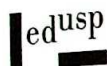




Reitor / Dean
Vice-reitora / Vice-Dean

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO / UNIVERSITY OF SÃO PAULO

Carlos Gilberto Carlotti Junior
Maria Arminda do Nascimento Arruda



Diretor-presidente / President

Presidente / President
Vice-presidente / Vice-President

Suplentes / Substitutes

Editora-assistente / Assistant Editor
Chefe Div. Editorial / Editorial Division

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO / UNIVERSITY OF SÃO PAULO PRESS

Sergio Miceli Pessoa de Barros

COMISSÃO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Rubens Ricupero
Clodoaldo Grotta Ragazzo
José Tavares Correia de Lira
Laura Janina Hosiasson
Merari de Fátima Ramires Ferrari
Miguel Soares Palmeira
Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior
Chao Yun Irene Yan
Flávio Ulhoa Coelho
Pablo Ortellado

Carla Fernanda Fontana
Cristiane Silvestrin



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA / MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

CONSELHO DELIBERATIVO / BOARD

Presidente / President	Ana Magalhães
Vice-diretora / Deputy Director	Marta Bogéa
Representantes do Reitor / Representatives of the Dean	Esther Império Hamburger;
Representantes Docentes / Representatives of the Professors	Tamikuã Txihí Gonçalves Rocha (Tamikuã Txihí do Povo Pataxó)
Representantes Funcionários / Representatives of the Employees	Fernanda Pitta; Heloísa Espada; Helouise Costa; Rodrigo Queiroz
Titulares / Holders	Ariane Lavezzo; Michelle Alencar
Suplentes / Surrogates	Paulo Renato Loffredo
Representante Discente / Representative of the Students	Fabiane Schafranski Carneiro
Titulares / Holders	Talita Maciel Lopes da Silva
Suplente / Surrogate	

DIRETORIA / EXECUTIVE BOARD

Diretora / Director
Vice-diretora / Deputy Director
Secretaria / Secretary

Ana Magalhães
Marta Bogéa
Carla Augusto

70898161
M986te
MAC-USP

MAC-Museu Arte Contemporânea



Tempos fraturados.

L-011527

organização

ANA MAGALHÃES

HELOUISE COSTA

MARTA BOGÉA

MAC USP / EDUSP



TEMPOS FRATURADOS

Copyright © 2024 by Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

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

Tempos Fraturados / organização Ana Magalhães, Helouise Costa e Marta Bogéa. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Museu de Arte Contemporânea da USP, 2024.

Edição bilingue: português/inglês (*Fractured Times*)

Vários colaboradores.

ISBN 978-65-5785-208-8

1. Arte contemporânea. 2. Museu de Arte Contemporânea (São Paulo, SP). I. Magalhães, Ana. II. Costa, Helouise. III. Bogéa, Marta.

24-225726

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea: Exposições: Catálogos 700.74

Eliane de Freitas Leite – Bibliotecária – CRB-8/8415

Direitos reservados à / Rights reserved to

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
Avenida Pedro Álvares Cabral, 1301, Ibirapuera
04094-050 – São Paulo – SP – Brasil
www.mac.usp.br – e-mail: mac@usp.br

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Rua da Praça do Relógio, 109-A, Cidade Universitária
05508-050 – São Paulo – SP – Brasil
Divisão Comercial: tel. (11) 3091-4008 / 3091-4150
www.edusp.com.br – e-mail: edusp@usp.br

Printed in Brazil 2024

Foi feito o depósito legal

REVISITAR UMA COLEÇÃO EM TEMPOS DE FRATURA

Ana Magalhães

A nova exposição de longa duração do acervo do MAC USP empresta por título o da coletânea de escritos do historiador Eric Hobsbawm (1917-2012), publicada postumamente¹. Segundo o autor, ela tem como ponto de partida sua conferência para o Festival de Salzburgo, na Áustria, em 1996, em que ele foi convidado a falar sobre a arte e a cultura da primeira metade do século 20. Ao ensaio apresentado na ocasião, o autor acrescenta outros textos escritos entre 1964 e 2012, nos quais discorre sobre a crise do que ele chama de “civilização burguesa europeia²”.

O livro *Tempos fraturados* é antecedido por duas outras coletâneas organizadas pelo autor: *O novo século*, publicada em 1999; e *Globalização, democracia e terrorismo*, publicada em 2007. Nelas, Hobsbawm se descreve como um homem do “mundo de ontem” tentando compreender o século 21. Nesse sentido, os ensaios iniciais de *Globalização, democracia e terrorismo*, em que o autor discorre sobre uma nova forma de guerra, pulverizada pelos quatro cantos do globo terrestre, difícil de distinguir de ações de terrorismo, são particularmente proféticos, e anunciam “outro século de conflitos armados e de calamidades humanas³”. Não à toa, a capa da edição brasileira do livro é uma foto do que restou da fachada sul da torre sul do World Trade Center, em Nova York, entre os escombros, do fotógrafo Joel Meyerowitz, depois dos atentados de 11 de setembro de 2001. Hobsbawm certamente reuniu os ensaios deste livro sob o impacto desta tragédia que, afinal, acabou por instaurar o século 21, e talvez já percebendo as tensões que levariam à crise do mercado financeiro de 2008. Nessa mesma corrente de acontecimentos, a crise climática, a crise humanitária e a crise sanitária da segunda década do novo século vieram apenas para confirmar algumas de suas previsões. E mesmo sem abordar qualquer terminologia ou questão específica dos estudos pós-coloniais, seu diagnóstico sobre o modelo civilizacional europeu, sem dúvida, reverbera a crítica feita a ele por essas novas teorias.

1 No programa curatorial do MAC USP, o 7o. e o 6o. andares de sua sede são dedicados a uma exposição que apresenta o acervo do Museu a partir da atualização dos problemas e questões que a história, a teoria e a crítica da arte dos séculos 20 e 21 trazem a cada cinco anos. A primeira versão do que chamamos “exposição de longa duração do acervo do MAC USP” tinha por título *Visões da arte no acervo do MAC USP, 1900-2000*, e se estendeu por seis anos, em função da pandemia de Covid-19. Veja: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2016/visoes/home.htm>.

