

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

**LUIZ MARIANO FIGUEIRA DA SILVA**

**A FORMAÇÃO DA PINACOTECA RUBEN BERTA:  
“Entre a arte e o progresso”**

**Porto Alegre  
2021**

LUIZ MARIANO FIGUEIRA DA SILVA

**A FORMAÇÃO DA PINACOTECA RUBEN BERTA:  
“Entre a arte e o progresso”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup>. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque

Porto Alegre  
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

LUIZ MARIANO FIGUEIRA DA SILVA

**A FORMAÇÃO DA PINACOTECA RUBEN BERTA:  
“Entre a arte e o progresso”**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque (orientadora) - UFRGS

---

Profa. Dra. Márcia Regina Bertotto (examinadora) - UFRGS

---

Profa. Dra. Paula Viviane Ramos (examinadora) - UFRGS

---

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (examinador) – UFRGS

Porto Alegre, 23 de março de 2021

*Dedico esta dissertação ao Flávio Krawczyk, que, há muitos anos, realiza com muita dedicação e excelência técnica um trabalho de fundamental importância junto às Pinacotecas Municipais de Porto Alegre.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho é devedor de vários tributos. Começo agradecendo a todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, especialmente Aldryn Brandt Jaeger, Fernanda de Tartler Matschinske, Jacqueline Custódio, Doris Couto, Rafael Teixeira Chaves, Amanda Mensch e Miriam Moema Loss, pelo companheirismo, amizade e pelo que aprendi com eles.

Ao Angelo Borgese e à Andressa Lawisch, da Pinacoteca Aldo Locatelli, pelos socorros providenciais na diagramação do trabalho e questões burocráticas atinentes ao curso.

À equipe da Secretaria do PPGMUSPA, especialmente ao Daniel Both e à Joseane Lima, pelo pronto auxílio e atendimento na hora exata.

Aos professores do curso, especialmente à Márcia Bertotto, Fernanda Albuquerque, Letícia Julião, Zita Possamai, Luisa Durán Rocca e Marília Nunes, por me proporcionarem um aprendizado e crescimento intelectual sempre baseado numa profunda reflexão crítica.

Agradeço, de maneira muito especial, à professora Fernanda Carvalho de Albuquerque, pela orientação nesta dissertação. Sem o seu incentivo, paciência, conversas, sugestões e cobranças este trabalho não teria sido possível.

Agradeço, também, aos meus colegas de trabalho no Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre (Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta), principalmente ao Pedro Rubens Vargas, pelas conversas e sugestões, e ao Flávio Krawczyk, Diretor do Acervo Artístico, pelas dicas, pelo apoio e pelo fundamental amplo acesso aos arquivos documentais da Pinacoteca Ruben Berta.

*De Chateaubriand se pode dizer o melhor e o pior.  
Haverá quem diga horrores pensando nele, mas como  
não recordar as campanhas memoráveis que ele empreendeu?  
Dentro do maquiavélico, do chantagista, do cínico,  
o Pai saberá encontrar a criança, o poeta. Deus saberá julgá-lo.*

Dom Hélder Câmara

## RESUMO

Este trabalho investiga os elementos e processos que colaboraram para a formação da Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre, no período de 1964 a 1969. A hipótese central desta pesquisa é que a formação da Pinacoteca, inserida no movimento de fundação de Museus Regionais pelo país, na década de 1960, só foi possível devido a um “projeto civilizatório” de desenvolvimento econômico e cultural de caráter conservador, que teve suas raízes na elite comercial e industrial paulista a partir dos anos 1940. Como complemento a esta hipótese, esta dissertação defende que a formação da Pinacoteca, dentro do movimento de criação de uma série de Museus Regionais pelo país, está inserida na conjuntura que levou ao golpe civil-militar de 1964, apoiando a ideologia do Governo Militar, num cenário de Guerra Fria, de desenvolvimento e integração nacional, sob a órbita de influência estadunidense. Esta dissertação também confirma a hipótese secundária, surgida ao longo da investigação, de que a existência da Pinacoteca se deve à morte do empresário Ruben Berta, ocorrida em dezembro de 1966 e que precipitou a inauguração do museu em março de 1967, mesmo sem haver um prédio que pudesse abrigar a coleção.

**Palavras-chave:** Museus Regionais. Pinacoteca Ruben Berta. Assis Chateaubriand.

## **ABSTRACT**

This work investigates the elements and processes that contributed to the formation of the Ruben Berta Art Gallery, in Porto Alegre, in the period from 1964 to 1969. The central hypothesis of this research is that the formation of the Ruben Berta Art Gallery, inserted in the movement of foundation of Regional Museums by the country, in the decade of 1960, it was only possible due to a “civilizing project” of conservative economic and cultural development, which had its roots in the São Paulo’s commercial and industrial elite from the 1940s. As a complement to this hypothesis, this dissertation defends that the formation of the Ruben Berta Art Gallery, within the movement to create a series of Regional Museums across the country, is inserted in the conjuncture that led to the 1964 civil-military coup, supporting the ideology of the Military Government, in a Cold War scenario, of national development and integration, under the orbit of North American influence. This dissertation also confirms the secondary hypothesis, which emerged during the investigation, that the existence of the Pinacoteca is due to the death of businessman Ruben Berta, which occurred in December 1966 and which precipitated the inauguration of the museum in March 1967, even though there was no building that could house the collection.

**Keywords:** Regional Museums. Ruben Berta Art Gallery. Assis Chateaubriand.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Jeronimus Van Diest – The Rejalma – 1673 .....	31
Figura 2	Assinatura de convênio MoMA/MAM-SP (1951) .....	53
Figura 3	O “Muro da Vergonha” .....	62
Figura 4	O Menino Que Delatou os Pais .....	62
Figura 5	Chateaubriand ao lado de obra doada à CNMR .....	64
Figura 6	Yolanda Penteado durante almoço .....	64
Figura 7	Chatô, Nehemias Gueiros e Nelson Dimas de Oliveira .....	65
Figura 8	Nelson Dimas de Oliveira e esposa .....	66
Figura 9	Elsbeth Juda, João Calmon e Edmundo Monteiro .....	67
Figura 10	Casal Hans Peter e Elsbeth Juda .....	68
Figura 11	Hans Peter Juda e Barão Roy Thomson cumprimentando Chateaubriand .....	69
Figura 12:	Assis Chateaubriand e Ruben Berta .....	78
Figura 13	Hans Peter Juda e Carlos Dreher Neto .....	81
Figura 14	Carlos Dreher Neto e esposa examinando obras expostas..	81
Figura 15	Sheila Parnell, Elsbeth Juda e Yolanda Penteado ao lado do quadro de Mestre de las Artes “O Juízo Final” (século XV), doação de Daniel Wildenstein .....	82
Figura 16	Elsbeth Juda e Yolanda Penteado com a obra “Salão Azul” de Churchill .....	83
Figura 17	Bill Maynard – The Planet – 1965 .....	84
Figura 18	Chang Dai-Chien – Passeio ao longo do rio apreciando as flores das ameixas – 1966 .....	85
Figura 19	Maria Polo – Estudo – Opus 403 – 1966 .....	87
Figura 20	Rubens Martins Albuquerque – Floresta Pré-Histórica – s/ data .....	88

<b>Figura 21</b>	<b>Autor (Rubens Martins Albuquerque) e obra .....</b>	<b>88</b>
<b>Figura 22</b>	<b>José Velasco Coutinho, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi</b>	<b>89</b>
<b>Figura 23</b>	<b>Chatô, Ema Klabin, Guido Santi e esposa .....</b>	<b>90</b>
<b>Figura 24</b>	<b>Yolanda Penteado e Sra. Guido Santi .....</b>	<b>90</b>
<b>Figura 25</b>	<b>Maria Bonomi – Teclado Lettera 22 – 1966 .....</b>	<b>91</b>
<b>Figura 26</b>	<b>Fayga Ostrower – Composição – 1966 .....</b>	<b>92</b>
<b>Figura 27</b>	<b>Nelson Jungblut – Retrato de Ruben Berta – 1985 .....</b>	<b>99</b>
<b>Figura 28</b>	<b>Cândido Portinari – Retrato de Rodolfo Jozetti – 1928 .....</b>	<b>102</b>
<b>Figura 29</b>	<b>João Batista da Costa – Paisagem – sem data .....</b>	<b>103</b>
<b>Figura 30</b>	<b>José Ferraz de Almeida Júnior – Retrato de moça – 1871 .....</b>	<b>104</b>
<b>Figura 31</b>	<b>José Ferraz de Almeida Júnior – Auto-retrato – 1878 .....</b>	<b>104</b>
<b>Figura 32</b>	<b>Francisco Stockinger – Guerreiro – sem data .....</b>	<b>113</b>
<b>Figura 33</b>	<b>Angelo Guido – Ribeirinha – 1948 .....</b>	<b>115</b>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 A LONGA TRAJETÓRIA ATÉ OS MUSEUS REGIONAIS .....</b>	<b>20</b>
<b>2.1 Referencial Teórico e Percorso Investigativo .....</b>	<b>20</b>
<b>2.2 Os anos dourados do capitalismo .....</b>	<b>25</b>
<b>2.3 Final do Império e República Velha .....</b>	<b>34</b>
<b>2.4 A Era Vargas .....</b>	<b>41</b>
<b>2.5 O Segundo Pós-Guerra .....</b>	<b>48</b>
<b>3 A FORMAÇÃO DOS MUSEUS REGIONAIS E DA PINACOTECA RUBEN BERTA .....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 A Campanha Nacional dos Museus Regionais .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2 A Identidade “Moderna” da Coleção .....</b>	<b>71</b>
<b>3.3 A Formação Inicial da Coleção .....</b>	<b>77</b>
<b>3.4 A luta pela hegemonia (e pela sobrevivência) .....</b>	<b>93</b>
<b>4 A CONFIGURAÇÃO DA COLEÇÃO .....</b>	<b>98</b>
<b>4.1 O ano de 1966 .....</b>	<b>106</b>
<b>4.2 O ano de 1967 .....</b>	<b>107</b>
<b>4.3 O biênio 1968-1969 .....</b>	<b>114</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>123</b>
<b>APÊNDICE A – Relação de obras da Pinacoteca Ruben Berta .....</b>	<b>129</b>
<b>APÊNDICE B – Diretores(a)s da Pinacoteca Ruben Berta .....</b>	<b>163</b>
<b>APÊNDICE C – Entrevistas .....</b>	<b>164</b>
<b>ANEXO A – Lei 3.558, de 10.11.1971.....</b>	<b>166</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é identificar os elementos e processos que possibilitaram a formação da Pinacoteca Ruben Berta, no período compreendido entre 1964 a 1969. A hipótese central que norteia esta dissertação é de que a existência da Pinacoteca Ruben Berta só se tornou possível devido a um “projeto civilizatório” de desenvolvimento econômico e cultural moldado a partir de uma modernização conservadora do país. Projeto esse que tem suas raízes na elite comercial e industrial paulista, a partir dos anos 1940 e que, entre outras iniciativas, promoveu o surgimento do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951.

Complementando esta hipótese, este trabalho defende que a formação da Pinacoteca, dentro do movimento de criação de uma série de Museus Regionais pelo país, está inserida na conjuntura que levou ao golpe civil-militar de 1964, apoiando a ideologia do Governo Militar, num cenário de Guerra Fria, de desenvolvimento e integração nacional, sob a órbita de influência estadunidense.

A Pinacoteca Ruben Berta foi formada por iniciativa de Assis Chateaubriand<sup>1</sup>, que na década de 1960 reuniu uma grande quantidade de obras de arte em seu projeto de criação de vários acervos regionais pelo Brasil. A instituição reúne obras de reconhecidos artistas nacionais e estrangeiros, que marcaram o panorama artístico dos anos 1960, bem como, de representantes do século XIX, de modernistas brasileiros (Di Cavalcanti, Portinari etc) e, também, de artistas considerados *naïfs*. O nome da Pinacoteca homenageia o pioneiro da aviação comercial do Brasil, Ruben Berta, diretor da VARIG<sup>2</sup> (Viação Aérea Riograndense) e um colaborador voluntário de Chateaubriand no

---

<sup>1</sup> Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, conhecido como Assis Chateaubriand (1892-1968) foi um magnata das comunicações entre os anos 1930 e 1960, sendo um dos homens mais influentes do Brasil nesse período; dono do que foi o maior conglomerado de mídia da América Latina. Co-criador e fundador do MASP, em 1947, e responsável pela chegada da televisão ao Brasil, em 1950. Foi Senador da República entre 1952 e 1957.

<sup>2</sup> A VARIG – Viação Aérea Riograndense, fundada em 1927 pelo alemão Otto Ernst Meyer e presidida desde 1941 por Ruben Berta – funcionário da empresa desde o início de suas atividades – era considerada entre as décadas de 1950 e 1980 como uma das maiores e mais conhecidas companhias aéreas do mundo. A empresa, após longa crise iniciada a partir dos anos 1990, encerrou suas atividades em 2006.

transporte daquelas coleções para seus lugares de destino. Originalmente, a coleção deveria se chamar “Boitatá”, mas a inesperada morte de Berta, em dezembro de 1966, poucos meses antes da inauguração oficial, fez com que Chateaubriand batizasse a coleção com o nome do amigo.

A instalação oficial do conjunto de peças reservado para Porto Alegre se deu em 6 de março de 1967, nos estúdios da Rádio Farroupilha e da TV Piratini, no Morro Santa Tereza. O primeiro diretor artístico da Pinacoteca Ruben Berta foi o pintor, professor e crítico de arte Angelo Guido, que permaneceu na direção do acervo até falecer, em dezembro de 1969. Chateaubriand já havia morrido no ano anterior, e seu desaparecimento, desestruturando o seu império de empresas de comunicação, fez com que a coleção não mais pudesse ser mantida pelos Diários e Emissoras Associados e fosse doada, de forma oficial, à Prefeitura de Porto Alegre, em 10 de novembro de 1971, sendo, a partir de então, exibida no Paço Municipal durante, aproximadamente, uma década.

A partir de 1975, com a progressiva ocupação dos espaços no Paço Municipal para gabinetes de variados órgãos da administração do município, os locais para exposição das obras de arte foram se reduzindo, deixando de oferecer condições adequadas à salvaguarda e apresentação da coleção. Em vista disso, em 1982, um convênio com o Governo do Estado possibilitou a guarda do acervo nas dependências do MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), onde permaneceu até 2008, quando retornou ao Paço.

A partir do final dos anos 1980, a coleção começou a ser estudada e apresentada por especialistas em arte em mostras curatoriais, foi realizado o tombamento do acervo e as peças danificadas foram restauradas. O primeiro catálogo geral foi editado em 1991, e o conjunto de 126 obras não foi ampliado no curso dos anos, permanecendo como um acervo fechado, com peças de Cândido Portinari, Almeida Júnior, Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Lasar Segall, Francisco Stockinger, Angelo Guido e vários outros artistas de relevância nacional, com diversas obras de autores estrangeiros, com destaque para o

chinês Chang Dai-Chien, o indonésio Affandi e diversos exemplares da *pop art*<sup>3</sup> *pop art* britânica da década de 1960.

As obras retornaram, oficialmente, ao Paço, em 18 de setembro de 2008 (KRAWCZYK; PETTINI, 2008) e, desde dezembro de 2013, a sede da Pinacoteca Ruben Berta fica na rua Duque de Caxias, 973, no Centro Histórico de Porto Alegre.

A Pinacoteca Ruben Berta é um museu de arte pertencente à Prefeitura de Porto Alegre/RS, registrado no IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus – e no SEM/RS – Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul. Devido à qualidade e singularidade do seu acervo, a Pinacoteca tem despertado, nos últimos anos, uma crescente atenção de pesquisadores e especialistas em arte nacionais e estrangeiros.

A pergunta inicial que norteia esta pesquisa é: como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta e, também, de aquisição das obras de arte que compõem a coleção por Assis Chateaubriand – com a assessoria de Pietro Maria Bardi – e, posteriormente, por Angelo Guido, seu diretor artístico, no período de 1964 a 1969?

Para atender à questão levantada, foram utilizados, como fonte de pesquisa, os registros catalográficos da Pinacoteca Ruben Berta; documentos históricos levantados pela equipe do Acervo Artístico de Porto Alegre; publicações na imprensa relativas aos Museus Regionais e/ou à Pinacoteca Ruben Berta, no período de janeiro de 1964 a dezembro de 1969; bem como entrevistas com personagens que vivenciaram, participaram e/ou testemunharam a formação e consolidação da Pinacoteca Ruben Berta durante os anos 1960; como o professor Círio Simon, o pintor Carlos Carrion de Britto

---

<sup>3</sup> Pop art ou Arte pop foi um movimento artístico surgido na Inglaterra, na década de 1950, e que alcançou sua maturidade na década de 1960 nos EUA. A Pop art propunha que se admitisse a crise da arte que assolava o século XX. Pretendia demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular capitalista. Procurava a estética das massas, tentando achar a definição do que seria a “cultura pop”, feita para as grandes multidões.

Considera-se que a Pop art é o marco de passagem da modernidade para a pós-modernidade na cultura ocidental.

Velho e Neide Dimas de Oliveira Fiorenzano, funcionária dos Diários Associados no período de implantação da Pinacoteca Ruben Berta.

A análise da documentação acima elencada foi orientada no sentido de atingir os objetivos a seguir especificados: a) reconstruir e identificar o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta, dentro do projeto de implantação dos Museus Regionais; b) investigar como se deu a aquisição das obras de arte que compõem o acervo da Pinacoteca Ruben Berta, entre 1964 e 1967; c) verificar como se deu a aquisição de obras de arte após a inauguração da Pinacoteca, em março de 1967.

Devido à inexistência de estudos acadêmicos sobre a formação da Pinacoteca Ruben Berta, os principais referenciais teóricos desta dissertação são os trabalhos de Maria Cecília França Lourenço (1999): *Museus Acolhem Moderno*, que abrange desde a fundação do MASP, nos anos 1940, até a formação dos Museus Regionais, nos anos 1960; e de Adel Igor Romanov Pausini (2018; 2020): *Discurso paulista de modernidade e o museu: Yolanda Penteadó, dos salões de arte aos museus regionais do nordeste – 1903/1968 e Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro*; tendo como principais contrapontos as contribuições de Paulo Knauss (2018): *Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: genealogia da coleção da Pinacoteca Ruben Berta*, de Maria Lúcia Bueno (1999) : *Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização* e de Maria Amélia Bulhões (2014): *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*.

Para cumprir os objetivos propostos por esta pesquisa, de identificar como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta, a partir de 1964, e, também como foram adquiridas as obras da coleção entre 1964 e 1967 e, numa segunda etapa, entre 1967 e 1969; bem como confirmar a hipótese central que norteia este trabalho, foi mantida uma constante pesquisa bibliográfica à procura de trabalhos que versem sobre o tema dos Museus Regionais e/ou sobre a Pinacoteca Ruben Berta.

Além disso, foi procedida uma análise sistemática de documentos e registros relativos à formação dos Museus Regionais e à Pinacoteca Ruben Berta no Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre.

Registre-se que estava prevista a consulta ao Centro de Documentação do MASP, em São Paulo/SP, mas devido às restrições sanitárias devidas à síndrome do Covid-19, tal ação não foi realizada.

Foi feita, também, uma revisão sistemática de publicações na imprensa, relativas aos Museus Regionais e à Pinacoteca Ruben Berta, nos seguintes veículos:

- Revista *O Cruzeiro*, de janeiro de 1964 a dezembro de 1969;
- *Diário de Notícias* de Porto Alegre, de 1º.7.1966 a 31.12.1969.

