

A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP

Ana Gonçalves Magalhães

Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

RESUMO: Pesquisa em andamento sobre as coleções Matarazzo, do acervo do MAC USP. A partir de um projeto de reavaliação crítica da catalogação do acervo do Museu, enfocam-se as aquisições de obras italianas realizadas pelo casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado entre 1946 e 1947, para constituir o núcleo inicial do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Trata-se de sua procedência, suas relações com o meio artístico brasileiro e com o chamado “Retorno à Ordem”. Tais aquisições permitiram uma reavaliação deste termo e das relações da crítica italiana Margherita Sarfatti e o “Novecento Italiano” com o Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Coleções Matarazzo. Arte Moderna Italiana. Margherita Sarfatti. Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Modernismo no Brasil.

ABSTRACT: Ongoing research about the Matarazzo collections, now belonging to MAC USP. The project started out through the critical revaluation of cataloging system of the Museum, and tackled the acquisitions of Italian works the couple Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteado realised between 1946 and 1947, for the first nucleus of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art. The research dealt with their provenance, their relationship with Brazilian artistic milieu and the so-called “Rappel à l’Ordre”. They allowed us to reevaluate this term and the relationship between Margherita Sarfatti and the “Novecento Italiano” with Brazil.

KEYWORDS: Matarazzo Collections. Italian Modern Art. Margherita Sarfatti. São Paulo Museum of Modern Art (MAM). Brazilian Modernism.

O MAC USP

A história do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) construiu-se a partir de uma narrativa complexa, tanto do ponto de vista das obras reunidas em seu acervo, quanto institucionalmente. Considerando-se sua história institucional, ela se desdobra em dois aspectos que nos permitem adentrar pela narrativa de arte moderna e contemporânea no Brasil para reavaliá-la à luz de novos elementos. O primeiro deles advém justamente do fato de se tratar de um museu universitário¹, o que lhe consolidou uma estrutura de pesquisa acadêmica importante

1 Sobre a problemática de se considerar o MAC USP um museu universitário – e não um “museu na universidade” - vejam-se os argumentos de Aracy Amaral (2006: 207-212). Neste texto, a professora Aracy Amaral (então diretora do museu) procura contextualizar o MAC USP dentro da universidade, comparando-o ao modelo norte-americano de museu universitário de arte. No último caso, os acervos são reunidos a partir da instauração de um departamento de artes e de história da arte, e o museu surge como infraestrutura e apoio à pesquisa acadêmica. Amaral aponta para o fato de os museus universitários no Brasil terem sido iniciados a



e que já demonstrou seus frutos na reinterpretação da História da Arte no Brasil ². O segundo, certamente central para o argumento que se construirá aqui, diz respeito à vinculação da história institucional do MAC USP à do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e à Bienal de São Paulo e, por consequência, à Fundação Bienal de São Paulo. A criação do Museu na USP, em abril de 1963, deveu-se à transferência de parte do acervo do antigo MAM à universidade, ainda em setembro de 1962, resultante da criação da Fundação Bienal de São Paulo, em maio, e sua dissolução, em dezembro daquele mesmo ano. Esses acontecimentos, narrados pela historiografia brasileira em tom polêmico e pleno de conflitos (Amaral, 2006: 238-279; Osório & Fabris, 2008), fizeram do MAC USP o repositório mais importante das principais iniciativas e atividades para divulgação de arte moderna no Brasil até o início da década de 1960.

Além de ter recebido um acervo de arte moderna internacional e nacional da maior relevância, sua trajetória na universidade fez dele um espaço privilegiado de divulgação de arte moderna e contemporânea, bem como de encontros de artistas. Como proposto por seu primeiro diretor, Walter Zanini (1963-1978), o MAC USP constituiu-se em um “laboratório de experimentações”, e desde 1964, mediante a criação de programas de exposições voltados a jovens artistas, continuou a atualizar seu acervo angariando a aproximação da produção artística nascente em seu cerne. Pode-se dizer que o MAC USP foi, sobretudo na década de 1970 (anos mais duros de repressão a qualquer forma de manifestação de liberdade, por conta da instauração da ditadura militar no Brasil), um lugar de referência para a troca entre o ambiente artístico brasileiro e o estrangeiro. Assim, à época da publicação do primeiro catálogo geral de seu acervo, Zanini (1973) propunha-se a uma dupla tarefa: de projetar o museu retrospectivamente, por meio do acervo recebido do antigo MAM de São Paulo,

partir de doações de coleções privadas, de modo a garantir sua preservação por via de orçamento público. Ao longo deste artigo, espero poder dar alguns elementos para a reavaliação desta questão.

² Falo da implantação da carreira docente no MAC USP – seguindo as reformulações propostas pelo Conselho Universitário da USP para todos os museus da universidade – em 2005. Tal decisão emergiu do reconhecimento de um corpo de pesquisadores que já trabalhava com os acervos dos museus da universidade, em atividades que envolviam também a docência e a formação em nível de pós-graduação. No caso do MAC USP, esse procedimento dá origem à Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica, cujos docentes vêm, a partir de sua atividade como pesquisadores, desenvolvendo pesquisas inéditas sobre o acervo do museu.



atualizando a pesquisa em torno da História da Arte Moderna no Brasil; e prospectivamente, ao promover a atualização de seu acervo, com a assimilação das principais tendências da arte contemporânea³. Esse duplo papel, adormecido nas duas últimas décadas, começa a ser resgatado pelo atual diretor, Tadeu Chiarelli (2011), quando o MAC USP ganha nova sede, no Parque do Ibirapuera. Parece oportuno que a pesquisa junto ao acervo reavalie a narrativa de arte moderna projetada a partir do museu, objeto mais fundamental deste trabalho.

Reavaliação Crítica e Atualização da Catalogação do Acervo do MAC USP

Em 2008, demos início a um projeto de pesquisa cujo objetivo principal era, primeiramente, reavaliar os procedimentos de catalogação do acervo do MAC USP e permitir a atualização de sua base de dados, de modo a se editar nova versão do catálogo geral do acervo do museu. Ao longo de sua existência, o museu havia tido ao menos três ocasiões para documentar seu acervo. Como já mencionado, organizou-se o primeiro catálogo geral do acervo em 1973, que, como o próprio Walter Zanini observa em seu texto de apresentação, resultou mais em um inventário do que em um catálogo de tipo *raisonné*⁴. Já *Perfil de um Acervo*, organizado por Aracy Amaral (1988), além de inventariar obras incorporadas ao patrimônio do museu até 1986/87, procurou atualizar o conhecimento sobre as principais peças do acervo com uma série de verbetes escritos com a colaboração de vários pesquisadores e autores.

O último catálogo geral do acervo do MAC USP, organizado por Ana Mae Barbosa (1992), beneficiou-se em grande parte pela primeira revisão catalográfica do acervo do museu, feita a partir de 1985, com a implantação da Seção de Catalogação. Nessa estruturação, a documentação primordial sobre as obras foi sistematizada pela primeira vez. Dezesete anos depois, e diante do fato de que conjuntos relevantes do

3 O primeiro catálogo somava 2.401 obras no acervo do museu, dez anos depois de sua criação na universidade, ante as 1.691 obras recebidas do antigo MAM de São Paulo.

4 Zanini (1973: 5): "O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo edita este primeiro catálogo com as referências técnicas básicas das obras de suas coleções e obviamente destinado a servir de **elemento de apoio à publicação de outros, de tipo *raisonné*, parciais ou completos.**" [grifo meu]. Atente-se também para o fato de Zanini referir-se ao acervo do MAC USP como "coleções", no plural – o que refletia a realidade do processo de origem do museu na universidade.



acervo jamais haviam sido catalogados⁵, parecia essencial pensarmos na publicação atualizada do catálogo geral do acervo do museu. Mas o fim do processo, que anteriormente entevia a publicação do catálogo geral em papel, desde então tem sido revisto e deverá resultar numa ferramenta de consulta *on-line*, na página de internet do MAC USP.

O processo de reavaliar a catalogação do acervo do museu partia do pressuposto de que o inventariamento do acervo não era um procedimento neutro, na medida em que trabalhávamos com categorias bastante distintas, balizadas por paradigmas muito diferentes daquilo que entendemos por arte. O acervo do MAC USP formou-se em um contexto que determina um divisor de águas conceitual importante na História da Arte. Isto é, de um lado, temos objetos de arte produzidos a partir de um conjunto de preceitos modernistas capaz de descrever o que designamos como Arte Moderna; de outro, um segundo período que tem início com o questionamento e a destruição desse conjunto anterior de preceitos, testando os limites da instituição museal, que é o da Arte Contemporânea. Portanto, qualquer critério a ser adotado na descrição de nosso acervo, em um procedimento aparentemente simples – o da constituição de uma ficha catalográfica com o detalhamento técnico das obras –, requer uma discussão conceitual mais profunda, uma vez que as novas práticas artísticas, instauradas sobretudo a partir da década de 1960, passaram a abranger uma gama de suportes que não eram minimamente previstos até então dentro do campo da arte (o vídeo, a publicação de artista, a *performance*, para citar apenas alguns) ⁶.

