

mam debate

2025

a instituição do moderno

PORTUGUÊS

ENGLISH

sumário

- 01 **apresentação**
MAM Debate: a instituição do moderno
Cauê Alves, curador-chefe do MAM São Paulo

mesa 1| Personagens e histórias entre o MAM e a BMA

- 02 **Sérgio Milliet, da Biblioteca ao MAM São Paulo**
Lisbeth Rebollo, curadora e professora emérita PROLAM USP
- 03 **Maria Eugênia Franco: a difusão da arte moderna como política institucional**
Helouise Costa, curadora do MAC USP
- 04 **Os museus paulistas e a campanha de Paulo Duarte contra o vandalismo e o extermínio**
Pedro Nery, museólogo do MAM São Paulo

mesa 2 | Circulação da arte moderna

- 05 **A instituição do moderno nos anos 1930 e 1940**
José Augusto Ribeiro, curador e pesquisador
- 06 **Entre atos: a produção invisibilizada de Tarsila do Amaral em tempos de Estado Novo**
Ana Paula Simioni, professora associada IEB USP
- 07 **Um álbum e seu mistério: o *Jazz* de Henri Matisse na Biblioteca Mário de Andrade**
Taisa Palhares, curadora e professora IFCH Unicamp

- 08 **Texts in English**

- 09 **Participantes**

- 10 **Créditos**



apresentação

MAM Debate: a instituição do moderno

Cauê Alves

curador-chefe do MAM São Paulo

O MAM Debate de 2025 acontece em um momento singular para o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), que está temporariamente fechado devido à reforma da Marquise do Ibirapuera. Fora de sua sede, o museu vem desenvolvendo uma série de ações e mostras em parceria com diversas instituições, programa que denominamos *MAM em movimento*. Entre elas, está o 38º Panorama da Arte Brasileira, inaugurado em 2024 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) – instituição historicamente ligada ao MAM e criada em 1963 a partir da doação de sua coleção inicial. O MAC USP também tem generosamente acolhido parte da equipe do MAM, enquanto o MAM Educativo colabora com uma variedade de atividades e ações de mediação cultural no museu anfitrião. A Fundação Bienal de São Paulo, que igualmente tem sua origem no MAM – responsável pelas suas seis primeiras edições – abrigou recentemente a loja e atualmente recebe do museu em sua sede. Além disso, em julho passado, o MAM apresentou parte de sua coleção de vídeos na Cinemateca Brasileira, outra instituição com a qual compartilha uma história comum. Fundada em 1956, a Cinemateca nasceu da Filmoteca do MAM São Paulo, que, desde 1949, reunia intelectuais, cineastas e artistas para assistir às projeções de filmes.

Nas comemorações de seu centenário, a Biblioteca Mário de Andrade (BMA), além de sediar o MAM Debate: *a instituição do moderno*, colaborou com a mostra *Do livro ao museu*, que reuniu as coleções do MAM e da BMA. Essa parceria também reflete antigas relações: Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca entre 1943 e 1959, atuou na constituição do MAM e, como seu diretor artístico, organizou três Bienais de São Paulo (segunda, terceira e quarta), sendo a segunda edição apontada pela crítica como uma das melhores exposições do século XX. Ao lado de Maria Eugênio Franco, seu trabalho na Seção de Arte da Biblioteca, inaugurada em 1945, é o germe das discussões para a criação de uma coleção pública de arte moderna. Os desenhos, gravuras, pinturas e livros de artista colecionados pela BMA, junto às mostras didáticas organizadas com o objetivo de atualizar o repertório sobre as vanguardas artísticas europeias, contribuíram para a formação de diversos artistas e para a visibilidade da produção modernista.

Mais que compartilhar um intelectual como Sérgio Milliet, a Biblioteca e o Museu complementam-se na divulgação e institucionalização da arte moderna brasileira e internacional. Foi na Seção de Arte da então Biblioteca Municipal de São Paulo, atual Biblioteca Mário de Andrade, que foram expostas as obras modernistas doadas pelo empresário estadunidense Nelson Rockefeller como estímulo para a criação do MAM. Já em 1938, dez anos antes da fundação do museu, Sérgio Milliet publicou um texto no jornal *O Estado de São Paulo*,¹ no qual lamentava a falta de um museu de arte moderna na capital paulista e, ao mesmo tempo, apontava a necessidade de sua criação.

A mostra *Do livro ao museu*, em cartaz durante o MAM Debate 2025, é composta, em sua maioria, por obras das décadas de 1940 e 1950, período de sedimentação da arte

¹ MILLIET, Sérgio. Pintura moderna. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1938.

moderna e de espaços dedicados a ela. A exposição apresenta uma seleção criteriosa de livros modernos da coleção da BMA, bem como obras do MAM São Paulo que remetem às tensões da produção moderna brasileira, que naquele período entrou em uma intensa disputa entre abstração e figuração. Em 1949, essa discussão esteve presente na mostra inaugural do museu, *Do figurativismo ao abstracionismo*, em sua então sede vizinha da Biblioteca, na Rua 7 de Abril, número 230.

Sérgio Milliet, que sucedeu a Rubens Borba de Moraes na direção da Biblioteca e inspirou essa edição do MAM Debate, está presente na mostra com uma pintura de sua autoria, e tem sua atuação como ponto de partida para o desenho e organização do encontro. Ele – que já havia participado como poeta da Semana de Arte Moderna de 1922 e, como crítico, se posicionava a favor da experimentação livre da linguagem artística moderna – é o ponto de ligação entre diferentes gerações de modernistas. Milliet participou dos primeiros eventos de arte moderna na capital até a consolidação de instituições voltadas para ela, como o MAM e a Bienal de São Paulo.

Tanto o Museu quanto a Biblioteca compartilham origens comuns: ambos foram marcados por ideários que não apenas moldaram suas trajetórias, mas consolidaram esses espaços como centros de difusão da arte moderna. Desde a sua origem, as instituições realizaram mostras, debates e ações educativas que contribuíram para a aproximação de novos públicos com a produção artística moderna, visando a democratização da arte. Rever a história da institucionalização do modernismo é, também, uma oportunidade de refletir sobre os imaginários que caracterizaram seus protagonistas, assim como sobre as obras realizadas nas décadas de 1940 e 1950, período de intensas transformações que impulsionaram a arte moderna a se tornar patrimônio público e coletivo.

O presente debate, realizado no auditório da BMA, busca promover uma troca de ideias tanto sobre o papel de críticos e artistas quanto sobre o de instituições na consolidação e difusão da arte moderna, conectando passado, presente e abrindo caminhos para novas compreensões da produção artística moderna. Embora a biblioteca e o museu tenham funções diferentes, historicamente nasceram juntos, compartilhando a missão de preservar, organizar e mediar conhecimentos. Ambos são mais que guardiões do patrimônio material e imaterial: são espaços de encontro e aprendizado, estimulando a pesquisa, a reflexão e a imaginação.

Em sua quarta edição, o MAM Debate: *a instituição do moderno* tem como objetivo discutir o processo de institucionalização do modernismo em torno da metade do século XX, que é marcado pela conformação das primeiras coleções públicas de arte moderna em São Paulo. A reavaliação desse passado nos permite enxergar as permanências e reelaborar as ações de idealizadores e produtores da narrativa modernista. Assim, também permite compreendermos a circulação, a recepção e a legitimação da arte moderna, situando-as em uma perspectiva crítica e contemporânea, já que o museu de arte é parte importante dessa escrita da história.

A programação do MAM Debate reúne convidados de diferentes áreas da crítica, da curadoria e da pesquisa acadêmica, para trazer à tona elementos centrais para o debate sobre o modernismo artístico no Brasil, em diálogo com a memória e a atuação do MAM. O encontro foi estruturado em duas mesas de discussão, realizadas ao longo da tarde.

A primeira mesa, intitulada ***Personagens e histórias entre o MAM e a Biblioteca Mário de Andrade***, propôs revisitar e discutir o papel de figuras centrais na institucionalização do modernismo em São Paulo, a partir das articulações entre ambas as instituições nas décadas de 1940 e 1950. Ao destacar a atuação de diretores, críticos e organizadores de acervos, assim como acontecimentos de seus entornos, buscou-se compreender como decisões individuais e contextos especiais contribuíram para a formação de coleções públicas e para a definição de um imaginário moderno. Além de figuras como Sérgio Milliet, que articulou políticas de aquisição e difusão da arte moderna, sobressai nesse contexto a atuação de Maria Eugênia Franco, responsável pela Seção de Arte da Biblioteca e por iniciativas pioneiras de exposição e documentação. Episódios como a realização de mostras didáticas, a circulação de exposições internacionais em São Paulo e a incorporação de fotografias e livros de arte em coleções institucionais evidenciam o entrelaçamento entre práticas curatoriais e biblioteconômicas na construção de uma história da arte moderna, permitindo discutir permanências, disputas e legados ainda presentes.

Já a segunda mesa, denominada ***Circulação da arte moderna***, abordou os fluxos de obras, ideias e narrativas que conformaram o modernismo entre o Brasil e o exterior, examinando as redes institucionais responsáveis por sua difusão nas décadas de 1940 e 1950. Ao considerar desde a entrada de álbuns de importantes artistas do modernismo europeu em bibliotecas nacionais como a BMA até a projeção internacional da produção brasileira, a mesa discutiu como a arte moderna foi apresentada, interpretada e absorvida em diferentes territórios e contextos culturais. A análise desses regimes de circulação revela tanto a formação de um repertório cosmopolita quanto a construção de um cânone marcado, por exemplo, pela presença rarefeita de minorias sociopolíticas e mulheres artistas nas coleções emergentes. Nesse percurso, buscou-se tensionar os mecanismos de legitimação, participação e exclusão que atravessaram a institucionalização da modernidade artística no país.

Nesta edição do MAM Debate, foi central a noção de instituição – uma entidade concreta que tem o poder de institucionalizar algo, no sentido de formalizar e estruturar ações. Entretanto, mais do que institucionalizar, o MAM e a BMA exerceram ações instituintes, ou seja, foram além do que já estava instituído e sedimentado. As decisões tomadas por essas instituições e pelos artistas e críticos da época abriram uma série de possibilidades, de sentidos e de compreensões que, por sua vez, estão sempre inacabados, já que nunca devem deixar de ser revistos e debatidos. É o que esse evento propôs; e, certamente, ele contribuiu para a instituição de outras formas de perceber e compreender o surgimento, o desenvolvimento e a consolidação do modernismo.

mesa 1

Personagens e histórias entre o MAM e a BMA

Revista Klaxon nº 2,
com poema de
Milliet.

5

ON ME PREND ENCORE

pour un millionnaire américain
avare

Dans une cabine à six places
avec dans la tête
tout le soleil du nouveau monde
et des expédients inavouables

SERGE MILLIET.

Lisbeth Rebollo
Helouise Costa
Pedro Nery

mesa 1

Personagens e histórias entre o MAM e a BMA



**Sérgio Milliet,
da Biblioteca ao
MAM São Paulo**

Lisbeth Rebollo Gonçalves
curadora e professora emérita PROLAM USP

Sérgio Milliet (1898-1966) teve grande importância na cultura brasileira, entre o ano de 1922 e o decênio de 1950.

Durante pouco mais de 28 anos, além de participar da Semana de Arte Moderna (1922) e atuar como crítico na imprensa e em revistas especializadas nacionais e internacionais, ele teve presença fundamental em espaços institucionais que introduziram e deram impulso à arte moderna no Brasil. Entre essas instituições, estão a Biblioteca Municipal, da qual tornou-se diretor em 1942, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), para cuja criação contribuiu ao longo dos anos 1940. Além disso, foi diretor artístico da segunda, terceira e quarta edições da Bienal de São Paulo, ao longo da década de 1950.

Poeta, ensaísta, crítico de arte, tradutor e gestor cultural, Sérgio Milliet esteve em atividade na cena cultural brasileira desde os anos 1920, quando, recém-chegado de Genebra, Suíça, onde fora estudar, participou da Semana de Arte Moderna, em 1922, com poemas escritos em francês e apresentados por seu amigo franco-suíço Henri Mugnier. Tornou-se um contato importante para os modernistas, pois trazia experiências do meio cultural europeu, a partir de sua vivência, desde os quatorze anos, em Genebra – cidade que, à época da Primeira Guerra Mundial, fora um centro cultural de notabilidade. Sérgio Milliet é, por exemplo, quem traz a maioria dos colaboradores estrangeiros para a revista modernista *Klaxon*, a primeira surgida depois da Semana. O crítico foi integrante do corpo de redação desta revista, além de ali publicar poemas e crônicas. Deve-se ressaltar que, de novo na Europa, desde o início do ano de 1923, em Paris, além de atrair intelectuais para colaborar com a *Klaxon*, ele também projetava os modernistas no meio de língua francesa, escrevendo para a revista belga *Lumière* – na qual publicou, por exemplo, um comentário sobre a exposição de arte moderna da Semana. Na França, esteve em contato com os artistas brasileiros que viajaram a Paris, como Di Cavalcanti, a quem apresentou Blaise Cendrars, e Tarsila do Amaral, que pintou seu retrato – o *Retrato Azul* – em 1923, em Paris.

Segundo o entendimento de Sérgio Milliet, o intelectual precisa ter a ética como uma premissa básica de seu trabalho, e deve ter uma atitude de intervenção para construir um espírito compatível com o seu tempo. Essa dimensão ética vem relacionada, no seu pensamento, a uma dimensão educativa. Era necessário, para ele, abrir portas à educação – foi a visão que marcou seu trabalho à frente das instituições onde atuou¹, sendo uma premissa fundamental para ele.

Vale destacar que, nos decênios de 1930 a 1950, quando desenvolveu seu trabalho como gestor cultural em instituições, ele se tornou crítico de arte do jornal *O Estado de São Paulo*, além de publicar, nesse período, diversos livros sobre artes plásticas.

¹ Sérgio Milliet adquiriu essa visão na sua formação na Suíça, onde a ética protestante impregnava a educação.

No Departamento de Cultura – A Biblioteca Municipal

No começo da década de 1930, Milliet integra o grupo que idealiza o Departamento de Cultura, que vem a ser a semente da futura Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. Desse grupo, fazem parte Paulo Duarte, Mário de Andrade, Antônio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes e Tácito de Almeida, entre outros.

Inicialmente, Sérgio Milliet, tem a missão de dirigir a Divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento de Cultura, que é criado em 1935 e incorpora a Biblioteca Municipal. Nessa Divisão, ele foi responsável, por exemplo, pelo apoio às expedições de pesquisa de Lévi-Strauss entre os Bororo e por promover, igualmente, várias pesquisas de perfil socioeconômico, com a participação de professores da Escola de Sociologia e Política e de alunos da Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Outro fato relevante da Divisão é a *Revista do Arquivo* que, por ação de Milliet, deixa de ser um espaço de registro burocrático para tornar-se uma revista aberta à informação sobre cultura, onde se publicam textos sobre arte, como *A pintura moderna*, de Jean Maugüé, e *Pintura e mística*, de Roger Bastide, ambos professores franceses que vieram ao Brasil para lecionar na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) – recém-criada em 1934 e na qual, em seu início, Milliet promove o contato entre o meio artístico e os mestres europeus que vieram a São Paulo.

Vem depois dessa experiência o momento significativo que nos interessa destacar: o da contribuição de Sérgio Milliet à frente da direção da Biblioteca Municipal, transformada em um espaço de fundamental importância para a cultura paulistana e brasileira.

Com a mudança de prefeito (saída de Fábio Prado e posse de Prestes Maia), Sérgio Milliet é transferido, em 1942, para a Divisão de Bibliotecas. Torna-se então o diretor da Biblioteca Pública Municipal, que hoje se chama Biblioteca Mário de Andrade. O prédio da Praça Dom José Gaspar, projetado por Jacques Pilon, havia acabado de ser inaugurado quando ele assumiu o cargo.

Na direção da Biblioteca, Milliet enfrenta restrição de verbas e de pessoal, apesar de o discurso sobre sua inauguração apresentá-la como uma instituição de alta relevância para o país e para o estado. Mesmo em condições difíceis de orçamento, Milliet desenvolve um projeto dinâmico, organizando uma Seção de Livros Raros e uma Seção de Microfilmagem, reorganizando a Seção Circulante de Livros e criando a Seção de Arte. No auditório da Biblioteca, promove ciclos de conferências sobre diferentes temas das ciências humanas e sobre arte, num momento em que havia embates entre a arte acadêmica e arte moderna. É iniciativa de Milliet a publicação do *Boletim Bibliográfico* (que depois se transformou na *Revista da Biblioteca Municipal*). Além disso, estabelece intercâmbio com a Biblioteca de Paris.

Vamos dar especial destaque à Seção de Arte por ser importante para o futuro MAM São Paulo. Inaugurada no dia 25 de janeiro de 1945, essa Seção nascia da intenção de reunir os livros da área para usufruto dos estudiosos e dos artistas – ali, era possível ter acesso a catálogos, revistas especializadas, livros, reproduções de obras de arte ilustrativas dos principais movimentos de vanguarda e obras originais de artistas modernos brasileiros. Milliet formou um acervo e organizou um arquivo de documentação de arte sobre papel, criando uma coleção de desenhos e gravuras originais que eram guardados em pastas, às quais os artistas e pesquisadores podiam ter acesso. Criou, igualmente, um acervo de pintura moderna brasileira.

Com sua colaboradora Maria Eugênia Franco, organizava exposições didáticas sobre os movimentos artísticos modernos, apresentando ao público e aos jovens artistas as mudanças estéticas introduzidas com a arte moderna. Assim, trazia informações sistematizadas sobre arte moderna, num momento em que os acadêmicos dominavam os Salões de Arte e recebiam apoio governamental para a obtenção de bolsas de estudo e prêmios. Milliet apoiava os artistas modernos e os jovens que buscavam formação fora dos espaços acadêmicos quando esse debate era fundamental.

A Biblioteca Municipal tornou-se, nas mãos de Milliet, o primeiro centro cultural público do Brasil.

E houve ainda mais um feito importante: ele conseguiu uma subvenção da Fundação Rockefeller para a Escola de Sociologia e Política, onde era professor, com a finalidade de criar uma Escola de Biblioteconomia que funcionaria junto à Biblioteca Municipal, permitindo a formação de profissionais especializados.

Um ano depois da fundação da Seção de Arte, o crítico Osório César, em artigo para a Folha da Noite, observou:² “a sua organização é uma das mais perfeitas e modernas de quantas existem nas bibliotecas da Europa e da América”. E descreve:

A Seção consta de uma ampla e higiênica sala de consultas com biblioteca especializada de artes plásticas. Neste setor, há uma catalogação especial para os livros de arte, baseada num sistema de ficha-dicionário, que traz os títulos, autores e os assuntos, em ordem alfabética, facilitando desse modo a consulta. Empregam-se também fichas de relação, com o propósito de aproximar livros e assuntos correlatos... Essa ideia foi concebida por Sérgio Milliet e se iniciou com a doação que ele próprio fez à Seção de Arte de todas as suas pastas de recortes de revistas e jornais de valor. Uma outra coleção que também foi criada e está crescendo bastante é a de organização de desenhos, pinturas a óleo e aquarelas originais... Agora a Seção está expondo a sua preciosa coleção de desenhos originais de nossos maiores pintores contemporâneos: Candido Portinari, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Rebolo, Hilde Weber, Flávio de Carvalho, Pancetti, Walter Lewy, De Fiori, Figueira, Di Cavalcanti etc. (Folha da Noite, São Paulo, 21 fev. 1946).

² Citado por: SPINELLI, João. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth (org.). *Sérgio Milliet 100 anos*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004, p. 52.

Pode-se dizer que a Seção de Arte ofereceu ao público, pioneiramente, um panorama sistemático e atualizado da história da arte universal e do pensamento crítico sobre arte da época, com um enfoque formativo e informativo, tendo, além do mais, a preocupação em construir uma memória artística da cidade, a partir de um acervo de obras. Milliet, como crítico de arte, sempre defendeu a necessidade de criar uma ação organizada para a arte moderna que nascia na cidade de São Paulo. Já em 1938, ele diz:

a ausência de um museu de arte moderna na cidade se faz duramente sentir. Se este existisse na nossa capital [...] talvez não ficasse sem registro permanente o esforço notável dos pintores e escultores da atual geração brasileira (“Pintura moderna”. *O Estado de São Paulo*, 22 jul. 1938).

A ideia da Seção de Arte tem relação com seu desejo de um museu de arte moderna para a cidade de São Paulo.

Antes de falarmos de seu trabalho para a criação do MAM São Paulo, é preciso seguir a linha do tempo e observá-lo à frente de duas associações: a Associação Brasileira de Escritores (ABDE) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Em 1942, por iniciativa de escritores contrários ao Estado Novo, foi fundada, no Rio de Janeiro, a ABDE. Entre seus fundadores estavam Otávio Tarquínio de Sousa (presidente), Sérgio Buarque de Holanda, Astrojildo Pereira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Érico Veríssimo. Em 1944, no período da Segunda Guerra Mundial, a ABDE decidiu organizar um congresso no Theatro Municipal de São Paulo, iniciado em 22 de janeiro de 1945. A abertura do evento, presidida por Sérgio Milliet, foi uma manifestação de oposição ao governo Vargas, contribuindo para aprofundar a crise do regime. Em seu discurso, o crítico falou da importância do intelectual tomar posição em momentos difíceis da vida política.

Milliet foi também ligado ao surgimento de outra associação que traria importantes contatos para o futuro MAM São Paulo e sua Bienal: a ABCA. Ele esteve nas reuniões de Paris, na UNESCO, em 1948, 1949 e 1950, quando foi criada a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Em 1949, no segundo encontro, quando já se apresentou a proposta de estatutos da AICA, anunciou-se a criação de treze seções nacionais – uma delas, a brasileira. Nesse ano, houve um Simpósio no qual Milliet apresentou uma comunicação intitulada “A marginalidade da pintura moderna”. No texto, ele discute a modernidade como processo social, com uma visão pioneira para a época, usando recursos da metodologia sociológica e da história da arte. Sua comunicação foi apresentada em francês e se encontra nos Archives de la Critique d’Art [Arquivos da Crítica de Arte], alocado em Rennes, na França.

Nesta reunião da AICA, em que Paul Fierens foi escolhido para ser o primeiro presidente, Milliet foi indicado como secretário regional para a América Latina. No mesmo quadro administrativo, estavam como vice-presidentes: Lionello Venturi (Itália), James Johnson

Sweeney (Estados Unidos), Raymond Cogniat (França), Eric Newton (Grã-Bretanha), Jorge Juan Crespo de la Serna (México) e Gerard Knuttel (Países Baixos). Simone Gille-Delaфон (França) foi indicada como secretária-geral e Walter Kern (Suíça) como tesoureiro.

Milliet foi o presidente da ABCA de 1949 a 1959, cargo que exercia quando aconteceu o Congresso Extraordinário da AICA, de 1959, no Brasil, por ocasião da fundação de Brasília, nova capital do país. O Congresso foi realizado em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, na ocasião da 4ª Bienal de São Paulo (1957), tendo sido organizado, com o apoio de Juscelino Kubitschek, por Mario Pedrosa e Mário Barata, em torno do tema “Brasília, síntese das artes”.

Ao mesmo tempo que consolidava suas ações na Biblioteca e participava da criação de associações, Milliet engajava-se no projeto de criação do MAM São Paulo, ideia que defendia desde 1938.

O projeto de um museu de arte moderna para São Paulo

A ideia de criar um museu de arte moderna em São Paulo existia desde o Departamento de Cultura, pensado na estrutura do governo. Porém os momentos eram difíceis e não havia chances para a criação do museu na instância pública. Uma brecha surgiu quando, na Escola de Sociologia e Política, onde também atuava,³ ele teve contato com diplomatas americanos interessados na aproximação com o Brasil – especialmente Carleton Sprague Smith, que era o adido cultural em São Paulo e se relacionava com Nelson Rockefeller.

Sérgio Milliet atua, ao lado de Eduardo Kneese de Mello, como um interlocutor dos americanos e do grupo de intelectuais e artistas interessados na criação do museu. Nessa época, muitas reuniões de intelectuais brasileiros acontecem com a participação de arquitetos, artistas, jornalistas e outros interessados. Milliet é muito ativo nesse grupo.

O crítico vai aos Estados Unidos em 1942, mesmo ano em que se dá a visita de David Stevens, diretor da Divisão de Humanidades da Fundação Rockefeller, à Escola de Sociologia e Política. Milliet corresponde-se com Nelson Rockefeller, e eles falam sobre a doação de um conjunto de obras como estímulo à formação dos futuros museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. Para São Paulo, serão oferecidas aquarelas, guaches e pinturas a óleo, de Georg Grosz, Marc Chagall, André Masson, Fernand Léger, Max Ernst, Alexander Calder, Byron Browne, Morris Graves, Jacob Lawrence, Arthur Ovsner, Robert Gwathmey, Everett Spruce – artistas selecionados por Alfred Barr e Dorothy Miller. Essas obras, entregues ao público brasileiro, foram apresentadas em exposição na Seção de Arte, em novembro de 1946. Os artistas, cujas obras foram

³ Foi secretário-geral, de 1933 a 1935, e professor, de 1937 a 1944.

doadas, eram jovens americanos ou europeus que haviam se exilado nos Estados Unidos, na época da guerra, e a doação tinha o intuito de mostrar a importância desse país, já naquela época, no contexto da cultura ocidental. Sobre essa doação, diz Rockefeller em carta a Milliet, redigida em francês: “Minha intenção, dando alguns objetos de arte ao Brasil, não é fundar uma coleção, nem aumentar uma coleção já existente, mas acelerar um *momentum* latente”.

E menciona um convênio a ser assinado entre o MAM São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) e o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

De 1946 em diante, muitas reuniões são realizadas no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), que mantém a guarda do acervo doado. Empresários se aproximaram do projeto por esta época. Assis Chateaubriand, fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), é sensibilizado, assim como Francisco Matarazzo Sobrinho, que passa a participar das reuniões.

Ao que consta, a decisão de acolher o apoio de Matarazzo para a criação do MAM se dá com o aval norte-americano. Matarazzo e Yolanda Penteado iniciam, nesse momento, a compra de obras para o acervo. Cogita-se entregar a direção do museu a Sérgio Milliet, mas ele não pode acumular a função com o cargo que possui junto ao município. Busca-se um diretor fora do Brasil, e o primeiro seria o belga Léon Degand.

No catálogo da primeira mostra do museu – *Do figurativismo ao abstracionismo* –, encontra-se um texto do diretor Léon Degand e de Sérgio Milliet. Milliet estará sempre ligado à vida dessa instituição e será um agente de máxima importância na Bienal, que é criada como evento internacional do museu, a primeira ocorrendo em 1951.

Para Sérgio Milliet, esse momento da história cultural e da arte moderna é profícuo. Ele diz na imprensa: “salta aos olhos o espírito de liberdade”.

Em 1952, obtém da Prefeitura uma licença para dedicar-se à organização da 2ª Bienal de São Paulo – a do IV Centenário –, e o mesmo se dará na terceira e na quarta edições.

Na função de diretor artístico, considera necessário não apenas o contato com a contemporaneidade, mas também a aproximação com os grandes patrimônios da história da arte moderna, isto é, o conhecimento e o vivo contato com obras e artistas ligados aos principais momentos da trajetória da arte moderna, no século XX.

Em texto redigido para o catálogo da 2ª Bienal, assim se expressa:

Ao lado das soluções abstratas e concretistas, as soluções figurativas, pois a Bienal traz um amplo confronto de tendências. Ao lado do expressionismo que se exprime pela deformação, o cubismo que se compraz na construção geométrica. Junto à tentativa de pintar o sonho e revelar o mundo inconsciente, a ambição de descrever

objetivamente o mundo da realidade, crítica social, participação, evasão, fantasias, ciências, toda a cultura de nossa época, caótica, contraditória, atraente e hostil, a um tempo, se espelha nessa arte discutida e discutível, polêmica quase sempre, construtiva por vezes, mas viva, presente, que não podemos ignorar. (MILLIET, 1953, p.16)

Evidencia-se, mais uma vez, em sua prática cultural, a preocupação com a ação educativa, com a formação e a atualização de informação dos artistas e do público, de modo a fomentar a arte do presente. O plano museológico que aparecia na Seção de Arte encontra espaço para consolidar-se num museu e numa bienal. A infraestrutura para a ação é, agora, uma realidade.

Em 1959, decide aposentar-se de suas atividades junto à Biblioteca e deixa a direção das Bienais. Sua presença na cena cultural torna-se menos evidenciada, embora ele continue como assessor da Área de Artes Plásticas da Bienal de São Paulo, realizando contatos no exterior e recebendo algumas missões junto à UNESCO. Continua também redigindo sua coluna sobre arte e literatura para o jornal *O Estado de São Paulo*. A partir dos anos 1960, escreve, principalmente, resgatando suas memórias.⁴ Morre no dia 9 de novembro de 1966.

Referências

CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MILLIET, Sérgio. *Pintores e pinturas*. São Paulo: Martins, 1940.

_____. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Ed. Departamento de Cultura, 1942.

_____. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

REBOLLO, Lisbeth Gonçalves. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1992.

_____. *Sérgio Milliet, gestor cultural*. Palestra para o Instituto de Estudos Avançados da USP, 1º. dez. 2017.

_____ (org.). *Sérgio Milliet 100 Anos*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

SPINELLI, João. Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth (org.). *Sérgio Milliet 100 Anos*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

⁴ Textos reunidos nos livros *De ontem, de hoje, de sempre* e *De cães, de gatos, de gente*.

mesa 1

Personagens e histórias entre o MAM e a BMA



Maria Eugênia Franco: a difusão da arte moderna como política institucional

Helouise Costa
curadora do MAC USP

As ações iniciais da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (BMSP), atual Biblioteca Mário de Andrade (BMA), e a sua posterior colaboração com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) constituem um esforço institucional sistemático, dos mais significativos, para a formação de público e difusão da arte moderna na cidade, entre as décadas de 1940 e 1950. Criada por Sérgio Milliet, em 1945, a Seção de Arte, que desde o início esteve sob a direção de Maria Eugênia Franco, assumiu um papel central nesse processo ao organizar exposições didáticas com reproduções de obras de arte, mais tarde potencializadas pela parceria estabelecida com o MAM São Paulo. Franco articulou crítica, pedagogia e documentação para tornar a arte moderna acessível ao público. Este texto defende que a importância de Maria Eugênia permanece subestimada pela historiografia e argumenta que sua atuação foi decisiva para a formação de público e institucionalização da arte moderna em São Paulo, bem como para o estabelecimento de novas metodologias para o que hoje denominamos de mediação cultural.¹

Antecedentes: Mário de Andrade e Sérgio Milliet

Mário de Andrade foi enfático ao argumentar sobre a importância do uso de reproduções como forma de democratização do acesso à arte no Brasil em seu texto *Museus populares*, publicado em 1938. O crítico, que na ocasião estava na direção do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, defende a criação de museus de reproduções e critica a precariedade dos museus de arte locais.