Para a complementação dos dados e, principalmente, visando à descoberta de informações inéditas que pudessem esclarecer como se deu o referido processo de formação, foram realizadas entrevistas a partir de um pequeno número de perguntas abertas. A partir dessas perguntas os entrevistados discorreram livremente sobre o assunto e contribuíram para abrir novos caminhos e pistas de investigação.

Foram entrevistados:

- Círio Simon, professor aposentado do Instituto de Artes da UFRGS;
- Carlos Carrion de Britto Velho, artista plástico; e
- Neide Dimas Oliveira Fiorenzano, filha de Nelson Dimas de Oliveira, superintendente dos Diários Associados no RS dos anos 1950 até 1971, e que esteve presente na cerimônia de inauguração da coleção, em 06 de março de 1967.

O cruzamento dos dados obtidos na pesquisa bibliográfica, na consulta aos registros da Prefeitura de Porto Alegre, na revisão das publicações relativas ao tema na imprensa e das entrevistas foi direcionado no sentido de elucidar o processo de formação da coleção, bem como de confirmar ou não a hipótese central deste trabalho: que a formação dos Museus Regionais está vinculada ao projeto de integração nacional e desenvolvimento urbano e industrial do governo militar a partir de 1964, via descentralização econômica e cultural, com viés conservador e sob a influência estadunidense. Pretendeu-se, ainda, determinar a procedência de cada uma das 126 obras que compõem a Pinacoteca Ruben Berta.

A já referida escassez de estudos sobre a Pinacoteca Ruben Berta e acerca da formação dos Museus Regionais, nos anos 1960, revelou-se, inicialmente, um dificultador, pois a parca bibliografia específica sobre o assunto – quando da elaboração do projeto de pesquisa – não era capaz de responder ao problema proposto e de confirmar ou não a hipótese central desta investigação.

Essa dificuldade inicial levou a uma revisão bibliográfica para todas as direções que apresentassem alguma possibilidade de “ganhos marginais”, que, uma vez somados, pudessem levar à resolução do problema de pesquisa e agregar dados para discussão da hipótese.

A busca inicial, apesar de lenta, revelou-se compensadora. A leitura das biografias, com destaque para as de Assis Chateaubriand (MORAIS, 2016) e de Yolanda Penteado (PENTEADO, 1976), trouxe novos elementos importantes para a construção de uma base de dados que pudesse suprir esta pesquisa.

As biografias, o início da revisão sistemática de publicações sobre o tema na imprensa e a descoberta de novas pesquisas sobre o assunto, principalmente Knauss (2018) e Pausini (2018; 2020), ao lado de outros trabalhos e da bibliografia já conhecida anteriormente, trouxeram dados e descobertas importantes para o desenvolvimento desta investigação.

Este trabalho é composto por cinco capítulos. Após esta introdução, no capítulo seguinte são abordados o referencial teórico e percurso investigativo desta dissertação. No segundo capítulo, também são revisadas as bases econômicas, políticas e sociais – a partir do último quartil do século XIX - que culminaram no movimento de abertura de grandes empreendimentos culturais, primeiramente em São Paulo, a partir do final dos anos 1940 (MASP, MAMs do Rio de Janeiro e São Paulo, Bienal de São Paulo etc), contemplando, ainda, o processo de rápido e vigoroso crescimento econômico, industrialização, urbanização e modernização do país até o início dos anos 1960.

O terceiro capítulo, trata da formação dos Museus Regionais e da Pinacoteca Ruben Berta, entre 1964 e 1969, analisando a conjuntura política, econômica e cultural no período e identificando os personagens responsáveis pela existência desses museus; contemplando as etapas de formação dos

Museus Regionais (1964-1968), da formação da Pinacoteca Ruben Berta (1964-1967) e o período de ampliação do acervo da Pinacoteca (1967-1969).

No quarto capítulo é demonstrado, com base na pesquisa em fontes primárias, o acervo inicial quando da inauguração da Pinacoteca Ruben Berta, bem como se deu a entrada das outras obras do acervo nos anos seguintes. Identifica, ainda, a procedência (doação, compra etc) de boa parte das 126 obras que compõem a coleção. O capítulo final é dedicado a uma reflexão final sobre as respostas levantadas a partir da pergunta inicial e dos objetivos da presente pesquisa, trazendo as principais considerações e descobertas verificadas durante a investigação.

O acervo da Pinacoteca Ruben Berta se destaca, principalmente, por exemplares da *pop art* britânica dos anos 1960, com obras de, entre outros, Allen Jones, Graham Sutherland e John Piper; por representantes das primeiras gerações de modernistas do país, como Di Cavalcanti, Portinari e Lasar Segall; e por abrigar importantes artistas asiáticos, sendo Affandi e Chang Dai-Chien os mais conhecidos mundialmente.

A coleção é composta por um acervo fechado de 126 obras que compõem um panorama heterogêneo, e sintético, não sem lacunas, das artes plásticas da segunda metade do século XIX até os anos 1960.

Apesar da sua qualidade e importância dentro do circuito das artes visuais do Rio Grande do Sul, a Pinacoteca Ruben Berta continua sendo um tema inédito na pesquisa acadêmica. Aliás, o próprio estudo sobre a formação dos Museus Regionais só muito recentemente, e ainda de maneira incompleta e limitada, começou a receber a devida atenção de pesquisadores.

A relevância desta investigação reside em identificar e elucidar como se deu a formação da Pinacoteca Ruben Berta, dentro do projeto de implantação de Museus Regionais pelo Brasil nos anos 1960. Além disso, o estudo desse processo de formação da coleção teve um efeito colateral positivo, no sentido de determinar a procedência das obras que compõem seu acervo.

Registre-se, ainda, que a coleção vem sendo alvo de estudos quanto ao valor econômico de suas obras, com destaque para investigação em curso no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS de Aldryn

Brandt Jaeger e visita técnica da Christie's Hong Kong, em março de 2018, como parte de um programa de mapeamento das obras do artista chinês Chang Dai-Chien pelo mundo.

O valor econômico é, sem dúvida, um indicador importante do valor de uma coleção. Mas não o mais importante. Um valor fundamental da Pinacoteca Ruben Berta foi o papel que a sua coleção teve enquanto referência para os jovens artistas gaúchos no início dos anos 1970, como, por exemplo, Carlos Carrion de Britto Velho.

Britto Velho afirmou, na sua entrevista para esta pesquisa, que as obras da *pop art* expostas no Paço Municipal no início da década de 1970 – especialmente *Rouault slept here*, de Peter Behan – foram uma inspiração fundamental na fase inicial de sua carreira artística, num período – com o MARGS provisoriamente fechado – em que a Pinacoteca Ruben Berta, já então exposta no Paço Municipal, era a única fonte de acesso a esse tipo de produção artística no Estado do Rio Grande do Sul.

Em que pese a importância de cada aspecto acima descrito quanto à justificativa de estudar a formação dessa coleção, o mais importante é, sem dúvida, a provável influência que a Pinacoteca Ruben Berta teve junto aos jovens artistas locais no início dos anos 1970. Esse é, definitivamente, o maior valor que uma coleção de arte pode ter.

Assim, espero ter sido capaz de recuperar uma parte importante da memória e história cultural de Porto Alegre e do Estado do Rio Grande do Sul. A demonstração de como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta tornará possível que mais uma parte da história do patrimônio cultural de nossa cidade e do nosso estado fique à disposição das pessoas e instituições que venham a se interessar pelo assunto.

## **2 A LONGA TRAJETÓRIA ATÉ OS MUSEUS REGIONAIS**

### **2.1 Referencial Teórico e Percurso Investigativo**

Através dos estudos pioneiros de Pierre Bourdieu e Alain Darbel (2003) sobre o público frequentador dos museus de arte europeus, concluiu-se que o acesso e a compreensão das obras de arte estavam restritos a uma parcela da população que detinha a necessária cultura e educação para tal. Desenvolveu-se, assim, um sistema de explicação sociológica da dominação social. A escola e a cultura poderiam cumprir as funções de clivagem e violência simbólica no campo social. O capital simbólico necessário para o entendimento das obras de arte, ao estar restrito a uma pequena parcela da população, constituía um papel de diferenciação social.

Segundo os autores, o capital cultural é determinante na seleção social e escolar, e a cultura erudita está mais próxima dos estudantes de classe média e alta, o que aumenta as desigualdades escolares. As condições de participação social baseiam-se na herança social. O acúmulo de bens simbólicos constitui o “habitus” através do qual os indivíduos elaboram suas trajetórias e asseguram a reprodução social. A dominação imposta pela aceitação das regras “de cima para baixo” explica o termo violência simbólica: a adesão dos dominados.

Para Bourdieu e Darbel, a forma tradicional de ensino pode ser um dificultador à apreensão da cultura. O deciframento dos caminhos e instrumentos sociais que constroem um determinado projeto estético de arte pode assumir uma função social de ser capaz de instruir as massas ou aclamar os valores burgueses.

No mercado de bens simbólicos, a arte é, ao mesmo tempo, um bem simbólico e econômico. Simbólico para o detentor dos meios para decifrá-la e econômico por seu valor monetário. A visita a museus não é um hábito espontâneo, é um hábito que se forma na família, através da escola ou através de amigos.

Após pesquisar o público de museus de arte na Europa por dez anos, os autores concluíram que o acesso aos bens culturais é um privilégio das camadas sociais mais educadas e cultas, estando diretamente relacionado a um maior tempo de escolaridade.

Ratificando as conclusões do trabalho de Bourdieu e Darbel, Adriana M. Almeida (2004), através de um estudo comparativo entre os visitantes do Museu Paulista e os da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia demonstrou, através de dados quantitativos, as diferenças de renda, escolaridade, motivações, nível cultural, número de acompanhantes, hábitos e faixa etária que separam o público da Pinacoteca dos frequentadores dos outros museus, confirmando as conclusões que os citados autores franceses chegaram quase quarenta anos antes.

O estudo *Os visitantes do museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia* (2004) conclui que o público da Pinacoteca do Estado de São Paulo, quando comparado ao público do Museu Paulista e do Museu de Zoologia, tem maior escolaridade, melhor renda, média de idade superior e menor número de acompanhantes.

Como contraponto à elitização do público de arte, Lígia Dabul (2008) levanta a questão da proliferação de centros culturais a partir dos anos 1970, o que tem atraído o grande público a exposições de artes plásticas.

As cifras de público relativas aos centros culturais e museus de arte confirmam um enorme e crescente número de visitantes a exposições de arte em espaços públicos das grandes cidades. Entretanto, a multiplicidade de atividades oferecidas nesses locais parece ser o principal fator de atração de público, o que não ocorre num museu de arte convencional.

[...] a criação de centros culturais coincide com a tendência mundial de construção de museus monumentais, que, além de estarem voltados para receber um público bem maior, concentram atividades as mais diversas – livrarias, restaurantes, lojas, bibliotecas etc -, tornando-se também, eles mesmos, objeto de atração do público. (DABUL, 2008, p. 263)

Quanto à significação desse afluxo de público a autora afirma que:

A presença do público em exposições de arte, sobretudo das classes populares, suscita, tanto para atores envolvidos com a política cultural e com a viabilização dessa presença como para os cientistas sociais que estudam esse afluxo, questões de ordem política, de desdobramento desses fenômenos e de sua inserção em outros de natureza abrangente. Essas questões permeiam objetivos e o encaminhamento de muitas análises sobre o interesse e a participação do público nessas exposições. Uma dessas questões diz respeito à capacidade efetiva, e daí à própria legitimidade, de indivíduos oriundos das classes populares

participarem de situações como as exposições de objetos de arte e, mais ainda, dessas exposições serem concebidas e produzidas em função de sua participação nelas. Parte considerável dos estudos sobre a recepção está de fato marcada pela discussão sobre a possibilidade ou impossibilidade das classes populares terem direito ao acesso e “receberem” conteúdos e mensagens veiculadas em exposições de arte. (DABUL, 2008, p. 263-4)

Assim, de um lado colocam-se os que defendem a promoção da arte produzida pelas classes populares e, de outro, os que defendem a instrumentalização dessas classes para que decifrem/consumam adequadamente a arte erudita.

Verifica-se aí a tensão entre a promoção dos referenciais da cultura popular versus a instrumentalização das classes populares para que decifrem e se sintam parte da visão de mundo da elite. No caso da formação dos Museus Regionais, na década de 1960, em que pese ações de ampliação do acesso à educação das classes populares, num período de acelerada industrialização e urbanização, vigorou o projeto de modernização conservadora, em pleno governo militar, de desenvolver e integrar o Brasil e afastar a ameaça comunista através do discurso moderno (LOURENÇO, 1999; PAUSINI, 2018; 2020).

Conforme Miceli (1979), os membros da elite política e intelectual brasileira, em meados do século XX, compartilhavam um viés conservador na questão social. Conservador, nesse caso, segundo o autor, é um conceito que deve ser entendido como o sentimento de compartilharem uma mesma visão de mundo, de que estavam participando e promovendo um processo civilizatório e de integração nacional, construindo uma nação/civilização brasileira.

Essa análise, em vários aspectos, também é válida para o processo que levou à formação dos Museus Regionais, pois todos os atores que agiram na implantação do projeto, apesar dos diferentes interesses e matizes político-ideológicos, estavam “unidos” por um objetivo comum (a promoção de um desenvolvimento econômico, social e cultural de caráter conservador) e, por derivação, eram a “luz da civilização” tentando iluminar as trevas e afastar a ameaça comunista. Sendo, nesta visão de mundo, os personagens que detinham o capital cultural que os habilitava como representantes de uma causa.

Simon (2013) corrobora a ideia de projeto civilizatório. Apresentando esses personagens como representantes de uma causa:

A obra de arte – única e primordial – preserva também o pensamento de quem a colecionou. O pensamento que emana do acervo das obras de arte da Pinacoteca Ruben Berta constitui um forte elo no sistema da arte da capital, do estado e nação com os seus múltiplos vínculos internacionais. Assim, este elo extrapola a circulação local, pois, desde a sua origem, o acervo das obras de arte Ruben Berta faz parte do projeto civilizatório brasileiro, possibilitando retomar o sistema nacional com os demais acervos de obras de arte criados pelo jornalista embaixador. O pensamento que regeu a criação destas instituições novamente poderá ser evidenciado na soma destas instituições – não só sonhadas – mas efetivamente iniciadas por Assis Chateaubriand. Instituições, que na sua soma, continuam em plena vida e ação como desdobramento do seu projeto civilizatório nacional. (SIMON, 2013)

Entretanto, mesmo considerando o fato da orientação conservadora e do caráter homogeneizador de um “processo civilizatório”, de levar, pelas palavras do próprio Chateaubriand, conforme Morais (2016), “a cultura ao povo”; bem como de uma clara noção de que, num contexto de Guerra Fria, era preciso fazer isso antes que a esquerda o fizesse, é necessário relativizar a teoria até aqui abordada, uma vez que a análise da formação e evolução da Pinacoteca Ruben Berta, ao longo dos anos 1960, mostra uma realidade mais complexa, plural, enriquecedora e de “mão dupla” entre a visão e ação de Chateaubriand e seu grupo e (as tensões com) os demais setores da elite política, econômica e cultural do Brasil.

Assim, para entender como se deu a formação dos Museus Regionais e da Pinacoteca Ruben Berta, bem como analisar as múltiplas possibilidades de conduta que um indivíduo apresenta durante suas ações, as “afinidades eletivas” e/ou disputas entre as elites política, econômica e cultural, as contradições dentro do sistema de artes no período, é necessário analisar a conjuntura política, econômica e social do Brasil a partir do final dos anos 1940.

É a partir do final dos anos 1940 que surgem diversas iniciativas na área cultural em São Paulo, com destaque para a fundação do MASP - Museu de Arte de São Paulo, do MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal de São Paulo. No grupo de mecenas que atuavam nessa arena, um dos personagens principais – ao lado de Yolanda Penteadó, Ciccillo Matarazzo e Nelson Rockefeller - era Assis Chateaubriand, dono dos Diários e Emissoras Associados, o maior grupo de comunicações da América Latina entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1960.

Figura polêmica e contraditória, odiado e temido, Chateaubriand não media esforços para atingir os seus objetivos, chegando mesmo a apelar para a chantagem aos empresários que não anunciavam nos seus veículos ou não colaboravam financeiramente para os seus projetos empresariais, sociais e culturais. Sua ideologia político-econômica era a de um liberal, defensor do capitalismo e favorável ao capital estrangeiro (MORAIS, 2016).

Entre as principais ações socioculturais que promoveu, estão a campanha pelo desenvolvimento da aviação no Brasil, a criação de museus, campanhas pela educação e empregos de melhor qualidade (via industrialização) e ações de acolhimento e assistência a crianças carentes e com deficiência física. Referia-se a si mesmo como uma espécie de “Robin Hood”, usando o dinheiro dos ricos para levar a arte e a cultura aos pobres.

Deve-se salientar que, conforme o eixo norteador deste trabalho, o “levar a arte e a cultura aos pobres” não era (apenas) uma ação de desprendimento social de Chateaubriand ou que pudesse angariar vantagens econômicas e simbólicas ao mesmo; tal projeto estava inserido na perspectiva de uma “modernização conservadora” do Brasil, em meados do século XX (FERNANDES, 2008).

A perspectiva inicial deste trabalho, proposta no projeto de pesquisa, era identificar e analisar como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta e, também, como se procedeu à aquisição das obras de arte que compõem a coleção, no período de 1964 a 1969.

Com base na escassa bibliografia disponível sobre a Pinacoteca Ruben Berta naquele momento (maio de 2018), composta, somente, pelos catálogos das Pinacotecas Municipais de Porto Alegre (1991; 2008), pelos catálogos da Pinacoteca Ruben Berta (2011; 2014), por dois textos no blog do professor Círio Simon (2012; 2013) e pela obra *Museus Acolhem Moderno*, de Maria Cecília França Lourenço (1999), ficou claro que para identificar e analisar a formação da coleção seria necessário investigar as ações dos personagens que trabalharam nesse projeto.

O personagem principal na criação dos Museus Regionais, nos anos 1960, foi Assis Chateaubriand que, auxiliado, entre outros, por Yolanda

Penteado, Pietro Maria Bardi e Ruben Berta, inaugurou uma rede de seis museus regionais entre dezembro de 1965 e outubro de 1967, sendo que todos esses museus estão ativos até os dias atuais.

Na tentativa de agregar mais dados à pesquisa e de identificar possíveis caminhos de investigação, foram estudadas obras, principalmente biografias, sobre os personagens acima citados: Ruben Berta (ALBUQUERQUE, 2017), Pietro Maria Bardi (BARDI, 1982), Yolanda Penteado (PENTEADO, 1976) e, principalmente, Assis Chateaubriand (MORAIS, 2016).

A consulta à literatura acima descrita evidenciou que o processo de formação dos Museus Regionais e da Pinacoteca Ruben Berta tem suas raízes nos anos 1940, no imediato pós-guerra, através da ação dos já citados personagens numa série de iniciativas no campo cultural, com destaque para a abertura do Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951.