Além disso, será preciso também rediscutir, justamente dadas as novas práticas contemporâneas, critérios e metodologias de documentação, conservação e catalogação de acervos não contemporâneos. Em relação à arte moderna, o acervo do

5 Caso da coleção conceitual do MAC USP, composta de aproximadamente 1.500 obras, como hoje estima a equipe da professora Cristina Freire, que trabalha alimentando uma base de dados à parte da Seção de Catalogação, devido à necessidade da criação de campos distintos e recatalogação de algumas obras, gerando novo número de tomo.

6 Há, atualmente, uma plataforma internacional organizada pelo International Council of Museums (ICOM), do qual o MAC USP faz parte, na qual se discute justamente procedimentos de documentação, conservação e catalogação de proposições e obras de arte contemporânea. Disponível em: www.incca.org, para o International Network for the Conservation of Contemporary Art.



MAC USP já nos coloca alguns problemas nesse sentido. Tomemos dois exemplos: “Duke Size” (1946), de Kurt Schwitters e “A Santa da Luz Interior” (1921), de Paul Klee. A obra de Schwitters é descrita como “recortes de papel e papelão sobre papel” no campo “técnica” de sua ficha catalográfica. Se pensarmos no contexto a partir do qual o artista criou e no significado do procedimento de colagem na elaboração de seu trabalho, tal descrição de sua técnica, pretensamente neutra, parece adequar seu gesto e sua proposição à tríade pintura/escultura/gravura, consolidada na grande narrativa da arte moderna. Ao fazermos uma consulta ao arquivo do artista, no Sprengel Museum de Hannover, descobrimos que o termo utilizado no campo “técnica” da ficha catalográfica de obras congêneres é “colagem”, com um campo adicional de descrição de “tipo”, logo abaixo, que as designa como “Merz-Zeichnung”⁷.

No caso de Paul Klee, sua “Santa da Luz Interior” é uma litografia publicada originalmente num álbum de artistas gráficos da Bauhaus (onde Klee era professor), em 1921, com tiragem de 100 exemplares. Tal informação não aparece em nenhum lugar em nossa ficha catalográfica, e mais uma vez perdemos seu contexto de produção⁸.

7 A terminologia foi criada pelo próprio artista para descrição de suas obras a partir das “Merz-Bilder”, de 1916-17 em diante. No processo de inventariamento e catalogação da obra de Schwitters, efetuada por seu filho Ernst Schwitters, a partir dos anos 1950, e posterior doação de seus arquivos e espólio ao museu de Hannover, optou-se por se manter a referência original. Particularmente no caso da obra do MAC USP, que isto não esteja minimamente presente na ficha catalográfica é de se questionar, pois nosso “Merz-Zeichnung” (literalmente “Desenho Merz”, como é descrito na ficha catalográfica do inventário de Ernst Schwitters) foi doado ao acervo do antigo MAM de São Paulo, por ocasião de sua apresentação na mostra retrospectiva de Schwitters como Representação Nacional alemã, na VI Bienal de São Paulo, em 1961 – momento em que sua obra estava em pleno resgate e que o comissário alemão, Werner Schmalenbach, estava iniciando o trabalho de elaboração do catálogo geral da obra do artista. Vejam-se ainda os modos de descrição de obras congêneres de Schwitters em acervos como o do MoMA, em Nova York. Um “Merz-Zeichnung” ou colagem de Schwitters é descrito tecnicamente como “Cut-and-pasted colored and printed papers on paper with cardstock border” [papéis impressos cortados e colados sobre papel e borda de papelão]. Tal descrição serve à adequação das obras de Schwitters à categoria “prints and drawings”, que em português – e a partir do modelo do antigo MAM de São Paulo – chamaríamos de “gravura” (voltaremos a esta questão mais adiante). Disponível em : www.moma.org, Kurt Schwitters. Acesso em 16/01/2012 às 15h43.

8 A litografia foi originalmente publicada em *Neue europäische Graphik, 1. Mappe: Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1921. O MoMA, que possui uma tiragem da mesma litografia, optou por adicionar tal informação ao título da obra e descrevê-la tecnicamente apenas como “litografia” (www.moma.org, Paul Klee). Mas se pensarmos nas discussões recentes sobre a catalogação de publicações de artistas contemporâneos, teremos de rever também os casos modernistas. O recurso à publicação de álbuns de gravuras é bastante frequente no período modernista e também serviu como divulgação de novas práticas artísticas e de circulação das obras. Ainda no acervo do MAC USP, veja-se o caso de “Mãe” (1916) de Karl Schmidt-Rottluff, publicada em *Zehn Holzschnitte von Schmidt-Rottluff*, em tiragem de 75 exemplares, em 1919.



Outra questão que se apresentou em relação à revisão catalográfica e à própria avaliação do acervo do MAC USP diz respeito às suas “lacunas”. Tal termo está aqui citado entre aspas, pois o trabalho com o acervo do museu tem demonstrado o quanto ele pode ser problemático. Se o MAC USP sofreu, ao longo de sua existência, com a ausência de compreensão por parte das instâncias superiores da universidade em relação a uma política de aquisição de obras – como apontado por Amaral (2006: 238-279) e Chiarelli (2011) –, suas “lacunas” não podem ser tomadas apenas dentro dessa dimensão. Sugiro revê-las aproximando-as da noção de descontinuidade, tal como conceituada por Foucault.

Michel Foucault (2008) fez a crítica à história das mentalidades em sua visão do discurso da história enquanto disciplina acadêmica, por via daquilo que os historiadores da escola dos *Annales* designavam como a “longa duração” – e que, portanto, implicava trabalhar com a noção de continuidade. Ele propõe, então, uma análise da disciplina que pudesse incorporar e interpretar a descontinuidade. Foucault começava analisando as regularidades discursivas, isto é, a elaboração mesma dos procedimentos do historiador, e a formação do objeto do discurso ou o objeto de estudo do historiador. O autor atentava para o fato de como a descrição do objeto levava necessariamente à construção do discurso. Em última análise, Foucault partia da *aporia* do discurso historiográfico em trabalhar com a noção de descontinuidade, ao mesmo tempo em que ela já estava dada pelo próprio objeto de estudo do historiador. Foucault (2008 : 17) definia assim a noção de descontinuidade:

(...) la notion de discontinuité prend une place majeure dans les disciplines historiques. Pour l'histoire dans sa forme classique, le discontinu était à la fois le donné et l'impensable: ce qui s'offrait sous l'espèce des événements dispersés – décisions, accidents, initiatives, découvertes; et ce qui devait être, par l'analyse, contourné, réduit, effacé pour qu'apparaisse la continuité des événements ⁹.

⁹ “[...] a noção de descontinuidade tem um papel maior nas disciplinas históricas. Para a história em sua forma clássica, o descontínuo era, ao mesmo tempo, o elemento dado e o impensável: aquilo que se oferecia sob espécie de acontecimentos dispersos – decisões, acidentes, iniciativas, descobertas; e aquilo que devia ser, pela análise, contornado, reduzido, apagado para que aparecesse a continuidade dos acontecimentos.” [tradução da autora]



Sua tese é muito relevante para pensarmos o contexto de um acervo museal, no qual convivemos necessariamente com a descontinuidade e temos de trazer à tona o que Foucault (2008, p. 28-29) chama de “espaços brancos”¹⁰ deixados pelas narrativas de história da arte construídas numa instância extralocal/extramuseu. Trabalhar com o acervo de um museu significa, antes de tudo, confrontar-se constantemente com sua relação com seu território, sua dimensão local, bem como reinterpretar o papel e o lugar dado a determinadas obras e a certos artistas em outros contextos. Portanto, trata-se de um constante exercício de reavaliação da grande narrativa de História da Arte.

Nesse sentido, o caso do acervo modernista do MAC USP é exemplar e oferece um campo muito fértil de reflexões, justamente por ser ele um acervo “datado” (Amaral, 2006: 270). Em primeiro lugar, suas obras modernistas foram angariadas e reunidas no processo mesmo de construção de uma história da arte moderna, no qual a crítica formulava os termos de conceituação dos processos criativos em andamento e em que artistas e obras ainda estavam a ser postos à prova do tempo¹¹. Ele, ao que parece, encontra-se assim inacabado e sugere narrativas em aberto, confrontando-se com a visão exterior de museu, que o coloca sempre como um ente autônomo, quase um não lugar, e de aspecto universal. Situações como essa (local) permitem reavaliar o lugar de “museus-modelo” da História da Arte e questioná-los em sua forma monolítica.

