

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA  
E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E  
PROJETOS SOCIAIS**

**MECENATO: ATORES, OBJETOS E PRÁTICAS**

APRESENTADA POR

**LUANDA DE MOURA**

**RIO DE JANEIRO, MARÇO 2012**

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA  
E BENS CULTURAIS  
MESTRADO PROFISSIONAL EM BENS CULTURAIS E  
PROJETOS SOCIAIS**

**PROFESSOR ORIENTADOR ACADÊMICO MARIANA CAVALCANTI**

**LUANDA DE MOURA**

**MECENATO: ATORES, OBJETOS E PRÁTICAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, Política e Bens Culturais.

**RIO DE JANEIRO, MARÇO 2012**

Moura, Luanda de

Mecenato: atores, objetos e práticas / Luanda de Moura. - 2012.

167 f.

Dissertação (mestrado) - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientadora: Mariana Cavalcanti.

Inclui bibliografia.

1. Mercado de obras de arte. 2. Arte – Mecenato. 3. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. I. Cavalcanti, Mariana. II. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 306.47



FUNDAÇÃO  
GETULIO VARGAS

**LUANDA DE MOURA**

**MECENATO: ATORES, OBJETOS E PRÁTICAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais

Data da defesa: 30/03/2012

Aprovada em:

**ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

---

**Mariana Cavalcanti Rocha dos Santos**

Orientador (a)

---

**Luciana Quillet Heymann**

---

**Jane Marques**

## RESUMO

Esta pesquisa analisa o encontro de um grupo de pessoas empenhadas na organização do Museu de Arte de São Paulo, desde a sua inauguração no ano de 1947 até a primeira exposição internacional de parte do seu acervo em 1953 no *Musée de l'Orangerie*, em Paris. Convocamos os registros do idealizador do museu, Assis Chateaubriand, de seus diretores Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi e dos mecenas que contribuíram financeiramente para a aquisição dos quadros, Geremia Lunardelli, Sinhá Junqueira, Drault Ernanny, Orozinho Roxo Loureiro, Yolanda Penteadó e Jacques Pilon para encontrar possíveis motivações e justificativas que permitem compreender o empreendimento do MASP enquanto parte de um amplo projeto de modernidade encampado por agentes, empresas e governos nacionais e internacionais.

Dedicada aos artistas independentes e mecenas anônimos.

Agradeço especialmente aos meus pais, Meirice e Enilson, pelo apoio e compreensão de todos os dias; ao meu irmão Hermano, por seus exemplos de perseverança; ao meu companheiro de jornada, Stephan, generoso crítico dos meus trabalhos, sempre na torcida! Deixo registrado meus sinceros agradecimentos às atenciosas equipes do acervo e da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo. Sinto-me ainda muitíssimo grata à orientadora deste trabalho, Professora Mariana Cavalcanti, pelas indicações, pelo acompanhamento, pela paciência e cuidado, fundamentais ao desenvolvimento deste. Agradecimentos estendidos às professoras Luciana Quillet Heymann e Jane Marques, por suas estimadas avaliações, e aos colegas pós-graduandos do CPDOC.

“A memória é um passado inventado. O que não é factualmente absurdo e é bem contato, é verdade. É isso que é fascinante. Quanto mais criativo for, melhor, e não mais mentiroso.” Eduardo Coutinho, documentarista.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Continuum*, São Paulo, Itaú Cultural, dez./2011-jan./2012, p. 27.

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo um: Olhar e ser visto.....</b>	<b>18</b>
1.1 Alianças estratégicas .....	18
1.2 Um casal italiano.....	20
1.3 Autorretratos .....	22
1.4 Paisagens.....	27
1.5 Molduras .....	29
<b>Capítulo dois: De dentro pra fora, de fora pra dentro .....</b>	<b>31</b>
2.1 Um ponto de vista interessante .....	31
2.2 Peças raras, jogadores selecionados.....	32
2.3 Quadros históricos .....	42
2.4 O patrimônio financeiro dos mecenas.....	45
2.5 Referência a um modelo.....	49
2.6 Estética metropolitana.....	50
2.7 Antigos terrenos .....	53
2.8 Novas telas .....	56
2.9 Vernissage inaugural.....	58
<b>Capítulo três: Virtude e aparência .....</b>	<b>60</b>
3.1 Sindicato do Velásquez.....	60
3.2 O pintor preferido .....	71
3.3 O museu do bar .....	72
3.4 O museu do Bardi .....	74
3.5 Moedas em jogo .....	76
3.6 Adulação à Sinhá e aos senhores .....	79
3.7 O patrimônio simbólico dos mecenas .....	81
3.8 Tinta e óleo .....	85
3.9 Academias, bancos e capitais.....	89
<b>Capítulo quatro: Deuses e madonas .....</b>	<b>96</b>
4.1 O Negro e a Madame .....	96
4.2 Uma tela impressionante.....	104
4.3 Mestres franceses, bienvenue! .....	105
<b>Capítulo cinco: A arte do entusiasmo .....</b>	<b>110</b>
5.1 Atendendo a pedidos.....	110

5.2 Formação contemporânea .....	114
5.3 Consagração em Paris .....	119
<b>Considerações finais.....</b>	<b>130</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>139</b>

## ANEXOS

A1. <i>Retrato do Conde-duque de Olivares</i> .....	142
A2. <i>O grande nu sentado</i> .....	143
A3. <i>Retrato de Claude Renoir</i> .....	144
A4. <i>Senhor Pertuiset, caçador de leões</i> .....	145
A5. <i>Retrato de Leopold Zborowski</i> .....	146
A6. <i>Negro Scipião</i> .....	147
A7. <i>Madame Cézanne em vermelho</i> .....	148
A8. <i>Retrato do Cardeal Luis María de Borbón y Vallabriga</i> .....	149
A9. <i>Madame Louise-Elisabeth, Duquesa de Parma (Madame l’Infante) - A Terra</i> .....	150
A10. <i>Madame Anne-Henriette de France - O Fogo</i> .....	151
A11. <i>Madame Marie-Adélaïde de France - O Ar</i> .....	152
A12. <i>Madame Marie-Louise-Thérèse-Victorie de France - A Água</i> .....	153
A13. Demais quadros que compõem o catálogo de exposição do acervo do MASP no Musée de l’Orangerie.....	154
A14. Nomes dos mecenas que aparecem no catálogo de exposição no l’Orangerie .....	163

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - No saguão do Guilherme Guinle, um mundo sociologicamente ideal .....	20
Figura 2 - Nelson Rockfeller intercambiando com os brasileiros .....	50
Figura 3 - Jacques Pilon aponta o horizonte que ajudou a construir.....	53
Figura 4 - O conjunto de quinze andares abriga museus e jornais .....	55
Figura 5 - A área de exposição, uma criação de Lina Bo.....	59
Figura 6 - O Conde-duque de Olivares e seus aliados. À frente, de terno claro, Pietro Bardi .....	70
Figura 7 - <i>O grande nu sentado</i> do pintor preferido.....	72
Figura 8 - O desembarque da <i>Madame</i> foi fartamente registrado .....	98
Figura 9 - <i>O Negro</i> prosa abençoado pelos mecenas da Casa-grande. De terno claro, Assis Chateaubriand.....	101
Figura 10 - Mecenas Euvaldo Lodi à frente da obra trazida: Criador e criatura .....	107
Figura 11 - A sociabilidade dos mecenas registrada pelos Diários.....	110
Figura 12 - “O MASP é uma cidadela da civilização.” (Nelson Rockfeller) .....	114
Figura 13 - A consagração do MASP em Paris .....	123
Figura 14 - Madame Clair (à dir.) surpreendeu-se ao encontrar os quatros Nattier ..	126
Figura 15 - Em festas de recepção de quadros, um “faz de conta” social .....	138

**Fonte: Acervo do Museu de Arte de São Paulo**

## Introdução

Reconhecidas em toda parte, as primeiras aquisições do Museu de Arte de São Paulo - MASP fomentaram a presença brasileira no mercado mundial das artes. Alguns até diriam que, antes da inauguração do museu em 1947, o País estava fora do mapa onde figuram as grandes coleções. Por diferentes razões, muitas pessoas agiram direta ou indiretamente promovendo o desabrochar da instituição, cujas atividades repercutiam do outro lado do Atlântico, a exemplo da primeira turnê europeia para a exibição do patrimônio, iniciada em Paris no ano de 1953. Cientes de que são as ações humanas que edificam acervos e instituições, esta pesquisa investiga as circunstâncias que as envolveram e motivaram.

A ideia mais corrente na literatura acadêmica e em outras publicações referentes a esta questão é a de que a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo pôde ser formada graças à estratégia do seu idealizador, o dono da maior rede midiática do Brasil, que usava os seus meios de comunicação para chantagear os potenciais mecenas e arrancar-lhes os recursos financeiros necessários à compra dos quadros. O livro comemorativo dos sessenta anos do museu, lançado em 2008, mostra claramente a ressonância dessa elaboração: “Quando não havia o entusiasmo esperado por Assis, a força do conglomerado jornalístico era usada para intimidar os indecisos ou para atacar abertamente os refratários ou detratores”. (Gouvêa, 2008:18-19)

Nessa mesma linha de pensamento, outro exemplo é apresentado por Lourenço: “Como um perito habituado ao convívio com a arte europeia, caberá a Pietro Maria Bardi direcionar a seleção com apuro, ainda que tantas histórias pitorescas tenham sido consolidadas pela crônica artística sobre os expedientes adotados por Chateaubriand para chantagear e pressionar doações”. (Lourenço, 1999:98)

Compreende-se que as narrativas citadas tenham sido construídas com a proteção dada pela distância temporal entre seus autores e os fatos. Mas há, na biografia *Chatô, o rei do Brasil*, escrita por Fernando Morais, um artigo assinado pelo próprio Assis Chateaubriand, tratando exatamente desse ponto, naqueles efervescentes

primeiros anos da instituição: “Não há mais selvagem e mais errôneo julgamento do que dizer que aqueles que nos doaram tamanhas e tão maravilhosas obras-primas o fizeram com medo da pena dos escribas dos Diários Associados. Seria horrível montar um elenco baseado na chantagem ou na ameaça de chantagem”.<sup>3</sup>

Descontado o seu objetivo de autodefesa, visto como uma reação, como uma resposta para a acusação, que não sabemos de onde partiu, o tema da chantagem permanece como preocupação, tanto para o jornalista, quanto para os que o tomaram por objeto de análise. A obra de Fernando Morais está repleta de passagens em que é possível verificar o poder de coação de Assis Chateaubriand, no entanto, não nos parece sensato, ou prudente, acreditar que toda a movimentação para criar e, principalmente, para consolidar o Museu de Arte de São Paulo, tenha se dado apenas em torno da prepotência de um só homem.

Isso posto, chamamos a atenção para o documento germinal desta pesquisa. Nossa primeira fonte é um exemplar do catálogo da exposição *Chefs-D’Oeuvre du Musée d’Art de Sao Paulo*, publicado pela Edições dos Museus Nacionais da França, em 1953. Esse pequeno livro de 132 páginas traz, logo no início, uma lista com 338 nomes dos doadores do MASP, entre pessoas, famílias, empresas privadas, governos estaduais, associações de classe e um discretíssimo anônimo.

Na sequência aparecem reproduções fotográficas das 64 telas do acervo, expostas no museu parisiense. Todas elas acompanhadas por uma pequena nota, onde o nome do pintor aparece destacado, acima do nome da obra, sobre a qual informam a técnica utilizada pelo artista, o ano de execução e as dimensões. Há também um texto curto sobre o estilo e a vida dos autores dos quadros e poucas linhas alusivas às antigas coleções de onde saíram. Chamou nossa atenção a quantidade de pinturas de Auguste Renoir, seis no total; mais do que de qualquer outro artista.

Em segundo lugar aparece outro francês, Paul Cézanne, com cinco quadros. De fato, grande parte daquela exposição foi dedicada aos artistas franceses do final do século XIX, ou adotados pelos movimentos da vanguarda parisiense, no início do século XX. Mas alertamos que o nosso trabalho com as obras de arte prioriza sua circulação e sua capacidade agenciadora de relações pessoais. Para esta pesquisa interessam as experiências em circunstâncias históricas específicas, especialmente as relacionadas aos papéis sociais dos financiadores da coleção.

O catálogo da exposição no *l'Orangerie* não discrimina quais mecenas contribuíram para a aquisição de determinado item, tampouco indica o ano da entrada da peça no acervo do MASP. Essas informações foram encontradas no *Catálogo do Museu de Arte Assis Chateaubriand*, publicado em 2008. Curiosamente, entre aquelas exibidas em Paris, uma das primeiras telas compradas foi *O grande nu sentado*, pintado por Renoir. O quadro chegou a São Paulo em agosto de 1948, pouco depois da recepção de uma obra de Velásquez, o *Retrato do Conde-duque de Olivares*, realizada em abril daquele mesmo ano.

Além de terem sido os primeiros do nosso rol, esses dois quadros destacam-se porque reuniram o maior número de doações de pessoas, famílias e empresas. Observamos ainda que os vinte quatro nomes de mecenas listados para a compra do Velásquez reaparecem entre os vinte e sete que cotizaram para a aquisição do Renoir. Em busca de mais informações sobre este grupo, recorremos ao arquivo do Museu de Arte de São Paulo, que conserva extensa documentação desde o fim dos anos de 1940.

Ressaltamos que para todo e qualquer item integrado à coleção do MASP organiza-se um prontuário, onde são guardados os documentos referentes ao objeto. Estes são numerados e disponibilizados aos pesquisadores curiosos quanto às coisas da arte. Neles, encontramos mensagens trocadas via telégrafo entre Pietro Bardi e os donos de galerias, normalmente tratando da compra ou do transporte de um quadro. Há também recibos e notas fiscais aduaneiras, cópias de requerimentos oficiais, enviados às autoridades aeroportuárias, modelos de convites para o coquetel de recepção das telas, fotografias e os recortes dos jornais que cobriram e divulgaram os eventos criados em torno das obras.

Os artigos publicados pelos Diários Associados, especialmente nos veículos *Diário de S. Paulo*, *Diário da Noite* e *O Jornal*, tornaram-se fontes importantes para esta pesquisa, pois informam quem são as personalidades em evidência nesses momentos. As notícias que dizem respeito à aquisição e à recepção de quadros para o MASP incluem muitas declarações e, às vezes, transcrevem discursos inteiros dos mestres de cerimônias, dos anfitriões e dos convidados especiais dessas ocasiões. Quase todos esses textos vêm acompanhados por fotografias, que ajudam a situar o leitor. Algumas parecem obviamente posadas, mas há também registros visivelmente mais descontraídos.

Durante o trabalho de seleção e análise dessas fontes de pesquisa, tínhamos em mente uma lição de Jacques Le Goff: “O documento não é inócuo. É, antes de tudo, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo.” (Le Goff, 1996:547-548)

Essa é uma lição transmitida em quase todas as aulas do curso de História e talvez por isso seja tão cara aos pesquisadores desta área, que têm o apreço e a dedicação da autora do presente trabalho. Além da crítica ao documento, Le Goff ensina muitas outras coisas fundamentais para a atual historiografia; uma delas trata da interferência do historiador, ao dar preferência para um documento e não para outro, atribuindo ao escolhido valor de testemunho, de fonte para a criação narrativa. Assim, consideramos que o leitor também não será ingênuo, porque entenderá que essa construção poderia ser diferente, o que aparece como fato, na realidade são efeitos de escolhas.

Neste trabalho, optamos por valorizar os registros publicados com as histórias de vida de alguns mecenas, que ora têm autoria própria, ora a interferência de escritores contratados. Pietro Maria Bardi é um exemplo, não propriamente de financiador de quadro, mas de alguém importante para o nosso grupo a editar suas memórias em *Sodalício com Assis Chateaubriand*. Esse livro apresenta um ponto de vista muito particular dessa relação fundamental para a organização do Museu de Arte de São Paulo, especialmente sobre o período que destacamos em nossa pesquisa.

Admitimos, em nossa narrativa, que a categoria mecenas é constituída por uma ação específica, a saber, a compra e a doação de quadros para o Museu de Arte de São Paulo, em sua fase de formação. Ainda assim, incluímos autorrelatos e biografias de outros agentes envolvidos nesse jogo. Além de Bardi, Yolanda Penteadó e Assis Chateaubriand completam essa relação de fontes. A consulta a esse material permitiu localizar, posicionar e relacionar os agentes no tempo e no espaço, lembrando a capital paulista no final da década de 1940 e início da década de 1950.

Ressaltamos, no entanto, que, muitas vezes, nossa narrativa recuará a outros pontos, exteriores ao seu recorte histórico, de modo a apresentar e justificar

determinadas tomadas de posição, consideradas sempre como resultados de um processo, cujo início e desenvolvimento são anteriores à inauguração do MASP. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) é um exemplo recorrente, pois o conflito provocou efeitos que mudaram a vida das pessoas pelas quais nos interessamos.

Pietro Maria Bardi, um dos principais responsáveis pela escolha de quadros do MASP, empregou seu conhecimento não apenas na montagem do acervo, mas na organização de exposições e no planejamento de cursos e seminários oferecidos pelo Museu de Arte de São Paulo. Ciente e orgulhoso de seu capital cultural, que incluía formação e trabalho como crítico e marchand na Europa, até o fim da Segunda Guerra, Bardi confessou ter ressentido a abertura de uma instituição concorrente à que dirigia, no mesmo edifício que os abrigava. Percebemos isso quando ele desdenha do adjetivo no nome do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado em 1948.

De fato, o acervo do MAM paulista não privilegiava quadros como o *Retrato do Cardeal Luis Maria de Borbon y Vallabriga*, pintado por Francisco Goya, entre 1798 e 1800, ou como o *Retrato do Conde-duque de Olivares*, tela de Diogo Velásquez, datada em 1624, ou ainda como as quatro pinturas de Jean-Marc Nattier, que retratou cada uma das filhas de Louis XV, rei da França, em 1751; todos estes, exemplares adquiridos por meio de doações dos nossos mecenas, aqueles que fomentaram o início da coleção de quadros do MASP.

Mas, como já apontamos, a pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo não era restrita aos antigos, além dos citados Renoir e Cézanne, contamos Manet e Modigliani entre os artistas mais recentes. Compõem o catálogo da exposição no Musée de *l'Orangerie*, *O grande nu* e *Retrato de Claude Renoir*, entre outras quatro telas de Renoir, *Madame Cézanne em vermelho* e *O negro Scipião*, entre outros três quadros de Cézanne, o *Retrato de Leopold Zborowski*, e mais três pinturas de Modigliani e o *Senhor Pertuiset, caçador de Leão*, um dos dois exemplares de Manet. Destacamos estas telas, porque são elas os objetos materiais, tomados como fonte de pesquisa para o nosso trabalho.

Aqui as obras de arte são pensadas como sistemas simbólicos, por meio dos quais os mecenas transmitem e recebem mensagens sobre o seu status e a sua posição na sociedade. Os quadros que fazem parte desta narrativa foram, portanto, estudados enquanto catalizadores de processos sociais, institucionais e econômicos.

Consideramos, em todo caso, algumas atribuições conceituais mais específicas dos objetos de arte, da constituição das leis que regem o seu mercado e o pressuposto epistemológico de suas coleções, especialmente aquelas exibidas nos museus.

Essa condição visual fundamenta a teoria de Pomian: “Todas as coleções estudadas cumprem uma mesma função, a de permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os espectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores.” (Pomian, 1984:67) Nesse mesmo sentido, Gonçalves defende que o ato de olhar as peças expostas equivale a conhecer algo que está para além delas. Esse processo não é absolutamente natural, porque o nosso olhar é sempre condicionado pelas nossas ideias.

Disso compreende-se que as obras de arte não são apenas itens decorativos, mas funcionam, inclusive, para evocar discursos, por exemplo, tradição, honra ou posição social. Isso equivale a dizer que as coleções não existem por si mesmas, mas dependem necessariamente das narrativas construídas a seu respeito. Estas, por seu lado, variam conforme as condições sociais, econômicas e intelectuais, em que estão inscritas. Quanto aos agentes envolvidos com as elaborações desses discursos, Bourdieu (2009) não nos deixa esquecer que as posições ocupadas pelos indivíduos só possuem validade dentro de determinados limites temporais.

Dessa forma, as transformações e revoluções contextualizadas, sejam elas produtos de uma crise no sistema de dominação ou resultados do surgimento de novas alianças entre os grupos implicam necessariamente em reposicionamentos sociais. Convém salientar que, para este sociólogo, a posição ocupada e a maneira de ocupá-la dependem do ponto de partida e da trajetória pessoal desenvolvida pelos agentes. O nosso grupo de mecenas, especificamente, apresenta uma composição bastante heterogênea no que se refere à origem familiar e à atividade profissional. Há cafeicultores, comerciantes, industriais, descendentes de famílias brasileiras tradicionais e imigrantes de antes e pós Segunda Guerra.

Retomando os apontamentos de Bourdieu, o segundo momento de análise a respeito de um grupo específico recai sobre a identificação do *habitus* e das práticas desses agentes. A proposta é descobrir de que maneira os mecenas elaboraram, em seus registros, as justificativas para o entendimento de mundo e para as formas de

atuação nos outros grupos dos quais participaram. Neste caso, o *habitus* aparece como um conceito representativo do “sistema de disposições socialmente construídas, que constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes”. (Miceli [in Bourdieu], 2005: XXXIX)

“Deste ângulo, a ênfase recai, portanto, no processo de moldagem por que passa o agente a fim de incorporar os princípios e as significações de um determinado arbitrário cultural.” (Miceli [in Bourdieu], 2005: XIII). Entretanto, Bourdieu indica que essa formatação deve conceder um grau mínimo de consciência ao indivíduo, de modo a permitir a execução de atos e rituais cujo sentido completo não aparece evidente. Lembramos que, para o sociólogo, a organização do mundo e a fixação de consensos a seu respeito constitui função lógica e necessária para a dominação econômica e cultural de um grupo.

“Contudo, antes que se possa atribuir à cultura uma função externa como, por exemplo, justificar uma ordem social arbitrária, convém conhecer os aparelhos de reprodução simbólica, onde são constituídas as linguagens e representações, por meio dos quais ela ganha uma realidade própria.” (Miceli [in Bourdieu], 2005: XIII). Essas instâncias podem existir em grande número e serem diversas em suas organizações, mas há quatro que se destacam nos estudos de Bourdieu e que serão consideradas por esta pesquisa. São elas: a família, o sistema de ensino, a imprensa e o museu.

As representações sociais dadas como objetivas e universais, conforme essa abordagem, são de fato armas de lutas pela legitimação do ponto de vista e do modo de atuação do grupo dominante. O viés de Bourdieu para compreender o plano de significações dissimuladas nas relações sociais leva às últimas consequências a transposição de um vocabulário próprio da esfera econômica para a cultural. Em suas análises, conceitos como capital simbólico, reconversão patrimonial e empresas de salvação são recorrentes. Nossa pesquisa buscou instrumentalizar-se com essas elaborações conceituais para construir uma narrativa mais adequada ao nosso grupo.

No Museu de Arte de São Paulo, os exemplos modernos não são se restringem à pintura ou à edificação, mas aparecem também na programação de cursos e nas publicações. O ano de 1950 é emblemático. Após ter ficado alguns meses fechado, o MASP reabre suas portas em grande estilo, numa transmissão televisionada da recepção dos quadros de Manet e Renoir, bem como do discurso proferido por uma

personalidade célebre nesse meio, Nelson Rockefeller, diretor do *New York Museum of Modern Art - MoMA*. No final desse ano, a direção do museu buscou ampliar a divulgação de suas ideias por meio de um periódico impresso.

Pietro Maria Bardi e Lina Bo buscaram imprimir na revista *Habitat* um projeto de modernidade que começou a ser elaborado antes de sua vinda para o Brasil. As atividades desenvolvidas na Itália, no período da Segunda Guerra Mundial, influenciaram fortemente as páginas dessa publicação, tanto na forma, quanto no conteúdo. Durante os catorze anos em que circulou em praças nacionais e internacionais, seus autores militaram pela mudança no gosto estético tradicional e em favor do apreço das formas artísticas e arquitetônicas contemporâneas.

Em nossa narrativa, destacamos três exemplares da revista *Habitat*, o primeiro, lançado em outubro de 1950, a edição seguinte, de janeiro de 1951 e o de número treze, de dezembro de 1953, especialmente dedicada à exposição do acervo do Museu de Arte de São Paulo no *Musée de l'Orangerie, em Paris*, um evento que consagrou não apenas a pinacoteca, mas um projeto mais amplo de modernidade encampado pelos nossos agentes, que envolve a construção de prédios, a produção fabril, muitas páginas impressas, as exposições de obras de arte e uma nova formação intelectual e estética, mais em acordo com os novos tempos.

O contato com as fontes documentais que descrevem essas iniciativas, as histórias de vida editadas, as publicações dos Diários Associados e de *Habitat* proporcionaram a elaboração deste trabalho acadêmico, cujo objetivo último não se esgota nestas páginas. Desde o início da nossa pesquisa, vislumbramos a possibilidade de produzir um livro reportagem, incluindo diálogos e digressões empreendidas pelos nossos mecenas, em seus relatos escritos.

Em seu *Sodalício com Assis Chateaubriand*, por exemplo, Pietro Bardi deixou uma recomendação: “Quando, por iniciativa de algum curioso, se houver quem se divirta em relembrar a sociedade paulista do século XX, deverá se informar nas variadas páginas do produtor de eventos, combinador de reuniões sociais, que serviam para facilitar o funcionamento da engrenagem dos seus planos”. (Bardi, 1982:63-64)

## Capítulo um: Olhar e ser visto

### 1.1 Alianças estratégicas

Oficialmente o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em outubro de 1947. Originalmente, porém, ele já existia enquanto ideia, que começou a ser concretizada, a partir do encontro do jornalista e empresário Francisco de Assis Chateaubriand e o marchand, também jornalista, Pietro Maria Bardi. Esse será o início do recorte temporal desta pesquisa, interessada nas questões relativas às alianças entre as pessoas que participaram da formação do acervo desse museu.

Assis Chateaubriand dispunha de algumas telas, mas seu plano continha outros horizontes. “Para montar o MASP ele começou usando os métodos quase iguais aos adotados para a campanha dos aviões: primeiro era preciso caçar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa.” (Morais, 2005:481-482) Por isso ele precisava de alguém que pudesse orientá-lo na compra dos quadros e dedicar-se, em tempo integral, à realização do projeto.

Pietro Maria Bardi era dono do *Studio d'Arte Palma*, em Roma, quando veio ao Brasil em 1946, para expor e vender telas de pinturas italianas do século XIII ao século XVIII. Tão logo foi apresentado ao Chatô, passou a acompanhá-lo em viagens quase mensais em busca de obras de arte. “A firme convicção de que havia tesouro na Europa à espera de quem tivesse dinheiro na mão nascera da observação do cotidiano de franceses e ingleses, um ano antes. Chateaubriand fizera uma viagem de poucos dias a Alemanha, França e Inglaterra e voltara impressionado com o estrago e a penúria produzidos pela Segunda Guerra Mundial.” (Morais, 2005:480)

Temos aqui a primeira parceria, ou ainda, uma unidade que é o resultado das afinidades de um homem fartamente instrumentalizado com outro indivíduo reconhecidamente qualificado, portanto, aptos em angariar quantos simpatizantes fossem necessários à materialização de suas ideias. A essa altura, a indicação de Georg Simmel (2006) de que o desejo de afirmar e expandir a própria esfera de poder é um impulso fundamental dos indivíduos, a partir do qual eles podem se associar de

modo conveniente a outros, contribui para uma compreensão de que o nosso objeto de análise surge com propósitos bem definidos.

A sociação, conceito elaborado pelo autor, pressupõe uma relação de convívio e atuação com referência nos outros. Ora, as notícias divulgadas naquele período nos mostram que a apresentação de uma obra de arte adquirida era organizada com pompas e circunstâncias em jantares para as altas sociedades paulista e carioca. Esses eventos eram oportunidades para atrair outros interessados e aumentar as arrecadações. Temos aqui, ainda segundo Simmel, uma forma lúdica de sociação, uma sociabilidade, em que as ações individuais, as formas de comportamento são forjadas pelas expectativas dos pares.

Isso porque, conforme explica o sociólogo, na sociabilidade, os objetivos concretos da sociação não aparecem explícitos. Na reunião dos grupos, estes propósitos específicos acabam sendo disfarçados por uma conduta aparentemente desinteressada, mas que segue obrigatoriamente uma maneira programada e esperada pelos conviveres. As formas de ação na sociabilidade seguem as regras “(...) de um jogo fechado em si mesmo e revela, esteticamente, a mesma proporção que a seriedade da realidade exige em termos éticos”. (Simmel, 2006:78)

Mas o peso maior dado à forma não chega a tirar, por completo, o valor do conteúdo da conversa. Na sociabilidade, uma das funções do tema do assunto falado e ouvido é justamente proporcionar um entendimento mútuo, uma consciência a ser compartilhada pelo círculo social. Assim, o autor explica como as relações de convívio criam interesses e efeitos nos indivíduos, lembrando que “(...) todas as formas de sociação são acompanhadas por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da formação da sociedade enquanto tal”. (Simmel, 2006:64)

“A sociabilidade cria, caso se queira, um mundo sociologicamente ideal: nela, a alegria do indivíduo está totalmente ligada à felicidade dos outros.” (Simmel, 2006:69) O sentido do tato nesses encontros tem uma função reguladora, de modo a garantir que a interação não seja desequilibrada por tensões externas. “É um jogo de faz de conta. Faz de conta que todos são iguais e, ao mesmo tempo, faz de conta que cada um é especialmente honrado.” (Simmel, 2006:72)

Por um lado, o jogo lúdico para a formação do Museu de Arte de São Paulo incluía brindes, conversas e arranjos com finalidades em si mesmo, por outro, a campanha para motivar doações eram incorporadas pelos agentes e concretizadas por meio de suas tomadas de posições. Quer dizer que, mesmo disfarçado por um ambiente de sociabilidade, o objetivo concreto foi atingindo. Por isso, acreditamos que a busca das fontes que viabilizaram a composição de um acervo artístico deve ter início no entendimento da vivência, da experiência dos indivíduos que foram atraídos e sensibilizados por essa ideia.



**Figura 1 - No saguão do Guilherme Guinle, um mundo sociologicamente ideal**

## **1.2 Um casal italiano**

Após intenso período vivido na Europa durante a guerra, Pietro Maria Bardi não desejava submeter a juízo sua atuação profissional realizada sob a tutela do fascismo e correr o risco de ter seus direitos de exercer as atividades de jornalista

e crítico cassados. Por sua vez, Lina mostra desilusão pelo país arruinado. O casal deixa a Itália a bordo do Almirante Jaceguay, levando no porão do cargueiro sua coleção de obras antigas e modernas, artesanatos e a enorme biblioteca. (Stuchi, 2007:46).

A chegada em outubro de 1946 foi um deslumbramento. Para quem vem pelo mar, o prédio do Ministério da Educação e Saúde avança como um grande navio branco e azul contra o céu. Foi a primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, porque tudo era novidade e não havia ruínas. (BARDI, Lina Bo in Stuchi, 2007:46)

Pietro e Lina aportaram no Brasil com valiosa bagagem cultural e capital social. A rede de relações pessoais construída anteriormente ajudou na organização de uma mostra de quadros, exatamente no saguão do edifício que encantou a arquiteta. Chegando ao Rio de Janeiro, procuraram Mario Silva, um teatrólogo brasileiro que Bardi tinha conhecido em Berlim. Ele e seu irmão ajudaram a ambientação do casal na capital federal brasileira, convidando ilustres e interessados para a *Exposição de Pintura Italiana Antiga do século XIII ao XVIII*.

Um discreto evento que permitiu o público curioso conhecer uma sucinta história de passagens da arte peninsular. Deu-se relevo a um precioso fragmento de Giunta Pisano que doei ao Museu Nacional de Belas Artes, cujo diretor Osvaldo Teixeira, por não saber bem do que se tratava, o conservou ao longo dos anos no depósito. (Bardi,1982:57)

Conforme registrou Pietro Bardi, o visitante mais interessado na mostra era Assis Chateaubriand, que comprou seis telas. Foi a partir desse encontro que os dois iniciaram as conversações para a criação de um museu em São Paulo. Na concepção do idealizador, o MASP deveria seguir um modelo tradicional de organização, voltado à guarda e exposição de obras de arte consagradas. O marchand discordava: “Minha ideia era dar vida a um empreendimento cultural sem fronteiras provincianas, pensando em atribuir-lhe um raio de ação bem maior, internacional”. (Bardi,1982:57)

Aliar-se a Chateaubriand na tarefa da realização de um museu de arte no centro econômico do país significava mais do que um projeto com intenções culturais, mas a conquista de visibilidade, de projeção social, fundamentais para um estrangeiro recém-chegado ao continente. Apesar de reconhecido galerista e polemista dos mais importantes periódicos italianos, pela falta de formação e informação da elite local, Bardi trazia uma tarefa não pouco difícil: a conquista da simpatia e da confiança no meio que iria se estabelecer. (Stuchi, 2007:13)

### **1.3 Autorretratos**

Nossa predisposição por vislumbrar certa unidade, ainda que sutil, para o grupo de mecenas, nos animou a investigar algumas biografias, numa tentativa de encontrar, na descrição de suas ideias e ações, as referências de um processo que envolve a urbanização, a industrialização e a formação do acervo do Museu de Arte de São Paulo. Desse modo, os relatos que encontramos influenciaram a escolha dos assuntos e a maneira pela qual os fatos aparecem combinados em painel, nesta construção narrativa. Compartilhamos essa orientação metodológica com Trigo, que pesquisou histórias de vida dos membros das famílias tradicionais de São Paulo:

O método biográfico é justamente aquele que fornece indicações válidas para o conjunto da sociedade. Está assim aceito o pressuposto de que, no fundo das narrativas, encontra-se a realidade social e coletiva incorporada pelo sujeito, em outras palavras, o habitus, categoria descrita por Bourdieu. (Trigo, 2001:21)

Mais do que as condições materiais de vida, esses testemunhos nos forneceram as representações que esses indivíduos criaram, na tentativa de explicar e justificar suas escolhas e decisões. Por essa razão incorporamos as biografias e as memórias publicadas pelos próprios mecenas às fontes desta pesquisa.

O trabalho com essas publicações deve considerar que as narrativas são biografias corrigidas por seus autores, o que quer dizer que são resultados de escolhas. “Os indivíduos lembram ou esquecem determinados fatos do seu passado, não por acaso, mas obedecendo as contingências do seu presente.” (Trigo, 2001:16) Assim, compreendemos que os discursos contidos nesse material obedecem a valores e códigos temporais e por esse motivo a captação da realidade dos fatos torna-se um tanto ilusória.

Tomando os relatos autobiográficos como matéria-prima para a escrita deste trabalho, chamamos a atenção para o fato de que tais narrativas destacam a excepcionalidade das experiências vividas pelos protagonistas e não abrem mão das justificativas históricas, que auxiliam suas produções. Admitimos que as construções das trajetórias individuais buscam o estabelecimento de marcos e a atribuição de sentidos para as discontinuidades temporais e para os efeitos do acaso, cuidando para periodizá-los e qualificá-los.

Sob esse aspecto, acionamos a crítica de Bourdieu (1989), apresentada por Heymann, sobre a “ilusão biográfica”, que desnaturaliza a continuidade pessoal conferida às histórias de vida. Acontece que os agentes ideólogos de sua própria história, normalmente selecionam acontecimentos significativos, também, em função de demandas exteriores, tais como o contexto político ou a ação de grupos sociais

opositores, procurando, estabelecer conexões adequadas e coerentes, a partir de retóricas idiossincráticas.