2 Cf. Eric Hobsbawm, *Tempos fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11. Sobre o Festival de Salzburgo, na Áustria (em alemão, *Salzburger Festspiele*), sua fundação data de 22 de agosto de 1920, e se trata de um festival de música, ópera e teatro, cujas origens tiveram por objetivo a construção de uma nova identidade nacional austríaca, diante da queda do Império Habsburgo (ao final da I Guerra Mundial, em 1918) e a instauração do regime republicano no país, em 1919. Veja: <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/about-us#history>. Hobsbawm lembra que esses eventos históricos levaram à fragmentação dos territórios da Europa central e do leste, fomentando a ascensão de nacionalismos locais, e estão na base dos grandes conflitos e rupturas que viriam com a II Guerra Mundial, anunciando o começo do fim da civilização dita ocidental.

3 Cf. Eric Hobsbawm, *Globalização, democracia e terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 46.

Hobsbawm foi ainda um especialista na análise daquilo que antecedeu o século 20, amplamente difundido dado seu papel como intelectual público. Professor na universidade, estudioso da história de uma perspectiva marxista dos séculos 18, 19 e 20, sua participação em eventos e conferências de grande audiência, transmitidas pela televisão e pela rádio, demonstram o seu interesse em debater a história com não-especialistas, bem como em entender como as pessoas de um modo geral vivenciavam os acontecimentos e as transformações por eles ocasionadas. Por fim, ele se vê como esse homem comum, num século de pessoas comuns, que por conta de sua origem judaica, esteve sujeito às vicissitudes das duas guerras mundiais e do Holocausto - uma das muitas versões do genocídio e das diásporas humanas dos últimos 200 anos.

Mas em que sua trajetória e seus escritos poderiam ajudar na leitura de um acervo como do MAC USP? Em primeiro lugar, lidar com um acervo de museu significa, de algum modo, estar diante de vestígios de acontecimentos, isto é, as obras nele presentes podem ser tomadas como documentos ou testemunhas da história. Qualquer historiadora ou historiador sabe que a interpretação da história se faz no presente. Por analogia, um acervo artístico pode ser atualizado a partir de sua reinterpretação no presente: um exercício relevante para, inclusive, apontar outras linhas de colecionismo de um museu.

Em segundo lugar, em *Tempos fraturados*, Hobsbawm nos fala sobre a falência das vanguardas artísticas do início do século 20. De acordo com o autor, seus projetos utópicos teriam sido pensados para estruturas criadas por essa civilização burguesa europeia, que assistiu à sua derrocada a partir do fim da II Guerra Mundial. Além disso, essas formas vanguardistas se confrontaram com a emergência da cultura de massa e de seus modos de comunicação e expressão imagética, muito mais eficazes na sua disseminação junto às pessoas comuns. O advento da internet, nos anos 1990, e das redes sociais virtuais, a partir dos anos 2000, amplificaram ainda mais a influência dos meios de comunicação, e trouxeram uma plataforma para difusão das vozes das ditas pessoas comuns. Este fenômeno nos colocou em uma situação paradoxal na última década, sobretudo, em um mundo onde o acontecimento histórico é distorcido e manipulado por *fake news*.

Hobsbawm nos interessava, portanto, para refletir sobre como o acervo do MAC USP pode narrar a experiência humana nos últimos 120 anos, tanto de um ponto-de-vista subjetivo, quanto coletivo. Dentre os agrupamentos a partir dos quais a curadoria da exposição atual do acervo organizou essas narrativas possíveis, *Inconsciente (não) livre* e *Retrato*, por exemplo, procuram abordar aspectos das chamadas imagens do inconsciente e da representação e da autorrepresentação para tratar da dimensão subjetiva da vida humana. Já *Guerra fria*, *Apropriação*, *Êxodo*, *Violência* e *Resistência* tocam os conflitos, estados de exceção, deslocamentos forçados de grupos humanos e lutas sociais que marcaram o período.

Ademais, o núcleo inicial do acervo do MAC USP havia sido formado no contexto do fim da II Guerra Mundial. Embora criado na USP apenas em 1963, ele é herdeiro das coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), cujas primeiras obras foram adquiridas entre 1946 e 1947, através de uma campanha de compras feita por Francisco Matarazzo Sobrinho (então presidente do conselho do MAM) e Yolanda Penteado entre a Itália e a França, e pela doação de 12 obras de arte moderna, realizada pelo magnata estadunidense Nelson Rockefeller para incentivar a criação de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro⁴. Esse acervo, portanto, foi formado sobre os escombros da guerra e do genocídio, já que foi a II Guerra Mundial e suas consequências que criaram as condições para que obras de arte de grandes nomes do modernismo internacional viessem parar no Brasil.

4 Sobre o núcleo inicial do acervo do MAM, veja Ana Gonçalves Magalhães, *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda Editorial, 2016, pp. 23-57 (capítulo 1).

Já na Universidade, o acervo do MAC USP cresceu extraordinariamente, e deu continuidade à sua atualização, com o colecionismo de novas práticas artísticas e novas mídias⁵. Também enfrentou grandes desafios em suas duas primeiras décadas de existência, tendo sido um espaço importante de resistência e reflexão crítica durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)⁶. As obras aqui presentes, e as que são colecionadas até hoje, colocam o Museu em diálogo com questões da globalização, da emergência das mídias digitais, e dos grandes acontecimentos e transformações enfrentados pela humanidade, vistos a partir do contexto brasileiro.