Entretanto, o acervo modernista do MAC USP não esteve aberto a narrativas infinitas, uma vez que se constituiu dentro do contexto do modernismo paulista e sua relação com o ambiente internacional, que também tentou estabelecer um modelo local, como

10 “C'est définir un emplacement singulier par l'extériorité de ses voisinages; c'est – plutôt que de vouloir réduire les autres au silence, en prétendant que leur propos est vain – essayer de définir cet espace blanc d'où je parle, et qui prend forme lentement dans un discours que je sens si précaire, si incertain encore.” [“É definir um lugar singular pela exterioridade das vizinhanças; é – mais do que querer reduzir os outros ao silêncio, pretendendo que seu propósito é vão – procurar definir este espaço branco de onde falo, e que toma forma lentamente num discurso que eu sinto tão precário, tão incerto ainda.”]. [tradução da autora]

11 Se considerarmos que boa parte das obras modernistas que entraram no acervo do museu vem das edições da Bienal de São Paulo, entre 1951 e 1963.



veremos. É diante da elucidação do curso dessa narrativa que poderemos também pensar no que ele poderia ser daqui para diante.

As Coleções Matarazzo e a Catalogação do acervo do antigo MAM

Como já mencionado anteriormente, o processo de transferência do acervo do antigo MAM de São Paulo não foi simples, tendo em vista que resultou de problemas dentro da própria estrutura do antigo museu. A compreensão desses acontecimentos, ao que parece, tornou-se mais clara a partir da implantação dos arquivos das instituições culturais neles envolvidas e a possibilidade de cruzamento da documentação do antigo MAM de São Paulo, dispersa entre elas – o próprio MAM, o MAC e a Fundação Bienal de São Paulo¹².

Que a transferência do acervo do antigo MAM de São Paulo havia sido iniciada pela doação das Coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado era notório e bastante mencionado pela historiografia da arte que se ocupou dessas questões. Entretanto, há ainda de se rever como tal acontecimento foi interpretado: em geral, os especialistas tendem a tratar as Coleções Matarazzo como conjuntos privados, que não possuíam relação direta com o acervo do antigo MAM de São Paulo, cuja doação à Universidade de São Paulo parece ter servido como pretexto (forçado) para a efetivação da transferência do acervo do antigo MAM à Universidade. De fato, são três os documentos cartoriais de incorporação do acervo do antigo MAM de São Paulo à Universidade, dois deles datando antes mesmo da dissolução do museu e da criação do MAC USP, quais sejam, das doações Francisco

12 Aracy Amaral (1988) e as pesquisas recentes, não publicadas, de Marcelo Mattos Araújo (2002), Regina Teixeira de Barros (2002) e Ana Paula Nascimento (2003). Além disso, encontramos nos fundos do antigo MAM e no fundo Francisco Matarazzo Sobrinho (Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo) documentos que comprovam a dificuldade de seus administradores e diretores em angariar recursos para suas atividades. Desde 1955, à época da III Bienal de São Paulo, havia solicitação de aportes grandes de orçamento governamental, em nível municipal, estadual e federal, para manter as atividades da Bienal e do museu em funcionamento. A separação entre o evento Bienal e o antigo MAM também parece ter sido consequência natural da impossibilidade do museu em operacionalizar a Bienal de São Paulo com sua estrutura e orçamento. No entanto, tal decisão é tomada, talvez diante de algumas orientações e exemplos internacionais do mesmo período. O MoMA, como nos conta Russel Lynes (1973: 385-387), responsável desde sua criação até os anos 1950 pelo envio da Representação Nacional norte-americana para a Bienal de Veneza (e para a Bienal de São Paulo), abre mão dessa função, e um grupo de conselheiros se reúne para a criação do Arts & Artists International – até hoje responsável por promover o concurso que leva à escolha da Representação Nacional norte-americana nesses eventos.



Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó. A primeira, que recebeu o número de tomo 1963.1 no acervo do MAC USP, passou à universidade em 3 de setembro de 1962. Quanto à segunda (número de tomo 1963.2), embora o documento cartorial date de 15 de janeiro de 1963, suas obras só foram efetivamente tombadas pela USP em 1976¹³.

Entretanto, ao iniciarmos a pesquisa relativa à documentação das primeiras aquisições do casal Matarazzo, ficou claro que as obras ali compreendidas eram parte integrante do acervo do antigo MAM de São Paulo. Mais do que isso, elas haviam sido adquiridas com o fim único de constituir o núcleo inicial do acervo do antigo MAM de São Paulo¹⁴, e ao longo da década de 1950, estavam constantemente presentes nas mostras de acervo do museu. Principalmente o conjunto sobre o qual nos detivemos até agora, isto é, o de 71 pinturas italianas adquiridas entre 1946 e 1947, ajudou-nos a estabelecer um percurso mínimo da catalogação do acervo do antigo MAM.

Além das fichas catalográficas do museu que haviam sido resgatadas na organização da Seção de Catalogação do MAC USP, a partir de 1985, encontramos ao menos três outros documentos que compreendem o processo de catalogação das obras do antigo MAM, e que serviram de base para a elaboração das fichas catalográficas¹⁵. O primeiro

13 A coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, constituindo o total de 19 obras estrangeiras, resultou dos acordos de separação entre Ciccillo e Yolanda. No Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho do Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, encontramos três versões de um documento cartorial determinando os termos da divisão das obras entre o casal. Uma das cláusulas da versão final dizia respeito justamente ao usufruto das obras por Yolanda Penteadó. Isto é, desde a primeira versão do documento, já em 1959, determinava-se que as obras seriam doadas à USP, mas que Yolanda poderia usufruir delas até sua morte. Ela, no fim das contas, acabou antecipando a passagem das obras à universidade, pois o fez antes de morrer.

14 Cartas dos artistas Mario Sironi e Felice Casorati a Livio Gaetani (Pastas dos respectivos artistas, Seção de Catalogação, MAC USP). Na carta ao conde Livio Gaetani, datada de 23 de outubro de 1946, Felice Casorati diz: “Sono lieto di avere ceduto a un prezzo eccezionale il mio quadro destinato **ad un museo** [grifo meu] e soprattutto di aver fatta cosa gradita alla signora Margherita Sarfatti alla quale sono devotamente affezionato.” [Estou contente de ter cedido a um preço excepcional o meu quadro destinado a um museu e sobretudo de ter feito algo do agrado da senhora Margherita Sarfatti, a quem sou devotamente afeiçoado]. [tradução da autora]. Casorati está falando da compra do quadro “Cabeça em armadura” (1963.1.41, 1946, óleo/tela), que passou ao acervo do MAC USP como coleção Francisco Matarazzo Sobrinho.

15 Chamava-nos a atenção, de início, que as fichas catalográficas do antigo MAM fossem idênticas às primeiras fichas MAC USP. Percebemos também que as primeiras fichas é que foram usadas para atualizar as informações sobre as obras do acervo, uma vez que os dados iniciais, que eram datilografados, passaram a ser inseridos à mão (à caneta ou mesmo a lápis). Essas fichas é que foram usadas para a revisão catalográfica em 1985, com a elaboração da nova ficha MAC USP em papel.



deles é uma lista de 15 páginas datilografada em que vemos a descrição básica das obras compradas entre 1946 e 1947, cuja organização inicia-se pelo sobrenome, seguido do nome do artista, com dados do título da obra, ano, dimensões, técnica, procedência e histórico de exposições¹⁶. Os outros dois documentos são duas versões de um livro de tombo do acervo do antigo MAM¹⁷. Na primeira versão, o livro de tombo era um fichário, cujas páginas constituíam as fichas catalográficas das obras. Elas encontravam-se divididas a partir dos seguintes critérios:

- a) no primeiro nível: havia uma separação entre o acervo estrangeiro e o acervo brasileiro;
- b) no segundo nível: havia uma separação dentre os seguintes suportes: pintura, escultura e gravura;
- c) O terceiro nível de organização, daí, era o de ordem alfabética de sobrenome de artista.

Na segunda versão do livro de tombo do acervo do antigo MAM, também montado em um fichário, ele era organizado em dois volumes: o primeiro compreendia as obras de pintura e escultura, e o segundo, as obras em papel – mas sempre respeitando internamente a divisão obra estrangeira e obra brasileira.

Voltando à questão do termo “gravura”, nesse contexto, ele designava toda sorte de obra sobre suporte de papel (colagem, desenho, gravura em metal, xilogravura, aquarela, etc.). Tais categorias de suporte são as mesmas utilizadas nas diferentes sessões das edições da Bienal de Veneza, desde sua origem, e conseqüentemente, das edições da Bienal de São Paulo, pelo menos em sua primeira década de existência; bem como era por meio delas que se estabeleciam as premiações desses certames. Por fim, lembremos que, em sua origem, o MoMA em Nova York teve sua infraestrutura curatorial e de conservação e documentação organizada a partir dos mesmos

16 Eva Lieblich, “ESPECIFICAÇÃO DAS OBRAS PERTENCENTES AO ACERVO DO MUSEU: Conforme número de tombo”, c. 1951, Pasta Francisco Matarazzo Sobrinho – Seção de Catalogação; originalmente no FUNDO MAMSP, Arquivo MAC USP.