## **2.2 Os anos dourados do capitalismo**

Após a II Guerra Mundial, o mundo viveu, conforme Hobsbawm (1995), a era de ouro do capitalismo, com um exuberante crescimento econômico, melhora dos indicadores de qualidade de vida e amplo acesso a bens de consumo duráveis nos países capitalistas avançados (EUA-Canadá, Europa Ocidental e Japão). Essa onda de desenvolvimento também teve efeitos no Brasil. A partir dos anos 1950, principalmente a partir do Governo JK, muda o perfil da nossa indústria. João Manuel Cardoso Mello, em *O Capitalismo Tardio* (1982) identifica que passamos da fase da industrialização restringida – 1933/55 – para a fase da industrialização pesada – 1956/64, com São Paulo se tornando o centro manufatureiro hegemônico do Brasil.

O avanço acelerado da industrialização e da urbanização trouxe uma série de novos problemas e demandas sociais, mas, principalmente, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda em *Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950* (2005), propiciou o surgimento de uma burguesia industrial com condições de investir em empreendimentos culturais.

A autora analisa a união das elites tradicionais paulistas com a emergente burguesia industrial composta, predominantemente, por descendentes de imigrantes italianos – onde o casal Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho é o emblema dessa aliança – na formação de novas instituições culturais em um cenário de forte urbanização, crescimento da indústria pesada e aliança crescente com o capital estrangeiro.

Essas mudanças propiciaram o surgimento de novas linguagens culturais no campo das artes, pavimentando o caráter civilizatório contido no desenvolvimento cultural, identificando a modernização então em curso com todas as esferas da sociedade.

Lourenço (1999) identifica o ano de 1947 como o marco inicial da arte moderna nos museus do Brasil, com a inauguração do MASP. Mesmo ano em que, sem nenhuma coincidência, segundo a autora, marca a ampliação dos laços com os EUA, com a vinda do presidente Harry Truman ao Brasil, retribuída em 1948 com a viagem do presidente Eurico Gaspar Dutra a Washington.

O alinhamento do país com a doutrina Truman, de combate ao comunismo no plano internacional, ponto de partida da chamada Guerra Fria contra a União Soviética, faz com que o Brasil, ainda em 1947, rompa relações com Moscou, promova o fechamento dos sindicatos e torne ilegal o Partido Comunista Brasileiro, em um momento de crescimento eleitoral da sigla.

Para a autora, a formação dos Museus Regionais, nos anos 1960, representa o epílogo dos museus de arte moderna no Brasil, já desprovidos do idealismo e utopias da época da formação do MASP, do MAM-SP e da Bienal de São Paulo, servindo, principalmente, para perpetuar ideologias nacionalistas do Governo Militar, de desenvolvimento e integração nacional, usadas como artifício para dominar a cena política nacional por um longo período.

Ainda que o caráter civilizatório da formação dos Museus Regionais, defendido por Simon (2012; 2013), não possa ser inteiramente descartado, a dinâmica da criação das grandes instituições culturais a partir do MASP, em 1947, até os Museus Regionais, nos anos 1960, aponta, preponderantemente, para o uso da arte como uma ferramenta de legitimação e diferenciação social da elite em relação às classes populares.

Esse processo, primeiramente centrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e, nos anos 1960, com a difusão e circulação da produção artística pelo território nacional, assumiu, partindo das reflexões de Bourdieu e Darbel (2003) e de Bourdieu (1992), a construção de um projeto estético de arte com a função social de aclamar os valores burgueses, em oposição à visão de mundo de inspiração soviética, defendida pelos grupos de esquerda na época.

Esta pesquisa assume, assim, a hipótese defendida por Lourenço (1999) e, posteriormente, por Pausini (2018; 2020), de que a implantação dos Museus Regionais está inserida numa dinâmica de modernização conservadora – em pleno contexto de Guerra Fria - por meio de um projeto capitalista urbano-industrial de museus, financiado pelo capital industrial emergente para outras regiões do país, associado às premissas do Governo Militar de desenvolver e integrar o Brasil.

O conceito de modernização conservadora, cunhado por Florestan Fernandes (2008), explicita que a modernização, no Brasil, não se deu com uma elite industrial suplantando a velha oligarquia agrária, como se deu na Europa e nos EUA. No caso brasileiro, não houve essa ruptura, com a elite agrária modernizando os seus meios de produção e abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, do moderno e do urbano, atraindo e se associando com as novas forças identificadas com essa perspectiva, como a emergente burguesia industrial dos descendentes de imigrantes.

Ou seja, a modernização no Brasil se deu, ao contrário do ocorrido nos EUA e Europa, através da própria oligarquia agrária e não pela sua suplantação pela burguesia comercial e industrial.

Mesmo assumindo a hipótese da modernização conservadora associada à abertura de museus de arte por todo o país, nos anos 1960, visando à promoção dos valores de uma sociedade capitalista em oposição às doutrinas de orientação comunista, numa conjuntura internacional (e nacional) bipolar onde, fatalmente, no curso da história, um dos mundos deveria morrer e o outro triunfar, não podemos afastar completamente o caráter civilizatório da iniciativa, como defende Simon (2012; 2013).

Conforme explicita Garcia Canclini (2008), o índice de analfabetismo no Brasil, nos anos 1940, ainda era superior a 50% da população, o que impedia o desenvolvimento de uma indústria cultural - representada, principalmente, pelos periódicos de circulação diária – e muito menos a formação de um público expressivo com condições, conforme Bourdieu e Darbel (2003), de decifrar as novas linguagens no campo das artes.

Assim, a circulação da produção artística, a partir do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, para todas as regiões do país, defendendo uma modernidade conservadora que promovia o trânsito entre o local e o nacional, o nacional e o internacional, tendo o modelo estadunidense como principal inspiração, só poderia cumprir o seu papel de validação dos valores burgueses/capitalistas num ambiente de crescimento econômico e diminuição dos déficits sociais nas mais diversas áreas (saúde, educação, emprego e renda) para a maior parte da população.

Mesmo com uma política de concentração de renda que beneficiou apenas uma emergente classe média urbana que teve acesso a um mercado de bens de consumo durável, a modernização e urbanização do país promovida pelo governo militar – pelo menos até 1973, último ano do “milagre econômico brasileiro” - também teve efeitos positivos na diminuição (sempre parcial) da pobreza e melhoria relativa das condições de vida da maior parte da população.

Assim, conforme Bulhões (2014), a partir dos anos 1960, o mercado da arte se expande para setores da classe média, com um “boom” de novas galerias entre 1965 e 1973. O acesso ao mercado da arte passa a ser um fator de distinção para a emergente classe média, identificada com os signos e visão de mundo da elite:

No mundo moderno e contemporâneo ocidental, observam-se mudanças que constituem, pouco a pouco, formas de renovação. Na sociedade de consumo, o novo passou a ser a garantia de permanência e de continuidade da estrutura social capitalista. A continuidade interessa aos grupos dominantes, garantindo seus privilégios, também, por meio da renovação constante dos signos de distinção, entre eles o sistema da arte. Essa circunstância estabelece uma necessidade de constantes renovações, para evitar a apropriação dos códigos da elite pelo grosso da população, o que determinaria sua dessacralização e a perda de seu “status”. (BULHÕES, 2014, p. 12)

Desde a década de 1950 o Brasil estava inserido numa etapa de modernização internacionalizante, com o sistema da arte orientado pela lógica de distinção social e integrado ao projeto desenvolvimentista de substituição de importações (BULHÕES, 2014). Esse processo, iniciado a partir de São Paulo, calcado na industrialização e urbanização, propiciou, conforme Arruda (2005), a formação de uma classe média urbana com condições de acesso ao mercado de bens simbólicos e, também, a ampliação do acesso de amplas camadas da população aos produtos da indústria cultural, com o aumento da circulação de jornais e do público de cinemas.

Pesquisas recentes, a partir de 2018, realizadas por Adel Igor Pausini e Paulo Knauss, que ainda não estavam disponíveis quando da formulação do projeto de pesquisa, lançaram novas luzes sobre a investigação.

Os trabalhos de Pausini (2018; 2020), reforçam a base teórica da hipótese já levantada por Lourenço (1999) e sugerida por Morais (2016), de que a formação dos Museus Regionais – e por consequência, da Pinacoteca Ruben Berta – está inserida num contexto nacional de desenvolver e integrar o país, sob a esfera de influência dos EUA, levado a cabo pelo Governo Militar a partir de 1964.

O autor demonstra como a aristocracia paulista defendeu e implementou o seu projeto de modernização conservadora nos séculos XIX e XX, defendendo seus interesses através dos salões e, posteriormente, dos museus de arte. A modernização conservadora se deu através de um processo avesso às rupturas, com a elite cafeeira paulista modernizando sua produção e abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, da urbanização e das novas linguagens culturais ao se associar com as novas forças identificadas com essa perspectiva, principalmente a emergente burguesia industrial dos descendentes de imigrantes.

Essa aliança propiciou, no contexto de imediato pós-guerra e de plena Guerra Fria, em uma conjuntura de acelerado crescimento da indústria e da urbanização, a ação de personagens como Assis Chateaubriand, Yolanda Penteadó, Ciccillo Matarazzo e Nelson Rockefeller nas ações de implantação do MASP, do MAM-SP e da Bienal de São Paulo, entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

Assim como Lourenço (1999), o estudo de Pausini identifica a Campanha Nacional dos Museus Regionais como a etapa final do processo de formação de instituições culturais iniciado com a criação do MASP, em 1947. O plano de Chateaubriand, com o auxílio institucional de Yolanda Penteado e a colaboração de Pietro Maria Bardi na composição dos acervos a serem doados era criar mecanismos de fomento e circularidade da arte pelo território nacional, tendo o MASP como ponto de partida. Segundo o autor:

A circularidade do projeto coadunava com a necessidade identificada pelo governo militar, após o golpe de 1964, de promover a integração do Brasil e o afastamento da ameaça comunista estando presente no discurso moderno, além da promoção do desenvolvimento urbano e industrial. (PAUSINI, 2018, p. 25)

A pesquisa de Knauss (2018) reforça a hipótese central deste trabalho de que a formação dos Museus Regionais se deu em meio à conspiração que levou ao golpe de 1964, ao identificar a possibilidade de que a decisão de constituir uma série de museus regionais pelo país tenha sido tomada durante a temporada que Assis Chateaubriand passou em Araxá/MG, no verão de 1964.

A riqueza do trabalho de Knauss reside na superação das conclusões de Lourenço (1999) que situa as coleções dos Museus Regionais como um triste epílogo dos museus de arte moderna no Brasil. Para o autor, a escolha curatorial daquelas coleções aponta para outras direções:

O fato das coleções se instalarem em edifícios históricos, assim como o conjunto revelar muito mais um painel geral das artes no Brasil e até diálogos com a arte estrangeira em alguns casos, revela que a pretensão de abrangência das coleções era muito mais ampla. (...) Observa-se que o projeto curatorial não era tão fechado quanto se anunciava inicialmente. A arte moderna parece ter sido mais um recurso retórico para promover as iniciativas, considerando o seu lugar consagrado na cultura nacional da época. (KNAUSS, 2018, p. 9-10)

Essa diversificação das coleções encontra paralelo com a formação do acervo do MASP, cerca de vinte anos antes e também levada a termo pela dupla Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi.

Além disso, Knauss identifica que a heterogeneidade dos acervos também se deve ao fato de que as coleções ganharam novas peças a partir da sua inauguração, destacando a coleção do Museu Regional de Campina

Grande/PB, que contava com 120 quadros quando de sua abertura e hoje comporta um acervo com mais de 400 obras de arte.

O autor sustenta que o que se vê atualmente nas coleções pode não retratar a imagem do conjunto original, citando especificamente a tela “Rejalma”, marinha naval holandesa datada de 1673, que é uma das peças mais conhecidas da Pinacoteca Ruben Berta e que foi uma doação posterior da viúva do patrono.

**Figura 1 - *DIEST, Jeronimus Van – The Rejalma – 1673 – óleo s/ tela – 120,5 x 166,0 cm***



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Além disso, os apontamentos sobre a formação das coleções confirmam a validade de investigar como se deu a aquisição das obras de arte da Pinacoteca Ruben Berta em dois períodos distintos: o primeiro entre 1964 e março de 1967, data da sua inauguração, e o segundo de março de 1967 a dezembro de 1969, quando falece Angelo Guido, responsável pelas aquisições realizadas após a abertura do museu.

Em *Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização*, Maria Lúcia Bueno (1999) ratifica as conclusões dos trabalhos até aqui descritos na questão da aliança do Brasil com os EUA logo após a II Guerra Mundial, em pleno contexto de Guerra Fria, ao identificar que a partir dos anos 1940, ocorre a internacionalização, sob a liderança norte-americana, em direção a uma “civilização-mundo”, à sociedade globalizada:

A internacionalização consiste na exportação, para além das fronteiras nacionais, de modelos econômicos, políticos, filosóficos, modos de ser e viver, conteúdos artísticos e culturais, produzidos em nações política e economicamente fortes para adquirirem hegemonia internacional em alguns ou em muitos setores. (BUENO, 1999, p. 111)

A autora sustenta que no final da guerra, os EUA se colocou como o guardião da liberdade artística, oferecendo abrigo aos artistas perseguidos pelo regime nazista e em oposição à arte de conotação socialista da União Soviética e dos países sob a sua órbita de influência. Com a Guerra Fria, o Departamento de Estado Americano percebeu o potencial de propaganda política do expressionismo abstrato, como símbolo da liberdade na cultura ocidental.

A ativa participação de Chateaubriand na conspiração que antecedeu ao golpe de 1964, explicitada em Morais (2016), somada às informações contidas em Knauss (2018) e às conclusões de Lourenço (1999) e Pausini (2018; 2020), ratificam fortemente a possibilidade de que o projeto dos Museus Regionais se coadunava com a necessidade do governo militar de integrar e desenvolver o Brasil, evitando a ameaça comunista através do discurso moderno.

O primeiro resultado concreto do cruzamento dos dados traz elementos, principalmente em Lourenço (1999), Morais (2016) e Pausini (2018; 2020), que colaboram para a possibilidade de confirmação da hipótese central desta dissertação: a existência da Pinacoteca Ruben Berta (e dos demais Museus Regionais) só se tornou possível devido a um “projeto civilizatório” de desenvolvimento econômico e cultural moldado a partir de uma modernização conservadora do país; projeto esse que tem suas raízes na elite comercial e industrial paulista, a partir dos anos 1940 e que, entre outras iniciativas, promoveu o surgimento do MASP, em 1947, do MAM-SP, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951.

Também ficou evidente, durante esta investigação, que existiu uma sincronicidade entre a formação dos Museus Regionais e o projeto do governo militar, a partir do golpe de 1964, de desenvolver e integrar o país através de uma modernização conservadora – em contexto de Guerra Fria – aliada aos EUA, de desenvolvimento industrial e urbanização.

Constata-se, também, que a formação dos Museus Regionais, na década de 1960, é o ato final de um processo iniciado a partir dos anos 1940, quando a elite tradicional paulista se une à burguesia industrial emergente com condições de investir em empreendimentos culturais.

A formação de novas instituições culturais, a exemplo do MASP, MAM-SP e Bienal de São Paulo, se dá em um cenário de imediato pós-guerra e com os primeiros movimentos da chamada Guerra Fria entre os EUA e a União Soviética, com o país atrelado à órbita de influência norte-americana e vivendo um período de forte urbanização, crescimento da indústria pesada e aliança crescente com o capital estrangeiro.

Esse período, conforme descrito por Bueno (1999), marca o início de uma internacionalização, sob a liderança dos EUA, em direção a uma sociedade globalizada, com os países periféricos – como o Brasil – absorvendo modelos econômicos, políticos, filosóficos e modos de ser e viver de matriz estadunidense.

O percurso da pesquisa revelou, também, em quase toda a bibliografia consultada, a existência de um personagem importante – além dos já conhecidos anteriormente: Chateaubriand, Penteadó, Bardi e Matarazzo, entre outros – nas ações que levaram à fundação do MASP e, principalmente, do MAM-SP e da Bienal de São Paulo: Nelson Rockefeller.

Neto de John D. Rockefeller, o homem mais rico do mundo nas primeiras décadas do século XX, Nelson Rockefeller trilhou uma carreira política pelo Partido Republicano que o levou ao governo do Estado de Nova Iorque por quatro vezes, entre os anos 1950 e 1960, chegando à vice-presidência dos EUA no mandato do presidente Gerald Ford (1974-1977).

Conforme Tota (2000; 2014), Rockefeller foi, durante o Governo Roosevelt, chefe do *Office of Inter-American Affairs*, órgão do governo dos EUA

responsável pelo estreitamento dos laços com a América do Sul, principalmente o Brasil. A principal missão de Rockefeller foi, primeiro, promover a inclusão do Brasil entre as nações aliadas no combate às potências do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Num segundo momento, no imediato pós-guerra, sua tarefa foi manter o Brasil na área de influência norte-americana, já em pleno período de Guerra Fria contra a União Soviética.

Conforme será visto adiante, Nelson Rockefeller acreditava, pragmaticamente, que o modelo de democracia norte-americano poderia ser transplantado para o Brasil, dentro de um projeto de modernização econômica, social e cultural do país, num cenário de Guerra Fria, que o mantivesse afastado da influência ideológica de inspiração soviética.

Para entendermos melhor as motivações e interesses desses mecenas citados acima, é necessário retroceder no tempo, para que possamos analisar as bases histórico-culturais que formaram essa elite que investia, a partir de São Paulo, em iniciativas culturais.

### **2.3 Final do Império e República Velha**

A partir do último quartil do século XIX, com a consolidação e expansão da lavoura cafeeira, aliada à circulação de grande capital oriundo dessa atividade agrícola, a elite paulista deu início a uma longa e complexa trajetória de inserção hegemônica de São Paulo na cena política e econômica nacional.

Essa inserção se deu embalada pela exportação do café, aproveitando a excepcional conjuntura mundial do período compreendido entre 1875 e 1914, que foi de grande crescimento econômico, melhoria relativa dos indicadores de bem-estar sociais (alfabetização, escolaridade, acesso à saúde, renda etc) e aumento da urbanização nos EUA, Europa (principalmente Inglaterra, França e Alemanha), Austrália, África do Sul e Argentina.

O Brasil não ficou alheio a esse processo, com São Paulo sendo o destaque no crescimento econômico do país. Esse crescimento se deu atrelado ao circuito de comércio mundial de maneira subordinada (FURTADO, 1968), sendo o Brasil (ao lado de Argentina, África do Sul e Austrália) fornecedor de

produtos agrícolas e matérias primas aos países industrializados (EUA, Inglaterra, França, Alemanha) e importador de produtos manufaturados dessas nações.

O principal produto de exportação brasileiro era o café, cultivado numa extensa faixa que ia do Paraná ao Espírito Santo; superando a cana-de-açúcar e iniciando um novo ciclo econômico que deu início a uma incipiente urbanização e industrialização do país.

Entre 1890 e 1900, o café representava 64,5% do valor total das exportações brasileiras (PAUSINI, 2020, p. 186), sendo o Brasil responsável por 80% da produção mundial.

Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil respondeu, em média, por 70% da produção mundial de café, sendo que nesse período o produto nunca deixou de representar menos do que 50% do valor total das exportações do país.

O período que assiste à superação da cana-de-açúcar pelo café, como principal produto da pauta de exportações brasileira, testemunha, também, conforme PAUSINI (2018), uma nova maneira da elite cafeicultora paulista produzir e investir os capitais gerados pela venda do produto.

