degas Bronzes. *Art News*, nov. 1955. p.34-35 e 70.

...vez, também falaria sobre tanto na coerência ou na ausência a formação de um novo retrospectiva dessas obras no contexto internacional que elas críticas. Nos exemplos do catálogo "Twentieth Century Art" em 1949, em destaque e, por sua vez, foram objeto de crítica em 1946, e motivo de grande interesse nos Estados Unidos os originais em Paris. Os dois exemplos que selecionamos são significativos, mas que até hoje não estão no Brasil. E se ela é rica fonte de informações em seus dois museus, não há meio artístico brasileiro que tenha essas obras para seus acervos. O avanço dos estudos para falar apenas daquelas obras talvez um dos maiores pontos isso chegou que a Segunda Guerra Mundial afetou o funcionamento. Nessas condições, a obra de Jean Dégand, Bibliothèque Kandinsky, que deveria ter servido a um fim, mas que jamais foi publicada, não é distinção: artes plásticas e a mesma ideia é reforçada pela obra de Charô: o rei do Brasil. São Paulo, 1949. (Catálogo de Exposição). O capítulo sobre o "Early Futurism" é um capítulo sobre a pintura de Thérèse Soby. Embora nossa obra tenha uma etiqueta de empréstimo do próprio MoMA para verificar a existência dos originais em 1955, p.34-35 e 70.

...portanto programadas, figuras como Bardi chegavam ao Brasil com exposições de arte, para venda local, como representantes de organismos paradiplomáticos organizados com uma finalidade: o restabelecimento dos laços diplomáticos e comerciais com países da América Latina, tendo 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 suposta "falta de critério" em sua seleção, uma vez que sua proveniência e sua fortuna crítica apontam para objetos que tiveram e continuaram a ter papel relevante na narrativa de arte moderna e na construção da trajetória desses artistas.

²² Para um estudo sobre a chegada de Bardi ao Brasil, veja-se PIZZOLI, Viviana. 1946! Porque Pietro Maria Bardi deixou a Itália e partiu 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 Departamento di Beni Culturali e Ambientali da Università degli Studi di Milano, em março de 2013, sob orientação de Paolo Rusconi.