O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejam os reais. Em vez de tortuosos museus de belas-artistas, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais.²

Não por acaso, Sérgio Milliet, crítico de arte e literatura, colaborador designado por Andrade para a direção da BMSP, em 1943, organizou uma exposição permanente de reproduções de pinturas clássicas e modernas, paralelamente à formação de uma coleção de obras de arte originais sobre papel, de autoria de artistas modernos brasileiros.

Nomeado diretor da Biblioteca Municipal, o ilustre escritor não poderia deixar de imprimir ao seu importante departamento uma feição de interesse pelas belas-artistas. Assim é que, contando com o apoio do prefeito Prestes Maia, organizou uma interessante exposição permanente de reproduções de quadros célebres no saguão de entrada do grande edifício da rua da Consolação. A iniciativa é útil e demonstra

¹ A maior parte das reflexões reunidas nesta apresentação foram desenvolvidas em três textos publicados anteriormente. Ver: COSTA, 2014; 2016; 2018.

² ANDRADE, 1938.

uma inteligente percepção da importância das bibliotecas como instrumentos práticos de vulgarização cultural. Com a nossa precariedade triste em matéria de museus, não podemos dar ao povo a menor oportunidade de um contato mais ou menos íntimo com a arte. Com a sua mostra permanente de boas reproduções, a Biblioteca atenua essa falta.³

Essas iniciativas seriam consolidadas com a criação da Seção de Arte da Biblioteca Municipal, em 1945, cuja direção Sérgio Milliet confiou à escritora e crítica de arte Maria Eugênia Franco.

Maria Eugênia Franco

Maria Eugênia Franco compartilhava com Mário de Andrade e Sérgio Milliet a convicção sobre a importância das reproduções como instrumento educativo. À frente da nova seção da BMSP, ela desenvolveu três frentes de atuação principais: a organização do Gabinete de Estampas, dando sequência ao colecionismo de obras originais sobre papel produzidas por artistas brasileiros – ação da qual resultou uma coleção de arte moderna que se tornaria o primeiro acervo público dessa tipologia no país; a estruturação do Arquivo de Arte Brasileira, centro de documentação dedicado a registrar e reunir informações sobre a produção artística da cidade de São Paulo – iniciativa que, mais tarde, serviria de base para a criação do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart);⁴ a criação de um programa específico de aquisição e exposição de reproduções de obras de artistas estrangeiros, que iremos abordar mais detalhadamente aqui.

Franco trouxe para a BMSP uma nova concepção de documentação, difusão e educação artística, resultado de sua formação na França. Entre 1946 e 1948, com o suporte de uma bolsa do governo francês, ela estudou na Escola do Louvre e no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, além de ter estagiado no setor de documentação da Organização das Nações Unidas (UNESCO).⁵ Essa experiência lhe possibilitou contato direto com os debates internacionais sobre democratização cultural, circulação de reproduções e educação artística no pós-guerra, questões que se tornariam estruturantes de sua atuação pública no Brasil. Em seu retorno, Franco transformou a Seção de Arte em uma espécie de laboratório de mediação cultural. Paralelamente à formação da coleção de reproduções de obras de arte, ela organizou inúmeras exposições didáticas que visavam apresentar os fundamentos da arte moderna e suas diferentes tendências e transformações formais, além de destacar artistas que considerava relevantes.

³ MARTINS, Luís. “Pintura e poesia”. *Diário da Noite*, 29 abr. 1944. In: MARTINS, Ana Luísa; Silva, José Armando Pereira da, 2009, p. 92.

⁴ Sobre as atividades de Maria Eugênia Franco no Idart, ver: LEITE, 2017.

⁵ Ibid. Não foi possível descobrir o grau de colaboração estabelecido entre Milliet e Franco na organização prática das atividades da Seção de Arte, e nem quem assumiu as tarefas que competiam a ela no período de seu afastamento na França.

Exposições didáticas como museu imaginário

As exposições didáticas foram concebidas por Maria Eugênia Franco como percursos educativos, nos quais as reproduções eram acompanhadas de textos explicativos, bibliografia de apoio, revistas e material iconográfico adicional, todos consultáveis no local. Eram dirigidas tanto a artistas quanto a interessados em arte, em geral, ainda pouco familiarizados com a arte moderna. Apesar da escassez de documentação sobre as exposições organizadas pela Seção de Arte, identificamos a realização de *Pintura norte-americana*, inaugurada em outubro de 1945, com reproduções acompanhadas de excertos compilados de livros de história da arte. Ainda na segunda metade da década de 1940, realizaram-se as seguintes mostras: *Pintores impressionistas*, *Escolas da pintura moderna*, *Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no Cubismo*, *Fauvismo e Expressionismo*; *Renascença Italiana* e *Os precursores da pintura francesa contemporânea*.⁶

Uma das exposições mais noticiadas na imprensa foi *Origens e evolução da pintura de Picasso*, realizada em 1949. Um artigo, publicado no *Jornal de Notícias*, em agosto daquele ano, menciona que a exposição integrava um programa intitulado “Museu Imaginário”, que estava sendo inaugurado naquela ocasião na BMSP.⁷ Franco, que naquele momento já estava de volta ao Brasil, explicita os princípios que norteavam o seu novo projeto:

Na introdução de sua importante obra *Psychologie de l'Art*, André Malraux observa que a invenção da reprodução colorida, tornando possível a apreciação e comparação das obras de arte distribuídas por todos os museus do mundo, “abriu um Museu Imaginário sem precedentes”. Esse “museu”, diz Malraux, vem tendo influência extraordinária no desenvolvimento dos estudos artísticos, pois permite que se preencham lacunas da confrontação incompleta das obras dos verdadeiros museus.

A fim de chamar atenção dos estudiosos da arte – tão numerosos atualmente em São Paulo – para a importância indiscutível das reproduções coloridas, a Seção de Arte da Biblioteca resolveu apresentar, no intervalo da preparação das exposições didáticas, séries avulsas de reproduções de grande formato e álbuns diversos. As exposições de reproduções já vinham sendo feitas há longo tempo, num esforço de divulgação do acervo da seção. Pondo-as agora sob o signo do “Museu Imaginário” esperamos apenas que a sugestiva noção da possibilidade de existência de um museu ideal, ao alcance de todos nós, por intermédio da reprodução da obra de arte, venha estimular, ainda mais, os estudos artísticos e a frequência de nossa sala de leitura.⁸

⁶ COSTA, 2018.

⁷ XX, 1949.

[illegible]

É importante notar que, para Maria Eugênia Franco, as reproduções não eram entendidas como simples substitutas da obra original, mas como instrumento pedagógico carregado de grande potencial informativo quando devidamente contextualizadas. Essa abordagem deslocava a biblioteca de seu papel tradicional de repositório, reposicionando-a como instituição ativa, capaz de produzir sentido, orientar interpretações e formar repertórios.

Seção de Arte e MAM em colaboração

A fundação do MAM São Paulo motivou que parte das mostras organizadas pela Seção de Arte da BMSP passassem a ser concebidas em diálogo direto com a programação do museu. Acreditava-se que a visitação do público a ambos os espaços seria facilitada pela proximidade dos endereços onde funcionavam as duas instituições. Entre os exemplos dessa ação conjunta, destacamos quatro exposições que conseguimos identificar. A primeira, já comentada, foi *Origens e evolução da pintura de Picasso*, cujas reproduções apresentadas na Biblioteca foram complementadas por uma seleção de obras do artista, existentes em coleções privadas paulistanas, exibidas no MAM São Paulo em novembro de 1949. Já a mostra *Os precursores da pintura francesa contemporânea* foi organizada pela BMSP simultaneamente à exposição vinda da França *De Manet a nossos dias*, realizada no museu. Por fim, *O abstracionismo e seus criadores* foi pensada como complemento à *Exposição de artistas de vanguarda da revista Art d'aujourd'hui*, apresentada no MAM São Paulo em novembro de 1954.

A parceria entre a BMSP e o MAM São Paulo estendeu-se também à circulação de outros materiais didáticos adquiridos pela biblioteca. Esse foi o caso de *Que é pintura moderna?*, uma das chamadas “exposições múltiplas” circulantes preparada e comercializada pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA).⁹ Exibida tanto na BMSP quanto na Bienal de São Paulo, que na ocasião era organizada pelo MAM São Paulo, a mostra contribuiu para reforçar a convergência de objetivos entre as duas instituições. Podemos dizer que a atuação conjunta da Biblioteca e do Museu consolidou um modelo de cooperação cultural até então inédito na cidade. A combinação entre as exposições didáticas da Biblioteca e as mostras de obras originais no MAM São Paulo, acrescidas ou não de reproduções, possibilitou um percurso formativo integrado, destinado a tornar a arte moderna acessível e compreensível para diversos públicos, contribuindo ainda para o amadurecimento do circuito artístico paulistano no pós-guerra.

⁹ COSTA, 2014.

O valor das reproduções no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial

Em que pese a avaliação depreciativa que hoje se possa fazer sobre o uso das reproduções para o aprendizado da história da arte ou para o contato com as obras, é possível constatar, por meio de diversas fontes, que esses materiais eram bastante valorizados no pós-Segunda Guerra Mundial, especialmente em função dos avanços, então recentes, das técnicas de impressão em cores. Podemos citar, como exemplo, uma matéria publicada na imprensa que aponta para a crença no suposto poder das reproduções de transformar, a longo prazo, todo o sistema da arte, avaliação corroborada por Sérgio Milliet:

Ultimamente [...] o Museu de Arte Moderna dos Estados Unidos da América do Norte está fazendo tiragens de duzentos ou duzentos e cinquenta exemplares no máximo, que podem ser vendidas no Brasil por quatrocentos ou quinhentos cruzeiros. São reproduções feitas por processo moderno, em alto relevo [...]. Mesmo as pessoas entendidas dificilmente as distinguiriam dos originais [...]. Segundo explicou-nos o Sr. Sérgio Milliet [...] as reproduções poderão revolucionar a pintura e o comércio de quadros e é provável que em anos distantes [...] os pintores prefiram guardar o original e mandar imprimir cópias fiéis como aquelas obtidas pelos modernos processos ‘yankes’, ganhando direitos autorais.¹⁰

A existência de um robusto mercado internacional de reproduções de obras de arte, alimentado por importantes museus e editoras renomadas, bem como o colecionismo de reproduções, encampado por instituições como a BMSP, só reforçam o reconhecimento de seu valor cultural.¹¹ Sob a influência do conceito de *museu imaginário* formulado por André Malraux, segundo o qual a fotografia e os meios de reprodução permitiam ultrapassar os limites físicos e geográficos dos museus, essas imagens tornaram-se instrumentos capazes de criar novas formas de fruição, comparação e estudo das obras de arte.

Ao mesmo tempo, iniciativas promovidas pela UNESCO, tais como a publicação de catálogos de referência e organização de exposições itinerantes de reproduções, reforçaram a importância desse tipo de recurso para a ampliação do acesso à educação artística e para o incentivo à criação de políticas públicas voltadas à difusão do patrimônio visual da humanidade.¹² As coleções de reproduções constituíram não apenas ferramentas pedagógicas, mas também dispositivos ideológicos voltados à promoção de uma cultura universalista, sustentada pela crença no papel estratégico e diplomático da arte para o fortalecimento do diálogo entre nações em reconstrução no pós-guerra.

¹⁰ Recorte de periódico sem autor e sem fonte encontrado no Arquivo da Seção de Arte da BMSP.

¹¹ Uma avaliação inicial do acervo de reproduções da Seção de Arte mostra a procedência variada das pranchas, que eram impressas e comercializadas por editoras europeias de diversos países e museus de arte, como o Museu do Louvre e o MoMA.

¹² Ver: Catálogos da UNESCO nas referências.

Já nos chamados países periféricos e em desenvolvimento, como o Brasil, as reproduções significaram a possibilidade de um contato sistemático com tradições estéticas às quais suas populações dificilmente teriam acesso devido à ausência de museus consolidados e de coleções públicas abrangentes, com obras de arte originais. Ciente de tal situação, Maria Eugênia Franco, como crítica de arte com formação museológica e documental, engajou-se em estratégias de difusão que ultrapassaram a escrita teórica e assumiram formato institucional concreto. O seu retorno ao Brasil, após os estudos na França, coincidiu com o momento em que a BMSP buscava consolidar um setor dedicado à arte, o que lhe permitiu aplicar, de modo experimental, concepções pedagógicas e museológicas avançadas para a época, em sintonia com os debates internacionais sobre democratização cultural.

Em um contexto marcado por infraestrutura artística e cultural precárias e desigualdades de toda ordem, os programas de exposição concebidos por Maria Eugênia Franco, com o apoio de Sérgio Milliet, difundiram referenciais e fomentaram a formação de públicos para a arte moderna. Ao contribuírem para a constituição de uma cultura visual compartilhada, funcionaram como pontes simbólicas que conectaram a realidade local a um repertório artístico global antes inalcançável.

Referências

ANDRADE, Mário de. Museus populares. *Revista Problemas*, ano I, n. 5, São Paulo, 1938.

COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 107-132, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/NHTPNJWRfMhgDcgW4GNvjwS/?lang=pt>. Acesso em: 9 dez. 2025.

_____. Educar para o moderno: entre a biblioteca e o museu. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). *MAM 70*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018. Catálogo. Disponível em: https://mam.org.br/wp-content/uploads/2018/09/MAM70_CATALOGO_Completo_baixa.pdf. Acesso em: 9 dez. 2025.

_____. Museus imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1949-1960). In: Colóquio Labex Brasil-França. 2016, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: MAC USP, UNIFESP e Labex Arts et Humanités 2H2, 2016. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/4_Labex_helouisecosta.pdf. Acesso em: 9 dez. 2025. p. 81-109.

EXPOSIÇÃO didática sobre a pintura de Picasso. O museu imaginário da Seção de Arte da Biblioteca Municipal. *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 7, 10 ago. 1949.

FERRAZ, Geraldo. Origens e evolução da pintura de Picasso. *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 7, 29 jun. 1949.

FRANCO, Maria Eugênia. *Origens e evolução da pintura de Picasso*. Release de exposição da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo. São Paulo, Arquivo da Seção de Arte, Biblioteca Mário de Andrade, 1949.

LEITE, Andréa Andira. *A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) em São Paulo: uma revisão crítica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-30112017-095100/pt-br.php>. , 2017.

PERRY, Rachel. “Immutable Mobiles: UNESCO’S Archive of Color Reproductions.” *The Art Bulletin*, vol. 99, 2017, issue 2, p.166-185.

UNESCO. *Catalogue of Colour Reproductions of Paintings Prior to 1860*. Paris: UNESCO, 1950.

_____. *Catalogue of Colour Reproductions of Paintings from 1860 to 1959*. Paris: UNESCO, 1949.

_____. *Travelling Print Exhibition: Catalogue*. Paris: UNESCO, 1949.

mesa 1

Personagens e histórias entre o MAM e a BMA



**Os museus paulistas e a
campanha de Paulo Duarte
contra o vandalismo e o extermínio**

Pedro Nery
museólogo do MAM São Paulo

O livro editado por Paulo Duarte¹ e publicado pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo em 1938 traz à tona o que ficou conhecido, em 1937, como a campanha *Contra o vandalismo e o extermínio*. A publicação reúne diversos documentos, entre textos de jornais, discursos de deputados, correspondências e a proposta de lei para criação do Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de São Paulo.² Este último, levado pelo Deputado Paulo Duarte nos estertores da Segunda República, teve seu projeto enviado diversas vezes para comissões jurídicas e de cultura da assembleia legislativa do Estado de São Paulo, até que em 10 de novembro de 1937 fossem todos os legislativos dissolvidos com a instituição do Estado Novo varguista (1937-1945).

Aqui, não caberia detalhar o complexo contexto dos anos 1930, que é atravessado por uma série de revoluções políticas que desencadearam fatos notórios, como a própria Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932, a Constituição de 1934 e, por fim, o já citado Estado Novo em novembro de 1937, que perdurou até 1945. Neste cenário de convulsões políticas e acirramento de posições – com a presença cada vez mais intensa de ideologias políticas que se afirmavam na Europa no período antecedente e que se mantêm na Segunda Guerra Mundial –, o contexto nacional é de surgimento de grupos políticos que não mais se identificavam apenas com os regionalismos e as oligarquias rurais, mas sim com agremiações comunistas, sindicalismo, deputados representantes de classe, além da extrema direita integralista, com representantes nas assembleias.³

Nesse sentido, também não é de se estranhar o surgimento de novas agremiações de artistas modernistas, que acabaram por organizar mostras, palestras, exposições, e até mesmo grupos auto-organizados em torno de ideias e concepções de arte e cultura em comum, como é o caso do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e do CAM (Clube dos Artistas Modernos), ambos fundados em 1932. Nesse âmbito, a organização que a prefeitura de Fábio Prado (1934-1938) oferece para a criação do Departamento de Cultura do Município (DC) em 1935, surpreendentemente, transforma uma miragem em realidade, pois, pela primeira vez, eram criadas políticas públicas para toda a área da cultura municipal, envolvendo diversos setores.⁴ Seu diretor, o escritor e crítico Mário de

¹ Paulo Alfeu Junqueira Duarte (São Paulo, 1899-1984) foi um renomado advogado, formado pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (Universidade de São Paulo, 1924), além de jornalista, arqueólogo, professor e uma das figuras intelectuais mais fundamentais de sua geração. É reconhecido por sua atuação no jornal O Estado de São Paulo como revisor, repórter e redator-chefe; pela publicação seminal *Sob as arcadas* (1927), a partir de sua experiência universitária no Largo São Francisco; e por seu engajamento intenso na vida política e cultural paulista da primeira metade do século XX, desde o apoio à Semana de Arte Moderna de 1922 à participação na Revolução de 1932, que lhe rendeu prisão e exílio. De volta ao país, participou da criação da Universidade de São Paulo, introduzindo professores franceses e integrando o corpo docente da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL). Foi pioneiro na institucionalização da arqueologia e da proteção do patrimônio cultural no Brasil. Durante breve gestão no Museu Paulista (1959-1960), propôs sua reestruturação, visão que se tornaria referência mais tarde na criação do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP).

² DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. Volume XIX da Coleção Departamento de Cultura, São Paulo, 1938.

³ A Ação Integralista Brasileira (AIB) surge em 1932, ao passo que a Aliança Nacional Libertadora (ANL), sua principal opositora, apoiada por comunistas, surge em 1934.

⁴ O Departamento de Cultura (DC) foi criado com a ajuda de Paulo Duarte e outros intelectuais progressistas e modernistas. ver DUARTE, Paulo. Mário de Andrade por ele mesmo / Paulo Duarte. Todavia, São Paulo, 2022.

Andrade, figura reconhecida pela atuação junto aos primeiros vanguardistas modernistas de São Paulo, conseguiu implementar uma série de ações práticas na esfera da ação estatal cultural, como um censo qualificado, escolas parque, uma discoteca, a aquisição de grandes coleções bibliográficas, a criação de revistas culturais, entre outras.

Foi pela sua atuação contundente no DC que Gustavo Capanema, então Ministro da Educação, solicitou-lhe a redação de um anteprojeto para o Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) em 1936, que dirigiria e organizaria políticas públicas na esfera do patrimônio histórico e artístico no âmbito da União,⁵ papel hoje desempenhado pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).⁶ Esse anteprojeto, que incluía questões até hoje consideradas progressistas – como o tombamento de bens imateriais relativos à produção da cultura popular brasileira –, não chegou a ser implementado em seus termos, ainda que servindo de base para o regulamento do SPHAN no final de 1937. O anteprojeto, hoje reconhecido e discutido, foi utilizado como texto base por seu companheiro e amigo Paulo Duarte para o projeto de lei que visava a criação de um Departamento de Patrimônio Histórico Artístico Estadual em 1937, com algumas diferenças locais que respondiam às especificidades paulistas, notoriamente aquelas voltadas à orientação dos museus que acabaram por inviabilizar sua concretização.

A campanha *Contra o vandalismo e o extermínio*, publicada no documento citado, iniciou-se com visitas feitas por Mário de Andrade e Paulo Duarte a locais como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu das Artes, a residência dos jesuítas e o forte quinhentista de São João de Bertioga.⁷ As visitas eram publicadas em jornais, principalmente n’*O Estado de São Paulo*, como formas de denúncia do descaso com a arquitetura histórica e do sumiço de elementos arquitetônicos e escultóricos desses locais que remontavam principalmente ao período colonial. Além disso, citavam-se expedições que eliminavam indígenas e expropriavam seus bens culturais para outros países, bem como a destruição dos sambaquis para serem feitos de argamassa. Para Mário de Andrade, essas ações já faziam parte de sua colaboração como técnico para o SPHAN.

A partir da comoção pública com a falta de preservação e a precariedade da infraestrutura de bens culturais nacionais, Duarte requer a criação do Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e envia projeto de lei para a Assembleia do Estado de São Paulo em 1937. No presente documento, temos o longo discurso do deputado

⁵ O Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN) foi iniciado por decreto em 13 de janeiro de 1937 e tinha Rodrigo Melo Franco de Andrade como diretor, e Mário de Andrade como técnico de São Paulo.

⁶ O anteprojeto para o SPHAN de Mário de Andrade já foi debatido e pode ser encontrado na íntegra em: ANDRADE, Mário, ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Mário de Andrade, Rodrigo M. F. Andrade; notas de Clara de Andrade Alvim, Lélia Coelho Frota; org. Maria de Andrade. ed. Todavia, São Paulo, 2023. Ver também: IPHAN. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 30. Mário de Andrade. Organização: Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, 2002.

⁷ A primeira foi tombada em 1938, hoje a igreja é o Museu de Arte Sacra dos Jesuítas e o Forte de São João foi tombado em 1940, ambos com apreciação técnica de Mário de Andrade para o SPHAN.

justificando o projeto, no qual, para além de defendê-lo, relata todas as atividades desenvolvidas pelos seus parceiros no DC, e termina celebrando que o departamento criado no âmbito municipal é germe para a constituição de um DC na esfera estadual, que se chamaria “Instituto Paulista de Cultura”.⁸ Apesar da confusão, a intenção é de fato reorganizar completamente a cultura no governo do Estado, criando um departamento à luz do existente municipalmente, capaz de orientar todas as áreas e sistematizar o conjunto de instituições e programas culturais em políticas de Estado.

Assim, o documento editado em 1938 prossegue com o relato de uma dissidência sobre o projeto, a qual Paulo Duarte acusa ser “o grupo Leão”, referindo-se exclusivamente à figura de Paulo Vergueiro Lopes de Leão, pintor e diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo, que se envolve em um longo imbróglio com o projeto. Duarte o acusa de agir sozinho por “interesses exclusivamente pessoais”.⁹ Ainda segundo Duarte, “destaca-se este grupo apenas pelo ódio terrível que tem aos artistas modernos e a todos aqueles cujos nomes não tenham castiça etimologia nacional. Para tal grupo, Portinari, por exemplo, ao ver do Sr. Leão, além de um imbecil, é estrangeiro, apesar de nascido em Brodowski!... Brecheret, é estrangeiro e idiota!”.¹⁰

Nota-se que Paulo Duarte traz à tona dois fatos ideológicos e políticos sobre a xenofobia e as vanguardas modernistas. Esse argumento, que parecia caminhar junto da lógica “progressistas versus conservadores”, ganha tons ainda mais destacado quando o próprio Duarte mostra que Lopes de Leão teria arregimentado o apoio do deputado João Fairbanks, da Ação Integralista Brasileira – partido de ideologia conservadora e ultranacionalista – para propor emendas que tornariam o projeto juridicamente inviável.

O que corrobora a vontade de Lopes de Leão em articular-se com deputados para frear o projeto do Departamento de Patrimônio Histórico Artístico – que já parecia ter consenso e já havia passado pelas comissões da assembleia – são as alterações que a lei propunha em relação à Pinacoteca do Estado de São Paulo. Aqui, precisamos de um breve parêntese. A Pinacoteca do Estado foi criada em 1905 com pinturas enviadas do Museu Paulista,¹¹ regulamentada apenas em 1911 e retirada do prédio da Luz durante as revoluções de 1930 e 1932. Em 1931, entre esses dois movimentos, foi criado o Conselho de Orientação Artística, que ficaria encarregado dos direcionamentos da Pinacoteca. Seu diretor era então o próprio diretor da Escola de Belas Artes, instituição privada que, então, tomaria conta da Pinacoteca do Estado. Segundo Duarte:

⁸ [DUARTE, 1938: pág 109] “Assim o ensaio admirável inaugurado em São Paulo [DC] é o germe daquela árvore grande que vai dar sombra ao Estado inteiro, quiçá, em menos tempo do que poderemos prever, a todo o território nacional: o Instituto Paulista de Cultura.”

⁹ [DUARTE, 1938: pág. 146]

¹⁰ [DUARTE, 1938: pág 149]

¹¹ Ver: NERY, Pedro. Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893-1912). 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Ora, o Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Estado coloca a questão em seus termos. Faz voltar para o poder público o acervo artístico que se acha nas garras do Sr. Leão e, ainda mais, irá fazer que a Pinacoteca fique, como deve ser, à disposição de todos os artistas de S. Paulo, sem distinção de grupo ou de escola, e não em poder apenas de alguns, em sua maior parte, artistas medíocres como o Sr. Leão.¹²

O documento destaca o projeto de lei enviado, no qual em seu artigo 5º, parágrafo primeiro, diz que “serão oportunamente subordinados ao departamento, por ato do Executivo, e com organização que por este lhes for dada, [...] a) o Museu Arqueológico e Etnográfico a ser criado; b) o Museu Histórico, a ser criado; **c) o Museu de Artes Plásticas (artigo 50)** [...] (grifo nosso)”. No segundo parágrafo, diz: “Enquanto não for criado o Museu Histórico subordinado ao Departamento, todo material obtido correspondente à categoria ‘Arte Histórica’ será recolhido ao Museu Paulista, do Ipiranga, que fica mantido com sua atual organização.”¹³ No artigo 50º, lê-se: “A atual Pinacoteca do Estado, que fica subordinada ao Departamento, passa a denominar-se ‘Museu de Artes Plásticas’ e obedecerá, na sua organização, no que lhe for aplicável, as disposições em vigor respeitantes à Pinacoteca, com as modificações trazidas pelos regulamentos (art. 46º)”, sendo então o artigo 46: “O secretário da Educação e Saúde Pública expedirá os regulamentos necessários à execução da presente lei, mediante proposta do Diretor do Departamento”.¹⁴

A partir disso, depreendemos que, de fato, a Pinacoteca do Estado deixaria de existir para tornar-se um museu vinculado ao Departamento de Patrimônio Histórico Artístico, e pouco ou nada restaria da estrutura vigente entre Conselho de Orientação Artística e a estrutura do museu. Nota-se, ainda, que a lei não altera o Museu Paulista; inclusive, entre os textos publicados no documento de 1938, há uma carta de Affonso de Escragnolle Taunay, então diretor deste museu, apoiando a iniciativa. O desfecho da celeuma não se encerra: o deputado integralista Fairbanks pede o envio novamente para a Comissão Jurídica, que recusa suas emendas, e em novembro de 1937, em longa discussão na assembleia, Fairbanks pede que o projeto retorne para a Comissão de Cultura pela quinta vez. Fairbanks defendeu que a Escola de Belas Artes permanecesse como controladora da Pinacoteca do Estado, em um discurso que recaía sobre posições artísticas, recusando o juízo duvidável das obras de arte que deveriam atender a uma universal harmonia e à racionalidade, discursando em consonância com conservadores contrários à arte modernista. O projeto, assim, retornaria para a Comissão de Cultura um dia antes da dissolução da assembleia e da instituição do Estado Novo.

O acirramento político entre progressistas e conservadores de várias vertentes revelou uma dissidência clara entre ideologias na produção artística, bem como um novo

¹² [DUARTE, 1938: pág 151]

¹³ [DUARTE, 1938: pág 273]

¹⁴ [DUARTE, 1938: pág 292-293]

perfil de presença (ou aparelhamento) do estado, impensável antes da Revolução de 1930, fora da elite agrícola, seja no DC ou no Conselho de Orientação Artística. Ainda é possível se questionar se foi esse fato que desencadeou a defesa da Criação de um Museu de Arte Moderna, especificamente voltado para essa tipologia de produção, já que, em 1938, Sérgio Milliet,¹⁵ crítico de arte participante da Semana de Arte Moderna de 1922 e membro do DC, escreveu n’*O Estado de São Paulo*, em 22 de julho de 1938:

A ausência de um museu de arte moderna na cidade se faz duramente sentir. Se este existisse na nossa capital, a exemplo do que ocorre em quase todos os países civilizados do mundo, talvez não ficasse sem registro permanente o esforço notável dos pintores e escultores da atual geração brasileira. Em verdade ao Departamento de Cultura cabe organizá-lo [...].

O projeto abrangente de Mário de Andrade e Paulo Duarte naufraga, junto ao desvelar da disputa ideológica que escala e isola grupos e instituições como parece ter sido o caso da Pinacoteca do Estado. Teria sido a partir desta cisão uma das razões que possivelmente levou, não mais à defesa de um museu de artes plásticas, mas de um museu de arte moderna? O que, de fato, Sérgio Milliet leva a cabo, a princípio, com a Seção de Arte da Biblioteca Municipal, em 1945, conformando a primeira coleção pública de arte moderna; e depois colaborando com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948.

Referências

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Mário de Andrade, Rodrigo M. F. de Andrade*. Notas de Clara de Andrade Alvim e Lélia Coelho Frota. Organização de Maria de Andrade. São Paulo: Todavia, 2023.

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (org.). *Me esqueci completamente de mim, sou um Departamento de Cultura: textos e entrevistas de Mário de Andrade, Fábio Prado, Oneyda Alvarenga et alii*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. (Coleção Departamento de Cultura, v. 19).

¹⁵ “a campanha ‘contra o Vandalismo e Extermínio’, por mim desencadeada em O Estado de São Paulo em 1937 depois publicada no livro contra o vandalismo e o extermínio, editada pelo Departamento de Cultura, por iniciativa de Sérgio Milliet.” [DUARTE, 2022 pág. 242-243]

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022.

IPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30: *Mário de Andrade*.

Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história*. Organização de German Alfonso Nunez. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu*

Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893–1912). 2015. Dissertação

(Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930–40: o Grupo Santa Helena*. São

Paulo: Nobel; EDUSP, 1991.

mesa 2
Circulação da arte moderna



José Augusto Ribeiro
Ana Paula Simioni
Taisa Palhares

mesa 2

Circulação da arte moderna



A instituição do moderno nos anos 1930 e 1940

José Augusto Ribeiro
curador e pesquisador

Verifica-se com frequência, na literatura sobre a arte feita no Brasil na primeira metade do século XX, uma avaliação de que o campo das artes plásticas atravessa, nos anos 1930 e 1940, um período correspondente ao de “maturidade” do modernismo. Em geral, esse exame aparece sob chave conservadora, ao ressaltar a propensão “menos experimental” dos artistas,¹ com o julgamento de que “a ênfase colocada na investigação formal” pelos primeiros modernistas teria ficado para trás,² em favor de compromissos com uma “problemática político-social”.³ É importante dizer que o trabalho desses autores não diminui a importância da arte feita nas décadas de 1930 e 1940. Pelo contrário, esclarecem-na em muitos aspectos. O problema é que, aparentemente confinado entre dois marcos de renovação da cultura brasileira – a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo, e a emergência das vertentes construtivas, no começo dos anos 1950 –, o período intermediário tende e continua a ser definido por aquilo que não é: um tempo de acomodação dos preceitos de vanguarda que vinham em curso desde a metade dos anos 1910, na contramarcha das investidas heroicas desencadeadas pelo evento de 1922, e com desdobramentos que seriam preparatórios, neste esquema interpretativo, para a sucessão de abstracionismo, arte concreta e neoconcretismo, entre o final dos anos 1940 e o final da década de 1950.

A institucionalização do meio artístico, que culmina com a fundação dos museus de arte moderna no final do decênio de 1940,⁴ passa a ser realçada como uma das principais características daquele momento, junto com uma produção artística subdividida em duas correntes principais: uma figuração pautada por agenda social (Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa etc.) e outra mais intimista, valorizadora do *métier* e da técnica pictórica (de artistas ligados ao Núcleo Bernardelli, ao chamado Grupo Santa Helena e ao Seibi-Kai). Enquanto a primeira corrente se alinharia a determinados parâmetros contemporâneos internacionais, em geral estabelecidos por variações do realismo,⁵ a segunda se aproximaria de fontes diversas da tradição pictórica europeia, configurando uma espécie de ala comedida do modernismo, reunindo tanto pintores autodidatas, com formação baseada na sedimentação da experiência tradicional do ofício, quanto artistas simplesmente descontentes com os padrões acadêmicos de ensino, mas ainda interessados nas belas-artes.

De fato, os dois fatores (de um lado, a lenta institucionalização do ambiente cultural brasileiro e, de outro, a arte “social” e a de *métier*) são importantes para pensar as possibilidades, as condições e alguns rumos da produção artística nas circunstâncias determinadas. Agora, para que ambos sejam compreendidos na sua real extensão, é preciso confrontá-los com o que escapa às evidências. Por exemplo, nenhuma dessas descrições dá notícia sobre as reações contrárias à inserção de modernistas nos

¹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982, p. 15.

² ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 19.

³ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1. ed. 1970], p. 49.

⁴ Nos últimos anos da década de 1940, ocorre a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1948) e do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949).

espaços oficiais então existentes; sobre as diversas iniciativas de artistas organizados em associações para estabelecer as condições de produção e circulação do próprio trabalho de arte; ou, ainda, sobre o andamento da obra de artistas que iniciam ou desenvolvem ali, entre as décadas de 1930 e 1940, produções que não podem ser chamadas de “social”, “proletária” ou cultivadoras de “valores plásticos”, e que, hoje, figuram entre as mais inventivas e significativas do Brasil no século XX. Para citar algumas – e muito distintas umas das outras –, destacam-se as produções de Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Djanira da Motta e Silva, José Pancetti, Ernesto De Fiori, Lívio Abramo, Maria Martins, Milton Dacosta, Maria Leontina, Iberê Camargo e José Antonio da Silva. O fato de esse corte cronológico aparecer, então, como uma espécie de recuo ou mera separação de passagens triunfantes da história da arte no país – a despeito de abrigar obras tão ou mais relevantes na formação de uma visualidade moderna brasileira, em especial se comparadas às realizações do período imediatamente anterior – diz o bastante sobre o equívoco de fixar fenômenos históricos por datas inaugurais.

Mais do que isso, o estabelecimento dos paradigmas “Semana de 22” e “arte construtiva no Brasil”, com a consequente turvação do que está aí de permeio, talvez informe algumas questões de fundo: sobre a obliteração das contradições da modernidade brasileira, as falsas totalizações que se escondem sob uma identidade nacional e o esforço de superar a condição de “atraso” do ambiente artístico brasileiro em relação ao dos países “avançados”. Não que nas décadas intermediárias tenha faltado ânimo para definir uma identidade nacional ou para acertar o ponteiro com um relógio que parecia deixar o Brasil para trás; nos anos 1930 e 1940, não só as reivindicações de uma arte moderna e brasileira ganham foro oficial com o apoio do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), como alguns dos artistas de maior popularidade na época se notabilizam por produções destinadas à representação cultural do país, dentro de esquemas formais que guardam na aparência algo dos recortes cubistas e da “fase clássica” de Pablo Picasso, o que, num contexto cultural em formação, seria suficiente para inspirar a desejada sincronia com a arte europeia – apesar de parte dos resultados alcançados por Emiliano Di Cavalcanti e Candido Portinari traírem suas soluções de compromisso. Quanto à expectativa de criar as possibilidades de desenvolvimento de uma linguagem moderna no país, havia, agora – em Portinari, inclusive –, a ideia de cumpri-la passando pelo reatamento de laços com a tradição artística ocidental, o que redundou em tradicionalismos, mas também na depuração de potências transformadoras.

A formulação desse discurso sobre o modernismo – que descreve o período posterior a 1930 como um momento de “baixa” na maré de renovações, na primeira metade do século XX no Brasil – remonta, ou parece ter como base, à famosa conferência intitulada *O movimento modernista*, apresentada por Mário de Andrade, em 1942, na

⁵ A pintura com representações de trabalhadores urbanos e rurais está presente em produções de Estados Unidos, México, Rússia, Alemanha e Itália, realizadas entre as décadas de 1920 e 1940.

Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro. Naquela sessão, organizada para lembrar os vinte anos da realização da Semana de 1922, o escritor apresenta o balanço de um processo em curso ainda à época de “reverificação” e “remodelação da inteligência nacional”, conforme os termos do autor. Nessa análise, Mário classifica o momento em torno da Semana como “heroico”, “destruidor”, uma “fase ininterrupta de festa”, de “cultivo de prazer”, ao passo que as exigências políticas impostas pela Revolução de 1930 implicariam, dali em diante, uma fase “mais calma” e “mais proletária” do movimento cultural modernista, uma fase “de construção”.

No plano geral da crítica de arte, desde meados dos anos 1930 até o final da década de 1940 – quando entra em pauta, e com força hegemônica, a oposição entre “figuração” e “abstracionismo” –,⁶ alguns dos principais intelectuais ligados ao modernismo, como Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Martins, Lourival Gomes Machado e Ruben Navarra, publicam, em livros, periódicos e conferências, avaliações retrospectivas sobre o movimento. Aquela parece, mesmo, uma época de exame, de análise. A maioria desses autores tenta, então, em seus escritos, localizar os antecedentes, diagnosticar as motivações da reivindicação da arte moderna no país, os seus pleitos iniciais, e demarcar os rumos da produção artística até ali – e, por vezes, dali para frente –, mas todos eles marcam 1930 como um ponto de corte, uma mudança de rota. Além disso, vingou a apreciação de Mário de Andrade dessa quadra histórica do modernismo como “mais estável”, sucessora de um “sentimento de arrebatamento”; ela guarda precisões, em sua visada analítica e participante, feita no calor da hora, e, desde então, continua a ser repetida por diversos autores – no entanto, repisando a caracterização do período como um tempo “modesto” e de ruminações.

Na comparação com o caráter “aristocrático” dos salões e saraus fechados que ocorriam entre meados da década de 1910 até o final dos anos 1920, ou com o alcance público limitado que tinham as exposições de artistas autodenominados modernos, realizadas, nesse mesmo período, no *hall* de hotéis, de fato, somente entre 1930 e 1945 o modernismo conseguiria encetar o seu processo de “rotinização”,⁷ aos poucos minando aversões. É nesse período que surgem os salões concebidos para acolher a produção local que se identificava como “moderna”, assim como cresce o número de exposições europeias realizadas no Brasil e de coletivas de arte brasileira que viajam ao exterior. O fenômeno de expansão das manifestações modernistas pelo país passa, ainda: pela constituição de polos regionais (em Recife, Minas Gerais, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza,

⁶ Artistas como Di Cavalcanti, Segall e De Fiori, e críticos como Sérgio Milliet, consideravam o abstracionismo uma linguagem “hermética” e “desumanizadora” da arte. Victor Brecheret e Segall chegaram a se manifestar contrários à abstração, em 1939, ano do 3º Salão de Maio, do qual participaram junto com obras de Alexander Calder e Josef Albers, entre outros. Em polo oposto, Mario Pedrosa começa a publicar no Brasil uma série de três ensaios sobre Alexander Calder, em 1948, mesmo ano em que Cícero Dias realiza uma pintura mural com elementos abstratos no prédio da atual Secretaria da Fazenda do Recife, em Pernambuco. Cf. Em torno do terceiro Salão de Maio. *Diário da Noite*, São Paulo, 4 maio 1939; PEDROSA, Mario. Alexander Calder. In: ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade de cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

⁷ Remeto aqui a: CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

Belém, Florianópolis etc.), em círculos que geralmente combinam o anseio de renovação artística com traços específicos da cultura local, fora do eixo Rio-São Paulo; pela ampliação da prática artística entre indivíduos de formações, gerações e classes sociais diferentes; pela fundação de clubes, sociedades e agremiações de artistas organizadoras de conferências e exposições; e pela intensificação do exercício da crítica de arte em jornais e revistas, apesar de boa parte dela ainda se constituir de literatos e autores autodidatas, em alguns casos com participações esporádicas.⁸ De qualquer modo, o crescimento do número de publicações periódicas sobre cultura, em especial arte e literatura, que se declaram modernistas, ou variantes do modernismo, serve para estimar ao menos o ritmo de propagação dessas ideias pelo território do país, a partir de 1920.⁹

As atividades artísticas no Rio de Janeiro encontravam-se então sob a hegemonia da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), cujo ensino de noções aclimatadas do neoclassicismo e do romantismo enfrentava, desde o final do século XIX, a resistência de professores e alunos que, atraídos pela pintura ao ar livre e por inovações do realismo e do impressionismo, absorviam-nas de modo incipiente e descontínuo.¹⁰ A repercussão,

⁸ Para um amplo painel das transformações nesse período, cf. ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 19-86.

⁹ Das revistas modernistas que surgem entre 1920 e 1949, merecem menção: *Papel e Tinta* (SP, 1920-1921); *Klaxon* (SP, 1922-1923); *Novíssima* (SP, 1923-1924); *Estética* (RJ, 1924); *A Revista* (MG, 1925-1926); *Terra Roxa e Outras Terras* (SP, 1926); *Festa* (RJ, 1927-1929); *Verde* (MG, 1927-1928); *Revista da Antropofagia* (SP, 1928); *Movimento Brasileiro* (RJ, 1928-1930); *Arco&flecha* (BA, 1928); *Leite Criôlo* (MG, 1929); *Madrugada* (RS, 1929); *A vida de SPAM* (SP, 1933); *Revista Acadêmica* (RJ, 1933-1945); *Cultura Artística* (RJ, 1934-1936); *Bellas Artes* (RJ, 1935-1940); *Movimento: Revista do Clube de Arte Moderna* (RJ, 1935); *Dom Casmurro* (RJ, 1937-1945); *Revista Anual do Salão de Maio* (SP, 1939); *Arte Moderna* (PA, 1938); *Problemas* (SP, 1937-1938); *Renovação* (PE, 1939-1944); *Movimento: Letras, Artes e Ciências* (CE, 1940); *Clima* (SP, 1941-1945); *Clã* (CE, 1946-1950); *Joaquim* (PR, 1946-1948); *Fundamentos* (SP, 1948-1955); *Horizonte* (RS, 1949).

¹⁰ Entre 1882 e 1884, o pintor bávaro Georg Grimm ocupa a cadeira de paisagem, flores e animais da Academia Imperial de Belas Artes, onde ministra aulas ao ar livre não apenas para que seus alunos pintem paisagens diante da natureza, como para lhes propor outra relação com a luz, com as cores e a realidade. Por contrariar a metodologia da instituição – em que as ilustrações científicas de botânica e geologia tinham peso no estudo da paisagem –, a adoção do método *en plein air*, que se difundira na França na primeira metade do século XIX, leva-o a abandonar o cargo de professor, sob pressão da diretoria e de colegas. Em seguida, Grimm retoma as aulas, sem vínculos institucionais, com um pequeno grupo de ex-alunos da Academia, durante sessões de pintura realizadas nas praias e arredores de Niterói, de 1884 a 1886. Entre os participantes do que seria posteriormente conhecido como “Grupo Grimm”, destacam-se Antônio Parreiras e Giovanni Castagneto. O intuito de renovar a pintura de paisagem por meio de uma sensibilidade cromática desenvolvida na captação imediata da natureza se reflete no curso do trabalho desses dois artistas, porém com irregularidades. Na obra de Parreiras, parte de sua produção na última década do século XIX se notabiliza por pinceladas soltas e manchas de grandes proporções que sugerem a intenção de apreender as condições variáveis de uma determinada vista, em geral, no interior de florestas. A luminosidade difusa de obras como *Escola do ar livre* (1892) e *Sertanejas* (1896) se impõe pela equivalência das variadas relações cromáticas, em vez da subordinação de um valor tonal a outro. A partir de 1899, no entanto, quando passa a receber encomendas públicas de painéis decorativos e pinturas históricas, Parreiras se volta a uma figuração de motivações descritivas, à trivialidade das composições em cenas como *A conquista do Amazonas* (1915), e a um ecletismo entre o romântico e o simbolista, em nus e alegorias. Aos influxos do naturalismo romântico europeu que se depreende na pintura brasileira dezenovista, Castagneto deu soluções técnicas originais, reveladoras de uma interceptação da paisagem detida na decomposição do espaço por marcações esbatidas de tinta – com uso de pincel, espátula ou feitas diretamente com os dedos – e, ao mesmo tempo, impulsivas no preenchimento rápido da superfície pictórica. Os suportes são, em sua maioria, de pequenas dimensões, e a paleta, fundamentada no monocromo, se reduz a um mínimo de cores para a representação de marinhas. Os procedimentos para alcançar a vibração instável dessas pinturas são igualmente econômicos, ora com a organização rítmica dos empastamentos, em sequência e numa mesma direção, ora com os movimentos desencontrados das manchas de cor. O artista determina o valor de cada notação colorida para formar, no conjunto, a estrutura das embarcações e as encrespações do céu e do mar, >>

na antiga capital federal, da Semana de Arte Moderna de 1922 não chega a ultrapassar muito o núcleo carioca de participantes do evento, e trabalhos de extração mais ou menos renovadora começam a ganhar exposição na cidade nas edições do Salão da Primavera, ocorridas no Liceu de Artes e Ofícios, entre 1923 e 1925, ao lado de obras que obedeciam aos padrões aceitos pela academia.¹¹ As mostras individuais de modernistas adquirem alguma regularidade entre 1928 e 1929, ainda assim em galerias e situações improvisadas.¹² Somente em 1931 a arte moderna logra a ocupação dos corredores oficiais, mas de maneira episódica, com a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, sob a coordenação do arquiteto Lúcio Costa, à época diretor da ENBA e autor de um programa de reforma no ensino da instituição.

Conhecida como “Salão Revolucionário”, a edição que teve no júri o poeta Manuel Bandeira, os artistas Anita Malfatti, Celso Antônio e Candido Portinari, além de Lúcio Costa, contraria a norma de seleção do Conselho de Belas Artes e aceita a maioria das inscrições.¹³ Pela primeira vez, o evento anual da Escola conta com a participação de

por exemplo. São inseparáveis, aqui, as impressões visuais transfiguradas no plano e as sensações experimentadas diante da natureza, ásperas e tempestuosas, suaves e pacíficas. Em comparação com os seus colegas de “grupo”, inclusive com Grimm, Castagneto é quem chega mais perto de uma autonomia dos processos pictóricos. Mas a constituição de um breve balanço das transformações na arte brasileira na virada do século XX exige, também e ao menos, menções a Eliseu Visconti e Almeida Júnior. Apesar do ecletismo de sua obra, em que se verificam noções de uma rigorosa disciplina acadêmica em diálogos com a *art nouveau*, o simbolismo, o pontilhismo e o impressionismo, Visconti desenvolve, no curso de sua produção, uma pesquisa cromática cujo objetivo parece ser o domínio do valor atmosférico das figuras. Em parte de suas paisagens, retratos e figurações de raiz onírica, produzida especialmente entre os últimos anos do século XIX e meados da década de 1910, o pintor investe em tramas de pinceladas aparentes, soltas, quase a diluir os objetos, e capazes de atenuar a perspectiva linear dos espaços, em favor de um dinamismo vaporoso de cores e linhas. Por fim, as contribuições de Almeida Júnior passam, de acordo com Gilda de Mello e Souza, pela renovação dos assuntos e dos personagens na pintura brasileira, pela supressão do caráter monumental das obras e pela reformulação da notação cromática e luminosa, adaptada à luz local. Embora preserve no desenho e na composição alguns ensinamentos de sua formação acadêmica, o trabalho de Almeida Júnior constitui um esforço de aproximar a pintura da “realidade brasileira”, sobretudo nas telas chamadas “regionalistas” do final do século XIX, que acabou por consagrá-lo como uma espécie de formador da “pintura nacional”, na opinião de diversos críticos (Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Luís Martins). Cf. MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: Os precursores. In: Exercícios de leitura. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 223-247.

¹¹ Sobre as edições do Salão da Primavera, o artista e historiador da arte José Maria dos Reis Júnior afirma, em depoimento à Funarte, concedido em setembro de 1983, que: “Dada a sua origem heterogênea, organizado e custeado pelos expositores, [o Primeiro Salão da Primavera] tinha que ser eclético, não seletivo de tendências. Assim, do lado de obras acadêmicas, expunham-se trabalhos de técnicas e concepções mais atualizadas, de Genesco Murta, Hugo Adami, Quirino da Silva, Mário Túlio e principalmente os de Zina Aita, que acabava de participar da Semana de Arte [Moderna] de São Paulo. Este Salão da Primavera repetiu-se em 1924 e 1925 [...]. Mas os expositores menos amoldados ao academismo, com ideias mais avançadas, se deram conta de que, devido ao seu programa liberal, aceitando todas as tendências, estes salões da Primavera não surtiram o efeito que deles se esperava: acordar a sensibilidade do público para as novas manifestações de arte”. Cf. KLABIN, Vanda Magia. A trajetória do artista na década de vinte. In: *Academismo – Projeto Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 21.

¹² Desse biênio, vale destacar as exposições de Cícero Dias, na sede da Policlínica, em paralelo a um congresso de médicos, em 1928; a de Lasar Segall, no Palace Hotel, no mesmo ano; e as de Ismael Nery, Tarsila do Amaral e Candido Portinari, também no Palace Hotel, em 1929.

¹³ Costuma-se dizer que não houve seleção de trabalhos para o Salão de 1931, e que todos os artistas inscritos na mostra anual da ENBA puderam apresentar as suas obras. Em depoimento ao Projeto Portinari, concedido em 22 de dezembro de 1982, no Rio de Janeiro, Lúcio Costa contesta essa versão: “[Quanto ao júri de seleção] não foi assim tão livre. Tiveram coisas que não mereciam consideração, [mas] não havia limite de obras por artistas. Não houve prêmio de viagem por causa dessa circunstância que não estava respeitando aquelas normas do Conselho de Belas Artes; é que havia todo um critério para a seleção de medalhas, aquela coisa toda.” Cf. Trechos da entrevista de Lúcio Costa para o Projeto Portinari. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931 – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 66.

artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Cícero Dias, Ismael Nery e Antonio Gomide.¹⁴ Também tomam parte da exposição dissidentes do academismo como Henrique Bernardelli, Henrique Cavalleiro, Helios Seelinger e Vicente Leite. Do outro lado, as represálias às propostas de mudança no Salão e na Escola¹⁵ antecederam a abertura da mostra, com o boicote dos “acadêmicos”. Seguem-se, imediatamente depois do encerramento da exposição, a demissão de Lúcio Costa e, mais tarde, uma política de conciliação coordenada pelo Estado, que em 1940 promove a criação de uma “Seção Moderna” dentro do salão, com a tendência de abranger tudo aquilo que simplesmente não se enquadrava na “Seção Acadêmica”, com as diferenças entre uma seção e outra diluídas, assim, numa institucionalização conveniente.

Se no Rio de Janeiro as atividades artísticas se concentram em torno da ENBA, por adesão ou dissidência às prescrições acadêmicas, em São Paulo, talvez devido à falta de uma referência institucional mais forte, duas associações capitaneadas por artistas e intelectuais são criadas em 1932, para instalar pequenas redes culturais, por meio da organização de exposições, conferências, concertos de música, espetáculos de dança e teatro, além de bailes de carnaval. A Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) tem à frente o artista lituano Lasar Segall, e o Clube de Artistas Modernos (CAM), o arquiteto e artista Flávio de Carvalho. Segundo o manifesto-estatuto da SPAM, sua programação previa reunir, discutir e estimular a produção dos colegas com dificuldades para viajar à Europa naquela época, em decorrência das crises política e econômica do país, após a agitação que culminou na Revolução Constitucionalista, em 1932. Dentre as atividades da SPAM, a mais importante talvez tenha sido a sua 1ª Exposição de Arte Moderna, em 1933, considerada a maior mostra de arte moderna feita até então no Brasil, com cerca de cem obras de, entre outros, André Lhote, Anita Malfatti, Constantin Brancusi, Giorgio De Chirico, Victor Brecheret, Le Corbusier, Antonio Gomide, Fernand Léger, Juan Gris, Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Gregori Warchavchik e Wasth Rodrigues. Todos os trabalhos de artistas estrangeiros componentes da exposição pertenciam a coleções particulares, de Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Samuel Ribeiro e Tarsila do Amaral.

Fundado um dia depois da SPAM, o CAM pretendia-se mais boêmio e mais politizado que a sua congênere. O Clube abre as portas de sua sede no ano seguinte, em

¹⁴ Celso Antônio e Candido Portinari, que apresentaram obras no Salão de 1931, haviam participado de edições anteriores da exposição, no período em que eram alunos da instituição: Antônio, entre 1917 e 1921, e Portinari, entre 1922 e 1928.

¹⁵ Em 1931, como parte da reforma no ensino da ENBA, Lúcio Costa, recém-empossado diretor da instituição, contrata para o corpo docente artistas e arquitetos modernistas, entre eles Alexander Buddeus, Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Celso Antônio e Leo Putz. Meses após a demissão de Costa, oficializada em setembro de 1931, o Instituto Paulista de Arquitetura (IPA) encaminha ao Ministério da Educação e Saúde um ofício contrário ao convite a “alguns apologistas da arte futurista” para lecionar na instituição. Datado de maio de 1932 e assinado por diretores e conselheiros do IPA, entre eles Edmundo Krug, Jaime Rodrigues, Alcides Xaide, Carlos Ekman, Francisco Kosutz e Bento de Camargo Filho, o documento considera os novos professores da Escola expoentes da corrente “antiestética” da arquitetura e da arte brasileira. Cf. *O ingresso de professores futuristas na Escola Nacional de Bellas Artes*. Folheto depositado no Arquivo Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Para mais informações sobre a desistência de artistas acadêmicos de participar do Salão de 1931, Cf. VIEIRA, Lucia Gouvêa (ref. 5).

1933, com uma intensa programação de música, em que têm lugar pequenos concertos de Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti, Elsie Houston e Marcelo Tupinambá. A agenda de atividades inclui: exposição da gravadora expressionista alemã Käthe Kollwitz, organizada em colaboração com Theodor Heuberger, da Pró-Arte do Rio, e com palestra de Mario Pedrosa; uma mostra de cartazes russos, acompanhada de conferência de Tarsila do Amaral; e uma terceira exposição, de desenhos de crianças e internos do Hospital Psiquiátrico do Juquery, com apresentação de Osório César; além de conferências de Caio Prado Júnior, recém-chegado da então União Soviética, de Jorge Amado, sobre a vida nas fazendas de cacau, e de David Alfaro Siqueiros, sobre o muralismo mexicano. Durante sua breve existência, o Clube funcionou como sede da companhia teatral dirigida por Flávio de Carvalho, chamada Teatro da Experiência. O grupo de atores era formado por profissionais e amadores, as encenações privilegiavam gestos e figurinos, os cenários não se constituíam de painéis pintados, como era habitual, mas de esculturas de alumínio, e o pano de boca era translúcido, permitindo jogos de luzes mais intensos. O espetáculo de maior repercussão da companhia, *O Bailado do Deus morto*, teve uma de suas apresentações interrompida pela polícia, episódio que colaborou para o fim precoce do Clube, em 1934, no mesmo ano em que o SPAM encerrou as suas atividades.

Ainda em São Paulo, os salões de arte moderna também se organizam por iniciativa de artistas ou de órgãos representativos, a exemplo do Salão de Maio (1937-1939), das mostras da Família Artística Paulista (1937-1939, em São Paulo, e em 1940, no Rio de Janeiro) e do Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (1938-1949). Idealizado por Quirino da Silva, o Salão de Maio ganha notabilidade e provoca reações contrárias numa parcela dos artistas brasileiros pelo “internacionalismo” de suas seleções e por promover a “arte abstrata”, sobretudo nas suas duas últimas edições. Em 1939, por exemplo, sob a coordenação de Flávio de Carvalho, a mostra apresenta obras de Alexander Calder, Josef Albers e Alberto Magnelli, ao lado de trabalhos de Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Fulvio Pennacchi. A exposição é acompanhada de um catálogo em formato de revista, com depoimentos de artistas (Tarsila do Amaral, Anita Malfatti), escritores (Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida), críticos de arte (Luís Martins, Paulo Mendes de Almeida) e arquitetos (Rino Levi), além do *Manifesto do Terceiro Salão de Maio*, assinado por Flávio de Carvalho, em defesa das duas vertentes “mais importantes do período”: o surrealismo e o abstracionismo.

Em 1937, nasceria também a Família Artística Paulista (FAP), descrita no texto de apresentação do catálogo de sua primeira mostra, atribuído a Paulo Mendes de Almeida, como uma reunião de artistas plásticos “sem preconceitos de escola ou tendência”. Os integrantes da agremiação declaram repúdio ao academismo e se recusam a alinhar-se à denominação de “moderno”, devido ao “mau uso” do termo. Pensada por Paulo Rossi Osir e criada em colaboração com Waldemar da Costa, a FAP reúne, em seu núcleo, artistas autodidatas, entre eles alguns que trabalhavam anteriormente como artesãos. Das exposições da agremiação, participaram Anita Malfatti, Candido Portinari, Carlos Scliar, Bruno Giorgi e outros. Já o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo tem origem na Sociedade Paulista de Belas Artes, e forma-se como associação de classe, em 1937, com

o objetivo de contribuir para a profissionalização da atividade artística. As esporádicas Exposições de Belas Artes (1922, 1935 e 1937, esta como Exposição Geral da Sociedade Paulista) constituem a atuação mais visível da entidade, abertas a todos os inscritos e com o predomínio de obras acadêmicas até 1938, quando a mostra passa a chamar-se Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. Em sua quinta edição, no ano seguinte, a exposição aumenta a participação de não acadêmicos e apresenta trabalhos de Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Antonio Gomide, Lívio Abramo e Rossi Osir, entre outros. A reunião informal em agremiações se torna, a partir dos anos 1930, não somente um meio de os artistas criarem oportunidades de mostrar suas obras, como também de viabilizarem a própria produção – seja com o intuito de propiciar alternativas aos padrões instituídos de ensino artístico, seja para o compartilhamento de espaços de trabalho e de conhecimentos práticos. Em geral, esses grupos incluem artistas em formação ou autodidatas, jovens de classe média baixa, imigrantes e filhos de imigrantes, interessados no aperfeiçoamento técnico da pintura. O Núcleo Bernardelli, por exemplo, constitui-se em 1931 – mesmo ano, portanto, do “Salão Revolucionário” –, nos porões da ENBA, no Rio de Janeiro, por alunos insatisfeitos com o ensino artístico estanque e “elitista” da instituição. O nome do Núcleo refere-se aos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli, que, na condição de professor e diretor, respectivamente, se insurgiram contra a Escola, no início do século XX. Considerados rebeldes pela diretoria da antiga academia, os “nucleanos” não eram modernistas resolutos, nem se afastavam tanto do academismo contra o qual se voltavam, mantendo apenas uma distância que, aos olhos da instituição, era suficiente para que fossem impedidos de figurar no salão oficial. Um de seus membros que desempenharia papel importante no processo de renovação da arte brasileira naquele período, o pintor José Pancetti, costumava dizer que não havia ingressado no Núcleo “esperando alguma coisa”. Mais que isso, o artista considerava o aprendizado que se transmitia ali “monótono e irritante”.¹⁶ Entre os “nucleanos”, além de Pancetti, estavam Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Eugênio Sigaud, Bruno Lechowski, Yoshiya Takaoka e Joaquim Tenreiro. O grupo permaneceu ativo até 1942.

Os frequentadores do antigo Palacete Santa Helena, na Praça da Sé, em São Paulo, entre 1934 e 1940, ficariam conhecidos mais tarde pela designação atribuída de “Grupo Santa Helena”. Pintores autodidatas, com ou sem treinamento acadêmico, como Francisco Rebolo, Mário Zanini, Fulvio Pennacchi, Manoel Martins, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Alfredo Rizzotti e Alfredo Volpi, alugavam salas do edifício para utilizá-las, com regularidade variada, como ateliês, para participar de sessões de modelo vivo ou como escritório para tocar as suas atividades de pintores-decoradores de residência. Fora dali, reuniam-se em duplas ou em pequenos grupos para pintar, aos domingos, nos arredores da cidade. Não se tratava, em suma, de um agrupamento formal rígido. Mesmo assim, é possível identificar afinidades na produção dos artistas pela recorrência das paisagens, dos meios-tons de fatura fosca, da mescla de influxos da pintura francesa impressionista, de Cézanne, do Novecento italiano e de fórmulas

¹⁶ LIMA, Medeiros. *Pancetti*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 28-34.

acadêmicas. Também na capital paulista, em 1935, forma-se o Seibi-Kai, grupo que reúne pintores imigrantes japoneses de São Paulo e Rio de Janeiro com o intuito de trocar informações técnicas e divulgar as suas obras. Em linhas gerais a produção de seus membros, entre eles Tomoo Handa, Walter Tanaka, Yoshiya Takaoka e Kichizaemon Takahashi, se aproxima, pelo ecletismo, à dos frequentadores do Santa Helena. Mas o grupo Seibi se dissolve em 1942, por causa das restrições oficiais à reunião de imigrantes japoneses, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, e retorna, cinco anos mais tarde, com novos integrantes e um ateliê coletivo, onde promovia cursos e salões de arte.