O processo de substituição da mão-de-obra escrava por imigrantes (principalmente italianos), nos cafezais, iniciado a partir de 1870, é completado após a abolição da escravatura. Isso gerou ganhos em escala para os cafeicultores, uma vez que o pagamento de salários representava um custo menor do que a manutenção dos escravos, ao mesmo tempo em que gerava um mercado consumidor para os produtos de uma incipiente industrialização impulsionada pelos investimentos derivados dos ganhos com a exportação do café.

Os ganhos se deram, também, através do aumento da produtividade, via cultivo de novas terras com solo virgem e extremamente fértil, e pela introdução de avanços tecnológicos no cultivo e colheita das fazendas já estabelecidas.

O momento de consolidação da transferência do poder econômico das antigas elites agrárias do Nordeste, produtoras de cana-de-açúcar, para a elite paulista de cafeicultores, entre o final do século XIX e o início do século XX, coincide com os nascimentos de Assis Chateaubriand (cujos avós eram

produtores de açúcar e algodão no Nordeste), em 1892, e de Yolanda Penteado (cuja família “quatrocentona” era produtora de café), em 1903.

Uma característica nova dessa elite paulista era o desapego à terra, não hesitando em vender propriedades que não atingiam mais a produtividade desejada e adquirindo novas terras para alcançar as metas de produção. Outro ponto que a diferenciava da elite nordestina da produção de açúcar era o reinvestimento dos lucros em outros empreendimentos, geralmente – mas não apenas – ligados à distribuição e comercialização do café, sendo a família Silva Prado um exemplo dessa modernização:

A família Silva Prado era detentora de inúmeras fazendas de café no interior paulista, acionista e proprietária de companhias de estradas de ferro, como a Paulista e a Sorocabana, banqueiros, comerciantes no setor frigorífico, vidros, importação e exportação. (PAUSINI, 2018, pp. 3-4)

Ainda durante o Império, esse círculo econômico virtuoso começou a gerar uma maior complexidade e volume à economia do Estado de São Paulo, com o surgimento de novos problemas e demandas sociais. A elite paulista concordava que era necessária a modernização do Estado.

Conforme Pausini (2018), havia uma divisão no interior da elite cafeicultora paulista quanto ao modelo de modernização: para uns, a modernidade tinha por representação a república; enquanto outra parcela acreditava que o novo ciclo de desenvolvimento sustentado pela exportação do café, substituição da mão de obra escrava pela assalariada e criação de um mercado interno para os novos negócios dessa mesma elite, só seria sustentável através da estabilidade política garantida pela monarquia.

O processo de modernidade empreendido por essa elite difere do processo de modernidade ocorrido na Europa e nos EUA, onde a aristocracia agrária foi substituída pela burguesia comercial e industrial. Nesse caso, não ocorreu essa ruptura, com a elite agrária modernizando os seus meios de produção e abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, do moderno e do urbano, atraindo e se associando com as novas forças identificadas com essa perspectiva, como viria a ocorrer, nas próximas décadas, na associação com a emergente burguesia industrial dos descendentes de imigrantes.

Tal processo se enquadra naquilo que Fernandes (2008) definiu como “modernização conservadora”, com a expansão restrita de oportunidades, bem como, do mercado de bens duráveis e, também, por derivação, conforme Bulhões (2014), do mercado de bens simbólicos.

Era preciso modernizar os meios de produção e comercialização do café, mas sem abrir mão da hegemonia da oligarquia rural entre as demais classes dominantes, como bem explicita Pausini:

Paulo Prado era um próspero empresário, industrial e cafeicultor, defendia, como o seu pai, a modernização do país e do mercado brasileiro que, na década de 1920, não precisava abolir a escravidão e incentivar a imigração, mas sim, diversificar a matriz econômica nacional ainda dependente da elite agrária, acomodada em sua condição e privilégios. Apesar da crítica de Paulo Prado à aristocracia paulista, o seu discurso modernizador estava calcado no mesmo sentido conciliatório defendido por Antônio da Silva Prado acerca da abolição nas décadas de 1870/1880. Ambos defendiam, em seus respectivos momentos, que a elite assumisse o seu papel e responsabilidade na modernização do país. Assim como seu pai, Paulo Prado não defendia rupturas bruscas com a elite agrária, mas sim, a sua modernização (...). (PAUSINI, 2018, pp. 13-14)

Ao expandir o número de suas fazendas e diversificar seus negócios, esses cafeicultores passaram a, cada vez mais, trocar a zona rural pela cidade, de onde geriam todos os seus negócios (incluindo os empreendimentos agrícolas). A maioria dessas famílias se estabeleceu na cidade de São Paulo.

Nesse período, famílias como os Silva Prado, Freitas Valle e Penteados, entre outras, começam a promover “Salões Culturais” - nos moldes dos que aconteciam em Paris e Londres - onde iniciam a implementação do seu processo de modernização conservadora através do mecenato (via recursos públicos e/ou privados) às artes e às ciências.

Realizados nos palacetes dessas famílias tradicionais, os salões mais disputados por cientistas e artistas na época eram os de Veridiana e Paulo da Silva Prado, José de Freitas Valle e Olívia Guedes Penteados (tia de Yolanda Penteados).

Conforme Pausini (2018), participavam desses salões, entre outros, o botânico sueco Löfgren, um dos precursores do código florestal brasileiro; o geólogo norte-americano Orville Derby, que fez as primeiras pesquisas sobre o solo paulista, trilhas indígenas e rotas bandeirantistas, sendo fundador do

Serviço Geológico e Mineralógico do Brasil com o apoio financeiro de Veridiana da Silva Prado; os pintores Benedito Calixto, Almeida Junior e Pedro Alexandrino Borges (que foi professor de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, integrantes do movimento modernista); o historiador Capistrano de Abreu; Afonso Taunay, diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945; o médico Hermann von Ihering, primeiro diretor do Museu Paulista.

Os salões eram o espaço de ampliação das redes de relações entre a elite agrária paulista e os novos personagens emergentes nas artes e na ciência. O entrelaçamento entre ciência e artes se deu dentro da visão de mundo e interesses dessa elite. A necessidade de financiamento para esses dois campos era articulada e suprida nos salões, através do mecenato privado dos organizadores ou de recursos públicos obtidos através da rede de relações sociais do anfitrião junto aos ocupantes de cargos públicos.

Além de atender às necessidades de modernização nos campos científico e, por derivação, econômico (por exemplo, pesquisas sobre o solo para aumentar a produtividade agrícola), bem como de expressar uma visão de mundo através das artes, da história e da abertura de museus (Museu Paulista em 1895, reconfigurado por Taunay a partir de 1917; Pinacoteca do Estado em 1905), os salões representavam, também, a consolidação e aumento do prestígio social de seus anfitriões junto aos seus pares e aos novos membros que eram convidados a participar dos mesmos. Esse aumento do capital social se dá, conforme, Bourdieu, através de:

um conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como o conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns, mas também que são unidos por ligações permanentes e úteis. (BOURDIEU, 1998, p. 67)

Independentemente do tipo de financiamento, os salões foram um instrumento de construção do capital social de seus anfitriões (membros da oligarquia cafeicultora paulista) e ferramenta de implantação da modernidade, dentro dos parâmetros de uma modernização conservadora que atendesse aos interesses e visão de mundo dessa elite, como bem explicita Pausini:

(...) diante da junção do acervo Sertório e do Museu Provincial, tem-se a origem do acervo principal que constituiu o Museu Paulista, que na gestão do alemão Hermann von Ihering teve como prioridade a história natural (...). Mas o direcionamento muda em 1917 com a gestão de Afonso Taunay, que privilegia a narrativa histórica nacional pela perspectiva paulista com forte valorização e enobrecimento de eventos e personagens paulistas, elementos que marcaram o enobrecimento e a ascensão de matutos e sertanistas à condição de elite nacional, detentora de forte poder econômico e influência política. (...) o que evidencia o entrelaçamento entre a política de Estado, ciência, arte, economia e os interesses da elite paulista, articulada nos salões, tendo o museu como elemento de prestígio local, produtor e reproduzidor, portanto, legitimador científico e cultural do discurso conveniente para a elite dominante, a mesma que promovia os salões, cenário pouco distinto dos verificados nos museus inaugurados no nordeste brasileiro entre 1967 e 1968 pela Campanha Nacional dos Museus Regionais, dirigida por Yolanda Penteadó, descendente deste sistema, e Assis Chateaubriand, político e grande empresário das comunicações. (PAUSINI, 2018, p. 7)

Essa modernização conservadora, e socialmente excludente, iniciou um processo de concentração industrial, financeira e econômica do Brasil no estado de São Paulo que seria dominante até, pelo menos, os anos 1970. Além disso, a inserção do Brasil não era subordinada apenas no circuito econômico mundial, como fornecedor de produtos agrícolas (com o café representando mais da metade do valor das exportações); A construção do espírito e da identidade da oligarquia cafeeicultora paulista não se deu de “dentro para fora” como nos EUA, e sim de maneira exógena, tendo a Inglaterra e, principalmente, a França como modelos de civilização.

O Movimento Modernista foi uma clara reação a essa construção de “fora para dentro” da identidade da elite nacional, trazendo elementos regionais e locais e inserindo-os num circuito de trânsito entre o local e o internacional, num primeiro momento entre o brasileiro e o europeu, que nas próximas décadas seria substituído pelo padrão estadunidense, como veremos adiante.

A modernidade brasileira foi uma construção sem rupturas e de cima para baixo, ao contrário da modernidade europeia e/ou norte-americana. Pode-se dizer que tivemos um processo de modernização sem modernidade, através da simbiose entre as elites tradicionais e as modernas.

Esse processo de hibridização entre a elite agrária e a burguesia industrial emergente, que irá atingir o seu ápice na década de 1940, explica o porquê da

elite brasileira nunca ter conseguido se livrar completamente da “Casa-Grande” que habita o seu espírito<sup>4</sup>, mesmo quando empenhada no desenvolvimento econômico-social e na promoção de iniciativas culturais de caráter civilizatório, como as surgidas a partir daquela década.

Com *déficits* importantes de oportunidades de vida, de renda, de saúde, de acesso a uma educação de qualidade nas camadas populares, o deslocamento entre modernismo e modernidade foi útil às classes dominantes na preservação de sua hegemonia (GARCÍA CANCLINI, 2008), mas deixava o flanco aberto para a ação de movimentos que pregavam a ruptura do sistema econômico-social pela matriz socialista/comunista, de inspiração soviética.

Conforme García Canclini (2008), tivemos um movimento modernista exuberante, mas uma modernidade deficiente, com a maior parte da população alijada do acesso à uma educação de qualidade e de participar do mercado de consumo da indústria cultural:

Algumas comparações são rotundas. Na França, o índice de alfabetização, que era de 30% no Antigo Regime, sobe para 90% em 1890. Os 500 jornais publicados em Paris em 1860 se convertem em 2000 em 1890. A Inglaterra, no início do século XX, tinha 97% de alfabetizados: o Daily Telegraph duplicou seus exemplares entre 1860 e 1890, chegando a 300.000; Alice no País das Maravilhas vendeu 150.000 cópias entre 1865 e 1898. Cria-se desse modo, um duplo espaço cultural. De um lado, o de circulação restrita, com ocasionais vendas numerosas, como o romance de Lewis Carroll, espaço em que se desenvolvem a literatura e as artes; de outro, o circuito de ampla difusão, protagonizado nas primeiras décadas do século XX pelos jornais, que iniciam a formação de públicos maciços para o consumo de textos.

É muito diferente o caso do Brasil, aponta Renato Ortiz. Como os escritores e artistas podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1000 exemplares. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 68)

A explanação de García Canclini é plenamente válida para o caso brasileiro. Quando, na São Paulo da década de 1920, nomes como Heitor Villalobos, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Anitta

---

<sup>4</sup> A título de ilustração, recomenda-se a leitura do artigo de Marcos Pivetta, “Casa-Grande & Senzala dos Matarazzo na Califórnia Paulista” sobre o cotidiano de semi-servidão dos cortadores de cana em fazenda de propriedade de Ciccillo Matarazzo nos anos 1960, publicado na revista “Pesquisa FAPESP” de janeiro/fevereiro de 2001.

Malfatti, Victor Brecheret e Oswald de Andrade lançam o movimento modernista e a Semana de Arte Moderna de 1922, o Brasil era um país rural, com uma parca produção industrial, tendo a grande maioria de sua população vivendo no campo e sem acesso à educação (com cerca de 75% de analfabetos).

Em oposição a essa realidade, conforme Bueno (1999), a Nova Iorque dos anos 1920 marca a relação entre a arte moderna e a cultura de massa, num meio urbano e industrial, numa cidade em funcionamento 24 horas por dia e integrada pelos negócios e conectada pelos sistemas de comunicações com os principais centros do mundo. Nesse espaço progressista, com a liberação dos costumes e a ação das vanguardas, ocorre a abertura de novos museus, com destaque para a abertura do Museu de Arte Moderna (MoMA), em 1929.

No caso brasileiro, essa relação entre a arte moderna e a cultura de massa só iria ocorrer, de maneira incompleta e – embora cada vez menos – ainda excludente, a partir do segundo pós-guerra, a partir do eixo Rio-São Paulo, com a inauguração do MASP, dos MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo. Uma vez que o acesso das camadas populares aos produtos da indústria cultural só começou, conforme Arruda (2005), a partir do final dos anos 1940.

## 2.4 A Era Vargas

Dois importantes fatos históricos infligiram sérios danos na hegemonia da elite paulista, na cena nacional, durante a década de 1930: o *crash*<sup>5</sup> da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, e a Revolução de 1930, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

A Grande Depressão mundial derivada do *crash* de 1929 foi especialmente desastrosa para as exportações brasileiras. Todos os países exportadores de produtos agrícolas ou matérias-primas foram afetados pela

---

<sup>5</sup> Também conhecido como a quinta-feira negra, o crash da Bolsa de Valores de Nova Iorque, ocorrido em 24 de outubro de 1929, desencadeou a maior crise econômica da história dos EUA. Marca o início da Grande Depressão econômica estadunidense que perdurou durante toda a década de 1930 e que afetou todos os países ocidentais industrializados.

queda das vendas aos países industrializados e pela desvalorização do preço de seus produtos no mercado internacional.

Dentre os grandes exportadores de produtos primários, o Brasil foi o mais afetado pois, conforme Furtado (1968), bem como Cardoso e Faletto (2010), o país exportava “sobremesa”: café, açúcar, cacau; produtos muito mais suscetíveis de corte no consumo do que a carne e o trigo exportados por países como Argentina, Austrália, África do Sul e Canadá.

Simultaneamente ao abalo econômico, a ascensão de Vargas ao poder enfraqueceu politicamente a oligarquia paulista ao acabar com a política do “café com leite”, que caracterizou todo o período da República Velha, com a eleição revezada para o cargo de presidente do Brasil de políticos de São Paulo e de Minas Gerais.

Os anos 1930 assistem ao declínio dos salões, que ocorriam no âmbito privado, sendo substituídos por associações e clubes de arte. O financiamento continuava através da tradicional oligarquia paulista (Silva Prado, Freitas Valle e outros), mas os clubes e associações passaram a ter, progressivamente, uma liberdade e militância política com tendências ao comunismo e ao anarquismo, levando os artistas envolvidos à perda do financiamento e queda do prestígio social que gozavam nos tempos dos salões junto a essa oligarquia. Essa marginalização, financeira e simbólica, junto aos antigos mecenas, não impediu o surgimento de manifestações artísticas que defendiam o socialismo/comunismo de matriz soviética, processo que seria interrompido, principalmente, a partir de 1937, com a implantação do Estado Novo.

O financiamento dos grupos e associações de artistas que não enveredaram para a crítica social de esquerda manteve-se através das antigas figuras tradicionais da aristocracia paulista, não havendo ainda, conforme Pausini (2018), a adesão da ascendente burguesia industrial composta, majoritariamente, pela presença de imigrantes e/ou seus descendentes, à prática do mecenato.

Nessa conjuntura de mudanças, a antiga aristocracia cafeeira buscou se reorganizar no âmbito econômico e cultural. No âmbito econômico, houve a

busca pela diversificação dos negócios, com o café perdendo participação relativa na composição dos empreendimentos dessa elite.

Em muitas fazendas o café perdeu espaço para outras culturas (cana-de-açúcar, mandioca, milho etc) e novos empreendimentos foram buscados. Na fazenda Emyreio, já administrada por Yolanda Penteado, deu-se início, entre outros empreendimentos, à cultura do bicho-da-seda, o que a levou, conforme Penteado (1976) e Morais (2016), a estabelecer relações de negócios com Ciccillo Matarazzo, que redundaram em proposta de casamento (aceita) em 1946.

A união de Yolanda e Ciccillo não foi um caso isolado. Ela se deu em um período de aceleração do processo de fusão, através de uniões familiares, entre membros da antiga aristocracia cafeeira e integrantes da burguesia industrial, de origem predominantemente imigrante:

Os italianos e seus descendentes eram às vezes chamados, depreciativamente, de italianinhos ou de carcamanos, pelos brasileiros dotados de longos sobrenomes. Mas já não eram italianinhos nem carcamanos os condes e as condessas de nomes peninsulares cruzados, pelo casamento, com gente cujos ancestrais Pedro Taques catalogara na sua *Nobiliarquia paulistana*. A miraculosa força do dinheiro começara a derreter os pruridos aristocráticos dos quatrocentões. (ARRUDA, 2005, p. 143)

A união entre Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, casal responsável, entre outras iniciativas no meio cultural, pela criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e pela organização da Bienal de São Paulo, em 1951, é o símbolo do rearranjo da antiga aristocracia cafeeira decadente economicamente, mas detentora de grande poder simbólico e capital social, ao unir-se com a próspera burguesia industrial sedenta de reconhecimento social entre as elites paulistas.

A elite tradicional cafeeira também buscou se reorganizar através da pesquisa e ensino superior nas esferas privada e pública, com a criação da Universidade de São Paulo, em 1934, dando seguimento às velhas práticas da República Velha numa nova roupagem e em parceria, a partir de 1937, com instituições estadunidenses, em contexto de aproximação com os EUA durante o final dos anos 1930 e durante a Segunda Guerra Mundial:

No final da década de 1930, Sérgio Milliet e o sociólogo norte-americano Donald Pierson compuseram o corpo docente da *Escola de Sociologia e Política* que, em 1940, incorporou o curso de biblioteconomia e documentação, que fora mantido até 1936 pela prefeitura de São Paulo. Neste mesmo período, a *Escola* atraiu financiamento do governo norte-americano por meio da *Smithsonian Institution* e alguma influência da *University of Chicago* em parceria com a *Rockefeller Foundation*, que financiam trabalhos e pesquisas sociológicas e antropológicas acerca da realidade brasileira em áreas como trabalho, movimento operário, habitação, densidade populacional, transportes, custo de vida, entre outros estudos de pesquisa aplicada. Segundo Sérgio Milliet, a *Escola* inicia um processo de estudo, pesquisa e interpretação científica, portanto, moderna, da realidade brasileira (...). (PAUSINI, 2018, p. 22)

A aproximação com os EUA se deu numa conjuntura internacional de avanço do nazifascismo na Europa e da nova política externa iniciada em 1933 pelo governo de Franklin Delano Roosevelt de não intervenção direta na América Latina, batizada de política da boa vizinhança (*Good Neighbor Policy*).

Conforme Tota (2000), a política de boa vizinhança dos EUA com a América Latina tinha como prioridade a atração e manutenção do Brasil (pela sua dimensão territorial, recursos naturais, potencial econômico etc) na esfera de influência dos EUA.