A espinha dorsal de releitura do acervo do MAC USP para *Tempos fraturados* foi olhar novamente para as obras que Rockefeller havia doado para o Brasil. Embora a doação em si fosse amplamente conhecida, pouco ou quase nada se falava sobre a seleção de obras e artistas que fizeram parte dela. Em 2015, com a conclusão de sua dissertação de mestrado, a pesquisadora Carolina Rossetti de Toledo efetivamente propôs o primeiro estudo aprofundado sobre a seleção e o processo da doação⁷. Em sua análise, Toledo sugere que as 13 obras doadas consistiam de dois conjuntos, que por sua vez, refletiam a política de exposições do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nos anos 1940, através da atuação de dois de seus curadores: Dorothy Miller e Alfred Barr. No caso do último, o conjunto focava nos artistas vanguardistas europeus emigrados para os EUA, efetivamente em um esforço de resgate de artistas e intelectuais europeus em territórios de ocupação nazista, sobretudo depois da invasão da França, em 1940⁸. Esses artistas eram os mais conhecidos e trabalhados em exposições no MAM SP (durante os anos 1950) e no MAC USP: Max Ernst, André Masson, George Grosz, Marc Chagall e Fernand Léger. Praticamente desconhecidas e pouco exibidas desde que chegaram ao Brasil eram as obras de artistas estadunidenses que a curadora Dorothy Miller havia promovido através de exposições do MoMA, tais como Byron Brown, Robert Gwathmey, Jacob Lawrence, Everett Spruce, Morris Graves e Arthur Osver.

Também fazia parte do conjunto das obras doadas, o *Móbile amarelo, preto, vermelho e branco*, de Alexander Calder, a única obra a não entrar em *Tempos fraturados*. A escolha por não expor o móbile de Calder aqui vem do fato de que foi precisamente ele que acabou por determinar a leitura das demais obras da doação. Além disso, seu agenciamento a partir da exposição monográfica do artista no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1948, serviu para promover uma narrativa progressiva e linear de instauração da abstração no Brasil, que guarda meandros e conflitos bem mais complexos do que a historiografia da arte consolidada quis estabelecer⁹. As demais obras doadas por Rockefeller foram, portanto, fundamentais para reavaliar não só que história(s) da arte elas poderiam trazer, mas que questões elas incitavam com reverberações no contexto atual.

5 Cf. Ana Magalhães, "Expor e colecionar: a formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP" In: Felipe Chaimovich, Ana Magalhães & Helouise Costa (orgs.). Cat. exp. *MAM 70: MAM e MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, p. 27-40.

6 A este respeito, veja as exposições *Entre Atos 1964/68* e *Um dia terá que ter terminado 1969-74*, em 2010, no MAC USP, em que propusemos uma reavaliação do colecionismo de arte brasileira pelo Museu durante a ditadura militar no país (disponíveis em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2010/entreatos/home.htm> e http://www.mac.usp.br/mac/expos/2010/Um_dia_1974_69/hotsite_1969_74_galeria_obras.htm).

7 Cf. dissertação Carol Rossetti de Toledo, *As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, Programa Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA), 2015 (disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/de-29012016-105805/pt-br.php>). Um dos dados reveladores da pesquisa empreendida por Toledo é a constatação da existência de uma segunda doação realizada por Rockefeller em 1949: um conjunto de 28 gravuras de artistas dos EUA, promovidos como idealizadores da nova gravura americana através do Atelier 17, liderado pelo artista britânico Stanley William Hayter (veja-se a exposição "Atelier 17 e a gravura moderna nas Américas", de 2019, e respectivo catálogo, disponível em <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/378>).

8 Caso dos artistas Max Ernst e André Masson, por exemplo. A retirada dos dois artistas do território francês ocupado foi feita graças às iniciativas do jornalista Varian Fry, com apoio da primeira dama dos EUA, Eleanor Roosevelt. Para a história desta empreitada, veja o livro de Rosemary Sullivan, *Villa Air-Bel, 1940. O refúgio da intelectualidade europeia durante a segunda guerra mundial*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008 (1ª. edição em inglês, 2006). Recentemente a plataforma de streaming Netflix lançou a minissérie em sete episódios *Transatlantic* (2023), de Daniel Hendler e Anna Winger, inspirada nesses acontecimentos.

9 O móbile de Calder também é a única obra do conjunto que foi exposta na mostra *Do figurativismo ao abstracionismo*, inaugurando o MAM ao público em março de 1949, e reforçando a narrativa hegemônica dos grandes manuais de história da arte moderna em direção à abstração.

Desse modo, a partir da análise de algumas obras da doação Rockefeller e algumas obras adquiridas por Walter Zanini (primeiro diretor do Museu na Universidade), propusemos questões que nos ajudaram a refletir sobre os agrupamentos da exposição do acervo do MAC USP. Gostaríamos de apresentá-las a seguir, começando pelas obras da doação Rockefeller, comparando-as com algumas aquisições feitas por Matarazzo no mesmo período, para depois tratarmos de algumas obras incorporadas na primeira fase de atividades do Museu.

No caso das obras doadas por Rockefeller, tomemos as obras de Jacob Lawrence e Robert Gwathmey, que são uma síntese das contradições da sociedade dos EUA em meados do século 20, na qual o racismo grassava. O histórico de participação delas em exposições no MAM, durante sua primeira década de existência, e no MAC USP, é revelador do incômodo que elas deviam provocar localmente, num país desigual e racista como o nosso, ao mesmo tempo em que agenciava nacional e internacionalmente o mito da democracia racial. A obra de Lawrence foi exposta quatro vezes antes da transferência das coleções do MAM para a USP, e está sendo exposta em destaque pela primeira vez agora, no MAC USP.

Realizadas no mesmo ano, *O porta-estandarte* de Gwathmey e *A aula de arquitetura* de Lawrence são documentos de um país cindido politicamente, diante da perseguição e ataques às comunidades afrodescendentes nos estados do sul dos EUA e suas legislações segregacionistas, em contraste com o reconhecimento internacional do país como um "melting pot" e na projeção das vertentes modernistas ligadas à comunidade negra do bairro do Harlem, em Nova York.