Conforme os apontamentos de Heymann, esses investimentos nas memórias individuais, entre os quais destacamos as publicações com as histórias de vida dos mecenas do MASP, buscam ancorar no passado as posições que os agentes da escrita ocupavam no momento da produção ou pretendiam ocupar no futuro, deixando esses legados para as gerações vindouras. Dessa forma, a evocação dessas memórias deve considerar as condições que envolveram tais criações narrativas, bem como as disputas entre os diferentes grupos que utilizam esses materiais, por exemplo, para celebrar ou condenar os personagens.

A noção de legado, contida nas memórias descritas em livros, promove uma combinação de temporalidades, conforme argumenta Heymann, porque implica em referências ao passado, que são projetadas para lembranças futuras. Desse modo, as ações individuais exemplares transcendem seu contexto e sobrevivem ao esquecimento, ainda que possam ser resignificadas a partir de, por exemplo, discursos institucionais, como na publicação da Fundação Sinhá Junqueira ou por meio das edificações, como o Monumento às Bandeiras, em São Paulo.

É importante dizer que essas ações promovem processos de identificações que aproximam tempos históricos e universos sociais distintos. “Neles, dependendo do perfil do personagem, de sua penetração no imaginário político e das associações que a sua memória seja capaz de evocar estarão em jogo não apenas identidades estabelecidas no plano das ideias, mas também aquelas que operam no plano mais difuso do sensível, sobre o qual se constroem os mitos.” (Heymann, 2005:8)

### ***- Tudo em cor de rosa***

Publicado em 1977, esse livro traz inúmeras indicações de como Yolanda Penteadó percebeu as mudanças do novo tempo. Habituada a demoradas viagens de navio para Europa, costumava carregar malas do *Vuitton*: uma para sapatos, uma para chapéus, uma mala-armário para os vestidos longos e outra para os curtos, mais um

estoujo nécessaire que, quando vazio, pesava oito quilos: “Aquilo parecia ser o normal da vida, pois cada época tem os seus encantos. Agora como as viagens são por avião, viajo com uma mala, a mais leve possível e os estojinhos são de plástico.” (Penteado, 1977:87) Não só os estojinhos da Yolanda, mas uma infinidade de produtos passaram a ser feitos com o novo material.

Sua autobiografia traz lembranças da infância, do cuidado das amas na fazenda de café, da formação escolar na adolescência e da *belle époque* proporcionada por dois casamentos bem arranjados. Ela não foi propriamente mecena do Museu de Arte de São Paulo. O seu nome não consta na lista publicada no catálogo da exposição do acervo no *Musée de l’Orangerie*, mas ela abriu as portas de sua casa para receber *O grande nu sentado*, de Renoir, o pintor mais prestigiado pelo MASP.

Além disso, a trajetória de vida escrita por Yolanda está intimamente relacionada à promoção artística e cultural paulista, desde as primeiras décadas do século XX. No final da década de 1940, o período que mais nos interessa, ela e seu segundo marido, Ciccillo Matarazzo, organizaram o Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição concorrente ao MASP. Essa observação não pertence à Yolanda, mesmo porque, segundo contou em seu livro, ela e Assis Chateaubriand foram grandes amigos por toda a vida. A autora também não incluiu detalhes da derrocada econômica, em consequência das sucessivas crises de produção do café, mas se prolongou na descrição das conquistas adquiridas com outro tipo de recurso.

#### **- *Meninos eu vi... e agora posso contar***

Drault Ernanny nasceu no sertão da Paraíba e formou-se médico no Rio de Janeiro no final da década de 1920. Entretanto, ganhou a vida como empresário em diversos ramos de atividade, especialmente com o setor energético, tendo inclusive militado na campanha pela produção nacional de petróleo. Ao longo da carreira profissional, conforme seu relato, ele proferiu muitos discursos, não apenas em palanques, mas também em ocasiões mais festivas e requintadas, como na recepção de *O negro Scipião*, um quadro de Paul Cézanne, que ajudou a comprar para o acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Destacamos nesse trabalho a associação do mecenas Drault Ernanny com o idealizador do Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, feita no campo político, para concorrer às eleições do Senado, como candidato pelo Estado da Paraíba. Os bastidores dessa campanha de 1951 são parte das memórias publicadas em livro. Para escrevê-lo, ele contou com a ajuda profissional de um jornalista, mas ressaltou todo o cuidado tomado para que o texto não se afastasse do seu modo de ver e de contar a vida.

- *Garimpando reminiscências*

Orozinho Roxo Loureiro é outro mecenas do nosso grupo, que também publicou uma autobiografia. O livro, segundo afirma, foi escrito com próprio punho, quando o banqueiro e construtor já estava aposentado, morando em um rancho projetado por Oscar Niemayer, às margens da Rodovia Presidente Dutra. Nesse relato ele contou como foi difícil conquistar o status de que dispunha no final da vida. Diferente do círculo de pessoas de seu relacionamento, na juventude, ele não contou com o patrimônio financeiro da família de origem, para os gastos pessoais e também não tinha um diploma de doutor, o que poderia garantir excelente colocação na sociedade.

A narrativa de Orozinho, diferente das demais utilizadas em nossa pesquisa, é mais prolongada em momentos reflexivos. Há muitas passagens em que ele, como autor, se distancia para analisar uma situação onde aparece como personagem, chegando mesmo a fazer referências e atribuições às ideias consagradas da sociologia, psicologia, economia e de outras áreas. O texto indica que esse mecenas cultivava o hábito da leitura e dava grande valor à erudição. Segundo conta, valorizava também as práticas profissionais e o modo de vida dos norte-americanos, especialmente as ideias de individualismo e desenvolvimentismo contidas no slogan *self made man*.

Por outro lado, o livro contém descrições de numerosas reuniões e alianças, que garantiram o sucesso do seu desempenho pessoal. Conquistas que ele fez questão de ostentar. Quando os negócios deram certo, mudou-se com a mulher e os filhos para um casarão, em um bairro nobre de São Paulo. Passou a viajar com frequência para os

Estados Unidos e conquistou prestígio entre as tradicionais famílias paulistas. Como mecenas do Museu de Arte de São Paulo, Orozino Roxo Loureiro chama a atenção por ter pagado sozinho pela aquisição do *Retrato do Cardeal Luis Maria de Borbón y Vallabriga*, do pintor Francisco Goya.

#### **1.4 Paisagens**

Em nosso trabalho incluímos, entre as fontes biográficas, outro estilo de narrativa, em que um autor intermediário desenvolve um texto com base nos arquivos, na documentação produzida em vida pelos mecenas, ou ainda, entrevistando as pessoas do seu círculo de relações, recolhendo memórias e escolhendo relatos. Sem esquecer que a interferência de um pesquisador nessas escritas deve atuar em nosso julgamento, acreditamos que essa documentação contém informações relevantes, que ajudam a compreender tanto as motivações pessoais, quanto a formação dos patrimônios econômico e cultural desses mecenas.

##### **- *A flor do café e o caldo de cana***

A vida de cafeicultor com a colheita de safras, altas e baixas, expansão e erradicação da produção fez parte da vida do Coronel Quito Junqueira. Sua biografia informa que muito cedo ele compreendeu:

(...) que não podia tirar tudo do café, e num lance de desdobramento passou a ser, ao mesmo tempo, banqueiro, criador de gado e, a partir de 1911, plantador de cana de açúcar e industrial. Configurava-se, portanto, no paradigma empresarial do início do século XX, onde a iniciativa individual, o prestígio pessoal, o

desdobramento e a diversificação dos capitais tiveram papel preponderante. (Gaeta, 1993:36)

Gaeta nos informa sobre a transferência de herança entre uma das famílias mais tradicionais de São Paulo. Quito e Sinhá eram primos e casaram-se endogamicamente, como se fazia nos arraiais dos cafeicultores, até pelo menos à década de 1920. O coronel Quito nasceu rico, no final do século XIX e durante a vida multiplicou o patrimônio herdado de seu pai. Quando faleceu, deixou tudo para a Sinhá Junqueira. O casal não teve filhos e ela tornou-se mecenas e viúva benemérita de orfanatos, asilos e postos de saúde.

- *O rei do café*

Giovannetti é o autor da biografia sobre Geremia Lunardelli, imigrante italiano, que chegou ao Brasil no final do século XIX, com um ano de idade e cresceu nas colônias de trabalhadores agrícolas no interior do Estado de São Paulo. Foi como agricultor, que formou seu patrimônio financeiro. No final da década de 1940, sua produção cafeeira era a maior do mundo, segundo noticiavam. De fato, o cafeicultor era figura rara naqueles tempos, em que as principais fontes de renda econômica estavam no comércio urbano ou na indústria. Ainda assim foi Lunardelli quem mais contribuiu com doações para o MASP.

O livro *O rei do café* foi publicado em 1951, quando Geremia Lunardelli ainda estava vivo e bastante atuante nos círculos sociais de São Paulo. Giovannetti, o autor, era formado em Direito e trabalhava como jornalista. As entrevistas com o cafeicultor e com as pessoas do seu convívio foram as principais fontes usadas na narrativa, que aparece excessivamente elogiosa. Por este motivo, acreditamos que a publicação tenha sido uma encomenda do biografado, possivelmente com a intenção de angariar prestígio entre as antigas famílias paulistas, que haviam movimentado a economia cafeeira. Entre 1947 e 1953, ele ajudou a financiar a compra de dez telas para o MASP.

## 1.5 Molduras

Chamamos a atenção para a necessidade que sentimos em atribuir pesos diferentes para essas duas publicações, considerando que nenhuma delas apresenta a mesma metodologia de pesquisa. O texto de Gaeta, que é descendente da Sinhá Junqueira, foi redigido muitos anos depois da morte dos personagens. A autora criteriosa, que tem formação acadêmica, título de doutora e é professora em cursos de pós-graduação em História, utilizou, como fonte para a sua pesquisa, certificados de posse de terras arquivados em vários cartórios municipais, livros com registros bancários, feitos pelo coronel Quito e entrevistas com familiares.

Ainda assim, tanto o trabalho de Trigo, quanto o de Giovanetti são oportunos porque nos informam sobre os períodos de prosperidade e outros de crise da produção do café, bem como indicam, cada um a sua maneira, as iniciativas dessas pessoas para superarem os desafios da recessão econômica. Entre os mecenas do MASP, no período que investigamos, Sinhá Junqueira e Garemia Lunardelli aparecem como os únicos que mantinham o patrimônio investido na cafeicultura ou que continuavam a viver exclusivamente com os rendimentos dessa atividade. Mas, embora a configuração do capital financeiro tenha mudado, no jogo das trocas simbólicas, o valor da tradição permanecia inalterado.

### - *Chatô, o rei do Brasil*

Encerrando a lista das fontes biográficas, *Chatô, o rei do Brasil*, do jornalista Fernando Morais. O autor consultou mais de onze mil artigos, publicados pelos veículos dos Diários Associados e entrevistou quase uma centena de pessoas do círculo de relacionamentos de Assis Chateaubriand, mesmo aquelas que cultivavam mágoa e sentiram-se, de algum modo, traídas por ele. O resultado dessa pesquisa foi transformado numa volumosa publicação, com informações detalhadas sobre a diversidade dos papéis sociais desempenhados pelo idealizador do museu, que ao longo da vida embrenhou-se nos meios político, empresarial e cultural.

Chateaubriand nasceu em Umbuzeiro, na Paraíba, em 1892. Filho de tradicional família de senhores de engenho, fez seus estudos iniciais naquele Estado. Aos 14 anos teve a sua primeira experiência jornalística e pouco depois ingressou na Faculdade de Direito de Recife. Ficou em Pernambuco até 1917, quando se mudou para o Rio de Janeiro, tornando-se consultor jurídico do Ministério das Relações Exteriores e advogado da Companhia Light and Power, sem perder o contato com as atividades jornalísticas. Acabou contratado pelo *Jornal do Brasil*, para trabalhar como repórter correspondente na Europa, especialmente para cobrir a Segunda Guerra.

Em 1924, de volta ao Brasil, comprou o periódico matutino *O Jornal*, com a ajuda dos amigos empresários Alfredo Pujol e Alexandre Mackenzie. Seis meses depois, adquiriu sua segunda publicação, o *Diário da Noite*, de São Paulo. Quando ele resolveu organizar o MASP em 1947, já era dono de uma poderosa cadeia de comunicação, que reunia jornais, revistas e emissoras de rádio em todos os Estados brasileiros. Seu patrimônio econômico incluía também fazendas, indústrias e imóveis, mas é o seu capital social que, por ora, nos interessa mais.

Investindo numa potente rede de influências, Chateaubriand passou a organizar campanhas assistenciais e angariar doações entre os amigos socialmente bem posicionados e os novos ricos desconhecidos. Essa prática rendeu a inauguração de numerosos postos de puericultura, uma ação justificada pelo discurso da prevenção da saúde e contra o alto índice da mortalidade infantil no País. Em seguida, o jornalista militou pela formação de pilotos civis brasileiros e conseguiu verba para escolas, aeroportos e para a compra de aeronaves. Esse acúmulo de experiências bem-sucedidas nos permite considerar que se sentiu bastante confortável no papel de empreendedor do MASP.

O verbete *Chateaubriand*, do *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*, informa: “A seu respeito, foram publicadas, entre outras, as seguintes obras: *Traços para estudo* (1953), de Gilberto Amado; *O velho capitão e outras histórias reais* (1962), de David Nasser; *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira* (1971), de Mario Barata e *Assis Chateaubriand, uma vida vertiginosa* (1972), de Carlos

A. Mendonça; *Chatô, o rei do Brasil* (1994), de Fernando Morais.<sup>2</sup>

## Capítulo dois: De dentro pra fora, de fora pra dentro

### 2.1 Um ponto de vista interessante

Destacamos, para o estudo deste caso, um conceito próprio das ciências sociais, teorizado por Pierre Bourdieu (2003). Trata-se do campo, um universo intermediário entre o objeto de análise (o texto) e o as pressões e demandas das estruturas externas (o contexto). Sua defesa é por uma interpretação sociológica, por exemplo, dos cultos, leis, livros e museus, atenta às características bastante específicas desses universos. Assim, há o campo religioso, o jurídico, o literário, o museológico, entre outros.

A noção de campo designa um microcosmo dotado de leis mais ou menos próprias, mas que, como o próprio sociólogo afirma, jamais escapa completamente das imposições do macrocosmo. Nesse caso, a identificação do grau de liberdade de que os campos usufruem torna-se um propósito para análise científica. “Um dos problemas será, evidentemente, o de saber qual é a natureza dessas pressões externas, a forma sobre a qual elas se exercem.” (Miceli, [*in* Bourdieu] 2005:XIV)

Inicialmente não tomaremos o MASP como um campo autônomo, como na concepção de Bourdieu, mas um subcampo, que obedece a leis sociais mais ou menos específicas e que sofre as pressões externas de dois campos principalmente: o político e o econômico. Por essa razão a construção de um entendimento a respeito do grupo de pessoas envolvidas na formação do acervo não pode se privar de um olhar sobre as condições espaço-temporais em que tais tensões ocorrem.

---

<sup>2</sup> CHATEAUBRIAND, Assis (verbete) por FERREIRA, Marieta de Morais *in* Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 1983, versão online [www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb](http://www.cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb)

## 2.2 Peças raras, jogadores selecionados

Ainda que seja bastante difícil reconstruir o fluxo de algumas obras e a evolução de suas cotações reais, o mercado de arte tem estruturas visíveis, legislação específica, constrangimentos e usos próprios, configurados em objetos de investigação, por especialistas e pesquisadores desse campo particular.

Esses trabalhos certamente apresentam diferentes perspectivas e abordagens, mesmo assim, é possível encontrar um consenso entre eles. Trata-se de uma observação que pode ser construída com diferentes palavras, mas que parte do princípio de que as transações comerciais desses objetos requerem não apenas condições necessariamente de ordem econômica, mas também de ordem intelectual: “Há que se apurar a noção de obra de arte, o que equivale a dizer que um objeto terá que conquistar um valor independente do seu significado religioso, de seu uso prático ou de seu peso em metal precioso.” (Hoog e Hoog, 1995:13)

Emmanuel Hoog em parceria com seu pai, Michel Hoog, propõe uma articulação entre a economia e a história das trocas comerciais desses objetos preciosos, investidos de um valor correspondente a uma soma de dinheiro, sem terem, contudo, um valor utilitário. A reflexão sobre os mecanismos específicos dessa atividade, contida neste estudo, apropria-se de conceitos e instrumentos forjados pela ciência econômica. E, sendo assim, não há como escapar de autores clássicos e de suas contribuições, como a teoria sobre os custos de produção, elaborada por Karl Marx<sup>3</sup>, ainda que seja para descartá-la, como demonstram esses pesquisadores.

Os Hoog retomam a ideia canônica de que, inicialmente, o trabalho e o capital são dois fatores essenciais ao entendimento do mercado, seja ele qual for. O preço de um bem estaria diretamente relacionado com a quantidade de trabalho incorporado na sua produção. “Ora, a quantidade de horas gastas pelo artista não é necessariamente o elemento determinante do valor da obra. Por conta de sua natureza não reprodutível, quer dizer, pela especificidade de ser um bem único, o seu valor não reflete um tempo de trabalho socialmente necessário e homogeneizável.” (Hoog e Hoog, 1995:86)

---

<sup>3</sup> MARX, Karl: *O Capital*, liv III, t.III in (HOOG e HOOG, 1995:86)

Há nessa observação um ensinamento importante; para Marx o valor econômico do bem artístico é determinado pelo desejo e pelo poder de compra dos clientes, não depende, portanto, da despesa geral, tempo e capital, empregado a sua produção. Acrescenta-se que nem mesmo a quantidade de matéria-prima utilizada interfere de modo significativo na composição de sua valia. Posto isso, a abordagem pelos custos de produção resulta numa constatação; o preço de uma obra de arte é formado pela transação comercial, ou seja, quando esta é introduzida no mercado.

A história das relações de trocas comerciais de bens artísticos é bastante remota. São numerosas as instituições culturais ocidentais que preservam vestígios de um mercado que antecede a expansão do império romano, como também são numerosas as pesquisas que indicam que as invasões bárbaras, a partir do século III d.C., ao destruírem essa organização política, dificultaram o pleno funcionamento do comércio de arte e a formação de coleções desse tipo.

A partir desse período, o que se observa é a produção regional de artigos de luxo, acumulados pelos príncipes e eventualmente oferecidos “(...) como presentes diplomáticos, ou para o pagamento de alianças ou fidelidades”. (Hoog e Hoog, 1995:14-15). Na Idade Média, o clero é outro poderoso colecionador de preciosidades. É importante notar que, nesse caso, o entesouramento se faz com uma noção de valor sobre proveniência, a origem desses objetos, uma provável consequência das cruzadas que, entre outros objetivos, buscavam insígnias comprobatórias da existência e santidade de Cristo e de seus apóstolos, bem como honoráveis e antigos pertences dos eleitos pregadores e defensores dessa crença. É nessa época que as igrejas tornam-se lugares privilegiados para o culto ritualizado da mitologia católica e de suas relíquias.

De fato as igrejas passam a acumular não apenas esses artefatos fantásticos, mas inclusive exemplares exóticos dos reinos vegetal e animal, expostos em conjunto com obras de arte figurativas, aos olhos dos fiéis frequentadores. Nesse contexto, o meio tende a favorecer a projeção dos profissionais habilitados na construção da visualidade de passagens e personagens gloriosas; o que quer dizer que os artistas tornam-se bem quistos tanto nas paróquias como nas cortes. Cabe a eles a responsabilidade de transformar um fato efêmero em eterno, de dar forma para aquilo que foi e deverá ser para sempre lembrado, cultuado.

O atributo visual é base fundamental para a teoria geral das coleções, defendida por Pomian. Sua argumentação recai sobre a observação de que os conjuntos de objetos retirados do circuito econômico, sem valor utilitário e expostos ao olhar realizam a mediação entre dois termos opostos e universais: o visível e o invisível.

Tais objetos integram, segundo argumenta, e mais facilmente explicita Gonçalves “(...) um sistema de trocas simbólicas entre categorias sociais, como reinos e nações, impérios e clãs, bem como categorias cosmológicas, por exemplo, deuses e seres humanos, vivos e mortos, passado e presente, presente e futuro. A especial vocação desses objetos é significar, daí o termo semióforo que a eles reserva”. (Gonçalves, 2007:46)

O encontro desses autores é bastante ilustrativo porque reúne o conceito universal de semióforo, ou seja, de objetos mediadores entre o visível e o invisível, segundo defende Pomian à observação de Gonçalves de que as considerações a respeito das contingências históricas, dos processos intelectuais, econômicos e políticos são essenciais ao entendimento da formação das coleções.

É por essa razão que os Hoog e muitos outros historiadores da arte consideram a Renascença como um modismo, como o resultado da conjunção de fatores possíveis e confluentes a partir do século XV, a saber, a consciência da excepcionalidade da criação de obras de arte, o que é possível de ser comprovado pelo apreço comercial de nomes sonantes, célebres e valiosos de alguns artistas em pleno período de produção, a exemplo de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo.

Somam-se a esse fato a difusão maciça do meio impresso e o específico interesse pelo classicismo greco-romano, que fizeram ampliar o comércio de antiguidades. Por sua vez, os artefatos recolhidos no novo mundo também fomentaram uma demanda curiosa sobre os bens culturais. “As expedições que se multiplicam a partir do século XV voltam dos países longínquos trazendo, com efeito, não só mercadorias vantajosas, mas também todo um novo saber e novos semióforos.” (Pomian, 1984:77)

Transformados em itens de coleções ao chegarem a Europa, esses objetos perdem o valor de uso específico, atribuído em seus locais de origem, e passam a ser

apreciados por significarem algo oculto, invisível. Sob os olhos dos novos espectadores, estes se tornam intermediários entre o que ali se apresenta e os habitantes de um espaço ou de um tempo ao qual eles não pertencem.

Uma entre as consequências dessa efervescência é a proliferação das corporações que participam do mercado de bens culturais, a exemplo dos artistas, reparadores, restauradores, angariadores de clientes mais ou menos ingênuos, falsificadores, peritos e mecenas. Os aristocratas da pequena nobreza, os ministros e oficiais públicos, os burgueses com alto poder aquisitivo ampliam, nesse momento, o financiamento da produção artística e o consumo de artigos colecionáveis.

Outro elemento importante ao surgimento da demanda por semióforos, em especial pelas obras de arte, são as motivações creditadas à ordem financeira. “A procura por determinadas expressões estéticas é tributária do gosto, que por consequência depende da formação, do nível da educação. Ora, este último está diretamente relacionado com o nível dos rendimentos.” (Hoog e Hoog, 1995:95)

A essa observação acrescentamos o seguinte apontamento: “A partir do momento em que uma categoria de semióforo se difunde nas coleções, os membros do meio intelectual e artístico, os detentores do poder e do dinheiro começam a interessar-se por ela, o que faz com que os preços subam e que o acesso a estes se torne cada vez mais difícil e até impossível”. (Pomian, 1984:81)

Os rendimentos financeiros são importantes, neste caso, porque facultam o acesso aos bens colecionáveis mais caros, mais valiosos. Certas categorias de semióforos ficam fora do alcance daqueles que não dispõem de dinheiro suficiente para competir pela posse de prestigiados itens, como as obras de arte mais antigas, os quadros dos pintores mais célebres ou o artefato mais raro e exótico.

Até pelo menos o século XVIII, os estabelecimentos ofertantes de bens colecionáveis reuniam uma variedade de produtos do reinos animal, vegetal, mineral e artístico, antigos e contemporâneos. “Apenas alguns amadores da pintura possuem coleções homogêneas. Estes encontram-se principalmente na aristocracia e na burguesia endinheirada e culta.” (Hoog e Hoog, 1995:23)

Atuando no mercado, muitos colecionadores constataam a subida de preços e passam a comprar objetos de arte com intuito de revendê-los, chegando mesmo a criar

fundos de investimentos especialmente para esse fim. Com o tempo, os marchands acentuam as particularidades da disciplina artística e modificam os locais de comercialização das obras. As galerias mais conceituadas procuram transmitir uma atmosfera de requinte, discriminada das barulhentas feiras e praças, entulhadas com peças ordinárias.

Interessados em animar as vendas, os mercadores passam a desenvolver papel preponderante para o comércio de quadros, chegando a impor suas competências por meio das publicações de catálogos com informações que atestavam a excepcionalidade de seus produtos. A proliferação desse material, ao mesmo tempo, fomenta o conhecimento e a procura pelas peças de alto nível.

Melhores informados, por seu lado, os consumidores passam a ser mais exigentes quanto à precisão dos dados sobre as obras. Os nomes dos artistas célebres já não são lançados a esmo e a preocupação com a autenticidade de uma atribuição torna-se evidente. Acontece que o aquecimento do mercado faz aumentar a especulação e o número de falsificações.

Com efeito, até meados dos séculos XVII e XVIII, os objetos mantidos fora do circuito de atividades econômicas acumulavam-se em coleções particulares, abertas apenas para quem seus respectivos proprietários autorizassem, ou seja, “aos membros de um mesmo grupo social que se visitam uns aos outros”. (Pomian, 1984:81) Esses bens eram acessíveis à população dos estratos médios apenas em festas e ocasiões investidas de fausto.

Donde surge uma pressão popular exercida sobre o Estado e sobre os endinheirados pelo livre acesso aos bens culturais, tidos como fontes para o estudo e pesquisa por artistas e eruditos sem poder aquisitivo. Tal demanda contribuiu eficazmente para chamar a atenção dos detentores do poder que empreenderam a fundação de bibliotecas e museus, disponibilizando suas coleções ao público de diferentes estratos sociais.

Inúmeras foram as instituições criadas com esse caráter de conservação e exposição, que doravante passarão a exercer influência contundente no mercado de arte, “(...) ao congelarem definitivamente as coleções”. (Hoog e Hoog, 1995:32) Isso porque, por princípio, uma obra adquirida por um museu é perdida para o mercado.

No domínio da pintura, por exemplo, essa situação torna a oferta de certos artistas consagrados muito mais rara. Assim, o restante da sua produção passa a ser mais cobiçada e, portanto, mais cara.

O atributo da raridade do produto artístico foi empregado na comercialização das peças não apenas para justificar um preço elevado, mas inclusive para ampliar um fenômeno do gosto pelo único, pelo original, pretendido pelos colecionadores particulares e fomentado pelos mercadores profissionais. As galerias reforçam esse aspecto ao desviar o monopólio da criação do artista a seu favor, garantindo, por meio de contratos, exclusividade de exposição e venda das obras.

A galeria parisiense de Paul Durand-Ruel [1831-1922] foi “uma das mais notáveis e que marcou de uma forma duradoura a organização do mercado”. (Hoog e Hoog, 1995:47) Atualmente Durand-Ruel é conhecido como o marchand dos impressionistas, mas lhe foram necessários pelo menos vinte anos, para que a escolha por artistas combatidos e desdenhados no final do século XIX alcançasse alto nível de fama.

O sucesso, ainda que tardio, pode ser creditado tanto à perseverança do marchand, quanto a uma estratégia baseada em quatro princípios: “A organização de vendas catalogadas; a celebração de contratos de exclusividade com os artistas; o recurso a cooperações financeiras externas e a criação de uma rede internacional de relações”. (Hoog e Hoog, 1995:38) Depois de Durand-Ruel, essas práticas generalizaram-se e tornaram-se regras no mercado de arte.

É no período de passagem do século XIX para o século XX, que se formam as primeiras dinastias de galeristas. Se até então os marchands eram vistos como amantes das artes, cuja coleção costumava dispersar-se após a sua morte, nesse momento, tornaram-se figuras financeiramente influentes, cuja profissão e patrimônio eram transferidos aos filhos herdeiros. Assim foi com Durand-Ruel, Pétrides, Knodler, Wildenstein, entre outros. “Surge uma nova espécie de colecionador: o colecionador-militante. Ele interessa-se por artistas vivos, desconhecidos ou preteridos e esforça-se para impô-los.” (Hoog e Hoog, 1995:39)

Nesses casos, os marchands não podem subestimar a promoção dos seus artistas protegidos e para isso lançam mão da especialização de críticos e de

historiadores da arte, que passam a colaborar com a edição de catálogos e revistas voltadas exclusivamente para esse mercado. Percebemos que a intervenção de certos agentes do campo, de seu juízo e autoridade influencia o jogo da valoração das telas, esculturas, gravuras e demais itens comercializados nas galerias.

“Nenhuma galeria importante pode funcionar sem o apoio da crítica. A espessura do *pressbook*, o número de monografias, para os quais são solicitadas as penas cada vez mais célebres, são elementos indispensáveis para qualquer estratégia de venda.” (Hoog e Hoog, 1995:65) Ao julgamento dos especialistas, os Hoog acrescentam outros parâmetros que colaboram para a determinação do preço da obra de arte, por exemplo, o número de exposições individuais do artista, a sua capacidade de captar diferentes técnicas, a saber, o desenho, a escultura e a pintura, bem como a sua inclusão numa ou noutra corrente estética.

Não se pode esquecer da existência de outro profissional, altamente capacitado, cujo parecer torna-se imprescindível à cotação das obras de arte. Trata-se do perito. Na ausência do artista, que tem a palavra final sobre a autenticidade da sua produção, cabe a esse especialista o aval que valida a atribuição das peças. Existem obviamente técnicas com diferentes graus de objetividade, mas que igualmente contribuem para perícia.

Em sua atividade, os peritos ora trabalham com a análise química dos produtos usados na composição de um quadro, ora com a pormenorização da técnica comumente empregada pelo artista, por exemplo, a sombra ou o volume das formas representadas. Nesses casos, detalhes como o posicionamento das mãos de uma figura humana, o drapeado das vestimentas e a tonalidade das cores, entre outros exemplos, são minuciosamente observados.

Outro método de averiguação que se mostra eficiente para o mercado, por ser mais acessível a maior parte dos compradores de arte, é a publicação de catálogos onde é ponderada a obra completa de um autor. “Toda a produção atribuída ao artista que ali não figure é praticamente invendável.” (Hoog e Hoog, 1995:67) Há, contudo, que se atentar para o fato de que tanto cuidado e dedicação não eliminam definitivamente as dúvidas, os erros e a má-fé das relações comerciais no campo das artes.

Por mais louvável que seja a intervenção de agentes especializados no julgamento dos bens, essa dinâmica demonstra o quanto o mercado de arte é singular, no sentido de que o preço de uma peça não está sujeito ao simples mecanismo da oferta e da procura. Percebe-se que o valor de uma obra, se não é dado pela ancestralidade histórica, parte de um consenso, resultante das múltiplas escolhas de certos agentes específicos: vale lembrar, artistas, mecenas, marchands, críticos e peritos.

Sob o olhar das teorias econômicas clássicas, a principal distorção do mercado da arte “(...) resulta do desigual acesso à informação”. (Hoog e Hoog, 1995:104) Isso porque o ponto de encontro para a compra e venda desses produtos é construído sobre uma rede de comunicação bastante especializada e pouco permeável. Para que uma pessoa possa participar desse grupo há que se ter alto nível de capital, financeiro ou erudito.

Mais uma vez o conceito de campo descrito por Pierre Bourdieu torna-se providencial para uma análise sociológica da produção e circulação dos bens artísticos, isso porque percebemos que o universo das artes produz suas próprias normas e critérios de avaliação. O reconhecimento de um valor cultural é uma concessão legitimada entre pares, entre as pessoas especificamente habilitadas do campo. Essa é uma circunstância que pode explicar porque o julgamento de uma obra ou de um artista é mais bem recebido entre os especialistas, quanto mais distanciado for do grande público.

Para Bourdieu essa manifestação de ruptura com as demandas externas é uma das características que exemplificam a relativa independência desse campo de produção. “A afirmação do primado da forma sobre a função constitui, na verdade, expressão mais específica de reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão em deter e impor seus princípios de legitimidade, tanto no âmbito da produção, como no da recepção da obra de arte.” (Bourdieu, 2009:110)

Em seus apontamentos, este autor chama a atenção para as instâncias de legitimação, ou seja, para os meios responsáveis por divulgar os pressupostos elaborados no interior do campo de produção artística. Bourdieu afirma que os museus são exemplos de aparelhos privilegiados para essa ação, como também são as escolas formais, que asseguram a reprodução de tais mensagens. Esses instrumentos

ensinam como decifrar a função de distinção social derivadas da posse e da produção das obras de arte. A imprensa também desempenha um papel fundamental quando, por exemplo, publica manifestos, ou quando concede espaço para as manifestações de admiração por um artista.

Os jornalistas tomam o lugar dos pintores para explicar suas intenções à multidão. Eles lhes atribuem epítetos e denominações que os interessados acabam adotando, apesar da significação irônica de que estavam carregados. É assim que nascem os termos impressionista e simbolista, na fantasia de uma crônica; e logo a injúria torna-se uma bandeira, hasteada bem alto. (Bourdieu, 2009:112)

Associando capital financeiro ao capital erudito, Francisco de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi equacionaram os demais fatores que possibilitaram o surgimento do Museu de Arte de São Paulo.

Frequentemente descrevia o diretor do MASP, nos seus jornais, manipulando dólares e libras esterlinas, comprando três magníficas telas e uma forte escultura. Divertia-se numa censura cordial, quando voltava de minhas correrias, adquirindo, em vez de um Renoir, obras de jovens à espera de notoriedade. (Bardi, 1982:44)

Em seu livro, Pietro Bardi fez questão de registrar suas interferências pessoais na composição do acervo do Museu de Arte de São Paulo.

Se no MASP figuram agora Wolls, Brauer, Kitay, Appel, Biake, Paolozzi, Tison e tantos outros é porque,

amigavelmente, contradizia o padrão. O Idealizador procurava sempre caçar aquilo que impressionasse mais em termos internacionais, do que nacionais. Rendia honra às assinaturas consagradas. É por isso que o Museu tem uma comprida fileira de Renoir. Seu gosto se lastrava na Paris dos impressionistas, que no pós guerra eram relançados no mercado. (Bardi, 1982:44-67)

As perturbações políticas e sociais que sacudiram a Europa durante a Segunda Guerra Mundial provocaram transferências maciças de obras de arte e o aparecimento de uma nova clientela. Entre as principais consequências para as relações comerciais no campo da arte, consta o surgimento de outras praças, acompanhado por uma transformação do gosto, da apreciação estética. “Durante muito tempo Paris ocupou um lugar preponderante, que se explica pela importância dos artistas franceses de origem, ou por adoção, na arte de vanguarda. Depois da guerra, o primeiro lugar foi sendo conquistado progressivamente por Nova York.” (Hoog e Hoog, 1995:47)

Antes mesmo do fim do conflito bélico, as galerias europeias mais prestigiadas abriram luxuosas sucursais na *Big Apple* e passaram a batalhar maciçamente para a projeção de determinados artistas e estilos. Faziam parte da estratégia desses agentes comerciais a defesa pública dos manifestos da arte contemporânea e o acúmulo da oferta da arte historicamente classificada, aprisionando-as nos museus.