Com o mundo se aproximando de uma nova guerra mundial, era fundamental trazer o Brasil (“o gigante pobre e atrasado da América Latina”) para a órbita norte-americana, garantindo o fornecimento de matérias primas (agrícolas e minerais) e abrindo um novo mercado para a indústria dos EUA.

Os inimigos a serem combatidos eram o nazifascismo das potências do Eixo e o comunismo de inspiração soviética.

As potências do eixo, principalmente Alemanha e Itália, mantinham um ativo comércio com o Brasil e tinham a simpatia de amplas camadas do empresariado paulista (fascismo e integralismo) e das colônias germânicas do sul do país (nazismo); além de trânsito entre vários membros do Governo Getúlio Vargas.

Quanto à ameaça comunista, esta vinha do movimento operário e de vanguardas intelectuais, que pregavam o fim da propriedade privada dos meios de produção e o alinhamento com a União Soviética.

Em 1937, Roosevelt designou o bilionário Nelson Rockefeller para uma visita pelos países da América do Sul, com foco especial no Brasil, com os seguintes objetivos:

- apoiar o combate aos partidos comunistas e à influência de Moscou;
- afastar a influência das potências do Eixo nas relações políticas e econômicas locais;
- garantir o fornecimento de matérias-primas;
- garantir o mercado brasileiro, em detrimento das potências do Eixo, aos produtos da indústria norte-americana;
- consolidar a imagem dos EUA como nação amiga e que, ao contrário dos nazifascistas, tratava os latino-americanos como iguais.

A passagem de Rockefeller pelo Brasil foi discreta e restrita ao contato com representantes do governo federal e de estados da região sudeste, mais centrada, conforme Silva (2012; 2013), no estudo do potencial agrícola do país<sup>6</sup> e na prospecção de negócios embalados por um novo surto de crescimento e que estavam nas mãos de capitais franceses e alemães.

Rockefeller voltou para os EUA, conforme Tota (2014), convencido de que seria necessário um choque de modernização para tirar o Brasil do atraso. O primeiro passo para essa modernização – que selou o avanço da união Brasil-EUA – foi o financiamento, pelo governo norte-americano, da construção da Companhia Siderúrgica Nacional, marco do início da industrialização pesada (indústria de base) no Brasil.

Durante sua viagem, Rockefeller ficou escandalizado com o tratamento dispensado pelos gerentes de sua companhia de petróleo na Venezuela aos funcionários locais, onde havia até banheiros exclusivos para uso de norte-americanos. Rockefeller mudou o comportamento dentro de sua empresa e,

---

<sup>6</sup> Apesar de apenas Yolanda Penteadó ter a origem de seus negócios no meio rural, o interesse (e investimento) na agropecuária de ponta é uma interessante “afinidade eletiva” entre Nelson Rockefeller, Yolanda Penteadó, Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand e Ruben Berta; todos mantinham negócios e eram interessados – principalmente Ruben Berta – nos últimos avanços científicos para aumentar a produção de suas propriedades.

também, advertiu o governo brasileiro que os problemas sociais derivados da relação desequilibrada entre capital e trabalho não eram um caso de polícia.

Para ele, seus empregados deveriam aprender a língua do país hospedeiro das empresas americanas, conhecer mais os costumes, hábitos e psicologia dos povos. Os empresários anglo-americanos não poderiam continuar se comportando como se fossem vice-reis ingleses na Índia ou os belgas no Congo. Teriam que humanizar as relações de trabalho sob o risco de provocar uma convulsão, como a que ocorreu na Rússia em 1917. (TOTA, 2014, p. 2)

Conforme Tota (2000; 2014), em 1940, o governo norte-americano criou o *Office for the Coordinator of Inter-American Affairs*, sob a chefia de Nelson Rockefeller. O *Office* era uma agência subordinada ao Conselho de Defesa Nacional, sendo parte do esforço de preparação para a guerra do Governo Roosevelt. Antes mesmo que os EUA entrassem na guerra, em 1941, a agência já estava trabalhando no sentido de afastar os países latino-americanos da influência do Eixo.

A agência era estruturada em quatro divisões: Comunicações (rádio, cinema, imprensa, viagens e esportes); Relações Culturais (arte, música, literatura, publicações, intercâmbio e educação); Saúde (lidava com problemas sanitários em geral; no Brasil atuava principalmente no meio rural); e Comercial/Financeira (exportação, transporte, finanças e desenvolvimento).

Além dos programas de desenvolvimento rural, através de crédito e novas tecnologias (inclusive para pequenos e médios produtores), e melhoria de condições de saúde e higiene no campo, de propostas de planejamento urbano para os grandes centros; e de incremento das relações comerciais, os norte-americanos investiram forte no campo da cultura de massa, visando o estreitamento dos laços entre os dois países.

Carmem Miranda foi lançada no mercado norte-americano, assim como as músicas de Ari Barroso. O Escritor Érico Veríssimo foi convidado para diversas viagens de intercâmbio cultural aos EUA, a partir de 1941, quando travou contato com editores, crítica e público; defendendo, no Brasil, um maior entendimento, no marco da política da Boa Vizinhança, com os EUA, e, também, a ideia (efetivada) de construção de bases militares norte-americanas no Brasil.

Orson Welles e Walt Disney vieram ao Brasil, o primeiro para um documentário sobre o Carnaval e para filmar *Jangadeiros*, o segundo produziu e lançou o personagem Zé Carioca, que mostra as belezas do Rio (e do Brasil) ao Pato Donald no episódio *Aquarela do Brasil* da película “*Alô Amigos*”. Disney esteve no lançamento do filme, no Rio, em 1942.

Ao lado dessas ações nos campos econômico, cultural e de assistência ao desenvolvimento, o governo norte-americano – sob a liderança de Rockefeller – dedicou especial atenção em eliminar a influência germânica no Brasil, garantindo, conforme Tota (2000), que as firmas estadunidenses, ou os seus agentes nacionais, assumissem os negócios que estavam sob a influência ou controle de capitais alemães.

Essas ações de conquista de mercado (bem como de corações e mentes) e de aliança geopolítica, empreendidas pelos EUA, em detrimento, principalmente, da Alemanha, forçaram alguns dos principais personagens que atuarão na área de empreendimentos culturais no país, no pós-guerra, a reverem suas posições e simpatias e apoiarem o alinhamento com os EUA.

Conforme Moraes (2016), Chateaubriand, que além de racista, era germanófilo desde a juventude, trocou de lado – bem ao seu estilo de estar sempre do lado que mais lhe beneficiasse – passando a ser um admirador dos EUA e da Inglaterra (afinal de contas, os anglo-saxões também são descendentes de tribos germânicas com cabelos e olhos claros...); Ciccillo, assim como boa parte dos empresários descendentes de italianos de São Paulo, teve, conforme Neves (2011), que conter suas simpatias pelo fascismo italiano e se aliar ao “amigo americano”.

Nessa conjuntura, o caso mais emblemático foi o da VARIG, companhia aérea fundada por alemães em 1927, no Rio Grande do Sul, e sob a presidência do alemão Otto Ernst Meyer. Acusado de colaboração com o regime nazista pelos EUA, Meyer foi forçado a sair da empresa, cedendo a presidência ao gaúcho (descendente de alemães) Ruben Martin Berta.

Essa solução não satisfez os estadunidenses, que exigiam a extinção ou estatização da companhia, por considerá-la uma empresa alemã e não brasileira. Conforme Albuquerque (2017), a VARIG esteve na eminência de ser

estatizada e completamente reformulada por Getúlio Vargas, mas as boas relações do presidente com Ruben Berta, bem como o sentimento de gratidão que Getúlio tinha pela empresa devido ao fundamental apoio da VARIG na Revolução de 1930, mantiveram a integridade da companhia sob a gestão de Berta (com os necessários expurgos que o momento exigia).

Esses três personagens, convertidos à aliança anglo-saxônica no combate às potências do Eixo - Chateaubriand, Ciccillo Matarazzo e Ruben Berta - serão parceiros de Rockefeller, após a Segunda Guerra Mundial, na implantação de reformas sociais e econômicas pelo desenvolvimento do país, pela criação de museus de arte e, principalmente, por um fervoroso anticomunismo.

Durante a guerra, os referidos personagens contiveram o seu anticomunismo, afinal, a União Soviética era um aliado fundamental no combate ao nazifascismo. Com o fim do conflito e o início da Guerra Fria entre o leste comunista (liderado pela União Soviética) e o ocidente capitalista (liderado pelos EUA), as coisas mudaram radicalmente:

(...) a paranoia anticomunista norte-americana renasceu e o comunismo soviético, aliado de circunstância, ao contrário do nazismo, dava claros sinais de longa vida, parecia cada vez mais saudável. Este sim era, portanto, o inimigo a ser temido e combatido de todas as formas. Os apelos dos comunistas eram internacionalistas, com promessas de uma utopia de um mundo sem classes, sem pobres e sem ricos. Os comunistas ofereciam um mundo concreto, uma alternativa ao mundo material do liberalismo capitalista. Resumindo: o comunismo era o principal inimigo e deveria ser combatido mais com inteligência e argúcia do que com a força. (TOTA, 2014, p. 4)

## 2.5 O Segundo Pós-Guerra

Como chefe do *Office for the Coordinator of Inter-American Affairs*, Rockefeller cumpriu sua missão de promover a inclusão do Brasil entre as nações aliadas no combate às potências do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial. Num segundo momento, no imediato pós-guerra, sua tarefa foi manter o Brasil na área de influência norte-americana, já em pleno período de Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética.

Conforme Tota (2000; 2014), após o êxito de manter o Brasil sob sua influência, o governo dos EUA voltou seus esforços para a Europa e o Japão, desinteressando-se pela política de aproximação com os países sul-americanos. Inconformado com essa negligência, Rockefeller criou a American International Association (AIA), organização sem fins lucrativos, e a International Basic Economy Corporation (IBEC), o braço de negócios da operação.

A partir de 1946 (e até o início dos anos 1950), Rockefeller passa a maior parte do tempo em viagens pela América do Sul, principalmente o Brasil e, através das duas organizações acima citadas, concentra-se nas seguintes tarefas e projetos:

- aumento da produtividade agrícola;
- combate ao êxodo rural;
- modernização das cidades;
- desenvolvimento da classe média; e
- promoção do povoamento e do desenvolvimento do interior do Brasil, ideia levada a termo por Juscelino Kubitschek, com a construção de Brasília.

Rockefeller defendia que o desenvolvimento econômico, através da industrialização e do incremento e fortalecimento da classe média, era a questão chave para uma sociedade estável e livre. Via o Brasil como a nação mais importante e preparada para estabelecer uma parceria de negócios com os EUA.

Ainda conforme Tota, o objetivo de Rockefeller era fazer do Brasil um novo Estados Unidos e, com isso, impedir que o país se transformasse numa cabeça de ponte para o comunismo, o que veio a acontecer, posteriormente, em Cuba. A maneira de evitar isso era promover a modernização e o crescimento econômico do país, aliados a um melhor padrão de vida para a população.

Paralelamente a isso, era necessário combater a arte realista e promover o expressionismo abstrato como o símbolo da liberdade do indivíduo na cultura ocidental.

Presidente do MoMA, de Nova Iorque, erguido em terreno de sua família, Rockefeller participou da criação do MASP, do MAM de São Paulo, do MAM do

Rio de Janeiro e da Bienal de São Paulo, através de consultoria e doações de obras de arte, sendo, de acordo com Tota (2000; 2014) e Penteado (1976), o interlocutor dos rivais Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo.

Nessa guerra fria cultural de promoção dos valores da liberdade artística e individual do mundo ocidental, Rockefeller não estava concentrado apenas no *front* brasileiro. Exerceu, como presidente do MoMA e, posteriormente, como encarregado de operações encobertas da CIA<sup>7</sup> (Agência Central de Inteligência do Governo dos EUA), uma ação coordenada, de acordo com Saunders (2008), de promoção do expressionismo abstrato estadunidense em oposição ao realismo socialista da escola soviética.

Como o MoMA ditava as tendências no mercado de arte, houve, conforme Saunders (2008), o monopólio do abstracionismo nos museus de arte e na arte estadunidense. A popularização da “nova pintura americana” como símbolo da liberdade de expressão no mundo livre ocidental se deu, conforme a autora, através da revista *Life*, do grupo Time-Life, o periódico semanal de maior circulação nos EUA, a partir de agosto de 1949, quando a revista dedicou sua página central dupla a Jackson Pollock.

Todos os museus e galerias estadunidenses, seguindo os ditames do MoMA, excluíram o realismo (inclusive os trabalhos de Edward Hopper) das suas programações, pesquisa e aquisição de novas obras. Na sequência, o expressionismo abstrato foi exportado para a Europa, com financiamento da CIA e do Rockefeller Brothers Fund, ambos chefiados por Nelson.

A visão de mundo, o estilo – e modo de ação – elegante e refinado de Rockefeller alicerçou a sua parceria com a dupla Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, afastando-o, paulatinamente da associação com Assis Chateaubriand, ocorrida durante a formação do MASP. Entretanto, não há nada mais esclarecedor do espírito das ações empreendidas por esses mecenas, naquele período, que o discurso proferido, bem ao estilo truculento de

---

<sup>7</sup> A CIA (Central Intelligence Agency), foi criada em setembro de 1947 pelo presidente Harry Truman. É uma agência de inteligência do governo dos EUA responsável por investigar e fornecer informações de segurança nacional para o Presidente e seu gabinete de governo.

Chateaubriand, na Associação Comercial de São Paulo, em 1947, em plena campanha de levantamento de fundos para a formação do acervo do MASP:

O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velásquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto.

De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.

Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A Campanha da Aviação, a Campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas (...). Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos. Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Greccos ao Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil dólares. (MORAIS, 2016, p. 412)

Quatro anos depois, na I Bienal de São Paulo, o modernismo brasileiro alcançava o seu ápice, quase 30 anos depois da Semana de 22, em comunhão com uma realidade muito diferente da existente na década de 1920, com São Paulo vivendo um intenso processo de industrialização e urbanização, sendo a cidade que mais crescia no mundo, em número de prédios construídos e incremento de população, no início da década de 1950. Isso se reflete no texto de apresentação do Catálogo da edição de 1951:

Em São Paulo, onde tudo se mede pelas dimensões da grandeza, o quadro que ora nos oferece é surpreendente. São Paulo é a terra predestinada aos ímpetos da evolução brasileira.

(...) A Arte Moderna, por definição audaciosa, fatalmente teria clima favorável neste panorama, em que o surto do progresso industrial é um frenético estímulo a todas as ousadias. Não foi sem razão, pois, que nesta Capital, em 1922, irrompeu o ataque dos bandeirantes da Semana de Arte Moderna. Por essa época, que a passagem vertiginosa do tempo faz parecer remota, sendo de ontem, aqui já predominavam os elementos de ação e dinamismo que fizeram de S. Paulo o centro natural do modernismo brasileiro. (Catálogo Bienal, I Edição, 1951, p. 7)

Pausini (2018; 2020) demonstra como a aristocracia paulista defendeu e implementou o seu projeto de modernização conservadora nos séculos XIX e XX, defendendo seus interesses através dos salões e, posteriormente, dos museus de arte. Isso se deu através de um processo avesso às rupturas, com a elite cafeeira paulista modernizando sua produção e abrindo-se para os influxos modernizadores da indústria, da urbanização e das novas linguagens culturais ao se associar com as forças identificadas com essa perspectiva, principalmente a emergente burguesia industrial dos descendentes de imigrantes.

Conforme Lourenço (1999), a partir 1947, com o alinhamento do Brasil à doutrina Truman, de combate ao comunismo no plano internacional, e marco do início da Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética, faz com que o país, ainda naquele mesmo ano, rompa relações com Moscou, promova o fechamento dos sindicatos e torne ilegal o Partido Comunista Brasileiro (PCB), em um momento de crescimento eleitoral da sigla.

É nesse momento de greves e agitação social, promovidas pelos sindicatos atrelados ao PCB, conforme Guilbaut (2011), que Rockefeller trabalhou junto aos rivais Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand para a abertura de um museu de arte moderna que disseminasse os valores liberais através do abstracionismo de matriz estadunidense.

O MASP, apesar de organizado em departamentos, onde havia a defesa de atividades modernas de ensino, pesquisa e exposições, teve o seu acervo muito mais voltado à arte clássica europeia, conforme o gosto mais tradicional de Chateaubriand (ao lado de Pietro Maria Bardi). Desse modo, Rockefeller encontrou sua parceria no casal Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteadó, que levaram adiante a ideia da fundação de um museu que abrigasse a nova estética moderna.

**Figura 2 - Assinatura de convênio MoMA/MAM-SP (1951). René d'Harnoncourt (diretor do MoMA), Yolanda Penteadó e Nelson Rockefeller (presidente do MoMA); sentado, Ciccillo Matarazzo (presidente do MAM-SP)**



Fonte: MANTOAN (2016) – FolhaPress, São Paulo, doc. eletr.

Inaugurado em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo teve por modelo inspirador o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com Rockefeller, como membro da Diretoria do Museu, prestando assessoria, consultoria e doando obras de artistas estadunidenses para a formação do acervo.

Em comum, os projetos de Chateaubriand e Matarazzo buscavam a projeção social por meio do mecenato: enquanto o primeiro estava ligado à velha aristocracia mais conservadora, com discurso civilizador da arte clássica e acadêmica, ao estilo de Freitas Valle; o segundo vinculava-se ao projeto moderno, que, segundo Sevcenko, possui o sentido de abandono dos velhos paradigmas e a inserção do Brasil em nova etapa, marcada pela tecnologia e ciência, o novo urbano e industrial; era este o discurso que interessava a Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), para além do prestígio social, discurso esse que desde Veridiana da Silva Prado, com algumas atualizações, era defendido ciclicamente por certos segmentos da elite cafeeira paulista, da qual Yolanda Penteadó, esposa de Ciccillo, fazia parte por meio do seu tradicional capital social, outro mecanismo de modernização conservadora, partindo do princípio da vigência e do interesse público nos espaços museais destinados ao público em geral. (PAUSINI, 2018, pp. 23-24)

Os EUA saíram da Segunda Guerra Mundial como uma superpotência política, econômica e militar. A exuberância da sua economia, a partir dos anos 1940, propiciou a aceleração da urbanização, o aumento da produtividade rural e o desenvolvimento de uma indústria de ponta em todos os setores estratégicos da economia, gerando empregos urbanos muito bem remunerados, com um PIB

que representava, na época, cerca de 60% da riqueza do planeta. Nesse clímax da modernidade, a cultura de massa, além da standardização promovida pela indústria cultural passa a ser captada pelos artistas como:

[...] um espaço de prazer e, também – como todo o resto da sociedade -, de fragmentação.

Thomas Crow observa que a arte moderna teve origem na cultura de lazer urbana, matriz da cultura de massas do século XX. 'Há um vazio na vida do cidadão.' As massas urbanas foram despojadas de seus elementos de ritual e de divertimento rurais, incompatíveis com a nova organização do trabalho e o ritmo da vida urbana, ligados a outra noção de tempo e a formas de sociabilidade arcaicas. (BUENO, 1999, p. 104-105)

Conforme Bueno, a construção do conceito moderno de nação retirou os homens de suas referências locais e comunitárias, para integrá-los numa esfera mais ampla, à sociedade nacional. A partir dos anos 1940, ocorreu a internacionalização, sob a liderança dos EUA, em direção a uma “civilização-mundo”, à sociedade globalizada.