Pintor do realismo social dos EUA nos anos 1930, Gwathmey era do estado da Virgínia e ficou conhecido por suas inúmeras representações do mundo do trabalho rural, no qual seu tema era a vida de pessoas negras e o racismo, dado o contexto em que ele viveu. Seu *Porta-estandarte*, como apontado por Carolina Rossetti de Toledo, é uma espécie de alegoria de um típico político representante dos estados sulistas. Sua silhueta distorcida, que mostra a calça segurada por suspensórios e a pequena cabeça, é recorrente em outras composições do artista. O fraque sobre a camisa branca sugere o anacronismo da figura, já que ela parece vestir-se à maneira do início do século 20, e não de seu próprio tempo. O estandarte que segura na mão constitui-se de uma bandeira com o símbolo da justiça, transpassada por uma corda de enforcamento - naquele contexto, facilmente reconhecível como instrumento de tortura usado na prática de linchamento de pessoas negras nos estados do sul¹⁰. O corvo no alto do estandarte é uma alusão às leis estaduais Jim Crow (nome pejorativo para se referir a pessoas negras), aplicadas no sul dos EUA entre 1877 e 1964, que impunham a segregação racial em espaços, instituições e órgãos públicos. A motivação da obra de Gwathmey, ao que tudo indica, teria sido uma decisão da Suprema Corte dos EUA, que em 1946 considerou inconstitucional o código legal do estado da Virgínia, no que se referia à segregação racial em viagens de ônibus interestaduais. *O porta-estandarte* pode ser entendido como uma imagem de um estado de direito paradoxal, no qual convivem a democracia e a igualdade, mas não a racial¹¹. No contexto de um Brasil recém-saído do Estado Novo e à beira da reeleição de Getúlio Vargas à presidência da República, certamente não era de interesse que o MAM SP expusesse a obra de Robert Gwathmey, uma vez que ela poderia muito bem servir para ler e escancarar o racismo e segregacionismo das elites locais, apesar da promoção do mito da democracia racial e da miscigenação entre nós.

10 O linchamento foi disseminado a partir do crescimento da Ku Klux Klan nos EUA. As imagens deste ato de violência e extermínio de pessoas negras eram ainda largamente difundidas através da fotografia e do cartão postal, até pelo menos os anos 1930. Isso significa que a violência perpetrada contra os afrodescendentes no país era naturalizada e legitimada por essas imagens. O chamado "Emmett Till Antilynching Act" (ou Lei Federal Anti-linchamento Emmett Till), assinada recentemente pelo Presidente Joe Biden, é resultado da luta de mais de 100 anos dos movimentos negros dos EUA, e finalmente pune o linchamento como crime hediondo (veja: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-60679930>). A nova lei federal estadunidense toma por título o nome do adolescente Emmett Till, assassinado em 1955 por dois homens brancos, aos 14 anos de idade, no estado do Mississippi, por ter sido acusado injustamente de ofender uma mulher branca. O episódio gerou comoção no país, pois seus assassinos foram absolvidos.

11 Sob o argumento de "separados, mas iguais", foram os deputados democratas dos estados do sul dos EUA a legislar em favor das leis de segregação, entre o final do século 19 e início do século 20. Veja: https://en.wikipedia.org/wiki/Jim_Crow_laws.

Já a obra do pintor afro-americano Jacob Lawrence apareceria em ao menos quatro exposições do acervo do MAM SP entre 1949 e 1960. Mais conhecido pela sua *Grande Migração*, exposta no MoMA, em Nova York, em 1944, Lawrence é um expoente do ambiente do chamado Harlem Renaissance, de resgate de elementos e valores da cultura afrodescendentes na música (a exemplo do jazz), na literatura e nas artes visuais em geral, que emergiu em paralelo aos movimentos políticos de afirmação da negritude no bairro nova-iorquino, nos anos 1940. *A aula de arquitetura* nos mostra um professor negro ensinando elementos da arquitetura para estudantes também negros, em uma sala de aula, em que ele desenha e aponta elementos da linguagem clássica da arquitetura para seus alunos¹². A obra teria sido realizada no momento em que Lawrence foi convidado como professor no Black Mountain College, na Carolina do Norte, pelo casal Josef e Anni Albers. Seu contexto de realização está completamente obliterado aqui, e a composição situa-se em total contraste com a obra de Gwathmey, já que no caso de Lawrence, temos a representação de pessoas negras plenamente emancipadas¹³.

As obras de Robert Gwathmey e Jacob Lawrence abriram possibilidades de leitura de outras tantas no acervo do MAC USP, agrupadas sob o título de *Resistência*. *A aula de arquitetura* aparece no agrupamento ao lado de *Moenda* do carioca Heitor dos Prazeres. Compositor, carnavalesco e sambista, o artista recebeu por esta pintura o prêmio de aquisição Toddy do Brasil, na I Bienal de São Paulo, em 1951. A cena retrata dois trabalhadores negros em ambiente rural, engajados no ciclo da produção da cana-de-açúcar, o que parece colocar suas personagens em uma representação atemporal, por assim dizer. Sua premiação em 1951 alçou Heitor dos Prazeres à celebridade internacional, levando-o a visitar os EUA e a representar o Brasil na Bienal de Veneza de 1952, mesmo que lido como um “primitivo” ou “naïf”, elemento que ainda está por ser devidamente questionado pela historiografia da arte entre nós¹⁴.

Outro agrupamento-chave para revermos o acervo do MAC USP foi *Êxodo*, e *A bestialidade avança*, de George Grosz, presente na doação Rockefeller, foi fundamental para articularmos outras obras em torno deste tema. Exibida em diversas exposições no Museu, que revia as vanguardas artísticas europeias do início do século 20, foi na última mostra de longa duração que ela apareceu em outra possibilidade de leitura, qual seja, da perseguição a essas mesmas vanguardas pelo regime nazista na Alemanha e o impacto da chamada *Exposição de Arte Degenerada*, ocorrida em Munique em 1937¹⁵. Mais conhecido pela sua associação ao dadá e ao ambiente da Nova Objetividade Alemã, a produção de Grosz a partir do final da primeira guerra mundial, principalmente nos anos 1920, é muito crítica e descrente da política de seu país, em que a decadência moral e social era, para ele, visível. Sua emigração para os EUA se deu pouco antes da ascensão do nazismo, ainda em 1933, e sua atividade no novo continente esteve estreitamente vinculada ao realismo social americano, à promoção da arte moderna, sobretudo no contexto da política de apoio aos artistas promovida pelo Presidente Franklin Delano Roosevelt, através da Works Progress Administration, que no campo da arte, apoiou o Federal Arts Project, de fomento à criação artística, para atenuar os efeitos da depressão econômica sobre a classe artística, nos anos 1930. Não são muitas as aquarelas que Grosz realizou logo depois de sua chegada aos EUA com o tema da guerra e da violência. *A bestialidade avança* é uma metáfora contundente dos acontecimentos daquele momento histórico. Anti-nazista e pacifista ferrenho, Grosz experimenta a fluidez da aquarela

12 Lê-se, por exemplo, a palavra “cúpula” e a palavra “balastrada”, elementos construtivos típicos do vocabulário arquitetônico da tradição clássica.