17 Organizados em fichários, os livros encontram-se hoje na Seção de Catalogação do MAC USP; originalmente no FUNDO MAMSP, Arquivo MAC USP.



preceitos. Ele tinha (e tem até hoje), portanto, um departamento de pintura e escultura, e um departamento de “prints and drawings”. De fato, o MAC USP, de algum modo, preservou a mesma estrutura, se pensamos que nossos laboratórios de restauro foram assim divididos: laboratório de pintura e escultura e laboratório de papel.

Diante desses novos documentos e a partir de uma entrevista feita em junho de 2010 com a primeira secretária do antigo MAM, Eva Lieblich Fernandes, foi possível tentar estabelecer uma cronologia do processo de documentação e catalogação das obras do museu. Assim, considerando-se que as aquisições italianas feitas pelo casal Matarazzo entre 1946 e 1947 são muito bem documentadas, dispúnhamos já de um conjunto de correspondências, telegramas, listas de obras e recibos de galerias italianas que nos permitiu reconstituir boa parte da dinâmica dessas aquisições. Elas se concentraram entre setembro de 1946 e julho de 1947. Além desse material, o caderno de viagem de Yolanda Penteado a Davos, na Suíça, sistematiza as aquisições que ela pessoalmente teria controlado ao final, antes do despacho para o Brasil¹⁸. Por fim, e antes do processo de documentação dessas obras dentro do acervo do antigo MAM, há a coluna do crítico paulista Sérgio Milliet no jornal *O Estado de São Paulo*, que noticia a chegada das obras ao Brasil e sua apresentação à sociedade paulistana, na mansão do casal Matarazzo, como núcleo inicial do acervo do museu a ser criado¹⁹.

A entrevista com Eva Lieblich e o reconhecimento de sua autoria da lista datilografada mencionada anteriormente permitiram sugerir uma data para o documento: fevereiro de 1950.

18 A carta do conde Livio Gaetani (genro de Margherita Sarfatti) a Ciccillo Matarazzo, procedente de Roma e datada de 19 de junho de 1947, sugere que ele e a mulher Fiammetta entretiveram Yolanda, quando de sua passagem pela capital italiana. Fundo MAMSP, Caixa 006, Pasta 040, Arquivo MAC USP. O caderno de viagem de Yolanda Penteado se encontra na Seção de Catalogação do MAC USP.

19 Sérgio Milliet, “O Museu de Arte Moderna”, *O Estado de São Paulo*, 04 de março de 1948 e “O Museu de Arte Moderna”, *O Estado de São Paulo*, 10 de setembro de 1948, Fundo Rodrigo Mello Franco de Andrade / Inventário / Museu de Arte Moderna (São Paulo), Caixa 756, Arquivo IPHAN, Rio de Janeiro. Na segunda coluna, Milliet escreve: “Com relação ao primeiro item, pode-se afirmar que o núcleo inicial, formado pelas doações do casal Francisco Matarazzo Sobrinho – Iolanda Penteado, já permite dar ao público uma excelente idéia da pintura contemporânea francesa, italiana e brasileira.”



A depoente considerou como a data de produção do documento uma inscrição à mão, de sua autoria, ao final dele. Todavia, o documento contempla informações sobre exposições em 1951. Como Eva Lieblich trabalhou no antigo MAM até a chegada de Lourival Gomes Machado, tendemos a considerar que ele seja mesmo de 1951.

Em seguida, encontramos nos fundos do antigo MAM uma série de documentos – sobretudo memorandos – produzidos pela segunda secretária e futura documentalista do museu, Ethelvina Chamis, que nos dão notícias de empréstimos das obras para exposições, controles mais ou menos sistemáticos do inventário do acervo e procedimentos de conservação. No entanto, entre 1951 e 1960, não encontramos na documentação a correção à lista feita por Eva Lieblich, nem tampouco fichas ou outras formas de catalogação. Tendemos a pensar, diante da semelhança e correções feitas a lápis nos livros de tombo, passadas a limpo na ficha catalográfica MAM, que os livros foram elaborados entre 1960 e 1962²⁰. Sejam as duas versões do livro de tombo, sejam as fichas MAM, esses documentos respeitam a organicidade da lista originalmente elaborada por Eva Lieblich, uma vez que o número de tombo das obras no antigo MAM é gerado a partir do número sequencial nela atribuído – mesmo fora da ordem cronológica. Outro aspecto relevante é a categorização das obras tomando por base o suporte (como visto anteriormente) e sua nacionalidade: não se designam as inúmeras nacionalidades dos artistas do acervo em seu número de tombo, mas a separação entre acervo ESTRANGEIRO e acervo BRASILEIRO é um dado importante. Os números de tombo do acervo no antigo MAM, portanto, são assim codificados:

PE = Pintura Estrangeira;

PB = Pintura Brasileira;

EE = Escultura Estrangeira;

EB = Escultura Brasileira;

GE = Gravura Estrangeira (isto é, qualquer obra sobre suporte de papel);

20 Uma vez que contemplam, por exemplo, o bronze de “Formas Únicas de Desenvolvimento no Espaço” de Umberto Boccioni. Embora adquirido por Matarazzo da viúva de Marinetti, Benedetta Marinetti (então proprietária dos originais de Boccioni), na Bienal de Veneza em 1952, o gesso da obra jamais esteve em depósito no antigo MAM, e uma tiragem em bronze foi realizada em 1960 para que fosse incorporada ao acervo do museu. Efetivamente, o gesso de Boccioni foi transferido para o MAC USP como parte da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, e o bronze como Coleção MAMSP. Pasta do artista, Seção de Catalogação, MAC USP.



GB = Gravura Brasileira (idem).

Essas abreviações antecedem o número da obra no acervo do antigo MAM. Por exemplo, a obra “A Adivinha” (1924) do italiano Achille Funi, adquirida pelo casal Matarazzo em Milão, em 1946-47, aparecia em sexto lugar na lista de Lieblich. Nos livros de tombo do antigo MAM, bem como na ficha catalográfica MAM, ela recebe, portanto, o número de tombo: PE-006.



Achille Funi, “A Adivinha”, 1924, óleo/ madeira, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP, Foto: Rômulo Fialdini

O que parece curioso é que tal divisão entre “estrangeiro” e “brasileiro” persiste até a publicação do primeiro catálogo geral do acervo, já no MAC USP (Zanini, 1973), apesar de as obras receberem nova numeração de tombo. Ela agora enfatizava a origem da doação da obra e a história de sua entrada no acervo do museu na universidade. Tal sistema, embora bastante usual nos procedimentos de catalogação de acervos, mais uma vez marcava os recortes entre as coleções Matarazzo e a coleção MAMSP.



Assim, o que esse conjunto inicial de pinturas italianas adquirido entre 1946 e 1947 nos revelou é uma dupla interpretação desses objetos, a sobreposição – se assim podemos dizer – de seu percurso, e a sobrevivência de uma separação entre aquilo que a historiografia brasileira considerou sempre como arte internacional (ou “estrangeira”) e como arte brasileira. Ou seja, os números de tomo dessas obras no antigo MAM e no MAC USP refletem duas camadas de categorização: no antigo MAM, sua descrição pelo suporte (pintura, escultura e gravura) parecia ser um dado fundamental na interpretação desses objetos, determinando para eles, em cada categoria, os paradigmas a partir dos quais eles eram entendidos como arte; no MAC USP, seu pertencimento a um conjunto maior – o lote da doação – imprime um dado a mais a esses objetos, que sugere que eles sejam vistos *em relação* a outras obras de suportes diversos e nacionalidades distintas. Isto é, se o *contexto* para a descrição (e aí como nos sugere Foucault) da interpretação de nossos Gino Severini, ou nossos Ardengo Soffici, ou da “Natureza-morta” de Giorgio Morandi da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, no antigo MAM, era a *pintura*, no MAC USP, elas necessariamente tinham uma história comum e nos levavam (e de fato levaram) para outro momento, que era a história de sua recepção e da relação com o meio artístico italiano com o modernismo brasileiro.

Ainda no que diz respeito a um segundo nível de descrição dessas peças como “pintura estrangeira” ou “pintura brasileira”, essa divisão persistiu e deve ser analisada também como um dispositivo conceitual de apreensão desses objetos pela historiografia brasileira. Sua persistência é de chamar a atenção, e os catálogos gerais do MAC USP que procuraram lhe dar alguma interpretação ou inteligibilidade são aqueles que justamente fazem essa separação. Embora Walter Zanini (1973, p. 293-451) cautelosamente apresente o catálogo geral como uma base de inventário (e as obras apareçam numa lista organizada por ordem alfabética de sobrenome do artista, independentemente de sua origem – brasileira ou estrangeira), a parte final de reproduções de obras importantes do acervo está dividida entre “Reproduções de Obras de Artistas Estrangeiros” e “Reproduções de Obras de Artistas Brasileiros”. O



catálogo organizado por Amaral (1988) também apresenta as obras do MAC USP dentro desta divisão: “Acervo Internacional” e “Acervo Nacional”. Tal organização, aparentemente neutra, não parece ser assim e precisaria ser revista como uma questão conceitual importante para a historiografia brasileira.