A nação, produto de um mundo que se moderniza, se fundamentou em tradições inventadas. Da aldeia ao Estado nacional, a identidade está vinculada à ideia de pertencimento. Pertencimento a uma comunidade, a um território, a uma tradição, a partir dos quais os indivíduos se reconhecem, se situam no mundo e atuam sobre ele. A internacionalização consiste na exportação, para além das fronteiras nacionais, de modelos econômicos, políticos, filosóficos, modos de ser e viver, conteúdos artísticos e culturais, produzidos em nações política e economicamente fortes para adquirirem hegemonia internacional em alguns ou em muitos setores. (BUENO, 1999, p. 111).

Esse movimento é captado e discutido por Arruda (2005), com a inserção do Brasil, de maneira subalterna, a partir de São Paulo, nesse circuito político-econômico-cultural:

A cidade de São Paulo, nos anos 1950, passava por modificações ponderáveis em todos os planos da convivência urbana e adquiria os contornos definitivos de metrópole, substrato do aparecimento das instituições da cultura e das novas linguagens.

Acelera-se, também, no nível do espaço urbano construído com a entrada do capital estrangeiro, especialmente no governo JK, mas que tem seus anseios plantados muito antes, com os 'revolucionários' gritos de modernidade exigidos pela Semana de 22. (ARRUDA, 2005, p. 135)

Bulhões (2014) problematiza as profundas transformações e a evolução do campo artístico brasileiro ao longo do século XX, o que ajuda na leitura das

conjunturas que possibilitaram a ascensão do modernismo e da modernidade no país, principalmente dos anos 1940 à década de 1960, enfatizando que:

Para a compreensão do mundo da arte no Brasil é necessário considerar sua condição de região periférica no circuito internacional e de sua elite enquanto segmento não hegemônico da burguesia internacional. (BULHÕES, 2014 – p. 12)

Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo experimentou a “era de ouro” do capitalismo (HOBSBAWM, 1995). Essa fase, que ocorreu principalmente nos países capitalistas desenvolvidos (EUA-Canadá, Japão e Europa Ocidental), entre 1947 e 1973, foi marcada por um forte e contínuo crescimento econômico e melhora em todos os indicadores de qualidade de vida e acesso a bens de consumo duráveis.

Essa onda de desenvolvimento econômico também teve efeitos no Brasil, com uma rápida expansão da urbanização, bem como do florescimento de um mercado de bens simbólicos (obras de arte), conforme Krawczyk (1997):

Muitos países terceiro-mundistas deixam de ser dependentes da agricultura para financiar importações. O próprio Brasil, a partir da segunda metade da década de 1950, assiste a produção industrial superar a agrícola (...) com desenvolvimento urbano, expansão do setor terciário e conseqüentemente do mercado de bens simbólicos. Aliás, a característica mais evidente no cotidiano das crescentes populações urbanas, nos ‘anos dourados’, é o aumento desenfreado do consumo, inclusive de bens simbólicos. (KRAWCZYK, 1997, p. 143)

Conforme García Canclini (2008), desde os anos 1930 começa a surgir, nos países latino-americanos, um sistema autônomo de produção cultural, constituindo um incipiente mercado com dinâmica própria:

Em todos esses países, migrantes com experiência na área e produtores nacionais emergentes vão gerando uma indústria da cultura com redes de comercialização nos centros urbanos. Junto com a ampliação dos circuitos culturais que a alfabetização crescente produz, escritores, empresários e partidos políticos estimulam uma importante produção nacional. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 84)

A partir dos anos 1950 muda o perfil da nossa indústria. Passamos, conforme Mello (1982), da fase da industrialização restringida – 1933-1955 – para a fase da industrialização pesada – 1956-1964, com São Paulo se tornando o centro manufatureiro hegemônico do Brasil. Isso propiciou o surgimento de

uma burguesia industrial com condições de investir em empreendimentos culturais.

O crescimento econômico acelerado, a industrialização pesada promovida pelo estado brasileiro (CSN, 1941; Petrobrás, 1953, entre outras iniciativas), pela associação do empresariado nacional com o capital estrangeiro, cujo maior símbolo foi a implantação da indústria automobilística nacional, a partir de 1956, promoveram uma crescente urbanização e o fortalecimento do setor de serviços na economia, gerando inclusive, conforme Arruda (2005), um público consumidor de produtos da indústria cultural – com o aumento vigoroso e constante do público leitor de jornais e da frequência a cinemas.

A construção de Brasília foi o símbolo do desbravamento do interior do Brasil, com o crescimento econômico começando a se alastrar pelo país, a partir do eixo Rio-São Paulo.

Nelson Rockefeller<sup>8</sup>, através da American International Association (AIA), continuou, até 1958, o seu trabalho de modernização do Brasil, trazendo para cá propostas de planejamento urbano, logística e transportes, pesquisa agropecuária (por exemplo, milho híbrido de alta produtividade), fundos de investimento, supermercados etc.

Apesar da inegável importância do esforço de Rockefeller em modernizar e promover o crescimento econômico do Brasil, evitando, através de melhores condições materiais de vida e ações na área cultural, a ameaça comunista, isso constitui uma conquista menor.

Conforme Silva (2012; 2013) e Tota (2000; 2014), o principal feito de Rockefeller, através da atuação da AIA em um contexto de ideologia da modernização, foi a transformação do mundo (Brasil incluído) à imagem e semelhança dos EUA, naquilo que Bueno (1999) chama de sociedade globalizada, uma “civilização mundo”, liderada pelos estadunidenses.

---

<sup>8</sup> É importante registrar que as ações de Nelson Rockefeller não eram movidas por altruísmo, mas por claros interesses geopolíticos de manter o Brasil sob a órbita de influência dos EUA e, também, ganhar muito dinheiro com investimentos em novos e promissores negócios derivados dessa parceria.

Não é por acaso que hoje vemos filmes de Hollywood, tomamos Coca-Cola, comemos hamburgers e cachorro-quente, mascamos chicletes, vestimos jeans e gostamos de rock... Além de arte abstrata, claro!

### 3 A FORMAÇÃO DOS MUSEUS REGIONAIS E DA PINACOTECA RUBEN BERTA

*I believe a leaf of grass is no less  
than the journeywork of the stars.*<sup>9</sup>

Walt Whitman

O período compreendido entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960 trouxe grandes transformações na conjuntura política e econômica nacional e, no campo da geopolítica, na relação entre os EUA e a América Latina.

Em 1958 Nelson Rockefeller se afastou das ações e negócios que mantinha no Brasil para se dedicar à carreira política. Primeiro como governador do estado de Nova Iorque, cargo que ocuparia, de maneira ininterrupta, até 1973 e, posteriormente – 1974 a 1977 – como vice-presidente dos EUA.

No dia 1º de janeiro de 1959, ao assumir o governo do estado de Nova Iorque pela primeira vez, Rockefeller teve sua posse ofuscada pela concretização de um antigo temor seu: a fuga de Fulgêncio Baptista e a vitória da Revolução Cubana liderada por Fidel Castro.<sup>10</sup>

O estabelecimento de um posto avançado da União Soviética na América Latina (e muito próximo do território estadunidense) teve grandes implicações na política externa dos EUA em relação aos países abaixo do Rio Grande; além de gerar temor, na elite brasileira (e nas elites latino-americanas em geral), em relação ao avanço do comunismo no Brasil.

Apesar de viver a euforia do crescimento econômico, do fortalecimento da indústria e da inauguração de Brasília, em 1960, o país assistiu ao aumento das tensões sociais, principalmente no Nordeste, em virtude da não erradicação da miséria e do agravamento das profundas desigualdades sociais.

---

<sup>9</sup> Eu acredito que uma folha de grama vale o mesmo do que a jornada das estrelas. Tradução livre.

<sup>10</sup> A Revolução Cubana foi um movimento guerrilheiro que culminou na destituição do ditador Fulgencio Batista no dia 1º de janeiro de 1959. O movimento liderado por Fidel Castro teve, após a sua vitória, o apoio da União Soviética, fato que moldou seu caráter anticapitalista e anti EUA.

Em virtude da “modernização conservadora” levada a cabo pelas elites nacionais, os frutos do crescimento foram distribuídos entre as elites e a ascendente classe média, deixando amplas parcelas da população à margem do sistema.

Conforme Tota (2014) várias medidas sugeridas por Rockefeller, dentro do projeto de um desenvolvimento capitalista para o país, como reforma agrária, melhor distribuição de renda, educação para as camadas populares, programas de auxílio financeiro às famílias ameaçadas pela fome etc, simplesmente foram deixadas de lado.

Além disso, os gastos do governo saíram do controle, principalmente pelas despesas decorrentes da construção de Brasília, gerando a desvalorização da moeda e uma inflação crescente, com a alta do custo de vida penalizando, principalmente, os pobres. O aumento do custo de vida (notadamente do preço dos alimentos) acentuou-se nos anos seguintes, principalmente no governo João Goulart, sendo essa uma das alegações usadas para a sua destituição no golpe de 1964.

Em setembro de 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, João Goulart assumiu a Presidência da República. Desde o primeiro dia, o governo de Jango foi alvo de uma oposição e crítica ferozes de Assis Chateaubriand, através dos veículos de comunicação dos Diários Associados. Chateaubriand acusava Jango e seus apoiadores (principalmente Leonel Brizola) de estarem implantando o comunismo no Brasil.

Conforme Moraes (2016), Chateaubriand usava o poder conferido pela sua rede de comunicações para arrancar favores e verbas dos governos. Foi assim que apoiou Vargas em 1930, para logo depois passar a fazer-lhe ferrenha oposição. Foi assim que apoiou JK no início de seu governo para logo em seguida também fazer-lhe oposição e, até mesmo, acusá-lo de “comunista”.

A feroz campanha de Chateaubriand contra o governo de Getúlio Vargas, na defesa dos interesses estadunidenses e contra a criação da Petrobrás e, principalmente, na crise que resultou no suicídio do presidente da república, em 1954, marcou definitivamente, de acordo com Moraes (2016), a associação dos Diários e Emissoras Associados de Chatô com a UDN (União Democrática

Nacional), que defendia os interesses do capital estrangeiro contra o PTB de Vargas, Jango e Brizola, que defendia uma agenda de desenvolvimento econômico e social a partir dos interesses nacionais.

Preocupado com o avanço das ideias comunistas na América Latina após a vitória da revolução cubana, o governo dos EUA lançou, em 1961, a “Aliança para o Progresso”, plano que previa auxílio financeiro e logístico aos países latino-americanos, com o objetivo de aumentar a renda *per capita*, a distribuição de renda, evitar processos inflacionários, eliminar o analfabetismo, promover a reforma agrária, promover o planejamento social e econômico e estabelecer governos democráticos (leia-se pró EUA e anticomunistas).

Paralelamente ao auxílio para o desenvolvimento econômico e social aos países latino-americanos, os EUA abandonaram a política da não intervenção direta implantada por Roosevelt desde 1933, com a fracassada invasão de Cuba em 1961 e a crescente intervenção e apoio (principalmente após a crise dos mísseis de Cuba, em 1962) a ditaduras militares anticomunistas e pró Washington.

As ações exercidas pela AIA – American International Association – desde 1946, foram substituídas, paulatinamente (principalmente no Nordeste do Brasil), a partir de 1964, pela USAID, Agência Americana para o Desenvolvimento Internacional criada no escopo da Aliança para o Progresso. A partir de 1964, diversos acordos firmados por essa agência e o governo brasileiro visaram a adequar o sistema educacional brasileiro aos interesses da economia internacional, promovendo uma formação mais técnica em detrimento de uma educação mais teórica e humanista.

De acordo com Moraes (2016), a saúde financeira do conglomerado de comunicações de Chateaubriand, no final dos anos 1950, já era delicada. A oposição ao governo Jango agravou a crise, pois os veículos dos Diários Associados não receberam nem um centavo de publicidade do governo federal ou de suas empresas durante o mandato de João Goulart (1961 a 1964).

Ainda conforme Moraes, mesmo quando Chateaubriand estava na oposição aos governos de Vargas ou de Juscelino Kubitschek, sempre houve espaço para negociar trocas de favores e interesses, com as verbas de

publicidade do governo - ainda que oscilando num volume maior ou menor, conforme a conjuntura – abastecendo o caixa dos Diários Associados.

A oposição ideológica ao governo, associada à total falta de verbas da administração federal para suas empresas, foi o combustível que alimentou uma campanha agressiva e permanente de Chateaubriand contra o governo de Jango. Assim, desde o início do governo Jango, em 1961, Chateaubriand foi um dos personagens mais ativos (juntamente com Carlos Lacerda, o banqueiro Magalhães Pinto e o general Castelo Branco) na conspiração que resultou no golpe civil-militar de 1964.

### **3.1 A Campanha Nacional dos Museus Regionais**

Knauss (2018) identifica que o Museu Regional Dona Beja, em Araxá/MG, inaugurado em dezembro de 1965, e o primeiro museu regional a ser aberto, deve sua existência à temporada que Chateaubriand passou naquela cidade, no verão de 1964. Chatô passou praticamente o verão inteiro em Araxá, em tratamento de saúde visando sua recuperação (jamais alcançada) do acidente vascular que sofreu em 1960 e que lhe tolheu os movimentos e a fala.

Esta dissertação assume a hipótese, defendida por Lourenço (1999) e Pausini (2018; 2020), de que a formação dos Museus Regionais – e por consequência, da Pinacoteca Ruben Berta – está inserida num contexto nacional de desenvolver e integrar o país, em plena Guerra Fria, através de uma modernização conservadora, sob a esfera de influência dos EUA, levada a termo pelo Governo Militar a partir de 1964.

Este trabalho defende, também, que o verão de 1964 não foi apenas usado por Chateaubriand para tratar da saúde. Baseado em Moraes (2016) e no conteúdo das reportagens contra o governo e anúncios sobre os horrores do comunismo e a favor do capital estrangeiro para o desenvolvimento do país, publicados pela revista *O Cruzeiro*, de janeiro a março daquele ano, é possível afirmar a ativa participação de Chateaubriand, naquele período, nas conspirações que levaram ao golpe civil-militar. Também é identificado, neste trabalho, que a ideia de implantação dos Museus Regionais se deu em meio às conspirações e preparativos para o golpe.

Figura 3 - O "Muro da Vergonha"

# O "MURO DA VERGONHA" ...esconde o medo do confronto

Do lado de lá, estão novô... novô... titia... os primos... os parentes encarcerados, que não tiveram tempo de fugir do "paraíso".

**Por que levantaram o muro?!** Que esconde essa agressiva cortina de cimento, tijolos e armas farpados?!

**Esconde a vergonha de um mundo** que vive sob a sentença inapelável de uma pobreza "distribuída" pelo Partido, enquanto seus mentirosos pregadores do lado de cá ainda doutrina, para os ingênuos, que "acabara com a miséria".

**Esconde a vergonha de uma "ideologia" obsoleta e falsa**, que continua a prometer cinicamente a igualdade entre os homens, depois de ter servido apenas para erguer a bastilha da mais longa ditadura dos tempos modernos, ditadura que já se eterniza há quase meio século!

**O "Muro da Vergonha" é exatamente o muro do medo.** Do medo da comparação entre os dois mundos. Ele foi erguido pelos comunistas, não tanto para que alguns poucos audaciosos e desesperados não fujam; mas para que todos os submetidos, os escravizados, não vejam ali diante de seus olhos — diante de seu mundo triste, conformado e racionalizado — como é o agressivo contraste do vibrante mundo livre: alegre, próspero, humano!

**O muro é "da vergonha".** A vergonha que os comunistas têm de não poder explicar, aos que vivem no seu "paraíso", porque é que somente ali, do outro lado, é que há confiança, bem-estar, alegria de viver e a liberdade de se ter qualquer sonho e qualquer esperança.

**Precavenha-se contra os comunistas e suas "linhas auxiliares":** eles são partidários da violência, do "paredão" e do "muro" — porque é com isso que eles cercam os grandes currais humanos, das nações submetidas à escuridão do seu Partido.

(Uma Campanha dos "Diários Associados")



Figura 4 - O Menino Que Delatou os Pais

# UM TÍPICO "HERÓI" COMUNISTA: - O MENINO QUE DELATOU OS PAIS

O menino que figura, em estátua, na foto ao lado, é o "herói soviético", Pavlik Morozov, cuja fantástica façanha foi...delatar seus próprios pais à polícia comunista, por se pronunciarem, nas conversas familiares, contra o tipo de vida a que eram submetidos.

O "herói" vermelho tem o seu monumento no parque infantil de Karsnopresnenk, em Moscou; ali, ele é a lição viva do que os chefes e "educadores" comunistas desejam que outros milhões de Pavlik façam, para salvaguardar a perenidade do regime, contra aqueles milhões de pais e mães que não compreendem a "maravilha" que é viver sob o terror e sem nenhuma liberdade.

As crianças, que aparecem em volta, foram conduzidas por um "guia intelectual" que, por certo, lhes dirigiu palavras convincentes sobre como devem agir sempre que seus pais se atreverem a pensar como gente livre.

Bem fazem os nossos deputados vermelhos que levam seus filhos para serem educados nas terras do "Paredon". Aqui, eles ficariam sabendo que o "heroísmo" do jovem Pavlik Morozov é classificado pelos educadores brasileiros como uma ação sórdida, abjeta e anti-humana.

(Uma campanha de esclarecimento dos DIÁRIOS ASSOCIADOS)



Fonte: O Cruzeiro, 1º.02.64, p59, doc.eletr      Fonte: O Cruzeiro, 15.02.64, p37, doc.eletr

A doença de Chateaubriand, a partir de 1960, e a separação de Yolanda Penteadó de Ciccillo, em 1962, reaproximam os antigos amigos de juventude, com o convite de Chatô para que Yolanda aceitasse a presidência da Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR) e que selou a parceria de ambos no projeto de formação dos Museus Regionais.

Assim como Lourenço (1999), Pausini (2018; 2020) identifica a Campanha Nacional dos Museus Regionais como a etapa final do processo de formação de instituições culturais iniciado com a criação do MASP, em 1947. O plano de Chateaubriand, com o auxílio institucional de Yolanda Penteadó e a colaboração de Pietro Maria Bardi, na composição dos acervos a serem doados, era criar mecanismos de fomento e circularidade da arte pelo território nacional, tendo o MASP como ponto de partida. Segundo Pausini:

A circularidade do projeto coadunava com a necessidade identificada pelo governo militar, após o golpe de 1964, de promover a integração do Brasil e o afastamento da ameaça comunista estando presente no discurso moderno, além da promoção do desenvolvimento urbano e industrial. (PAUSINI, 2018, p. 25)

A criação dos Museus Regionais, como uma extensão nacional do MASP, visava a descentralização e promoção da arte pelo Brasil, difundindo o melhor de uma região para outras e promovendo a interlocução entre o nacional e o internacional.

Apesar do forte crescimento econômico e da aceleração da urbanização, o período que vai de 1946 até meados da década de 1960 foi, conforme Calabre (2009), marcado por uma fraca presença e atuação do Estado brasileiro no campo da cultura, notadamente nas artes plásticas. Entre 1964 e 1967, não havia, formalmente, uma política cultural por parte do Governo Federal. Assim, a Campanha Nacional dos Museus Regionais (tal qual o movimento que levou à formação do MASP, em 1947, por exemplo) foi idealizada e empreendida através dos Diários Associados de Chateaubriand e de boa parcela da nata do empresariado nacional

Entre dezembro de 1965 e outubro de 1967, foram inaugurados seis Museus Regionais, todos ativos até os dias atuais:

- 1) Museu Regional Dona Beja, em Araxá/MG (dezembro de 1965);
- 2) Galeria Brasileira, em Belo Horizonte/MG (janeiro de 1966);
- 3) Museu de Arte Contemporânea de Olinda/PE (dezembro de 1966);
- 4) Galeria Ruben Berta, em Porto Alegre/RS (março de 1967);
- 5) Museu Regional de Feira de Santana/BA (março de 1967);
- 6) Museu Regional Pedro Américo, atual Museu de Arte Assis Chateaubriand, em Campina Grande/PB (outubro de 1967).