A pesquisa de Lourenço ajuda a visualizar um novo quadro de valores que acompanham a implantação dos museus de arte brasileiros, após a Segunda Guerra, feita, segundo sua defesa, com o sentido de fomentar os ideais políticos e econômicos relacionados aos fenômenos da metropolização, industrialização, desenvolvimento e alianças com os Estados Unidos:

O cinema nacional, as TVs públicas, o teatro, as artes visuais e, logicamente, os museus, naquele momento, todos esses veículos encontram-se numa hora privilegiada, com planos e metas, embora uns mais que os outros. Contudo, todos

se encontram num grande projeto de nação, cada um com funções bem definidas. (Lourenço, 1999:70)

### **2.3 Quadros históricos**

Em suas considerações a respeito do poder da linguagem museográfica, Chagas e Santos admitem:

Os museus, assim como as universidades, estão hoje associados à cultura e ao conhecimento, embora guardem certas especificidades. Não é por acaso que alguns dos objetos expostos inspiram devoção, outros são amados e admirados e outros mais, disputados a ferro e fogo. Por sua vez, os colecionadores são especialistas, cujo poder de distinguir, classificar, preservar e ordenar a riqueza material que nos rodeia é indiscutível. (Chagas e Santos, 2007:12)

Verdade que a prática de colecionar e exhibir objetos acompanha o homem há milhares de anos. Essa ancestralidade pode ser comprovada por meio das inúmeras pesquisas desenvolvidas com base nos vestígios encontrados nas famosas câmaras de tesouros e nos templos dedicados às musas e aos deuses, dos quais os egípcios, gregos e romanos eram devotos. Ainda que trabalhem com lugares temporais e espaciais diversos, os especialistas no assunto concordam em afirmar que o acesso às edificações que guardavam e exibiam essas coleções era restrito às pessoas formalmente habilitadas à fruição dos significados, específicos e sagrados, atribuídos a essas atividades.

O aspecto religioso, no entanto, não é o único a mobilizar a ação colecionadora e contemplativa de determinados objetos. Sabe-se que, desde a Antiguidade, as obras saqueadas como espólio dos inimigos derrotados eram ostensivamente agregadas às exposições públicas, representativas do poder e da glória

dos vencedores. Mais adiante, as cúpulas eclesiásticas, constituídas na Idade Média, reinterpretaram esses valores triunfalistas sob a égide do dogma cristão, controlando a iconografia e as interpretações atribuídas às peças artísticas, colocadas em exposição nas igrejas.

Não há dúvida, portanto, de que esse empreendimento conferia status e projeção aos colecionadores e aos profissionais que surgiram e trabalharam para a produção de conhecimentos específicos, quanto à forma, ao estilo e ao sentido dos artigos exibidos e conservados, contribuindo não só para a formação de cânones litúrgicos, mas também estéticos e científicos. É bastante provável que esses preceitos tenham estimulado a prática do colecionamento entre as ricas famílias burguesas e aristocráticas, que competiam entre si, para reunir em suas casas e gabinetes de curiosidades, vestígios e réplicas de objetos de artes greco-romanas num primeiro momento, e das relíquias medievais, posteriormente consideradas modelos da beleza.

Lourenço explica que a criação dos museus de arte, como os que convivemos atualmente, é um fenômeno intensificado no século XVIII, na Europa. “Coincidem com alterações políticas de monta, quando as aristocracias e governos despóticos sofrem profunda crise, não sendo mais legitimados como legado divino incontestável. Assim, conquistam o domínio do público várias coleções.” (Lourenço, 1999:69) Um exemplo expressivo desses acontecimentos, citado pela pesquisadora, foi a transferência do patrimônio artístico reunido pela família Médici, de Florença, ao longo de séculos, e doado ao Estado em 1737, pela herdeira Anna Maria Ludovica.

Chagas e Santos apontam a inauguração do Museu Britânico, em 1753, como um acontecimento bastante representativo desse momento histórico, em que tais acervos passam a ser amplamente disponibilizados. Os pesquisadores lembram que, logo após a Revolução Francesa, o Louvre, um palácio real, foi transformado em museu. “A abertura das coleções ao público pode ser entendida como parte das grandes mudanças, como a Revolução Industrial, a urbanização e a expansão do sistema educacional.” (Chagas e Santos, 2007:14)

Foi como um resultado das transformações ideológicas intensificadas no final do século XVIII, que os acervos dos museus passaram a ser identificados como símbolos da nação. Assim, essas instituições tornam-se meios poderosos para formação e implantação do civismo na população. Organizando exposições

espetaculares com um viés evolucionista, os museus europeus ensinavam o valor do progresso intelectual e tecnológico da civilização ocidental, representado em sua máxima eficiência pelas conquistas dos Estados Nacionais.

É por meio da ordenação desses objetos simbólicos que os profissionais dos museus se responsabilizam pela elaboração de narrativas visuais capazes de explicar a evolução das espécies naturais e a condição da arte e da tecnologia do tempo presente. É dessa forma que essas instituições interferem nos modos de atuação dos homens em sociedade. Os museus são, portanto, lugares privilegiados para a construção de memórias e identidades, que devem ser lidas como exemplos da compreensão de mundo, do espaço e do tempo que seus empreendedores têm.

As instituições do século XIX apregoam um sentido grandiloquente para suas coleções, em parte fomentadas pela política expansionista de governos europeus. “Os museus de arte assumem um papel referencial, transmutando-se numa espécie de sùmula ou depositário do conhecimento artístico, revelador de princípios, técnicas e temas.” (Lourenço, 1999:70) Nas telas e esculturas exibidas predominam as cenas históricas, religiosas e documentais. “As obras são uma espécie de livro/imagem, enaltecidas pelas palavras que a elas se possam associar e esse desvio permanece até a atualidade em muitos museus.” (Lourenço, 1999:88)

O primeiro museu artístico do Brasil tem suas raízes ligadas a esses pressupostos, posto que, por iniciativa de D. João VI, a primeira coleção de quadros executados no País, de que se tem registro, foi uma encomenda documental feita à chamada Missão Artística Francesa<sup>4</sup>, em 1816. Não muito tempo depois, por decreto, foi instituída a Academia Real de Belas Artes,<sup>5</sup> cuja atenção maior era voltada ao ensino: “Isto é em parte, explicável, pois a esta se associam os valores procurados na época, seja por formar gerações, seja para garantir custos menores para a produção de obras artísticas, tidas como indispensáveis para propagar uma imagem de grande país, desejável pelos portugueses aqui instalados. (Lourenço, 1999:89-90)

---

<sup>4</sup> Em 1816, o artista francês Joaquim Lebreton recebeu a incumbência real para organizar uma expedição com pintores, escultores, arquitetos e engenheiros, encarregada de registrar visualmente as paisagens e a população do novo reino.

<sup>5</sup> A Academia Real de Belas Artes, instituída em 1826, contou com artistas que participaram da Missão Francesa.

As obras provenientes do patrimônio da família real, somados aos quadros premiados pela academia, formaram o acervo do Museu Nacional de Belas Artes, organizado por Gustavo Capanema em 1937, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, a primeira iniciativa para a formação de um museu de arte também partiu de um decreto público governamental que, em 1905, criou a Pinacoteca do Estado, no Liceu de Artes e Ofício. Seguindo o exemplo estabelecido na capital federal, essa instituição prezava pela formação de artistas, premiando aqueles que se destacavam academicamente.

Durante as primeiras décadas do século XX, grande parte da população residente na capital paulista permaneceu alheia às exposições artísticas que, de quando em quando, eram organizadas em salões, frequentados pelos membros das famílias mais tradicionais da cidade. Esse cenário, que começou a mudar na década de 1930, estava completamente transformado em 1947, marcado pela inauguração do Museu de Arte de São Paulo. Estabelecido em um novo quadro de valores, segundo Lourenço, “o moderno, que fora modernista nos anos 1920, agora se direciona para as instituições, acreditando poder funcionar como um êmulo para uma sociedade mais justa, fraterna, universal e com menos preconceitos”. (Lourenço, 1999:22)

## **2.4 O patrimônio financeiro dos mecenas**

A análise de Dean (1971) a respeito da industrialização em São Paulo engloba o início de um processo gradual de substituição da maior fonte de capital financeiro e explica como, por meio de decretos, os governos interferiram nas produções agrícola e fabril. Pouco a pouco os fazendeiros começam a investir em atividades comerciais e industriais. Com o passar do tempo, o plantio de café deixou de ser o principal meio de vida para a maior parte das famílias paulistas tradicionais. No período entre 1930 e 1950, a concorrência com os estabelecimentos produtivos dos imigrantes aparece mais acirrada.

É que desde a passagem do século XIX para o século XX, representantes das colônias alemã, italiana e sírio-libanesa, em especial, já estavam empenhados em fabricar e comercializar, inicialmente, bens de consumo, como alimentos e tecidos e, em seguida, meios de produção, a exemplo das máquinas de beneficiamento de

matérias-primas agrícolas, como o café, o trigo e o algodão. Entre os integrantes da rede de relações dos nossos mecenas, as famílias Crespi, Jafet e Matarazzo eram donas de tecelagens e os Klabin fizeram fortuna manufacturando e vendendo papel, principalmente.

Dean argumenta que, nas primeiras décadas do século XX, o plantio do café constituía uma espécie de matriz que definia a capacidade de novos investimentos, acrescentando que muitos produtores passaram a se interessar mais pelos aspectos comerciais e financeiros do seu negócio. Jayme da Silva Telles, o primeiro marido de Yolanda Penteado, foi um entre os numerosos fazendeiros que abandonaram a lavoura para cuidar exclusivamente da exportação do produto. Outros, como Geremia Lunardelli e o Coronel Quito, apenas agregaram essa atividade à principal fonte de renda que, por muitos anos, continuou a ser a agricultura.

Os áureos tempos da plantação do café, cuja ascensão teria sido até o ano de 1929, proporcionaram condições favoráveis para esses novos empreendimentos e atraíram investidores estrangeiros para o Brasil. Alguns vieram com colocação garantida, como representantes de empresas comerciais europeias e norte-americanas; outros chegaram com uma carga de mercadoria e a esperança de fazer a vida no novo mundo. Aparentemente, após um período de dedicação à importação de bens de consumo, esses imigrantes aproveitaram a facilidade de acesso ao crédito internacional e o conhecimento do mercado interno e de suas vias de distribuição, para promoverem uma inversão de capital, passando a empregá-lo na construção das próprias fábricas.

Dessa forma fizeram os irmãos Puglisi Carboni, que começaram com importação de farinha de trigo antes de montarem o Moinho Santista. Rodolfo Crespi e os Jafet investiram em tecelagens. Adam Ditrik von Bullow ergueu uma fábrica de cerveja, a Companhia Antartica Paulista. Neste caso, dificilmente um industrial imigrante deixou de ser também importador. Em primeiro lugar, porque necessitavam de matérias-primas, como corante ou lúpulo, ademais, precisavam das máquinas e de peças sobressalentes e, acima de tudo, aproveitavam as vantajosas taxas cambiais oferecidas aos aduaneiros. Alguns chegaram mesmo a associarem-se a bancos estrangeiros ou constituíram sociedades com essa finalidade no Brasil.

De fato, grande parte das empresas, que contribuiu para a compra dos primeiros quadros do MASP, pertencia ou tinha sido fundada por imigrantes. A Cervejaria Antarctica Paulista, o Moinho Santista e a Schering Indústrias Químicas são exemplos. E, considerando que o desenvolvimento da economia e dos mercados passa pelos ramos financeiros e de serviços, havia também representantes dessas atividades entre os mecenas do Museu de Arte de São Paulo. Contamos os banqueiros portugueses Oswaldo Rizzo e Domingos Fernandes, o espanhol, Antonio Sanches Larragoite e os brasileiros Walter Moreira Salles, Drault Ernanny e Orozinho Roxo Loureiro, os dois últimos envolveram-se também com a construção civil.

Se até o final da década de 1930 a produção industrial paulista foi moderada, com o advento da Segunda Guerra Mundial ela prosperou a pleno vapor, especialmente para atender à demanda externa dos mercados que antes compravam artefatos europeus. Entre 1929 e 1930, “(...) os países periféricos que já possuíam uma estrutura industrial considerável no setor de bens de consumo não duráveis chegaram até a exportar bens fabris para outras nações, que eram ainda insuficientemente preparadas para fomentar sua própria industrialização”. (Loureiro, 2007:91)

Ao perceber que o Japão havia cessado suas remessas de seda para a Europa e Estados Unidos, Yolanda Penteadó organizou uma plantação de amoreiras e passou a produzir casulos. A decisão rendeu-lhe publicidade nos Diários e foi cuidadosamente registrada por ela em suas memórias: “Há uma nova estrela no firmamento. Vamos semear Yolandas pelo Brasil, o que vale dizer, comandos de inteligência e caráter”. (Penteadó,1977:134) À agricultora faltava, porém, quem lhe organizasse a parte comercial do negócio. Sugeriram-lhe procurar as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. Foi e a negociação rendeu-lhe um contrato de compra da matéria-prima e outro de casamento, com Ciccillo Matarazzo.

Quem também aproveitou a guerra para prosperar foi o Drault Ernanny. Pouco antes do conflito, o médico levantou capital com as tias ricas de sua esposa e comprou um curtiúme no interior da Bahia. Assim, passou a dividir o tempo entre o consultório e o escritório de comercialização de derivados do couro, produto em alta para a indústria bélica. A chuva de lucro foi tamanha que, pouco depois, o doutor desligou-se da clínica e passou a dedicar-se definitivamente ao comércio: “Transferi-me para uma sala mais ampla, em um endereço mais bem cotado e ganhei muito dinheiro com

essa alta dos preços, realizando aquilo que os modernos economistas chamam de *windfall profit*. A partir daí, a prosperidade bateu a minha porta.” (Ernanny, 1989:275-276)

O negócio de importação do couro estava indo tão bem que Drault decidiu ampliá-lo e para isso dirigiu-se ao Banco Mercantil do Rio de Janeiro a fim de conseguir um empréstimo. Pensou que fosse fácil, mas confessou ter ficado acrabunhado e ferido em seu orgulho quando o gerente, muito naturalmente, quis saber do seu passado comercial, para preencher a ficha de cadastro. Naquele dia, teria jurado para si mesmo que haveria de trocar de posição. Seria o empreendedor, o banqueiro e não o solicitante. Com a crença no provérbio de sua terra natal, de que o que tem de ser pode muito, passou a sondar a posição de diretor em uma instituição de crédito cooperativo. Acabou por conquistar a vaga seis meses depois:

Convidado a participar do capital do banco, usei todo o pé de meia de que dispunha e tive o inestimável respaldo financeiro dos parentes de minha mulher, que não me negaram apoio. O tio dela, Aureliano Machado, dono da revista *Semana*, passou-me um cheque assinado com o valor em branco. A partir daí entrei na confraria dos homens que emprestam dinheiro e financiam projetos, possibilitando negócios a milhares de pessoas famosas. (Ernanny, 1989:64-65)

O Banco do Distrito Federal também financiou projetos próprios do Drault Ernanny, que passou a incorporar outras instituições bancárias, grandes fazendas produtivas em Minas Gerais, Bahia e Rio Grande de Sul, além de indústrias e estabelecimentos comerciais em São Paulo, ao seu patrimônio. A cereja no bolo foi a residência que comprou na Gávea, no final da década de 1940. “A Casa de Pedras transformou-se num lugar de encontros de celebridades. O próprio Governo Federal, vez por outra, pedia para hospedar visitantes ilustres e eu não tinha coragem de negar.” (Ernanny, 1989:10) Curiosamente, foi por causa de uma hóspede oficial do

Estado chinês, madame Chiang Kai-shek, que a propriedade recebeu este nome, em referência à grande muralha erguida naquele país.

## 2.5 Referência a um modelo

Em plena Segunda Guerra Mundial, no dia 16 de janeiro de 1940, foi criado o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the Americas*, composto por três divisões: Comercial Financeira, Comunicações e Relações Culturais, tendo como diretor-geral o multimilionário Nelson Rockefeller. Segundo o historiador Antonio Pedro Tota (2000), essa instituição teve um papel fundamental na divulgação do americanismo no País.

Tota apresenta exemplos das atividades do *Office* em suas diversas frentes, porém com o mesmo objetivo: sofisticar o mercado consumidor dos produtos fabricados nos Estados Unidos. Para esse pesquisador, havia uma preocupação mundial, especialmente por parte do governo Roosevelt, de que o atraso econômico dos países na América Latina pudesse propiciar revoluções lideradas por nacionalistas, socialistas ou simpatizantes do nazifascismo.

Não podemos julgar que seu ponto de vista esteja completamente equivocado, dado que o Brasil estava sob o julgo da ditadura do Estado Novo, fato ao qual acrescentamos a informação de que, no nosso grupo de mecenas, não eram poucos os declarados fãs de Mussolini. Geremia Lunardelli e Rodolfo Crespi chegaram inclusive a receber condecorações do Dulce, na década de 1940.

Para o *Office* de Rockefeller, o combate ao totalitarismo dependia de uma estreita cooperação econômica e cultural. “Seria possível alcançar um salto qualitativo nas condições de vida dos povos latino-americanos com medidas de emergência, como a compra da produção agrícola e mineral da região.” (Tota, 2000:48) Mais importante, no entanto, era incrementar e mitificar algumas ideias que compõem o *American Way of Life*: progresso, eficiência, tecnologia. A divulgação desses valores era feita, também, em forma de programas transmitidos por estações de rádios em todo o país, incluindo muitas emissoras associadas, de Assis Chateaubriand.

Nos meios impressos, o multimilionário usou de prestígio e influência para convencer os diretores da Ford, General Eletric, General Motors etc., a continuar propagando seus automóveis, pneus, refrigeradores e vitrolas, mesmo sem ter como colocá-los imediatamente à venda, posto que o foco era a fabricação de armas e outras utilidades para a guerra. As páginas coloridas anunciavam o futuro: “Hoje produção bélica, amanhã, máquinas de lavar. No plano simbólico, vendia-se o sistema”. (Tota, 2000:57)

O registro biográfico de Geremia Lunardelli traz um episódio curioso sobre os encontros de Rockefeller com representantes da classe produtiva do Brasil. Foi durante um banquete na fazenda, que o norte-americano pediu ao cafeicultor sua opinião sobre como os Estados Unidos poderiam ajudar os agricultores brasileiros: “Fiz ele ver que estamos tão adiantados como em qualquer outra parte do mundo. Sem querer fazer ironia, disse que nada menos do que 80 milhões de sacas de café foram queimadas durante quinze anos. Atrasados é que não somos!”. (Giovannetti, 1951:121)



**Figura 2 - Nelson Rockefeller intercambiando com os brasileiros**

## **2.6 Estética metropolitana**

Em São Paulo, no final da década de 1940 há um mote que inspira as tomadas de decisões não apenas dos nossos mecenas, mas de toda a população: é a

modernidade, que neste caso não é uma categoria abstrata, mas experimentada sensorialmente. Os apitos das fábricas, as buzinas dos automóveis, os passos apressados imprimem a sonoridade da metrópole. No *foyer* do municipal, o serviço de *champagne* foi trocado por Coca-Cola nos intervalos das apresentações, conforme anotou Yolanda Penteado em suas memórias.

Entretanto, se por um lado a modernidade desperta a sensação de leveza, por exemplo, ao tornar a rotina doméstica mais fácil com abundância de eletrodomésticos, ou ainda eliminando determinados acessórios do vestuário comum, por outro, ela apresenta-se pesada, em forma de concreto e arranha-céu. Há um grande número de pesquisas que tomam a construção civil como objeto de investigação sobre a modernidade. Não é esse o nosso caso, porém nossa busca encontrou um dado bastante ilustrativo para as noções que buscamos desenvolver: “A cifra de um prédio a cada sete minutos é, sem dúvida alguma, uma expressão numérica contundente, e que pode nos aproximar do caráter veloz com que a cidade se punha em movimento”. (Mendonça, 1999:50-51)

Pontes, viadutos e túneis são outros elementos arquitetônicos que conformam a estética visual da metrópole. “O capricho com que foram concebidos tais equipamentos nos indicam que antes de representar a resposta a uma necessidade imediata de transpor um obstáculo ou de vencer um desnível, acima de tudo, significavam uma tentativa de fornecer mais um símbolo de modernidade.” (Mendonça, 1999:50-51). A partir dessa observação, podemos estabelecer pelo menos duas considerações; a primeira, já posta, é a de que a modernidade é categoria materializada em diferentes formas, e a segunda é a de que existem profissionais especializados em desenvolvê-las.

Se hoje a opinião mais difundida sobre a ocupação territorial paulista inclui a ideia de crescimento desordenado, naquele período é possível identificar uma ordem, um imperativo no meio urbano: Progresso! Juntos, o Estado e classe produtora empenhavam-se em eliminar “os últimos traços de provincianismo, dotando a cidade de uma série de equipamentos e atividades equiparáveis aos encontrados nas grandes metrópoles internacionais”. (Mendonça, 1999:51-52) Essa curiosa preocupação com a imagem está contida em um cartão-postal com uma fotografia do Edifício Martinelli,

um gigante com trinta andares, e os dizeres: “mostre aos americanos que aqui também temos arranha-céus”. (Silva, 2010:44)

#### - **O arquiteto da cidade**

A essa altura nossa bússola aponta para a seguinte indicação: “Os agentes criam o espaço; e o espaço só existe (de alguma maneira) pelos agentes e pelas relações objetivas que aí se encontram.” (Bourdieu, 2003:23) Nesse caso, trocamos de instrumento e apanhamos uma lupa para ampliar o foco sobre um agente específico e especialmente interessante para o nosso trabalho. Trata-se do arquiteto francês Jacques Pilon, que chegou ao Brasil em 1933 e trabalhou inicialmente no Rio de Janeiro. Um ano depois montou seu escritório em São Paulo, em parceria com Matarazzo Neto.

Jacques Pilon, “um homem pragmático, mais administrador do que arquiteto, dono de um escritório vinculado ao mercado imobiliário, produziu centenas de edifícios em São Paulo”. (Silva, 2010:10) Formou-se na *École Nationale de Beaux Arts* de Paris e tornou-se reconhecido tanto pelos edifícios comerciais, com estética *art déco*, como pelas obras públicas que encabeçou, por exemplo, o Viaduto General Olimpio da Silveira e a sede da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Pilmat foi o nome dado à empresa que atendia uma seleta clientela, o que não pode deixar de ser notado como uma estratégia de inserção social e comercial para um arquiteto estrangeiro, recém-chegado ao País. Essa opção profissional revela ainda uma noção própria da posição que ocupa, enquanto integrante de um determinado grupo e sua sensibilidade para mobilizar signos de distinção. O sucesso dos projetos de Pilon coincide com um período em que a elite paulistana busca diversificar seus investimentos econômicos, aplicando os resultados obtidos com a agricultura e com a indústria, no mercado imobiliário.

As encomendas tanto podiam ser para grandes residências, como para prédios com salas comerciais destinadas inicialmente à locação para pequenas empresas e profissionais liberais ou ainda para suntuosas sedes de bancos, jornais e hotéis. Esses

últimos foram os que mais ocuparam a prancheta de Pilon. A começar pelo projeto com o qual estreou em São Paulo, o Edifício Sulacap, da Companhia Sul América Seguros e Capitalização, que pertencia a Antonio Sanches Larragoitti, outro conceituado agente do nosso grupo.



**Figura 3 - Jacques Pilon aponta o horizonte que ajudou a construir**

A presença maciça de seus empreendimentos na região central da cidade é prova material de sua ação, cuja existência reforça as ideias que auxiliam a compor uma imagem de paisagem moderna na capital paulista. Pilon não só doou quadros para o MASP. Foi ele quem projetou o edifício sede dos Diários Associados, lugar que também abrigava o Museu de Arte de São Paulo. A edificação desse conjunto com treze andares contou com a colaboração de outros mecenas e por essa razão aparece destacada nesta pesquisa.

## **2.7 Antigos terrenos**

Aquele era um período em que as condições para a formação de uma metrópole moderna eram mais do que favoráveis. Progredir era preciso e para isso não faltaram investimentos energéticos, financeiros, intelectuais e braçais. Na região do novo Centro, o poder público interferia diretamente, promovendo uma série de

benfeitorias e concursos de projetos arquitetônicos, para a instalação de equipamentos culturais e melhoramento do fluxo de carros e pessoas.

A construção do edifício Guilherme Guinle começou em meados da década de 1940. Sua localização não foi propriamente uma escolha de Assis Chateaubriand, mas uma imposição de dois dos seus muitos desafetos, o conde Matarazzo e seu filho, Francisco Matarazzo Jr. Essa querela começou por causa de um imóvel que os ítalo-brasileiros possuíam no novo Centro, a área que mais se verticalizava em São Paulo.

Pai e filho queriam demolir o antigo palacete, ocupado pela redação dos jornais de Chateaubriand, para levantar um arranha-céu, uma nova sede para os escritórios administrativos do império Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. A obra em si não era tão difícil. Muitos entre os grandes empresários andavam transformando a paisagem naquela parte da cidade. Complicado mesmo seria despejar o inquilino caloteiro, dono dos Diários Associados.

Com a intervenção do então prefeito Fábio Prado, interessado em ver subir construções que valorizavam a cidade transformada em metrópole, Chateaubriand conseguiu que o conde não apenas lhe perdoasse a dívida dos aluguéis, mas somou também uma poupada indenização pelo transtorno da mudança. A negociação incluiu dois terrenos edificadas. Os jornais passariam a funcionar em um deles, o outro, que tinha abrigado um cabaré, seria posto abaixo, para dar lugar à nova e imponente sede dos Diários Associados, um projeto de Jacques Pilon.

Chateaubriand começou a fazer as contas e percebeu que faltavam ainda dois terços dos recursos para a compra dos terrenos, por isso buscou o socorro do seu amigo, o português Domingos Fernandes, dono do Banco Novo Mundo. Sem embargo, o crédito hipotecário foi-lhe disponibilizado, com o excelente prazo de dezesseis meses para que fosse quitado. Na posse de um terreno com mais de 850 metros quadrados, o jornalista chamou o arquiteto francês e passou-lhe as coordenadas:

O prédio dos Matarazzo terá treze andares, faça o nosso com quinze. Quero aquele mesmo mármore travertino que eles estão usando na fachada e preste muita atenção *monsieur*

Pilon, projete dois mezaninos, com 500 metros quadrados cada. Vamos instalar ali um magnífico museu de arte antiga e moderna. (Morais, 2005:350-351)

Certo dia, escreveu Bardi, quando a estrutura de concreto alcançava a sexta laje, Chateaubriand entrou no campo de obras e parecia bastante entusiasmado ao transmitir suas ideias para o Museu de Arte de São Paulo. “Precisamente, vamos guardar relação com o Museu Nacional de Belas Artes. A diferença será a composição do acervo, mais sistemático e rico de obras de europeus famosos, com distinção especial para os impressionistas. O senhor pensa que o museu poderia ser aqui?” (Bardi, 1982:45-57)

Bardi lembra de que fora advertido sobre o temperamento do jornalista, que não aceitava ser contrariado. Sabia, portanto, que a pergunta exigia resposta afirmativa. Mas ele confessou que não estava muito confiante nas diretrizes do idealizador. No fundo, tinha vontade de projetar um organismo mais coerente com os novos tempos. Foi Lina, sua mulher, quem teria respondido: “Com dedicação podemos construir um museu sofisticado, moderno. O *dottore* mande o arquiteto isolar este andar. Precisamos de um pequeno escritório. Vamos remover esta claraboia e cancelar este chafariz no meio da sala. *Antiquado pio!*” (Bardi, 1982:45-57)



Figura 4 - O conjunto de quinze andares abriga museus e jornais

## 2.8 Novas telas

Meses antes da inauguração do MASP, Pietro Bardi, segundo conta, já havia começado a organizar a programação didática da futura instituição, enquanto Lina cuidava do seu planejamento espacial. Já Assis Chateaubriand parecia mais interessado em juntar obras para apresentar no dia da abertura, conforme anotou o marchand italiano: “Entre o preparo ambiental e um pouco de ensino, ocorriam as primeiras aquisições”. (Bardi, 1982:51)

Segundo os seus registros, vendedores mal intencionados e conselheiros oportunistas surgiam de todos os cantos. Não foram poucas as vezes em que Pietro Bardi retirou, das prateleiras da sua biblioteca particular, um velho volume do dicionário *Benezit*, uma fonte para verificar a autenticidade e a atribuição de obras de arte, conforme escreveu: “Uma pintura ou uma escultura só vale se seu autor estiver catalogado, isto é, registrado na lembrada bíblia dos iniciados nesta seara”. (Bardi,1982:51)

Um truque de marketing, registrado pelo marchand e excessivamente utilizado na oferta local dos quadros eram as reluzentes plaquinhas, espécies de etiquetas em que se costumava gravar, logo abaixo do nome do pintor, a frase *hors concours*, o que, segundo insistiam os vendedores, significava que o artista havia marcado presença em um salão de exibição. “Eram, na verdade, umas quinquilharias não muito acadêmicas, confeccionadas artesanalmente.” (Bardi,1982:52) Mesmo com tanto zelo, foram feitas, para desespero do marchand, aquisições que não obedeciam critérios ponderados por especialistas: “Recordo estes episódios simplesmente para dizer que, na formação da pinacoteca, inúmeras e curiosas foram as circunstâncias para a deliberação, não rigorosamente técnica. Às vezes, a aceitação de fundos tornava obrigatório o acolhimento de autores de agrado do doador”. (Bardi,1982:68)

Bardi confessou que a posição estética de Chateaubriand não lhe parecia clara, mesmo depois de muita convivência. “Percebi que para ele as artes representavam mais um acessório para pretextos jornalísticos do que para os pendores espirituais. Parece-me também que os acontecimentos políticos escoavam pelo mesmo filtro, adaptado às oscilações e conveniências do momento. O que lhe importava era a

notícia.” (Bardi,1982:65) E como se vê, àquelas relacionadas à aquisição de uma obra de arte rendiam-lhe muitas pautas e, principalmente, novas doações.

Muitas vezes o dono dos Diários Associados usou seus veículos para transmitir um apelo mais direto na intenção de arrecadar fundos para a compra de quadros, como mostra este trecho de uma nota publicada em *Habitat*:

Os brasileiros e os brasileiros de adoção que estão nos ajudando a reunir um patrimônio artístico mal sabem em que hora decisiva estamos chegando. Estamos competindo com forças poderosas, que têm o mesmo propósito de ficar com alguma coisa, quando se desfazem as últimas grandes coleções particulares da Europa.”<sup>6</sup>

Chateaubriand falava dos novos milionários australianos e hindus, que haviam arrematado pelo menos dois Rembrandt e um Van Gogh, em leilões disputados pelos diretores do MASP, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos: “Ou fazemos agora um supremo esforço para trazer algumas obras para dentro das nossas fronteiras, ou quando acordarmos, será tarde demais”.<sup>7</sup>

O encontro de Assis Chateaubriand com o galerista Georges Wildeinstein, no final de 1947, representou, sob o ponto de vista de Pietro Bardi, a oportunidade que faltava para dar mais consistência ao acervo do Museu de Arte de São Paulo. Desde a primeira visita, cultivaram franca amizade, apesar da disparidade de personalidades. “O especialista francês era metódico, reservado e prudente. O jornalista brasileiro era pouco afeito ao método, exuberante e falto de fórmulas prudenciais.” (Bardi, 1952:69)

A posição do *monsieur* Georges, enquanto dono de uma centenária casa de comercialização de obras de arte em Paris, colocava os seus conselhos e pareceres no mais alto grau de consideração. No entanto, o que fez Wildenstein cativar os organizadores do MASP foi, conforme reconheceu Pietro Bardi, “a possibilidade de

---

<sup>6</sup> *Agora ou nunca mais*, por Assis Chateaubriand: *Habitat* N° 2 jan.-mar. , São Paulo 1951.

<sup>7</sup> *ibidem*

escolher obras em escala, por assim dizer, acima do previsível, com a abertura de crédito em milhões de dólares”. (Bardi, 1952:69)

O estimo do jornalista pelo galerista era tanto, que certa ocasião ele chegou a sugerir acrescentar o nome de Georges Wildenstein ao do Museu de Arte de São Paulo, mas acabou convencido a fazer tal homenagem rebatizando uma parte da coleção de quadros. Bardi guardou uma mensagem frequentemente repetida por Chateaubriand: “Não fosse a visão prodigiosa de Wildenstein, o nosso museu seria uma casa provinciana de figurinhas baratas”. (Bardi, 1952:69)

Outra estratégia usada para arrecadar fundos já havia sido testada anteriormente na Campanha da Aviação e foi transplantada com sucesso para o Museu de Arte de São Paulo. Chateaubriand apenas lamentava não poder quebrar uma garrafa de *champagne* nas molduras, no mais, tudo decorria da mesma maneira festiva. “Chegando uma pintura, montava-se uma comitiva para saudar a obra com toda a pompa e circunstância na alfândega. Em seguida, o jornalista escolhia os anfitriões do *high society* para o batismo da tela. Combinava dia, hora e passava as prescrições de *soirée*, designando oradores e assuntos para os discursos.” (Bardi, 1982:64)

## 2.9 Vernissage inaugural

Uma ocasião carinhosamente descrita por Pietro Bardi foi a inauguração oficial do MASP, na noite de 2 de outubro de 1947. As salas de exposição ainda não estavam completamente prontas, mesmo assim abriram as portas para receber o presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, o governador de São Paulo, Ademar de Barros e o prefeito da capital, Paulo Lauro. Do Distrito Federal, chegaram o senador Arthur Bernardes Filho e o ministro da Educação, Clemente Mariani, escalado por Assis Chateaubriand para presidir a cerimônia.

A poetisa Rosalina Coelho Lisboa foi outra convidada a prestar assistência ao evento. Os Carneiro de Mendonça, os Penteados Matarazzo e Di Cavalcanti também foram notados pelo marchand italiano e pelos repórteres dos Diários Associados. Entre os numerosos depoimentos, Pietro Bardi registrou o do pintor, que teria

considerado o MASP “o maior presente que se poderia dar para os artistas e, sobretudo, para os críticos”. (Bardi, 1952:60)

De minha parte, organizei uma exposição didática sobre a história da arte, desde as cavernas, até as formas recentes mais tendenciosas. Escrevi, no quadro negro, uma frase de Rui Barbosa: ‘não se pode viver na civilização e fora da arte.’ Para o discurso, reservei palavras de agradecimentos para os doadores, colaboradores, técnicos e operários, cujos esforços tornaram a ideia para a formação do Museu de Arte de São Paulo uma realidade. (Bardi, 1952:60)

No interior do Museu de Arte o público iria experimentar um espaço aberto e claro, adornado apenas com folhagens tropicais. As superfícies foram uniformizadas com cortinas de algodão cru e pintura branca. O teto recebeu isolamento acústico e iluminação artificial com lâmpadas fluorescentes. Diversamente do convencional, as obras desprendem-se das paredes e ficavam suspensas em tubos de alumínio aparente, estabilizados por pressão entre o piso e o teto.



**Figura 5 - A área de exposição, uma criação de Lina Bo**

Com a expectativa de ampliar o alcance do museu e o diálogo com um público, o auditório seria usado para apresentação de palestras e conferências, que não se referiam exclusivamente às artes plásticas. As apresentações musicais e cinematográficas eram constantes. Além do curso de monitoria e de história da arte para crianças, jovens e adultos, com o tempo, o museu passaria a oferecer aprendizagem de fotografia, cerâmica e tecelagem manual. Pouco depois, outros dois pavimentos seriam agregados, especialmente para os setores de música e dança da escola do MASP. Os cursos eram diários e ministrados entre 8h e 23h, por grandes nomes dos cenários artístico e intelectual contemporâneos.