Em primeiro lugar, há de se considerar que o momento mesmo de formação de nossa experiência modernista se deu no contexto de afirmação do conceito de identidade nacional, no entreguerras do século XX, que por sua vez caracterizou o chamado ambiente do “Retorno à Ordem”. Aquele período foi marcado pela rejeição a toda sorte de internacionalismo e experiências artísticas transnacionais, pois ao mesmo tempo significou o banimento, em determinados territórios, das vertentes vanguardistas. Basta pensarmos em alguns exemplos de exposições e instituições de promoção da arte moderna atuantes na Europa, naquela época, e como elas trataram essa questão. Tanto as edições da Bienal de Veneza quanto as exposições universais corroboraram para a afirmação das identidades nacionais, pois seu modelo de organização é o do pavilhão nacional. Além disso, e especificamente no caso da Bienal de Veneza, os prêmios-aquisição nas categorias pintura, escultura e gravura (em italiano, “bianco nero”) também estavam divididos em prêmios nacionais e prêmios internacionais – modelo depois também adotado para os prêmios regulamentares da Bienal de São Paulo, ao longo da década de 1950.

Mesmo no pós-II Guerra Mundial, quando há o resgate das vanguardas do início do século XX e tende a se valorizar precisamente seu caráter internacional (sobretudo no caso das tendências abstratas e do surrealismo e dada), essas experiências aparecem, no contexto das grandes mostras internacionais, circunscritas ao pavilhão nacional. No caso da Bienal de Veneza, em seu processo de redenção dos anos negros do Fascismo, a partir de 1948, há um programa sistemático de apresentação das tendências vanguardistas dentro de recortes nacionais. É o caso, por exemplo, das mostras retrospectivas de Pontilhismo francês e de Divisionismo italiano, na Bienal de Veneza de 1952, que são colocadas lado a lado de forma que pudessem ser percebidas as



especificidades de cada caso²¹. A Bienal de São Paulo procurou seguir essa tendência, ao tentar negociar com as representações nacionais a vinda de mostras importantes de vanguardas históricas, ao longo da década de 1950²².

O que esses elementos revelam, portanto, é que houve um modelo de gestão deste acervo modernista que parece ser mais intrinsecamente vinculado às noções de arte moderna em circulação nos anos 1940-50, e que talvez não seja completamente exterior – como quer a historiografia brasileira até então – ao meio artístico brasileiro.

Esses são os fundamentos que puderam ser apontados a partir do estudo do primeiro conjunto de obras adquirido pelo casal Matarazzo na Itália. Dentre as 448 obras brasileiras e estrangeiras das Coleções Matarazzo, é possível distinguir programas diferentes de aquisição – isto é, baseados em premissas diversas daquilo que se entende por arte moderna. Nesse sentido, elas são terreno fértil para o estudo do debate da questão do realismo e da pintura social, no final da década de 1930 e início da década de 1940; e a chegada do debate sobre o abstracionismo e a arte concreta entre nós. Há quatro conjuntos de aquisições que marcam esses elementos. Os dois primeiros foram os de obras compradas entre 1946 e 1947, na França e na Itália, por intermédio, respectivamente, do pintor Alberto Magnelli e da crítica Margherita Sarfatti. Os dois outros, também adquiridos na França e na Itália, entre 1951-52 (ou seja, após a criação da Bienal de São Paulo), são marcados por outras tendências da arte moderna.

Sem ter ainda chegado a fundo na análise do perfil de todas as aquisições Matarazzo, podemos já rever alguns pontos da história da criação do antigo MAM de São Paulo. A historiografia é unânime em citar o modelo norte-americano do MoMA como aquele que serviu de base para a criação dos dois museus congêneres no Brasil (de São Paulo

21 Catálogo geral da *XXVI Biennale di Venezia*, 1952 texto introdutório de Rodolfo Pallucchini (sobretudo p. XVIII-XXIII) e texto de Marco Valsecchi sobre o Divisionismo italiano (p. 390-394). É provável, inclusive, que a aquisição de nosso Giacomo Balla, "Paisagem" (1907/08, óleo/tela, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho) – um quadro típico da fase divisionista do artista – tenha sido adquirido por Matarazzo nessa ocasião.

22 A historiografia brasileira é unânime em reconhecer o papel didático que essas mostras tiveram, e que elas estão associadas principalmente à gestão de Sérgio Millet como diretor artístico do antigo MAM (1953-1957). Por exemplo, na II Bienal de São Paulo, as retrospectivas do cubismo francês e do futurismo italiano.



e do Rio de Janeiro). Entretanto, apesar da presença de Nelson Rockefeller no Brasil em 1946 (no mesmo momento em que é presidente do MoMA e secretário de Estado norte-americano) e a doação de 13 obras para o incentivo à criação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, seja o conjunto de aquisições já estudado, seja a cultura institucional que se estabeleceu pelo menos no antigo MAM de São Paulo, parecem tomar mais o ambiente europeu – italiano, precisamente – do que o ambiente norte-americano como modelo.

As Obras Italianas das Coleções Matarazzo

Trataremos agora das primeiras aquisições do casal Matarazzo, realizadas entre 1946 e 1947, na Itália. A partir da revisão catalográfica desse primeiro lote de compras, conseguimos estabelecer o número de 71 obras adquiridas por Matarazzo em galerias milanesas e romanas, ou diretamente de artistas ou colecionadores italianos no período. A historiografia brasileira que procurou tratar dessas aquisições aponta a crítica italiana Margherita Sarfatti (1880-1961) como a consultora do casal Matarazzo para tanto²³.

Na documentação das aquisições italianas feitas entre 1946 e 1947, de fato, há um telegrama de Sarfatti para Matarazzo, em que ela orienta o industrial a entrar em contato com seu genro, na Itália²⁴. Por outro lado, há uma série de telegramas do secretário de Ciccillo na Metalúrgica Matarazzo, datados ainda do primeiro semestre de 1946, dirigidos a galerias milanesas, solicitando obras disponíveis para compra. E o primeiro deles é dirigido ao Studio di Arte Palma, cujo diretor era Pietro Maria Bardi. Amaral (1988) destaca ainda a atuação de Enrico Salvatore Vendramini, embora nada se saiba sobre ele. A documentação hoje em depósito no MAC USP (Seção de Catalogação e Arquivo), e seu cruzamento com outros arquivos aqui e na Itália, não nos disse muito sobre esse personagem. É certo que algumas obras foram compradas por ele, que parecia submeter sua lista de aquisições ao genro de Sarfatti, o conde

23 Testemunho, inclusive, dado por Yolanda Penteado (1976) em sua autobiografia.

24 Margherita Sarfatti [*telegrama*] 16 de setembro de 1946, Montevidéu [para] Francisco Matarazzo Sobrinho, São Paulo. 1f. Seção de Catalogação MAC USP - Pasta MAMSP-MAC.



Livio Gaetani. Além disso, é possível que houvesse uma ligação dele com Pietro Maria Bardi.

Margherita Grassini Sarfatti era jornalista e crítica de arte, de proeminente família judia vêneta. Em 1902, depois de se casar com o advogado Cesare Sarfatti, fixa residência em Milão, onde convive com um ciclo de artistas e intelectuais de vertentes socialistas e colabora com o jornal *Avanti!*, no qual, a partir de 1909, publica uma coluna sobre arte. Em 1912, conhece Benito Mussolini, com quem inicia uma relação amorosa que duraria até 1933. Como crítica de arte, é fundamental seu papel na criação do grupo Novecento, em 1922. O grupo se reformula em 1925, e passa a ser conhecido como Novecento Italiano. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux*, e no ano seguinte assina o *Manifesto degli Intteletuali Fascisti*. Com a aproximação de Mussolini ao governo de Hitler, e a publicação das Leis Raciais na Itália, em 1938, Sarfatti é obrigada a deixar o país. Entre 1939 e 1947, Sarfatti viveu entre a Argentina e o Uruguai. Na literatura internacional, pouco se sabe sobre suas atividades na América Latina e seus contatos com o meio artístico latino-americano²⁵. No caso argentino, tais relações já começaram a ser analisadas (Gutman, 2006), principalmente a partir do contexto de uma exposição do grupo Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930.

De fato, as obras compradas na Itália compõem um panorama da arte moderna italiana entre 1920 e 1940, no qual domina o «Novecento Italiano», definido como uma arte de caráter figurativo em que a noção de realismo retoma certos traços de uma arte dita clássica que deveria guiar o estilo dos artistas reunidos sob este rótulo. Se o termo «Novecento Italiano» havia sido usado por Margherita Sarfatti, a partir sobretudo de 1926, para denotar as novas tendências daquilo que ela chamava de «classicità moderna», este tomou logo uma dimensão nova, mais oficial, no contexto de uma política sistemática de promoção da arte moderna italiana representando o regime

25 Liffra (2009) apenas menciona o exílio da crítica entre a Argentina e o Uruguai, e Cannistraro & Sullivan (1993: 531), que cita o fato de Ciccillo Matarazzo a ter contratado para adquirir obras na Itália. Nos dois casos, o período de exílio é o menos estudado, e seu envolvimento com as aquisições Matarazzo é apenas citado e, mesmo assim, faz-se uma confusão entre o antigo MAM e o MASP (Liffra, 2009: 713).



fascista no estrangeiro. A partir de 1927, uma série de exposições nas diversas capitais européias – começando por Paris – se empenha assim em popularizar a arte e os artistas italianos desse período, resultando em aquisições de obras para coleções públicas²⁶.