Havia a previsão, conforme Lourenço (2004), de abertura de pelo menos mais três museus em 1968 (Jequié/BA, Maceió/AL e São Luís/MA), mas a morte de Chateaubriand, em abril de 1968, interrompeu a assim chamada Campanha Nacional dos Museus Regionais.

Toda a literatura sobre os Museus Regionais identifica que o início da campanha de formação se deu a partir de 1965. As evidências encontradas nesta pesquisa confirmam a hipótese de que a formação dos Museus Regionais se deu a partir de 1964, em sincronicidade com o golpe militar apoiado por Chateaubriand.

Nas edições de 07 e 14 de novembro de 1964 da revista *O Cruzeiro*, foram publicadas matérias de eventos ocorridos em outubro daquele ano e que tratam da criação dos Museus Regionais. Em ambas as ocasiões, se dá o encontro entre a aquisição de obras de arte e o desenvolvimento da pesquisa agropecuária de ponta (duas paixões que uniam Chatô e Yolanda).

Na edição de 14 de novembro, há uma matéria de quatro páginas sobre a pioneira cultura de uvas junto ao rio São Francisco, no Nordeste do Brasil, com um almoço oferecido por Chateaubriand para saudar a iniciativa da empresa Cinzano.

**Figuras 5 e 6 - Chateaubriand ao lado de obra doada à CNMR (esquerda); na outra foto, Yolanda Penteado (1ª a partir da esquerda) durante o almoço**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 14.11.1964, p. 27 e 29, doc.eletr.

No mesmo evento, Chateaubriand, ao lado de Yolanda Penteado, examinou alguns quadros que estavam sendo doados para um museu de arte em Minas Gerais, possivelmente o de Araxá/MG.

Na edição de 07 de novembro, foi publicada uma incrível reportagem, de quatro páginas e ricamente ilustrada, intitulada “Calor de Chimarrão Aquece

Londres - Gaúchos na Corte de St. James”, onde Chateaubriand e a maioria dos presentes (inclusive os ingleses) estão pilchados (vestidos com os trajes típicos do Rio Grande do Sul) em um churrasco gaúcho, oferecido para trezentas pessoas, na embaixada brasileira em Londres.

**Figura 7 - Chateaubriand, Nehemias Gueiros (lendo o discurso de Chatô) e Nelson Dimas de Oliveira (à direita, pilchado)**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 07.11.1964, p. 38, doc.eletr.

O evento celebrava a aquisição de gado Hereford para a fazenda Chambá, dos Diários Associados, localizada em Viamão/RS, pioneira na criação de gado de corte de genética superior.

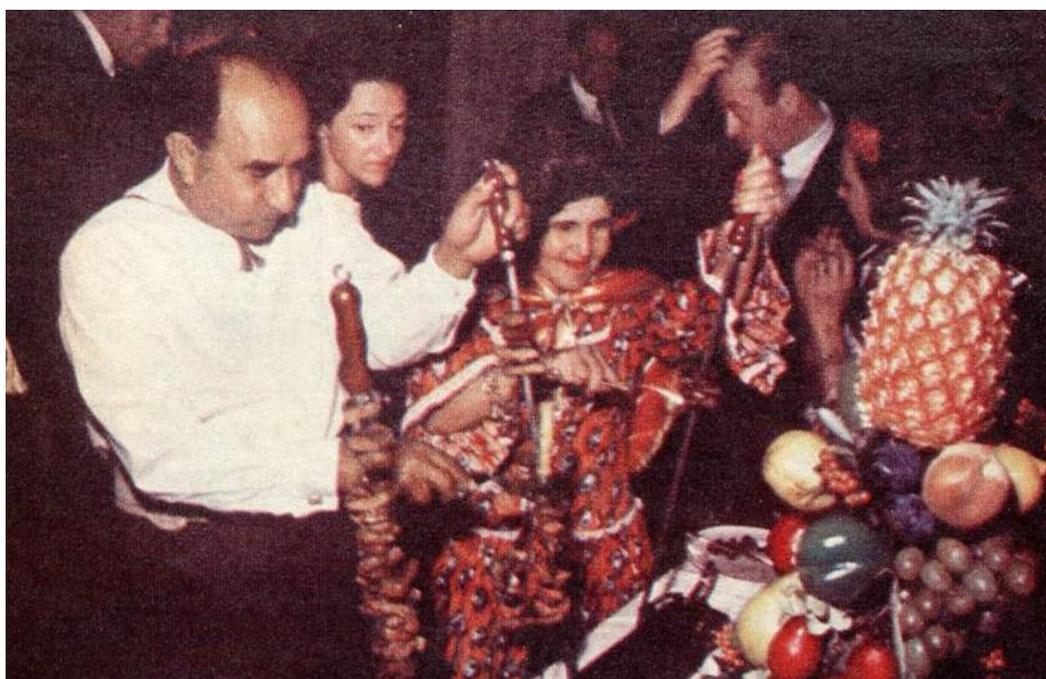
Conforme Morais (2016), todas as festas e compras de Chateaubriand eram financiadas com o dinheiro dos outros. Assim, entre os presentes no churrasco encontramos vários nomes que financiavam os luxos de Chatô, dentre eles, alguns nomes que financiaram a Campanha Nacional dos Museus Regionais, como Joel Paiva Cortes, diretor do Banco de Crédito Real de Minas

Gerais, e que, posteriormente, financiou a aquisição de pelo menos uma obra (The Planet, de Bill Maynard) dos artistas ingleses que constam no acervo da Pinacoteca Ruben Berta.

De acordo com a reportagem, o vinho servido no churrasco era da vinícola Dreher, de Carlos Dreher Neto, que foi um dos principais financiadores, ao lado de Ruben Berta, da criação do museu destinado a Porto Alegre.

Nelson Dimas de Oliveira, Superintendente Geral dos Diários Associados no RS e diretor da Fazenda Chambá aparece pilchado, ao lado da mulher, servindo os convidados.

**Figura 8 - Nelson Dimas de Oliveira e esposa**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 07.11.1964, p. 39, doc.eletr.

Conforme depoimento de Neide Dimas de Oliveira Fiorenzano, filha de Nelson Dimas e funcionária dos Diários Associados em Porto Alegre, na época, e que acompanhou todo o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta, estando inclusive na inauguração do Museu em 06 de março de 1967, essa viagem a Londres teve dois objetivos: o primeiro era a aquisição de gado Hereford para a fazenda Chambá, em Viamão, e o segundo era negociar a compra de obras de arte para os Museus Regionais.

O gado foi transportado, de avião, da Inglaterra para Porto Alegre, pela VARIG. Não foi possível verificar se alguma obra de arte foi adquirida na ocasião, mas a presença do casal Elsbeth e Hans Peter Juda no evento confirma as tratativas de aquisição de obras de arte em Londres.

**Figura 9 - Elsbeth Juda, João Calmon e Edmundo Monteiro**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 07.11.1964, p. 38, doc. eletr.

Conforme Knauss (2018), a fotógrafa Elsbeth Juda era amiga de Pietro Maria Bardi e o seu contato junto às galerias de arte de Londres. Quanto a Hans Peter Juda, marido de Elsbeth e editor de revista, conforme Valiati (2013), o mesmo já havia doado ao MASP, em 1952, uma tela de Graham Sutherland, artista presente na coleção Ruben Berta com duas obras.

**Figura 10 - Casal Hans Peter e Elsbeth Juda**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 07.11.1964, p. 39, doc. eletr.

Isso confirma que as tratativas/negociações para aquisição de obras de arte junto às galerias londrinas tiveram início já em 1964. Somando a essa informação o fato da apresentação de obras para o museu de Minas Gerais (edição de 14 de novembro da revista *O Cruzeiro*), fica demonstrado que a Campanha Nacional dos Museus Regionais já estava em ação desde o ano de 1964.

**Figura 11 - Hans Peter Juda e Barão Roy Thomson (dono de jornais e rádios no Canadá e no Reino Unido) cumprimentando Chateaubriand (de chapéu)**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 07.11.1964, p. 41, doc.eletr.

Em “Museus Acolhem Moderno” (LOURENÇO, 1999), obra que analisa a formação dos museus e coleções de arte moderna no país desde o final dos anos 1940 (MASP, MAM/SP, MAM/RJ) até a década de 1960 (Museus Regionais), a Pinacoteca Ruben Berta é citada pela primeira vez, ainda que muito brevemente, nas páginas 246 e 247, em um trabalho sobre o sistema e a história da arte no Brasil.

Nesse texto, consta a informação de que, em 1966, Chateaubriand batizou de “Boitatá”<sup>11</sup> a coleção do Museu Regional que seria instalada em Porto

---

<sup>11</sup> Mito indígena simbolizado por uma cobra de fogo ou de luz com dois grandes olhos, ou por um touro que lança fogo pelas ventas; mito também relacionado com a indicação de tesouros ocultos, à proteção dos campos contra incêndios ou que é uma encarnação de alma penada.

Alegre, no ano seguinte, numa alusão às críticas de seus adversários à sua personalidade e ao fato de que estava formando museus fantasmas em São Paulo, uma vez que antes da abertura das seis unidades dos Museus Regionais pelo país, sendo a primeira em dezembro de 1965 e a última em outubro de 1967, as obras ficavam sob a guarda do MASP, em São Paulo/SP.

A morte repentina de Ruben Berta - presidente da VARIG, e quem providenciava o transporte das obras dos Museus Regionais - em dezembro de 1966, fez com que Chateaubriand rebatizasse a coleção destinada para Porto Alegre com o nome do amigo e, mesmo sem ainda haver uma sede destinada para receber a coleção, antecipasse a inauguração da Pinacoteca Ruben Berta para 06 de março de 1967, mesmo mês da abertura do Museu Regional de Feira de Santana, na Bahia. Assim,

A Ruben Berta é instalada em março, no edifício da rádio Farroupilha, no morro Santa Tereza, e não foge à regra. Há discursos da presidente dos museus regionais e de diretores de grandes firmas, a incluir a VARIG, o banco Boa Vista, a destilaria Dreher, sendo seu diretor nomeado presidente da galeria. Para diretor artístico indica-se, afinal, alguém ligado ao tema - o pintor gaúcho Angelo Guido, que falece logo em seguida. (...) Os jornais abordam a importância do acervo, sempre se referindo às obras de Visconti, já propaladas desde a doação, sem questionar a compatibilidade com o nome MAC, bem como Di Cavalcanti, Guignard, Pedro Américo, junto a Tomie Ohtake e Kazuo Wakabayashi, numa total miscelânea. (...) A escolha é também de Bardi, totalizando hoje 125 obras, contando com autores brasileiros do século passado, das primeiras gerações modernistas, dos artistas lançados pela bienal, além, é claro, de ingleses. Como se constata, há tanto um conjunto heterogêneo quanto seleção complicada, pois agregam diferentes concepções, mostrando obras isoladas e um museu distante da importância até então legitimamente conquistada pelo MASP. (LOURENÇO, 1999, p. 246-247)

Comparando os dados contidos em Lourenço (1999) com os trabalhos de Silva e Espírito Santo (2017; 2018), que abordam a coleção reservada para o Museu Regional do Maranhão, pode-se levantar a hipótese de que a morte de Berta garantiu a existência do Museu Regional de Porto Alegre.

Nos artigos da dupla de autores, constata-se que a inauguração do Museu Regional do Maranhão, prevista para 1968, não chegou a ocorrer devido à inexistência, na época, de um local destinado – pelo poder público ou por financiamento privado – ao museu. Após a morte de Chateaubriand, em abril daquele ano, a ideia foi abandonada.

Embora não se possa afirmar categoricamente que foi a morte de Berta que garantiu ou não a existência da coleção de Porto Alegre, constata-se que, dos seis Museus Regionais inaugurados naquele período, só a Pinacoteca Ruben Berta foi aberta sem ter um prédio especificamente destinado à coleção. Assim fica a questão: se a demora em conseguir uma sede para a coleção extrapolasse a data da morte de Chateaubriand (abril de 1968), a coleção de Porto Alegre poderia ter o mesmo destino da coleção destinada ao Maranhão: ficar depositada no MASP?

Também é importante esclarecer que a morte de Angelo Guido não se deu “logo em seguida”. Ela ocorreu em dezembro de 1969 e foi a última de uma série de perdas de personagens importantes na formação da coleção: Ruben Berta, em dezembro de 1966; Carlos Dreher Neto (presidente da galeria e grande colaborador no financiamento para a aquisição das obras), em 1967; Chateaubriand, em 1968. Assim, com uma sede provisória no prédio da rádio Farroupilha e da TV Piratini, no Morro Santa Tereza, e sem a presença de quem pudesse administrar e cuidar da coleção, a Pinacoteca Ruben Berta foi doada oficialmente, em 10 de novembro de 1971, à Prefeitura de Porto Alegre.

### **3.2 A Identidade “Moderna” da Coleção**

O aspecto de “miscelânea” da coleção, apontado por Lourenço (1999), deve-se, em boa medida à intervenção de Pietro Maria Bardi, diretor do MASP, que influenciou decisivamente na escolha das obras:

(...) O marchand, crítico de arte e lendário diretor do MASP inicialmente incumbido da museografia dos museus regionais, logo passou também a atuar na seleção de obras. A indistinção apregoada por Bardi – para quem não existia arte antiga ou moderna, somente arte – lhe conferia uma razoável liberdade de apreciação e escolha que o levou a incluir na coleção não só representantes do século XIX, mas também artistas primitivos, tais como Agostinho Batista de Freitas e Manezinho Araújo. (Catálogo Pinacoteca Ruben Berta, 2011, p. 5)

Observa-se ainda, conforme Knauss (2018), que a ação curatorial não era tão fechada quanto se anunciava inicialmente. A arte moderna foi mais um recurso retórico para promover as iniciativas, face ao seu lugar consagrado na cultura nacional da época.

Do ponto de vista curatorial, chama a atenção o fato de que estas coleções dos museus regionais, de modo geral, são associadas à arte moderna pelo seu anúncio inicial que prometia ter como marco a Semana de Arte Moderna de 1922. Contudo, as coleções constituídas não indicam a consolidação da proposta de enfatizar a arte moderna do Brasil, o que com frequência é visto como medida de um certo fracasso. (...) Maria Cecília França Lourenço situa estas coleções num quadro de epílogo dos museus de arte moderna (...). Realmente, desde os primeiros momentos, o resultado apontou para outras direções. O fato das coleções se instalarem em edifícios históricos, assim como o conjunto revelar muito mais um painel geral das artes no Brasil e até diálogos com a arte estrangeira em alguns casos, revela que a pretensão de abrangência das coleções era muito mais ampla. (KNAUSS, 2018, p. 8-9)

Essa afirmação de Knauss, de que a arte moderna foi um recurso apenas simbólico para formar a coleção, que incorporou, também, artistas *naïfs* e obras do século XIX, remete à formação do MASP, em 1947, onde a composição do acervo foi definida, basicamente, pelos mesmos personagens - Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi – e não seguiu uma linha curatorial que possa ser definida como moderna.

Capitaneado por Assis Chateaubriand, com a decisiva colaboração de Yolanda Penteado, o projeto dos Museus Regionais visava estender as coleções de arte a todas as regiões do país, descentralizando o eixo artístico da região Rio de Janeiro-São Paulo, agregando valores locais e promovendo a circulação desses valores pelo território nacional, dentro de um “projeto civilizatório” de construção de uma “identidade” e promoção da integração nacional (CATÁLOGO, 2011; SIMON, 2013).

Em contraposição a essa ideia – algo positivista – de projeto civilizatório e integração nacional através da constituição dos Museus Regionais, Pausini (2018) contextualiza:

O êxito do projeto paulista, capitalista, urbano-industrial de museus é levado pela velha aristocracia, ressignificada e financiada pelo capital industrial emergente para outras regiões do país em pleno contexto nacional do regime militar de desenvolver e integrar. (PAUSINI, 2018, p. 1)

Maria Cecília França Lourenço apresenta um diagnóstico mais contundente e direto sobre o papel dos Museus Regionais no período de implantação do regime militar, após o golpe de 1964:

Se a era dos MAMs se inicia com um vendaval de idealismo, sonhos e utopias, seu fechamento é melancólico e nascido de uma aventura terminal do criador dos Diários, agora finalmente associado a Yolanda Penteadó. Uma grande parcela dos museus, aqui selecionada, nesta etapa final do estudo, nasce à época do golpe militar, e espelha as alianças e as trocas nesse novo período. Atendem a algumas das funções culturais, mas também são usados no intento de perpetuar ideologias nacionalistas, em que a ocupação e defesa do território brasileiro camufla as artimanhas do poder para dominar a cena por um longo período, como de fato ocorreu. (LOURENÇO, 1999, p. 237)

A afirmação da autora valida a hipótese central deste trabalho, mas a ideia de que os sonhos e utopias da era de formação dos MAMs se transformou num melancólico epílogo com os Museus Regionais deve ser relativizada. A premissa desta dissertação é a de que esses dois momentos seguem a mesma dinâmica: valorizar o discurso do projeto moderno, de urbanização e industrialização e, num contexto de Guerra Fria, sob a órbita de influência dos EUA.

Na palestra “Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: genealogia da coleção da Pinacoteca Ruben Berta” (KNAUSS, 2018)<sup>12</sup>, o tema da formação das coleções de arte dos museus regionais é abordado e, mais especificamente, apontam-se os fatores que levaram a Pinacoteca Ruben Berta a receber um expressivo lote de jovens artistas ingleses dos anos 1960.

Embora reconheça que ainda faltem fontes para conhecer as articulações que levaram as obras desses artistas ingleses para a Pinacoteca Ruben Berta, a pesquisa de Knauss é importante ao localizar o surgimento do projeto, no verão de 1964, em Araxá/MG, onde Chateaubriand passou uma longa temporada em tratamento de saúde visando sua recuperação (jamais alcançada) do acidente vascular que sofreu em 1960. Esse dado é particularmente importante para esta pesquisa, pois Chateaubriand teve ativa participação na conspiração que levou ao golpe militar de 1964 (MORAIS, 2016), sendo que Araxá/MG foi a sede do primeiro Museu Regional a ser inaugurado (Museu Regional Dona Beja), em dezembro de 1965.

Conforme Pausini (2018), o projeto dos museus regionais deve ser visto como parte do contexto nacional, no regime militar, de desenvolver e integrar o país, em contexto de Guerra Fria, sob a tutela dos EUA:

---

<sup>12</sup> Palestra proferida em 02 de maio de 2018 na sede da Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre/RS.