## **Capítulo três: Virtude e aparência**

### **3.1 Sindicato do Velásquez**

No artigo *Velásquez da Silva*, Assis Chateaubriand conta que, no final do outono de 1947, estavam ele e Bardi em mais uma viagem pela Europa com a finalidade de comprar obras de arte para o MASP, quando teria resolvido visitar o seu amigo, o banqueiro Souza Guise, em férias, em Portugal, sua terra natal. Conheciam-se de longa data, conviviam entre jantares e negócios na capital federal brasileira, de modo que, ao sentarem para degustar um licor no Estoril, à beira do Tejo, a intimidade encorajou uma revelação:

Estamos tratando com o presidente do Banco do Espírito Santo a compra de um Velásquez para o Brasil. É uma tela que pode ser adquirida por oito mil libras e está à disposição para a perícia do professor Bardi, em Londres. Acontece que ele acabou de me dar a notícia, por telefone, de que outro *gros gibier* do pintor foi colocado a venda na Casa Sotheby's, mas que talvez escape às nossas forças atuais. O galerista Leary Knowdler disse-me que é a peça mais valiosa

do pintor disponível hoje no mundo, mas ele só andará pela beira das trinta mil libras.<sup>8</sup>

Souza Guise teria dito para Assis Chateaubriand não se intimidar pelo preço, porque o Museu de Arte de São Paulo tinha um fôlego de se tirar o chapéu: “Lembra da Campanha da Aviação? Quando dei os meus dois aviões, estávamos na casa dos catorze. Hoje já são novecentos!”<sup>9</sup> Mesmo assim, o jornalista confessou que não se convenceu e teria retrucado ao banqueiro português:

Temos alguns valiosos amigos, e precisamente os melhores já esgotados. Pedimos-lhes mais do que se costuma dar para coisas da arte e eles foram providencialmente generosos. Nada nos recusaram e por isso me sinto vexado em ocupá-los, depois de ter sido servido em quantias que não são para desprezar-se. Não, o Brasil não dispõe de recursos para comprar um Velásquez da envergadura do *Conde-duque de Olivares*.<sup>10</sup>

No artigo publicado pelos Diários Associados, Assis Chateaubriand registrou o otimismo e a ousadia de Souza Guise, seu interlocutor:

Como não? Pode não haver dinheiro, mas há peitos. Entreguemo-los e as libras aparecerão. Assim, num rabo de olho que estou passando pela boa vontade de amigos seus e meus, já vejo 800 mil cruzeiros. E isto daqui do Estoril. Imagine nós dois no Brasil, de facalhão em punho, o que

---

<sup>8</sup> Velásquez da Silva, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, 21 de abril de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand*, v. 25- artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p.274-277.

<sup>9</sup>ibidem

<sup>10</sup>ibidem

faremos... Marche sem demora para o duque de Olivares e eu cuidarei de organizar o pequeno sindicato Velásquez.<sup>11</sup>

As quatro primeiras sócias a contribuírem, com duzentos mil cruzeiros cada, foram a condessa Marina Crespi, a condessa Áurea Modesto Leal, a senhora Simone Pilon e a senhora Helena Moreira Salles. Até o final de novembro daquele ano, o sindicato Velásquez tinha reunido doações de Sinhá Junqueira, Geremia Lunardelli, de Arthur Bernardes Filho, de Ricardo, Adriano e Américo Seabra, de Domingues Fernandes, do Moinho Santista, da Companhia Antártica Paulista, das Indústrias Klabin do Paraná, da Schering Indústrias Química e Farmacêutica e de outros “dispostos a entregar as suas quotas, quando o quadro ainda não estava adquirido”.<sup>12</sup>

“As doações foram tão espontâneas e tantas que o Museu pode comprar também duas outras obras, uma de Rembrandt e outra de Renoir.”<sup>13</sup> O *Retrato do jovem com corrente de ouro* e *O grande nu sentado*, respectivamente, são rendimentos do sindicato organizado para a compra do *Conde-duque de Olivares*. A lista com os nomes dos doadores é praticamente a mesma para as três telas incorporadas ao acervo do MASP. De qualquer modo, a negociação para a compra do quadro de Velásquez não foi fácil, como registrou Chateaubriand:

Nada fiz durante oito dias em Londres, onde, da embaixada, ao lado do meu velho amigo Gastão Nothman, vibrava a cada uma das etapas, com que nos aproximávamos da aquisição da tela suntuosa. As discussões que travei com *lord* Cowdray foram pelo telégrafo. Ele caçava na África do Sul e as respostas que mandava ao seu representante eram secas, intragáveis. Não admitiu baixar um *penny* do preço que

---

<sup>11</sup> Velásquez da Silva, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, 21 de abril de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand*, v. 25- artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p.274-277

<sup>12</sup> ibidem

<sup>13</sup> ibidem

inicialmente pedia e recusou-se a considerar que o quadro não era procurado por uma galeria privada.<sup>14</sup>

Mais do que com as negativas do *lord*, Chateaubriand teve que se haver com a investida concorrente do governo peruano, que também tinha interesse em adquirir o *Retrato do Conde-duque de Olivares*.

Pretendia o chefe do Executivo da República andina que o proprietário do Velásquez esperasse a votação do crédito pelo seu Congresso. Foi isso que me informou Gastão Nothman. E adiantou que o lord Cowdray já estava disposto a cancelar a venda do quadro, a retorná-lo para a sua coleção privada, caso até dia 10 de abril não houvesse negócio feito e liquidado. Postas as coisas neste pé, um homem de banco mineiro nos adiantou as libras.<sup>15</sup>

Passado pouco mais de uma semana, Assis Chateaubriand corria ao aeroporto do Galeão para recepcionar o Velásquez, que chegou ao Rio de Janeiro em companhia de Gastão Nothman, a bordo do *Costellation*, da Panair. Seu capitão, Parreiras Horta, teria se dirigido ao jornalista para cumprimentá-lo: “Estamos ufanos, porque o Museu de Arte de São Paulo nos deu esta prova de confiança à aviação comercial brasileira. Nossa guarnição está cheia de orgulho por trazer uma carga preciosa destas. Estamos emocionados por haver posto, são e salvo, o *Conde-duque* no Brasil”.<sup>16</sup>

Como por hábito, levantaram-se, ali mesmo na área de desembarque, brindes ao Velásquez, ao Chatô, ao MASP e não faltaram vivas nem mesmo para a aviação comercial brasileira. Mas aquela não seria a festa oficial para a recepção da obra de arte. A *avant-première* do *Conde-duque de Olivares*, para a qual prepararam

---

<sup>14</sup> Velásquez da Silva, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, 21 de abril de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand*, v. 25- artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p.274-277.

<sup>15</sup> ibidem

<sup>16</sup> ibidem

carpintaria teatral e guarda-roupa de ocasião, foi uma oferta do empresário Otávio Guinle e do senador mineiro, Arthur Bernardes Filho.

Na noite de 29 de abril de 1948, o sindicato do Velásquez e seus ilustres convidados reuniram-se no luxuoso salão Luiz XIV, do Copacabana Palace Hotel. Empolgado com a agitação, *sir* John Wise, da delegação oficial britânica, teria sugerido que a data fosse transformada em *holyday* na capital federal. Por seu lado, Chateaubriand explicou, com detalhes, passo a passo sobre a epopeia do *Retrato do Conde-duque de Olivares*, entre Londres e o Rio de Janeiro:

Senhores, o golpe velasqueano é, antes de tudo, uma façanha de portugueses, amantes das artes plásticas. A mãe de Velásquez era lusitana. Silva era um dos seus sobrenomes. Eis porque o golpe foi certinho da silva. O pai deste aqui também é um português. Não falhou uma testa coroadada do capitalismo indígena que, visada pelo rijo tacape de nosso Guise, deixasse de escorrer o sangue fecundo, o sangue generoso em holocausto à grande, à autêntica arte.<sup>17</sup>

O sindicato, contudo, tinha muitos outros associados com diferentes origens ancestrais. Em seu discurso de agradecimento aos mecenas, publicado no *Diário de S. Paulo*, no dia 16 de maio sob o título *O grã-fino Velásquez*, Assis Chateaubriand lembrou-se de mencionar a grandiosidade de todas elas:

Como poderíamos fazer desembarcar no Brasil o *Conde-duque de Olivares* senão nos braços de um mineiro? Se perguntassem à Velásquez por quem gostaria de ser aqui acolhido, ele veria no claro-escuro, na sobriedade e na profundidade d'alma dos homens das Gerais o seu clima. Vemos

---

<sup>17</sup> *Velásquez da Silva*, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, 21 de abril de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand*, v. 25- artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p.274-277.

aqui o senador Arthur Bernardes Filho e sua amada esposa, com suas infantas netinhas, reunindo uma corte, destas como nas alegorias do pintor. O senador é verdadeiramente um outro quadro, cujo gênio fez congregar nesta sala trinta outros modelos.<sup>18</sup>

O jornalista fez questão também de destacar a presença paulista no *rendez-vous* velasquiano, especialmente da amiga florentina, condessa Crespi,

(...) ensinando, mais uma vez às novas gerações de moças, como as da antiga guarda cumprem, duplamente, o seu dever. O gesto de dona Marina Crespi só tem símile no da sua aprendiz de educação cívica, a fazendeirinha do Emyreio, Yolanda Penteado Matarazzo e no da sua nora, a condessa Irene.<sup>19</sup>

E como o mote da noite era a fidalguia, Chateaubriand não se esqueceu de registrar:

Depois de ter visto Velásquez em Roma, Paris, Nova York, Washington, Londres, Madri e Sevilha, minha conclusão é a de que este artista era especificamente um aristocrata. Tudo nele respira estirpe nobre, distinção inata, linhagem. Na paisagem velasqueana, que são os retratos dos grandes da história política e militar da Espanha, é onde mais encontramos o seu cavalheirismo.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> *O grã-fino Velásquez*, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 1948.

<sup>19</sup> *ibidem*

<sup>20</sup> *ibidem*

Muito curioso é o fato de que os artigos jornalísticos sobre a festa de recepção do quadro no Copacabana Palace foram publicados no *Diário de S. Paulo*, só depois da divulgação da cerimônia paulista, realizada no MASP no dia 14 de maio. Ao deixar o Rio de Janeiro, o *Retrato do Conde-duque de Olivares* foi hospedado pelo prefeito Paulo Lauro na residência oficial, até ser entregue, em definitivo, para o Museu. Marcada para as 21 horas, a solenidade, fartamente repercutida pelos Diários Associados, foi pontualmente iniciada com um discurso de Pietro Maria Bardi:

São Paulo, com o seu desenvolvimento tentacular, se tornará, além de capital das indústrias, também a capital das artes na América do Sul. Mal decorreram doze meses da época em que este lugar era apenas um esqueleto de cimento armado, devastado pelas goteiras. Há um ano de distância, aqui estamos bem preparados, tudo agora está pronto para recebermos um quadro de Velásquez, para situá-lo ao lado de outras obras de arte que já conheceis. A entrega simbólica ao público do *Conde-duque de Olivares*, pelo prefeito Paulo Lauro, tem um sentido profundo; significa que o Museu é uma realidade municipal.<sup>21</sup>

Comovido, o prefeito teria feito rápidas observações a respeito da estética das obras de Velásquez e de seu contato com todas as camadas da sociedade. E dito, ainda, que estava honrado e agradecido por representar o povo de São Paulo, ao receber o *Conde* de braços abertos, antes de passar a palavra ao secretário municipal da Educação. O discurso de Elias Siqueira Cavalcanti foi integralmente reproduzido e divulgado pelo *Diário de S. Paulo* sob o título *Três personalidades históricas*:

(...) reunidas nesta hora e nesta casa para receberem as justas homenagens que lhes presta a sociedade: Velásquez, o

---

<sup>21</sup> *Recebido de braços abertos pelo povo o Retrato do Conde-duque de Olivares, Diário da Noite, São Paulo, 15 de maio de 1948.*

*Conde-duque de Olivares* e Assis Chateaubriand. Um exaltando as belezas vivas da pintura, outro garboso no porte e invencível na conquista e o terceiro, um pequeno e irriquieto aventureiro que traz grandes riquezas para este Museu, já tão enfeitado de maravilhas. O *Conde-duque de Olivares* bem merece ter sido perpetuado nesta tela magnífica desde que foi uma das mais relevantes figuras de sua época. Ministro de Felipe IV, afeiçoado mais às lutas que às letras, mais ao poder que aos poderosos, tem sua vida ligada de forma indelével a nossa história, pois com a anexação de Portugal à Espanha, passou a administrar as colônias plantadas à beira do além-mar, entre as quais se sobressai o nosso Brasil.<sup>22</sup>

Siqueira prolongou-se na narrativa das façanhas do conde, entre elas a defesa do território brasileiro, sob ameaça de invasão dos navios da Companhia das Índias Holandesas: “À vista do Cabo de São Vicente, na Bahia, as galeras desbarataram a frota da Holanda, recuperando assim, para a coroa espanhola, este rincão florido que viceja hoje sob o signo de Salvador.”<sup>23</sup>

Há outra personalidade histórica que compartilha desta homenagem. Olivares foi o inspirador da tela, Velásquez o seu realizador, mas é a um jornalista que se deve a sua hospedagem. Abramos as portas desta casa, para que diante da tela esplendorosa desfilem as gerações porvindouras. Mas não esqueçamos de colocar ao lado do nome do pintor, para que todos reverenciem, o nome inesquecível de Assis Chateaubriand.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Três personalidades históricas*, por Elias Siqueira Cavalcanti, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 16 de maio de 1948.

<sup>23</sup> *ibidem*

<sup>24</sup> *ibidem*

O jornalista registrou o seu ponto de vista sobre a ocasião, em artigo publicado no *Diário de S. Paulo*, com o título *Velásquez para pé-rapado*:

Longe de mim a rija frieza. O maior dom do homem é a emoção; assim falava Goethe, e para outra coisa não estamos aqui. A nossa festa é hoje uma festa da era do povo. Estamos todos aqui mais ou menos descamisados, com exceção do secretário Siqueira, que preferiu vestir um smoking à moda britânica. Mas erguem-se no seio dos poderes estatais, alguns aristocratas do espírito para dar boas-vindas e ressonância à presença, hoje no Brasil, de fragmentos de arte, que a consciência do dever social de homens de recursos está permitindo à nossa pátria. Chamo a vossa atenção, meu caro secretário, para os nomes das criaturas com quem se funda um museu: Crespi, Lunardelli, Morganti, Fasanello... Escutai, senhoras e senhores, é Florença, é Verona, é Roma, é Nápoles.<sup>25</sup>

Neste artigo, Assis Chateaubriand procurou esclarecer:

Vê-se, pois, não existe incompatibilidade entre o temperamento do homem de negócio, ou seja, entre industriais, comerciantes, banqueiros, agricultores e a facção artística. Esta abre o seu coração agradecido, aos homens de fortuna que tornavam possível a presença de um Velásquez no Brasil. Do nada, nada se cria. É preciso captar o filão de energias e tendências dispersas e acumular formas de potencialidades de realizações. Deste museu, ninguém poderá falar individualmente. Ele é um pequeno órgão da colmeia

---

<sup>25</sup> *Velásquez para pé-rapado*, por Assis Chateaubriand *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 de maio de 1948.

bandeirante. Não existiríamos isolados da energia e do instinto social paulista. Homens de pontos diferentes da terra aqui se dão *rendez-vous*, trocam os seus caracteres individuais por um coletivo e assim permitem que as classes médias e proletárias da Piratininga disponham de um centro artístico gratuito, onde matar a sua sede de poesia.<sup>26</sup>

Outras fontes também foram incluídas na matéria sobre a cerimônia no MASP, publicada com destaque no *Diário de S. Paulo*. O crítico Ciro Mendes teria declarado ao repórter: “A presença de um quadro de Velásquez no Museu de Arte de São Paulo e a futura vinda de obras de mestres antigos e modernos contribuirão certamente para o enriquecimento do nosso discutível e paupérrimo patrimônio artístico, como também para a já promissora culturalização do nosso público”.<sup>27</sup>

Paulo Mendes, arquiteto e cenógrafo, teria feito alusão à importância da obra de Velásquez para a futura produção artística no Brasil: “O retrato *Conde-duque de Olivares* no MASP significa que já começamos a penetrar na base da arte. Velásquez foi um mestre da composição e do equilíbrio na pintura e deve ser estudado pelos nossos modernos”.<sup>28</sup>

O professor Eduardo França também teria opinado: “A entrega hoje do quadro de Velásquez ao povo de São Paulo há de marcar o início de uma nova era de conquistas da nossa gente para as coisas da arte. Nossa sensibilidade está desperta e *Olivares* é o símbolo dessa conquista”.<sup>29</sup> Encerrando as declarações, a pintora Irene Hamar disse: “Emerge do *Retrato do Conde-duque* o grandioso controle que o pintor exercia sobre as suas figuras, numa época em que era perigoso afirmar por palavras o que Velásquez expressou nessa sua tela. Só isto bastaria para determinar sua importância na arte universal”.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> <sup>26</sup> *Velásquez para pé-rapado*, por Assis Chateaubriand *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 de maio de 1948.

<sup>27</sup> *Recebido de braços abertos pelo povo o Retrato do Conde-duque de Olivares*, *Diário da Noite*, São Paulo, 15 de maio de 1948.

<sup>28</sup> *ibidem*

<sup>29</sup> *ibidem*

<sup>30</sup> *ibidem*

Não há dúvidas de que a *expertise* de Velásquez era admirada em toda parte, tanto que Dom Manuel Prado, presidente peruano, havia tentado levar o *Retrato do Conde-duque* para apreço em seu país. Certa vez, em um encontro com Assis Chateaubriand em Paris, o chefe da nação andina teria lastimado: “Meu amigo, o nosso Peru não dispõe de um Banco Moreira Salles, com créditos a descoberto em Londres, para facilitar os negócios dos paulistas. Esta é a verdadeira razão pela qual o retrato do homem que governou as colônias ibéricas na América não está em Lima. A partida estava perdida, quer estivéssemos ou não no páreo”.<sup>31</sup>



**Figura 6 - O Conde-duque de Olivares e seus aliados. À frente, de terno claro, Pietro Bardi**

Se Dom Manuel Prado não pôde ver o quadro em Lima, conseguiu, por outro lado, apreciá-lo na parede da sala de jantar do casal senhor e senhora Rogério Giorgi, em São Paulo, que se ofereceram para hospedar o presidente peruano, “(...) suprindo uma das deficiências para receber um homem de governo em visita oficial no Brasil”<sup>32</sup>, escreveu Assis Chateaubriand em seu artigo *Um Velásquez amistoso*, publicado em 1º de novembro de 1948.

Para a ocasião, o anfitrião industrial fez questão de solicitar o empréstimo da tela ao diretor do MASP. “É fato que Pietro Bardi poderia ter mobilizado outro

---

<sup>31</sup> *Um Velásquez amistoso*, por Assis Chateaubriand, *Diário da Noite*, São Paulo, 1º de novembro de 1948.

<sup>32</sup> *ibidem*

quadro da nossa galeria bandeirante. Mas nenhum causaria tanta emoção a quem não pode vencer o jogo das propostas para a compra do *Retrato do Conde-duque*. Havia um grão de malícia muito fina na intenção que presidiu a escolha da obra.”<sup>33</sup>

### 3.2 O pintor preferido

Nenhum pintor foi tão requisitado naqueles primeiros anos do MASP, quanto o impressionista Pierre-Auguste Renoir. No curto espaço entre 1948 e 1952, foram adquiridas seis quadros deste artista. A primeira tela do artista a fazer parte do acervo do MASP e a que recebeu o maior número de doações para a compra foi *O grande nu sentado*.

Quando o negócio foi fechado com a galeria, Chateaubriand teria desafiado Yolanda a preparar a recepção do quadro, para a alta sociedade bandeirante: “Estou lhe dando a chance de mostrar que é tão Penteado quanto a sua tia Olivia, promotora dos mais requintados salões artísticos neste arraial”. (Penteado, 1977: 218) Orgulhosa, a fazendeira, que naquele agosto de 1948 tinha também o Matarazzo em seu sobrenome, teria revidado: “Pois o senhor cuide dos convites e eu criarei um ambiente dos mais dignos para fazer ressuscitar o espírito da arte neste arraial”. (Penteado, 1977: 218)

Em suas memórias ela conta que pediu emprestado a sua prima Maria os móveis que tinham pertencido a sua tia Olivia Penteado, inclusive os lustres de cristal. Nos jardins da casa na rua Estados Unidos, Yolanda mandou montar uma enorme barraca de lona listrada de vermelho e branco. Sob a sombra, teria reconstruído uma praça francesa, com chafariz e azaleias nos coloridos do pintor.

Para servir os mecenas que pagaram por *O grande nu sentado*, garçons com aventais brancos e compridos amarrados na cintura, mangas arregaçadas e bigodões falsos. A orquestra francesa tocava jivas típicas de Paris. Paulo Assumpção, chamado para palestrar sobre Renoir, vestiu-se como o próprio e professou aristocraticamente

---

<sup>33</sup> *Um Velásquez amistoso*, por Assis Chateaubriand, *Diário da Noite*, São Paulo, 1º de novembro de 1948.

em francês. Yolanda contou que a cena foi quase toda água abaixo quando caiu uma tempestade sobre o Jardim América, provocando apavoramento e corre-corre.

Temendo um disse que disse, ela teria pedido ajuda a Baby Pignatari para reanimar a festa. “Ele saiu e voltou trazendo a orquestra do Oasis, que era a boate do momento. Logo ninguém se lembrava mais do Renoir nem do Paulo Assumpção. Entraram num samba rasgado que foi até de madrugada. Foi uma promoção muito boa para o Museu.” (Penteado, 1977: 218-219)

De certo modo, uma promoção também para a Yolanda Penteado Matarazzo, conforme mostra a publicação no *Diário de S. Paulo*: “Paris de 1900 renasceu nos salões da ilustre dama bandeirante, que soube imprimir à reunião a graça do seu espírito. A decoração realizada dentro do maior bom gosto, a *toilette* das damas, a distinção dos cavalheiros, tudo contribuiu para recriar instantes de inesquecível emoção”.<sup>34</sup>



Figura 7 - *O grande nu sentado* do pintor preferido

### 3.3 O museu do bar

Pietro Bardi confessou ter ficado decepcionado com a recepção de *O grande nu sentado* e teria deixado a mansão logo após o discurso, o qual ele próprio havia preparado para a ocasião, mas que acabou proferido por Paulo Assumpção. Saiu de lá

<sup>34</sup> *Evocando Paris no início do século XX, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 de agosto de 1948.

porque não era adepto à coqueteria, a conversas fiadas e, talvez, porque conservava rugas e certo desdém contra o casal Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteadó. Não fazia um mês que eles haviam conseguido convencer Chateaubriand a ceder um espaço no edifício Guilherme Guinle para montarem o Museu de Arte Moderna.<sup>35</sup>

Entraram em campo os maquiáveis mirins com uma ideia matuta e enviaram como embaixadora uma dama, que conseguiu algumas salas do segundo andar do bloco posterior do prédio. Copiou imediatamente o nome Museu de Arte, mas colocaram aquele adjetivo Moderna, como o congênere de Nova York. Imitaram o nosso plano de trabalho e as nossas instalações, acrescentando um detalhe: o bar. (Bardi, 1982:56)

Segundo relato de Pietro Bardi, Nelson Rockefeller, diretor do *Museum of Modern Art of New York - MoMA*, já havia sondado o voluntarismo de Assis Chateaubriand para organizar uma instituição semelhante no Brasil, mas quem acabou comprando a ideia foi Ciccillo Matarazzo, entusiasta animador da cultura paulistana. Estimado pelo prestígio incontestável dado pelo MoMA, que se comprometeu em fazer doações ao novo Museu, ele e Yolanda partiram em lua de mel para a Europa, também com o objetivo de fazer compras no mercado internacional de pintura moderna.

No velho continente, Ciccillo e Yolanda teriam buscado conselhos de artistas, críticos e marchands. Na Itália, confiaram a seleção de pinturas a Margherita Serafatti, que havia sido companheira de Mussolini por longos anos, conforme registrou a caipirinha da Empyreó. “Ela possuía grande conhecimento artístico e estava interessada na parte financeira. Ciccillo teve muita visão comprando primeiros os quadros e pensando depois no prédio para guardá-los. Teve também a seu favor o câmbio, nessa ocasião muito baixo na Europa, pois era logo depois da última guerra.” (Penteadó, 1977:177)

---

<sup>35</sup> “Em 15 de junho de 1948 compareceram ao Tabelaio Nobre de São Paulo 68 interessados em registrar o MAM, entre artistas, intelectuais e industriais e pessoas da sociedade” (Lourenço, 1999:199)

Apesar das assessorias de especialistas, não havia clareza na composição do acervo. Talvez por isso, pela falta de identificação de propósitos, o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o belga Leon Degard, conhecido militante da arte abstrata europeia, tenha ficado tão pouco tempo à frente da instituição. Bardi recordou esse episódio: “Logo que saiu iniciou-se um *pourparler* visando a uma fusão dos Museus. Era uma conversa para boi dormir à qual eu não dava a menor importância, continuando a ver as coisas no esquema já fixado de execução do plano proposto.” (Bardi, 1982:57)

### 3.4 O museu do Bardi

O plano ao qual o diretor do MASP se referia não incluía a defesa de um ou outro estilo especificamente e nem tampouco estava restrito a uma arte apenas, seja pintura moderna ou antiga, arquitetura ou mesmo o desenho industrial. Verdade que a posição defendida por Pietro Maria Bardi só pôde ser alcançada após anos de experiência e convívio com as leis que regem o universo artístico. Já em 1923 começou a trabalhar como jornalista, ocupando-se de assuntos relativos à literatura, à pintura e à arquitetura em Bérghamo, na Itália. Pouco tempo depois, mudou-se para Milão e após uma discussão com o diretor de um jornal, saiu indenizado com o capital financeiro que lhe permitiu abrir sua primeira galeria.

Na *Galleria Bardi S.A.* o marchand comercializava pintura antiga, moderna, contemporânea, antiguidades, artesanato, fazia restaurações, cuidava da organização e da publicação dos catálogos e de *Belvedere*, um jornal de grande formato “(...) que trazia ao público a informação necessária e qualificada sobre o valor da arte ali exposta,” (Stuchi, 2007:36-37) mas não só. Muitos entre os artigos publicados tratavam da defesa e da divulgação da arquitetura moderna e de seus artistas eleitos.

“O início da arquitetura moderna na Itália se confunde com a instauração do fascismo e foram diversos os arquitetos que aderiram à promessa de modernização que este regime parecia representar.” (Rubino e Grinover, 2009:24) Em 1930, Bardi transferiu-se para a *Galleria d’Arte di Roma* a convite do Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes, passando a exercer o papel de missionário do *fascio*, editando a revista

manifesto *Quadrante* e realizando exposições individuais de artistas, de produtos industriais e mostras do racionalismo italiano; com isso se tornou figura referente no setor das artes no país.

Nesse período, o marchand jornalista dá início a contatos culturais internacionais que o levarão a tornar-se correspondente na Itália para a publicação francesa, *L'Architecture d'aujourd'hui* e a realizar viagens pela Europa. Passou meses entre a Rússia e a Grécia, pesquisando, escrevendo e construindo laços de amizade com diversos galeristas e arquitetos, inclusive com Charles Edouard Jeanneret, mais conhecido pelo seu pseudônimo Le Corbusier.

Ao retornar para a Itália, montou uma nova galeria, o *Studio d'Arte Palma*, em Milão, e passou a colaborar com outras publicações voltadas à arte, como o semanário *Lo Stile*, onde também trabalhava Achilina di Enrico Bo, com quem se casou. A arquiteta recém-formada pela *Scuola Superiore di Roma* iniciou a vida profissional na imprensa como ilustradora, redatora e editora de diferentes revistas.

A dedicação intensa às atividades relacionadas ao universo editorial era consequência da guerra e da dificuldade de construir. Em tempos de escassez de mão de obra e matéria-prima, a quantidade insuficiente de encomendas levaram Lina a desenvolver suas habilidades no mercado impresso de informação, uma experiência que lhe possibilitou o domínio de todos os aspectos que envolvem a produção de um periódico. (Stuchi, 2007:42)

Enquanto isso, no seu *Studio d'Arte*, Bardi gerenciava a compra e venda de antiquários e contemporâneos, promovia pesquisas técnicas e históricas, restauros e formação de coleções, de livros raros inclusive. Na galeria, o marchand costumava fazer conferências e empreender debates. Um deles atraiu o embaixador do Brasil na Itália, Pedro Moraes de Barros, que teria falado sobre as inúmeras possibilidades que o País ao sul do Equador oferecia no campo das artes e da arquitetura e que poderia, inclusive, facilitar a entrada de Pietro e Lina no circuito brasileiro.

### 3.5 Moedas em jogo

Trabalhando com os conceitos de capital e reconversão, um vocabulário próprio das ciências econômicas adaptado às ciências sociais por Pierre Bourdieu, a pesquisa de Trigo (2001), sobre a história de vida dos herdeiros das tradicionais famílias de cafeicultores, lança luz sobre o período entremeado pelas décadas de 1920 e 1940, quando a cidade de São Paulo passa por um processo de transformação em metrópole.

O crescimento demográfico proporcionou o aparecimento de novas camadas sociais e maior diversificação no campo do trabalho. Nesse sentido, o elemento imigrante teve papel significativo, seja como parte da população que adensou as camadas médias, seja como detentor de capital econômico, capaz de competir e fazer sombra aos tradicionais fazendeiros, já em início de decadência financeira. (Trigo, 2001:35)

Ainda que alguns cafeicultores participassem do campo industrial, não se pode negar que sua hegemonia, enquanto proprietários de meios de produção, sofria a concorrência dos estrangeiros radicados nessa terra. “No momento em que a primazia dos tradicionais estava ameaçada, do ponto de vista econômico, pela ascensão de estrangeiros enriquecidos, a estratégia era preservar a identidade do grupo, procurando outros sinais de distinção que não os materiais.” (Trigo, 2001:40)

Não por coincidência, nesse período são publicadas muitas genealogias, quer dizer, obras de referência sobre as origens das famílias paulistas, que buscavam destacar a herança dos sobrenomes importantes e dos títulos de nobreza, como fortes termos para diferenciação de status. Pietro Bardi, diretor do MASP, estava atento a tal situação e observou que Assis Chateaubriand:

(...) conseguia reunir, nas festas, categorias que ainda se entreolhavam e guardavam uma certa rivalidade, para não dizer reserva. Os registrados no Gotha tupiniquim ficavam surpresos ao saber que os filhos dos recém-imigrados estavam conquistando a praça; estes ficavam pouco descontraídos quando se reuniam com a estabelecida aristocracia, apesar das boas maneiras e do paternalismo. (Bardi, 1982:63)

Se o casamento é um evento pontual na vida dos indivíduos, ele não deixa de ser também um projeto da família, que verá o seu capital cultural retransmitido às gerações seguintes. Tomando por empréstimo a ideia de reconversão, ou seja, de mudança na estrutura do capital para manutenção do status, defendida por Pierre Bourdieu (2009), Trigo analisa a prática matrimonial entre os herdeiros dos tradicionais cafeicultores paulistas.

Esse grupo era bastante coeso e fechado em torno de famílias que cultivavam o mesmo capital simbólico e o mesmo modo de viver e pensar. Em um primeiro tempo, os casamentos dentro da própria família foram dominantes, mas quando o declínio econômico sobreveio, as alianças com filhos de imigrantes começaram a surgir, certamente como uma estratégia para a manutenção da posição do grupo. (Trigo, 2001:15-16)

Logo que chegou a São Paulo, em 1947, o marchand italiano notou a mobilização das elites em torno da questão da origem e registrou:

Aqui, os casamentos entre filhas de industriais locais e moços brasonados haviam provocado a outorga de insígnias em numerosas mansões. Logo depois da guerra, o desenvolvimento do tráfico de títulos fajutos prosperava em São Paulo e nem o escândalo provocado por um distribuidor de comendas, que aplicava o conto do vigário, diminuiu a corrida para a aquisição de condecorações. (Bardi,1982:82)

Outro fenômeno observado pela autora é a supervalorização da mitologia criada em torno do movimento das bandeiras. As famílias tradicionais paulistas apegavam-se orgulhosamente a ideia de que eram descendentes dos “construtores épicos do Brasil”, responsáveis pela expansão das fronteiras e pela colonização, que povoou e enriqueceu o País. A este fim considerado nobre e produtivo, soma-se o caráter corajoso na construção da figura lendária do bandeirante. A grandeza de seu pioneirismo não foi apenas tomada pela historiografia oficial, mas também transmitida em reuniões familiares:

Quando era pequena, ouvi mamãe contar histórias que nunca pude esquecer, sobre aqueles primeiros paulistas cheios de coragem. O sangue do índio mesclado ao sangue europeu criou uma nova raça e eu descendo de dois, dos primeiros casais puramente brasileiros; do João Ramalho e Bartira, filha do cacique Tibiriçá e Antonio Rodrigues e Antonia, filha do cacique Piquerooby. São casos de amor muito bonitos. (Penteado, 1977:123)

“Tudo se passou como se a ameaça de declínio no campo econômico provocasse uma ampliação de valores próprios da aristocracia, como a valorização do passado e das origens, por um recuo no tempo.” (Trigo, 2001:76) Interessante é o caso de Geremia Lunardelli, imigrante italiano cuja atividade agrícola e o título de rei do café possibilitaram-lhe o recurso a este mito, como consta em sua biografia:

O moderno bandeirante tem seu mérito. Não se defrontou, é verdade, com as feras, nem teve que vencer a hostilidade dos índios, mas marchou sob a proteção das leis, das autoridades e das possibilidades econômicas que os tempos proporcionaram, realizando obras de vulto e oferecendo imensos recursos à economia nacional. (Giovanetti, 1951:110)

Considerando os pressupostos sobre o capital simbólico neste trabalho, apontamos, como as principais moedas em jogo para os nossos mecenas: em primeiro lugar a tradição e a origem familiar dos indivíduos, em segundo a aprendizagem no sistema formal de ensino, seguida pela possibilidade de ser anfitrião para encontros da alta sociedade e ostentar um determinado gosto e, finalmente, a rede de relações pessoais que proporcionam associações empresariais, casamentos e alianças de todos os tipos.

### **3.6 Adulação à Sinhá e aos senhores**

Visitar e adular a classe produtora eram atividades que faziam parte da rotina de Assis Chateaubriand. Pietro Bardi, que costumava acompanhar o jornalista em suas investidas, recordou-se:

Planava inopinadamente nos refúgios de banqueiros, empresários e corretores, nos palacetes dos agropecuaristas para controlar o barômetro das ascensões na senda da riqueza. De lá, voltava fornido, tendo usado de prestígio, promessas, sorrisos e gargalhadas, soltando opiniões e levando tudo na base do bom humor, podendo-se recolher anedotas a bizefe. De fato, quando um abastardo aparecia na rede, Chateaubriand o badalava com uma amabilidade fora de medida. Aguentava

conversas insuportáveis, até porque, como é sabido, os ricos em geral só falam em negócios e não trocam quatro palavras que não sejam algo do seu interesse. Mas a tática era o homem de posse receber consideração e cortejo, espaço jornalístico sem economia, manchetes de porte e tudo para cavar um cheque. (Bardi, 1982:78-80)

E se nesse universo masculino o negócio partisse de uma mulher, lá iam também os repórteres dos Diários fazer a cobertura elogiosa à condessa Marina Crespi, à Yolanda Penteado ou à Sinhá Junqueira que, em março de 1948, achou por bem doar parte da herança recebida de seu marido à construção de uma maternidade, em São Paulo. Para o lançamento da pedra fundamental, Chateaubriand preparou um discurso mobilizador, que foi parar nas páginas de seus jornais no dia seguinte.