13 Para uma análise mais aprofundada da obra, veja Renata Bittencourt, *História negra: a pintura de Jacob Lawrence no acervo do MAC USP*, disponível em: <https://estudosdecoloniais.mac.usp.br/palestras/renata-bittencourt/>.

14 Veja-se texto de Dunia Roquetti Saroute, baseado em sua tese de doutorado em dupla titulação com a Universidade Ca' Foscari, em Veneza, sobre o que ela chama de “antinomia do ‘primitivo’”. Cf. Dunia Roquetti Saroute, “Entre São Paulo e Veneza: Heitor dos Prazeres e a antinomia do ‘primitivo’”, ensaio inédito a ser publicado em volume reunindo novas leituras do acervo de arte moderna do MAC USP, previsto para 2024.

15 A este respeito e suas repercussões no Brasil, veja Helouise Costa e Daniel Rincón, cat. exp. *A “arte degenerada” de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra*. São Paulo: MAC USP/Museu Lasar Segall, 2018.

para projetar uma imagem visionária - mas, que ao mesmo tempo, ele como soldado no fronte entre 1914 e 1918 vivenciou. As pernas com botas agigantadas de um soldado que marcha sobre a lama ensanguentada e restos aparentemente humanos são a personificação da bestialidade do título: uma visão infernal que Grosz criou para expressar os horrores da guerra. Esta obra profética reverbera em outras obras presentes no agrupamento Êxodo: outra versão da "bestialidade" emerge na caricatura *A dança do capital com a morte* de Emiliano di Cavalcanti (um admirador da obra de Grosz), em que o capital é personificado na figura volumosa de um burguês com mãos de lobisomem (ou vampiro), cartola na cabeça (um item de vestuário consagrado como do mundo dos banqueiros desde a pintura do século 19), e o símbolo do cifrão aparece ao lado da suástica nazista em sua algibeira. Ela abraça sorridentemente a figura esquelética da morte com um chapéu na cabeça ornado de tanques de guerra enfileirados.

Ainda no agrupamento Êxodo, temos a obra de Arthur Osver, *Floresta de chaminés*, também oriunda da doação Rockefeller. Filho de imigrantes judeus russos, Osver cresceu em Chicago em um bairro de imigrantes europeus. Entre 1936 e 1938, empreendeu uma viagem de estudos entre a França e a Itália, e ao retornar para os EUA, contribuiu para o Federal Arts Project, tornando-se conhecido por realizar cenas urbanas na década de 1940, privilegiando becos, terrenos baldios e telhados de Nova York, onde passou a morar. A obra do MAC USP faz parte de uma série de paisagens urbanas que o artista realizou no período. As chaminés agigantadas que compõem a cena são tão opressoras que a figura de um trabalhador fumando no plano de fundo à direita praticamente desaparece quando a observamos à distância. A cena fala, portanto, desse não-lugar, de uma espécie de espaço metafísico (e de estilemas que referenciam a escola metafísica de pintura italiana), em que figura e lugar criam dissonâncias inquietantes. O clima de *Floresta de chaminés* é muito próximo ao de *Enigma de um dia* de Giorgio de Chirico, e de *Paradoxo do santo* de Regina Silveira. Em conjunto, essas três obras tratam do deslocamento opressor, de questões histórico-políticas sem necessariamente explicitá-las. No caso de Osver, vive na composição o clima de desânimo e desilusão dos anos da depressão estadunidense; com sua sombra com balas de canhão aos pés, De Chirico alude à figura de Camillo Cavour, o herói da unificação italiana, mas de uma república falida e que não vingou; Regina Silveira, com seu pequeno Santiago Matamoros projetado como a estátua equestre de Duque de Caxias (extraída do monumento de Victor Brecheret), exprime as contradições de uma república brasileira com resquícios colonialistas.

No agrupamento *Inconsciente (não) livre*, temos talvez o maior número de obras doadas por Nelson Rockefeller. Além das obras de André Masson, Marc Chagall e Max Ernst, há os americanos Morris Graves e Everett Spruce. As obras de Masson, Chagall e Ernst foram realizadas depois da chegada desses artistas, exilados de seus países de origem, aos EUA. No caso de Graves e Spruce, estamos diante de dois artistas promovidos dentro do programa de exposições de jovens artistas dos EUA, iniciado por Dorothy Miller, no MoMA. Além disso, trata-se de nomes fora do circuito nova-iorquino, que abordaram aspectos espiritualistas e ligados à terra e à natureza do país.