O período dominado pela noção de arte moderna italiana promovido por Margherita Sarfatti termina precisamente com a exposição «Novecento Italiano» que teve lugar em Buenos Aires, na Argentina, e em Montevidéu, no Uruguai, em 1930. Embora a mostra não tenha sido realizada no Brasil, ela permitiu os primeiros contatos oficiais dos intelectuais e dos artistas brasileiros com Margherita Sarfatti, que esteve no Rio de Janeiro, em São Paulo e em cidades históricas de Minas Gerais, antes de sua chegada a Buenos Aires.

A visita de Margherita Sarfatti ao Brasil rendeu ao menos três artigos seus: “Paesaggi e Spiritii di Brasile” (SARFATTI, 1930a), “L'Arte Coloniale nel Brasile” (SARFATTI, 1930b) e “La Povertà delle Terre Ricche” (SARFATTI, 1930c). João Fabio Bertonha (2001,p. 31) lembra ainda outro artigo de Sarfatti, publicado em 1931, e sugere sua visita ao Brasil como observadora e representante oficial do governo fascista italiano. De fato, alguns jornais de 1930 noticiam sua chegada no navio Conte Verde, ao lado de um herói italiano da I Guerra Mundial (Enio Bucchi). Ela é recebida também como mãe de um herói de guerra – seu filho Roberto Sarfatti, morto prematuramente nos Alpes em 1917, inspirou a criação da mais alta medalha de honra do exército fascista, em 1922²⁷.

26 Exemplos dos catálogos dessas exposições podem ser encontrados, hoje, no Fundo Margherita Sarfatti do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Itália. Chamo a atenção para o catálogo da exposição *22 Artistes Italiens*, na Galeria Berheim Jeune & Cie, em 1932, com texto de apresentação de Waldemar George. Para tal mostra, o galerista e colecionador Vittorio Barbaroux, então proprietário da Galleria Milano, cedeu parte de seu acervo. Doze obras foram adquiridas pelo colecionador Carlo Frua de Angeli (membro do Comitê França-Itália desde 1929) para doação ao estado francês. Retomaremos, adiante, a história dessas aquisições.

27 Sobre sua visita ao Brasil, cf. por exemplo, “Conhecida escriptora italiana chegou ao Rio, a bordo do 'Conte Verde’”, *Correio da manhã*, 21 de agosto de 1930 – recorte encontrado no Fundo Margherita Sarfatti, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Itália.



Há ainda uma série de cartas trocadas entre ela e seu segundo filho, Amedeo Sarfatti (que também exilou-se no Uruguai nos anos em que a mãe está na América do Sul), cuja primeira estadia no Brasil ocorreu entre novembro de 1926 e maio de 1927, como funcionário da instituição financeira Assicurazioni Generali, para montar as sucursais da empresa em São Paulo e no Rio de Janeiro. Essas correspondências sugerem duas coisas importantes: teria sido ele, Amedeo, o primeiro a intermediar a relação da mãe com um editor brasileiro para a publicação da versão brasileira de sua biografia de Mussolini (*Dux*); ele ainda alerta a mãe sobre a falta de habilidade/interesse do embaixador italiano no Brasil em propagar as ideias fascistas, e que tal fato precisava ser levado ao conhecimento de Mussolini.

Considerando-se o acesso privilegiado que Sarfatti tinha a Mussolini, é difícil não pensar que as informações dadas por Amedeo não tivessem contribuído para a nomeação de um novo embaixador italiano no Brasil, pró-fascista, isto é, o embaixador Attolico, em 1927. Além disso, a partir de 1928, marca-se a chegada ao Brasil dos “cônsules fascistas” (Bertonha, 2001, p.112-117), em especial a figura de Serafino Mazzolini, novo cônsul de São Paulo, herói da I Guerra Mundial e da Marcha sobre Roma. Finalmente, a visita de Sarfatti parece fazer parte de um programa maior de propaganda do fascismo no Brasil, a partir de 1930, com a vinda de fascistas ilustres, culminando com o voo espetacular feito por Italo Balbo, que terminou em território brasileiro, em 1931.

Mas já em meados da década de 1920 é possível acompanhar a presença de alguns artistas brasileiros no ambiente milanês e no grupo em torno de Margherita Sarfatti. É o caso de Hugo Adami (que participou da primeira exposição do Novecento Italiano no Palazzo della Permanente em Milão, em 1926) e Paulo Rossi Osir (formado na Academia Brera na década de 1910 e retornado a Milão em 1927). O último, como já pesquisado na historiografia brasileira, desempenhará papel chave na criação do grupo Santa Helena, em São Paulo, em 1934, ao lado do artista italiano Vittorio Gobbis, bem como na formação do Salão de Maio e da Revista do Salão em 1937.





Virgilio Guidi, "Pintores ao ar livre", 1919, óleo/tela, Col. Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP; Foto: Rômulo Fialdini

Rossi Osir identificou um estilo de valores próximos dos que eram promovidos pelos artistas reagrupados em torno de Sarfatti, dentro de um grupo de pintores que compartilhava os ateliês no Palácio Santa Helena, no coração de São Paulo, em 1934, e do qual participavam os artistas Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi, de origem italiana. A exposição das obras desse grupo de artistas no Salão de Maio de 1937 foi comentada pelo crítico Mário de Andrade em uma série de artigos, seguidos por resenhas de Sérgio Milliet. Milliet, por exemplo, utilizou uma terminologia típica do contexto italiano dos anos 1930 para definir o grupo Santa Helena (MAGALHÃES, 2010). O primeiro artigo de Mário de Andrade os nomeou «Família Artística Paulista», a partir de uma sugestão de Paulo Rossi Osir, que os via como a versão brasileira da «Famiglia Artistica Milanese» - expressão emprestada das exposições organizadas pelos sindicatos fascistas na Itália²⁸.

A coleção comprada na Itália para o antigo MAM tem, portanto, uma relação direta com o meio artístico brasileiro dos anos de 1930, e aparece como o produto das trocas que se estabeleceram no entreguerras entre os artistas e críticos brasileiros e o meio artístico italiano. Mais precisamente, ela foi concebida, mesmo no contexto do pós-guerra, em referência às coleções privadas de arte moderna italiana, cuja promoção

²⁸ Para ampla análise das relações entre o Grupo Santa Helena e o Novecento Italiano, veja-se Chiarelli (1995). Vejam-se ainda Paim (2002) e Ribeiro (1995).



havia sido assegurada por uma política cultural colocada em prática pelo ministro da Educação Nacional Italiana, Giuseppe Bottai (1939), com o objetivo de apoiar a formação das coleções privadas de arte moderna italiana para alimentar as coleções públicas daquele país. Essa política parece caracterizar uma segunda fase de promoção da arte moderna italiana pelo regime fascista.

Além dos nomes, as obras escolhidas para a coleção Matarazzo reverberam de imediato a linguagem plástica divulgada por via da noção de “Novecento Italiano”, visto que, em alguns casos, parecem ter sido compradas expressamente porque havia outras obras desses artistas muito próximas que tinham sido exibidas nas mostras internacionais e oficiais do regime fascista no período. Um bom exemplo é “Pintores ao ar livre” (1919) de Virgilio Guidi, adquirida para a coleção Matarazzo. Outras versões apareceram em mostras como a Bienal de Veneza ou a Quadriennale di Roma, nos anos 1930. Também são notáveis as semelhanças entre obras adquiridas por Matarazzo e obras dos mesmos artistas que se viam, naquele momento, em representativas coleções privadas italianas. É o caso da coleção do galerista Vittorio Barbaroux, de Milão – exposta em 1947 em Buenos Aires -, do também galerista Carlo Cardazzo, de Veneza, e homens da elite milanesa, cuja atuação como patronos das artes resultou, mais tarde, em doações de suas coleções a acervos públicos italianos. Um caso interessante é o da coleção Boschi Di Stefano (Garberi, 1974). O casal Antonio Boschi e Mariiedda di Stefano formou uma coleção significativa do dito “Novecento Italiano” a partir de 1927, adquirindo obras importantes, como uma grande composição de gladiadores de Giorgio de Chirico (anteriormente na coleção de Léonce Rosenberg). No pós-guerra, eles continuam a acompanhar a evolução da arte italiana, e (como Matarazzo) adquirem obras dos primeiros abstratos italianos e, mais tarde (anos 1960), de artistas conceituais italianos. Assim, as coleções Boschi Di Stefano e Matarazzo realmente se aproximam muito e refletem o espírito de uma época e certa noção de modernismo na Itália, que se construiu dos anos 1920 até a década de 1960. Mas há de se marcar uma diferença fundamental entre esses dois colecionadores: Antonio Boschi e sua mulher eram realmente aficionados de arte e constituíram, desde sempre, uma relação de proximidade muito forte com os artistas



que colecionavam; já Matarazzo organizou “sua” coleção com o fim preciso de criar o antigo MAM, no quadro de um projeto maior da elite paulistana, de se afirmar cultural e politicamente como ponta de lança da cultura brasileira no processo de modernização do país.