Nossa amiga, dona Sinhá Junqueira tem uma educação capitalista e forma de vida individual inteiramente depurada. Senhores, para que o capitalismo não naufrague, é indispensável transformá-lo, dando-lhe uma base permanente de justiça social. As classes operárias e médias carecem subir de nível de vida, do contrário, o comunismo as absorverá. A humanidade não se dá conta da extensão do perigo que ela corre nesta era atômica. Não há caldo de cultura mais rico para as bactérias do comunismo, que a miséria e o sofrimento.”<sup>36</sup>

Verdade que o jornalista há décadas fazia frente à ideologia comunista e defendia assiduamente a livre iniciativa e o modelo capitalista de produção, tanto nas proclamações em viva voz, quanto no curso da mão que escrevia os artigos. Mas nos

---

<sup>36</sup> A *Bizonal Sinhá Junqueira*, por Assis Chateaubriand, *Diário de São Paulo*, 20 de março de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand* V. 25 - artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p. 203-207.

últimos anos da década de 1940, em consequência da Guerra Fria, Chateaubriand pôs mais lenha na fogueira:

Os comunistas não se expulsam com um ato de cassação do mandato dos seus líderes nas Assembleias Legislativas. Observem a bizonal dona Sinhá, que hoje, mais uma vez, faz uma contribuição inestimável à luta anticomunista no Brasil. Que esta maternidade seja um farol para os que se recusam a enxergar onde está o porto seguro da nossa comunidade cristã.<sup>37</sup>

Vale lembrar que não fazia ainda um ano que o mandato dos parlamentares filiados ao Partido Comunista Brasileiro havia sido caçado pelo governo do então presidente Eurico Gaspar Dutra e que, a partir daquele momento, o PCB não poderia mais concorrer às eleições para qualquer cargo público. Um ato aplaudido por Chateaubriand e defendido não apenas pelos veículos associados, mas por boa parte da grande imprensa no País, crente de que aquela organização não era senão um braço bolchevique pronto a dominar as instituições democráticas do Brasil.

### **3.7 O patrimônio simbólico dos mecenas**

A possibilidade e disposição para receber em casa um membro de Estado ou ainda personalidades do mundo dos negócios, em caráter oficial, não eram compartilhadas por toda a sociedade paulista, mas por uma fração desta, cuja distinção se faz de modo simbólico e material. Em primeiro lugar, torna-se necessário uma certa familiaridade com o protocolo dessas situações e, depois, é preciso que haja um espaço sofisticado em construção e paramentos. Nesses casos, considera-se a hospitalidade um instrumento de prestígio.

---

<sup>37</sup> *A Bizonal Sinhá Junqueira*, por Assis Chateaubriand, *Diário de São Paulo*, 20 de março de 1948 in *O pensamento de Assis Chateaubriand* V. 25- artigos publicados em 1948, Fundação Assis Chateaubriand, Brasília, 2000, p. 203-207.

Uma mansão, preferencialmente em estilo neoclássico, com muitos quartos e salas, abastecida com uma enormidade de cristais, pratarias e sedas, decoradas com raras antiguidades, chega a ser questão de honra entre aqueles que procuram conservar e se distinguirem em status. “Os cômodos da casa, que funcionavam como cartão de visitas, deveriam estar à altura da impressão que a família queria causar em seus visitantes.” (Trigo, 2001:48)

Nesse sentido, o endereço da residência também faz diferença na operação em busca de reconhecimento social. “O bairro de moradia propicia a convivência entre iguais, ao mesmo tempo em que separa os desiguais, promovendo uma segregação espacial. Isso remete de imediato à importância da rede de relações, um dos pilares do capital social, de fundamental significação na composição patrimonial do grupo.” (Trigo, 2001:44)

Entre os anos de 1920 e 1930, a maior parte das famílias tradicionais de paulistas cafeicultores havia deixado o Centro da cidade, passando a residir no aprazível e arborizado bairro de Higienópolis. Nessa época, os imigrantes e seus descendentes, que também formavam a elite econômica na capital, preferiram levantar suas moradas no alto da Avenida Paulista. Já no final da década de 1940, todos se juntaram em vizinhança, nos Jardins América e Europa. Assis Chateaubriand era um dos ilustres moradores da região.

A Casa Amarela, uma réplica de um nobre solar maranhense erguido em 1873, foi construída em um terreno de mil metros na Rua Polônia, um presente dos primos Wolf Klabin e Horácio Lafer. O conde Modesto Leal também participou dessa empreitada, oferecendo todo mobiliário em jacarandá, ao jornalista. Joaquim Bento Alves de Lima brindou-lhe com cachorros. Baby Pignatari deu cinco mudas de Jequitibá e Geremia Lunardelli, dez pés de café para compor o paisagismo da residência. (Morais, 2005:505)

Variadas em estilo, as casas nas áreas nobres da cidade mantinham, por força de lei, um padrão de proporção entre a área construída e o espaço livre nos terrenos. Assim eram as residências de Horácio Lafer, na Rua Groelândia, de Ricardo Jafet e do conde Andrea Matarazzo, pai de Ciccillo, ambas na Avenida Paulista; todas elas projetadas por Jacques Pilon.

Cobiçado pela alta classe econômica, o arquiteto francês deu formas também para projetos de recuperação para velhas mansões que mudavam de dono. Orozinho Roxo Loureiro, banqueiro e construtor, foi um entre tantos a empregar Jacques Pilon e sua equipe nessa função, como conta: “Convoquei o meu saudoso amigo para planejar a reforma, modernizando certos ambientes, instalando ar refrigerado central, planejando o paisagismo e decoração, com orientação de Burle Marx e de Di Cavalcanti, enfim para preparar a residência para atender ao seu alto mister”. (Loureiro, 1976:273)

Não há dúvida que para um casal com apenas quatro filhos, um casarão com dois mil metros quadrados de área construída, cinco apartamentos completos, enormes salões e dependências para os muitos empregados domésticos, pode parecer exagerada. Mas eu não poderia deixar de preparar-me para receber os *business men* norte-americanos, que começavam a me visitar em São Paulo, (Loureiro, 1976:271)

A caipirinha, Yolanda Penteadó, por essa época, morava com Ciccillo Matarazzo na Rua Estado Unidos, no Jardim América. Foi lá que o casal preparou a recepção da tela de Claude Renoir, *O grande nu sentado*, uma doação ao Museu de Arte de São Paulo, que resultou das contribuições para o sindicato do Velásquez, empreendido entre 1947 e 1948. Anos antes, no seu primeiro casamento, ela morou na Rua Colômbia no mesmo bairro, mas por pouco tempo:

Como Jayme tinha negócios no Rio de Janeiro, ficávamos, às vezes, por três, quatro meses no Copacabana Palace. Fiz bons amigos lá e só tenho boas lembranças dessa cidade maravilhosa. Eu me dava bastante com a Rosalina Coelho Lisboa, uma das mulheres mais espetaculares que conheci e que também mantinha um apartamento permanente no hotel. (Penteado, 1977:85)

Interessante é que Yolanda e Jayme, quando recém-casados, chegaram a morar com a família Telles no nobre Higienópolis:

Uma casa enorme, com terraço muito grande, feita por Ramos de Azevedo. O recheio era de quadros franceses e tudo o que se usava naquele tempo. Leva-se uma vida requintada. Isaura, minha cunhada, era uma mulher extraordinária. Casada com Joaquim Bento Alves de Lima, criava junto os filhos e os irmãos, pois dona Olympia Telles, sua mãe, havia falecido, deixando as crianças ainda pequenas. Morávamos todos juntos. (Penteado, 1977:48)

A Casa de Pedras, de Drault Ernanny, que ficava na Gávea no Rio de Janeiro, era na verdade um conglomerado de construções com estilo virginiano. Havia uma área separada para os hóspedes, com vários quartos e salões e outras menores para os muitos empregados. O complexo abrigava ainda piscina, saunas, quadra de tênis, baias para cavalos, poços de água potável, gerador de luz elétrica própria e vastas garagens. A construção principal, inspirada no filme *E o vento levou*, foi feita com material nobre. Disponha de refrigeração central e lareiras em quase todos dos cômodos.

A decoração ficou sob critério de dona Myrian, sua esposa, que se encarregou de rechear os três andares com metros e mais metros de tapetes persas antigos, pratarias, móveis de jacarandá em estilo inglês e quadros, muitos quadros. A coleção ostentava um Picasso, um Toulouse Lautrec, um Miró, um Matisse, um Diogo de

Rivera, além de vários Portinari, Debret, Di Cavalcanti, Pedro Américo, entre outros. O interesse de Drault Ernanny pela arte estava evidente nas paredes e nas frequentes recepções de hóspedes que assinaram o livro de visitas da Casa de Pedras.

Cândido Portinari e sua esposa eram *habitués*, passavam semanas, às vezes meses, convivendo com Drault, sua família e seus amigos. Di Cavalcanti frequentava-os sempre que convidado. Outras personas desse universo a aparecerem por lá foram o casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo. O banqueiro recebeu o marchand e a arquiteta, logo que chegaram da Itália, a pedido de Assis Chateaubriand e os levou para morar em um de seus apartamentos em Copacabana. Fizeram boa amizade, segundo relatou: “De Bardi, aprendi muita coisa sobre arte. E no fluxo dessa convivência com os *experts*, fui aprimorando meu olho de colecionador. Hoje reúno em minha casa uma síntese dos grandes mestres. Eles fazem parte do meu reino e conversam comigo no café da manhã.” (Ernanny, 1989: 221-224)

Fica claro, a partir do relato de Drault, que sua coleção particular de quadros não servia apenas à causa utilitária da decoração da casa, mas inclusive para deleite próprio de um prazer estético. E mais do que isso, observa-se que o fato de possuí-la conferia prestígio ao colecionador, porque essas obras são, também, testemunhos da sua riqueza, do seu gosto e de sua curiosidade intelectual.

### **3.8 Tinta e óleo**

O empenho do idealizador do Museu de Arte de São Paulo em defesa da ideologia liberal-capitalista era tamanho que, em 1951, ele conseguiu convencer o amigo Drault Ernanny a disputar, como seu suplente, espaço na mais prestigiada casa legislativa do País, o Senado. Filiaram-se ao Partido Social Democrático - PSD e saíram em busca de votos na Paraíba, não sem antes avalizar um complicado esquema com o presidente Getulio Vargas, que se comprometeu em nomear o senador paraibano Vergniaud Wanderley para ministro do Tribunal de Contas, em troca de sua renúncia e a de seu suplente, abrindo brecha para a convocação de eleições suplementares naquele Estado.

Posso dizer que ajudei Chateaubriand a entrar na política e, de certo modo, fui ajudado por ele. Ambos precisávamos de uma tribuna para defender nossas ideias e o caminho para essa conquista era o eleitorado da Paraíba. Na campanha, o fator econômico conta bastante. Foi preciso gastar dinheiro em festas, churrascos, transporte e brindes. Tudo se fazia na base do corpo a corpo. Um candidato nos sertões crestados tem de ouvir reclamações e pedidos, apertar as mãos calosas dos sertanejos e transmitir-lhes uma mensagem de sinceridade. (Ernanny, 1989:246)

O jornalista, no entanto, desconhecia as reais intenções de Draut Ernanny ao aceitar a suplência para o cargo de senador:

Devo confessar que, apesar de minha grande amizade com Assis Chateaubriand, jamais comunguei de suas ideias liberalistas. Ele não acreditava que a tecnologia nacional daquele tempo fosse capaz de nos dar petróleo em abundância. Preferia insistir em que nos dedicássemos à agricultura e importássemos o óleo e os refinados das sete irmãs. (Ernanny, 1989:91-92)

Um dia, na ausência de Assis Chateaubriand, o doutor Draut Ernanny teve a oportunidade para expor, na tribuna do Senado, suas ideias a respeito do cartel internacional do petróleo, liderado pela Standard Oil de Nova York, patrimônio dos Rockefeller:

As grandes companhias estrangeiras, as famosas sete irmãs, mantêm aqui verdadeiras embaixadas de influência. Senhores, o jogo do negócio internacional é tão agressivo e

complexo que se assemelha a uma guerra, onde as armas de impacto bélico são substituídas por cercos econômicos e pressões políticas, tramadas em gabinetes governamentais e encontros diplomáticos. (Ernanny, 1989:68)

Verdade que o doutor Drault tramitava nesse ramo industrial há pelo menos cinco anos. Participava como acionista da refinaria de Matariaípe, estava pronto a construir a sua própria, a de Manguinhos e, desde 1946, militava na Comissão Nacional do Petróleo, órgão governamental encarregado de discutir o controle da exploração, do refinamento e da distribuição do óleo bruto, em terras brasileiras. Naquela sessão do Senado, em 1951, teria defendido entre os pares: “Desfrutei de todas as oportunidades que um empresário privado pode encontrar no jogo do negócio, mas continuo achando que o monopólio estatal é a única saída lógica para a autonomia de um país no setor energético.” (Ernanny, 1989:247)

Dali por diante, sua relação com Assis Chateaubriand ficou um tanto abalada: “Se antes nos comunicávamos todos os dias, na maior cordialidade, passamos a manter distância e cerimônia.” (Ernanny, 1989:247) Desempenhando um papel ambíguo nesse campo, o jornalista tornou-se relações públicas da campanha para a construção da refinaria Capuava em São Paulo.

A família de ex-cafeicultores Soares Sampaio, idealizadora do projeto, contratou os serviços da Roxo Loureiro Banqueiros e Investimentos para preparar a opinião pública e cuidar da oferta inicial de ações da empresa. O trabalho previa entrevistas aos jornais e palestras na Federação das Indústrias, na Associação Comercial, entre outras entidades de classe.

Orozinho Roxo justificou, em seu livro, a escolha do porta-voz da campanha: “Por sua coragem, patriotismo e capacidade realizadora, solicitei para essas reuniões o concurso do meu querido amigo Assis Chateaubriand, porque ele falava genuinamente, em linguagem temperada com alecrim e malagueta, sobre a situação vergonhosa em que se encontrava o nosso país, sem poder ao menos refinar o óleo cru.” (Loureiro, 1976:200)

A campanha ainda incluiria anúncios de página inteira nos principais jornais paulistas, conforme contou Orozinho: “A ilustração podia variar, mas a mensagem era sempre a de que precisávamos construir a independência econômica do Brasil e auferir para os brasileiros os formidáveis lucros da refinação do petróleo”. (Loureiro, 1976:200). Ao fim de sessenta dias, a Roxo Loureiro Banqueiros e Investimentos conseguiu levantar o capital para erguer a refinaria Capuava. Uma rapidez assombrosa que chamou a atenção da imprensa internacional.

O jantar de comemoração dessa conquista, oferecido por Eduardo Guinle, reuniu personalidades interessadas em saber os detalhes do plano de vendas executado sob a direção de Orozinho Roxo Loureiro. O empresário David Rockefeller, presidente do Chase Manhattan Bank, teria crivado o empresário com perguntas: “O senhor, um banqueiro começando as atividades, não ficou receoso de aplicar as economias de tantos brasileiros em um negócio completamente novo para o seu país, difícil de montar e mais ainda de dirigir? Por que não começou com empreendimentos menores e de êxito mais garantido?” (Loureiro, 1976:201)

O banqueiro era adepto da filosofia do *selfmade man* e um admirador do desenvolvimentismo norte-americano, mas acreditava, como declarou, que: “a aventura vive no fundo de todos os brasileiros, até por imperativo de origem, do português que se fez marujo e bandeirante, do índio erradio, do negro quilombola, que sempre preferiu o risco da liberdade”. (Loureiro, 1976:211) Ao senhor Rockefeller, ele teria respondido:

Como todos os brasileiros, acredito que o petróleo é um bom negócio. O senhor não seria o grande banqueiro que é hoje e não estaria aqui a dar-me bons conselhos, não fosse pelo seu avô, John Rockefeller, que um dia também demonstrou audácia neste campo. Hoje, nós brasileiros somos obrigados ao pioneirismo, pois só pode ser conservador aquele que já acumulou riquezas. (Loureiro, 1976:202)

Orozinho Roxo Loureiro lembra que, ao final da confraternização, cumprimentou os Guinle, os Soares Sampaio, David Rockefeller e chamou Assis Chateaubriand para entregar-lhe um poupudo cheque, posteriormente “convertido em dólares com câmbio bastante favorável, graças a compreensão e apoio do ministro da Fazenda, Horácio Lafer” (Loureiro, 1976:200) e teria dito: “Tome! Isto é para que o Museu de Arte de São Paulo adquira mais um quadro. Quando tivermos petróleo, jazidas e refinarias, não só teremos uma arte superior própria, como também dinheiro, para comprar a dos outros”. (Loureiro, 1976:200)

Assis Chateaubriand já sabia exatamente qual tela compraria com a doação feita pelo banqueiro e agradeceu-lhe: “O grande *portrait* em tamanho natural do cardeal de Bourbon, feito por Goya será uma lembrança da Roxo Loureiro para o povo de São Paulo e a marca no Museu de Arte, em pura beleza pictórica, dos que se bateram pelo petróleo no Brasil”. (Loureiro, 1976:201)

O jornalista, neste caso, teve que dar o braço a torcer, pois estava evidente que a agricultura, especialmente a do café, tinha deixado de ser a grande fonte de capital econômico para o País. Nas alianças para a compra de quadros a serem doados ao Museu de Arte de São Paulo, formadas a partir de 1947, havia mais industriais e banqueiros do que propriamente cafeicultores.

### **3.9 Academias, bancos e capitais**

As tradicionais famílias cafeicultoras paulistas prezavam muito pela educação de seus herdeiros e por isso faziam questão de que estudassem nas instituições de ensino mais prestigiadas da cidade. Ao longo das primeiras décadas do século XX, a passagem pelos colégios religiosos, que funcionavam em sistema de internato, se não era uma imposição, era a norma comum, uma tradição em suas casas. Essa experiência oferecia aos alunos a possibilidade de estabelecer uma rede homogênea de relações sociais, o que pode ser considerado um “fator de legitimação e sinal de pertencimento ao grupo dos proprietários rurais”. (Trigo, 2001:53)

Nessas escolas, exclusivamente femininas ou masculinas, as crianças passavam por uma iniciação musical. Os garotos frequentemente aperfeiçoavam-se no

canto coral e as garotas, nas danças de salão: “Tínhamos lições com madame Poças Leitão<sup>38</sup>. Aprendíamos, com grande escândalo, a dançar maxixe. Naquele tempo era bastante ousado”. (Penteado, 1977:50) Yolanda, ex-aluna do Colégio Des Oiseaux, ministrado por freiras belgas, aprendeu tudo em francês. Compreende-se porque a caipirinha sentia-se tão à vontade nos salões de baile de Paris:

Saía muito com bons companheiros paulistas. Nosso lugar predileto era o Ambassadeur e sua famosa revista negra. O dia da moda era sexta-feira. O menu famoso, sempre o mesmo: coquetel de lagosta, *champagne* e *profiteroles au chocolat*. Os homens usavam casaca com cravo branco ou gardênia na lapela. Dançávamos muito. Para as mulheres o salão era um desfile de elegância e competição. Nas piruetas os vestidos e echarpes vojavam, acompanhando a música. Já no fim da noite muitos namoricos se despertavam. Tudo era muito romântico. (Penteado, 1977:95)

A valsa, o tango e o foxtrote não eram as únicas moedas a constituir o capital cultural de Yolanda. Na escola ela tomou gosto pelo desenho e pela pintura, mas foram as frequentes reuniões organizadas por sua tia Olivia Penteado, que marcaram o desenvolvimento da sua apreciação artística, uma característica que vale crédito no mercado de bens simbólicos. Sua autobiografia é repleta de registros desses encontros.

“Tia Olivia sempre misturou artistas com gente da sociedade. É uma arte que não é fácil e ela sabia fazer com perfeição.” (Penteado, 1977:82) Nas reuniões do pavilhão, projetado pelo artista Lasar Segall e construído nos fundos do jardim de sua casa, especialmente para abrigar quadros de pintores modernos, havia espaço para recitais de poesia, piano e harpa. Os ilustres convidados, vez por outra, preparavam

---

<sup>38</sup> Louise Frida Reynold Poças Leitão era suíça de Lousanne e inaugurou a primeira escola de dança de salão em São Paulo, em 1915.

conferências sobre os diversos assuntos da arte. Foi durante um desses salões que surgiu a proposta para o evento que deu origem à Semana de Arte Moderna de 1922.<sup>39</sup>

Os salões de Olivia Penteadó davam o que falar. No final de 1931, em plena crise política entre os paulistas e o Governo Federal, o presidente Getúlio Vargas pediu-lhe a gentileza de oferecer uma recepção para o príncipe de Gales e seu irmão, o duque Albert F. Arthur George, de passagem por São Paulo: “Tudo foi preparado em apenas dois dias, mas o baile marcou época. Minha tia pediu para que todas as senhoras estivessem em grandes *toilets*, de luvas compridas e os homens de casaca”. (Penteadó, 1977:114) Seis anos depois, o duque, “que era lindo, mas quase não falava para que não notassem que era gago,” (Penteadó, 1977:114) foi coroado George VI, rei da Inglaterra.

Os relatos de Yolanda nos fazem querer acreditar que sua educação fez-se em cadência encantadora, semelhante a uma valsa vienense. No entanto, entre o nosso grupo de mecenas do Museu de Arte de São Paulo, há outras recordações sobre essa época da vida, que parecem muito mais seguir o ritmo austero das marchas militares: “O internato significa uma violência para o menino, uma forma brutal de incorporá-lo à sociedade dos adultos, pois ele nada mais é do que a miniatura do corpo social competitivo que existe aqui fora”. (Loureiro, 1976:70)

Em certos momentos, eu sentia revolta contra a minha família que me havia encafuado lá; então, com certo amargor, pensava nas palavras de minha mãe: ‘Bimbo, é o colégio mais caro de São Paulo!’ Fiz camaradagem com muitos meninos no São Bento e também briguei com vários deles, mas tinha a minha estrutura grupal, os meus amigos, quem eu aceitava e que me aceitavam. (Loureiro, 1976:72)

---

<sup>39</sup> Inserida nas festividades em comemoração ao centenário da independência do Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 realizou-se entre os dias 13 e 18 de fevereiro no Theatro Municipal de São Paulo, somando exposição de pinturas e esculturas com apresentações literomusicais, que propunham a renovação estética para as diferentes formas de manifestação artísticas, que ainda conservavam certas diretrizes do século XIX.

Orozinho nasceu em Jaú, município do interior do Estado de São Paulo e, em suas memórias, registrou cenas de uma infância bucólica e a satisfação que sentia ao brincar nos descampados rurais. Conta, ainda, que desde muito pequeno a mãe exigiu-lhe o preparo para o curso de Medicina:

Sentava-se aos pés da cama e dizia toda em riso: ‘Bimbo, você vai ser médico, já que seu irmão mais velho será advogado como o seu pai. Você compreende, não é? Eu quero que você seja doutor. Imagine seo Loureiro! Seo Loureiro é para qualquer lagalhê. Não, você também será doutor Loureiro.’ (Loureiro, 1976:51)

Dona Julieta Roxo Loureiro era de família rica e por isso, quando criança, pôde ser mandada para um colégio na Suíça, de onde voltou dominando os idiomas francês e alemão.

Fazia questão de lembrar os filhos de que era neta, de um lado, da baronesa da Guanabara, uma senhora da antiga aristocracia do Rio de Janeiro e, de outro lado, do barão da Cruz Alta, um homem que saíra de Minas Gerais para fincar em São Paulo dois milhões de pés de café. O imperador D. Pedro II hospedou-se em uma de suas fazendas e recompensou-lhe com um título de nobreza. (Loureiro, 1976:48)

Aqui no Brasil ela casou-se com José Loureiro: “homem moreno e retaco, no fundo, um sertanejo de Januária que nunca permitiu ser chamado de outra coisa senão doutor. Naquele tempo o prestígio social se originava da posse de terra ou da obtenção de grau em escola superior. Ele era bravo, justo e bom, mas nunca poderia fazer fortuna”. (Loureiro, 1976:49-50) Então, para completar o orçamento doméstico, dona Julieta, em posse de seu capital cultural, decidiu abrir uma escola para ensinar

línguas, o Externato Berlitz: “Havia mercado e bom. Filha de fazendeiro e de comerciante rico naquele tempo vivia sobre o constante fascínio das coisas da França, da moda, principalmente”. (Loureiro, 1976:65)

No final da década de 1920, Orozinho Roxo Loureiro foi para o Rio de Janeiro estudar Medicina. Conseguiu uma vaga para estagiar na enfermaria de dermatologia da Santa Casa e uma bolsa de treinamento atlético no Fluminense, mas ficou deslumbrado com as empolgantes atrações nos cassinos da Urca, do Copacabana e Atlântico: “Jogava nas roletas sem arriscar muito. Gostava mesmo era dos shows e de suas belas mulheres”. (Loureiro, 1976:102)

As noites eram longas e o dia, muito curto e disciplinado. O jovem abandonou a faculdade, o clube e passou a trabalhar como corretor de anúncios publicitários para a Rádio Sociedade Fluminense de Niterói, emprego que conseguiu, segundo contou, graças às alianças políticas com a Ação Integralista Brasileira, estabelecidas durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Plínio Salgado, líder da associação, era sogro de José Loureiro Junior, irmão mais velho de Orozinho. Foi ele quem conseguiu a colocação na emissora que transmitia a ideologia ultranacionalista na capital federal.

Em retribuição, o jovem prestou serviços de espionagem, observando diariamente as caminhadas do presidente da República em volta do Palácio do Catete, depois do almoço. “Eu não era militante, mas me liguei ao movimento por afeto ao meu irmão. Fui preso meses depois, porque tanto examinaram os papéis da fracassada revolução que acabaram por dar com meu nome, apenas com o meu nome, sem qualquer alusão às poucas e discretas atividades que exerci.” (Loureiro, 1976:133)

Para a faculdade, Orozinho só foi voltar mais de uma década depois, mas não para formar-se médico, como desejava sua família. Em 1943, ele ingressou na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo: “Resolvi estudar direito não apenas por causa do desafio que frequentemente recebia, mas porque, desde a infância fora condicionado a obter um título de doutor.” (Loureiro, 1976:155) Graduou-se em 1947, com João Alberto Roxo Loureiro, seu irmão mais novo sete anos: “Colei grau e nem ao menos fui buscar o diploma. Nunca me inscrevi na Ordem dos Advogados do Brasil e nunca, sequer, dei entrada a uma petição em juízo”. (Loureiro, 1976:157)

Fazia já alguns anos que ele, sua esposa Nilza e seus dois filhos moravam na capital paulista, vivendo modestamente com as comissões adquiridas por sua atuação como corretor do mercado imobiliário: “Durante os primeiros meses da minha chegada, nada fiz senão estudar detalhadamente todos os aspectos da nova atividade. Depois fixei arraial no escritório que administrava os prédios do doutor Alfredo Egídio de Souza Aranha e de seu filho, Joaquim Carlos, meu bom amigo e ex-colega do Colégio São Bento.” (Loureiro, 1976:148)

Como profissional, Orozinho conquistou a confiança dos Souza Aranha e de seus parceiros em negócios bancários, um capital fundamental para transformar a ideia do Banco Nacional Imobiliário em realidade: “Com base no que aprendi lendo e relendo *Money and Banking*, que me ensinou sobre o sistema monetário norte-americano e sobre a organização e funcionamento de bancos, resolvi elaborar um trabalho acerca de como poderia fundar uma instituição moderna”. (Loureiro, 1976:160)

Munido com cópias desse estudo, Orozinho contou ter saído a campo em busca de acionistas. Em pouco menos de um mês, conseguiu o que precisava e tinha orgulho de dizer que contava com altos executivos e proprietários de bancos, como Joaquim Bento Alves de Lima, Walter Moreira Salles e Antonio Sanches Larragoitti, entre os que subscreveram suas ações. No dia 7 de maio de 1945, o Banco Nacional Imobiliário - BNI abriu suas portas.

O BNI negociava terrenos, executava construções e financiava a compra de imóveis não apenas em São Paulo, mas também nos Estados da Guanabara, Minas Gerais e Paraná, no entanto, nenhum lugar rendeu-lhe tantos lucros como a metrópole paulistana em formação. Orozinho especializou-se na oferta de condomínios comerciais e residenciais para a classe média urbana e inúmeras vezes ele empregou nas obras os projetos e serviços do arquiteto Jacques Pilon, famoso na cidade.

Não foram necessários mais do que cinco anos para o banco diversificar sua atividade e desmembrar-se em uma nova firma, a Companhia Nacional de Indústria e Construção, aproveitando com mais eficiência as vantagens do mercado deste ramo de produção. Cioso das técnicas de venda e propaganda desde a época em que trabalhava na Rádio Fluminense, Orozinho implementou campanhas com grandes eventos para os lançamentos de sua construtora. Assim foi com o colossal Edifício Nações Unidas:

Convenientemente preparamos a opinião pública, expondo uma maquete em um dos salões do Museu de Arte de São Paulo, generosamente cedido por intermédio do diretor dos Diários Associados, o meu amigo Edmundo Monteiro. Oferecemos um *cocktail* para convidados especiais e publicamos anúncios de página inteira nos matinais do final de semana. Na segunda-feira, o prédio estava todo vendido. (Loureiro, 1976:173-174)

Quem também fez fortuna no mercado imobiliário, mas em praça carioca, foi o doutor Draut: “Se eu pudesse enfileirar os tijolos das casas e prédios que construí na vida, daria a volta ao mundo num caminho só meu”. (Ernanny, 1989:277) A declaração pouco modesta contradizia um fato de que nunca poderia se esquecer:

Até aqui, Deus me ajudou. Fui dono de banco, de refinaria de petróleo, tive fazendas, curtumes, companhias de seguro, indústrias, movi a campanha da Petrobrás, elegi-me senador e deputado, participei dos grandes acontecimentos históricos do meu país, mas guardo, sob a pele intacta, a memória do sertão bravio. O Sol impiedoso ainda me abrasa o corpo até nos mais sofisticados ambientes refrigerados que frequento. (Ernanny, 1989:239-240)

Draut Ernanny não saiu do berço de uma família tradicional do sul do país. Nasceu no sertão do Cariri, na Paraíba. Seu pai, mascate, ensinou-lhe desde cedo a trabalhar com vendas e deu duro para garantir-lhe a educação preparatória para admissão na Faculdade de Medicina da Bahia, curso que ele terminou no Rio de Janeiro, em 1929. O capital formado pelo diploma de doutor com especialização em

endocrinologia encorajou-o a propor um negócio para Assis Chateaubriand, seu conterrâneo paraibano.

No *qui pro quo* descrito por Drault Ernanny, o jornalista fazia a cobertura midiática de uma rotina de regimes elaborados por ele, para engordar os candidatos a soldados do Exército e emagrecer as candidatas ao curso de magistério na Escola Normal, todos reprovados em seus exames de admissão por conta do peso. Foi um sucesso. Tanto a venda dos jornais, quanto a clientela de Drault aumentaram significativamente, segundo seu relato. Assim, em posse de maior capital econômico, o doutor teve condições para pedir a mão de Myrian Chagas em casamento, uma moça de família rica e tradicional de Minas Gerais.

A união do médico com Myrian, apadrinhada pelo jornalista Assis Chateaubriand, em 1932, abriu as portas de um mundo extremamente sofisticado para o doutor sertanejo. A moça tinha estudado na Suíça e conversava com desenvoltura em francês e alemão, mas foi o capital econômico dos Chagas que fez prosperar os seus negócios. Os parentes de Myrian invariavelmente entravam como sócios capitalistas nas empresas que ele criava, pouco importando o ramo de atividade.

Como se vê, tanto Drault Ernanny como Orozinho Roxo Loureiro tiveram que lidar com algumas dificuldades e superar obstáculos no início de suas vidas profissionais, até conquistarem um certo grau de respeitabilidade e prestígio. Nos meios em que a tradição era moeda forte, suspeitava-se até mesmo das novas instituições. Em sua fase de formação, o patrimônio do Museu de Arte de São Paulo foi severamente criticado e desconfiava-se que muitas peças ali expostas não eram verdadeiras.

## **Capítulo quatro: Deuses e madonas**

### **4.1 O Negro e a Madame**

Em março de 1950, o *Diário de São Paulo* deu notícia de uma empreitada: “Para a reabertura de suas instalações, agora ampliadas, o Museu de Arte contará com

mais uma obra de Cézanne, *O Negro Scipião*, adquirida do filho do famoso pintor Claude Monet, que há muitos anos conservava a tela em sua coleção”.<sup>40</sup>

Como de costume, a notícia da compra de um quadro multiplicava-se em vários artigos publicados diariamente até que a tela aportasse no Brasil e fosse efetivamente apresentada à sociedade. E assim continuava: “O Museu de Arte de São Paulo orgulha-se de já ter em seus salões para ladear *O Negro Scipião*, a célebre tela *Madame Cézanne em vermelho*, retrato que se considera a expressão máxima do pintor consciente. São duas telas que constituem um justo orgulho para as coleções de arte no Brasil”.<sup>41</sup>

A primeira tela de Cézanne a fazer parte do acervo do MASP havia sido adquirida um ano antes, com a contribuição de uma doação anônima e outras do conhecido Guilherme Guinle. Além deles, José Alfredo de Almeida, presidente do Banco Brasileiro de Descontos e a Schering Indústrias Químicas e Farmacêuticas, expatriada dos alemães e comprada por Assis Chateaubriand durante a Segunda Guerra, cotizaram para a compra.

*Madame Cézanne em vermelho* embarcou nos Estados Unidos e chegou ao Brasil em 15 de junho, numa tarde de inverno excepcionalmente quente, a bordo do Uruguai, uma imponente embarcação da companhia norte-americana Moore McCormack. O *cocktail* para sua recepção foi oferecido pelo capitão Arthur W. Pierce, poucas horas depois de atracarem no Porto de Santos.

A bordo do navio, os convidados mais ilustres eram os artistas e críticos defensores da arte e arquitetura moderna no País. “Entre eles estavam os pintores Lasar Segall, Anita Malfatti, Virginia Artigas, Sambonet, Eduardo Kneese, Quirino da Silva, Pietro e Lina Bardi.”<sup>42</sup> Políticos e ricos completaram a lista dos que renderam graças a Cézanne, em um banquete fartamente servido de *whisky* e peru. Quanto à aquisição de *O Negro Scipião*, um artigo destacava:

---

<sup>40</sup> *Mais um Cézanne para o Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 25 de março de 1950.

<sup>41</sup> *Virá para o Brasil mais uma tela de Cézanne, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1950.

<sup>42</sup> *Em plagas indígenas, admirável tela do solitário da Provança, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 16 de julho de 1949.



Figura 8 - O desembarque da *Madame* foi fartamente registrado

As duas obras do pintor são dois extremos de sua carreira pictórica. *Madame Cézanne em vermelho* é uma das realizações conscientes, na sua fase amadurecida e mais própria de seus propósitos de construção e clareza. O Novo quadro de Cézanne que teremos em breve é *O Negro Scipião*, uma das fases características de sua mocidade, contendo uma exuberância e arrebatamento que marca fortemente a sua visão romântica do mundo. Desta forma, teremos duas telas que marcam a evolução do artista.<sup>43</sup>

E como não poderia deixar de ser, o artigo homenagem aos mecenas mobilizados para a compra do quadro foi reproduzido por todos os veículos dos Diários Associados:

Nada mais digno de aplauso e de confiança no espírito público de nossa gente, quando pensamos que o Brasil terá essa

---

<sup>43</sup> *Nova tela de Cézanne no Museu de Arte de São Paulo*, Agência Lux, *Jornal de S. Paulo*, São Paulo, 21 de fevereiro de 1950.

importante obra graças ao gesto desprendido e cheio de compreensão de um grupo de negociantes de café, do Centro de Comércio do Rio de Janeiro, que na figura do seu presidente Rui de Almeida nos fez uma generosa doação. Devemos também manifestar os nossos agradecimentos aos senhores banqueiros Henryk Spitzman-Jordan e Drault Ernanny por suas valorosas contribuições.<sup>44</sup>

Finalmente quando chegou ao País, os jornais estamparam a manchete: *Senhores da Casa Grande mostrarão O Negro de Cézanne à sociedade*. A qual seguiu o reclame:

A condução do negro de Cézanne, cativo hoje no Brasil, será feita até os salões da morada aristocrática do casal Marcos Carneiro e Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Um acontecimento de arte e de sociedade que marcará certamente os mais vivos instantes de beleza e de espírito. A apresentação será na próxima quinta-feira, às 18 horas, e tem como convidados altas autoridades, artistas plásticos, jornalistas e inúmeras outras figuras do nosso mundo social. No velho e senhorial casarão na Rua Cosme Velho *O Negro* encontrará a atmosfera e o décor ideal para a festa de cultura.<sup>45</sup>

A recepção do casal Carneiro de Mendonça foi registrada pelos jornalistas como “o mais significativo acontecimento da arte moderna”.<sup>46</sup> Dona Ana Amélia rearranjou a decoração da casa, mandando retirar os quadros da sua coleção própria das paredes e colocando-os perfilados, numa espécie de cortejo para os convidados

---

<sup>44</sup> *Virá para o Brasil mais uma tela de Cézanne, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 12 de fevereiro de 1950.