Como tentativa de compreensão da obra da maioria dos artistas que se vinculam ao Núcleo Bernardelli, à FAP e à primeira formação do Seibi-Kai, pode-se pensar em um “modernismo mitigado”, em uma prática da arte interessada no legado histórico da pintura europeia e num repertório modernista, àquela altura, já assentado em nível nacional. Guardada a heterogeneidade das obras, a estima pela tradição se reflete tanto no pendor metafísico das figurações de Campofiorito, povoadas por ruínas da estatuária e da arquitetura romanas, quanto na visualidade nostálgica de cenas religiosas do Trecento italiano de um Pennacchi, por exemplo. Em comparação com os modernistas de 1922, há na produção de Rebolo, Takaoka e Rossi Osir, nos anos 1930 e começo dos 1940, esquemas compositivos com base em ordenações espaciais estáticas, comandadas por tons rebaixados, e uma consciência artesanal da pintura, que enfeixa características contrastantes com as cores assertivas e o gestual expressionista de Malfatti na década de 1910, com o cromatismo quente e os planos marcados do Di Cavalcanti dos anos 1930 e com a época “pau-brasil” e antropofágica da obra de Amaral, saliente por comentários otimistas ou irônicos sobre a união extravagante de arquétipos nacionais à racionalidade de uma ordem industrial. O Núcleo Bernardelli e a FAP ainda veem sair de seus grupamentos o “portinarismo” de Graciano, com a deformação de pés e mãos para a representação monumental de trabalhadores e retirantes em espaços infinitos ou abstratos; a geometria calma e imprecisa das extensões cromáticas de Pancetti; a inclinação abstracionista de paisagens e naturezas-mortas de Bonadei; e as experiências construtivas de Volpi e Dacosta, sem o desejo de marcar grandes rupturas. Afora isso, trata-se de uma geração preocupada em restabelecer ligações com a tradição pictórica do Ocidente, por meio de uma poética realista de paisagens, naturezas-mortas, interiores, cenas de trabalhadores, em uns poucos casos com propensão nacionalista.

Referências

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1. ed. 1970].

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: Os precursores. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 223-247.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (org.). *Modernidade de cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931 – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 19.

mesa 2

Circulação da arte moderna



Entre atos: a produção invisibilizada de Tarsila do Amaral em tempos de Estado Novo¹

Ana Paula Cavalcanti Simioni
professora associada IEB USP

Tarsila do Amaral (1886-1973) é provavelmente, hoje, a artista brasileira modernista mais consagrada nacional e internacionalmente. Entretanto, a construção de sua notoriedade não foi um processo linear ou cumulativo, e tampouco simpático a todas as fases de sua produção. Conforme pude demonstrar em trabalho anterior,² o processo de consagração da pintora ocorreu tardiamente, tendo como ápice as comemorações dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna, em 1972. Foi então que ela foi coroada como “musa do modernismo” – expressão atravessada por clivagens de gênero – em um processo que envolveu todo o sistema da arte, ou seja, museus, mercado e aparato crítico (incluindo aqui estudos acadêmicos), durante o governo autoritário. Nesse período, chancelou-se sua produção dos anos 1920 e início dos anos 1930 como exemplar do primeiro modernismo brasileiro.

Os principais estudos sobre a artista, assim como as principais exposições que lhe foram dedicadas, centram-se nos “anos dourados” de sua vida, vinculados a duas fases artísticas (pau-brasil e antropofágica); na parceria afetiva e criativa com Oswald de Andrade; e nos intensos e glamourosos anos vividos em Paris. No incontornável livro *Tarsila: sua obra e seu tempo*, de Aracy Amaral, dos treze capítulos, dez abordam tal período; apenas um, intitulado “Epílogo: do social ao neopaubrasil”, se dedica ao período de 1930 a 1973, isto é, a quatro décadas de vida (biológica) da pintora.³ Nessas, apenas os primeiros anos da década de 1930 – a dita “fase social” – merecem algum destaque; após isso, Tarsila do Amaral parece não ter construído nada digno de ser realmente analisado. Pouco se vê, pouco se fala, pouco se expõe ou se analisa desse longo tempo de sua trajetória.

Gostaria, aqui, de dedicar-me a uma parte do que a artista fez nesse período, em especial, aos retratos produzidos para o Museu Paulista durante os anos varguistas.⁴ São imagens raramente associadas à artista, e ainda menos àquele período tido como de “oficialização do modernismo”. Por que em anos de suposto apoio estatal ao modernismo brasileiro, Tarsila do Amaral, hoje vista como “a” artista modernista, realizou obras tão tradicionais?

Às margens do centro: Tarsila em tempos de Estado Novo

Procurando se contrapor ao liberalismo e ao regionalismo que caracterizaram a Primeira República, o Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) estabeleceu uma política centralizadora que fez da cultura e da educação dimensões fundamentais, capazes de moldar uma “alma da nação” (Schwartzman, 1984). Especialmente sob a tutela de Gustavo Capanema, o Ministério da Educação e Saúde adquiriu uma proeminência rara na história do país, integrando intelectuais e artistas entre seus quadros

¹ O presente texto é uma versão ampliada da conferência realizada em torno da mostra *Tarsila depois de Tarsila*, levada a cabo pelo Museu Republicano de Itu, entre 4 de julho de 2024 e 30 de junho de 2025, com minha curadoria.

² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

³ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁴ É possível acessar as obras pelo seguinte link: <http://acervo.mp.usp.br/lconografiaV2.aspx#>

e atuando como mecenas, por meio de encomendas para arquitetos e artistas – a maior parte deles de orientação modernista.⁵

A construção da sede de seu ministério é emblemática. Síntese do que então se compreendia como “modernismo brasileiro”, o edifício logrou promover um diálogo original entre paradigmas internacionais (Le Corbusier) e uma interpretação “nacional” por meio de várias estratégias e negociações.⁶ Entre elas, o convite a alguns artistas visuais para criarem imagens em relativa sintonia com os discursos oficiais, como uma série de painéis pintados por Candido Portinari em torno dos ciclos econômicos que construíram a nação⁷ ou as esculturas encomendadas a Celso Antônio, Ernesto de Fiori e Bruno Giorgi, que “corporificam” os tipos nacionais. Nesse rol de artistas e arquitetos chamados a atuar no edifício símbolo do programa cultural estadonovista, há um único nome feminino: Adriana Janacópulos, brasileira formada em Paris, sobrinha de um ministro de Estado, caso já bem analisado por Marina Cerchiaro.⁸ Nem Tarsila do Amaral, nem Anita Malfatti foram convidadas. Ambas são ainda raramente mencionadas nas páginas de *Cultura e Política*, principal revista publicada pelo governo. E, algo que merece ser sublinhado: nenhuma delas foi incluída entre os primeiros artistas brasileiros adquiridos para compor a coleção de arte latino-americana que se formava no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

A primeira obra assinada por um artista brasileiro a integrar a coleção do museu nova-iorquino inaugurado em 1929 foi *Morro*, de Candido Portinari, em 1939. Todavia, o grosso das aquisições ocorreu entre 1941 e 1942, no âmbito da política de Boa Vizinhança, quando, inclusive, enviou-se um emissário para compra de obras “in loco”. Lincoln Kirstein esteve no Brasil em 1942, ocasião na qual escolheu 24 produções para comporem a coleção, com nomes como Candido Portinari, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Paulo Rossi Osir, Tomás Santa Rosa, Heitor dos Prazeres, Edith Behring e Percy Deane.⁹ A lista não comporta os nomes de Anita Malfatti e de Tarsila do Amaral, as quais hoje seriam consideradas praticamente obrigatórias em qualquer coleção dedicada ao modernismo brasileiro. Nas cartas enviadas à Rockefeller a partir do Brasil, o emissário não menciona o nome de Anita, mas sim o de Tarsila, sobre quem afirma:

[...] Tarsila, a primeira esposa de Oswald de Andrade etc.; compõe outra facção intelectual que, apesar de não ser amigável com a outra, são núcleos revolucionários agora, como eram para as revoluções de 1932 e 1937.¹⁰

⁵ SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp, 1984.

⁶ CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁷ FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

⁸ CERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: BBM, 2022.

⁹ COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

¹⁰ KIRSTEIN, Lincoln. Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions. May-October 1941-42, FAC, Series III, 4L, box 101, folder 966, p. 9. In: NASTARI, Danielle Misua. A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 183.

A associação de Tarsila do Amaral a uma facção “revolucionária” tinha, naquele contexto, conotações mais políticas do que estéticas e diz respeito a um elemento de sua trajetória que, ao meu ver, ainda precisa ser melhor estudado. Em 1930, já separada de Oswald, a artista conheceu Osório César, um médico que se dedicava a tratamentos inovadores, inclusive por meio da arte, com pacientes psiquiátricos (nos moldes de Nise da Silveira), e que viria a se tornar seu companheiro. César era um notório comunista, tendo publicado em 1932 *Onde o proletariado dirige*, obra ilustrada pela pintora. O livro resulta de uma viagem que ambos fizeram pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), quando ela vendeu sua tela *O pescador* para o Museu de Artes Ocidentais de Moscou. Como consequência, após sua publicação, ambos foram detidos. Tarsila do Amaral permaneceu dois meses presa no Presídio Político do Paraíso, e passou a ser investigada pela Delegacia de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (DEOPS). Sua ficha traz o seguinte parecer:

Incontestavelmente, a Sra. Tarsila do Amaral é a maior e mais arrojada comunista dentre todas as comunistas nacionais. É a maior porque impressiona e quase converte todos que a ouvem. É também a mais arrojada, porquanto os seus parceiros procuram sempre arrabaldes e lugares ocultos para pregarem o comunismo, ao tempo em que ela serve de salões nobres, onde, sem rodeios, ensina teórica e praticamente a doutrina vermelha. Tarsila está munida de todos os petrechos de propaganda comunista. Seu ‘museu’ é extraordinário, é além da expectativa, são discos, músicas, quadros, jornais, revistas etc.; ontem, por exemplo, expostos à curiosidade pública.¹¹

Sem cair no risco de reducionismos ou monocausalidades, acredito que, ao menos em parte, a marginalização de Tarsila do Amaral no circuito artístico relaciona-se às tensões políticas da época, as quais se articulam à condição de gênero da artista. Trata-se de um período ambíguo: de um lado, o voto feminino foi conquistado em 1942 e algumas mulheres se notabilizaram como estrelas do rádio ou do cinema (sendo Carmem Miranda o caso mais fulgurante); de outro, havia uma proliferação de discursos normativos em torno do papel da boa mãe/mulher/esposa republicana, que seria aquela que educaria os filhos (homens) para uma nação saudável.¹² O mesmo regime que recrutava artistas modernistas entre seus quadros, enviava outros para a prisão por sua proximidade ao “comunismo”.¹³

Fato é que apenas em 1950 Tarsila do Amaral voltou a ter alguma centralidade, com sua mostra individual levada a cabo pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo), que havia sido recentemente inaugurado. Entretanto, é importante notar que, entre 1933 e 1950, ela produziu sim: nesse período, ela trabalhou intensamente como

¹¹ Prontuário de Tarsila do Amaral, nº 1680, DEOPS. Citado por CARVALHO, Rosa Maria Cristina de. *A formação do pensamento estético de Osório Cesar: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016, p. 57.

¹² Ver: CERCHIARO, op. cit.; OSTOS, Natascha Stefania. *Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

¹³ Pagu, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Apparício Torelly (Barão de Itararé) são alguns entre os artistas e intelectuais que foram presos durante o Governo Vargas.

cronista nas páginas do *Diário de São Paulo* e d'*O Estado de São Paulo*;¹⁴ realizou muitas ilustrações para livros e revistas, ainda pouco estudadas, embora sejam tão relevantes para a circulação e normalização do modernismo;¹⁵ e pintou retratos sob encomenda para a Santa Casa e, especialmente, para o Museu Paulista, sobre os quais me deterei.

Retratos encomendados: autorias compartilhadas

Entre 1933 e 1940, Tarsila pintou mais de uma dezena de retratos para o Museu Paulista, encomendados pelo diretor Affonso d'Escagnolle Taunay.¹⁶ Eles integravam um ciclo de encomendas que visava consolidar a memória da República, por meio de telas que dignificariam seus idealizadores, muitos dos quais associados à cidade de Itu (onde está o Museu Republicano de Itu, que pertence ao Museu Paulista). As obras seguiam um programa rígido, estabelecido pelo diretor, que determinava suas dimensões, funções e estipulava como critério de qualidade a parecença entre o produto final e as fotografias dos retratados, as quais haviam sido garimpadas entre seus descendentes. A individualidade dos artistas era claramente menos importante do que as diretrizes e o programa geral, definidos pelo diretor.

Estudando os contratos estabelecidos entre os comitentes e os pintores durante o Renascimento, Michael Baxandall se refere às obras de arte como “fósseis da vida econômica”, ou seja, como símbolos de transações que materializam o lugar social dos encomendantes e dos artistas numa relação determinada.¹⁷ Séculos depois, estudando os retratos de Portinari feitos para membros da elite varguista, Sergio Miceli cria a expressão “imagens negociadas”.¹⁸ Em ambos os casos temos o retrato como uma obra que nasce de uma transação entre encomendantes (que, por vezes, são os próprios modelos) e artistas. É uma transação artística e também comercial, e nem sempre de caráter igualitário ou simétrico; isto é, a depender de quem é o cliente e do momento da fase do artista, o pêndulo irá variar. Isso significa que os retratos encomendados nos permitem observar uma lógica de produção artística que não se pauta, apenas, pela liberdade total do artista, por sua pura invenção. Eles desafiam assim a ideia de originalidade – um valor fundante do sistema da arte moderna.

Ao contrário, esse gênero escancara uma situação em que o artista é obrigado a se sujeitar às diretrizes estabelecidas pelo comitente, que, em alguns casos, como observa Miceli, é quase um “coautor” da tela, pois estipula o tamanho, os materiais, a pose, as

¹⁴ BRANDINI, Laura Taddei. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

¹⁵ Ver: CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

¹⁶ MARTINS, Mariana Esteves. *A formação do museu Republicano “Convenção de Itu” (1921-1946)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹⁷ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

¹⁸ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

cores, rejeita a tela caso não esteja satisfeito com o produto final etc. Esse tipo de obra se contrapõe ao mito modernista do artista como criador pleno, sujeito total de sua obra. Entendo que tais retratos realizados por Tarsila do Amaral estão nessa categoria de *imagens negociadas*; por isso incomodam, são pouco exibidos e, mesmo, por vezes, não reconhecidos em sua trajetória. São quase um fato vergonhoso, uma excrescência.

Essas imagens, ao contrário, me parecem importantes pelo que revelam. Elas expõem que nem sempre a vida de Tarsila foi um grande sucesso, e que, nas décadas de 1930 e 1940, o modernismo paulista ainda não havia logrado se impor na cena cultural. Vale ressaltar que, nessa época, não existia um mercado de arte autônomo, posto que a primeira galeria de arte da cidade, a Galeria Itá, foi fundada apenas em 1942, e a primeira dedicada à arte moderna, a Galeria Domus, apenas em 1947. Assim, era muito difícil “viver de arte”; sem o apoio do Estado, isso era ainda mais complicado. O retrato constituía uma das poucas possibilidades de se conseguir algum rendimento com os próprios pincéis.¹⁹

Penso que ao invés de negar essas obras de Tarsila do Amaral, como se fossem uma anomalia em sua trajetória, é preciso observá-las a partir da noção de fósseis da vida artística/cultural/econômica da arte brasileira de então. Elas assinalam o quão dura era a vida de artista, mesmo para alguém que nasceu com tantos capitais e privilégios, como a pintora. E quão mais árdua era essa vida de artista para uma mulher, em tempos varguistas, nos quais essas viviam uma contradição: de um lado, o discurso político sobre a “maternidade virtuosa” como missão natural feminina; de outro, a era das cantoras do rádio e a ascensão das “grandes estrelas” do rádio e do cinema, mulheres míticas e inalcançáveis para as mundanas. No meio disso tudo estava Tarsila, tida por seus pares dos anos 1920 como musa, mas agora sem o brilho dos anos dourados.

Não se trata de defender a suposta qualidade estética de tais obras, mas sim de encará-las como boas materializações das condições históricas e sociais enfrentadas pelos artistas, e em particular por Tarsila, em um momento visto como o da “oficialização” e exportação do modernismo brasileiro. Elas trazem um importante ruído nessa interpretação tão difundida: a visão de que o modernismo paulistano foi se solidificando, num percurso evolutivo e tranquilo, entre 1917 (exposição de Anita Malfatti) e as Bienais, como se a história da arte moderna fosse uma grande planície. Tarsila do Amaral nos faz pensar que essa história foi muito mais turbulenta, rasurada e contraditória do que afirmam tais narrativas.

¹⁹ VIANA, Morgana Souza. Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-40. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Referências

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BRANDINI, Laura Taddei. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Rosa Maria Cristina de. *A formação do pensamento estético de Osório Cesar: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: BBM, 2022.

COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

MARTINS, Mariana Esteves. *A formação do museu Republicano “Convenção de Itu” (1921-1946)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

NASTARI, Danielle Misua. *A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OSTOS, Natascha Stefania. *Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp, 1984.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

VIANA, Morgana Souza. *Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-40*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

mesa 2

Circulação da arte moderna



Um álbum e seu mistério: o *Jazz* de Henri Matisse na Biblioteca Mário de Andrade

Taisa Palhares
curadora e professora IFCH Unicamp

Não há dúvida de que o livro *Jazz*, do artista francês Henri Matisse (1869-1954), é um dos destaques da coleção de arte da Biblioteca Mário de Andrade (atualmente depositado na Seção de Obras Raras). Idealizado e publicado por Tériade (1897-1983), editor grego radicado em Paris e um dos principais editores de livros de arte do século XX, o álbum é composto por vinte pranchas soltas com reproduções em *pochoir* de desenhos originais realizados à técnica de papéis recortados, acompanhados por textos de Matisse. Obra emblemática dos anos finais de sua produção, período conhecido como sua “segunda vida”,¹ as composições de formas sintéticas em cores vivas e vibrantes transitam fluidamente entre a figuração e a abstração, condensando de maneira exemplar os elementos visuais que definiram o legado matissiano para a história da arte. Em uma entrevista publicada em 1952, o artista afirma que seus recortes são “signos” que combinam desenho e pintura, e que de sua primeira grande pintura, a tela *Le Bonheur de vivre* [A alegria de viver] (1905-1906), até aquele momento, seu trabalho não teria mudado, na medida em que em 35 anos de carreira teria perseguido a questão clássica do equilíbrio entre o desenho e a cor por diferentes meios.² De seu ponto de vista, os recortes coloridos permitem atingir de “maneira mais absoluta, com mais abstração, uma forma decantada até sua essência”.

Matisse, sempre dedicado a explorar o poder da expressão plástica ao buscar a harmonia entre elementos dissonantes, desenvolveu no final de sua vida uma técnica própria, bastante simples, que lhe permitiu criar obras tão expressivas quanto suas pinturas das décadas de 1910 e 1920. O conjunto intitulado “papéis recortados”, reconhecido por sua originalidade e inovação criativa, destacou-se como um marco relevante para a ampliação da difusão do trabalho do artista no período pós-Segunda Guerra Mundial.

Em 1943, após submeter-se a uma cirurgia para remoção de um câncer, e sob os efeitos da ocupação alemã na França, Matisse encontra-se na cidade francesa de Vence, onde inicia o desenvolvimento do álbum *Jazz*. Em condição de semi-invalidez, passa a adotar a técnica de recortar diretamente formas em papéis coloridos pintados com guache. A primeira utilização dessa técnica pelo artista ocorreu em agosto de 1939, quando elaborou, por meio de recortes em papel colorido, uma composição para a capa da oitava edição da revista *Verve*, intitulada *Symphonie chromatique* [Sinfonia cromática], e que foi impressa em litografia.³ A técnica de criação adotada possibilita a reprodução precisa das cores, aspecto considerado essencial pelo artista. Ao desenhar diretamente

¹ É dessa forma que Matisse se refere ao período de sua vida que transcorre após a grave cirurgia que faz para retirada de um câncer, em 1941.

² MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. Lisboa : Ulisseia, s.d.

³ Tériade era o produtor das revistas de arte *Verve* e *Minotaure*, e a seu convite Matisse havia feito a capa do primeiro número de *Verve* (1937). Em carta de 20 de agosto de 1940 endereçada ao artista, o amigo editor escreve: “Sonho com um livro sobre a cor de Matisse que contenha todas as suas ideias já expressas e novas sobre a cor, ilustradas com grandes pranchas [...]. Seria fascinante se você pudesse expressar todo o potencial da cor com a maior liberdade possível [...]. A ideia lhe interessaria?”. Matisse aceita a proposta somente em 1943 e, segundo alguns estudiosos, o editor teria sugerido que os próprios assistentes do artista colorissem os papéis com guache, pois suas cores tinham maior correspondência cromática com as tintas impressoras. Cf. *Verve*, v. 2, n. 8, jun. 1940.

recortando a cor com a tesoura, Matisse estabelece uma conexão entre seu método artístico e o procedimento escultórico. Dessa forma, os papéis recortados integram as três dimensões de sua produção e concretizam, de maneira simultânea, o desenho, a pintura e a escultura.

Originalmente utilizados como uma atividade recreativa durante longos períodos de repouso, os papéis recortados consolidaram-se como elemento central na produção artística de Matisse, sendo amplamente explorados no restante de sua trajetória. Nesse contexto, projetos emblemáticos realizados até a data de sua morte (anos em que enfrenta crescentes dificuldades físicas), como os vitrais para a Capela do Rosário dos Dominicanos (1947-1950), em Vence, e murais de grande dimensão, tais como *La Piscine* [A piscina] (1952) e *La Gerbe* [A espiga] (1953), resultam do método aprimorado na feitura do álbum *Jazz*.

As composições das vinte pranchas foram desenvolvidas entre junho de 1943 e o ano de 1944, inspirando-se em memórias e “cristalizações de lembranças” originárias, sobretudo, de dois universos: as viagens do artista e suas recordações de infância. Essas reminiscências são representadas por imagens que evocam contos populares, o universo circense e suas longas estadias na Oceania e no Marrocos. Sem seguir uma sequência ou narrativa pré-definida, o álbum, inicialmente destinado a se chamar *Circo*, recebeu seu título definitivo após Matisse perceber que as pranchas configuravam visualmente uma forma de improvisação cromática ritmada, remetendo ao gênero musical que tanto apreciava. O artista percebe uma afinidade entre suas criações e o *jazz*, cujos timbres vivos e violentos associava às suas composições coloridas igualmente intensas e vibrantes. Suas criações eram vistas como improvisações cromáticas e rítmicas que, organizadas em uma sequência de páginas no formato de livro, recebem uma espécie de “fundo sonoro” para cada unidade em particular.

Publicado em dezembro de 1947, o álbum *Jazz* se tornou imediatamente uma das obras mais famosas e icônicas de Matisse. Por ocasião de seu lançamento, foram realizadas exposições em Paris, Nova York e, curiosamente, no Rio de Janeiro. As mostras foram organizadas pelo livreiro e colecionador francês Pierre Berès. No Rio, o álbum fez parte da exposição *Belos livros franceses*, na Galeria Europa (em cartaz de 3 a 20 de dezembro), que destacava a “apresentação simultânea no Rio de Janeiro, em Paris e Nova York, do magnífico livro francês *Jazz*, cujo texto foi escrito e ilustrado em cores por Henri Matisse, o grande mestre das cores, universalmente conhecido e tão apreciado”.⁴ Na mesma ocasião, também foi exibido o livro de arte *Lettres Portugaises*, de Mariana Alcoforado, ilustrado por Matisse. O *Jazz* ganha destaque no artigo sobre a mostra e o jornalista aponta que o mestre francês alcança uma “rara harmonia de cores” a partir da

⁴ Segundo a nota no jornal, a exposição carioca teria sido organizada pelo livreiro romeno radicado no Brasil desde 1947, Trajano Coltzesco. Em depoimento posterior, ele comenta que trouxe os livros de Berès em consignação para iniciar um negócio no Rio de Janeiro. Cf. Exposição de livros franceses. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 dez. 1947. com as tintas impressoras. Cf. Verve, v. 2, n. 8, jun. 1940.

combinação equilibrada entre elas, “deixando a cada uma sua máxima independência, isto é, a sua máxima intensidade”. Apesar da importância do acontecimento, ao que tudo indica, a primeira exibição de *Jazz* no Brasil não gerou repercussões significativas entre os artistas.⁵ O exemplar de número 196 foi adquirido pelo colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya, e hoje encontra-se no acervo dos Museus Castro Maya, Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura (IBRAM/MinC).

A segunda exposição de *Jazz* no Brasil, realizada na Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1954, com organização de Maria Eugênia Franco, insere-se em um contexto distinto, desvinculado do comércio de livros de arte. A iniciativa faz parte da política cultural de Sérgio Milliet, com apoio de Maria Eugênia, para divulgar a arte moderna desde o início de sua gestão na biblioteca. Trata-se de um esforço voltado para a formação de artistas e do público local que, sem a oportunidade de apreciar pessoalmente as obras dos grandes mestres modernos, utilizavam o acervo da Seção de Arte (composto por livros especializados, periódicos, reproduções de alta qualidade e obras originais de artistas nacionais e internacionais) como importante fonte de acesso à cultura e à arte modernas.

Sob o impacto da abertura da Seção de Arte no meio paulistano, segundo matéria de abril de 1945, ou seja, um pouco mais de dois meses depois, os frequentadores da biblioteca, divididos entre artistas, pesquisadores e curiosos, apresentaram preferência pela arte moderna como objeto de consulta. Entre os artistas mais procurados, figuravam o pintor holandês Van Gogh e o brasileiro Candido Portinari. O “êxito” da sala especial podia ser averiguado em números: até 24 de março daquele ano, a biblioteca registrou 402 matrículas, 979 consultas e 2.267 requisições, entre livros, periódicos, reproduções e originais. O artigo enfatiza o papel crucial de Maria Eugênia Franco à frente da Seção de Arte, sendo responsável por organizar, além do acervo, atividades educativas, como uma série de palestras sobre os “problemas mais representativos” das correntes artísticas contemporâneas.

Ressalta-se que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, Matisse passa a ser reconhecido como um dos principais artistas da primeira metade do século XX. Apesar da idade avançada, sua fama é consolidada mediante diversas exposições pelo mundo. Em junho de 1950, é o artista representante da França na 25ª Bienal de Veneza, ocasião na qual recebe o primeiro prêmio do certame em sinal de reconhecimento à sua trajetória. No final de 1951, é inaugurada uma retrospectiva de Henri Matisse com cerca de 144 obras, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com curadoria de Alfred Barr. Nessa ocasião, destaca-se a publicação da monografia *Matisse: His Art and His Public* [Matisse:

⁵ A curadora Anna Paola Baptista, no texto de apresentação da exposição *Henri Matisse – Jazz. Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC* (Recife; Fortaleza; Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017), informa que a exposição de livros franceses continuou no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, de junho a julho de 1948.

sua arte e seu público], organizada e escrita por Barr, figura central no reconhecimento internacional de sua obra. A capa do livro foi elaborada pelo próprio artista, oferecendo à publicação um caráter ainda mais singular e autêntico. Com mais de 600 páginas ricamente ilustradas, o volume institui-se como um marco na recepção crítica e na difusão do legado de Matisse, consolidando seu prestígio e influência no cenário artístico internacional.

Até o presente momento, não há registros ou informações que esclareçam a origem do exemplar do álbum *Jazz* atualmente pertencente ao acervo da Biblioteca Mário de Andrade. Não foi possível identificar se a aquisição da obra ocorreu por meio de compra direta ou se resultou de doação particular. Além disso, permanece incerto se o álbum foi incorporado ao acervo da biblioteca no mesmo ano em que ocorreu sua primeira exposição, não havendo documentos que confirmem a data exata de entrada da obra na instituição.⁶

No texto que noticia a abertura da mostra, publicado no *Diário da Manhã*, em 9 de maio de 1954, é destacado que, devido à impossibilidade de exibir todas as páginas do álbum, com textos em ambos os lados de cada prancha, foram apresentadas apenas as principais partes do conteúdo ao público. Ainda assim, o autor (ou autora) do artigo ressalta que o sentido geral da obra pode ser compreendido pela leitura integral do texto, cuja cópia foi disponibilizada junto à exposição, acompanhada de uma tradução. O formato expositivo evidencia a finalidade educativa das exposições de arte realizadas pela biblioteca, objetivo que vinha sendo sistematicamente desenvolvido pela diretora da seção desde 1945 por meio de uma série de mostras didáticas. Entretanto, nota-se que a exposição *Jazz* não teve o mesmo tratamento que a exposição *Origens e evolução da pintura de Picasso*, organizada pela diretora em junho de 1949, e que foi constituída por uma parte didática, com vitrines de reproduções e explicações sobre todas as fases da pintura do mestre modernista e suas principais influências.

A meu ver, é bem provável que a apresentação da exposição publicada no jornal tenha sido redigida por Maria Eugênia Franco, ou, pelo menos, com base em suas considerações, pois revela conhecimento da obra de Matisse e da história da arte moderna europeia. O artista é apresentado ao leitor nas seguintes palavras:

Henri Matisse foi, como se sabe, um dos fundadores do “fauvismo”, movimento que lançou uma das mais importantes inovações da pintura moderna, a libertação da cor de sua representatividade convencional em relação à natureza. Mais tarde, influenciado pela arte do Oriente, procurou desenvolver a força da linha pura, do arabesco. *Jazz* é, na obra de Matisse, a mais bela síntese dessas duas tendências – a liberdade da linha e a da cor.⁷

É difícil aquilatar o impacto que a mostra teve para os artistas locais e para o público em geral. De qualquer maneira, é preciso ressaltar que se tratou da primeira exposição

⁶ Sobre a formação da coleção de arte, cf. PIZA, Vera de Toledo. *Moderno e pioneiro – a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)*. São Paulo: MAE-USP, 2018.