Ottone Rosai, “Estalagem”, 1932, óleo/tela, Col. F.Matarazzo Sobrinho, MAC-USP, Foto: R. Fialdini

O aprofundamento da pesquisa recentemente levou à descoberta de pelo menos seis obras da coleção Matarazzo que provêm diretamente da coleção de Carlo Cardazzo. Além das fotografias da casa e da galeria Il Cavallino (Barbero, 2008), onde pudemos localizar as obras em questão, há uma troca de correspondência entre o galerista/coleccionador e o artista Arturo Tosi que confirma o envolvimento de Cardazzo com as aquisições Matarazzo²⁹. Esse dado é bastante relevante em relação ao perfil do conjunto de obras adquiridas. Carlo Cardazzo, assim como o casal Boschi Di Stefano, também começa a formar sua coleção no final dos anos 1920 e início da década de 1930 (Fantoni, 1996). Sobretudo a partir de 1931, quando se torna amigo próximo do pintor Giuseppe Cesetti, Cardazzo reúne uma coleção notável, guiado por

²⁹ A correspondência entre Arturo Tosi e Carlo Cardazzo foi consultada no Arquivo da Galleria Il Cavallino, Veneza, em maio de 2011.



seu amigo pintor, que serviu muitas vezes de intermediário das aquisições – como no caso de “Il Bottegone” [Estalagem] (1932) de Ottone Rosai, hoje na coleção Matarazzo, adquirida por ele diretamente do artista. Cardazzo foi antes colecionador e abriu sua primeira galeria (Il Cavallino) em Veneza, em abril de 1942, depois do enorme sucesso alcançado por sua coleção em duas mostras de destaque no ano anterior. Uma seleção de 100 obras de sua coleção foi exposta em abril de 1941 na Galleria d'Arte di Roma, e depois exibida numa grande mostra de coleções privadas em Cortina d'Ampezzo, no norte da Itália³⁰. Nas duas ocasiões, “Il Bottegone” de Ottone Rosai foi exibido. Cardazzo recebeu um prêmio do Ministério de Educação Nacional pela alta qualidade de sua coleção e por suas iniciativas³¹.

A coleção Cardazzo é uma das várias coleções privadas do período que viriam a ser mostradas ao público na Galleria d'Arte di Roma, entre 1940 e 1942, assim como a coleção do advogado Rino Valdameri³² - da qual também provém, ao menos, “A Madalena” (1929) de Piero Marussig, hoje na coleção Matarazzo. A gestão da Galleria d'Arte di Roma foi, no início dos anos 1930, entregue a Pietro Maria Bardi pelo Sindicato Fascista dos Artistas de Roma, e seu sentido era, efetivamente, a promoção da arte moderna italiana, tal como comprova seu programa de exposições até os anos 1940.

Ao observarmos a atividade desses colecionadores e o perfil de suas coleções, encontramos certamente forte semelhança em relação ao conjunto adquirido por Matarazzo entre 1946 e 1947. Mas o fato de um conjunto significativo advir da coleção Cardazzo distingue-a das demais, até porque também tal coleção, em sua origem, tem suas particularidades. Isto talvez provenha do fato de Cardazzo haver constituído sua atividade de colecionador e editor em Veneza, cujo paradigma maior de divulgação de

30 Para uma análise sobre a mostra de Cortina d'Ampezzo e as exposições de coleções privadas italianas no contexto da Galleria d'Arte di Roma, veja-se Giacon (2005).

31 A repercussão da mostra da coleção Cardazzo na Galleria d'Arte di Roma é enorme, haja vista o número de artigos em jornais e revistas dedicados a ela. Cf., por exemplo, Attilio Crespi, “La Collezione Cardazzo (con 9 Illustrazioni)”, *Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura*, anno XLVII, no. 6, vol. XCIII, junho, 1941, pp. 283-293.

32 Também bastante comentada pela imprensa do período. “A Madalena” será escolhida para ilustrar álbum dedicado a um panorama da arte moderna italiana, organizado pela famosa Galleria Il Milione. Barbaroux & Giani (1940), tavola 86.



arte era a Bienal Internacional de Arte. Ao tratar do contexto de sua atividade, os especialistas assinalam o papel fundamental que Cardazzo representou na retomada de um projeto que havia se iniciado nos anos 1910/20, de promoção da arte moderna italiana, por via da doação da duquesa Felicita Bevilacqua La Masa do Palazzo Ca' Pesaro à prefeitura de Veneza.



Piero Marussig, "A Madalena", 1929, óleo/tela, C. Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP; Foto: R.Fialdini

Um elemento importante a ser discutido no contexto da coleção Matarazzo, bem como no ambiente que ela reflete é o que exatamente ela exprime como "Novecento Italiano". O termo, inicialmente criado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea (italiana), mediante a reinterpretação de alguns mestres importantes do Renascimento Italiano, nos anos 1930 ganha outra dimensão. Se Sarfatti havia concebido um projeto de movimento artístico que viria a refletir a Nova Itália e se tornar a arte oficial do regime fascista, o que acontece, de fato, é outra coisa. Isto é, a partir de 1930, com a realização da última mostra por ela organizada, em Buenos Aires, depois de intensa campanha em várias capitais europeias, seu projeto passa a ser atacado pela alta cúpula fascista, em especial na figura do ideólogo Roberto Farinacci. Sarfatti declina a passos galopantes, começando pela perda de seu posto como colunista do jornal de Mussolini, e aos poucos sua participação é negada nas comissões de organização de todas as mostras oficiais do Regime, e sua voz de crítica de arte não pode mais ser ouvida em nenhum veículo de comunicação italiano (Liffran,



2009). Esse período culmina, portanto, com seu exílio na América do Sul (entre Montevideu e Buenos Aires), momento também das aquisições Matarazzo.



Renato Guttuso, "Natureza-morta com Lâmpada", 1940, óleo/madeira, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP, Foto: Rômulo Fialdini

Ao mesmo tempo, e no contexto da criação da exposição nacional oficial do regime fascista, isto é, a Quadriennale di Roma, em 1931, bem como nas mostras promovidas sobretudo a partir de 1929 pelo Regime no exterior, o termo "Novecento Italiano" circula e é usado para designar a nova arte italiana, certamente, mas em sentido muito mais frouxo, que incluía, por exemplo, uma participação de aerofuturistas (de quem Martinetti permanecia sempre como porta-voz). Ou seja, o que Margherita Sarfatti havia concebido como "Novecento Italiano" era uma pintura bastante construída, de composição muito equilibrada, e que, de qualquer modo, refletia sua longa relação com o grande centro propagador das ideias modernistas (Paris) e com artistas internacionais, mesmo os vanguardistas. No fim das contas, o que lhe importava era muito mais a qualidade das obras, que se retraçava justamente pela relação que esses artistas mantinham com a grande tradição da arte.



No que concerne à noção de “Novecento Italiano” em circulação nos anos 1930, a coleção Matarazzo apresenta ainda algumas afinidades com as coleções de arte italianas doadas à França no mesmo período (Fraixe, 2010). No verão de 1932, uma doação feita oficialmente pelo industrial milanês Carlo Frua de Angeli permitiu ao Museu das Escolas Estrangeiras Contemporâneas (Jeu de Paume) acolher 12 telas expostas pouco tempo antes na galeria Georges Bernheim, com a colaboração da galeria do milanês e também colecionador Vittorio Barbaroux: a sala italiana que havia sido aberta no final do ano reunia ao lado do núcleo histórico do Novecento (Funi, Borra, Marussig, Sironi) o grupo dos chamados Italianos de Paris (como Campigli, De Chirico, De Pisis e Tozzi).

Essa doação parece abrir uma década de atividades de trocas culturais entre a França e a Itália, seladas a partir do Comitê França-Itália, cujo foco era o debate em torno de uma raiz latina comum. Criado às vésperas da Primeira Guerra Mundial, em seguida adormecido como organismo paradiplomático, o Comitê França-Itália retoma suas atividades em 1929 para favorecer uma aproximação cultural entre esses dois países. Em 1933, o conde Emanuele Sarmiento, encarregado da propaganda do comitê, ofereceu ao Museu de Grenoble 20 quadros dos chamados Italianos de Paris (sobretudo De Pisis e Tozzi), mas também dos aerofuturistas Fillia e Prampolini.