<sup>45</sup> *Senhores da casa grande mostrarão O Negro de Cézanne à sociedade, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 de abril de 1950.

<sup>46</sup> *Apresentado à sociedade brasileira O Negro Scipião, de Cézanne, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 13 de maio de 1950.

que foram ver o *Negro*. Ao seu lado, colocou o outro de Cézanne, a *Madame*, que conseguiu emprestada do Museu.

Conforme os registros dos repórteres dos Diários Associados, o movimento nos salões da residência era cada vez maior e todos os presentes faziam questão de ser fotografados ao lado das telas. Empolgado com a movimentação, Chateaubriand teria extravasado: “Como este *Negro* não deve estar prosa diante de tanta elegância singular. Chegou à casa grande, sem ter passado pela senzala. Deve estar muito satisfeito, pedindo benção para uma sociedade onde não existe discriminação racial”.<sup>47</sup> Os fotógrafos documentaram a plateia sofisticada de banqueiros, políticos e embaixadores rindo alto do comentário ao qual o deputado mineiro Benedito Valadares deu prosseguimento:

Verdade que este quadro parece ter sido pintado para os brasileiros. Não os de 1865, que é a data da composição, mas para os de 1950. Um negro sentado num banquinho, o corpo emborcado, a cabeça descansando sobre o braço, com a mão dependurada. Se olharmos simplesmente é isso, mas se o encararmos com os olhos da alma sentiremos que Cézanne retratou o sofrimento de uma raça. Na mão caída do preto está toda a condenação da raça branca. É mudo o convite à meditação para que os nossos erros sejam completamente redimidos. O trabalho deve ser uma clarinada de alegria e de fé. Não pode ser forçado.<sup>48</sup>

E como um babalorixá, encarnando o espírito de anfitrião, Assis Chateaubriand teria dado início aos trabalhos cerimoniais, reunindo os convidados diante da valiosa tela, agradecendo pela presença dos conviveres, especialmente a do presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, “alta figura animadora do Museu de

---

<sup>47</sup> *Cézanne dentro do Sol do Brasil*, por Assis Chateaubriand, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 de maio de 1950.

<sup>48</sup> *Nas cores de suas linhas há de se vislumbrar a aurora de uma era de maior fraternidade entre os homens*, por Benedito Valadares, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 de maio de 1950.

Arte de São Paulo,<sup>49</sup> e introduzindo a fala do crítico Candido Mota, encarregado pela oração sobre Paul Cézanne, publicada integralmente pelo *Diário de S. Paulo*.



**Figura 9 - *O Negro* prosa abençoado pelos mecenas da Casa-grande. De terno claro, Assis Chateaubriand**

Pois bem, se ainda vivesse, Cézanne repudiaria de certo este ambiente de elegância, onde rendemos tributo ao seu talento. O que se diz sobre ele é que era um selvagem urso mal lambido. Um personagem legendário que a gente só vê através das sombras de claros e escuros. Os seus contemporâneos olhavam-no com desdém e os seus amigos previam o seu fracasso, pois estavam convencidos de que sua pintura não era mais do que a maneira teimosa de existir de um campanio inconformado e resmungão. Foi ao bater o pincel na tela com a sua rudeza irreprimível, com os olhos fixos na imagem que percebeu como o prodígio da cor, livre das combinações convencionais, dominava inteiramente o desenho. A vida, pois, não estaria no desenho porque este é estético, mas na cor, que é

---

<sup>49</sup> Apresentado à sociedade brasileira *O Negro Scipião de Cézanne*, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 13 de maio de 1950.

dinâmica, que é luz e vibração. O seu trabalho vem inaugurar um estilo conhecido como pós-impressionismo.<sup>50</sup>

E num rompante de entusiasmo com o assunto, *O Diário de S. Paulo* escalou o crítico Quirino da Silva, para escrever mais um artigo a respeito da obra de Cézanne.

É demais sabido que na formação artística de Paul Cézanne não presidiram os ensinamentos da academia, não os recebeu também de um mestre, particularmente de um outro pintor qualquer. Forja-se então um ofício próprio, ou melhor, o que chamamos de estilo. Cézanne partiu de si mesmo. Eram mestre e aprendiz num mesmo gênio criador.<sup>51</sup>

Outro discurso que recebeu destaque nos Diários Associados foi o de Fúlvio Morganti, tesoureiro do Museu de Arte de São Paulo.

Com maior júbilo tenho satisfação de externar a alegria e os agradecimentos dos responsáveis pelo Museu de Arte. Na qualidade de membro da instituição, me cabe o dever de enaltecer os beneméritos doadores, pelo apoio, estímulo e carinho demonstrados. Somos honrados e gratos pela iniciativa de dar ao Brasil um museu que servirá de legado para as futuras gerações, como no passado da antiga Roma, de Alexandria, Atenas e do Museu do Louvre, como nos faustosos palácios dos imperadores, que nos legaram os mais régios presentes artísticos e que hoje constituem a riqueza da nossa civilização. Nossos votos de felicidade são também para a excelentíssima

---

<sup>50</sup> *É nesta tela que podemos ver o clássico da pintura*, por Cândido Mota, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 13 de maio de 1950.

<sup>51</sup> *Artes Plásticas - Cézanne*, por Quirino da Silva, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 14 de maio de 1950.

dama Ana Amélia e para o senhor Marcos Carneiro, que nos proporcionaram essa festa com rara fidalguia.<sup>52</sup>

Falando de improviso, dona Ana Amélia de Mendonça teria pronunciado ligeiras palavras de agradecimento, ressaltando a honra de receber em sua casa o presidente Dutra e feito votos pela dedicação cada vez maior dos presentes ao culto da arte. O banqueiro Henryk Spitzman-Jordan, que ajudou a pagar pelo quadro, teria um discurso programado, que também figurou nas páginas dos jornais de Assis Chateaubriand.

A arte é inseparável da instituição do mecenato. Quem poderia imaginar as grandes obras da Renascença sem Lorenzo de Médici de Florenza ou Lodovico Sforza de Milano? As admiráveis realizações da arte francesa do século XVII sem Luís XIV? Ou mesmo as conquistas da arte moderna sem a participação ativa, deliberada e consciente dos representantes esclarecidos e inteligentes da classe produtora? Não podemos negar que o mecenato, no fundo, não é senão uma forma de escapismo, da procura de um oásis no meio do deserto febril e materialista dos nossos tempos. Mas qualquer que sejam as suas raízes, é uma instituição sumamente benéfica, de valor histórico enorme. Ora, é um sinal confortante e animador da democratização da arte e da sua universalização que as iniciativas do patronato, atendendo às novas condições da época em que vivemos, tomam hoje em dia, de preferência, a forma de contribuição para a constituição de grandes museus.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> *Tem o Museu o objetivo de oferecer um quinhão de arte à posteridade*, por Fúlvio Morganti, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 13 de maio de 1950.

<sup>53</sup> *Cabe à iniciativa privada a preservação e o enriquecimento do nosso patrimônio artístico*, por Henryk Spitzman-Jordan, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 15 de maio de 1950.

Os diretores do MASP mostravam-se motivados em torná-lo um grande museu e recepções como a do *Negro Scipião* estimulavam doações para ampliar a coleção de telas de Cézanne. Não muito tempo depois Geremia Lunardelli cotizou para a compra de *O Grande Pinheiro*. Em seguida, foram adquiridos *Paul Alexis lê um manuscrito a Zola*, pago pelo Congresso Nacional e *Rochedos em L'Estaque*, presente do banqueiro Edward Marvin.

## 4.2 Uma tela impressionante

Em 1950, quatro empresários, já acostumados a fazer doações para a compra de quadros para o Museu de Arte de São Paulo, atenderam ao pedido de Assis Chateaubriand para implantar, no Brasil, um subversivo meio de comunicação, uma novidade negociada por ele com companhias norte-americanas, que prometia revolucionar o modo de vida das pessoas. A proposta surtiu efeito e o primeiro teste de transmissão do canal televisivo foi feito no saguão do edifício sede dos Diários Associados, onde também estava o MASP.

Chateaubriand aproveitou o intervalo entre as fases eliminatórias e quadrangulares finais da Copa do Mundo de Futebol, realizadas no Brasil, para mandar montar um circuito fechado com uma câmera e três monitores; um, no saguão do edifício Guilherme Guinle e outros dois, conectados por cabos, a cem metros dali, na esquina da Rua Bráulio Gomes. Além da atração musical, o circuito transmitiria a reabertura do recém-ampliado Museu de Arte de São Paulo.

De fato, o dia 4 de julho de 1950 ficou marcado para a história da televisão brasileira, mas também para o MASP, que reabria as suas portas após um longo período de reformas para a ampliação de seu espaço. Os nossos mecenas e outras pessoas importantes em seus círculos de relacionamentos participaram do evento, que girou em torno da recepção das mais recentes aquisições para o acervo. Para muitos, aquelas pequenas telas iluminadas eram mais impressionantes do que as pinturas Renoir e o Manet, focada pelas câmeras.

### 4.3 Mestres franceses, bienvenue!

Na reabertura do Museu, além de Rockefeller, muitas autoridades políticas e da alta sociedade apreciariam grandes obras-primas de mestres franceses: *Senhor Pertuiset, caçador de leões*, de Edouard Manet e *Retrato de Claude Renoir*, de Pierre-Auguste Renoir. Além de demonstrar clara preferência estética, outro fato interessante e representativo sobre as aquisições para o acervo é a procedência de cada um desses quadros. O Manet foi comprado na Galeria Knoedler, de Nova York; e o Renoir na Galeria Pétridés, em Paris. No mês que antecedeu a reabertura do MASP, Assis Chateaubriand e Pietro Bardi viajaram para os principais centros culturais do ocidente à caça das preciosidades artísticas que voltavam ao mercado.

Essas negociações eram obviamente propagadas com fartas notícias nos órgãos dos Diários Associados. As primeiras notas de divulgação eram mais curtas e chegavam ao Brasil antes do embarque da obra em seu país de origem. Em comum, traziam uma reprodução fotográfica do quadro, informavam quanto tinha custado e quem havia pagado por ele, acrescidas por uma sucinta apresentação do artista e de seu período de produção. Esses textos não têm autoria divulgada, mas é fácil perceber que foram escritos por alguém com desenvoltura no campo das artes.

A notícia da compra do *Senhor Pertuiset*, publicada nos Diários no dia 7 de junho de 1950, defende a aquisição do quadro para o acervo do MASP, apoiando-se em argumentos interpretativos específicos dos especialistas responsáveis pela valoração das obras; por exemplo, fazendo menção às exposições em que ela figurou, às anedotas da vida do artista e à influência de sua técnica nas gerações de pintores que o sucederam.

O texto abre com exaltações às premissas do Museu de Arte de São Paulo, apontando o “(...) dinamismo com que surgiu e se afirmou no campo museográfico, contando pouco mais de dois anos e meio de vida”.<sup>54</sup> Passa a descrever detalhadamente a tela: “Junto à árvore pintou uma pele de leão quebrando a uniformidade das tonalidades com uma nota de cor viva”.<sup>55</sup> E fecha agradecendo à

---

<sup>54</sup> *Um Manet para o Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 7 de junho de 1950.

<sup>55</sup> *ibidem*

Carteira de Importação e Exportação por ter compreendido “a utilidade de uma tela como esta para formação e educação da cultura popular”.<sup>56</sup>

No dia 11 de junho publicaram a segunda nota com uma fotografia, ocupando meia página do jornal, do senhor Antônio de Moura Andrade ao lado do quadro de Édouard Manet. Eram quase do mesmo tamanho, a tela emoldurada e o cafeicultor, que fundara a cidade de Andradina em São Paulo. Viajando em avião particular pelos Estados Unidos, “o desbravador de sertões, criador, fazendeiro, empreendedor e organizador do trabalho, pioneiro da aviação civil, foi especialmente à Galeria Knoedler para apreciar a obra que acaba de ser adquirida para o MASP”.<sup>57</sup>

Mesmo com um espaço reduzido, o redator fez questão de prestigiar pela segunda vez outro cafeicultor, Geremia Lunardelli que, em conjunto com o empresário Gastão Vidigal, pagou pela obra 33 mil dólares. A tela chegou ao Brasil no Voo 205 da Pan American para São Paulo no dia 1º de julho, trazida pelo senhor Leary Knodler, dono da galeria. A pesada moldura viria de navio, três meses depois.

Para apresentar o *Retrato de Claude Renoir*, o redator recheou seu artigo com referências aos artistas que teriam influenciado a técnica do pintor, como Ticiano, Veronese, Fragonard e Delacroix. Teve o cuidado de discriminar opiniões de conceituados especialistas: “Há nele uma alegria pagã, uma exuberância de vida e de colorido, um sensualismo flagrante de cores e de formas”.<sup>58</sup> E fez questão de incluir uma anedota sobre a vida do artista: “Via-se o mestre frequentemente na contingência de pagar despesas de sua vida doméstica com as telas e desenhos”.<sup>59</sup>

Contou que foi assim que o pintor cobriu as despesas com seu alfaiate Pétridés, “o qual, aliava ao *métier*, verdadeiro amor pela arte”.<sup>60</sup> O redator creditou as informações a Waldemar George, o crítico de arte que escreveu um catálogo específico para a exposição *Hommage à Renoir*, evento em que se deu a aquisição da tela para o acervo do MASP. Finalmente agradeceu ao senhor Jaime de Barros, cônsul adjunto do Brasil em Paris, “que mais uma vez deu prova de seu grande interesse

---

<sup>56</sup> *Um Manet para o Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 7 de junho de 1950.

<sup>57</sup> *Visita à tela de Manet, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 11 de junho de 1950.

<sup>58</sup> *Mais um Renoir para o Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 de junho de 1950.

<sup>59</sup> *ibidem*

<sup>60</sup> *ibidem*

pelas coisas do Museu”.<sup>61</sup> E não deixou de divulgar o preço do quadro, 4,5 mil francos, pagos “graças à magnífica doação do grande amigo, senhor Nagib Jafet”.<sup>62</sup>

Para fazer a tela chegar ao País a tempo da reabertura do Museu, foi preciso mobilizar embaixadas e ministérios. De fato as notas publicadas nos Diários, no dia 2 de julho, registraram expectativas para a recepção desta e de outra obra vinda da Europa; *o Retrato de Zborowski*, de autoria de Amadeo Modigliani: “O ministro Raul Fernandes telegrafou às embaixadas de Londres e Paris solicitando a ambas darem providências a fim de serem embarcadas no avião da Panair, de segunda-feira próxima”.<sup>63</sup>

O manejo não foi bem-sucedido porque no dia 4 de julho estavam todos lá, o Renoir e o Manet, Nelson Rockefeller, as autoridades políticas, as celebridades artísticas, os mecenas, os Bardi, os repórteres dos Diários Associados, a equipe de televisão e Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, faltando apenas o Modigliani, que não chegou a tempo. De qualquer forma, esta cena, à exceção de um ou de outro, acrescentando-se dois ou três, seria repetida com frequência.



**Figura 10 - Mecenas Eivaldo Lodi à frente da obra trazida: Criador e criatura**

---

<sup>61</sup> *Mais um Renoir para o Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 18 de junho de 1950.

<sup>62</sup> *ibidem*

<sup>63</sup> *ibidem*

Uma ocasião bastante repercutida pelos órgãos associados foi a festa de apresentação do *Retrato de Leopold Zboruwski* à sociedade carioca, na mansão do casal Stela e Roberto Marinho, dono do jornal *O Globo*, quando finalmente a tela aportou no País. Os artigos publicados em diversos dias do mês de agosto equivalem nos dados, mas variam na ênfase, ora dada ao artista, ora aos convidados, ora aos anfitriões, sua casa e sua maneira de receber.

Homens públicos e industriais não faltaram na reunião do dia 14 de agosto de 1950 que ficou marcada como “a mais elegante da *season* carioca”.<sup>64</sup> Foram mais de cem convidados. A lista completa dos senhores e senhoras mais representativos no mundo social, artístico, político, industrial, sobretudo, do mundo diplomático foi publicada em alguns artigos. Outros divulgavam fotografias dos elegantes convidados em poses, próximos ao quadro, em semicírculos, distraídos em suas conversas.

A edição de *O Jornal* do dia 16 de agosto de 1950 destacou a notícia: “O solar do Megahype, da senhora Roberto Marinho, se abre hoje a fim de agasalhar o danado Amadeo Modigliani, a última aquisição do Museu de Arte de São Paulo, obtida graças à manuficência de um economista e homem de governo, da linhagem do nosso amigo Euvado Lodi”.<sup>65</sup> A fotografia do doador com a senhora Lodi ao lado da tela, chama a atenção pelo tamanho. O texto apresenta o deputado e o presidente da Confederação Nacional da Indústria como “destacado *leader* das classes conservadoras”<sup>66</sup> e destaca seu aplaudido discurso evocando a figura de Modigliani:

O pintor livornês era tributário do século anterior a este em que viveu. A sensibilidade de Modigliani era incompatível com as tendências do espírito e da sociedade moderna. Modigliani jamais disputou aos seus colegas de profissão a glória de ser conhecido, cortejado ou admirado. O que ele desejava era somente pintar para si mesmo e para um grupo

---

<sup>64</sup> *Retrato de Zboruwski no Museu de Arte, Diário de S. Paulo*, São Paulo, 2 de junho de 1950.

<sup>65</sup> *O doador do Retrato de Leopold Zboruwski, O Jornal, Rio de Janeiro*, 16 de agosto de 1950.

<sup>66</sup> *ibidem*

restrito. Durante a maior parte de seus anos de vida parisiense, bem ou mal nunca deixou de ajudá-lo a Providência.<sup>67</sup>

A badalada Megahype, nome da residência de Stela e Roberto, foi descrita em tom elogioso pelo jornalista como “uma tradicional casa grande dos engenhos do Nordeste, com o seu ar patriarcal e sua sóbria gentileza, afogada em árvores tropicais”.<sup>68</sup> Louvores estendidos à anfitriã, “cujo encanto é prolongado nos salões acolhedores e nos jardins traçados por Burle Marx. Possui a senhora Roberto Marinho o segredo da arte de receber, no que ela tem de simples e suntuoso, elegante e hospedeiro”.<sup>69</sup> Em seu artigo, Assis Chateaubriand demonstrou entusiasmo e agradeceu a iniciativa de Euvaldo Lodi.

Tenho sempre uma satisfação especial quando me é dado ver um industrial e homem público como Lodi interessado nas coisas de arte. Esta é uma noite de talagarça e seda, que se passa na casa de um domador de feras e de uma rara mulher carioca, à qual transporta a finura da sociabilidade dos barões do canavial da mata pernambucana e do recôncavo baiano, para um Cosme Velho que insiste em resistir, com o seu ar de paisagem de romance machadiano, ao ímpeto dos elementos mais abomináveis do progresso.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> *O doador do Retrato de Leopold Zboruwski*, *O Jornal, Rio de Janeiro*, 16 de agosto de 1950.

<sup>68</sup> *Um casal de domadores de feras*, por Assis Chateaubriand, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1950.

<sup>69</sup> *ibidem*

<sup>70</sup> *ibidem*



**Figura 11 - A sociabilidade dos mecenas registrada pelos Diários.**

*Recepção do Retrato de Leopold Zborowski no Solar Megahype*

## **Capítulo cinco: A arte do entusiasmo**

### **5.1 Atendendo a pedidos**

Até final daquele ano de 1950, a direção do Museu de Arte de São Paulo promoveria muitas atividades. Destacamos a publicação do periódico *Habitat*. “Atendendo a pedidos a revista trimestral foi lançada não apenas para cobrir os acontecimentos culturais da metrópole em formação, mas para difundir e defender uma posição comprometida com os princípios da sociedade moderna, possível através das artes.” (Stuchi, 2007:55)

Neste sentido, *Habitat* apresenta-se plural nos temas que aborda, no formato que apresenta, nas pequenas notas, nos curtos ou longos artigos, nos documentos e textos consagrados, nos comentários sobre a recente produção nacional do cinema, teatro, dança, na seção de opinião, com as *Crônicas de*

*Alencastro*, e na divulgação e crítica de arquitetura moderna, por meio de textos, projetos, ilustrações e fotografias. (Stuchi, 2007:1-2)

Alencastro era um pseudônimo usado pela arquiteta Lina Bo Bardi, quando o assunto abordado pelo seu texto era mais polêmico. Nesse espaço, havia lugar para criticar os críticos, para puxar a orelha de artistas e para mandar recados azedos para as senhoras da sociedade. A nota publicada na primeira edição da revista é um exemplo: “O foyer do teatro municipal, como, aliás, o foyer de todos os teatros do mundo, sempre foi templo dos medíocres; mas agora parece que esta história acabou, pois o novo diretor do teatro, o senhor Oswald de Andrade Filho, tomou as rédeas na mão”.<sup>71</sup> No editorial deste primeiro número de *Habitat*, Lina esclarece o propósito do MASP.

A ideia de museu que ainda se acha entrosada na mentalidade da maioria das pessoas é a de um mausoléu intelectual, o que deve ser entendido como fruto de uma organização baseada na conservação e especialização das coleções, fechadas em edifícios com formas arquitetônicas que imitam a Antiguidade. Nos países de cultura em início, o público, aspirando instruir-se, preferirá uma classificação mais didática do acervo. O Museu de Arte de São Paulo se dirige principalmente para a massa não informada; nem intelectual, nem preparada.<sup>72</sup>

A preocupação com a função didática para formação de público pode ser observada especialmente nos artigos que apresentam as novas aquisições para a pinacoteca do MASP. Os textos, sempre ilustrados com reproduções das telas, informavam os leitores leigos sobre a importância das obras e dos artistas. A segunda

---

<sup>71</sup> *Foyer*, *Habitat* nº1, São Paulo, out.-dez. 1950, Crônicas de Alencastro, p.96.

<sup>72</sup> *A função social dos museus*, por Lina Bo Bardi, *Habitat* Nº 1, São Paulo, out.-dez. 1950 editorial.

edição de *Habitat*, por exemplo, inclui páginas sobre peças de Tiziano, Renoir, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Brechet, entre outros:

Entre os contemporâneos apresentados na galeria do Museu de Arte, Amedeo Modigliani tem lugar especial. Sua maneira de pincelar está inteiramente penhorada a uma esfera de artistas do nosso século, que por meio do Expressionismo e do Cubismo, iniciaram uma luta para se desatar dos vínculos da psicologia burguesa do século XIX. Compreendida desta forma, a pintura moderna não se aproxima às representações da Idade Média ocidental, que atribuem à figura uma tarefa espiritual. As figuras de Modigliani, por exemplo, não tem nenhuma missão, mas tem, pelo contrário, todo um mundo extraordinário, de forma pura, atrás de si.<sup>73</sup>

É importante lembrar que o Museu de Arte de São Paulo foi gerado em um momento em que os questionamentos sobre a função dessas instituições ganhava alcance mundial, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Contribuiu para isso, em parte, a criação da UNESCO, órgão das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, que organizou o Conselho Internacional de Museus - ICOM. Aos conselheiros, caberia a articulação de novas propostas de intervenção e de práticas a serem desenvolvidas por esses organismos, em defesa do patrimônio cultural da humanidade. Nesse contexto, representando o Brasil na Conferência Regional do ICOM em 1947, na Cidade do México, Pietro Maria Bardi defendeu:

O Museu de Arte de São Paulo não é só um lugar de guarda e preservação de um patrimônio destinado ao público especializado. Ele é vivo e atuante na difusão da arte. Nós participamos da vida na cidade e estamos voltados para um

---

<sup>73</sup> *Pinacoteca do Museu de Arte - Modigliani, Habitat* N° 2, São Paulo, São Paulo, jan.-mar. 1951, p.37.

público amplo. Optamos pela construção de um museu didático para atrair jovens e oferecer-lhes a possibilidade de passar horas em um ambiente agradável e familiar, pensado para despertar curiosidade e interesse.<sup>74</sup>

A importância das orientações e atividades do ICOM foi justificada por Pietro Bardi no editorial *Para uma nova cultura do homem*, do segundo número da revista *Habitat*:

O fato de que os interesses e as preocupações, que dizem respeito aos museus, tenham passado para a larga órbita de responsabilidade política da UNESCO, nos concede acalentar boas esperanças. Isso ocorre numa época em que, mais do que outra qualquer, todas as forças da cultura humana colaboram para a formação do homem democrático moderno. O museu intervém neste ponto, usando todos os seus recursos, para instruir, estimular, renovar e inspirar os espíritos e as emoções a serviço da humanidade.<sup>75</sup>

A prática de formação de público é um ponto comum entre o MASP e outras instituições culturais, como o *Museum of Modern Art*, de Nova York. Seu diretor, Nelson Rockefeller, presenciou a reabertura do Museu em São Paulo, no dia 4 de julho de 1950 e teve seu discurso publicado na primeira edição da revista *Habitat*: “Desde o tempo da formação dos dois países, nossos povos se uniram pelas crenças na liberdade democrática e no respeito pela dignidade humana. Economicamente,

---

<sup>74</sup> Publicado na *Revista Museum* V II N°4, Paris, 1954 (Schincariol, 2000:23).

<sup>75</sup> *Para uma nova cultura do homem* por Pietro M. Bardi, *Habitat* N°2, São Paulo, jan.-mar. 1951 editorial.

estamos ligados por uma base complementar de benefícios mútuos. Politicamente, temos nos dedicado ao mesmo ideal da livre iniciativa”.<sup>76</sup>

O diretor do MoMA fez questão de parabenizar o jornalista Assis Chateaubriand, por seu espírito público e de dirigir-se ao presidente da República, Eurico Gaspar Dutra, afirmando que: “o Brasil sempre foi um amante da paz e das instituições livres. Todos aqueles que, com espontânea generosidade, tornam possível a criação de coisas belas, estão promovendo a democracia, por isso o MASP é, sem dúvida, um bastião do progresso, uma cidadela da civilização”.<sup>77</sup>



Figura 12 - “O MASP é uma cidadela da civilização.” (Nelson Rockefeller)

## 5.2 Formação contemporânea

Na cidadela criada por Pietro Bardi havia uma instalação. “Uma vitrine totalmente transparente, ocupando toda a extensão transversal entre pilares, separando a mostra do acervo da área destinada às exposições temporárias.” (Schincariol, 2000:111) O cenário por si só causava certa tensão no olhar, mas o que promoveu falatório foi o seu conteúdo. No espaço, objetos de uso cotidiano da antiguidade egípcia, vasos gregos, moedas da renascença italiana, vidros de farmácias inglesas do século XIX, uma grande raiz castigada pela ação do mar, um pote de massa de tomate,

---

<sup>76</sup> *Cidadelas da Civilização*, discurso de Nelson Rockefeller, *Habitat N°1*, São Paulo, out.-dez. 1950, p. 18-19.

<sup>77</sup> *ibidem*

um garrafão americano para uísque e o mais novo modelo da máquina de escrever Olivetti.

O diretor do Museu de Arte de São Paulo sentia-se orgulhoso sempre que chamado a expor seu conhecimento da arte, em geral, e do seu trabalho específico. A respeito da *Vitrina das Formas*, escreveu:

A instalação deve servir para impulsionar a fantasia na criação humana e na modificação de materiais dentro de um impulso renovador incessante. Os autênticos criadores de formas em nossos dias são os designers industriais, aos quais cabe conciliar o produto mecânico com as exigências estéticas. Sobre eles recai a responsabilidade de educar o gosto contemporâneo, dentro de um novo padrão artístico, criando uma forma que possa competir com o patrimônio legado pelos séculos passados. (Schincariol, 2000:45)

A *Vitrina das Formas* fomentou algumas críticas excessivamente horrorizadas, outras protocolares e uma nota bem-humorada de Alencastro:

Na Vitrina das Formas do Museu está exposta uma bateadeira, juntamente a belíssimos vasos antigos. Fica surpreendido e observa, então, que a cozinha é um museu. E poderia ser muito bem: a cozinha é sempre o único ambiente de bom gosto nas casas. Se suas cortinas, seus móveis, seus *bibelots*, tivessem o estilo da geladeira, não teríamos de cobrir os olhos pelo espanto, por tantos horrores.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> *Vitrine das formas, Habitat N°1* São Paulo, out.-nov. 1950, p.94.

Jornalista que também era, Pietro Maria Bardi sabia que não há nada melhor do que uma boa polêmica pública para atrair a atenção da imprensa. Semanas depois de montar sua vitrina, o diretor do museu planejava outra exposição de impacto, reunindo desenhistas de publicidade para criar um panorama “da arte de todos os dias”<sup>79</sup>, o I Salão de Propaganda. Nas palavras do curador:

Vários entes não compreendem a intenção desta exposição. Repetimos o declarado propósito da instituição, para que os problemas da arte usual, do desenho industrial à propaganda, do livro à moda, fossem aproximadas de um conjunto que não intencionava ser uma simples coleção de pinturas de cavalete. Está assim plenamente justificado que a propaganda, companheira cotidiana de nossas atividades seja colocada, comentada e até criticada.<sup>80</sup>

Durante a Segunda Guerra Mundial, os centros de tecnologia do mundo realizaram inúmeras pesquisas para o aperfeiçoamento do material bélico e muitas delas resultaram em novas matérias-primas, em especial, derivadas do petróleo. Leves e versáteis começaram a ser utilizadas na fabricação de objetos de uso diário, semanalmente estampados em coloridas revistas. Era disso, também, que I Salão de Propaganda tratava. Tanto Pietro Bardi quanto Lina Bo estavam empenhados em incluir, na programação do MASP, a questão do desenho industrial, que era considerado por eles a arte própria dos novos tempos:

É mais importante para um país possuir um bom projetista, capaz de criar e executar um bom selo, do que aqueles artistas grandíssimos e puros. Interessam a uma nação

---

<sup>79</sup> *Salão de Propaganda, Habitat N°2*, São Paulo, jan.-mar.1951, p.44.

<sup>80</sup> *ibidem*

os bons criadores de etiquetas para cervejas, caixas de fósforos, anúncios publicitários, uma cadeira, um copo, um tecido.<sup>81</sup>

Nos trabalhos desenvolvidos pelo casal, tanto no museu, quanto na revista, são visíveis as influências e orientações internacionais, recebidas sempre que participavam de conferências, às vezes por correspondências de amigos estrangeiros e, principalmente, com a leitura de periódicos europeus e norte-americanos, com os quais costumavam colaborar. Se for nítido o empenho que colocam em suas atividades para formação de um público leigo, também não se pode deixar de observar a existência de uma intenção para alterar o apreço e eliminar os preconceitos de um público mais familiarizado com o universo das artes, em São Paulo.

No campo do *industrial design*, nenhum país, mais do que os Estados Unidos, ama a arte e se preocupa com sua integração à vida cotidiana. No Brasil, os que fabricam não se preocupam em aprimorar o gosto. O adjetivo bonito serve, indiferentemente, para louvar uma cadeira ou a caricatura de uma cadeira. Alguns passos já foram dados. A influência de produtos americanos melhorou muito o aspecto dos objetos. O fato mesmo de já existirem fábricas de móveis inspiradas nas melhores produções internacionais, significa que brevemente morrerão de morte natural esses monstros deslocados em época e lugar.<sup>82</sup>

Logo na fase inicial do MASP, os Bardi aceitaram o desafio de ampliar a demanda por objetos de uso cotidiano, artística e tecnicamente projetados, panfletando seus valores por meio de artigos e mostras. No entanto, uma entre as realizações mais significativas para esse campo de produção foi, sem dúvida, a criação do Instituto de Arte Contemporânea, ligado ao MASP.

---

<sup>81</sup> *Desenho industrial, Habitat N°1*, São Paulo, out.-dez. 1950, Crônicas de Alencastro p. 96.

<sup>82</sup> *ibidem*

Lemos por isso com vivo prazer as seguintes palavras do folheto de propaganda do Instituto de Arte Contemporânea: Formar jovens que se dediquem à arte industrial e se mostrem capazes de desenhar objetos nos quais o gosto e a racionalidade das formas correspondam ao progresso e a mentalidade atualizada. Aclarar a consciência da função social do desenho industrial, refutando a fácil e deletéria reprodução dos estilos superados e do diletantismo decorativo.<sup>83</sup>

Outro evento promovido pelo Museu de Arte de São Paulo que escandalizou os espíritos mais tradicionalistas da cidade foi o desfile de moda organizado por Paulo Franco. Seu contato com a *Union Francaise de Arts du Costume* possibilitou a apresentação excepcional da coleção completa de Christian Dior, além do célebre vestido desenhado por Salvador Dalí, dedicado à moda de 2045. A segunda edição da revista *Habitat* publicou um artigo justificando essa promoção:

O MASP procura tomar todas as iniciativas que sirvam, antes de mais nada, para torná-lo conhecido e busca todos os meios para se afastar do campo da museografia tradicional, a fim de abreviar sempre mais a distância entre o museu-templo e a vida. Portanto, o desfile deve ser entendido como uma manifestação de arte, da mesma maneira como uma exposição. Este evento nos dá a satisfação de inaugurar a seção de costumes no MASP, o que representa um esforço em prol de uma arte em contato mais estreito com a vida.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> *Desenho industrial, Habitat* N°1, São Paulo, out.-dez. 1950, Crônicas de Alencastro p. 96.

<sup>84</sup> *Um desfile, Habitat* N°2, São Paulo, jan.-mar. 1951, p. 80.

Nos primeiros anos da década de 1950, a mudança nos hábitos dos moradores dos centros urbanos era visível, palpável e poderia ser comprada em suaves prestações. A propagação do *carnet* e do talão de cheques utilizados no pagamento das maravilhosas novidades da modernidade fez criar pelo menos duas situações bastante distintas; para alguns, endividamento beirando à falência, para outros, inversão de capital e diversificação de investimentos. As indústrias, as empresas de comunicação, o setor financeiro e o consumo prosperavam como nunca.

Uma rápida folheada nos primeiros exemplares de *Habitat* pode dar uma ideia sobre os setores mais aquecidos da economia paulista naqueles anos. Grande parte dos anúncios publicados é de produtos eletrodomésticos, de móveis e de outras utilidades para o lar, de exclusivos materiais e máquinas para a construção civil e de diferentes serviços ligados ao modo da vida moderna, por exemplo, as ofertas de cadernetas de voo, “para os executivos que viajam com frequência,”<sup>85</sup> ou de descontos e autenticação de cheques bancários.