⁷ Exposição apresentada pela Seção de Arte da Biblioteca”. *Correio da Manhã*, São Paulo, 9 maio 1954.

individual de Matisse no Brasil, acontecendo alguns meses antes de sua morte. Não seria improvável supor que ela tenha sido intermediada por Nelson Rockefeller, conhecido mecenas estadunidense por trás do MoMA que já transitava pelos meios artísticos de São Paulo e do Rio de Janeiro desde meados dos anos 1940, sendo próximo de Sérgio Milliet.

Com o objetivo de promover a modernização do ambiente artístico na cidade, a Biblioteca assumiu, na gestão de Milliet, desde antes da fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), a função de centro cultural dedicado à compreensão e difusão da arte contemporânea. Esse protagonismo da instituição revela seu compromisso em apresentar ao público local as transformações e tendências que marcavam a produção artística do período. Nesse contexto, compreende-se como natural a realização da exposição *Jazz*, dada a relevância do artista no cenário artístico do pós-guerra.

Ainda hoje, a obra de Henri Matisse representa um verdadeiro ponto de inflexão na história da arte da primeira metade do século XX. Sua trajetória é marcada pela permanência da figuração, ao mesmo tempo em que incorpora elementos abstratos e decorativos em suas composições. Essa convivência harmônica entre diferentes linguagens e abordagens plásticas demonstra a capacidade inovadora do artista, que soube atualizar e expandir os limites da pintura, do desenho, da escultura, do livro, da gravura, inovando e se reinventando até o final da vida com seus papéis recortados – e tudo sem romper completamente com a tradição. No entanto, é importante observar que, apesar da inestimável contribuição de Matisse para a arte, suas obras foram expostas de forma relativamente limitada em nosso país.⁸ Tal circunstância reforça a relevância de sua presença no acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Referências

BAPTISTA, Anna Paola (cur.). *Henri Matisse – Jazz. Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC*. Recife; Fortaleza; Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

ELDERFIELD, John (cur.). *Henri Matisse: a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

FINSEN, Hanne. *Matisse – une seconde vie*. Paris: Éditions Hazan, 2005.

GUERRA, Ana Maria Bezerra; SPINELLI, João (cur.). *O olhar de Sérgio Milliet sobre a arte brasileira: desenhos e pinturas*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1992.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Coleção do Departamento de Cultura, 1942.

PIZA, Vera Toledo. *Moderno e pioneiro – a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1992.

mam debate

2025

the Institution **of the modern**

Texts in English

contents

- 01 **presentation**
MAM Debate: The Institution of the Modern
Cauê Alves, chief curator MAM São Paulo

panel 1| Characters and Histories between MAM and BMA

- 02 **Sérgio Milliet – From the Library to MAM SP**
Lisbeth Rebollo, curator and professor emerita, PROLAM USP
- 03 **Maria Eugênia Franco: The Dissemination
of Modern Art as Institutional Policy**
Helouise Costa, curator MAC USP
- 04 **São Paulo Museums and Paulo Duarte's Campaign
Against Vandalism and Extermination**
Pedro Nery, museologist MAM São Paulo

panel 2 | The Circulation of Modern Art

- 05 **The Institution of Modern in the 1930s and 1940s**
José Augusto Ribeiro, curator and researcher
- 06 **Between Acts: The Invisibilized Work of
Tarsila do Amaral during the Estado Novo**
Ana Paula Simioni, associate professor IEB USP
- 07 **An Album and Its Mystery: Henri Matisse's
Jazz in the Mário de Andrade Library**
Taisa Palhares, curator and professor, IFCH Unicamp

- 08 **About the authors**

- 09 **Credits**



presentation

MAM Debate: The Institution of the Modern

Cauê Alves

chief curator MAM São Paulo

The 2025 edition of *MAM Debate* takes place at a pivotal moment for the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo), which is temporarily closed due to the renovation of the Ibirapuera Park marquee. Operating beyond its headquarters, the museum has been developing a series of initiatives and exhibitions in collaboration with a range of partner institutions, under a program it has termed *MAM em movimento* [MAM in Motion]. These initiatives include the 38th *Panorama da Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art], inaugurated in 2024 at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] (MAC USP), an institution with longstanding ties to the MAM, founded in 1963 following the donation of its initial collection. MAC USP has also generously hosted part of the MAM team during this period, while the MAM Education Department has worked closely with the host institution on a range of educational programs and cultural mediation activities. The Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial Foundation], which likewise emerged from MAM, itself responsible for organizing its first six editions, has recently housed the museum's shop and currently also hosts part of the museum's team at its headquarters. In addition, in July of last year, the MAM presented a selection of works from its video collection at the Cinemateca Brasileira, another institution with which it has a long, shared history. Founded in 1956, the Cinemateca Brasileira emerged from the MAM São Paulo Film Library, which had been hosting gatherings of intellectuals, filmmakers, and artists for film screenings since 1949.

As part of its centenary celebrations, the Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library] (BMA), in addition to hosting *MAM Debate: The Institution of the Modern*, partnered on the exhibition *Do livro ao museu* [From Book to Museum], which brought together works from the collections of both the MAM and the BMA. This collaboration also speaks to a much older relationship between the two institutions. Sérgio Milliet, who served as director of the Library from 1943 to 1959, played a decisive role in the formation of the MAM and, as its Artistic Director, organized three editions of the São Paulo Biennial (namely, the second, third, and fourth editions). The second edition, in particular, has been widely recognized by critics as one of the most important exhibitions of the twentieth century. Together with Maria Eugênia Franco, Milliet's work at the Library's Art Section, established in 1945, constituted the starting point for debates that would eventually lead to the creation of a public modern art collection. The drawings, prints, paintings, and artists' books assembled by the BMA, alongside educational exhibitions designed to introduce local audiences to the European avant-gardes, played a formative role in shaping successive generations of artists and in securing broader visibility for modern art.

More than simply sharing an intellectual figure in Sérgio Milliet, the Library and the Museum have complemented each other in promoting and institutionalizing both Brazilian and international modern art. It was in the Art Section of the then Biblioteca Municipal de São Paulo [Municipal Library of São Paulo]—today the Mário de Andrade Library—that modernist works donated by the American patron Nelson Rockefeller were first exhibited, providing a vital stimulus for the creation of the MAM. As early as 1938, a full decade before the museum's

founding, Milliet published an article in *O Estado de São Paulo*¹ lamenting the absence of a modern art museum in the city and underscoring the urgent need to establish one.

From Book to Museum consists primarily of works from the 1940s and 1950s, a period that marked the consolidation of modern art and the emergence of spaces and institutions dedicated to its exhibition, as well as a carefully curated selection of modern art books from the Biblioteca Mário de Andrade collection alongside works from MAM São Paulo that reflect the tensions within the Brazilian modern art scene at the time, particularly the vigorous debates between abstraction and figuration. This very debate was at the heart of the museum's inaugural exhibition in 1949, *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figuration to Abstraction], held in its original headquarters, adjacent to the Library on Rua 7 de Abril, 230.

Sérgio Milliet—one of whose paintings is featured in the exhibition—succeeded Rubens Borba de Moraes as director of the Library and inspired this edition of *MAM Debate*. His career also serves as a starting point for the conception and organization of the event. A poet at the 1922 *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] and later a critic who championed free experimentation in modern artistic language, Milliet bridged successive generations of modernists. He participated in the earliest modern art events in São Paulo and remained actively engaged with the art scene up until the establishment of institutions dedicated to modernism such as MAM and the Bienal de São Paulo.

The Museum and the Library share common origins: both were shaped by visionary ideals that guided their development and established them as central hubs for the promotion of modern art. From the start, they hosted exhibitions, debates, and educational programs that connected new audiences with contemporary artistic production, fostering broader engagement with modern art. Revisiting the history of the institutionalization of modernism also allows us to reflect on the imaginative frameworks that shaped its leading figures, as well as on the works created during the 1940s and 1950s, a period of profound transformation that propelled modern art into becoming a public and collective heritage.

The debate, held in the BMA auditorium, seeks to foster a conversation about the roles of critics, artists, and institutions in shaping and promoting modern art, bridging past and present while opening new ways of understanding modern artistic practices. Although the Library and the Museum serve different functions, they share a common historical origin, having emerged together with the mission of preserving, organizing, and mediating knowledge. Both are more than custodians of tangible and intangible heritage: they are vibrant spaces for encounter and learning, encouraging research, reflection, and imagination.

In its fourth edition, *MAM Debate: The Institution of the Modern* examines the institutionalization of modernism around the mid-twentieth century, a moment defined by the creation of São Paulo's first public modern art collections. Reflecting on its history

¹ MILLIET, Sérgio. Pintura moderna. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1938.

reveals both the enduring legacies of modernism and the choices made by the visionaries who shaped its narrative. Thus, it also allows us to understand how modern art circulated, was received, and gained legitimacy, situating these processes in a critical, contemporary perspective—with the museum itself playing a central role in this history.

MAM Debate programme brought together guests from the different fields of criticism, curatorship, and academic research to examine key aspects of modernism in Brazil, reflecting on MAM's history and ongoing work. The afternoon was organized around two discussion panels.

The first panel, ***Figures and Histories between MAM and the Mário de Andrade Library***, revisited the contributions of central figures in the institutionalization of modernism in São Paulo, focusing on the collaborations of the two institutions during the 1940s and 1950s. By highlighting the work of directors, critics, and collection organizers, as well as significant events in their surroundings, the discussion showed how individual decisions and specific contexts shaped public collections and helped define the Brazilian modernist imagination. Alongside figures such as Sérgio Milliet, who oversaw policies and strategies for acquiring and promoting modern art, Maria Eugênia Franco played a central role in leading the Library's Art Section and in pioneering exhibition and documentation. Initiatives such as educational exhibitions, the presentation of international exhibitions in São Paulo, and the integration of photographs and artists' books into institutional collections illustrate how curatorial and library practices came together to the history of Brazilian modern art, shedding light on the period's enduring legacies, disputes, and achievements.

The second panel, titled ***Circulation of Modern Art***, explored the dynamics and movement of works, ideas, and narratives that shaped modernism between Brazil and the wider world, focusing on the institutional networks that facilitated its dissemination in the 1940s and 1950s. Discussions ranged from the inclusion of albums by major European modernists in national libraries such as the BMA, to the international visibility of Brazilian art, examining how modern art was presented, interpreted, and absorbed across diverse cultural contexts. This focus on circulation revealed not only the emergence of a cosmopolitan repertoire but also the formation of a canon marked by the limited presence of women artists and sociopolitical minorities in early public collections. Throughout, the panel highlighted the mechanisms of legitimation, inclusion, and exclusion that shaped the institutionalization of modern art in Brazil.

In this edition of *MAM Debate*, the concept of institution took center stage—a concrete entity capable of formalizing and structuring actions. Yet, more than simply carrying out institutionalizations, MAM and BMA engaged in instituting practices, going beyond what was already established and settled. The decisions made by these institutions, along with those of the artists and critics of the time, opened up a range of possibilities, meanings, and interpretations, which were always provisional, since they must continually be revisited and debated. This is precisely what the event sought to do; and, in doing so, it certainly contributed to the creation of new ways of perceiving and understanding the emergence, development, and consolidation of modernism.

panel 1

Characters and Histories between MAM and BMA

Revista Klaxon nº 2,
com poema de
Milliet.

5

ON ME PREND ENCORE

pour un millionnaire américain
avare

Dans une cabine à six places
avec dans la tête
tout le soleil du nouveau monde
et des expédients inavouables

SERGE MILLIET.

Lisbeth Rebollo
Helouise Costa
Pedro Nery

panel 1

Characters and Histories between MAM and BMA



Sérgio Milliet – From the Library to MAM SP

Lisbeth Rebollo Gonçalves
curator and professor emerita, PROLAM USP

Sérgio Milliet (1898–1966) was a central figure in Brazilian cultural life from the early 1920s through the 1950s.

Over the course of nearly three decades, he not only participated in the *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] (1922) and maintained a sustained presence as a critic in both the daily press and specialized journals in Brazil and abroad, but also played a decisive role within the institutional frameworks that enabled the introduction and consolidation of modern art in the country. Among these were the Biblioteca Municipal de São Paulo [São Paulo Municipal Library], whose directorship he assumed in 1942, and the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo), whose founding he actively supported throughout the 1940s. In the following decade, his institutional engagement extended to the São Paulo Biennial, where he served as artistic director of its second, third, and fourth editions.

A poet, essayist, art critic, translator, and cultural administrator, Milliet had been active in Brazil's cultural milieu since the early 1920s. Shortly after returning from Geneva, where he had pursued his studies, he took part in the Modern Art Week with poems written in French, presented by his Franco-Swiss friend Henri Mugnier. His long immersion in European intellectual life—having lived in Geneva from the age of fourteen, during the First World War, at a time when the city had become a major cultural center—positioned him as a crucial mediator for Brazilian modernists. It was Milliet, for instance, who secured most of the foreign contributors to *Klaxon*, the first modernist journal to be published in the wake of the Modern Art Week. He was a member of the magazine's editorial board and also published poems and short essays in its pages. Upon returning to Europe in early 1923 and settling in Paris, Milliet continued to cultivate these transnational connections. In addition to recruiting collaborators for *Klaxon*, he worked to introduce Brazilian modernism to French-language cultural contexts, contributing to the Belgian journal *Lumière*, where he published, among other texts, a commentary on the modern art exhibition presented during the Modern Art Week. During this period, he also maintained close contact with Brazilian artists working in Paris, including Di Cavalcanti, whom he introduced to Blaise Cendrars, and Tarsila do Amaral, who painted a portrait of Milliet, titled *Blue Portrait*, in 1923.

For Sérgio Milliet, the work of the intellectual was grounded in a basic ethical principle: the responsibility to intervene in society in ways that shape a consciousness attuned to the spirit of the time. This ethical commitment was inseparable from an educational one. For Milliet, opening doors to education was essential—a guiding vision that informed everything he did in the institutions he directed¹.

It is worth noting that, between the 1930s and 1950s, while carrying out his responsibilities as a cultural administrator, Milliet also served as an art critic for *O Estado de São Paulo* and published several books on the visual arts.

¹ Sérgio Milliet developed this outlook or vision during his education in Switzerland, where the educational system was strongly shaped by Protestant ethics.

At the Department of Culture – The Municipal Library

In the early 1930s, Milliet became part of the group that conceived the Department of Culture, which would later serve as the seed for São Paulo's Municipal Department of Culture. This group included figures such as Paulo Duarte, Mário de Andrade, Antônio Carlos Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes, and Tácito de Almeida, among others. Milliet was initially tasked with directing the Division of Historical and Social Documentation within the Department of Culture, created in 1935 and incorporating the Municipal Library. In this role, he oversaw projects such as supporting Lévi-Strauss's research expeditions among the Bororo, and promoted a range of socioeconomic studies conducted with professors from the School of Sociology and Politics and students from the Law School of the Largo São Francisco.

Another notable achievement of the Division was the *Revista do Arquivo*. Under Milliet's guidance, the publication evolved from a purely bureaucratic record into a journal dedicated to cultural information, publishing texts on art such as *A pintura moderna* [The Modern Painting] by Jean Maugüé and *Pintura e mística* [Painting and Mysticism] by Roger Bastide—both French professors who had come to Brazil to teach at the newly established Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [Faculty of Philosophy, Letters, and Human Sciences] (FFLCH) in 1934. In its early years, Milliet used the journal to foster connections between the local artistic community and these European masters visiting São Paulo.

A defining moment in Milliet's career came with his appointment as director of the Municipal Library, a post through which he transformed the institution into a vital hub for the cultural life of São Paulo and Brazil.

In 1942, following a change in mayoral leadership—Fábio Prado leaving office and Prestes Maia taking over—Milliet was transferred to the Libraries Division and taking on the directorship of the Municipal Public Library, known today as the Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library]. The construction of the building at Praça Dom José Gaspar, designed by Jacques Pilon, had been recently completed when he took office.

Despite limited budgets and staff, Milliet implemented an ambitious and dynamic program. He established a Rare Books Section and a Microfilming Section, reorganized the Circulating Books Section, and created an Art Section. In the library auditorium, he hosted a series of lectures on topics ranging from the human sciences to art, at a time when academic and modernist approaches often clashed. He also launched the *Boletim Bibliográfico* (later, the *Revista da Biblioteca Municipal*), and established an exchange program with the Bibliothèque de Paris.

Special attention should be given to the Art Section, which played a key role in the foundation of the Museum of Modern Art of São Paulo. Inaugurated on January 25, 1945, the section was designed to bring together books and resources for both scholars and artists. It offered access to catalogues, specialized journals, books, reproductions

illustrating major avant-garde movements, and original works by Brazilian modern artists. Milliet assembled a collection and created an archive of paper-based documentation, including original drawings and prints stored in folders that artists and researchers could consult. He also built a collection of Brazilian modern paintings.

Together with his collaborator Maria Eugênia Franco, Milliet organized educational or didactic exhibitions on modern art movements, introducing both the public and young artists to the aesthetic innovations of modernism. In doing so, he provided systematic information on contemporary art at a time when academic traditions dominated the Salons and enjoyed government support through scholarships and awards. Milliet championed modern artists and supported young students seeking training outside the traditional academic system, at a time when these debates were particularly pressing.

Under Milliet's leadership, the Municipal Library became Brazil's first public cultural center.

He also achieved another major milestone: securing a grant from the Rockefeller Foundation for the Escola de Sociologia e Política [School of Sociology and Politics], where he taught, to establish a Library Science program connected to the Municipal Library, allowing for the training of specialized professionals in the field.

A year after the Art Section was founded, the critic Osório César wrote in *Folha da Noite*²: “this organization ranks among the most advanced and complete of any library in Europe or the Americas.” He went on to describe the Art Section:

The Section features a spacious, well-organized reading room and a specialized art library. Its cataloguing system arranges titles, authors, and subjects alphabetically, making research straightforward, while additional cards link related works. The system was created by Sérgio Milliet, beginning with his own donation of folders containing valuable clippings from journals and newspapers. Another growing collection includes original drawings, oil paintings, and watercolors. The Section now displays a remarkable collection of original works by leading contemporary painters, including Candido Portinari, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Rebolo, Hilde Weber, Flávio de Carvalho, Pancetti, Walter Lewy, De Fiori, Figueira, Di Cavalcanti, and others. (*Folha da Noite*, São Paulo, 21 Feb. 1946).

The Art Section offered the public, for the first time, a structured and up-to-date view of art history and contemporary critical thought, serving both educational and informational purposes. It was also concerned with preserving the city's artistic legacy through a growing collection of works. As an art critic, Milliet consistently emphasized the need for a coordinated effort to foster the modern art scene developing in São Paulo. As early as 1938, he wrote:

² Cited in: SPINELLI, João. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth (org.). Sérgio Milliet 100 anos. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004, p. 52.

The absence of a museum of modern art in the city is keenly felt. If such a museum existed in our capital [...], the remarkable efforts of the current generation of Brazilian painters and sculptors might have found a lasting record. (“Pintura moderna”. *O Estado de São Paulo*, July 22, 1938)

The creation of the Art Section reflected Milliet’s broader vision for establishing a modern art museum in São Paulo.

Before turning to his role in founding MAM São Paulo, it is worth noting Milliet’s leadership in two key associations: the Associação Brasileira de Escritores [Brazilian Association of Writers] (ABDE) and the Associação Brasileira de Críticos de Arte [Brazilian Association of Art Critics] (ABCA). The ABDE was established in Rio de Janeiro in 1942 by writers who opposed the Estado Novo regime. Its founding members included Otávio Tarquínio de Sousa (president), Sérgio Buarque de Holanda, Astrojildo Pereira, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, and Érico Veríssimo. In 1944, during the Second World War, the ABDE organized a congress at the Theatro Municipal in São Paulo, which opened on January 22, 1945. Milliet presided over the opening and used the occasion to stress the responsibility of intellectuals to take a stand in politically fraught moments. The congress itself became a public demonstration against the Vargas administration, intensifying the political tensions of the time.

Milliet was also closely involved with the founding of the ABCA, an association that would later prove crucial for the establishment of MAM São Paulo and its Biennial. He attended meetings in Paris at UNESCO in 1948, 1949, and 1950, where the International Association of Art Critics (AICA) was founded.

In 1949, at the second meeting of AICA, the organization’s statutes were presented, and thirteen national sections were established, including one for Brazil. That same year, Milliet delivered a paper at a symposium titled *A marginalidade da pintura moderna* [The Marginality of Modern Painting] . He approached modernity as a social process, offering a perspective that was unusually advanced for its time, and drew on both sociological and art-historical methods. The paper, presented in French, is preserved in the *Archives de la Critique d’Art* [Archives of Art Critics] in Rennes, France.

At this meeting, Paul Fierens was elected AICA’s first president, and Milliet was appointed regional secretary for Latin America. The administrative board included vice-presidents Lionello Venturi (Italy), James Johnson Sweeney (United States), Raymond Cogniat (France), Eric Newton (Great Britain), Jorge Juan Crespo de la Serna (Mexico), and Gerard Knuttel (Netherlands). Simone Gille-Delafor (France) served as secretary-general, and Walter Kern (Switzerland) as treasurer.

Milliet was president of the ABCA from 1949 to 1959, a period that included the Extraordinary Congress of AICA in Brazil in 1959, held to mark the inauguration of Brasília, the country’s new capital. The Congress, which took place in Brasília, Rio de Janeiro, and

São Paulo, coincided with the 4th São Paulo Biennial (1957) and was organized with the support of President Juscelino Kubitschek by Mário Pedrosa and Mário Barata under the theme “Brasília, síntese das artes” [Brasília, a Synthesis of the Arts].

While consolidating his initiatives at the Municipal Library and helping to establish professional associations, Milliet was actively engaged in the project to establish MAM São Paulo, a vision he had championed since 1938.

Planning a Museum of Modern Art for São Paulo

The idea of a modern art museum in São Paulo had been floating around since the days of the Department of Culture, but the political and economic climate made its creation impossible at the time. An opportunity arose when Milliet, through his work at the Escola de Sociologia e Política³, met American diplomats interested in strengthening cultural ties with Brazil, most notably Carleton Sprague Smith, the cultural attaché in São Paulo, who was close with Nelson Rockefeller.

Together with Eduardo Kneese de Mello, Sérgio Milliet played a key role in mediating conversations between American representatives and the Brazilian intellectuals and artists involved in plans for the museum. At the time, São Paulo saw a series of meetings that brought together architects, artists, journalists, and others interested in the project, and Milliet was deeply engaged in these discussions.

In 1942, Milliet traveled to the United States. That same year, David Stevens, director of the Rockefeller Foundation’s Humanities Division, visited the Escola de Sociologia e Política in São Paulo. Milliet began corresponding with Nelson Rockefeller, and their exchanges soon focused on the donation of artworks as a first step toward the creation of modern art museums in São Paulo and Rio de Janeiro.

For São Paulo, the proposal included watercolors, gouaches, and oil paintings by Georg Grosz, Marc Chagall, André Masson, Fernand Léger, Max Ernst, Alexander Calder, Byron Browne, Morris Graves, Jacob Lawrence, Arthur Ovsner, Robert Gwathmey, and Everett Spruce—artists selected by Alfred Barr and Dorothy Miller. The works were shown to the public in November 1946, in an exhibition held at the Art Section of the Municipal Library. The artists whose works were featured in the show were either emerging Americans or European artists who had taken refuge in the United States during the war, and the donation was intended to highlight the country’s growing cultural influence. As Rockefeller wrote to Milliet, in a letter drafted in French, “In donating these artworks to Brazil, my intention is neither to build a collection, nor to enlarge an existing one, but to accelerate a latent momentum.”

³ He served as secretary general from 1933 to 1935 and as a professor from 1937 to 1944.

Rockefeller also referred to a future agreement involving MAM São Paulo, the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio), and the Museum of Modern Art of New York (MoMA).

From 1946 onward, numerous meetings were held at the Instituto dos Arquitetos do Brasil [Brazilian Institute of Architects] (IAB), which temporarily housed the donated works. Around this time, business and industry leaders began to take an interest in the project. Assis Chateaubriand, founder of the Museum of Art of São Paulo (MASP), was approached, as was Francisco Matarazzo Sobrinho, who soon became actively involved in the discussions.

Available accounts suggest that the decision to accept Matarazzo's support was taken with American approval. From that point on, Matarazzo and Yolanda Penteado began acquiring works for the future collection. Milliet was considered for the museum's directorship but was unable to take on the role because of his position within the municipal administration. The search therefore turned abroad, and the Belgian critic Léon Degand was appointed the museum's first director.

The catalogue of the inaugural exhibition, titled *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figuration to Abstraction], featured texts by both Degand and Milliet. Milliet would remain closely involved with the institution throughout its history and would play a crucial role in the São Paulo Biennial, conceived as the museum's international event, whose first edition took place in 1951.

For Sérgio Milliet, this period in cultural history and in the development of modern art was especially fertile. Writing in the press, he remarked that “a spirit of freedom is immediately apparent.”

In 1952, he obtained leave from the municipal administration to devote himself to organizing the 2nd São Paulo Biennial—the Biennial of São Paulo's City Fourth Centennial—a role he would also take on for the third and fourth editions. As artistic director, Milliet held that engagement with contemporary art alone was insufficient. Just as essential was close contact with the major legacies of modern art—firsthand knowledge of the works and artists that shaped its decisive moments in the twentieth century.

In a text written for the catalogue of the 2nd Biennial, he articulated this position as follows:

Abstract and concretist solutions appear alongside figurative ones: the Biennial sets different tendencies in deliberate confrontation. Expressionism, with its emphasis on deformation, stands next to cubism and its commitment to geometric construction. The impulse to paint dreams and uncover the unconscious is placed beside the ambition to describe reality objectively, social critique, engagement, withdrawal, fantasy, science. The culture of our time in all its chaos and contradiction—at once seductive and hostile—is mirrored in this art: much debated and often debatable, frequently polemical, sometimes constructive, but above all alive, present, and impossible to ignore. (MILLIET, 1953, p. 16)

Once again, Milliet's cultural practice reveals a sustained concern with education: with the training of artists, the circulation and renewal of knowledge, and the formation of a public able to engage with the art of its own time. The museological vision first developed in the Art Section now found room to take fuller shape, consolidated in both a museum and a biennial. The conditions for this work were, at last, in place.

In 1959, Milliet retired from his position at the Municipal Library and stepped away from the direction of the Biennials. His presence on the cultural scene became less pronounced, though he remained an advisor to the Visual Arts sector of the São Paulo Biennial, maintaining international contacts and carrying out occasional assignments for UNESCO. He continued to write his regular column on art and literature for *O Estado de São Paulo*, and from the early 1960s onward, his texts became increasingly memoiristic⁴. He died on November 9, 1966.

Bibliography

CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981.

MILLIET, Sérgio. *Pintores e pinturas*. São Paulo: Martins, 1940.

_____. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Ed. Departamento de Cultura, 1942.

_____. *Pintura quase sempre*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1944.

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1992.

_____. *Sérgio Milliet, gestor cultural*. Palestra para o Instituto de Estudos Avançados da USP, 1º. dez. 2017.

_____ (org.). *Sérgio Milliet 100 Anos*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

SPINELLI, João. Sérgio Milliet, o idealizador de museus de arte moderna. In: REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth (org.). *Sérgio Milliet 100 Anos*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2004.

⁴ These texts were later collected in the volumes *De ontem, de hoje, de sempre* and *De cães, de gatos, de gente*.

panel 1

Characters and Histories between MAM and BMA



Maria Eugênia Franco: The Dissemination of Modern Art as Institutional Policy

Helouise Costa
curator MAC USP

The early work of the Art Section at the Biblioteca Municipal de São Paulo [Municipal Library of São Paulo] (BMSP), now the Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library] (BMA), and its later collaboration with the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo) represents one of the most important institutional efforts to cultivate audiences and promote modern art in the city during the 1940s and 1950s. Established by Sérgio Milliet in 1945 and led from the start by Maria Eugênia Franco, the Art Section played a central role by organizing didactic or educational exhibitions featuring artwork reproductions—an approach that was later further developed through its partnership with MAM São Paulo. Through a blend of criticism, pedagogy, and documentation, Franco made modern art accessible to a wider audience. This essay argues that her contributions remain undervalued in art historiography and that her work was crucial both in cultivating audiences and in institutionalizing modern art in São Paulo, while also laying the groundwork for what we now call cultural mediation.¹

Antecedents: Mário de Andrade and Sérgio Milliet

Mário de Andrade was emphatic in arguing for the use of reproductions as a means of democratizing access to art in Brazil. In his 1938 text *Museus populares* [Popular Museums], he defended the creation of museums dedicated to reproductions while critiquing the precarious state of local art museums. At the time, Andrade was directing São Paulo's Department of Culture and Recreation.

What the *Mona Lisa* can teach us, its reproduction can also convey. Let's be realistic: instead of winding, poorly equipped art museums filled with original works by mediocre painters, we could, at a lower cost, create popular museums featuring high-quality mechanical reproductions. They would showcase every school of art through its greatest masters and most important works. Museums that are transparent. Museums that are honest. Museums that are faithful and true.²

It is no coincidence that Sérgio Milliet, an art and literary critic appointed by Andrade to lead the BMSP in 1943, organized a permanent exhibition of reproductions of classical and modern paintings, while also assembling a collection of original works on paper by Brazilian modernist artists.

As director of the Municipal Library, Milliet naturally brought a strong interest in the fine arts to the department. With the support of Mayor Prestes Maia, he set up a compelling permanent exhibition of reproductions of famous paintings in the main lobby of the building on Rua da Consolação. The initiative was both practical and thoughtful, reflecting a clear understanding of the library's role as an instrument for broadening

¹ The majority of the ideas presented in this essay were developed in three earlier publications. See: COSTA, 2014; 2016; 2018.

² ANDRADE, 1938.

public access to culture. At a time when the city's museums were so limited, the public had few opportunities for meaningful contact with art. By presenting a permanent display of high-quality reproductions, the Library helped to fill this gap³.

These efforts were formalized in 1945 with the establishment of the Art Section at the Biblioteca Municipal, placed under the direction of the writer and art critic Maria Eugênia Franco by Sérgio Milliet.

Maria Eugênia Franco

Maria Eugênia Franco shared with Mário de Andrade and Sérgio Milliet a strong belief in the educational potential of reproductions. Leading the new Art Section at the BMSP, she developed three main initiatives: first, the Gabinete de Estampas [Print Room], which continued the collection of original works on paper by Brazilian artists and ultimately became the country's first public modern art collection of this kind; second, the Arquivo de Arte Brasileira [Brazilian Art Archive], a documentation center aimed at documenting and compiling information on São Paulo's artistic activity and production, which later served as the basis for the Department of Artistic Information and Documentation (Idart)⁴; and third, a program for acquiring and exhibiting reproductions of foreign artworks, which will be discussed in more detail below.