Mario Sironi, “Pescadores”, 1924, óleo/tela, Col. Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP; Foto: R. Fialdini



Seguiu-se então a dupla exposição de arte italiana antiga e moderna apresentada no Petit Palais e no Jeu de Paume em setembro de 1935, para celebrar os acordos entre Pierre Laval e Benito Mussolini. Resultam delas duas doações que selaram a amizade franco-italiana. As doações sucessivas permitem medir o papel do Comitê França-Itália dentro da nova política cultural e também ver como a ideia de latinidade foi testada em larga escala dentro do domínio das artes visuais: a doação Sarmiento à cidade de Paris, composta de mais de 70 peças, compreendia assim os artistas da Escola de Paris e os artistas italianos, demonstrando a superioridade dos últimos ao desenhar além das fronteiras os contornos de uma nova arte latina supranacional (Fraixe, 2011).



Mario Sironi, "Invocação", 1946, guache/papel/madeira, Col. F. Matarazzo Sobrinho, MAC US, Foto: R. Fialdini

É necessário então distinguir dois momentos na afirmação dessa arte "clássica" e "latina/mediterrânea", entre as décadas de 1930 e 1940. No primeiro momento, parece haver um investimento significativo de promoção da nova arte italiana internacionalmente, por meio das inúmeras mostras organizadas pelas instituições oficiais do país – tal como a Bienal de Veneza, que é responsável por uma série delas – e que resultariam, também, em doações oficiais importantes (caso das doações Sarmiento, Borletti e Frua de Angeli para a França). O segundo momento, já no contexto de uma Itália associada à Alemanha hitlerista e inimiga dos aliados, caracterizou-se por uma política de incentivo interno às coleções privadas de arte



moderna italiana – como visto com a política de Giuseppe Bottai. Certamente, a que parece melhor refletir esse ambiente é a coleção do galerista Carlo Cardazzo, bem como suas atividades.



Mario Mafai, “Rapaz [Cabeça de Balilla]”, 1935, óleo/cartão, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, MAC USP; Foto: Rômulo Fialdini

O que parece comum a esses três países, fora as semelhanças entre coleções de arte moderna italiana, é a noção de uma arte clássica, de raízes latinas, que revive a grande tradição da pintura renascentista italiana na origem da arte moderna. Em torno desta questão, veem-se as mesmas redes agirem seja na Itália, na França e no Brasil, o que engendra, do ponto de vista artístico, trocas fecundas que demandam ser mais bem estudadas.

Faz-se preciso considerar, por fim, que as aquisições Matarazzo parecem acompanhar a evolução das obras dos artistas, bem como a atualização das tendências da arte moderna italiana, no final da década de 1930 e início da década de 1940. Assim, aparecem obras de artistas ligados ao grupo Corrente, como Aligi Sassu e Renato



Guttuso. Nota-se a mesma atualização quando analisamos artistas dos quais a coleção é composta de um conjunto significativo, como Felice Casorati ou Mario Sironi. Nos dois casos, a escolha tende a acompanhar quase que didaticamente o desenvolvimento da poética do artista. De Sironi, por exemplo, temos uma composição autenticamente novecentista em “Pescadores” (1924), e outra que parece resultar de suas reflexões em torno da pintura mural com aproximação a uma linguagem mais expressionista em “Invocação” (1946). Além disso, o conceito original sarfattiano de “Novecento Italiano” é colocado em xeque, se considerarmos justamente a presença de nomes da chamada Scuola Romana, como Mario Maffai e Scipione, de tendência mais expressionista e antinovecentista. Vale aqui lembrar o que talvez seja um dos principais destaques dessa coleção, este legitimamente sarfattiano e muito diverso da linguagem plástica posterior do artista (mais apreciada pelo colecionismo privado milanês dos anos 1930, a exemplo do casal Boschi Di Stefano): a “Adivinha” (1924) de Achille Funi, que se aproxima muito da “Mulher velada” (1922, óleo sobre cartão), da coleção pessoal de Margherita Sarfatti (Magalhães, 2011).

Esses indícios nos levam a reconsiderar o papel de Sarfatti e de sua noção de Novecento Italiano junto ao meio artístico brasileiro e à consolidação do primeiro núcleo de acervo de arte moderna do antigo MAM, além de investigar melhor as conexões de seu gênero e ex-senador italiano Livio Gaetani, no momento das aquisições Matarazzo, com a alta elite milanesa e romana, que havia constituído o colecionismo de arte moderna italiana, nos anos 1930, e como esta refletia uma política de difusão da arte moderna italiana no contexto internacional.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (org.). *Perfil de um Acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: MAC USP/ TECHINT, 1988.
- AMARAL, Aracy. “MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu.” In: *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005)* (Vol. 2: Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil). São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos. “Os Modernistas na Pinacoteca: o Museu entre a Vanguarda e a Tradição”, tese de doutorado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2002.



- BARBAROUX, Vittorio & GIANI, Giampietro (orgs.). *Arte Italiana Contemporanea*. Milão: Edizione del Milione, 1940.
- BARBOSA, Ana Mae (org.). *MAC: Catálogo Geral das Obras, 1963-1991*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
- BARBERO, Luca Massimo. Cat. exp. *Carlo Cardazzo: Una Nuova Visione dell'Arte*. [Collezione Peggy Guggenheim, Veneza]. Milão: Electa, 2008.
- BARROS, Regina Teixeira de. "Revisão de uma História: A Criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1949", dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes – ECA USP, em 2002.
- BERTONHA, João Fabio. *O Fascismo e os Imigrantes Italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BOTTAI, Giuseppe. "Fronte dell'Arte", *Le Arti*, 1939, pp. 153-158.
- CANNISTRARO, Philip & SULLIVAN, Brian R.. *Il Duce's Other Woman. The Untold Story of Margherita Sarfatti, Benito Mussolini's Jewish Mistress, And How She Helped Him Come to Power*. Nova York: William Morrow & Company, 1993.
- CHIARELLI, Tadeu. "A Arte, a USP e o devir do MAC". *Revista do Instituto de Estudos Avançados*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, vol. 25, no. 73, pp. 241-252, 2011.
- _____. "O Novecento e a Arte Brasileira", *Revista de Italianística*, ano III, no. 3, 1995, pp. 109-134.
- FANTONI, Antonella. *Il gioco del paradiso. La Collezione Cardazzo e gli Inizi della Galleria del Cavallino*. Veneza: Edizione del Cavallino, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969. [edição consultada: Paris, Gallimard, 2008].
- FRAIXE, Catherine. Exposição *Les Artistes Italiens au Service de la Propagande Fasciste. Les Dons d'Oeuvres Italiennes aux Musées Français (1932-1936)*, Bourges, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 21 de janeiro a 20 de fevereiro de 2010.
- _____. "Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne em France: culture, politiques et récits historiques, 1900-1960", *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, 2 de fevereiro de 2011.
- GARBERI, Mercedes Precerutti. Cat. Exp. *50 Anni di Pittura Italiana nella Collezione Boschi Di Stefano donata al Comune di Milano*. Milão: Palazzo Reale, 1974.
- GIACON, Danka. "Cortina 1941. La mostra delle collezioni d'arte contemporanea", *Rivista L'Uomo Nero: Materiali per la Storia delle Arti della Modernità*, ano II, no. 3, setembro de 2005, pp. 51-68.
- GUTMAN, DANIEL. *El amore judío de Mussolini. Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio*. Buenos Aires: Lumière, 2006.
- LIFFRAN, Françoise. *Margherita Sarfatti: L'Égérie du Duce*. Paris: Éditions du Seuil, 2009.
- LYNES, Russell. *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*. Nova York: Atheneum, 1973.



- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Margherita Sarfatti e o Brasil: A Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto Panorama da Pintura Moderna”. In: Roberto Conduru & Vera Beatriz Siqueira (orgs.). *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: UERJ/FAPERJ, 2010, pp. 257-263 [publicação em CD-ROM].
- _____. « Achille Funi nella Collezione del MAC-USP », *Rivista L'Uomo Nero: Materiali per una Storia delle Arti della Modernità*. Milano: Università degli Studi di Milano/Mimesis Edizioni, Nuova Serie, anno VIII, nos. 7-8, setembro 2011, pp. 349-358.
- NASCIMENTO, Ana Paula. “MAM: Museu para a Metrôpole”, dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU USP em 2003.
- OSÓRIO, Luis Camilo & FABRIS, Annateresa. Cat. exp. *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.
- PAIM, Ivana Soares. “Por enxergar demais. A pintura de Hugo Adami”, dissertação de mestrado, ECA-USP, 2002 (não publicada).
- PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.
- RIBEIRO, Niura. “Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural”, dissertação de mestrado, ECA-USP, 1995 (não publicada).
- SARFATTI, Margherita. “Paesaggi e Spiritii di Brasile”, *Il Popolo d'Italia*, 13 de novembro de 1930. 1930a
- _____. “L'Arte Coloniale nel Brasile”, *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ano IX, no. 12, dezembro de 1930, pp.32-36. 1930b
- _____. “La Povertà delle Terre Ricche”, *Gerarchia*, dezembro de 1930, p. 1017-1023. 1930c
- ZANINI, Walter (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Catálogo Geral das Obras*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

Artigo recebido em janeiro de 2012. Aprovado em março de 2012