No caso de *Montanha antilope*, Spruce realiza uma pintura de uma formação rochosa do estado do Texas - sua terra-natal. Os tons terrosos e a fatura da pintura parecem querer trazer ao espectador a sensação mesma desta paisagem. Spruce foi associado aos artistas da chamada "cena americana", ao representar paisagens e episódios da vida quotidiana dos EUA profundos, por assim dizer. Por outro lado, a Montanha Antilope ergue-se quase como um monumento em meio à paisagem deserta e seca. Sua designação, ao que tudo indica, alude aos chamados povos Antelope Creek: grupos indígenas que habitaram o território norte-americano entre os séculos 13 e 15, nos estados de Oklahoma e Texas, dentre outros. Compõem, portanto, uma das inúmeras nações indígenas das planícies dos EUA. As pedreiras que abriram junto ao Canadian River no estado do Texas são sítios arqueológicos importantes para o conhecimento da história

desses povos¹⁶. É possível, então, que Spruce tivesse essa referência em mente ao realizar sua *Montanha antílope* e sua composição parece exprimir a comunhão entre os seres humanos e a natureza, próprio das cosmologias dos povos americanos originários, que Spruce entende como espiritualizantes - daí sua pintura situar-se próxima a seus pares surrealistas e interessados em explorar as imagens do inconsciente. Entretanto, sua pintura também pode puxar os fios do agrupamento *Apropriação*, o que ele - como outros artistas brancos presentes aqui, a exemplo de Victor Brecheret - parece fazer em relação às culturas dos povos originários de sua região. Pode-se traçar, de fato, um paralelo entre Spruce e Brecheret. O primeiro tratou de criar composições e paisagens que dessem conta de exprimir o território do centro-sul dos EUA, entendido naquele momento como distante, remoto e primitivo. Suas pinceladas e a fatura das superfícies que ele cria em sua *Montanha antílope* parecem querer fazer o espectador da obra vivenciar esse caráter na matéria mesma da pintura. O mesmo ocorre, por exemplo, com a superfície do bronze de *O índio e a suas-suapara* e *Luta de índios Kalapalo* de Brecheret, em que o artista faz pequenas incisões gráficas à maneira do que os indigenistas, arqueólogos e antropólogos encontraram na pintura rupestre pré-histórica do Brasil. Além disso, o Texas e o Novo México, nos EUA, talvez equivalessem ao centro-oeste brasileiro e à região do Xingu, para a geração de intelectuais e artistas modernistas de meados do século 20: territórios remotos, inexplorados, com evidências e marcas ancestrais, e de forte presença de populações indígenas¹⁷.

Outra abordagem possível da ideia de espiritualidade ligada à terra e a uma experiência de estranhamento ou deslocamento, está presente em *Germinação*, de André Masson. Este guache sobre papel, de fundo completamente preto e formas flamejantes em vermelho e amarelo, faz parte de uma série que o artista chamou de "pinturas telúricas" e que ele realizou em seu período de exílio nos EUA. Ao contrário de Ernst e outros artistas emigrados do período, Masson preferiu afastar-se do ambiente pulsante e urbano de Nova York, para refugiar-se em New Preston, estado de Connecticut, onde trabalhou em paralelo com Yves Tanguy e Alexander Calder. Ali, o que o estimulou foi a natureza e a geografia americanas, sua fauna e sua flora, levando-o a criar essas composições. Elas são entendidas como um desdobramento importante da prática do automatismo em Masson.

No contexto do surrealismo dos anos 1920/30, ele e outros artistas ligados ao grupo em torno de André Breton buscaram criar um desenho espontâneo e gestual, através do qual acreditavam acessar o inconsciente. Este interesse emergiu da leitura de escritos de Freud e de suas teorias da psicanálise, ao mesmo tempo em que esses artistas se voltaram para o estudo das imagens do chamado inconsciente - as imagens e objetos produzidos por pacientes em instituições psiquiátricas, tal como entendidas pela crítica modernista do século 20. Daí a presença também do conjunto de fotografias que Alice Brill realizou dentro da Escola Livre de Artes Plásticas do Hospital psiquiátrico do Juquery, em Franco da Rocha nos arredores de São Paulo, no início da década de 1950, onde se vêem, por exemplo, as obras de Aurora Cursino dos Santos¹⁸. Próximo a esse conjunto, a inserção de *A boba*, de Anita Malfatti, procura fomentar novas leituras desta obra já canônica do modernismo brasileiro. Ao contrário de *Mulher de cabelos verdes* e *Homem amarelo*, *A boba* não foi exposta na famosa exposição que a artista realizou de seu trabalho em dezembro

16 Sobre os chamados povos Antelope Creek, veja: <https://www.nps.gov/alf/learn/historyculture/antelope-creek-culture.htm>.

17 É a sensação que temos ao ver o filme documentário do engenheiro paulista Manoel Rodrigues Ferreira, *Aspectos do Alto Xingu*, que também está em exibição no agrupamento *Apropriação*. Tendo tido sua primeira apresentação no MAM de São Paulo, em setembro de 1949, traz cenas dos primeiros contatos com grupos indígenas do Rio Culvene, no Alto Xingu, antes da demarcação desse território como a primeira terra indígena brasileira. Brecheret e outros artistas daquele momento certamente foram informados pela atmosfera da ideia do "desbravamento" do Brasil profundo que alimentou a famosa Expedição Roncador-Xingu, nos anos 1940. Imagens dos contatos entre expedicionários e grupos indígenas encheram as páginas dos jornais e revistas ilustradas brasileiras no período, a exemplo da revista *O Cruzeiro* e conjuntos fotográficos importantes realizados por nomes como o do fotógrafo francês Jean Manzon e do brasileiro José de Medeiros, dentre outros.

18 A historiadora Silvana Jeha recentemente publicou uma monografia sobre a artista. Cf. Silvana Jeha. *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida*. Rio de Janeiro: Veneta, 2022.

de 1917, e que levou o crítico e escritor Monteiro Lobato a escrever sua famosa resenha "Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição de Anita Malfatti", em que ele acusa a artista de degeneração e compara suas obras à de pacientes psiquiátricos. Mas o clima desse debate parece estar presente em *A boba*: os traços pretos curvos sob os olhos da personagem, que olha para cima meio de lado, parecem reforçar seu devaneio e sua alienação.