Franco introduced a fresh perspective on documentation, public outreach, and art education, informed by her studies in France. Between 1946 and 1948, supported by a French government grant, she studied at the École du Louvre [Louvre's School] and the Institute of Art and Archaeology in Paris, and interned at UNESCO's Documentation Center⁵. Her time in France gave her direct exposure to international discussions on cultural democratization, the circulation of reproductions, and postwar approaches to art education—issues that would become central to her work in Brazil. After returning to Brazil, Franco turned the Art Section into a kind of laboratory for cultural mediation. In addition to developing the collection of reproductions, she organized numerous educational exhibitions that introduced the principles of modern art, traced its major movements and formal innovations, and featured works by artists she considered particularly important.

³ MARTINS, Luís. "Pintura e poesia". *Diário da Noite*, 29 April 1944. In: MARTINS, Ana Luísa; Silva, José Armando Pereira da, 2009, p. 92.

⁴ For a detailed account of Maria Eugênia Franco's activities at Idart, see: LEITE, 2017.

⁵ Ibid. It has not been possible to determine the degree of collaboration between Milliet and Franco in organizing the Art Section's activities, nor who took over her duties during her absence in France.

Didactic or Educational Exhibitions as an “Imaginary Museum”

Maria Eugênia Franco conceived the didactic or educational exhibitions as guided educational experiences. Reproductions were displayed alongside explanatory texts, bibliographies, periodicals, and other visual materials, all accessible to visitors on site. The exhibitions were intended both for artists and for members of the public who were still largely unfamiliar with modern art.

Although records of the Art Section’s exhibitions are limited, one of the earliest was *Pintura norte-americana* [North American Painting], opened in October 1945, which paired reproductions with selected excerpts from art history books. Later in the decade, the Art Section held a series of exhibitions including *Pintores impressionistas* [Impressionist Painters], *Escolas da pintura moderna* [Schools of Modern Painting], *Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no Cubismo, Fauvismo e Expressionismo* [The Influence of Post-Impressionists Cézanne, Gauguin and Van Gogh on Cubism, Fauvism and Expressionism]; *Renascença Italiana* [The Italian Renaissance] and *Os precursores da pintura francesa contemporânea* [Precursors of Contemporary French Painting]⁶.

One of the exhibitions that received the most press coverage was *Origens e evolução da pintura de Picasso* [Origins and Evolution of Picasso’s Painting], held in 1949. An article published in the *Jornal de Notícias* in August of that year noted that the exhibition was part of a program titled the “Imaginary Museum,” which was being inaugurated at the BMSP⁷ at the time. Franco, who had by then returned to Brazil, clearly outlined the principles behind her project:

In the introduction to his seminal work *Psychologie de l’Art*, André Malraux observes that the invention of color reproductions, which made it possible to view and compare artworks from museums around the world, “opened an unprecedented Imaginary Museum.” This “museum,” Malraux notes, has had an extraordinary influence on the development of art studies, allowing gaps in the incomplete experience of works in real museums to be filled.

To draw the attention of São Paulo’s growing community of art scholars to the undeniable value of color reproductions, the Library’s Art Section began presenting, between its regular educational exhibitions, series of large-format reproductions as well as various albums. Reproduction exhibitions had long been part of the section’s efforts to promote its collection. By framing them under the idea of the “Imaginary Museum,” Franco sought to suggest that an ideal museum, accessible to all through reproductions, could further stimulate art scholarship and encourage more visitors to frequent the reading room.⁸

⁶ COSTA, 2018.

⁷ XX, 1949.

⁸ FRANCO, 1949. See also: XX, 1949;

One should note that, for Maria Eugênia Franco, reproductions were never intended as mere stand-ins for original works. She saw them as powerful educational tools, capable of conveying substantial information when presented in context. This perspective transformed the library from a traditional passive repository into an active institution, one that could create meaning, guide interpretations, and help shape the public's understanding of art.

The Art Section and MAM – A Partnership

The founding of MAM São Paulo prompted the Art Section at the BMSP to closely align some of its exhibitions with the museum's programming. The two institutions' proximity made it easier for the public to visit both spaces. Four exhibitions, in particular, illustrate this partnership. The first, which has been previously mentioned, was *Origins and Evolution of Picasso's Painting*, in which the reproductions displayed at the Library were complemented by a selection of the artist's works from private São Paulo collections, shown at MAM São Paulo in November 1949. The exhibition *The Precursors of Contemporary French Painting* was organized by the BMSP to coincide with the French traveling exhibition *De Manet a nossos dias*, [From Manet to the Present Day] at the museum. Finally, *O abstracionismo e seus criadores* [Abstractionism and Its Creators] was conceived to complement the *Exposição de artistas de vanguarda da revista Art d'aujourd'hui* [Exhibition of Avant-Garde Artists of the Art d'aujourd'hui magazine] at MAM São Paulo in November 1954.

The partnership between the BMSP and MAM São Paulo also extended to the circulation of other educational materials acquired by the library. One notable example was *What Is Modern Painting?*, a “circulating exhibition” featuring multiple reproductions and produced and distributed by the Museum of Modern Art in New York (MoMA)⁹. Held both at the BMSP and at the São Paulo Biennial, which was then organized by MAM São Paulo, the exhibition reflected the shared mission of the two institutions. Through this partnership, the Library and the Museum pioneered a new and unprecedented model of cultural cooperation in the city. By pairing the Library's educational exhibitions with displays of original artworks at MAM São Paulo, often accompanied by reproductions, they created a coordinated educational program, designed to make modern art accessible and understandable to a wide audience, while also contributing to the development and maturation of São Paulo's postwar art scene.

The Value of Reproductions in the Post–World War II Context

Although today reproductions might be dismissed as a secondary or inadequate way of learning art history or engaging with artworks, contemporary sources show that in the post–World War II period they were highly valued, especially due to recent advances in color

⁹ COSTA, 2014.

printing. For instance, a press article reflects the widespread belief in the transformative potential of reproductions for the art world, a view corroborated by Sérgio Milliet:

Recently [...] the Museum of Modern Art in the United States has been producing editions of no more than two hundred or two hundred and fifty copies, which can be sold in Brazil for four to five hundred cruzeiros. These reproductions are made using modern high-relief techniques [...]. Even experts would have difficulty telling them apart from the originals [...]. As Mr. Sérgio Milliet explained [...], reproductions have the potential to revolutionize both painting and the art market. It is likely that, in the years ahead [...], painters will prefer to keep the original and have faithful copies printed using modern ‘Yankee’ techniques, earning royalties in the process.¹⁰

The presence of a thriving international market for art reproductions supported by major museums and prominent publishers as well as the collecting of reproductions by institutions like the BMSP, further attests to their cultural significance.¹¹ Guided by André Malraux’s concept of the “Imaginary Museum,” in which photography and reproduction technologies could transcend the physical and geographic limitations of museums, these images became powerful tools for experiencing, comparing, and studying artworks in new ways.

At the same time, UNESCO initiatives, such as the publication of reference catalogues and the organization of traveling exhibitions featuring reproductions, highlighted the value of such methods for broadening access to art education and for encouraging public policies aimed at disseminating humanity’s visual heritage.¹² Reproduction collections thus functioned not only as educational resources but also as instruments for promoting a universalist culture, grounded in the belief that art could play a strategic and diplomatic role in promoting international cultural dialogue among recovering nations in the wake of the war.

In so-called peripheral and developing countries like Brazil, reproductions provided a rare opportunity for systematic engagement with aesthetic traditions that the public would otherwise have little access to, due to the scarcity of established museums and comprehensive public collections of original works. Aware of this gap, Maria Eugênia Franco, an art critic trained in both museology and documentation, pursued strategies of dissemination that went beyond theoretical writing and took concrete institutional form. Her return to Brazil after studying in France coincided with the BMSP’s effort to consolidate a dedicated art department, allowing her to experiment with pedagogical and museological approaches that were highly innovative for their time and in step with international debates on cultural democratization.

In a context defined by limited artistic infrastructure and deep social inequalities, the exhibition programs developed by Franco, with the support of Sérgio Milliet, introduced

¹⁰ Newspaper clipping, author and source unknown, found in the Art Section Archive of the BMSP.

¹¹ An initial survey of the Art Section’s reproduction collection shows that the plates came from a wide range of sources, including European publishers from several countries as well as major art museums such as the Louvre and MoMA.

¹² See: UNESCO Catalogues in the Bibliography.

key artistic references and helped cultivate audiences for modern art. By contributing to the development of a shared visual culture, these programs acted as symbolic bridges, connecting local realities to a global artistic landscape that had previously been inaccessible.

Bibliography

ANDRADE, Mário de. Museus populares. *Revista Problemas*, ano I, n. 5, São Paulo, 1938.

COSTA, Helouise. A exposição como múltiplo: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo, 1947. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 22, n. 1, p. 107-132, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/NHTPNJWRfMhgDcgW4GNvjwS/?lang=pt>. Acesso em: 9 dez. 2025.

_____. Educar para o moderno: entre a biblioteca e o museu. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (org.). *MAM 70*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018. Catálogo. Disponível em: https://mam.org.br/wp-content/uploads/2018/09/MAM70_CATALOGO_Completo_baixa.pdf. Acesso em: 9 dez. 2025.

_____. Museus imaginários no pós-guerra: o programa de exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1949-1960). In: Colóquio Labex Brasil-França. 2016, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: MAC USP, UNIFESP e Labex Arts et Humanités 2H2, 2016. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/labex_br_fr/pdfs/4_Labex_helouisecosta.pdf. Acesso em: 9 dez. 2025. p. 81-109.

EXPOSIÇÃO didática sobre a pintura de Picasso. O museu imaginário da Seção de Arte da Biblioteca Municipal. *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 7, 10 ago. 1949.

FERRAZ, Geraldo. Origens e evolução da pintura de Picasso. *Jornal de Notícias*, São Paulo, p. 7, 29 jun. 1949.

FRANCO, Maria Eugênia. *Origens e evolução da pintura de Picasso*. Release de exposição da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo. São Paulo, Arquivo da Seção de Arte, Biblioteca Mário de Andrade, 1949.

LEITE, Andréa Andira. *A experiência do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart) em São Paulo: uma revisão crítica*. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-30112017-095100/pt-br.php>. , 2017.

PERRY, Rachel. “Immutable Mobiles: UNESCO’S Archive of Color Reproductions.” *The Art Bulletin*, vol. 99, 2017, issue 2, p.166-185.

UNESCO. *Catalogue of Colour Reproductions of Paintings Prior to 1860*. Paris: UNESCO, 1950.

_____. *Catalogue of Colour Reproductions of Paintings from 1860 to 1959*. Paris: UNESCO, 1949.

_____. *Travelling Print Exhibition: Catalogue*. Paris: UNESCO, 1949.

panel 1

Characters and Histories between MAM and BMA



São Paulo Museums and Paulo Duarte's Campaign Against Vandalism and Extermination

Pedro Nery
museumologist MAM São Paulo

The volume edited by Paulo Duarte¹ and published in 1938 by the São Paulo Municipal Department of Culture documents what came to be known, the previous year, as the *Campanha contra o vandalismo e o extermínio* [Campaign Against Vandalism and Extermination]. The book assembles a heterogeneous body of materials—newspaper articles, parliamentary speeches, correspondence, and the draft bill proposing the creation of the São Paulo State Department of Historical and Artistic Heritage². Introduced by Duarte in his capacity as a State Representative during the final months of Brazil's Second Republic, the bill was repeatedly referred to the Legislative Assembly's legal and cultural committees. Its progress was ultimately cut short on 10 November 1937, when the dissolution of all legislative bodies marked the inauguration of Getúlio Vargas's *Estado Novo* [lit. New State] (1937–1945).

It is not the purpose of this essay to retrace in detail the complex political landscape of the 1930s, a decade shaped by successive ruptures and milestone events such as the Revolution of 1930, the Constitutionalist uprising of 1932, the promulgation of the 1934 Constitution, and, finally, the establishment of the *Estado Novo* in November 1937, which would last until 1945. Suffice it to note that this period of political turbulence and escalating polarization unfolded alongside the growing influence in Brazil of ideologies then consolidating themselves in Europe and persisting through the Second World War. Within this context, the national political arena witnessed the emergence of new formations that no longer defined themselves solely through regional affiliations or rural oligarchies, but through communist organizations, trade-union movements, class-based parliamentary representation, and the far-right Integralist movement, which likewise gained representation in legislative assemblies.³

In this light, the emergence of new modernist artist associations is hardly surprising. These groups went on to organize exhibitions, lectures, and public events, and even to form self-organized collectives structured around shared ideas and conceptions of art and culture, such as SPAM, the Sociedade Pró-Arte Moderna [Pro-Modern Art Society] [], and the CAM, Clube dos Artistas Modernos [Modern Artists' Club], both founded in 1932. Within this same context, the institutional framework established by Fábio Prado's

¹ Paulo Alfeu Junqueira Duarte (São Paulo, 1899–1984) was a lawyer, journalist, archaeologist, and professor, and one of the central intellectual figures in São Paulo during the first half of the twentieth century. He trained at the Largo de São Francisco Law School, graduating in 1924, and built a prominent career at *O Estado de São Paulo*, where he worked as a proofreader, reporter, and later editor-in-chief. His early book *Sob as arcadas* (1927), drawn from his experience as a law student, quickly became a landmark of the period. Duarte was deeply engaged in the political and cultural life of his time. He supported the 1922 Week of Modern Art and took part in the Constitutionalist Revolution of 1932, for which he was imprisoned and forced into exile. After returning to Brazil, he played a key role in the founding of the University of São Paulo, helping to bring French scholars to the new institution and joining the faculty of the former School of Philosophy, Sciences, and Letters (FFCL). A pioneer in the institutionalization of archaeology and the protection of cultural heritage in Brazil, Duarte later served briefly as director of the Museu Paulista (1959–1960). His proposals for its reorganization would later inform the creation of the University of São Paulo's Museum of Archaeology and Ethnology (MAE USP).

² DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. Volume XIX da Coleção Departamento de Cultura, São Paulo, 1938.

³ The Brazilian Integralist Action (AIC) emerged in 1932, while its main opponent, the National Liberation Alliance (ANL), supported by communist groups, was founded in 1934.

municipal administration (1934–1938) for the creation of the Departamento de Cultura do Município [Municipal Department of Culture] (DC) in 1935 unexpectedly transformed what had seemed to be a mirage into concrete reality. For the first time, a coherent framework for municipal cultural policy was put in place, encompassing multiple sectors.⁴ Under the direction of writer and critic Mário de Andrade—widely recognized for his close involvement with São Paulo’s early modernist vanguards—the Department succeeded in implementing a series of concrete initiatives within the sphere of state cultural action: a systematic cultural census, park schools, a discothèque, the acquisition of major bibliographic collections, and the creation of cultural journals, among other measures.

It was precisely his decisive work at the DC that ultimately led Gustavo Capanema, then Minister for Education, to commission Mário de Andrade in 1936 to draft a preliminary proposal for the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [National Service for Historical and Artistic Heritage] (SPHAN). Conceived as a federal body⁵ responsible for organizing and directing public policies in the field of historical and artistic heritage—a role now taken up by the Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico [National Institute of Historical and Artistic Heritage] (IPHAN)⁶—the proposal contained elements still regarded today as remarkably progressive, including the protection of intangible cultural assets linked to Brazil’s popular or vernacular cultural production. Although the draft was never implemented in its original form, it served as the basis for SPHAN’s regulatory framework in late 1937. Now widely recognized and debated, this preliminary text was subsequently adopted by Duarte’s colleague and close friend Paulo Duarte as the foundation for his own 1937 bill proposing the creation of a State Department of Historical and Artistic Heritage. Adapted to local conditions, the proposal incorporated a number of São Paulo–specific provisions, most notably those concerning the orientation and governance of museums, that would ultimately render its implementation unviable.

The *Campaign Against Vandalism and Extermination*, as presented in the volume discussed here, began with a series of visits by Mário de Andrade and Paulo Duarte to sites such as the Igreja Nossa Senhora do Sorário, in Embu das Artes, the former Jesuit residence, and the sixteenth-century fortress of São João de Bertioga⁷. Accounts of these visits were published in the press, especially in *O Estado de São Paulo*, as a means of publicly denouncing the blatant neglect of historic architecture and the disappearance of architectural and sculptural elements, largely from the colonial period. The reports

⁴ The Department of Culture (DC) was established with the support of Paulo Duarte and other progressive, modernist intellectuals. See DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022.

⁵ The National Service for Historic and Artistic Heritage (SPHAN) was established by decree on January 13, 1937, with Rodrigo Melo Franco de Andrade as its director and Mário de Andrade serving as its technical adviser in São Paulo.

⁶ Mário de Andrade’s draft proposal for SPHAN has been extensively discussed and is available in full in: ANDRADE, Mário; ANDRADE, Rodrigo M. F. *Mário de Andrade, Rodrigo M. F. Andrade*. Notes by Clara de Andrade Alvim and Lélia Coelho Frota; edited by Maria de Andrade. São Paulo: Todavia, 2023. See also: IPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, no. 30, *Mário de Andrade*, edited by Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro, 2002.

⁷ The former was listed in 1938 and now houses the Jesuit Museum of Sacred Art; the Fort of São João was listed in 1940. Both designations were supported by technical assessments prepared by Mário de Andrade for SPHAN.

also drew attention to expeditions that exterminated Indigenous populations and removed their cultural possessions to other countries, as well as to the systematic destruction of sambaquis, or middens, which were being quarried for use as mortar. For Mário de Andrade, these denunciations were already part of his work as a technical adviser to SPHAN.

As public concern grew over the absence of preservation policies and the precarious condition of the country's cultural heritage, Duarte moved to establish a Department of Historical and Artistic Heritage, submitting a bill to the São Paulo State Legislative Assembly in 1937. The document reproduces his lengthy speech in support of the proposal, in which he not only argues for its necessity but also recounts the initiatives carried out by his colleagues at the Municipal Department of Culture. He concludes by asserting that the department created at the municipal level should be understood as the seed of a corresponding body at the state level, provisionally named the "Instituto Paulista de Cultura", or "São Paulo Culture Institute"⁸. For all its conceptual imprecision, the proposal's intention was unmistakable: to reorganize cultural policy at the level of the state government by establishing a department modeled on the municipal experience, capable of coordinating all cultural domains and integrating institutions and programs into a coherent framework of state policy.

The 1938 publication then turns to an account of the internal dissent surrounding the proposal. Paulo Duarte attributes this opposition to what he calls the "Leão group," a designation aimed squarely at Paulo Vergueiro Lopes de Leão, a painter and director of the São Paulo School of Fine Arts, who became entangled in a prolonged dispute over the project. Duarte accuses him of acting alone and out of "exclusively personal interests".⁹ Duarte further claims that "this so-called group distinguishes itself solely for its fierce hatred of modern artists and of anyone whose name lacks a pure national etymology. For this group, Portinari, for instance, in Mr. Leão's view, besides being an imbecile, is a foreigner, despite having been born in Brodowski!... Brecheret is a foreigner and an idiot!".¹⁰

Duarte's account thus brings into sharp relief two intertwined ideological and political issues: xenophobia and hostility toward the modernist avant-gardes. What initially appears to follow the familiar opposition between progressives and conservatives acquires even greater force when Duarte reveals that Lopes de Leão had enlisted the support of Deputy João Fairbanks, a member of the Brazilian Integralist Actio—a far-right, ultranationalist movement—to introduce amendments designed to render the bill legally unviable.

Lopes de Leão's efforts to enlist deputies in order to block the project for a Department of Historical and Artistic Heritage—by then already enjoying broad support and having

⁸ [DUARTE, 1938: pg 109] "Thus, the admirable experiment inaugurated in São Paulo [the Department of Culture] is the seed of that great tree which will cast its shade over the entire state and, perhaps sooner than we can foresee, over the whole national territory: the São Paulo Culture Institute."

⁹ [DUARTE, 1938: pág. 146]

¹⁰ [DUARTE, 1938: pág. 149]

passed through the Assembly's committees—are further borne out by the changes the bill proposed for the Pinacoteca do Estado de São Paulo. A brief digression is in order. Founded in 1905 with paintings transferred from the Museu Paulista¹¹, the Pinacoteca was only formally regulated in 1911 and was forced out of its building in the Luz district during the upheavals of 1930 and 1932. In 1931, between these two revolutions, the Artistic Orientation Council was established and charged with overseeing the institution. Its director was none other than the head of the School of Fine Arts, a private institution that, in practice, came to control the Pinacoteca. As Duarte puts it:

Now, the State Department of Historical and Artistic Heritage restores the matter to its proper terms. It returns to public authority the artistic collection that finds itself in the clutches of Mr. Leão and, moreover, ensures that the Pinacoteca is, as it should be, at the disposal of all artists in São Paulo, without distinction of group or school, rather than remaining in the hands of only a few—most of them mediocre artists, such as Mr. Leão.¹²

The document gives particular emphasis to the bill submitted by Duarte, whose Article 5, paragraph 1, stipulates that “the following institutions shall, in due course, be subordinated to the Department by executive decree and organized according to the structure determined by it: (a) the Archaeological and Ethnographic Museum, to be created; (b) the Historical Museum, to be created; (c) the **Museum of Plastic Arts (Article 50)**” [emphasis added]. Paragraph 2 further specifies: “Until the Historical Museum subordinated to the Department is created, all material corresponding to the category of ‘Historical Art’ shall be deposited at the Museu Paulista of Ipiranga, which shall be maintained under its current organizational structure”.¹³ Article 50, in turn, states: “The current Pinacoteca do Estado, which shall be subordinated to the Department, shall henceforth be known as the ‘Museum of Plastic Arts’ and shall follow, in its organization, insofar as applicable, the provisions currently in force regarding the Pinacoteca, subject to the modifications introduced by the regulations (Article 46).” Article 46 establishes that “the Secretary of Education and Public Health shall issue the regulations necessary for the implementation of the present law, upon proposal by the Director of the Department”.¹⁴

Taken together, these provisions make clear that the Pinacoteca of the State would effectively be dissolved as it then existed and reconstituted as a museum subordinate to the Department of Historical and Artistic Heritage. The institutional arrangement linking the Artistic Orientation Council to the museum would, for all practical purposes, disappear. By contrast, the bill left the Museu Paulista untouched; indeed, the 1938 volume includes a letter from Affonso de Escagnolle Taunay, then its director, in which he expresses support for the initiative. The dispute, however, continued to unfold. The Integralist deputy

¹¹ See: NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893–1912)*. 2015. Master's thesis (MA in Museology) — University of São Paulo, São Paulo, 2015.

¹² [DUARTE, 1938: pág. 151]

¹³ [DUARTE, 1938: pág. 273]

¹⁴ [DUARTE, 1938: pág 292-293]

Fairbanks again called for the bill to be returned to the Legal Committee, which rejected his proposed amendments. In November 1937, amid protracted debate on the Assembly floor, he then demanded that the project be sent back to the Cultural Committee for a fifth time. Fairbanks argued that the School of Fine Arts should remain in control of the Pinacoteca, framing his case in aesthetic terms that rejected the “dubious” judgment of works failing to conform to ideals of universal harmony and rational order. In this, he aligned himself with conservative positions hostile to modernist art. The bill was therefore returned to the Cultural Committee just one day before the dissolution of the Legislative Assembly and the establishment of the *Estado Novo*.

The intensification of political conflict among progressives and conservatives of various stripes laid bare a clear ideological rift in artistic production, as well as a new mode of state presence, or institutional deployment, that would have been unthinkable prior to the Revolution of 1930. This shift extended beyond the traditional agricultural elite and took shape both within the DCe and the Artistic Orientation Council. It remains an open question whether this context helped prompt calls for the creation of a Museum of Modern Art specifically dedicated to this form of artistic production. What is certain is that, in 1938, Sérgio Milliet¹⁵, an art critic, participant in the 1922 Modern Art Week, and member of the DC, wrote in *O Estado de São Paulo* on July 22:

The absence of a museum of modern art in the city is keenly felt. If such a museum existed in our capital, as it does in almost all civilized countries of the world, the remarkable efforts of the current generation of Brazilian painters and sculptors might have found a lasting record. In truth, it falls to the Department of Culture to organize it [...].

The comprehensive project by Mário de Andrade and Paulo Duarte falters, unraveling alongside the ideological dispute that divides and isolates groups and institutions, as seems to have been the case with the Pinacoteca do Estado. Could this rift have been one of the reasons that led, not to the defense of a fine arts museum, but to the call for a modern art museum instead? This is precisely what Sérgio Milliet set in motion with the Art Section of the Municipal Library in 1945, establishing the first public collection of modern art, and later with his contribution to the creation of the Museum of Modern Art of São Paulo in 1948.

Bibliography

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Rodrigo M. F. de. *Mário de Andrade, Rodrigo M. F. de Andrade*. Notas de Clara de Andrade Alvim e Lélia Coelho Frota. Organização de Maria de Andrade. São Paulo: Todavia, 2023.

¹⁵ “The campaign ‘Against Vandalism and Extermination,’ launched by me in *O Estado de São Paulo* in 1937 and later published in the book *Contra o Vandalismo e o Extermínio* [Against Vandalism and Extermination], issued by the Department of Culture at the initiative of Sérgio Milliet.” [DUARTE, 2022, pp. 242–243]

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo (org.). *Me esqueci completamente de mim, sou um Departamento de Cultura: textos e entrevistas de Mário de Andrade, Fábio Prado, Oneyda Alvarenga et alii*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

DUARTE, Paulo. *Contra o vandalismo e o extermínio*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938. (Coleção Departamento de Cultura, v. 19).

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022.

IPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30: Mário de Andrade. Organização de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história*. Organização de German Alfonso Nunez. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023.

NERY, Pedro. *Arte, pátria e civilização: a formação dos acervos artísticos do Museu Paulista e da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1893–1912)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930–40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; EDUSP, 1991.

panel 2

The Circulation of Modern Art



José Augusto Ribeiro
Ana Paula Simioni
Taisa Palhares

panel 2

The Circulation of Modern



The Institution of Modern in the 1930s and 1940s

José Augusto Ribeiro
curator and researcher

Art-historical writing on Brazilian art of the first half of the 20th century has frequently described the 1930s and 1940s as the period of modernism's "maturity." This assessment is usually framed in conservative terms, emphasizing what is seen as a "retreat from experimentation".¹ According to this view, the strong "emphasis on formal investigation" that characterized the first generation of modernists gave way,² in these decades, to a greater commitment to "social and political concerns".³ Such interpretations do not deny the importance of the art produced during the 1930s and 1940s; on the contrary, they often clarify its historical and critical significance. The problem lies elsewhere. Positioned between two moments that have come to be seen as decisive turning points in Brazilian cultural history—the 1922 *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] at the Teatro Municipal de São Paulo [Municipal Theatre of São Paulo] and the emergence of constructive tendencies in the early 1950s—this intervening period is persistently defined in negative terms. That is, it is understood less for what it was than for what it was not: neither the heroic rupture inaugurated in 1922 nor the experimental radicalism associated, retrospectively, with abstraction, Concrete art, and Neo-Concrete art from the late 1940s through the 1950s. Within this narrative, the 1930s and 1940s appear as a phase of accommodation, in which avant-garde principles already circulating since the mid-1910s were absorbed, stabilized, and domesticated—no longer driven by the insurgent energy of the early modernist moment, and valued primarily for their supposed role in preparing the ground for what would follow.

The institutionalization of the artistic field—culminating in the founding of the museums of modern art in the late 1940s⁴—has come to be highlighted as one of the defining features of the period. This process is generally discussed alongside an artistic production understood as divided into two main currents: on the one hand, a form of figuration oriented by a social agenda (Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Tomás Santa Rosa, among others); on the other, a more intimist approach that foregrounded *métier* and pictorial technique, associated with artists linked to the Núcleo Bernardelli, the so-called Grupo Santa Helena [Santa Helena Group], and the Seibi-Kai. Whereas the first current aligned itself with certain contemporary international parameters—most often articulated through variations of realism⁵—the second drew on a range of sources from the European pictorial tradition, forming a kind of restrained wing of modernism. This latter tendency brought together both self-taught painters, whose training was grounded in the gradual accumulation of traditional craft experience, and artists dissatisfied with academic models of instruction but still committed to the fine arts.

¹ MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1982, p. 15.

² ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 19.

³ AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1. ed. 1970], p. 49.

⁴ In the late 1940s, several major institutions were founded: the Museum of Art of São Paulo (1947), the Museum of Modern Art of São Paulo (1948), the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (1948), and the Museum of Modern Art of Florianópolis (1949).

⁵ Between the 1920s and 1940s, artists in the United States, Mexico, Russia, Germany, and Italy produced paintings featuring urban and rural workers.

Indeed, both factors—on the one hand, the slow institutionalization of Brazil’s cultural environment and, on the other, the coexistence of so-called “social” art and art grounded in *métier*—are central to understanding the possibilities and constraints that shaped artistic production at the time. To appreciate their full significance, however, they must be considered alongside what they leave unaccounted for.

None of these descriptions, for example, accounts for the resistance to the inclusion of modernist artists within the official institutions then in place; nor do they address the many initiatives undertaken by artists and associations to establish the conditions for the production and dissemination of their own work. They also overlook the development of artistic practices that began or took shape during the 1930s and 1940s but cannot be described as “social,” “proletarian,” or as cultivating “plastic values,” and which today are recognized as among the most inventive and significant contributions to Brazilian art of the 20th century. To cite just a few—and very different from one another—one might mention the work of Alberto da Veiga Guignard, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Heitor dos Prazeres, Djanira da Motta e Silva, José Pancetti, Ernesto De Fiori, Lívio Abramo, Maria Martins, Milton Dacosta, Maria Leontina, Iberê Camargo, and José Antonio da Silva. That this chronological segment has nevertheless come to be seen as a kind of retreat, or merely as a pause between triumphant episodes in the country’s art history—despite encompassing works that are as significant, or more so, in shaping a modern Brazilian visual culture, especially when compared with the achievements of the immediately preceding period—speaks volumes about the shortcomings of fixing historical phenomena to inaugural dates.

More importantly, the elevation of the Modern Art Week and of “constructive art in Brazil” to paradigmatic status—and the way this obscures what falls between them—helps to bring deeper issues into view. It smooths over the contradictions of Brazilian modernity, promotes false forms of totalization under the banner of national identity, and reinforces the drive to overcome a perceived “backwardness” of Brazil’s artistic field in relation to that of so-called advanced countries. This is not to suggest that the intervening decades were marked by any lack of attempts to define a national identity or to synchronize, as it were, Brazilian art with developments abroad. In the 1930s and 1940s, claims for a modern and distinctly Brazilian art not only gained official recognition with the support of Getúlio Vargas’s government (1930–1945), but some of the most popular artists of the period also became known for bodies of work that were explicitly geared toward representing the country culturally. These productions often relied on formal schemes that, at least superficially, echoed Cubist devices, as well as Pablo Picasso’s so-called “classical phase”—formal schemes that, in a still-nascent cultural context or environment, sufficed to signal the intended alignment with European art. Yet in the work of artists such as Emiliano Di Cavalcanti and Candido Portinari, the outcomes frequently bear the marks of compromise. As for the project of establishing the conditions conducive to modern visual language in Brazil, a new orientation took hold during these years—embraced by Portinari among others. Rather than pursuing rupture, this orientation proposed that modernity might be achieved through a renewed engagement with the Western artistic tradition.