### 5.3 Consagração em Paris

A nota *Dedicada aos fígaros*, da coluna Alencastro, publicada na revista *Habitat* de dezembro de 1953 traz indícios da indignação sentida pelos diretores do MASP quanto ao falatório sobre a sua enganosa pinacoteca: “Um jornal com leviandade escreveu que todos os quadros do Museu de Arte de São Paulo são falsificados. Outras vezes isso também foi afirmado por muitas pessoas, especialmente por senhoras da assim chamada alta sociedade, que coitadas, nunca na vida ouviram falar em arte e problemas artísticos”.<sup>86</sup>

O colunista afirma ter ouvido de mais de uma fonte que certa vez, “(...) durante um jantar, uma entendida foi acometida por uma crise histérica, quando dizia: ‘falsos, falsos; todos os quadros do Museu.’ E teve que se afastar da mesa para ser tratada à base de bromuro!”.<sup>87</sup> Os constrangimentos causados pelos críticos de arte e as ofensas das granfinas de fato provocaram preocupações aos organizadores do

---

<sup>85</sup> Anúncio de carnet de voo, *Habitat* N°13, São Paulo, out.-dez. 1953, p. 34.

<sup>86</sup> *Dedicado aos fígaros*, *Habitat* N° 13, São Paulo, dezembro 1953, Crônicas de Alencastro p. 94.

<sup>87</sup> *ibidem*

MASP: “À força de falar mal, algumas pessoas pseudo-honestas acreditam, infelizmente, que podem cobrir com uma nuvem a Rua 7 de Abril, 230, segundo andar”.<sup>88</sup>

Foi precisamente nesse endereço, durante uma conferência no auditório do Museu, completamente ocupado e com muita gente de pé, que Pietro Bardi não teria contido a raiva, como contou: “Foi um crítico de arte de um venerado jornal que me deu o primeiro berro, cobrindo-me de injúrias. Aquilo me obrigou então a reagir. Levantei-me da cadeira e apliquei um murro que deixou o provocador prostrado no chão”. (Bardi, 1982:114-115)

O diretor do Museu lembra que a cena provocou um corre-corre. Algumas pessoas foram socorrer o crítico debilitado e poucas, segundo afirmou, deram-lhe razão: “Uns figurões fizeram uma miniconspiração e foram ao escritório de Chateaubriand contar-lhe o ocorrido, com o objetivo de pedir a minha demissão. Ele me disse que depois de ouvir a narração da turba, respondeu, simplesmente, que eu agira certo e que era uma pena não ter estado lá para ajudar-me a esmagar o tal”. (Bardi, 1982:114-115)

Assis Chateaubriand tinha hábito de passar recibo para as polêmicas que comprava por meio de suas publicações, assinando os seus artigos. Entretanto, para tratar dos assuntos mais indigestos, o espaço nos jornais era reservado para a opinião do Macaco Elétrico, um pseudônimo que habilitava o jornalista a proezas mais temperadas com acidez e amargura. A respeito da desconfiança sobre os quadros do MASP, escreveu:

O crítico do *Jornal do Brasil*, que levantou a torpeza da falsificação dos quadros de Goya, do Museu de São Paulo é um velho recidivo nessa classe de infâmias. Idêntica suspeita ergueu o patife em 1948, quando o quadro de Velásquez, o *Conde-duque de Olivares*, foi apresentado. Já foram-lhe quebrados os dentes da boca e agora tenta outra investida. Este salafrário é um agente comunista, pago pela propaganda russa

---

<sup>88</sup> *Dedicado aos fígaros, Habitat* Nº 13, São Paulo, dezembro 1953, Crônicas de Alencastro p. 94.

para difamar o senhor Assis Chateaubriand e o seu trabalho no Museu Paulista.<sup>89</sup>

Pietro Bardi ficava realmente revoltado em meio às ondas contrárias ao desempenho das atividades do Museu de Arte de São Paulo:

Minha posição tornou-se então delicada. Eu, ainda um navegador sem experiência nas águas turvas locais, procurava descobrir a mais conveniente vacina antiofídica para imunizar-me, propondo pôr um fim nas gratuitas calúnias, sugerindo a abertura de processos criminais contra os levianos. Mas o catedrático Chateaubriand disse-me textualmente para não processar ninguém neste país. (Bardi, 1982:70-71)

Nesse caso, conforme descreveu, o diretor do MASP propôs ao dono dos Diários Associados uma solução alternativa para esclarecer a opinião pública: “Doutor Assis, vamos embarcar uma parte do acervo para a Europa e promover exposições nos principais museus.” (Bardi, 1982:71) Desconfiado, o interlocutor teria mergulhado em um momento de mutismo antes de reativar a conversa: “O senhor acredita que teremos êxito? Não pense que os bacantes locais vão acreditar, ou o senhor não sabe que os espíritos de porco têm gradação que vai de um a cem, às vezes cento e um?” (Bardi, 1982:71)

O aval dos diretores dos centenários museus europeus, no entender de Bardi, acabaria de vez com a especulação sobre a falsidade dos quadros do MASP e, tendo convencido Chateaubriand, tratou de buscar os meios para realizar o empreendimento. O primeiro contato foi com o Georges Wildenstein, dono de uma famosa galeria em Paris, com filiais em Londres e Nova York e grande fornecedor de obras para o Museu de Arte de São Paulo. Sensibilizado pela situação e munido de respeitável

---

<sup>89</sup> *Crítério jornalístico de Maracangalha*, por Macaco Elétrico (a pedidos), *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1957.

capital social, foi ele quem viabilizou a primeira exposição para o acervo paulista na Europa:

Tudo combinado, escolhi as obras e embalei num lift no saguão do prédio dos Diários. Compilei a papelada para uma exportação temporária e, depois de receber a cordial visita de despedida do então governador Lucas Nogueira Garcez, especialmente convidado pelo doutor Assis, levei a carga para o Rio de Janeiro, onde a embarquei num navio misto argentino. O destino era Le Havre, meta final, Paris. Dias depois estava arrumando as salas do l'Orangerie em companhia de Germain Bazin, conservador do Museu do Louvre. (Bardi, 1982:71)

Foi mesmo enquanto trabalhava na montagem da exposição *Chefs-D'Oeuvre du Musée d'Art de São Paulo*, que Bardi teria recebido um telefonema de Georges Wildenstein, confirmando a presença do presidente francês Vicente Auriol, acompanhado pela primeira-dama e por ministros de Estado, na grande abertura do dia 10 de outubro de 1953: “Em cima da hora, corri ao telégrafo para comunicar o fato ao doutor Assis, mas não obtive resposta. Eu na verdade já sabia que, às vezes, ele desaparecia e ninguém ficava sabendo do seu paradeiro”. (Bardi, 1982:73)

De fato, Chateaubriand não chegou a tempo para saudar os convidados das grandes ocasiões parisienses. Coube a Lina Bo e Pietro Bardi representarem o Museu e atenderem à infinidade de repórteres franceses escalados para a cobertura da exposição, conforme registrou:

Afinal no dia seguinte, perturbado, perplexo, porém entusiasmado, desembarcava em Orly aquele que deveria ter sido o dono da festa. Nunca se soube por que não esteve presente naquela hora maior da coleção de São Paulo. Em compensação, recebeu as homenagens que merecia, sendo

disputado para almoços, jantares e coquetéis, com brindes e vivas de cordial simpatia para com o Brasil. (Bardi, 1982:73)



Figura 13 - A consagração do MASP em Paris

A repercussão midiática foi realmente impressionante. Os repórteres pareciam especialmente curiosos quanto às telas de Jean-Marc Nattier, que retratavam as filhas do rei Luís XV, cada uma representando os quatro elementos naturais; terra, fogo, água e ar. As peças faziam parte da decoração do quarto do Delfim e desapareceram de lá em 1791, em consequência da Revolução Francesa. “Muito mais tarde surgiram no castelo de Laversine, de propriedade dos Rothschild e finalmente em Nova York, nos Estados Unidos, onde foram adquiridas para o Museu,”<sup>90</sup> em 1952, como doação do Congresso Nacional brasileiro.

A edição de número treze da revista *Habitat*, publicada em dezembro de 1953, quase toda dedicada à exposição do acervo do MASP no Museu de *l'Orangerie*,

---

<sup>90</sup> *Os quatro Nattier, Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 3.

inclui colaborações de renomadas personalidades do campo das artes na França, a exemplo da crítica Claire Gilles Guilbert, que assinou o artigo sobre a expectativa do público francês, com transcrições dos comentários entreouvados nas salas que abrigavam a *crème de la crème* da pinacoteca maspiana:

É um fato bastante conhecido que os franceses tradicionalmente amam o Brasil, país cujos filhos são intelectualmente dotados de nossa raça latina. A imprensa e o rádio de Paris há quinze dias que vêm falando do senso artístico dos brasileiros e do surpreendente ritmo de desenvolvimento de São Paulo, cidade onde o senador Assis Chateaubriand fundou há uns seis anos o MASP, do qual serão exibidos quadros tão belos quanto as obras-primas dos nossos próprios museus. Digo que não deve haver dúvidas sobre a nossa alegria em conhecer ou rever aquilo que há bastante tempo não nos era dado. Agora, com essa oportunidade, nos sentimos notadamente atraídos,<sup>91</sup>

Flanando pelos salões do *l'Orangerie*, com outros jornalistas, Claire G. Gilbert revelou ter ficado impressionada com as raríssimas telas de Goya, Rembrandt, Velásquez e divertido-se ao rever as peças impressionistas de Renoir e Manet e outras do movimento artístico sucessor, pintadas por Cézanne e Modigliani: “Por fim chegasse até a sala abobadada onde se é recebida pelos quatro retratos das filhas do Louis XV, por Nattier. Naturalmente creio que se devem sentir satisfeitas naquele ambiente, essas criaturas de Versailles, que foram transportadas para o país do café”.<sup>92</sup>

Tudo visto e apreciado, a madame jornalista disse que reuniu os confrades de profissão para recolher depoimentos e impressões, sem, contudo, revelar suas identidades. A pessoa que iniciou a conversa teria dito: “Realmente me causa prazer

---

<sup>91</sup> *Um milagre brasileiro apaixonou Paris*, por Claire G. Gilbert, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 4-5.

<sup>92</sup> *ibidem*

saber que um francês tenha sido capaz de fundar um museu desse porte no Brasil no curto espaço de seis anos”.<sup>93</sup> Madame Claire G. Gilbert corrigiu-o:

Creio que o amigo se acha enganado. Não foi um francês que o criou e sim um brasileiro. Chateaubriand é apenas um dos muitos sobrenomes do fundador do museu. Trata-se de um senhor que tem feito coisas extraordinárias naquela Chicago da América Latina. Conseguiu reunir em torno de si todos os magnatas da indústria e das finanças para subvencionarem essa instituição artística de finalidade totalmente desinteressada.<sup>94</sup>

A conversa animada teria atraído a atenção de outras duas senhoras que tinham acabado de passar por uma vitrine que exibia, além de exemplares da revista *Habitat*, fotografias das atividades pedagógicas e promocionais do MASP. Empolgada, uma visitante teria declarado:

Vocês viram? Essas criaturas do novo mundo são tão dinâmicas. Eles fazem desfilarem manequins no meio dos quadros e das esculturas. Realizam cursos de *ballet*, concertos... pelo visto não se trata apenas de um museu, mas de um verdadeiro conservatório. É um país surpreendente esse Brasil; tão notável pela sua natureza luxuriosa, quanto pela sua civilização.<sup>95</sup>

Houve quem concordasse e também quem discordasse do movimentado modelo de organização do MASP, informando à jornalista, por exemplo, uma preferência pela tranquilidade dos espaços como os do Museu do Louvre. Na reflexão sobre tudo o que foi visto e falado, Claire G. Gilbert fez questão de registrar:

---

<sup>93</sup> *Um milagre brasileiro apaixonou Paris*, por Claire G. Gilbert, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 4-5.

<sup>94</sup> *ibidem*

<sup>95</sup> *ibidem*

Cada um tem a sua verdade, mas não resta dúvida de que foi um ato de grande inteligência a escolha de Bardi para diretor do museu. Ele conhece todos os críticos e coleções da nossa velha Europa. Meu pensamento está admirado com os brasileiros, que tendo Chateaubriand à frente, souberam criar uma obra tão bela. A todos digo muito obrigada.<sup>96</sup>



**Figura 14 - Madame Clair (à dir.) surpreendeu-se ao encontrar os quattros Nattier**

Outra personalidade a ter suas linhas publicadas na revista *Habitat* de dezembro de 1953 foi o marchand Jean de Caveux:

Quando anunciaram em Paris a exposição das obras-primas do Museu de Arte de São Paulo, mais de uma pessoa me perguntou se não se estava abusando deste termo. Pois agora que foi inaugurada, pode-se afirmar que esse empreendimento é louvável não só para a nossa educação artística, mas como um

---

<sup>96</sup> *Um milagre brasileiro apaixonou Paris*, por Claire G. Gilbert, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 4-5.

exemplo de que tal contribuição para as artes pode ser solicitada às grandes sociedades industriais francesas. Os doadores não são somente particulares esclarecidos e ricos, mas grandes companhias bancárias e de seguros, que contribuem assim para aumentar o patrimônio cultural de seu país.<sup>97</sup>

Para o artigo do conservador-chefe do Louvre, Germain Bazin, reservou-se o privilegiado espaço editorial da revista. Seu texto faz referência à fundação histórica da província de Piratininga, em 1554, por padres jesuítas e introduz o jornalista Assis Chateaubriand como um digno sucessor daqueles pioneiros:

O estímulo que ele despertou para o museu criado em 1947 provocou também o entusiasmo dos doadores. Na solenidade da ampliação de suas instalações, em 1950, o MASP recebeu a consagração da América, com a presença do senhor Nelson Rockefeller, presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York. Assim, faltava-lhe a da Europa.<sup>98</sup>

Faltando poucos meses para o IV centenário da cidade de São Paulo, Germain Bazin considerava que as comemorações paulistas começaram com a exposição do acervo do MASP no l'Orangerie:

As obras-primas foram acolhidas com aquele fervor, que na Idade Média conferia-se às relíquias dos santos. Em grandiosa festa, foram recebidos Renoir, Cézanne, Goya e outros verdadeiros príncipes e embaixadores da História. Assim o Louvre, fruto do trabalho de séculos, acolhe entre seus muros,

---

<sup>97</sup> *O exemplo de São Paulo*, por Jean Cayeux, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 95-96.

<sup>98</sup> *O Museu de Arte de São Paulo no l'Orangerie*, por Germain Bazin, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, editorial.

o mais jovem dos grandes museus do mundo, cujas coleções refletem o espírito universal,” registrou o curador-chefe do museu francês.<sup>99</sup>

Quem demonstrou insatisfação em seu artigo foi Assis Chateaubriand que escreveu sob o título *O valor intrínseco do que está sendo apresentado em Paris*:

Quantos brasileiros amigos do Museu de Arte de São Paulo não convidei para me acompanhar nesta peregrinação. O esplêndido Joaquim Bento Alves de Lima vinha, a princípio, mas depois se viu tolhido de partir. Fúlvio Morganti acenou com a possibilidade de aqui estar para o vernissage e também falhou. Eu não quero desestimar o valor dos nossos companheiros, mas estou bravo com todos eles.<sup>100</sup>

Na mesma edição da revista, um texto, sem título e sem assinatura, também misturava rancor com agressividade:

São realmente curiosos certos críticos de arte, não somente pelo raciocínio extravagante, mas por sua infantilidade. Um fato que a Europa não contesta é que o Brasil tem um grande museu. No entanto, este sucesso parece desagradar àqueles que se perguntam sobre o interesse parisiense em ver uma série de telas europeias. A esses, daremos uma resposta precisa. As pessoas cultas não limitam a sua consideração à quantidade de arte que tem sob os olhos.

---

<sup>99</sup> *O Museu de Arte de São Paulo no l'Orangerie*, por Germain Bazin, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, editorial.

<sup>100</sup> *O valor intrínseco do que está sendo apresentado em Paris*, por Assis Chateaubriand, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 2.

Elas querem sempre ver mais com a finalidade de completar seus conhecimentos.<sup>101</sup>

Ironicamente, o autor deste artigo prometeu enviar um dos exemplares do catálogo da exposição, para quem levantou a campanha contra o Museu de Arte de São Paulo: “Pobres infelizes esses pequenos críticos, que provavelmente são grandes entendidos e profundos conhecedores de todas as teorias da arte abstrata, mas de bom-senso, estão completamente desprovidos”.<sup>102</sup>

Quem providenciou a impressão de mil exemplares do catálogo *Chefs-d’Oeuvre du Musée d’Art de São Paulo* foi o próprio curador-chefe do Museu do Louvre, Germain Bazin. A publicação, preparada em conjunto com Pietro Bardi, continha informações sobre as atividades e oficinas culturais do MASP e reproduções fotográficas das 64 telas apresentadas naquela exposição:

Fiz questão de colocar quatro páginas dedicadas aos doadores, exatamente trezentos e quarenta, desde os que contribuíram com importâncias vultosas, até os modestos que nos trouxeram uma simples xícara japonesa. Isto para registrar o interesse e a generosidade de todos que tinham correspondido ao apelo do *grand monsieur* Chateaubriand. (Bardi, 1982:74)

O acervo do MASP ficou em exposição no Museu de l’Orangerie de outubro de 1953 a janeiro de 1954 e atraiu não apenas visitantes curiosos e amantes das artes, mas também diretores de outros museus europeus, interessados em ter essa pinacoteca exposta em suas instituições. De Paris, os quadros seguiram para o *Palais des Beaux Arts de Bruxelles*, depois foram expostos na Alemanha, nas cidades de Utrecht e Dusseldorf. Passaram ainda pela Suíça e pela Inglaterra, onde foram exibidas no *Tate Gallery*.

---

<sup>101</sup> Texto sem título e sem autoria identificada, *Habitat* N°13, São Paulo, dezembro 1953, p. 7.

<sup>102</sup> *ibidem*

A última parada da pinacoteca maspiana em seu tour europeu foi realizada no *Palazzo Reale de Milano*, na Itália: “A curiosidade para conhecer o novo museu sul-americano tornou-se matéria jornalística, suscitando o interesse, quase sempre definindo-o como um milagre. De fato, não se tinha notícia de uma coleção daquele porte reunida em tão pouco tempo.” (Bardi, 1982:73)

Em cada uma dessas exposições somavam-se novos quadros adquiridos para o acervo do MASP. Assim, quando a pinacoteca deixou a Europa rumo aos museus norte-americanos, a coleção, inicialmente com 64 telas, contava agora com 104. O primeiro Museu a abrigá-las nos Estados Unidos, em 5 de março de 1957, foi o *Metropolitan Museum*, de Nova York. Ainda na América, museus de Chicago e Ohio também hospedaram as obras-primas.

O retorno do acervo para o Brasil foi marcado por uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, no dia 19 de março de 1958, onde compareceram novamente o presidente da República, dessa vez, Juscelino Kubitschek e a velha *entourage* chatobriana, os mecenas tão estimados pelo MASP.

## **Considerações finais**

Situar os pontos de vista e as justificativas descritas pelos agentes do nosso grupo às posições sociais correspondentes em seus círculos de relações, tornando a composição do acervo do MASP compreensível, inteligível implica em substituir a motivação única da chantagem, por uma visão mais próxima e crítica da arbitrariedade dos mecenas e empreendedores do Museu de Arte de São Paulo e do momento em que viveram.

Nossa narrativa buscou colocar em perspectiva as justificativas que os mecenas e organizadores do Museu de Arte de São Paulo criam para suas lutas no interior do campo, naquele período histórico específico. Apesar de tudo o que fazem para universalizar suas necessidades, como no exemplo da evocação da demanda social, acreditamos que o princípio explicativo de suas ações encontra-se nas particularidades de suas posições.

Em nosso trabalho, procuramos mostrar que a disposição do grupo de pessoas em contribuir com a aquisição de quadros para o MASP corresponde a uma operação para manter ou obter status. Lembramos que, quando o Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado, no final da década de 1940, os quadros exibidos nos salões culturais pareciam instáveis ou deslocados, em consequência da mobilidade social e do processo de urbanização. Por outro lado, as paisagens, dia a dia, perdiam a configuração provinciana, transformando-se em metrópole. Trata-se de um momento, em que poucas coisas na vida mostravam-se estáveis ou permaneciam definitivas.

O uso dos conceitos referenciais de Bourdieu permitiu compreender a manipulação dos diferentes tipos de capital envolvidos no processo de formação da pinacoteca maspiana. Em nosso trabalho, a escolha do lugar de moradia, o ensino escolar, as opções profissionais e os enlaces matrimoniais foram transformados em moedas para o jogo simbólico dos mecenas do Museu de Arte de São Paulo, ao mesmo tempo em que se configuraram como práticas unificadoras desse grupo.

A respeito das famílias de cafeicultores paulistas, representadas em nosso grupo pela Sinhá Junqueira e por Yolanda Penteado, Trigo indica que nesse período uma série de mecanismos objetivos e subjetivos foi posta em prática, para que a aparência de estabilidade, em relação à legitimidade de um tradicionalismo e de uma antiguidade pretendida pudesse ser resguardada. Vale lembrar que estamos diante do fenômeno de reconversão descrito por Bourdieu, ou seja, uma estratégia de valorização dos bens simbólicos, decorrente da mudança na composição do capital econômico.

Ainda que o período de hegemonia dessas famílias de cafeicultores tenha sido curto, o poder financeiro e político que tiveram foram de tal ordem, que por muito tempo lhes foi possível viver à sombra de tais privilégios. Trata-se de um grupo que deixou marcas profundas na organização social brasileira.

A industrialização realizada entre o final da década de 1940 e os primeiros anos de 1950 trouxe consigo a modernização do Brasil. Modernização dos homens, tornando-os cada vez mais urbanos, dos seus pensamentos e atos, fazendo com que consumissem mais produtos industrializados. Modernização da arquitetura, das artes, da técnica, como pudemos observar nas exposições do MASP e nos artigos de *Habitat*.

Vivendo uma situação de momentânea instabilidade social, alguns agentes de nosso grupo, bem como as pessoas mais próximas do seu convívio, mantiveram o status e o poder político, por meio das alianças empresariais e matrimoniais. Outros conquistaram tais posições e regalias, fazendo uso desse mesmo tipo de investimento pessoal. O casamento do médico sertanejo Drault Ernanny com a moça rica de família tradicional mineira, Myrian Chagas, é emblemático. Sua aliança com Assis Chateaubriand para concorrer às eleições do Senado também.

Como vimos, no jogo das trocas simbólicas dos mecenas do MASP, a fortuna em si é algo que “vem de berço”. É como se tudo o que existisse há mais tempo pudesse ser envolvido por uma auréola glorificadora. Trigo argumenta que o fazer dinheiro era desvalorizado pelos herdeiros das tradicionais famílias de cafeicultores, considerado por eles uma prática própria dos imigrantes ou das pessoas que pretendiam ascender socialmente, por meio do capital econômico; os chamados novos-ricos.

É certo que os interesses econômicos dos grandes fazendeiros dependiam do crédito fornecido pelas casas bancárias ligadas aos comerciantes e empreendedores imigrantes. Mas essa dependência era relativa, na medida em que os comerciantes e investidores estrangeiros necessitavam também do apoio político dos fazendeiros paulistas para que seus negócios prosperassem, por meio de medidas governamentais.

A corrente de pensamento político de maior influência na década de 1950, tendo sido inclusive encampada pelo Estado, foi a nacionalista. Sua tese central apoiava-se na possibilidade de desenvolvimento do Brasil com a industrialização comandada pela burguesia e por capitais nacionais. Isso, no entanto, não significava aversão absoluta ao capital e à tecnologia estrangeira.

No plano político internacional, no final de 1945, representantes dos Estados participantes da Convenção das Nações Unidas, entre eles o Brasil, declararam em nome de seus povos, que paz deveria ser estabelecida sobre o fundamento da solidariedade intelectual e moral da humanidade. Esse acordo estabeleceu deveres sagrados a serem cumpridos num espírito de mútua assistência política, econômica e cultural.

Sob a liderança dos Estados Unidos foram criados organismos internacionais, como a UNESCO e o Fundo Monetário Internacional, que realizaram investimentos financeiros e intelectuais maciços nas cidades europeias arrasadas pela guerra e nos países da América Latina, situados em sua órbita política. Foram iniciativas que se apoiaram na ideia de que o aprimoramento das instituições democráticas e a construção de um novo mundo dependiam da criação de equipamentos destinados à educação e à formação artística e cultural da população.

A organização do Museu de Arte de São Paulo ocorre numa conjuntura internacional francamente favorável à afirmação dos princípios liberais e dos valores democráticos, pautado em temas referentes à dignidade humana, à educação e ao cultivo dos valores espirituais, para a formação do cidadão livre. Sua fundação foi um acontecimento inscrito nesse projeto cultural, que tinha como ponto central a formação de um país moderno. Na verdade, essa realização guarda a marca do espírito de uma época, que confere ao trabalho artístico e cultural, um significado ético, implicando a ideia de bem comum da sociedade.

No período assinalado após a Segunda Guerra Mundial e após o Estado Novo, a cena cultural paulista teve seus animadores, empreendedores e patrocinadores. Eram pessoas bem relacionadas nas altas esferas econômicas, políticas e sociais, geralmente ricas ou pelo menos com a capacidade de mobilizar recursos financeiros para garantir a instalação e o funcionamento dos equipamentos artísticos na cidade.

Os gestores do Museu de Arte de São Paulo eram antigos defensores de certos valores morais e de privilégios disfarçados pelo discurso ético de elevar o Brasil à condição de País atualizado e justo, sendo a criação de instituições culturais parte desse plano ideal. O trecho retirado de um artigo da publicação do MASP é bastante ilustrativo para essa questão:

Habitat tem aqui o prazer de publicar algumas das aquisições feitas pelo Museu de Arte, acompanhando as reproduções por uma série de textos, a fim de facilitar aos nossos leitores na compreensão das belíssimas obras doadas pela generosidade dos verdadeiros mecenas da arte, aquele

que realmente tira dinheiro. O novo e maravilhoso conjunto de obras, digno de qualquer museu norte-americano, ou europeu, foi muito bem acolhido pela grande clientela, constituída principalmente, pelo povo simples. O Museu gosta muito de trabalhar com sua clientela popular, com a gente que vem nos visitar chegando da rua e que entrando, tira o chapéu, que olha com admiração e respeito.<sup>103</sup>

No afã dessa missão civilizadora para formar cidadãos, o Museu de Arte de São Paulo serve como base estratégica para os seus empreendedores, na medida em que, por seu intermédio, a população urbana entra em contato com a tradição e com os valores éticos e morais defendidos tanto pelo grupo de mecenas, quanto pelos diretores da instituição.

Ainda que o acervo inicial tenha sido enriquecido com antigas peças de arte, não nos resta dúvida de que o MASP foi implantado com um projeto claramente voltado para as manifestações artísticas caras ao estilo moderno de vida, como desenho industrial, a moda e a comunicação visual. Empenhado no aspecto da formação, os cursos propostos por Pietro e Lina foram inovadores nesse campo.

Como mostramos em nosso trabalho, as coleções atribuem prestígio a quem as possui. Podem usufruir dessa situação os governos federal, estaduais e municipais ou todos aqueles detentores de algum tipo de poder político ou econômico. Do mesmo modo que uma pessoa pode ter a sua identidade definida pela posse de determinados bens, uma nação define-se a partir de seu tesouro cultural. É assim, por exemplo, que a retórica da demanda social se impõe, particularmente numa instituição que reconhece oficialmente as funções sociais da arte e da cultura, como o MASP.

A nação brasileira é concebida como parte da civilização cristã ocidental. O acervo do Museu de Arte de São Paulo, em parte, refere-se a uma relação de continuidade com esse discurso. De modo a tornar-se civilizado, o Brasil teria que representar esse passado e, nesse processo, as obras de arte antigas, como o Retrato do

---

<sup>103</sup> *Pinacoteca do Museu de Arte, Habitat N°2, São Paulo, jan.-mar. 1951, p.35.*

*Conde-duque de Olivares*, de Velásquez, ou o *Retrato do Cardeal Luis Maria de Borbón e Vallabriga*, de Goya, desempenham um papel significativo.

Observamos a existência de passagens nos discursos da recepção dos quadros, em que esses bens aparecem relacionados ao patrimônio nacional, outras vezes são mais intimamente ligados à dádiva pessoal dos mecenas. De qualquer modo, acreditamos que essas narrativas não são concorrentes, mas se complementam. Nesses textos as entrelinhas mostram que a formação do patrimônio nacional inspira-se menos numa preocupação por satisfazer as necessidades e as expectativas da população, do que em assegurar uma forma indiscutível de legitimidade daqueles que detêm o poder político e um acréscimo de força simbólica contra o anonimato, eminente na metrópole.

As interações sociais face a face, em que os assuntos são negociados entre os pares, ficam cada vez mais difíceis na complexa sociedade metropolitana. Essa fragilidade fomenta a demanda por instituições que sejam capazes de resolver tal problema. Ao Museu de Arte de São Paulo reservou-se a difícil tarefa de apresentar para a população urbana imagens de quem ela é e do lugar que ocupa na hierarquia, que tem a tradição e o poder econômico no ponto mais alto. Os veículos dos Diários Associados auxiliavam a transmissão dessa mensagem.

Uma das coisas que mais impressionam os círculos artísticos na Itália e nos Estados Unidos é o valor das doações feitas ao Museu de Arte de São Paulo, por autênticos matutos e caipiras. A caipira do Vale do Rio Grande, Sinhá Junqueira, ofereceu seiscentos mil cruzeiros para a aquisição do Boticello. Geremia Lunardelli, caipira de Aguapeí, doou seiscentos mil cruzeiros para a incorporação de um Goya ao nosso patrimônio. Tal elenco de burgueses da roça, apaixonados

pelas coisas da arte, como ocorre em São Paulo, constitui, por certo, singularidade no panorama mundial.<sup>104</sup>

Buscamos, a partir da nossa pesquisa, ampliar a consciência de que os objetos expostos nos museus não retêm uma única verdade, mas que adquirem múltiplos significados, incluindo aqueles que se referem a relações de poder, inclusive entre os financiadores dessa coleção de quadros. A partir desse enfoque, a formação inicial do acervo do MASP deixa de aparecer como consequência de práticas ingênuas ou de intenções neutras, para ser redesenhada como meio de transmissão não apenas das diversas formas conceituais e materiais do mundo moderno, mas também do valor da tradição e da honradez de seus mecenas.

Segundo os apontamentos de Pomian e de Gonçalves, o ato de olhar objetos em exposição equivale a conhecer algo que está além deles próprios e esse processo não é absolutamente natural. São necessárias diversas mediações que podem variar conforme a forma de aquisição dos itens, sua transferência para as coleções públicas, sua reclassificação em um novo contexto social e cultural, ou ainda, e não menos importante, as narrativas visuais que tornam possível a sua recepção por parte dos espectadores.

O mundo invisível que esses objetos representam é apenas um quadro vazio, destinado a ser preenchido por ideias diversas, por exemplo, os antepassados, homens diferentes de nós, acontecimentos, circunstâncias. Por isso, as modalidades da transmissão das mensagens por meio da exposição de coleções são muito variadas. O simples jogo com as palavras permite falar dos acontecimentos passados como se fossem presentes e da ordem implícita como se fosse manifesta.

Em suas argumentações a respeito dos objetos que são itens de uma coleção expostas ao olhar, Pomian também aponta a importância do dinheiro, mas estabelece alguns limites: “O poder domina o saber; o saber sagrado luta para manter a sua proeminência e o seu domínio sobre o saber profano; no interior deste último; ocupações diferentes não têm o mesmo estatuto. Quanto à riqueza, exatamente porque

---

<sup>104</sup> *Matutos e Caipiras*, por Assis Chateaubriand, *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 24 de julho de 1949

consiste apenas na posse dos instrumentos de constrição econômica sob a forma de dinheiro ou de meios de produção é posta no fundo da escala”. (Pomian, 1984:79-80)

Dessa forma, é fácil de compreender que a compra de obras de arte é uma das operações que permite àquele que tem uma alta posição na hierarquia da riqueza ocupar uma posição correspondente na escala do gosto ou do saber, admitindo que as peças de coleção são consideradas símbolos de pertencimento social e de superioridade. Tal observação apoia-se também nas considerações dos Hoog sobre os determinantes da procura pelos objetos de arte. “Ela pode ser gerada por um fenômeno de imitação social e pela ideia que se tem do próprio nível de rendimentos e da imagem que ele terá de satisfazer.” (Hoog e Hoog, 1995:95)

O espírito moderno tornou-se, cada vez mais, calculador e a forma de vida da grande cidade é o solo mais frutífero para este tipo de interação, mediada pelo dinheiro. Os propósitos dos homens nesse espaço já não são simples, próximos e alcançáveis com ações diretas, mas se tornam, pouco a pouco, tão difíceis, complicados e remotos que, para a sua obtenção, se exige uma estrutura articulada de meios e aparelhos, um desvio indireto, como o dinheiro.

A economia monetária tornou possível a pura objetividade nos empreendimentos da associação, o seu caráter simplesmente técnico e a sua desvinculação de toda coloração pessoal, na medida em que exigem dos seus membros apenas participações em dinheiro e não uma união plena entre sujeitos, defende Simmel. Exemplos típicos dessa situação são as empresas configuradas como sociedades anônimas e o mercado de ações, em que concorreram os mecenas da fase de implementação do Museu de Arte de São Paulo.

Enquanto elemento de união, o dinheiro confere à aproximação dos indivíduos uma finalidade tão-somente instrumental, um caráter anônimo e sem vínculos que perdurem. “De fato, o dinheiro busca apenas aquilo que a todos é comum, o valor da troca, que nivela toda a qualidade e peculiaridade à questão do simples quanto.” (Simmel, 2009:81). Na medida em que o dinheiro, com a sua ausência de cor e a sua indiferença, se eleva a denominador comum de todos os valores, torna-se o mais terrível nivelador de coisas e de pessoas.

Assim o dinheiro é considerado vulgar, porque é o equivalente de tudo o mais. Em consequência, só aquilo que é individual é nobre; eis porque a linguagem define como impagável aquilo que é verdadeiramente particular e excelente. Tal diagnóstico revela uma característica moral de que a riqueza monetária não passa de meio para a aquisição de bens.

O consumo das obras de arte pode hoje assumir para as classes privilegiadas a função de distinção. Ao duplicar as diferenças puramente econômicas pelas diferenças criadas pela mera posse de bens simbólicos, estas podem realizar o sonho de um novo mandonismo capaz de reconciliar, à maneira da antiga aristocracia, o poder temporal e a grandeza espiritual ou a elegância mundana. As contribuições financeiras dos mecenas têm como contrapartida a produção de significados, amparados pelos bens artísticos, cujo caráter próprio consiste em naturalizar, eternizar, consagrar e legitimar uma ordem ameaçada.



**Figura 15 - Em festas de recepção de quadros, um “faz de conta” social**

## BIBLIOGRAFIA

BARDI, Pietro Maria (org.). **Chefs-D'Oeuvre du Musée d'Art de São Paulo**, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1954, 132p.

\_\_\_\_\_, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubrand**. São Paulo, MASP, 1982, 131.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 2011, 254p.

BOUDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009, 361p.

\_\_\_\_\_, Pierre. **Usos Sociais da Ciência: Por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 2003, 86p.

CASTRO, José de Almeida. **Tupi - Pioneira da Televisão Brasileira**. Brasília, Fundação Assis Chateaubriand, 2000, 152p.

CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda. A linguagem de poder dos museus in CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepulveda (orgs.). **Museus, Coleções e Patrimônios- Narrativas Polifônicas**. Rio de Janeiro, Garamond/ Minc - IPHAN, 2007, 379p

DEAN, Warren. **A Industrialização de São Paulo 1880-1945**. São Paulo, Difel Difusão Editorial, 1971, 2ª edição, 254p.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção - arquitetura, artes plásticas e classe dirigente no Brasil 1855-1985**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2010, 296p.

DRUMMOND, Kent. **The migration of the art from museum to market: Consuming Caravaggio** in <http://mtq.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/1/85>. Acesso em maio de 2010, 20p.

ERNANNY, Drault. **Meninos, eu vi... e agora posso contar**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1989, 314p.

GAETA, Maria Aparecida Junqueira da Veiga. **A Flor do Café e o Caldo de Cana - Os caminhos de Sinhá e Quito Junqueira**. São Paulo, Fundação Sinhá Junqueira, 1993, 99p.

GAMA, Lucia Helena. **Nos bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo 1940-1950**. São Paulo, Editora SENAC, 1998, 320p.

GIOVANNETTI, L. V. **O Rei do Café - Geremia Lunardelli**. São Paulo, Gráfica da Revista dos Tribunais, 1951, 265p.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN, 2007, 256p.

- GOUVÊA, Renato Magalhães (coord. Geral). **MASP 60 anos - a história em 3 tempos**. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 2008, 141p.
- HEYMANN, Luciana. **De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”: reflexões acerca da produção de “legados”**. Rio de Janeiro, CPDOC, 2005, 10p.
- HOOG, Michel e HOOG, Emmanuel. **O Mercado de Arte**. Porto, RÉ S Editora, 1995, 134p.
- LE GOFF, Jacques. **Documento-monumento**. Campinas, Unicamp, 1996, p. 235-549.
- LOUREIRO, Felipe Pereira. **Nos fios de uma trama esquecida - a indústria têxtil paulista (1929- 1950)**. São Paulo, LCTE Editora, 2007, 178p.
- LOUREIRO, Orozinho Roxo. **Garimpendo Reminiscências**. São Paulo, Grafikor Editora, 1976, 317p.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem o Moderno**. São Paulo, Edusp, 1999, 268p.
- MATTOS, David José Lessa. **O Espetáculo da Cultura Paulista - Teatro e TV em São Paulo 1940-1950**. São Paulo, Editora Códex, 2002, 258p.
- MENDONÇA, Denise Xavier de. **Arquitetura metropolitana, São Paulo década de 50**, dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-USP, São Paulo, 1999, 156p.
- MORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo, Cia. das Letras, 2005, 695p.
- PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo, Gráfica da Revista dos Tribunais, 1977, 284p.
- PINHEIRO, Claudio Costa. **Mecenas de papel**. Campinas, Unicamp, 2010, 22p.
- PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento - A dimensão econômica da pintura**. Nobel-Edusp, São Paulo, 1989, 214p.
- POMIAN, Krzysztof. **Coleção Enciclopédia Einaudi, v. 1 História - Memória**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 51-86.
- RODRIGUES, Marly. **A década de 50 - Populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. Editora Ática, São Paulo, 1996, 81p.
- RUBINO, Silvana e GRINOVER, Mariana (orgs.). **Lina por escrito - Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. Cosac Naify, São Paulo, 2009, 194p.
- SCHINCARIOL, Zuleica. **Através do Espaço do Acervo - O MASP na 7 de Abril**, tese de doutoramento, São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, 2000, 171p.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole - São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, 313p.

SILVA, Joana Mello de Carvalho e. **O arquiteto e a produção da cidade – A experiência de Jacques Pilon em perspectiva**, tese de doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, São Paulo, 2010, 305p.

SIMMEL, Georg. **Psicologia do dinheiro e outros ensaios**. Lisboa, Editora Texto e Grafia, 2009, 105p.

\_\_\_\_\_, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia**. Rio de Janeiro, Zahar, 2006, 119p.

STUCHI, Fabiana Terenzi. **Revista Habitat, um olhar sobre os anos 50 em São Paulo**, dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP, São Paulo, 2006, 187p.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor - a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, 193p.

TRIGO, Maria Helena Bueno. **Os paulistas de quatrocentos anos - Ser e parecer**. São Paulo, Editora Annablume, 2001, 89p.

## ANEXOS

### ***A1. Retrato do Conde-duque de Olivares***

Diego Rodríguez de Silva y Velásquez



Data da obra: 1624

Dimensões: 203 x 106 cm

Ano de aquisição: 1948

Doador por:

Condessa Marina Crespi; Sinhá Junqueira; A. Modesto Leal; Gervásio Seabra; Ricardo Seabra; Adriano Seabra; Américo Bria; Manuel Batista da Silva; Osvaldo Riso; Domingos Fernandes; Walther e Helena Moreira Salles; Simon Pilon; Souza Guise; Ricardo Fasanello; Sotto Maior & Cia.; Moinho Santista S.A.; Brasital S.A.; Marvin S.A.; Cia. Antártica Paulista S.A.; Indústrias Klabin do Paraná S.A. e Schering S.A. Indústrias Químicas e Farmacêuticas.

## ***A2. O grande nu sentado***

Pierre-Auguste Renoir



Data da obra: 1912

Dimensões: 93 x 74 cm

Ano de aquisição: 1948

Doador por:

Condessa Marina Crespi; D. Sinhá Junqueira; Áurea Modesto Leal; Gervásio Seabra; Geremia Lunardelli; Arthur Bernardes Filho; Mario Rodrigues; Ricardo Seabra; Adriano Seabra; Américo Breia; Manuel Batista da Silva; Osvaldo Riso; Domingos Fernandes; Walther Moreira Salles, Helena Moreira Salles; Simone Pilon; Jacques Pilon; Souza Guise, Ricardo Fasanello; Pedro Luiz Correia e Castro; Sotto Maior & Cia.; Moinhos Santista S.A.; Brasital S.A.; Cia. Antártica Paulista S.A.; Indústrias Klabin do Paraná S.A.; Schering S.A.; Marwin S.A.

### ***A3. Retrato de Claude Renoir***

Pierre-Auguste Renoir



Data da obra: 1908

Dimensões: 56 x 47 cm

Ano de aquisição: 1950

Doador por:

Nagib Jafet

**A4. *Senhor Pertuiset, caçador de leões***

Édouard Manet;



Data da obra: 1881

Dimensões: 150 x 170 cm

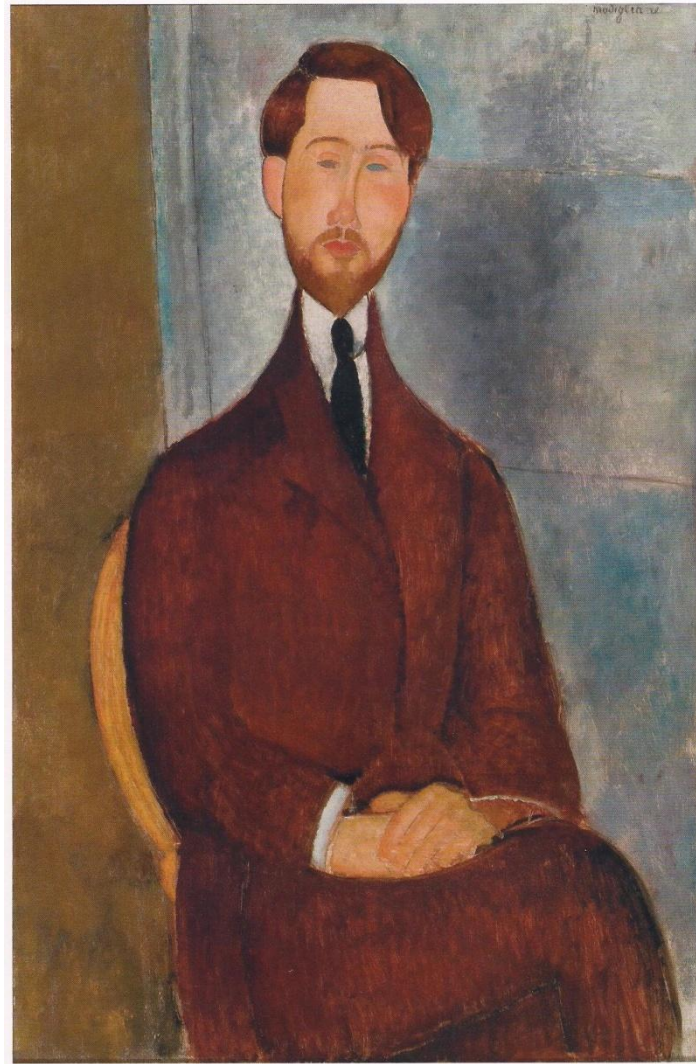
Ano de aquisição: 1950

Doador por:

Gastão Vidigal e Geremia Lunardelli

*A5. Retrato de Leopold Zborowski*

Amedeo Modigliani;



Data da obra: 1916-1919

Dimensões: 107 x 66 cm

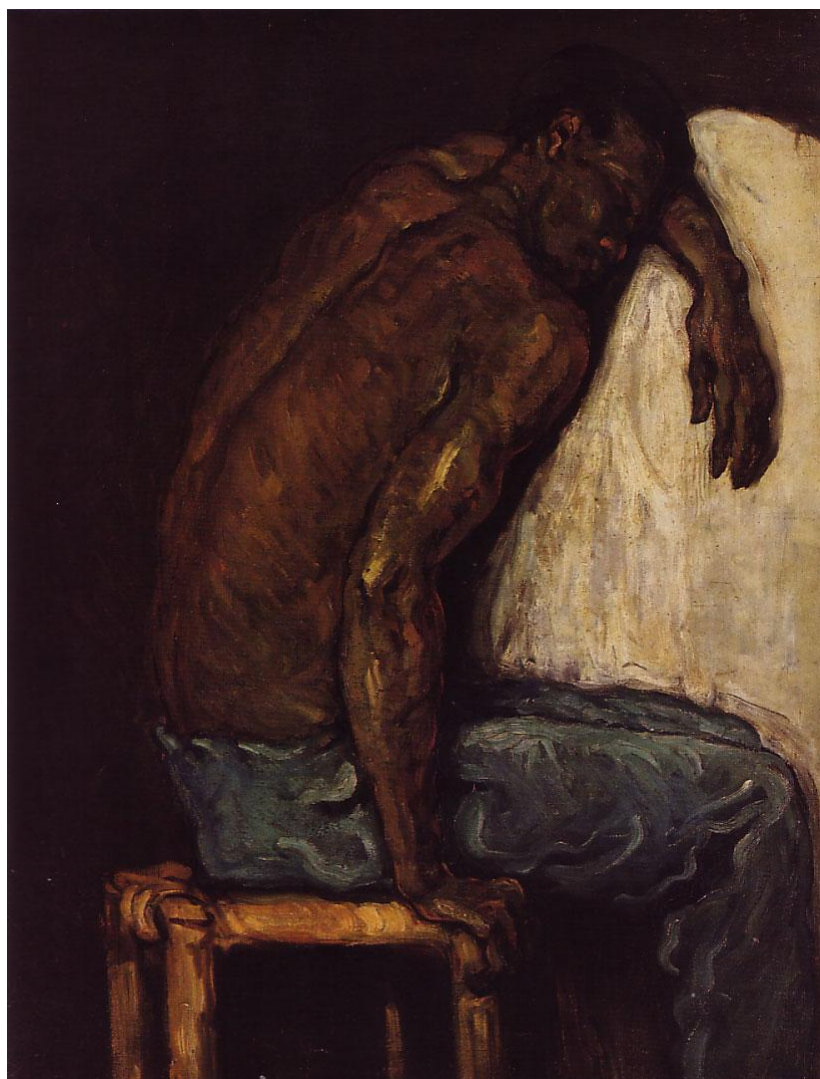
Ano de aquisição: 1950

Doador por:

Euvaldo Lodi

## *A6. Negro Scipião*

Paul Cézanne;



Data da obra: 1866-1868

Dimensões: 107 x 83 cm

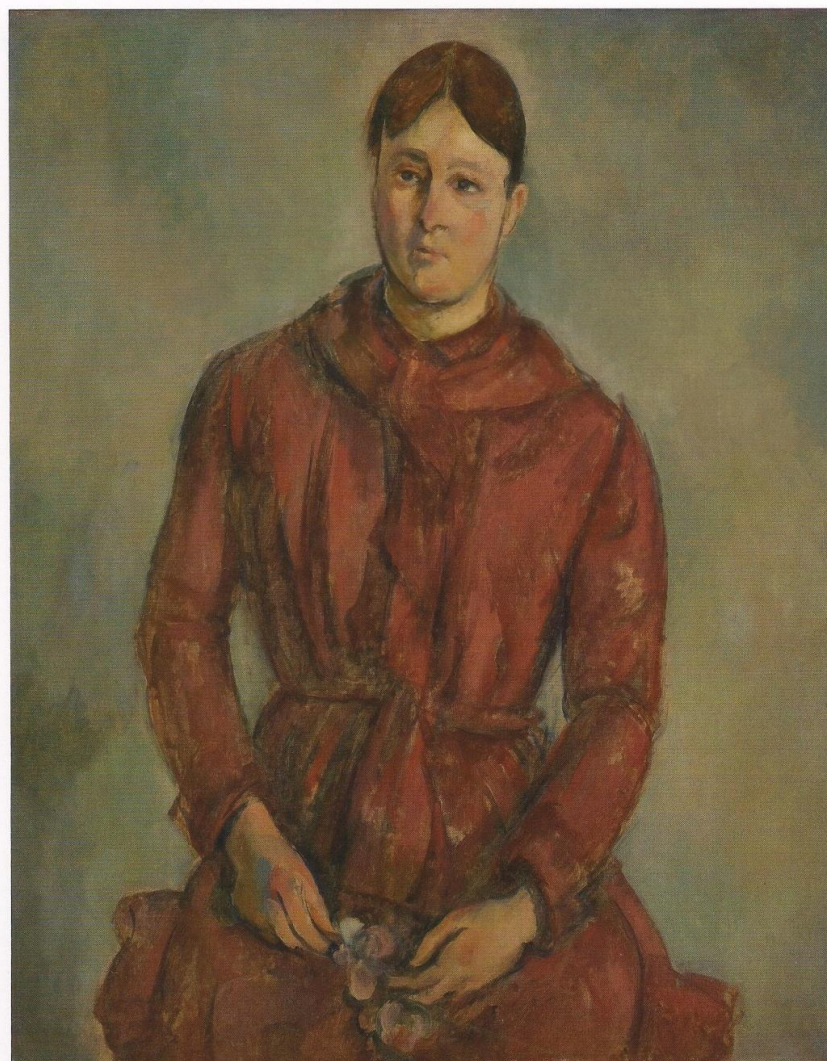
Ano de aquisição: 1950

Doador por:

Henryk Spitzman - Jordan, Drault Ernanny de Mello e Silva, Pedro Luís Correa e Castro e Rui de Almeida, como presidente do Centro dos Cafeicultores do Estado de São Paulo

***A7. Madame Cézanne em vermelho***

Paul Cézanne;



Data da obra: 1890-1894 N88P

Dimensões: 93,3 x 74 cm

Ano de aquisição: 1949

Doador por:

Guilherme Guinle; José Alfredo de Almeida; Banco Brasileiro de Descontos S.A.;  
Um Anônimo; Schering Indústrias Químicas e Farmacêuticas S.A.; Moinho Santista  
Indústrias Gerais S.A.; Moinho Fluminense S.A.

***A8. Retrato do Cardeal Luis María de Borbón y Vallabriga***

Francisco Goya y Lucientes



Data da obra: 1798-1800

Dimensões: 200 x 106 cm

Ano de aquisição: 1951

Doador por:

Orozimbo Roxo Loureiro

***A9. Madame Louise-Elisabeth, Duquesa de Parma (Madame l'Infante) - A Terra***

Jean-Marc Nattier



Data da obra: 1750

Dimensões: 97 x 136 cm

Ano de aquisição: 1952

Doador por:

Congresso Nacional

**A10. Madame Anne-Henriette de France - O Fogo**

Jean-Marc Nattier



Data da obra: 1751

Dimensões: 97 x 136 cm

Ano de aquisição: 1952

Doador por:

Congresso Nacional

**A11. Madame Marie-Adélaïde de France - O Ar**

Jean-Marc Nattier



Data da obra: 1751

Dimensões: 96 x 138 cm

Ano de aquisição: 1952

Doador por:

Congresso Nacional

**A12. Madame Marie-Louise-Thérèse-Victorie de France - A Água**

Jean-Marc Nattier



Data da obra: 1751

Dimensões: 96 x 138 cm

Ano de aquisição: 1952

Doador por:

Congresso Nacional

**A13. Demais quadros que compõem o catálogo de exposição do acervo do MASP no Musée de l'Orangerie**



**Nu feminino**

Pierre Bonnard

Data da obra: 1930 1933

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 64 x 79 cm



**Paul Alexis lê um manuscrito a Zola**

Paul Cézanne

Data da obra: 1869-1870

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 130 x 160 cm



**Rochedos em l'Estaque**

Paul Cézanne

Data da obra: 1882-1885

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 73 x 91 cm



**O Grande Pinheiro**

Paul Cézanne

Data da obra: c.1896 N89P

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 89 x 70 cm



**Rosas num copo**

Jean-Baptiste-Camille Corot

Data da obra: 1874

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 32,5 x 24,5 cm



**Mulher enxugando a perna esquerda**

Edgar Degas

Data da obra: 1903

Técnica: Carvão e pastel sobre papel

Dimensões: 61 x 51 cm



**A Catedral de Salisbury vista do jardim do Bispo**

John Constable

Data da obra: 1821-1822

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 89 x 114 cm



**Jovem de ombro nu**

Jean-Baptiste-Camille Corot

Data da obra: 1835

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 21 x 17 cm



**Cigana com bandolim**

Jean-Batiste Camille Corot

Data da obra: 1864

Técnica: óleo sobre tela

Dimensões: 80 x 59 cm



**Laurent-Denis Sennegon**

Jean-Baptiste-Camille Corot

Data da obra: 1842

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 40 x 34 cm



**Retrato de Zélie Courbet**

Gustave Courbet

Data da obra: 1847

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 56 x 46 cm



**Juliette Courbet**

Gustave Courbet

Data da obra: 1873-1874

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 81 x 65 cm



**Verão - Diana Surpreendida por Acteão (As Quatro Estações de Hartmann)**

Eugène Delacroix

Data da obra: 1856-1863

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 198 x 167 cm



**Outono - Baco e Ariadne (As Quatro Estações de Hartmann)**

Eugène Delacroix

Data da obra: 1856-1863

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 196 x 165 cm



**Inverno - Juno implora a Eolo a destruição da frota de Ulisses (As Quatro Estações de Hartmann)**

Eugène Delacroix

Data da obra: 1856-1863

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 198 x 166 cm



**A Primavera - Eurídice colhendo flores é mordida por uma cobra (A morte de Eurídice) (As Quatro Estações de Hartmann)**

Eugène Delacroix

Data da obra: 1856-1863

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 198 x 166,5 cm



**Retrato da Condessa de Casa Flores**

Francisco Goya y Lucientes

Data da obra: 1790-97

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 112 x 79 cm



**A educação faz tudo**

Jean-Honoré Fragonard

Data da obra: 1775 - 1780

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 57 x 66 cm



**Retrato de Elisabeth-Sophie-Constance à Lowendhall, Condessa de Turpin de Crissé**

Jean-Honoré Fragonard

Data da obra: 1775-1785

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 64 x 54 cm



**Os filhos de Sir Samuel Fludyer**

Thomas Lawrence

Data da obra:

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 237 x 148 cm 1806



**Primeiro Marquês de Hastings e Segundo Conde de Moira**

Thomas Gainsborough Francis Rawdon

Data da obra: 1783-1784

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 230 x 150 cm



**O jovem, o poeta Henry Howard, Conde de Surrey**

Hans Holbein

Data da obra: c.1542

Técnica: Óleo e têmpera sobre madeira (carvalho)

Dimensões: 53 x 42 cm



**Capitão Andries van Hoorn**

Frans Hals

Data da obra: 1638

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 86 x 67 cm



**Maria Pietersdochter Olycan**

Frans Hals

Data da obra: 1638

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 86 x 67 cm



**Madame G. van Muyden**

Amedeo Modigliani

Data da obra: 1916-1917

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 92 x 65 cm



**Renée**

Amedeo Modigliani

Data da obra: 1917

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 61 x 38 cm



**Retrato de Diego Rivera**

Amedeo Modigliani

Data da obra: 1916

Técnica: Óleo sobre papel

Dimensões: 100 x 79 cm



**Reunião num Parque**

Jean-Baptiste-Joseph Pater

Data da obra: 1719 – 1720

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 65 x 81



**Elisabeth, Sarah e Edward,  
filhos de Edward Holden  
Cruttenden**

Joshua Reynolds

Data da obra: c.1763

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 179 x 168 cm



**A Rainha Tômiris**

Giovanni A. Pellegrini

Data da obra: 1719 – 1720

Categoria: Arte Italiana

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 123 x 97 cm



**Himeneu Travestido Assistindo a uma Dança em Honra a Priapo**

Nicolas Poussin

Data da obra: 1634-1638

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 167 x 376 cm



**Retrato de um Desconhecido (William Howard, Visconde de Stafford?)**

Anthony van Dyck;

Data da obra: 1638-1640

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 107 x 82 cm



**Retrato da Marquesa Lomellini, com os filhos em oração**

Anthony van Dyck;

Data da obra: c.1623

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 221 x 152 cm



**Retrato de Alvise Contarini**

Paris Bordon

Data da obra: 1525-50

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 94 x 70 cm



**Rosa e Azul (As Meninas Cahen d'Anvers)**

Pierre-Auguste Renoir

Data da obra: 1881

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 119 x 74 cm



**Retrato de Marthe Bérard;**

Pierre-Auguste Renoir;

Data da obra: 1879

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 131 x 77 cm



**Menina com as Espigas (Menina com Flores)**

Pierre-Auguste Renoir;

Data da obra: 1888

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 65 x 54 cm



**Banhista Enxugando a Perna Direita**

Pierre-Auguste Renoir

Data da obra: c. 1910

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 84 x 65 cm



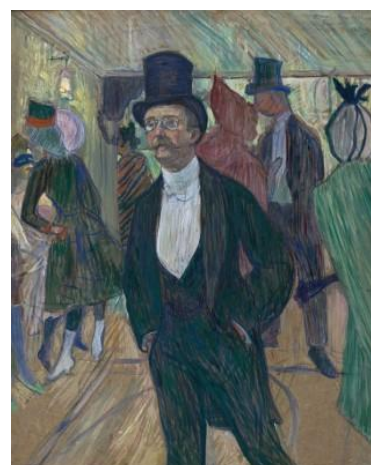
**Auto-Retrato (Perto do Gólgota)**

Paul Gauguin

Data da obra: 1896

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 76 x 64 cm



**Monsieur Fourcade**

Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec

Data da obra: 1889

Técnica: Óleo sobre cartão

Dimensões: 77 x 62 cm



**Madame la Comtesse  
Adèle de Toulouse-Lautrec  
au Jardin de Malromé,**

Henri Marie Raymond de  
Toulouse-Lautrec

Data da obra: 1880-1882

Técnica: Óleo com essência  
sobre tela

Dimensões: 55 x 46 cm



**Divã**

Henri Marie Raymond de Toulouse-  
Lautrec

Data da obra: c. 1893

Técnica: Óleo com essência sobre cartão

Dimensões: 54 x 69 cm



**Mulher se penteando  
(Duas Mulheres em  
Camisola)**

Henri Marie Raymond de  
Toulouse-Lautrec

Data da obra: 1891

Técnica: Óleo sobre cartão

Dimensões: 62 x 46 cm



**Banhistas no Sena – Academia**

Edouard Manet

Data da obra: 1874-1876

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 132 x 98 cm



**São Jerônimo Penitente no  
Deserto**

Andrea Mantegna

Data da obra: 1448-51

Técnica: Têmpera sobre  
madeira

Dimensões: 48 x 36 cm



**A Virgem em lamentação, São  
João as pias mulheres da  
Galiléia**

Hans Memling;

Data da obra: 1485-1490

Técnica: Óleo sobre madeira

Dimensões: 51 x 40 cm



**Retrato de Suzanne Bloch**

*Pablo Ruiz Picasso*

Data da obra: 1904

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 65 x 54 cm



**Retrato do Cardeal Cristoforo Madruzzo**

Tiziano Vecellio

Data da obra: 1552

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 230 x 131 cm



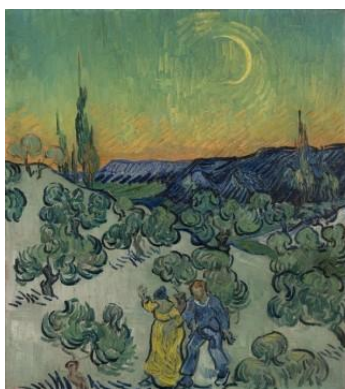
**Retrato de Jovem com Corrente de Ouro (Auto-Retrato com Corrente de Ouro);**

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (e ateliê)

Data da obra: c.1635

Técnica: Óleo sobre madeira

Dimensões: 57 x 44 cm



**Passeio ao Crepúsculo**

Vincent Van Gogh

Data da obra: 1889-1890

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 49,5 x 45,5 cm



**Escolar (O Filho do Carteiro - Gamin au Képi)**

Vincent Van Gogh

Data da obra: 1888

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 63 x 54 cm



**A Arlesiana;**

Vincent Van Gogh

Data da obra: 1890

Técnica: Óleo sobre tela

Dimensões: 65 x 54 cm

## A14. Nomes dos mecenas que aparecem no catálogo de exposição no l'Orangerie

Abreu, Ovídio de	Arnhold, Viúva Kurt	Barros, Jayme de
Alcantara, Armando de Almeida	Ascarlli, Marcela e Tullio	Barros, Marcos Monteiro de
Alexandre , Politzer,	Ascarraga, Emílio	Barros, Marinella Monteiro de
Almeida Prado, João Fernando de	Assumpção, Luis de	Batista, Caio Dias
Almeida, José Alfredo de	Assumpção, Paulo Álvaro de	Belian, Walter
Almeida, Mário de	Audra Jr, Mário .	Belotti, Eugenio
Almeida, Roberto Alves de	Audra, Angelina Boeris	Benton, J.A.
Almeida, Rui Gomes de	Audra, Mario	Bernardes Filho, Arthur
Almeida, Sebastião Paes de	Autuori, Zacharias	Bernini, Alberto
Andrade, Antonio Moura	Azzoni, Pippo	Biaggi, Baudilio
Andrade, Marinho	Barata, Frederico	Bianchi, Alberto Quattrini
Aquino, Osmar Radler de	Bardi, P.M. e Lina Bo	Bianchi, Egidio
Aranha, Alfredo Egydio de Souza	Barros, Adhemar de	Blanc, Emile
Borden, Henry	Ernanny, Drault	Larragoiti, Ernesto
Bouças, Valentim	Faria, Carlos Rocha	Larragoiti Jr, Antonio S. de
Brando, Pedro	Faria, Clemente de	Le Cornec, Jean
Branson, Henry	Faria, Nelson de	Leal, Áurea Modesto
Brecheret, Victor	Fasanello, Ricardo	Leite, Antonio Garcia
Breia, Américo	Fernandes, Domingos	Leme, Isar Paes
Caldeira, Christiane e Nelson Mendes	Fernandes, Evaristo Gomes	Lesch, Dor
Calder, Alexander	Fernandes, João Pacheco	Lima, Joaquim Bento Alves de
Câmara, Egydio	Ferraz, Anita	Lima, Marcos Alves de
Camargo, Maria Guedes Penteadado de	Ferreira, Alfredo	Lima, Roberto Alves de
Campos, Ubirajara Ribeiro de	Ferreira, Prudente	Lima, Vasco
Carioba, Edwing Muller	Ferreira, Themistocles Marcondes	Lodi, Euvaldo
Carioba, Erna Muller	Fileppo, Seraphino	Lopes, Octavio Pereira
Carioba, Joaquim Muller	Filho, Alfredo de Sequeira	Loureiro, Orozinho Roxo
Carioba, Maria da Penha Pinto Alves Muller	Filho, Carlos Escobar	Lunardelli, Geremia
Carneiro, João Gonçalves	Finotti, Marcos	Lundgren, Arthur
Carvalho, Álvaro de	Fiori, Mario De	M'Boy, Cássio
Carvalho, Barros de	Fischer, Victor	Magalhães, Joaquim
Carvalho, Flávio de	Florestano, Felice	Magnelli, Aldo
Castro, José Machado Coelho de	Franco, Paulo	Maia, Raimundo Castro
Castro, Pedro Luiz Correia e	Galvão, Glícia Arrouxelas	Manhães, Barreto
Ceglia, Silvério	Giacomini, Giuseppe Saverio	Manhaes, Francisco Ribeiro de Castro
Cesar, Osório	Giorgi, Alfredo	Manuel Carlos Aranha
Chammas, Antonio e João	Giorgi, Cesar	Marinotti, Franco
Chateaubriand, Assis	Giorgi, Julio	Martins, Geraldo de Rezende
Cirell, Valeria Piacentini	Giorgi, Rogério e Vitu	Martins, Geraldo Rezende
Cortese, Carlos Caldas	Goffi, Manlio	Matarazzo Sobrinho, Francisco
Costa Pacheco	Gomes, Severo Fagundes	Matarazzo, Conde André
Courbez, Juliana	Gordo, José da Silva	Rio Branco, José e Julieta
Couto, Antonio C. da Camara	Gottschalk, Egon Felix	Paranhos do Riso, Osvaldo

Cravo Jr., Mario	Guimarães, Manoel Ferreira	Roberto, Marcelo
Crespi, Condessa Marina	Guinle, Arnaldo	Rochefoucauld, Duchesse de la
Crespi, Pilar	Guinle, Carlos	Rosato, João
Crespi, Raoul	Guinle, Guilherme	Sa, José Gonçalves de
Crespi, Rodolfo	Jafet, Gladston	Salles, Waldemar
Cunha Jr, J.	Jafet, Nagib	Sambonet, Roberto
Cuoco, Francisco	Jafet, Ricardo	Santacilia, Carlos Obregon de
D'Angelo, Anita Pastore	Janer, Tor	Santos, Manoel da Costa
Dale, Chester	Jordan, Henryck Spitzam	Santos, Vahlia
Davidoff, Procópio	Judá, H. P.	Schaeffer, Frank
Dedine, Mario	Junqueira, Sinhá	Schmidt, Augusto Federico
Del Picchia, Menotti	Klabin, Luba	Schneider, Carlos
Di Cavalcante, Emiliano	Klabin, Wolff	Seabra, Adriano
Doria, João da Costa	Korngold, Lucjan	Seabra, Nelson
Ensch, Louis	La Saigne, Louis	Seabra, Ricardo
Morganti, Helio	Mattos, Maria das Dores Gomes de	Sievers, Arthur
Morganti, Maria Helena	Mattoso, José Correa	Silva, Quirino da
Morganti, Renato	Mauricio, Miguel	Silva, Severin Pereira da
Mosse, Edith	Mayer, Raphael	Silveira, Guilherme da
Nobiling, Elisabeth	Mc Crimmon, Kenneth	Silveira, Joaquim e Maria da
Nogueira, Getulio Sebastião	Médici, Luiz	Simonsen, Wallace
Nothmann, Gastão	Mello, Fernando Bandeira de	Snell, Luis Morgan
Novaes, Nicanor Galvão	Mello, Gilberto Bandeira de	Soares Sampaio, Irmãos
Oliveira, Amélia Sabino de	Mello, Teresa Bandeira de	Soares, José Carlos de Macedo
Oliveira, Mario de	Melo, J. Severo de Souza	Sotto Mayor, Família
Oliveira, Rafael Borges de	Milano, Claudio	Souza, Helio Muniz de
Ometto, Dovilio	Mindlin, Henrique	Spence, Margaret
Ometto, Luis	Modern, Lise	Stefano, José
Ometto, Pedro	Modestini, Mario	Tavares, Odorico
Orivio, Geraldo	Moreira Salles, Walter	Telles, Carolina Penteadado da Silva
Oswaldo Aranha	Morganti, Fúlvio	Telles, Godofredo da Silva
Penteadado, Conde Silvio	Prado, Hamilton	Telles, Ignácio Penteadado da Silva
Pereira, Edgard Batista	Prestes, Maria Alice	Tenfuss, Fausto
Pereira, Pedro Luis Carlberg	Ramos, Eduardo	Terzo, Enzo
Pfeiffer, Wolfgang	Reynald, Beatriz	Thomaz, Luiz Pinto
Pignatari Jr., Francisco	Rezende, Antenor	Torres, Jayme
Pilon, Jacques e Simone	Rezende, Póla	Um Anônimo
Pinto, Carlos Alves	Rheingantz, Adolpho	Vale, José de Freitas
Pinto, Fernando Alencar	Rheingantz, Paulo	Valle, Adalberto Ferreira do
Pinto, Valdomiro Alves	Ribeiro, Abrahão	Valle, José de Freitas
Prado Jr, Antonio	Ribeiro, C. de Castro	Verslt Jules
Prado, Antonieta Penteadado da Silva	Ribeiro, Samuel	Vidal, Ademar
Prado, Antonieta Penteadado da Silva	Ribeiro, Teodomiro	Vidigal, Cássio Costa
Prado, Cid Castro	Ricciardi, Arnaldo	Vidigal, Gastão
Vieitas Jr., José	Warchavchik, Gregori	Zamoisky, Família
Walther, Ernesto	Werner, Gustavo	Zampari, Franco
Wang, Wei-Hsin	Wildenstein, Georges	Zavattini, Cesare

## EMPRESAS e GOVERNOS

Aliança da Bahia Capitalização S.A.

Alto Madeira

América Fabril

Anderson Clayton e Cia

Araujo Costa e Cia

Banco Brasileiro de Descontos S.A.

Banco do Com. e Ind. do Est. de SP

Banco do Crédito Geral de MG

Banco do Estado de São Paulo

Banco Hipotecário do Lar Brasileiro

Banco Hipotecário de Minas Gerais

Banco da Lavoura de Minas Gerais

Banco da Lavoura de Minas Gerais

Banco Moneiro da Produção

Banco Nacional Imobiliário

Brazilian Traction Light and Power

BrazilianWarrat Co Ltd

Byinton & Co

Cápua & Cápua

Centro do Comércio do Café

Centro dos Cafeicultores

Club do Canguru Mirim

Cobrasil-Cia de Mineração e Metalurgica

Companhia Antartica Paulista

Companhia Belgo Mineira

Companhia Brasileira de Adubos

Companhia Carioca Industrial

Companhia de Cimento Vale do Paraíba

Companhia Fabril de Juta Taubaté

Companhia Nacional de Estamparia

Companhia Paulista de Vidro Plano

Companhia Química Rhodia Brasileira

Companhia Schering

Companhia Souza Cruz

Companhia de Terras Norte do Paraná

Cotonifício Guilherme Giorgi S.A.

Cristais Prado

Diários Associados

Diário de S. Paulo

Fábrica de Parafusos Santa Rosa

Governo do Estado de Alagoas

Industria Klabin do Paraná

Industria Martins Ferreira

Instituto de Pesquisas

Tecnológicas

Jockey Club de São Paulo

Lanifício Fileppo S.A.

Moinho Fluminense

Moinho Inglês

Moinho Santista

O Jornal

Pacotilha

Real Transportes Aéreos

S.P. Cia. Nacional de Seguros de Vida

Seabra & Cia

Sindicato dos Industriais de

Juta de SP

Sociedade Goetheana de São Paulo

Souza Dantas & Cia

Tecnogeral S.A.

Usineiros do Nordeste