Ao passarmos para o agrupamento *Guerra fria*, deparamos com *Composição*, de Fernand Léger. Esta é a única obra das doações Rockefeller que veio diretamente da coleção privada do doador. O artista realizou este guache durante sua estadia como convidado da Universidade de Yale e se aproximou do magnata, em 1938. Suas conferências para Yale tratavam do uso da cor na arquitetura e Léger estabeleceu contato com Rockefeller através de Wally Harrison, o arquiteto do Rockefeller Center, em construção na época. Harrison teria estimulado o magnata a encomendar uma pintura mural para o novo edifício da Radio City (parte das iniciativas do conglomerado Rockefeller), que acabou por não ser realizado. Paralelamente, Rockefeller teria comissionado um "mural cinemático" (como o artista também designou seu projeto não realizado para a Radio City) para seu apartamento. É possível que o guache hoje pertencente ao acervo do MAC USP fosse parte de um conjunto de estudos preparatórios para o mural cinemático do apartamento de Rockefeller. Para tanto, Léger parece abandonar as formas maquinicas, próprias de sua fase "*esprit nouveau*", para experimentar com formas mais orgânicas, fazendo alusões a elementos vegetais. Neste sentido, *Composição* aproxima-se de *Formas expressivas* de Jean Arp, bem como *Pedras no. 22*, de Alberto Magnelli, que compõem uma abordagem bastante excepcional de uma poética abstrata de cunho concretista - uma vez que os três artistas aqui citados foram próximos do grupo Abstraction Création, na França dos anos 1930.

É preciso lembrar que a presença do pintor italiano Alberto Magnelli no agrupamento *Guerra fria* se dá por duas vias: certamente pelas suas experiências particulares de abstração concretista, mas também pela sua ação como mediador de aquisição de outras obras para a formação do acervo inicial do MAM SP, hoje todas parte do acervo do MAC USP. Magnelli, na França, e a crítica de arte italiana Margherita Sarfatti, em exílio na Argentina, auxiliaram Francisco Matarazzo Sobrinho a comprar um conjunto de nada menos do que 132 obras para a criação do primeiro museu de arte moderna do Brasil. Suas mediações e compras iniciaram-se meses antes de Rockefeller aterrissar no país, em novembro de 1946. Magnelli, em Paris, e Sarfatti, acionando intermediários entre Roma e Milão, foram responsáveis por reunir um conjunto excepcional de obras de grandes nomes do modernismo internacional daquele período, ao mesmo tempo em que colocaram em xeque a iniciativa de Rockefeller.

Do ponto de vista das aquisições realizadas por Magnelli, o agrupamento *Guerra fria* apresenta algumas das escolhas feitas, a exemplo da própria obra de Magnelli, do relevo de Jean Arp já mencionado acima, do relevo de César Domela e de *Composição clara* de Wassily Kandinsky. Essas obras certamente alinhavam-se, de algum modo, com a ideia de vanguarda projetada pelas obras dos artistas europeus exilados, doadas por Rockefeller. De qualquer forma, tem-se através do conjunto uma percepção das várias abordagens da ideia de arte concreta e de abstração. A reunião delas junto às obras de Sophie Taeuber-Arp, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape também acaba por colocá-las em outra chave de leitura: além da promoção da abstração como esta linguagem artística que refletiria os valores de uma sociedade moderna, democrática e livre, há um forte componente cinético nelas, que nos permitem associá-las a outras realidades. A pintura de Taeuber-Arp guarda indícios claros de seu interesse pelo mundo da dança contemporânea, uma vez que ela cria uma composição com elementos geométricos abertos, por assim dizer, que dão ritmo à superfície. Além do mais, na sua vizinhança com Kandinsky e com Cordeiro, ela acentua os mesmos aspectos rítmicos e cinéticos destas duas outras obras. Também há contrastes e elementos paradoxais na presença de Cordeiro, Pape e Max Bill nesse agrupamento: Cordeiro e Pape escolhem técnicas tradicionais para trabalhar

suas composições concretistas. O primeiro usa a têmpera no lugar da tinta automotiva (adotada depois pelos grupos concretistas no Brasil) para executar seu *Movimento*; Pape cria seu *Tecelar* na técnica de xilogravura, aludindo à ideia da tecelagem. Esses elementos contrastam com a superfície reluzente e industrial de *Unidade tripartida*, de Max Bill, colocando-nos assim diante das realidades contraditórias de um país como o Brasil - naqueles anos, pressionado a se modernizar¹⁹ - e os EUA e outros países europeus - nos quais o processo de industrialização e desenvolvimento tecnológico já tinha se consolidado²⁰.

Já o conjunto significativo de pinturas adquirido por Matarazzo na Itália, tendo Margherita Sarfatti como principal mediadora, não parecia contribuir para tal narrativa da arte moderna. Elas eram testemunho de uma promoção de arte moderna italiana agenciada como identidade nacional italiana, pelo Regime Fascista nos anos 1930, e embora os artistas ali presentes e suas poéticas tivessem efetivamente relevância para o grupo de pintores modernistas de São Paulo em torno da criação do MAM SP e de Matarazzo, foram logo entendidas como conservadoras. Entretanto, procuramos jogar luz sobre o conjunto dando ênfase a algumas obras que nos permitem revisitar esse período na Itália, retirando o manto pesado do fascismo que recai sobre elas. O conjunto é grande (71 obras), mas a concentração de cinco delas no agrupamento Êxodo nos fazem revisita-las com outros olhos.

Exemplificamos com duas delas. *O massacre*, de Fausto Pirandello (pintor filho do dramaturgo Luigi Pirandello), com suas pinceladas espessas e violentas, nos remete alegoricamente a acontecimentos históricos terríveis do final da II Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que o artista faz referência à tradição da pintura de história, atualizando-a. Na luta *partigiana* pela liberação do território italiano, a partir de 1943, ocupado pelos alemães, os fuzilamentos promovidos pelas tropas nazistas em represália às ações dos militantes antifascistas eram frequentes. O alvo eram os homens vivendo em vilarejos escolhidos a esmo pelos comandantes nazistas, cujas famílias (mulheres e filhos) e habitantes locais eram obrigados a assistir.