The results were ambivalent: this return to tradition often slid into traditionalism, but it also enabled a sharpening and refinement of genuinely transformative possibilities.

The view of post-1930 modernism as a period of diminished intensity—a lull in the broader cycle of artistic renewal in Brazil during the first half of the 20th century—can be traced back to Mário de Andrade’s well-known lecture *O movimento modernista* [The Modernist Movement], delivered in 1942 at the Library of the Ministry of Foreign Affairs in Rio de Janeiro. The talk was organized to mark the 20th anniversary of the 1922 Modern Art Week, and in it Andrade took stock of a process that he understood as still ongoing, describing it in terms of a continued “reverification” and “remodeling of the national intelligence.” In this account, Andrade cast the moment surrounding the Week as “heroic” and “destructive”: an uninterrupted period of celebration and cultivation of pleasure. By contrast, the political pressures brought about by the Revolution of 1930, he argued, gave rise to a different stage in the modernist cultural project, a phase that was “calmer,” more “proletarian,” and oriented toward construction rather than rupture.

Within the broader field of art criticism, from the mid-1930s through the end of the 1940s—when the opposition between “figuration” and “abstraction”⁶ came to dominate critical discourse—several leading intellectuals associated with modernism, among them Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, and Ruben Navarra, published retrospective assessments of the movement in books, periodicals, and lectures. This was, indeed, a moment of reckoning, marked by reflection and analysis. In their writings, most of these authors sought to identify precedents, to diagnose the motivations behind the call for modern art in Brazil, to reconstruct its initial demands, and to chart or retrace the directions artistic production had taken up to that point—and, in some cases, to project possible directions for its future development. Yet all of them treated 1930 as a turning point, a decisive change of course. Added to this was Mário de Andrade’s influential assessment of this phase of modernism as “more stable,” following what he described as a prior “feeling of rupture.” His characterization, shaped by both critical distance and personal involvement and formulated in the heat of the moment, is not without insight. Yet it has since been widely repeated, often reinforcing an image of the period as one of “modest” ambitions and prolonged rumination.

By comparison with the “aristocratic” character of the private salons and closed gatherings that took place from the mid-1910s through the late 1920s, or with the limited public reach of exhibitions held during that same period by artists who identified

⁶ Artists such as Di Cavalcanti, Segall, and De Fiori, as well as critics like Sérgio Milliet, regarded abstraction as a “hermetic” and “dehumanizing” style of art. Victor Brecheret and Segall even expressed opposition to abstraction in 1939, the year of the 3rd Salão de Maio, in which they exhibited alongside works by Alexander Calder and Josef Albers, among others. At the opposite end of the spectrum, Mario Pedrosa began publishing a series of three essays on Alexander Calder in Brazil in 1948—the same year that Cícero Dias created a mural incorporating abstract elements in the building that now houses the Secretaria da Fazenda in Recife, Pernambuco. Cf. *Em torno do terceiro Salão de Maio, Diário da Noite*, São Paulo, 4 May 1939; PEDROSA, Mario. *Alexander Calder*. In: ARANTES, Otília (org.), *Modernidade de cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

themselves as modern, often held in hotel lobbies, it was only between 1930 and 1945 that modernism truly began to undergo a process of gradual “normalization”⁷, slowly wearing down resistance. It was during these years that salons specifically conceived to accommodate locally produced “modern” art began to appear. At the same time, the number of European exhibitions shown in Brazil increased, as did the number of group exhibitions of Brazilian art abroad. The expansion of modernist practices and manifestations across the country took several forms. Regional centers developed outside the Rio-São Paulo axis—in Recife, Minas Gerais, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza, Belém, Florianópolis, among others—within circles advocating for artistic renewal with elements specific to local cultures. Artistic practice widened to include individuals from different educational backgrounds, generations, and social classes, while clubs, societies, and artists’ associations multiplied, organizing countless lectures and exhibitions. Art criticism also gained momentum in newspapers and magazines, although much of it was still produced by writers and self-taught authors, and often only occasionally.⁸ In any case, the growing number of cultural periodicals devoted to art and literature that explicitly identified themselves as modernist, or as variants thereof, offers at least a measure of the incredible pace at which these ideas spread across the country from the 1920s onward.⁹

Artistic activities in Rio de Janeiro at the time were largely dominated by the Escola Nacional de Belas Artes [National School of Fine Arts] (ENBA). Since the late 19th century, its teaching—based on localized versions of neoclassicism and Romanticism—had been met with resistance from both professors and students. Attracted to plein-air painting and to innovations associated with realism and impressionism, these dissenting tendencies were taken up by the school only sporadically and without sustained continuity.¹⁰ The impact of the 1922 Modern Art Week in the former federal capital was limited and largely confined to the small circle of Rio-based artists who took part in the event. Still, works of a more or less renovative bent began to appear publicly in the city through the Salões

⁷ See also: CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 219–240.

⁸ For a thorough survey of the changes that occurred during this period, see ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930–40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, pp. 19–86.

⁹ Among the modernist magazines published between 1920 and 1949, notable examples include: *Papel e Tinta* (São Paulo, 1920–1921); *Klaxon* (São Paulo, 1922–1923); *Novíssima* (São Paulo, 1923–1924); *Estética* (Rio de Janeiro, 1924); *A Revista* (Minas Gerais, 1925–1926); *Terra Roxa e Outras Terras* (São Paulo, 1926); *Festa* (Rio de Janeiro, 1927–1929); *Verde* (Minas Gerais, 1927–1928); *Revista da Antropofagia* (São Paulo, 1928); *Movimento Brasileiro* (Rio de Janeiro, 1928–1930); *Arco & Flecha* (Bahia, 1928); *Leite Criôlo* (Minas Gerais, 1929); *Madrugada* (Rio Grande do Sul, 1929); *A Vida de SPAM* (São Paulo, 1933); *Revista Acadêmica* (Rio de Janeiro, 1933–1945); *Cultura Artística* (Rio de Janeiro, 1934–1936); *Bellas Artes* (Rio de Janeiro, 1935–1940); *Movimento: Revista do Clube de Arte Moderna* (Rio de Janeiro, 1935); *Dom Casmurro* (Rio de Janeiro, 1937–1945); *Revista Anual do Salão de Maio* (São Paulo, 1939); *Arte Moderna* (Pará, 1938); *Problemas* (São Paulo, 1937–1938); *Renovação* (Pernambuco, 1939–1944); *Movimento: Letras, Artes e Ciências* (Ceará, 1940); *Clima* (São Paulo, 1941–1945); *Clã* (Ceará, 1946–1950); *Joaquim* (Paraná, 1946–1948); *Fundamentos* (São Paulo, 1948–1955); and *Horizonte* (Rio Grande do Sul, 1949).

¹⁰ Between 1882 and 1884, the Bavarian painter Georg Grimm held the chair of landscape, flowers, and animals at the Imperial Academy of Fine Arts. He taught open-air classes not only so that students could paint directly from nature, but also to cultivate a new understanding of light, color, and perception. Grimm’s approach conflicted with the Academy’s methods, which emphasized scientific illustrations of plants and geology in landscape studies. Under pressure from the administration and his colleagues, he resigned, later resuming instruction independently. Among his students, Giovanni Castagneto came closest to achieving full autonomy as an artist. To understand Brazilian painting at the turn of the 20th century, it is also necessary >>

de Primavera [Spring Salons] exhibitions held at the Liceu de Artes e Ofícios between 1923 and 1925, where they were shown alongside works aligned with academic norms.¹¹ From 1928 to 1929, solo exhibitions by modernist artists became more frequent, though they continued to be held in provisional venues and under improvised conditions.¹² Only in 1931 did modern art gain access to official institutional spaces—and even then only episodically—with the 38th Exposição Geral de Belas Artes [General Exhibition of Fine Arts], organized under the direction of the architect Lúcio Costa, then head of the ENBA and the author of a reform program for the school’s curriculum.

Known as the “Revolutionary Salon”, this edition—whose jury included the poet Manuel Bandeira, the artists Anita Malfatti, Celso Antônio, and Candido Portinari, along with Lúcio Costa himself—openly defied the selection criteria imposed by the Fine Arts Council and accepted most of the works that had been submitted.¹³ For the first time,

to consider Eliseu Visconti and Almeida Júnior. Visconti’s work is eclectic, blending academic discipline with Art Nouveau, Symbolism, Pointillism, and Impressionism, yet it consistently explores color and atmosphere. In his landscapes, portraits, and dreamlike scenes from the late 1890s to the mid-1910s, he employed loose, visible brushstrokes that softened forms and linear perspective, creating a sense of airy movement and chromatic vibrancy. Almeida Júnior, according to Gilda de Mello e Souza, renewed subject matter and characterization in Brazilian painting, reduced monumentalism, and adapted color and light to the local environment. While retaining academic elements in drawing and composition, his work aimed to represent Brazilian reality, especially in regionalist paintings of the late 19th century, earning him recognition as a key figure in the formation of a national painting tradition, praised by critics such as Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, and Luís Martins. From 1884 to 1886, Grimm led a small group of former students in outdoor painting sessions along the beaches and countryside of Niterói. This circle, later known as the “Grimm Group,” included Antônio Parreiras and Giovanni Castagneto. Their goal was to renew landscape painting through direct, chromatically sensitive observation of nature, though the results varied. Parreiras’s work in the last decade of the 19th century features loose brushwork and broad color areas, capturing the fleeting effects of light in forested interiors. Works such as *Escola do Ar Livre* (1892) and *Sertanejas* (1896) achieve a diffuse luminosity through balanced tonal relationships rather than hierarchical contrasts. After 1899, with public commissions for decorative panels and historical paintings, Parreiras turned to more descriptive figuration, producing conventional compositions such as *A Conquista do Amazonas* (1915) and adopting an eclectic style combining Romanticism and Symbolism. Castagneto, influenced by European Romantic naturalism, developed highly original techniques, capturing landscapes with soft, blurred strokes applied by brush, palette knife, or fingertips, while simultaneously filling surfaces with quick, spontaneous marks. His works, generally small and near-monochromatic, achieve vibrancy through rhythmic impasto or irregular patches of color. Each stroke contributes to the composition, defining boats, sky, and sea. In his paintings, the visual impression and the lived experience of nature—whether turbulent or calm—are inseparable. Compared with their peers, including Grimm, both Parreiras and Castagneto pushed Brazilian landscape painting toward a more direct, expressive engagement with nature, laying the foundation for later developments in the twentieth century.

¹¹ On the editions of the *Salão da Primavera*, the artist and art historian José Maria dos Reis Júnior states in a 1983 testimony to Funarte: “Because of its diverse origins and the fact that it was organized and funded by the exhibitors themselves, the First *Salão da Primavera* had to be eclectic, rather than selective of particular tendencies. Alongside academic works, it showcased pieces using more up-to-date techniques and approaches by Genesco Murta, Hugo Adami, Quirino da Silva, Mário Túlio, and especially Zina Aita, who had just taken part in the São Paulo Modern Art Week. The Spring Salon was repeated in 1924 and 1925 [...]. Yet the exhibitors who were less aligned with academic conventions—those with more progressive ideas—realized that, precisely because the Salon’s program was so liberal and accepted all tendencies, it failed to achieve its intended effect: to awaken the public’s interest and ‘sensitivity’ to new forms of art.” Cf. KLABIN, Vanda Magia. *A trajetória do artista na década de vinte*. In: *Academismo – Projeto Arte Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986, p. 21.

¹² Notable exhibitions held during this two-year period include Cícero Dias at the Policlínica, presented alongside a medical congress in 1928; Lasar Segall at the Palace Hotel that same year; and, in 1929, shows by Ismael Nery, Tarsila do Amaral, and Candido Portinari, also at the Palace Hotel.

¹³ It is often said that no works were rejected from the 1931 Salon and that all artists who submitted their works for the ENBA’s annual exhibition were free to show their pieces. In a statement to the Projeto Portinari on December 22, 1982, in Rio de Janeiro, Lúcio Costa challenged this account: “[Regarding the selection jury] it wasn’t completely open. Some works didn’t deserve consideration, [but] there was no limit on the number of works an artist could submit. No travel award was given, since the selection process did not follow the rules of the Belas Artes Council. There was a whole set of criteria for awarding medals and so on.” Cf. Excerpts from Lúcio Costa’s interview for Projeto Portinari. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931 – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p. 66.

the School's annual exhibition featured artists such as Anita Malfatti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Flávio de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Cícero Dias, Ismael Nery, and Antonio Gomide.¹⁴ The exhibition also included artists who, while not strictly aligned with modernism, had broken with academic orthodoxy, among them Henrique Bernardelli, Henrique Cavalleiro, Helios Seelinger, and Vicente Leite. Resistance to the proposed changes at both the Salon and the School¹⁵ surfaced even before the exhibition opened, in the form of a boycott organized by academic artists. Once the exhibition closed, the backlash was immediate: Lúcio Costa was dismissed from his position. In the years that followed, open conflict gave way to a state-coordinated policy of conciliation. In 1940, this led to the creation of a “Modern Section” within the Salon, a category that came to encompass whatever failed to fit into the “Academic Section.” As a result, the boundaries between the two were gradually eroded, their differences absorbed into an institutional arrangement driven less by critical distinctions than by administrative expediency.

While in Rio de Janeiro, artistic activity largely revolved around the ENBA, whether in adherence to or in opposition against academic doctrine, in São Paulo, by contrast—perhaps precisely because no comparably authoritative institution existed—two associations led by artists and intellectuals were founded in 1932 with the aim of building small but active cultural networks. Their programs combined exhibitions with lectures, music concerts, dance and theater performances, and even carnival balls. The Sociedade Pró-Arte Moderna [Pro-Modern-Art Society] (SPAM) was led by the Lithuanian-born artist Lasar Segall, while the Clube de Artistas Modernos[Modern Artists Club] (CAM) was headed by architect and artist Flávio de Carvalho. As stated in SPAM's manifesto and bylaws, its purpose was to bring together, debate, and support the work of artists who, in the aftermath of the political and economic crises surrounding the 1932 Constitutionalist Revolution, were unable to travel to Europe. Among SPAM's activities, the most consequential was its Primeira Exposição de Arte Moderna [First Exhibition of Modern Art], held in 1933. At the time, it was regarded as the largest exhibition of modern art ever held in Brazil, featuring nearly one hundred works by artists such as André Lhote, Anita Malfatti, Constantin Brancusi, Giorgio de Chirico, Victor Brecheret, Le Corbusier, Antonio Gomide, Fernand Léger, Juan Gris, Pablo Picasso, Tarsila do Amaral, Gregori Warchavchik, and Wasth Rodrigues. All of the works by foreign artists shown in the exhibition came from private collections belonging to Olívia Guedes Penteado, Paulo Prado, Mário de Andrade, Samuel Ribeiro, and Tarsila do Amaral.

¹⁴ Celso Antônio and Candido Portinari, both exhibitors at the 1931 Salon, had previously participated in earlier editions of the show while still students at the school—Antônio from 1917 to 1921, and Portinari from 1922 to 1928.

¹⁵ In 1931, as part of a reform of ENBA's curriculum, Lúcio Costa—newly appointed director—recruited modernist artists and architects to the faculty, including Alexander Buddeus, Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Celso Antônio, and Leo Putz. A few months after Costa's dismissal in September 1931, the Instituto Paulista de Arquitetura (IPA) sent a letter to the Ministry of Education and Health opposing the appointment of “certain apologists of Futurist art” to teach at the school. Dated May 1932 and signed by IPA directors and councilors—including Edmundo Krug, Jaime Rodrigues, Alcides Xaide, Carlos Ekman, Francisco Kosutz, and Bento de Camargo Filho—the letter described the new faculty members as leading figures of the “anti-aesthetic” current in Brazilian architecture and art. Cf. *O ingresso de professores futuristas na Escola Nacional de Bellas Artes*, pamphlet deposited at the Mário de Andrade Archive, Instituto de Estudos Brasileiros, University of São Paulo (IEB-USP). For more on the withdrawal of academic artists from the 1931 Salon, see VIEIRA, Lucia Gouvêa (ref. 5).

Founded just one day after SPAM, the CAM presented itself as more bohemian and more explicitly political than its counterpart. It opened its headquarters in 1933 with a dense program that combined music, exhibitions, and public debate. Early events included small concerts by Camargo Guarnieri, Lavínia Viotti, Elsie Houston, and Marcelo Tupinambá; an exhibition of prints by the German Expressionist Käthe Kollwitz, organized in collaboration with Theodor Heuberger of Rio de Janeiro's Pró-Arte and accompanied by a lecture by Mário Pedrosa; a show of Russian posters, with a talk by Tarsila do Amaral; and an exhibition of drawings by children and by patients from the Juquery Psychiatric Hospital, presented by Osório César. The CAM also hosted lectures by Caio Prado Júnior, recently returned from the Soviet Union; by Jorge Amado, speaking on life on the cocoa plantations; and by David Alfaro Siqueiros, on Mexican muralism. During its short existence, the Club served as the base for a theater company directed by Flávio de Carvalho, the *Teatro da Experiência* [The Experience Drama]. The troupe brought together professional and amateur actors, favored gesture and costume over psychological realism, and rejected conventional painted scenery in favor of aluminum sculptures. Its stage curtain was translucent, allowing for more intense lighting effects. The company's most widely discussed production, *O Bailado do Deus Morto* [The Dead God's Dance] had one of its performances shut down by the police—an episode that hastened the Club's closure in 1934, the same year SPAM ceased its activities.

In São Paulo, modern art exhibitions were also organized through initiatives led by artists themselves or by professional associations. These included the Salão de Maio [May Salon] (1937–1939), the exhibitions of the Família Artística Paulista [Paulista Artistic Family] (held in São Paulo from 1937 to 1939 and in Rio de Janeiro in 1940), and the Salon of the Visual Artists' Union (1938–1949). Conceived by Quirino da Silva, the Salão de Maio quickly became a prominent platform and sparked strong resistance among segments of the Brazilian art world. Much of this opposition stemmed from the “internationalist” orientation of its selections and, especially in its final editions, from its explicit endorsement of abstract art. In 1939, under the direction of Flávio de Carvalho, the Salão de Maio showcased works by Alexander Calder, Josef Albers, and Alberto Magnelli alongside those of Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, and Fulvio Pennacchi. The exhibition was accompanied by a catalogue-magazine that featured contributions by artists such as Tarsila do Amaral and Anita Malfatti; writers including Cassiano Ricardo and Guilherme de Almeida; art critics Luís Martins and Paulo Mendes de Almeida; and the architect Rino Levi. The publication also featured the *Manifesto do Terceiro Salão de Maio* [Third May Salon Manifesto], signed by Flávio de Carvalho, which defended what it identified as the two most significant artistic currents of the time: surrealism and abstraction.

The *Família Artística Paulista* (FAP) was founded in 1937. In the introductory text to the catalogue of its first exhibition, generally attributed to Paulo Mendes de Almeida, the group presented itself as a gathering of artists “without prejudice toward any school or tendency.” Its members explicitly rejected academicism and refused the label of “modern,” arguing that the word had become an empty term through consistent misuse. Conceived by Paulo Rossi Osir and established in collaboration with Waldemar da Costa, the FAP was

centered on largely self-taught artists, some of whom had previously worked as artisans. Its exhibitions nonetheless included important figures such as Anita Malfatti, Candido Portinari, Carlos Scliar, and Bruno Giorgi, among others.

The Sindicato dos *Artistas Plásticos de São Paulo* [São Paulo Syndicate of Visual Artists] followed a different path. It grew out of the Sociedade Paulista de Belas Artes [São Paulo Society of Fine Arts] and was formally constituted as a professional association in 1937, with the explicit goal of advancing the professionalization of artistic labor. Its public activity largely consisted of the *Exposições de Belas Artes* [Fine Arts Exhibitions]—held in 1922, 1935, and again in 1937, this last under the title *Exposição Geral da Sociedade Paulista* [São Paulo Society General Exhibition]. Although open to all applicants, these exhibitions were dominated by academic work until 1938, when they were reorganized under a new name, i.e. the *Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo* [São Paulo Syndicate of Visual Artists' Salon]. By its fifth edition, held the following year, participation by non-academic artists had grown significantly, and the exhibition included works by Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Antonio Gomide, Lívio Abramo, and Rossi Osir, among others.

From the 1930s onward, informal artistic associations became not only a way for artists to secure opportunities to exhibit their work, but also a practical means of sustaining production itself. These groups offered alternatives to established models of artistic training and, at the same time, enabled the sharing of studio space and practical know-how. They typically brought together artists still in training or self-taught practitioners—often from lower middle-class backgrounds, as well as immigrants and the children of immigrants—whose primary aim was technical improvement in painting. The Núcleo Bernardelli is a case in point. Founded in 1931—the same year as the so-called “Revolutionary Salon”—the Núcleo Bernardelli was formed in the basement of the ENBA in Rio de Janeiro by students who were critical of the School’s rigid and socially exclusive system of instruction. The group took its name from Henrique and Rodolfo Bernardelli, who, as professor and director respectively, had openly challenged the Academy in the early 20th century. Viewed by the institution’s leadership as insurgent figures, the *nucleanos* were neither committed modernists nor fully detached from the academic tradition they opposed. Instead, they occupied an intermediate position: close enough to academic practice to resist easy classification, yet distant enough to be excluded from participation in the official salon. One member who would later play a significant role in the renewal of Brazilian art was the painter José Pancetti. Pancetti later recalled that he had joined the Núcleo “expecting very little,” and was blunt about the training it offered, which he described as “monotonous and irritating”.¹⁶ The group also included Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Ado Malagoli, Bustamante Sá, Eugênio Sigaud, Bruno Lechowski, Yoshiya Takaoka, and Joaquim Tenreiro. The Núcleo Bernardelli remained active until 1942.

¹⁶ LIMA, Medeiros. *Pancetti*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 28-34.

Between 1934 and 1940, the residents of the old Palacete Santa Helena on Praça da Sé in São Paulo would later become known as the Grupo Santa Helena [Santa Helena Group]. These were mostly self-taught painters, with varying degrees of academic training, including Francisco Rebolo, Mário Zanini, Fulvio Pennacchi, Manoel Martins, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Humberto Rosa, Alfredo Rizzotti, and Alfredo Volpi. They rented rooms in the building, which they used—sometimes regularly, sometimes sporadically—as studios, for life-drawing sessions, or as offices to manage their work as decorative painters for private residences. Outside the Palacete, they met in pairs or small groups to paint on Sundays in the surrounding countryside. The group was not formally organized, and yet certain common stylistic threads run through their work: recurring landscapes, subdued, matte tones, and a blend of French Impressionism, Cézanne, Italian *Novecento*, and academic techniques. In 1935, São Paulo also saw the founding of the Seibi-Kai, a group of Japanese immigrant painters from São Paulo and Rio de Janeiro, created to share technical knowledge and showcase their work. Its members, which included Tomoo Handa, Walter Tanaka, Yoshiya Takaoka, and Kichizaemon Takahashi, produced art that, in its eclecticism, bore a clear kinship with the Santa Helena painters. The group dissolved in 1942, when official restrictions curtailed gatherings of Japanese immigrants during World War II, but it reformed five years later with new members and a collective studio that held courses and exhibitions.

The work of artists associated with the Núcleo Bernardelli, the FAP, and the early Seibi-Kai can be described as a “tempered modernism.” These painters remained deeply engaged with European painting while working within a modernist vocabulary that had by the 1930s and 1940s become established in Brazil. Despite the variety of their approaches, a strong sense of tradition is evident, whether in Campofiorito’s metaphysical figures set among Roman ruins or in Pennacchi’s nostalgic evocations of Italian Trecento religious scenes. In contrast to the modernists of 1922, painters such as Rebolo, Takaoka, and Rossi Osir favored compositions marked by calm, ordered spatial arrangements, subdued tonalities, and a careful, craft-oriented approach. These qualities stand apart from the bold, gestural expressionism of Malfatti in the 1910s, Di Cavalcanti’s warm, sharply defined planes of the 1930s, and Tarsila do Amaral’s “pau-brasil” and anthropophagic phase, with its playful and ironic blending of national archetypes and industrial rationality. Among the Núcleo Bernardelli and the FAP, artists pursued distinctive new approaches: Graciano developed a certain “Portinarism”, characterized by the monumentalization of workers and migrants with oversized hands and feet set against infinite or abstract spaces; Pancetti explored calm, subtly irregular fields of color; Bonadei experimented with gently abstracted landscapes and still lifes; and Volpi and Dacosta pursued constructive experiments—all without seeking dramatic rupture. More broadly, this generation sought to reconnect with Western pictorial tradition through a realist poetics, expressed in landscapes, still lifes, interiors, and working-life scenes, occasionally incorporating nationalist overtones.

Bibliography

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed. 34, 1998 [1. ed. 1970].

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MELLO E SOUZA, Gilda de. Pintura brasileira contemporânea: Os precursores. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1980, p. 223-247.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1982.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia (org.). *Modernidade de cá e lá*. São Paulo: Edusp, 2000.

VIEIRA, Lucia Gouvêa. Salão de 1931 – *Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

ZANINI, Walter. *Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1991, p. 19.

panel 2

The Circulation of Modern



Between Acts: The Invisibilized Work of Tarsila do Amaral during the Estado Novo¹

Ana Paula Cavalcanti Simioni
associate professor IEB USP

Tarsila do Amaral (1886–1973) is now widely regarded as the most celebrated figure of Brazilian modernism, both at home and abroad. Yet her rise to prominence was neither straightforward nor cumulative, and it was far from inclusive of all phases of her work. As I have argued elsewhere,² her canonization came relatively late, culminating in the 50th-anniversary celebrations of the *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] in 1972. It was at that moment that she was enshrined as the “muse of modernism”—a label freighted with gendered assumptions—through a process that mobilized the entire art system, including museums, the market, and critical discourse (academic scholarship among them), all within the context of an authoritarian regime. In this process, her work from the 1920s and the early 1930s was sanctioned as the paradigmatic expression of early Brazilian modernism.

Scholarship on Tarsila, as well as the major exhibitions dedicated to her work, has consistently focused on what are often described as her “golden years”: the *Pau-Brasil* and *Anthropophagic* phases; her affective and intellectual partnership with Oswald de Andrade; and the intense, glamorous period she spent in Paris. This imbalance or asymmetry is plainly evident in Aracy Amaral’s canonical study *Tarsila: sua obra e seu tempo* [Tarsila: Her Work and Her Time]. Of the book’s thirteen chapters, ten are devoted to this period, while just one—tellingly titled “Epilogue: From the Social to the Neo-Pau-Brasil”—covers the years from 1930 to 1973, nearly four decades of the artist’s (biological) life.³ Even there, attention is largely confined to the early 1930s, the so-called “social phase.” After that, Tarsila do Amaral effectively disappears from critical view, as if she had produced nothing that merited sustained analysis. Little from this long stretch of her career has been seen, discussed, exhibited, or examined with any seriousness or depth.

In this essay, I would like to examine the portraits Tarsila painted for the Museu Paulista [Paulista Museum] during the Vargas years,⁴ which constitute a largely overlooked part of her work from this period. These images are seldom associated with her name, and even less so with what is often described as the “officialization of modernism.” Why is it that, at a time when Brazilian modernism supposedly enjoyed state support, did Tarsila do Amaral—now widely regarded as *the* modernist artist—produce such conventional, traditional paintings?

At the Margins Fringes of the Center: Tarsila under the Estado Novo

The Estado Novo established by Getúlio Vargas (1937–1945) defined itself in opposition to the liberalism and regionalism of the First Republic. It did so through a

¹ This text is an expanded version of the lecture delivered for the exhibition *Tarsila depois de Tarsila*, held at the Museu Republicano de Itu from July 4, 2024, to June 30, 2025, which I curated.

² SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

³ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁴ The works may be accessed via the following link: <http://acervo.mp.usp.br/iconografiaV2.aspx#>

strongly centralizing project in which culture and education were assigned a pivotal role, understood as tools for shaping a “national soul” (Schwartzman, 1984). Under the leadership of Gustavo Capanema, the Ministry of Education and Health assumed an unusually influential role. It brought intellectuals and artists into its institutional orbit and served as a major institutional patron, commissioning architects and visual artists—most of whom were associated with modernism.⁵

The construction of the Ministry’s headquarters is emblematic of this political project. Conceived as a synthesis of what was then understood as Brazilian modernism, the building combined international models—most notably those associated with Le Corbusier—with elements meant to signal a “national identity”.⁶ This logic also influenced the artworks commissioned for the site, designed to align with official narratives and policies, including Candido Portinari’s panels on the economic and industrial booms that built the nation⁷ and sculptures by Celso Antônio, Ernesto de Fiori, and Bruno Giorgi, which depicted idealized national types. Strikingly, only one woman is featured among the artists and architects invited to take part in this flagship project of Estado Novo cultural policy: Adriana Janacópulos, a Brazilian sculptor trained in Paris, and the niece of a cabinet minister—a case examined in detail by Marina Cerchiaro.⁸ Neither Tarsila do Amaral nor Anita Malfatti were invited. Their marginalization is also evident in *Cultura e Política*, the government’s main cultural journal, in whose pages the two artists were rarely mentioned. This exclusion was not confined to Brazil. Neither artist was included in the first group of Brazilian works acquired by the Museum of Modern Art of New York (MoMA) for its Latin American collection.

The first work by a Brazilian artist to be added to the collection at MoMA (inaugurated in 1929), was Morro [Hill] by Candido Portinari, acquired in 1939. Most acquisitions, however, took place between 1941 and 1942, as part of the “Good Neighbor Policy”. At that point, the museum even sent a representative to Brazil to purchase works on site. Lincoln Kirstein traveled to the country in 1942 and selected twenty-four works for the collection, including pieces by Candido Portinari, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Paulo Rossi Osir, Tomás Santa Rosa, Heitor dos Prazeres, Edith Behring, and Percy Deane.⁹ Conspicuously absent from this list are Anita Malfatti and Tarsila do Amaral—artists who today would be considered virtually indispensable to any collection devoted to Brazilian modernism. In the letters Kirstein wrote to Rockefeller from Brazil, he makes no mention Anita, but he does refer to Tarsila, describing her as follows:

⁵ SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp, 1984.

⁶ CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁷ FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

⁸ CERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: BBM, 2022.

⁹ COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

[...] Tarsila, Oswald de Andrade's first wife etc, belongs to an altogether different intellectual faction, which, although it is not on friendly terms with the others, are part of revolutionary circles today, just as they were during the upheavals of 1932 and 1937.¹⁰

In this context, the association of Tarsila do Amaral with a “revolutionary” faction carried political rather than aesthetic connotations and points to an aspect of her life and career that, in my view, still calls for closer study. In 1930, after separating from Oswald de Andrade, she met and developed a romantic relationship with Osório César, a physician known for his innovative psychiatric treatments, including the use of art with patients—an approach later associated with Nise da Silveira. César was a well-known communist and, in 1932, published *Onde o proletariado dirige* [Where the Proletariat Lead], which was illustrated by Tarsila. The book was influenced by a trip the couple made to the Soviet Union, during which she sold her painting *O pescador* [An Angler] to the State Museum of Modern Western Art in Moscow. Following the book's publication, both were arrested. Tarsila do Amaral spent two months in detention at the Presídio Político do Paraíso and subsequently came under investigation by São Paulo's Department of Political and Social Order (DEOPS). Her file contains the following assessment:

There is no doubt that Mrs. Tarsila do Amaral is the most prominent and the most daring communist among those active in the country. She is prominent because she impresses—and nearly converts—everyone who hears her speak. She is also daring, in that her associates usually retreat to outlying areas and hidden locations to spread communism, while she operates openly in elite salons, where she teaches the red doctrine plainly, both in theory and in practice. Tarsila possesses all the necessary materials for communist propaganda. Her ‘museum’ is extraordinary, beyond expectation: records, music, paintings, newspapers, magazines, and so on—all of which, for example, were put on display for public viewing only yesterday.

Without resorting to reductionism or single-cause explanations, I would argue that Tarsila do Amaral's marginalization within the art world was, at least in part, shaped by the political tensions of the period, in ways closely bound up with her position as a woman. The era was deeply ambivalent. On the one hand, women gained the right to vote in 1942, and some achieved public visibility as radio and film stars—Carmen Miranda being the most striking example. On the other hand, prescriptive ideas about the proper role of women gained force, centered on the figure of the virtuous republican wife and mother, tasked with raising sons for a strong and healthy nation.¹² Yet the regime that welcomed

¹⁰ KIRSTEIN, Lincoln. Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions. May-October 1941-42, FAC, Series III, 4L, box 101, folder 966, p. 9. In: NASTARI, Danielle Misua. *A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 183.

¹¹ Tarsila do Amaral's file, no. 1680, DEOPS. Cited in CARVALHO, Rosa Maria Cristina de, *A formação do pensamento estético de Osório César: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960*. Doctoral thesis, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016, p. 57.

¹² See: CERCHIARO, op. cit.; OSTOS, Natascha Stefania. Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945). Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

some modernist artists into its institutions also imprisoned others for their perceived ties to “communism”.¹³

It was only in 1950 that Tarsila do Amaral regained some measure of visibility, with a solo exhibition organized by the newly founded Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] (MAM São Paulo). This, however, should not give the impression that she was inactive between 1933 and 1950. During those years, Tarsila worked extensively as a columnist for *Diário de São Paulo* and *O Estado de São Paulo*;¹⁴ produced a large body of illustrations for books and magazines, which have received little scholarly attention, but which were essential to the dissemination and normalization of modernism;¹⁵ and painted commissioned portraits for the Santa Casa and, most notably, for the Museu Paulista, to which I now turn my attention.

Commissioned Portraits: Co-Authorship

Between 1933 and 1940, Tarsila painted over a dozen portraits for the Museu Paulista, all of which were commissioned by its director Affonso d’Escragnolle Taunay.¹⁶ These works were part of a series intended to preserve the memory of the Republic by honoring its founders, many of whom were associated with the city of Itu, home to the Museu Republicano de Itu [Republican Museum of Itu], affiliated with the Museu Paulista. The portraits followed a strict program set by Taunay. He dictated their size, purpose, and established that the final paintings should closely resemble the sitters’ photographs, carefully collected from their descendants. In other words, the artists’ personal styles or individuality mattered far less than strict adherence to the director’s guidelines and the overall goal of the program.

When studying contracts between patrons and painters during the Renaissance, Michael Baxandall described artworks as “fossils of economic life”, that is, tangible traces or symbols of transactions that reveal the social positions of both patrons and artists.¹⁷ Centuries later, examining Portinari’s portraits of Vargas-era elites, Sergio Miceli coined the term “negotiated images”.¹⁸ In both cases, portraits are produced through a transaction between the patrons (who are occasionally the sitters) and the artists. These exchanges or transactions are both artistic and commercial, and rarely symmetrical: power

¹³ Among the artists and intellectuals imprisoned during the Vargas government were Pagu, Jorge Amado, Graciliano Ramos, and Apparício Torelly (Barão de Itararé).

¹⁴ BRANDINI, Laura Taddei. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

¹⁵ See: CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

¹⁶ MARTINS, Mariana Esteves. *A formação do museu Republicano “Convenção de Itu” (1921-1946)*. Master’s thesis – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

¹⁷ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

¹⁸ MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

relations change depending on the client and the stage of the artist's career, or renowned. Commissioned portraits thus reveal a logic of artistic production that is not dictated solely by the artist's freedom or pure creative invention. They challenge the very idea of originality — a cornerstone of the modern art system.

By contrast, this genre exposes a situation in which the artist must submit to the guidelines set by the patron. In some cases, as Miceli notes, the patron functions almost as a “co-author” of the painting, specifying its size, materials, pose, and colors, and rejecting the work if it fails to meet their expectations. Such works stand in opposition to the modernist myth of the artist as a fully autonomous creator, the sole master of their work. I would argue that Tarsila do Amaral's portraits fall squarely into this category of negotiated images. For this reason, they have often provoked discomfort, are seldom exhibited, and are at times even overlooked in accounts of her career — almost a source of embarrassment, an aberration.

In my view, these works are important precisely because of what they reveal. They show that Tarsila did not always enjoy uninterrupted success, and that in the 1930s and 1940s, modernism in São Paulo had yet to secure a foothold in the cultural scene. In those years, São Paulo lacked an independent art market: Galeria Itá, the city's first gallery, did not open until 1942, and the first gallery devoted to modern art, Galeria Domus, only in 1947. Making a living as an artist was therefore extremely difficult, and without state support, all the more so. Portrait commissions were among the few reliable ways to earn an income from one's art.¹⁹

Rather than treating these works by Tarsila do Amaral as anomalies in her career, they should be understood as what Baxandall called “fossils of artistic, cultural, and economic life” of the Brazilian art of the period. They reveal just how harsh life was for an artist, even for someone with Tarsila's wealth and social standing. For a woman, the challenges were even greater under the Vargas regime. On one hand, political discourse celebrated “virtuous motherhood” as a woman's natural duty; on the other, the era glorified radio divas and cinema stars — mythic figures far beyond the reach of ordinary women. Caught between these extremes, Tarsila, long admired in the 1920s as a muse, no longer shone with the brilliance of her golden years.

Our purpose here is not to argue for the aesthetic value of these works, but to read them as reflections of the historical and social conditions that shaped the lives of artists — and Tarsila's in particular — during a period often described as the “officialization” and exportation of Brazilian modernism. They unsettle and disrupt the widely accepted narrative that São Paulo modernism progressed smoothly and steadily from Anita Malfatti's 1917 exhibition to the Biennials, as if the history of modern art followed an unbroken, frictionless path. Tarsila do Amaral reminds us that in reality, it was far more turbulent, conflicted, and uneven than such accounts suggest.

¹⁹ VIANA, Morgana Souza. *Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-40*. Master's thesis – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Bibliography

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

BRANDINI, Laura Taddei. *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, Rosa Maria Cristina de. *A formação do pensamento estético de Osório Cesar: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo: BBM, 2022.

COTA JÚNIOR, Eustáquio Ornelas. *A formação da coleção latino-americana do MoMA*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

MARTINS, Mariana Esteves. *A formação do museu Republicano “Convenção de Itu” (1921-1946)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MICELI, Sergio. *Imagens negociadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

NASTARI, Danielle Misua. *A gênese da coleção de arte brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OSTOS, Natascha Stefania. *Representações do feminino e da natureza no Brasil da Era Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SCHWARTZMAN, Simon et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Edusp, 1984.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2022.

VIANA, Morgana Souza. *Anita Malfatti retratista: viver de arte na São Paulo dos anos 1930-40*. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

panel 2

The Circulation of Modern



An Album and Its Mystery: Henri Matisse's *Jazz* in the Mário de Andrade Library

Taisa Palhares
curator and professor, IFCH Unicamp

There is no doubt that *Jazz*, the book by the French artist Henri Matisse (1869–1954), ranks among the highlights of the art collection of the Biblioteca Mário de Andrade [Mário de Andrade Library] (today held in its Rare Works Section). Conceived and published by Tériade (1897–1983), a Greek-born Paris-based editor and one of the most influential art books publishers of the twentieth century, the album comprises twenty loose plates, featuring pochoir reproductions of original designs made using the cut-paper technique, accompanied by texts written by Matisse himself. An emblematic work from the final years of his career—a period often referred to as his “second life”¹—*Jazz* presents compositions of distilled forms in vibrant, saturated color that move fluidly between figuration and abstraction, crystallizing with remarkable clarity the visual principles that came to define Matisse’s legacy in the history of art. In an interview published in 1952, the artist remarked that his cut-outs were “signs” combining drawing and painting, and insisted that from his first major canvas, *Le Bonheur de vivre* [The Joy of Life](1905–1906), up to that period, his work had not fundamentally changed, in other words, that there was no separation between his old pictures and his cut-outs. Over the course of thirty-five years, he explained, he had consistently pursued the classical problem of balance between line and color, albeit through different means². From his perspective, the colored cut-outs allowed him to attain “with greater completeness and abstraction, [...] a form filtered to its essentials”.

Always committed to exploring the expressive power of form by seeking harmony among dissonant elements, Matisse developed, in the final years of his life, a distinctive and remarkably simple technique that allowed him to produce works as forceful and expressive as his paintings of the 1910s and 1920s. The body of work known as the cut-outs (*papiers découpés*), celebrated for its originality, freedom and inventiveness, became a decisive milestone in the dissemination of the artist’s work in the post–World War II period.

In 1943, following surgery for cancer and during the German occupation of France, Matisse was living in the town of Vence, in the south of the country, where he began developing the *Jazz* album. Left partially incapacitated, he adopted the practice of cutting shapes directly from sheets of paper painted with gouache. His first use of this technique dates back to August 1939, when he produced, using colored paper cut-outs, the composition for the cover of the eighth issue of *Verve*, titled *Symphonie chromatique* [Chromatic Symphony], printed as a lithograph.³ The method he developed made it possible to reproduce colors with exact precision—an aspect Matisse considered essential. By “drawing with scissors,” cutting directly into color, Matisse aligned his working

¹ Matisse used this expression to refer to the period of his life following the major surgery he underwent for cancer in 1941.

² MATISSE, Henri. *Matisse on Art*. Ed. Jack D. Flam. New York: E.P. Dutton, 1978.

³ Tériade was the publisher of the *Verve* and *Minotaure* art magazines, and at his invitation, Matisse designed the cover of the first issue of *Verve* (1937). In a letter dated 20 August 1940 addressed to the artist, his editor and friend wrote: “I dream of a book on Matisse’s color that would bring together all of your ideas—both those already expressed and new ones—on color, illustrated with large plates [...]. It would be fascinating if you could express the full potential of color with the greatest possible freedom [...]. Would such an idea interest you?” Matisse accepted the proposal only in 1943. According to some scholars, the editor may have suggested that the artist’s own assistants apply the gouache to the papers, since their colors corresponded more closely to those of the printing inks. See *Verve*, vol. 2, no. 8, June 1940.

method with sculptural practices. The cut-outs thus unite the three dimensions of his work, bringing drawing, painting, and sculpture into a single, simultaneous operation.

Initially taken up as a pastime during long periods of convalescence, the cut-outs soon became central to Matisse's artistic practice and remained so for the rest of his career. Many of the major projects completed in the final years of his life—years marked by increasing physical limitations—such as the stained-glass windows for the Dominican Chapel of the Rosary in Vence (1947–1950) and large-scale works including *La Piscine* [The Swimming Pool] (1952) and *La Gerbe* [The Sheaf] (1953), extend and hone the method first explored in *Jazz*.

The twenty compositions were developed between June 1943 and 1944 and draw on what Matisse described as “crystallizations of memory,” drawn primarily from two sources: his travels and his childhood. These memories surface in images that recall folk tales, the world of the circus, and his extended stays in Oceania and Morocco. The album follows no predetermined sequence or narrative. Initially conceived under the title *Cirque* [Circus], it acquired its final name when Matisse recognized in the plates a form of rhythmic, chromatic improvisation, akin to the musical genre he so admired. He saw an affinity between his own work and jazz, associating the music's vivid, even violent timbres with the equally intense and vibrant colors of his compositions. Understood in these terms, the images function as chromatic and rhythmic improvisations that, when ordered within the book format, acquire a kind of internal cadence, as if each plate were accompanied by its own distinct “sound.”

Published in December 1947, *Jazz* quickly became one of Matisse's most celebrated and iconic works. To mark its release, exhibitions were held in Paris and New York and, more unexpectedly, in Rio de Janeiro. These presentations were organized by the French bookseller and collector Pierre Berès. In Rio, the album was included in the exhibition *Belos livros franceses* [Gorgeous French Books], held at Galeria Europa from December 3 to 20, which announced the “simultaneous presentation in Rio de Janeiro, Paris, and New York of the magnificent French book *Jazz*, whose text was written and whose illustrations were executed in color by Henri Matisse, the great master of color, universally known and widely admired”.⁴ On the same occasion, Matisse's illustrated art book *Lettres portugaises* [Portuguese Letters], by Mariana Alcoforado, was also shown. *Jazz* received particular attention in press coverage of the exhibition, with one journalist noting that the French master achieved a “rare harmony of color” through a carefully balanced combination that allowed each hue to retain “its fullest independence—that is, its maximum intensity.” Despite the importance of the event, however, there is little evidence that this first presentation of *Jazz* in Brazil had any significant impact on local artists.⁵ Its copy no. 196 was acquired by the

⁴ According to a note published in the newspaper, the Rio de Janeiro exhibition was organized by the Romanian bookseller Trajano Coltzesco, who had been based in Brazil since 1947. In a later statement, he recalled that he brought books from Berès on consignment as a way of launching his business in Rio de Janeiro. See “Exposição de livros franceses,” *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro), 14 December 1947.

⁵ In the introductory essay to the exhibition *Henri Matisse – Jazz. Coleção Museu Castro Maya IBRAM/MinC* (Recife; Fortaleza; Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017), curator Anna Paola Baptista notes that the exhibition of French books was subsequently held at the National Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro from June to July 1948.

collector Raymundo Ottoni de Castro Maya and is today held in the collection of the Castro Maya Museums, under the Instituto Brasileiro de Museus [[Brazilian Institute of Museums], connected to the Ministério da Cultura [Ministry of Culture] (IBRAM/MinC).

The second exhibition of *Jazz* in Brazil took place in 1954 at the Art Section of São Paulo's Municipal Library and was organized by Maria Eugênia Franco. Unlike the 1947 presentation in Rio de Janeiro, this exhibition was not tied to the commercial circulation of art books. Instead, it reflected the cultural policy implemented at the library under the direction of Sérgio Milliet, with Maria Eugênia's close collaboration, whose aim from the outset was to promote modern art. The initiative was conceived as a formative project, addressed both to artists and to a broader local public that, with limited access to original works by the major figures of modernism, turned to the Art Section as a crucial point of contact with modern culture. Its holdings—specialized books and periodicals, high-quality reproductions, and original works by Brazilian and international artists—played a central role in this process.

Contemporary reports attest to the immediate impact of the Art Section on São Paulo's cultural life. An article published in April 1945, little more than two months after its opening, notes that library users—artists, researchers, and members of the general public—showed a clear preference for modern art as a subject of consultation. Among the most frequently requested artists were Vincent van Gogh and the Brazilian painter Candido Portinari. The success of the initiative was also reflected in quantitative terms: by 24 March of that year, the library had registered 402 new memberships, recorded 979 consultations, and fulfilled 2,267 requests for books, periodicals, reproductions, and original works. The article further highlights the pivotal role played by Maria Eugênia Franco in shaping the Art Section, crediting her not only with organizing its holdings but also with coordinating educational activities, including a series of lectures devoted to what were described as “the most representative issues” of contemporary artistic movements.

In the years following the end of World War II, Matisse came to be widely acknowledged as one of the leading artists of the first half of the twentieth century. Despite his advanced age, his reputation continued to grow, reinforced by a series of major exhibitions around the world. In June 1950, he represented France at the 25th Venice Biennale, where he was awarded the exhibition's top prize in recognition of his career. At the end of 1951, a major retrospective, comprising approximately 144 works, opened at the Museum of Modern Art in New York, curated by Alfred H. Barr, Jr. On that occasion, Barr, one of the central figures in the international recognition of Matisse's work, also published the monograph *Matisse: His Art and His Public*. Designed by Matisse himself, the book's cover lent the volume an added sense of authority and immediacy. Spanning more than six hundred richly illustrated pages, the monograph became a landmark in the critical reception of Matisse and played a decisive role in the dissemination of his legacy, further securing his standing on the international art scene.

At present, however, the provenance of the copy of *Jazz* held by the Mário de Andrade Library remains unknown. No records indicate whether the album was acquired through purchase or entered the collection as a private donation. It is likewise unclear whether the work was incorporated into the library's holdings in the same year it was exhibited there, as no documentation survives to establish the exact date of its entry into the collection⁶.

An article announcing the opening of the exhibition, published in *Diário da Manhã* on May 9, 1954, explains that it was not possible to display all the pages of the album, since each plate carries text on both sides. For this reason, only selected portions of the work were shown. Even so, the article notes that the overall sense of *Jazz* could still be grasped through a complete reading of the text, a copy of which was made available to visitors, accompanied by a translation. The exhibition's layout makes clear its educational intent, in keeping with the library's broader program of art exhibitions—an approach that Maria Eugênia Franco had been developing systematically since 1945 through a series of didactic shows. *Jazz*, however, did not receive the same treatment as *Origens e evolução da pintura de Picasso* [Origins and Evolution of Picasso's Painting], an exhibition organized by Franco in June 1949, which included an explicitly educational or didactic component, with display cases of reproductions and explanatory material covering all periods or phases of Picasso's work as well as his main influences.

In my view, the exhibition text published in the newspaper was likely written by Maria Eugênia Franco herself, or at least closely reflects her thinking, given its assured command of Matisse's work and of modern European art history. The artist is introduced as follows:

Henri Matisse was among the founders of Fauvism, the movement that marked a decisive break in modern painting by freeing color from its conventional ties to naturalistic representation. Later, under the influence of Eastern art, he turned his attention to the expressive power of pure line, the arabesque. In Matisse's œuvre, *Jazz* stands as the most beautiful synthesis of these two impulses: the freedom of line and the freedom of color.⁷

It is difficult to gauge the impact the exhibition may have had on local artists or on the broader public. In any case, it is worth emphasizing that this was the first solo exhibition of Matisse in Brazil, held just a few months before his death. It is therefore not implausible to suppose that the exhibition was facilitated by Nelson Rockefeller, the American patron closely associated with MoMA, who had been active in artistic circles in São Paulo and Rio de Janeiro since the mid-1940s and was personally acquainted with Sérgio Milliet.

Under Milliet's leadership—and even before the founding of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) and the Museu de Arte de São Paulo(MASP)—the library had already become a key cultural hub for the study and circulation of contemporary

⁶ For a detailed account of the formation of the art collection, c.f. PIZA, Vera de Toledo. *Moderno e pioneiro – a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)*. São Paulo: MAE-USP, 2018.

⁷ “Exposição apresentada pela Seção de Arte da Biblioteca”. *Correio da Manhã*, São Paulo, 9 May 1954.

art, playing an active role in the modernization of the city's artistic environment. This institutional prominence reflects the library's sustained commitment to introduce local audiences to the transformations and tendencies shaping artistic production at the time. Seen in this light, the presentation of *Jazz* appears entirely consistent with the institution's mission, given Matisse's prominence in the postwar art scene.

Henri Matisse's work remains a decisive point of reference in the art of the first half of the twentieth century. Throughout his career, figuration persisted even as abstract and decorative elements became increasingly central to his compositions. This sustained interplay between different visual languages speaks to Matisse's extraordinary capacity for renewal: without ever fully abandoning tradition, he continually expanded the possibilities of painting, drawing, sculpture, the artist's book, and printmaking, reinventing his practice up to the very end of his life through the medium of cut paper. Yet despite the scale of his contribution, Matisse's work has been shown only intermittently in Brazil. This makes the presence of *Jazz* in the collection of the Biblioteca Mário de Andrade all the more significant.

Bibliography

BAPTISTA, Anna Paola (cur.). *Henri Matisse – Jazz. Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC*. Recife; Fortaleza; Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

ELDERFIELD, John (cur.). *Henri Matisse: a retrospective*. New York: The Museum of Modern Art, 1992.

FINSEN, Hanne. *Matisse – une seconde vie*. Paris: Éditions Hazan, 2005.

GUERRA, Ana Maria Bezerra; SPINELLI, João (cur.). *O olhar de Sérgio Milliet sobre a arte brasileira: desenhos e pinturas*. São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1992.

MATISSE, Henri. *Matisse on Art*. Ed. Jack D. Flam. New York: E. P. Dutton, 1978.

MILLIET, Sérgio. *Marginalidade da pintura moderna*. São Paulo: Coleção do Departamento de Cultura, 1942.

PIZA, Vera Toledo. *Moderno e pioneiro – a formação do acervo de artes visuais da Biblioteca Mário de Andrade na gestão de Sérgio Milliet (1943-1959)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

REBOLLO GONÇALVES, Lisbeth. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: Editora Perspectiva/Edusp, 1992.

participantes
[about the authors]

Ana Paula Cavalcanti Simioni

É professora do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (USP). Desde 2000 desenvolve pesquisas sobre arte e gênero no Brasil. É autora de *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (EDUSP, 2022) e *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (EDUSP/FAPESP, 2009). Foi curadora das mostras *Mulheres Artistas: as pioneiras* (1880-1930) (Pinacoteca de São Paulo, 2015), *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (SESC Pinheiros, 2020-2021), curadora adjunta de *Tornar-se ORLAN: criação e empoderamento* (SESC Paulista, 2023) e curadora de *Tarsila depois de TARSILA* (Museu Republicano de Itu, 2024).

[She is a professor at the Institute of Brazilian Studies of the University of São Paulo (USP). Since 2000, she has conducted research on art and gender in Brazil. She is the author of *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (EDUSP, 2022) and *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras* (EDUSP/FAPESP, 2009). She curated the exhibitions *Mulheres Artistas: as pioneiras* (1880–1930) (Pinacoteca de São Paulo, 2015) and *Transbordar: transgressões do bordado na arte* (SESC Pinheiros, 2020–2021), served as assistant curator of *Becoming ORLAN: Creation and Empowerment* (SESC Paulista, 2023), and curated *Tarsila depois de TARSILA* (Museu Republicano de Itu, 2024).]

Cauê Alves

É mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP. Professor do Departamento de Artes da FAFICLA-PUC-SP, é curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo e coordenador do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria (CNPq). Publicou diversos textos sobre arte, entre eles no catálogo *Mira Schendel* (Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Pinacoteca de São Paulo e Tate Modern, 2013). Foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE, 2016-2020), curador assistente do Pavilhão Brasileiro na 56ª Bienal de Veneza (2015) e curador adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011).

[He holds a Master's and PhD in Philosophy from FFLCH-USP. He is a professor in the Department of Arts at FAFICLA–PUC-SP, Chief Curator of the Museum of Modern Art of São Paulo, and coordinator of the research group in Art History, Criticism, and Curatorship (CNPq). He has published widely on art, including texts for the catalogue *Mira Schendel* (Serralves Museum of Contemporary Art, Pinacoteca de São Paulo, and Tate Modern, 2013). He previously served as Chief Curator of the Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE, 2016–2020), Assistant Curator of the Brazilian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015), and Associate Curator of the 8th Mercosur Biennial (2011).]

Helouise Costa

É docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e orientadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Atua nas áreas de fotografia moderna e contemporânea, crítica de arte e história das exposições. É autora de *A fotografia moderna no Brasil* (CosacNaify, 2004), *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940-1960* (IMS, 2012), *A arte degenerada de Lasar Segall* (MLS/MAC USP, 2018) e *La photographie moderniste brésilienne* (Photo Poche, 2025).

[She is a professor and curator at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC-USP) and an advisor in the Interunit Graduate Program in Aesthetics and Art History. Her work focuses on modern and contemporary photography, art criticism, and exhibition history. She is the author of *A fotografia moderna no Brasil* (Cosac Naify, 2004), *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940–1960* (IMS, 2012), *A arte degenerada de Lasar Segall* (MLS/MAC USP, 2018), and *La photographie moderniste brésilienne* (Photo Poche, 2025).]

José Augusto Ribeiro

É curador e professor de história da arte. Mestre e doutor em Teoria, História e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Foi curador sênior da Pinacoteca de São Paulo (2012-2022), onde realizou projetos como *A máquina do mundo: Arte e indústria no Brasil 1901 – 2021* (2021) e *Inovação da origem* (2018), além de curador de artes visuais do Centro Cultural São Paulo (2010-2012). Desenvolve pesquisas sobre arte moderna e contemporânea no Brasil e atua em projetos curatoriais e editoriais voltados à história das exposições.

[He is a curator and professor of art history. He holds a Master's and PhD in Theory, History, and Art Criticism from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (ECA-USP). He was Senior Curator at the Pinacoteca de São Paulo (2012–2022), where he led projects such as *A máquina do mundo: Art and Industry in Brazil 1901–2021* (2021) and *Inovação da origem* (2018). He also served as Visual Arts Curator at Centro Cultural São Paulo (2010–2012). His research focuses on modern and contemporary art in Brazil, with curatorial and editorial projects dedicated to exhibition history.]

Lisbeth Rebollo Gonçalves

É professora titular aposentada e professora sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É docente e orientadora nos programas de pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM-USP) e em Estética e História da Arte (PGEHA-USP), dos quais foi presidente do PROLAM (2013-2018). Mestre e doutora em Sociologia pela FFLCH-USP, atua como pesquisadora em artes desde 1980 e realiza curadorias desde 1994. Dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da USP (1994-1998 e 2006-2010) e presidiu a AICA (2017-2023) e a ABCA (2000-2006 e 2010-2016). Recebeu os prêmios Gonzaga Duque, Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco e Mário de Andrade (ABCA) e coordena a coleção *Crítica de Arte* e a revista *Arte & Crítica*, além de colaborar na *ArtNexus*.

[She is Professor Emerita and Senior Professor at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). She teaches and advises graduate students in the Latin American Integration Program (PROLAM-USP) and the Graduate Program in Aesthetics and Art History (PGEHA-USP), and served as President of PROLAM from 2013 to 2018. She holds a Master's and PhD in Sociology from FFLCH-USP, has been active as an art researcher since 1980, and as a curator since 1994. She directed the Museum of Contemporary Art of USP (1994–1998 and 2006–2010), and served as President of AICA (2017–2023) and ABCA (2000–2006 and 2010–2016). She has received the Gonzaga Duque, Sérgio Milliet, Maria Eugênia Franco, and Mário de Andrade awards (ABCA). She coordinates the *Crítica de Arte* book series and the journal *Arte & Crítica*, and is a contributor to *ArtNexus*.]

Pedro Nery

É museólogo e curador. Formado em História e mestre em Museologia pela Universidade de São Paulo, atuou como pesquisador e curador da Pinacoteca de São Paulo (2011-2019), onde organizou as retrospectivas *Rosana Paulino: Costura da Memória* (2018-2019) e *Marepe: Estranhamente Comum* (2019). Atualmente é museólogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo) e colabora na implantação do Centro de Documentação e Memória do museu.

[He is a museologist and curator. He holds a degree in History and a Master's in Museology from the University of São Paulo. From 2011 to 2019, he worked as a researcher and curator at the Pinacoteca de São Paulo, where he organized the retrospectives *Rosana Paulino: Costura da Memória* (2018–2019) and *Marepe: Estranhamente Comum* (2019). He is currently a museologist at the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM São Paulo) and collaborates on the implementation of the museum's Documentation and Memory Center.]

Taisa Palhares

É curadora e crítica de arte independente. Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), é professora de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) desde 2015. Foi curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005-2015) e desenvolve pesquisas sobre modernismo, crítica de arte e instituições museológicas. É bolsista produtividade do CNPq. Autora dos livros: *Mira Schendel - Monotypes* (Colônia, Zurique: Snoeck Verlag, Hauser Wirth, 2015) e *Alberto da Veiga Guignard: Modernidade e Tradição* (Campinas: Editora da Unicamp, 2022).

[She is an independent curator and art critic. She holds a PhD in Philosophy from the University of São Paulo (USP) and has been a professor of Aesthetics in the Department of Philosophy at the University of Campinas (Unicamp) since 2015. She served as a curator at the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005–2015) and conducts research on modernism, art criticism, and museum institutions. She is a CNPq productivity research fellow and the author of *Mira Schendel – Monotypes* (Cologne, Zurich: Snoeck Verlag, Hauser & Wirth, 2015) and *Alberto da Veiga Guignard: Modernidade e Tradição* (Campinas: Editora da Unicamp, 2022).]

créditos
[credits]

Museu de Arte Moderna de São Paulo

mam debate 2025:
A INSTITUIÇÃO DO MODERNO
[The Institution of the Modern]

6 de dezembro [December 6th], **2025**
Auditório [Auditorium]
Biblioteca Mário de Andrade,
São Paulo, Brasil

Créditos [Credits]

organização [organization]

Cauê Alves
Danilo Cavalcante
Gabriela Gotoda
Pedro Nery

textos [texts]

Ana Paula Cavalcanti Simioni
Cauê Alves
Helouise Costa
José Augusto Ribeiro
Lisbeth Rebollo
Pedro Nery
Taisa Palhares

identidade visual e projeto gráfico

[visual identity and graphic design]

Rafael Kamada
Paulo Vinicius Gonçalves Macedo

coordenação editorial [editorial coordination]

Danilo Cavalcante
Gabriela Gotoda

produção executiva [executive production]

Ana Paula Pedroso Santana
Paola da Silveira Araujo

revisão de texto [proofreading]

Divina Prado
Isabela Maia

tradução [translation]

Pedro Vainer

mam debate

2025

a instituição
do moderno