Outro modo de abordar a alegoria na pintura pode ser visto em *Oceano indiano*, de Scipione, cujo título original é *Os sonhadores*. As palavras *Oceano indiano*, adotadas como título da obra quando ela chegou ao Brasil, estão pintadas no plano de fundo como se fossem a legenda de uma ilha imaginária ou uma península. Ao lado direito da composição, vemos um orangotango com um ar melancólico segurando uma fruta nas mãos. Do lado esquerdo, há um papagaio contra uma espécie de rede. A figura do orangotango é antropomorfizada, com uma barba grisalha. Se se trata de algum personagem da época ou se o artista brinca com seu autorretrato é aberto à interpretação. A pintura tem algo de caricatural e parece aludir às ambições coloniais italianas: o *Oceano Índico* (ou *Oceano indiano*, em italiano) é efetivamente aquele que banha a Eritreia, a colônia italiana na África, que teve seu território ampliado na invasão da Etiópia em 1935. *Os sonhadores* do título parece sugerir uma ironia do artista diante da visão dos fascistas de uma Itália colonizadora.

Ao receber o acervo do MAM SP na USP, com todas essas possibilidades de entrada e leitura, Walter Zanini (como primeiro diretor do MAC USP) procurou atualizá-lo retrospectiva e prospectivamente. Nos agrupamentos *Apropriação* e *Violência* podemos observar alguns fios que atravessaram essas duas vertentes de colecionismo, por assim dizer. As fotografias que documentam a ação de Marta Minujín, na exposição *Poéticas visuais* de 1977, estão ligadas a um conjunto de performances e ações da artista argentina que ela chamou de "arte agrícola", e que questionavam os modos de produção capitalista de exploração em larga escala da terra. Ele abre, portanto, o agrupamento *Apropriação*, na medida em que este discute a questão do pertencimento a um território e das identidades ali presentes e oprimidas ao longo do tempo. Na época

19 A exemplo do plano econômico do governo de Juscelino Kubitschek a partir de 1955, dos "50 anos em 5".

20 O que permitiu, por exemplo, que Max Bill pudesse colaborar com a metalurgia suíça para a realização de sua *Unidade tripartida*, o que só vai acontecer no Brasil mais tarde, e de maneira muito pontual.

da realização da ação de Minujín no MAC USP, não só o Brasil, mas outros países latino-americanos estavam vivendo um período de grandes tensões no campo e de repressão aos trabalhadores rurais - sem falar na onda de ataques impetrados contra comunidades indígenas por políticas desenvolvimentistas impostas pelas ditaduras aqui²¹.

Já o agrupamento *Violência* se abre com a obra de João Câmara, *Uma confissão*, adquirido para o Museu em 1972. Artista da Paraíba, Câmara era um jovem pintor recém-descoberto naquele momento, e foi exposto ao ambiente paulistano na 10a. Bienal de São Paulo, em 1969, na Sala Geral do Brasil, que era acompanhada por uma Sala Especial de Arte Mágica, Fantástica e Surrealista.²² Embora trabalhasse ainda com um meio tradicional da arte, a pintura, e com a figuração, suas composições reverberam elementos de um realismo mágico - no sentido daquele realismo mágico desenvolvido pelos grandes escritores latino-americanos naquele momento, a exemplo de Gabriel García Márquez -, ao mesmo tempo em que revisita aspectos da cultura local (por vezes, a literatura popular de cordel). Mas este não é o caso propriamente da obra incorporada ao acervo do MAC USP. Aqui Câmara concebe uma representação de cunho alegórico com duas figuras de músculos tensionados: a da esquerda, meio homem, meio máquina; a da direita, presa a uma roda de madeira, com uma cabeça de cavalo, açoitada pela primeira. A roda na qual está presa a figura da direita e a pequena caixa que a figura da esquerda carrega, de onde parecem sair fios de eletricidade, sugerem uma cena de tortura, reforçada pelo título dado à obra. Uma visão aterradorante, que certamente tinha como referência imediata à prática da tortura contra presos políticos naqueles que foram os anos mais sombrios da ditadura militar brasileira. *Uma confissão* pode ser vista assim como uma espécie de atualização ou desdobramento de temas tocados, por exemplo, por Grosz e Pirandello, no agrupamento Êxodo, das muitas formas de opressão vivenciadas pela humanidade ao longo do século 20 - e, portanto, de uma modernidade frágil e de facetas perversas, hoje claramente colocada em xeque pelas teorias pós-coloniais e uma visada decolonial.

Nas micro-histórias concebidas pelas obras aqui comentadas, abrem-se outros modos de contar a história do acervo do MAC USP em seus 60 anos de existência. A partir de tais exercícios, não só aprendemos novas leituras sobre ele, como também poderemos projetar outras tantas, incluindo-se novas linhas de colecionismo capazes de melhor articular as lacunas que se desenharam nesse processo. Daí a importância de dois aspectos da nova exposição do acervo. Em primeiro lugar, ela se inaugurou com um conjunto de 26 textos já existentes sobre algumas obras do Museu. Eles são uma pequena amostra da camada de leituras acumuladas do acervo ao longo do tempo, e serão adensados durante os cinco anos da exposição, com chamadas abertas a pós-graduandos para a produção de novos textos sobre outras obras aqui presentes. Por fim, os agrupamentos foram concebidos de forma também aberta, não há salas fechadas, o que permite ao visitante criar outras conexões que ultrapassam o posicionamento das obras neste ou naquele grupo. Essas novas conexões refletem, mais uma vez, as múltiplas leituras possíveis desse acervo, algo que reforçamos no trabalho coletivo dos seis curadores que conceberam esta exposição inicialmente, e no diálogo deles com um comitê consultivo curatorial adensando o conhecimento sobre ela. Novas conexões e novos textos ajudarão a formar uma das muitas tramas sobre o acervo do MAC USP. Como Hobsbawm observou, a lição da história do século 20 é que jamais daremos conta de qualquer narrativa individualmente: é na coletividade que seremos capazes de enfrentar as vicissitudes dos novos tempos.

21 No caso do Brasil, o projeto da rodovia Transamazônica, jamais terminado, mas que levou à destruição em escala considerável do maior bioma do mundo (a floresta amazônica) e ao genocídio e deslocamento de várias comunidades indígenas da região.

22 Cf. Marc Berkowitz, "Brasil. Sala Geral" In: cat. exp. 10a. *Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, pp. 33-34.