(...) É em consequência destas ações de âmbito nacional e regional, que no contexto de pós-guerra e de plena Guerra Fria que nasce o Museu de Arte de São Paulo (1947), articulado pelo político e empresário das comunicações Assis Chateaubriand, voltado à arte clássica europeia em projeto distinto ao que tencionava o industrial Nelson Rockefeller, (...) Mas é sob a direção do industrial ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, casado com Yolanda Penteado, que Rockefeller encontrou a sua parceria em São Paulo por meio da fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), que teve por modelo inspirador o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, (...) O museu que teve sua primeira exposição na metalúrgica Matarazzo e, posteriormente, no prédio dos Diários Associados de Chateaubriand no centro de São Paulo pretendia valorizar o discurso do projeto moderno, urbano e industrial em contexto de Guerra Fria, ligando o Brasil aos grandes centros produtores de arte [capitalistas] e inserindo São Paulo neste grande circuito. (PAUSINI, 2018, p. 22-23)

A década de 1960 marcou a reaproximação de Yolanda Penteado, já separada de Ciccillo Matarazzo, e Assis Chateaubriand, que juntos, na Campanha Nacional dos Museus Regionais, intencionavam fomentar a circularidade da arte por todo o país, tendo como ponto de partida o MASP, em São Paulo:

Na década de 1960, com o fim do primeiro MAM-SP, Yolanda passa a integrar a equipe dirigente do MASP e logo é convidada por Assis Chateaubriand para presidir a Campanha Nacional dos Museus Regionais, que tinha por intenção abrir unidades de museus de arte no país. (...)

O plano ambicioso de Penteado, Chateaubriand e Bardi era criar mecanismos de fomento e circularidade da arte pelo território nacional, tendo o MASP como ponto de partida e interlocução entre o nacional e o internacional, propiciando assim, o fomento da arte local e, em alguma medida, a influência de técnicas e estilísticas valorizadas no cenário internacional. A circularidade do projeto coadunava com a necessidade identificada pelo governo militar, após o golpe de 1964, de promover a integração do Brasil e o afastamento da ameaça comunista estando presente no discurso moderno, além da promoção do desenvolvimento urbano e industrial. (PAUSINI, 2018, p. 25)

A hipótese de que o projeto dos Museus Regionais esteve inserido na conspiração e articulações que levaram ao golpe de 31 de março de 1964 encontra eco em outro trabalho de Maria Cecília França Lourenço. Em artigo da autora, publicado nos anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2004, é levantada a questão sobre quais eram as relações entre o discurso de integração nacional do Governo Militar e a implantação de uma rede de museus regionais pelo país. Além disso, traz à tona um personagem importante nos processos de formação do MASP, do MAM-SP, do MAM-RJ e da

Bienal de São Paulo: Nelson Rockefeller, responsável dentro do governo estadunidense pela política de aproximação com o Brasil durante a II Guerra Mundial e no imediato pós-guerra, no sentido de manter o país afastado da esfera soviética. Rockefeller, que era diretor do MoMA na época, doou, em 1946, 13 obras para a formação do acervo do MAM-SP e para futuros museus no Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre.

(...) Já em 1946 o próprio Rockefeller doara apenas 13 obras, pensando dotá-las para museus no Rio, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre (...) conforme carta datada de 28 de novembro de 1946 de Nelson Rockefeller para Eduardo Kneese de Mello, então presidente do IAB/SP, sobre a possibilidade de as 13 obras doadas aos futuros museus de arte moderna a serem implantados, além de São Paulo e Rio de Janeiro (...). (LOURENÇO, 2004, p. 3)

Devido às suas estreitas relações com Yolanda Penteado, Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand, Nelson Rockefeller era, conforme Tota (2014), o elo de ligação entre Chateaubriand e Ciccillo. Pode-se considerar, também, com base em Lourenço (2004), a possibilidade de que a ideia de descentralizar os museus de arte moderna e/ou contemporânea do eixo Rio de Janeiro-São Paulo para outras regiões do Brasil, dentro de uma visão de modernização conservadora e aliada aos EUA, num contexto de Guerra Fria, estava adormecida desde a década de 1940 e só foi levada a cabo quando a aliança Brasil-EUA esteve sob “ameaça” no governo de João Goulart (1961-1964).

A formação dos Museus Regionais tem sido objeto de estudo e reflexão de pesquisadores nos últimos anos, sobretudo a partir de 2016. Os trabalhos localizados têm seu foco nas coleções destinadas ao Norte e ao Nordeste do Brasil (Olinda/PE, Campina Grande/PB, Feira de Santana/BA e Maranhão).

Mantoan e Oliveira (2016), em artigo sobre a trajetória de Yolanda Penteado, ratificam sua intensa colaboração com Assis Chateaubriand nos anos 1960, junto ao MASP e na implantação dos Museus Regionais do Nordeste.

Silva e Espírito Santo (2017; 2018) abordam a coleção reservada para o Museu Regional do Maranhão, cuja inauguração, prevista para 1968, não chegou a ocorrer, conforme já mencionado, devido à morte de Chateaubriand em abril daquele ano. As obras dessa coleção compõem os atuais acervos do

Museu Histórico e Artístico do Maranhão e do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco.

Os trabalhos de Silva e Espírito Santo trazem importantes contribuições para esta pesquisa, ao constatar que a criação do Museu Regional do Maranhão, na capital São Luís, só não ocorreu devido à inexistência, na época, de um local disponível para ser a sede do museu. Como todos os Museus Regionais inaugurados entre 1965 e 1967 dispunham de sedes próprias, com exceção da coleção destinada à Porto Alegre, fica a pergunta: foi a morte de Berta que garantiu a existência da Pinacoteca Ruben Berta? A resposta (provável) é sim.

No final de 1966, após a abertura das três primeiras unidades dos Museus Regionais (Araxá/MG em dezembro/65, Belo Horizonte/MG em janeiro/66 e Olinda/PE em dezembro/66), Chateaubriand já tinha como certa a abertura de mais duas unidades no ano seguinte: em Feira de Santana/BA e em Campina Grande/PB, sua cidade natal. Os acervos dessas duas coleções já estavam no MASP e as tratativas para adquirir uma sede para os museus estavam bastante adiantadas.

A abertura do Museu de Feira de Santana/BA foi planejada (e efetivada) para março de 1967. O museu de Campina Grande/PB, após uma série de dificuldades para conseguir uma sede, foi finalmente inaugurado em outubro daquele ano, sendo a sexta (e última) unidade dos Museus Regionais a ser inaugurada.

Desde 1964 havia a intenção de abrir uma unidade dos Museus Regionais em Porto Alegre, cujo nome deveria ser “Boitatá”, mas a dificuldade em conseguir um prédio para sediar a coleção, junto ao poder público ou à iniciativa privada, impedia esse movimento.

A repentina morte de Ruben Berta, em 14 de dezembro de 1966, acelerou o processo. Para homenagear o amigo e grande colaborador da campanha dos Museus Regionais, Chateaubriand resolveu antecipar a inauguração do museu de Porto Alegre, mesmo sem haver uma sede para abrigar a coleção.

A Pinacoteca Ruben Berta foi inaugurada no dia 06 de março de 1967, nos estúdios da Rádio Farroupilha e da TV Piratini, no Morro Santa Tereza. A

coleção ficava abrigada, conforme depoimento de Neide Dimas de Oliveira Fiorenzano, numa pequena sala do prédio dos Diários Associados.

A decisão pela abertura do museu naquela data, por Chateaubriand, pegou de surpresa a equipe dos Diários Associados de Porto Alegre, que se viu obrigada a arranjar e organizar um espaço e, também, a montar uma exposição com as cerca de trinta obras de arte que vieram de São Paulo junto com Chateaubriand e sua comitiva.

O espaço era exíguo e, logicamente, provisório, até que se conseguisse um prédio para abrigar a coleção. Neide Dimas afirmou que o seu pai – Nelson Dimas de Oliveira, Superintendente Geral dos Diários Associados no Rio Grande do Sul - tentou sem sucesso, por mais de três anos, achar um imóvel para o museu.

Dessa maneira, é possível afirmar, baseado em Silva e Espírito Santo (2017; 2018), que a morte de Ruben Berta e o consequente desejo de Chateaubriand de homenageá-lo foram os fatores que permitiram a existência da Pinacoteca Ruben Berta. Sem a morte de Berta e na impossibilidade de conseguir um prédio para abrigar a coleção durante o ano de 1967, provavelmente o destino das obras destinadas para Porto Alegre – após a morte de Chateaubriand, em abril de 1968 - seria o mesmo das obras destinadas ao museu regional do Maranhão: ficarem depositadas no MASP.

### **3.3 A Formação Inicial da Coleção**

Morais (2016) e Pausini (2018; 2020) descreveram o “modus-operandi” de Chateaubriand, que consistia na divulgação dos mecenas ou artistas doadores das obras nos veículos de comunicação dos Diários Associados. Esse modo de ação não era válido para Ruben Berta, que mantinha com “Chatô” uma relação mais complexa.

Os elos de ligação entre Ruben Berta e Chateaubriand eram muito mais antigos, desde os anos 1940, cimentados por interesses comerciais, mas, também, por afinidades: paixão pela aviação, obsessão por desenvolvimento

econômico e tecnológico, amor pela agropecuária e, acima de tudo, compartilhamento de um fervoroso anticomunismo.

**Figura 12 - Assis Chateaubriand e Ruben Berta**



Fonte: Acervo Artístico da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

O transporte das obras de arte destinadas aos museus regionais, bem como o financiamento de outras despesas relativas a esse empreendimento e a doação de obras de arte não foram retribuídas apenas com espaço publicitário na revista *O Cruzeiro* e nos demais veículos de comunicação dos Diários Associados.

Conforme Albuquerque (2017), a VARIG desenvolveu ao longo dos anos uma sofisticada colaboração com os órgãos de imprensa, mantendo uma publicidade constante e distribuição de passagens-cortesia entre as redações. Mesmo quando ocorriam acidentes fatais com aviões da empresa (e a publicidade era suspensa) a verba era mantida. Dessa maneira, o tratamento dado aos acidentes fatais da VARIG era muito mais discreto (evidentemente, na

medida do possível) do que as coberturas – geralmente explorando o lado trágico de um acidente aéreo – destinadas às outras companhias aéreas.

Entre 1964 e 1968, houve vários acidentes aéreos fatais no Brasil. Alguns com aviões da VARIG, e a revista *O Cruzeiro*, nesse período, apenas deu destaque para as tragédias das outras companhias, poupando a VARIG.

A parceria com Ruben Berta, aliada à divulgação dos mecenas e artistas que financiavam a aquisição e doavam obras de arte foi o motor que permitiu a construção dos acervos dos Museus Regionais. Deve-se destacar, ainda, a presença constante, nas páginas da revista, de dois grandes financiadores da Campanha Nacional dos Museus Regionais (e que estavam presentes na inauguração da Pinacoteca Ruben Berta):

- Carlos Dreher Neto, diretor-presidente da Cia. de Bebidas Dreher, de Bento Gonçalves/RS, uma das maiores do Brasil na época, através de publicidade e matérias pagas; Bancou grande parte das despesas de instalação da Pinacoteca Ruben Berta;

- Helena Lundgren, herdeira, dentre outras empresas, das Casas Pernambucanas, a maior rede varejista de roupas e tecidos do Brasil na época. Bancou grande parte das despesas de instalação dos museus regionais de Olinda/PE, Feira de Santana/BA e Campina Grande/PB.

No que tange aos dois maiores colaboradores quanto aos custos de formação da coleção destinada para Porto Alegre, Ruben Berta e Carlos Dreher Neto, é digno de nota o volume constante de publicidade nas páginas da revista, ao longo dos anos, da VARIG e das bebidas produzidas pela destilaria Dreher.

Conforme Morais (2016), as doações solicitadas por Chateaubriand costumavam ser “pagas” com anúncios nos seus veículos de comunicação. As contribuições de Carlos Dreher Neto e Ruben Berta, na formação da Pinacoteca Ruben Berta, foram identificadas, também, por Lourenço (1999) e Penteadó (1976).

Em *Museus Acolhem Moderno* (1999), Lourenço indica que, na inauguração da Pinacoteca, em 06 de março de 1967, Carlos Dreher Neto é nomeado, por Assis Chateaubriand, como o presidente da Instituição. No dia

seguinte ambos estavam em Bento Gonçalves/RS, na sede da destilaria Dreher, para o lançamento do vinho “Velho Capitão”, em homenagem a Chateaubriand.

Na obra *Tudo em Cor-de-Rosa*, Yolanda Penteado descreve que:

A Galeria Ruben Berta, de Porto Alegre, foi inaugurada em março de 1967. Ficava na Rádio Farroupilha, dos Diários Associados. Era presidente Carlos Dreher Neto. A coleção, quase toda doada pelo Berta, aquele gaúcho fora de série que criou a Varig, foi a mais importante. Tinha quadros de Di Cavalcanti, Guignard, Visconti, Pedro Américo, Batista da Costa. (PENTEADO, 1976, p. 276)

Penteado (1976) também traz informações sobre a aquisição do lote de artistas britânicos que consta na coleção:

Londres era, no momento, excelente mercado de arte. Chatô resolveu comprar lá a maior parte dos quadros para os museus regionais. (...) Ruben Berta organizou com os Diários Associados uma viagem à Londres. (...) Chatô queria celebrar a compra dos quadros com uma festa. A recepção na Embaixada brasileira foi impecável. (...) O pintor paulista Wesley Duke Lee expôs seus quadros trazidos do Brasil junto com os que tinham sido comprados em Londres nessa mesma ocasião. (PENTEADO, 1976, p. 276-277)

O evento citado por Penteado foi fartamente divulgado nas páginas de *O Cruzeiro* em três edições seguidas - 22 e 29 de abril e 06 de maio de 1966 – como o “Festival da Varig em Londres”, com as presenças de Chateaubriand, Yolanda Penteado, Daniel Wildenstein (marchand francês que intermediou a compra de obras de arte quando da formação do MASP), Carlos Dreher Neto, Hans Peter e Elsbeth Juda.

**Figura 13 - Hans Peter Juda (terceiro a partir da esquerda) e Carlos Dreher Neto (quinto a partir da esquerda)**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 29.4.1966, p. 47, doc.eletr.

**Figura 14 - Carlos Dreher Neto e esposa examinando as obras expostas**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 29.4.1966, p. 39, doc. eletr.

As reportagens mostram a aquisição de obras para os Museus Regionais, citando doações de David e Nelson Rockefeller e informando que a escolha das obras, nas galerias de Londres, se deu através do casal Juda.

**Figura 15 - Sheila Parnell, Elsbeth Juda e Yolanda Penteado ao lado do quadro de Mestre de las Artes “O Juízo Final” (século XV), doação de Daniel Wildenstein**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 29.4.1966, p. 50, doc. eletr.

**Figura 16 - Elsbeth Juda e Yolanda Penteadó (segunda e quarta, a partir da esquerda)  
com a obra “Salão Azul” de Churchill**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 29.4.1966, p. 50, doc.eletr.

No que se refere especificamente à Pinacoteca Ruben Berta, a edição de 06 de maio traz a imagem e informações sobre a obra *The Planet*, de Bill Maynard, doada pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais.

Figura 17 - MAYNARD, Bill – *The Planet* – 1965 – nanquim e guache – 76,5 x 91,4 cm



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Posteriormente, em 26 de julho de 1966, a revista publicou uma matéria de seis páginas sobre o artista chinês Chang Dai-Chien. O texto, claramente anticomunista, informa que o pintor saiu da China para viver a liberdade no mundo ocidental. A reportagem relata, ainda, que a visita à casa do artista, que morou em Mogi das Cruzes/SP de 1955 a 1970, já estava agendada havia mais de dois meses e só naquele momento estava sendo concretizada.

Consta nos registros da Pinacoteca Ruben Berta que a obra de Chang Dai-Chien presente na coleção foi adquirida junto ao artista, por Assis Chateaubriand, em 29 de março de 1966. Como esse tipo de matéria na revista levava, em média, cerca de três semanas para ser publicado, o prazo de dois

meses fecha e a reportagem é, provavelmente, com base em Moraes (2016) e Pausini (2018; 2020), a compensação pela doação efetuada pelo artista.

**Figura 18 - CHANG DAI-CHIEN – Passeio ao longo do rio apreciando as flores das ameixas – 1966 – aquarela – 59,2 x 47,5 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Reconhecido como o “Picasso do Oriente” e já consagrado na época, Chang Dai-Chien é, atualmente, um dos artistas mais valorizados no mercado internacional de arte. Está representado na coleção com uma aquarela, datada de 1966, conforme identificação de representantes da Christie’s Hong Kong em visita técnica à coleção em março de 2018.

A visita, realizada na Reserva Técnica do Paço Municipal, onde a obra estava guardada, propiciou a confirmação do ano de produção da obra, que oficialmente constava como “sem data” nos catálogos e registros da Pinacoteca Ruben Berta. Tal confirmação foi realizada por Sara Mao, especialista em arte asiática da Christie’s.

Chang Dai-Chien esteve novamente nas páginas de *O Cruzeiro* numa reportagem de seis páginas sobre o artista chinês na edição de 09 de janeiro de 1969.

Estabelecido no Brasil desde 1955 (onde ficou até 1970), na reportagem é enfatizado o fato de o artista ter emigrado da China após a revolução de 1949, que implantou o comunismo naquele país. Devido à falta de liberdade, informa o texto, o artista passou a se sentir um estrangeiro em sua própria pátria e “juntou seus pincéis e sua arte e veio para o Ocidente”.

O tom da reportagem remete às observações de Bueno (1999), ao contrapor a perseguição aos artistas nos países comunistas com a liberdade de expressão na cultura ocidental, sendo a livre produção artística um dos símbolos máximos dessa liberdade.

Nesse modelo de divulgação dos mecenas ou artistas doadores foram identificadas, ainda, através da revista *O Cruzeiro*, as seguintes aquisições para a coleção Ruben Berta:

- edição de 02.10.1966: matéria de seis páginas sobre a cidade de Ouro Preto e o pintor Estevão (José de Souza Estevão), cuja obra “Congada de Chico Rey em Ouro Preto”, de 1965, faz parte da coleção;

- edição de 16.10.1966: seis páginas sobre “A Pintura em Minas, com destaque para Chanina, presente na coleção com “Paisagem”, de 1967; Wilde Lacerda, na coleção com “Sabará”, de 1963; Maria Helena Andrés, presente na coleção com “Estudo”, de 1965; e Ildeu Moreira, representado na coleção com “Marinha”, óleo sobre tela, sem data;

- edição de 29.10.1966: reportagem de quatro páginas sobre o casal de artistas plásticos Vasco Prado e Zorávia Bettiol. A artista compõe a coleção com “Passeio no parque”, xilogravura de 1965;

- edição de 17.12.1966: matéria de cinco páginas com a artista Maria Polo, que faz parte da coleção com a obra “Estudo – Opus 403”, de 1966.

Figura 19 - *POLO, Maria – Estudo - Opus 403 – 1966 – óleo s/ tela – 96,7 x 115,9 cm*



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

A doação da obra de Maria Polo foi detectada, também, por Paulo Knauss:

Entre os doadores não há apenas empresários endinheirados, mas igualmente personalidades do mundo da cultura, como Pietro Maria Bardi, que ofereceu uma tela de sua amiga italiana radicada no Brasil, Maria Polo. (KNAUSS, 2018, p. 15)

Conforme matéria na revista *O Cruzeiro* de 25 de março de 1967, no final de 1966 a coleção destinada a Porto Alegre, depositada no MASP, era composta por, aproximadamente, quarenta obras, incluindo um lote de quatorze obras de artistas britânicos adquiridas em Londres.

Em fevereiro de 1967, foram incorporadas, no mínimo, mais vinte e duas obras à coleção Ruben Berta, conforme divulgado pela revista *O Cruzeiro*, nas seguintes edições:

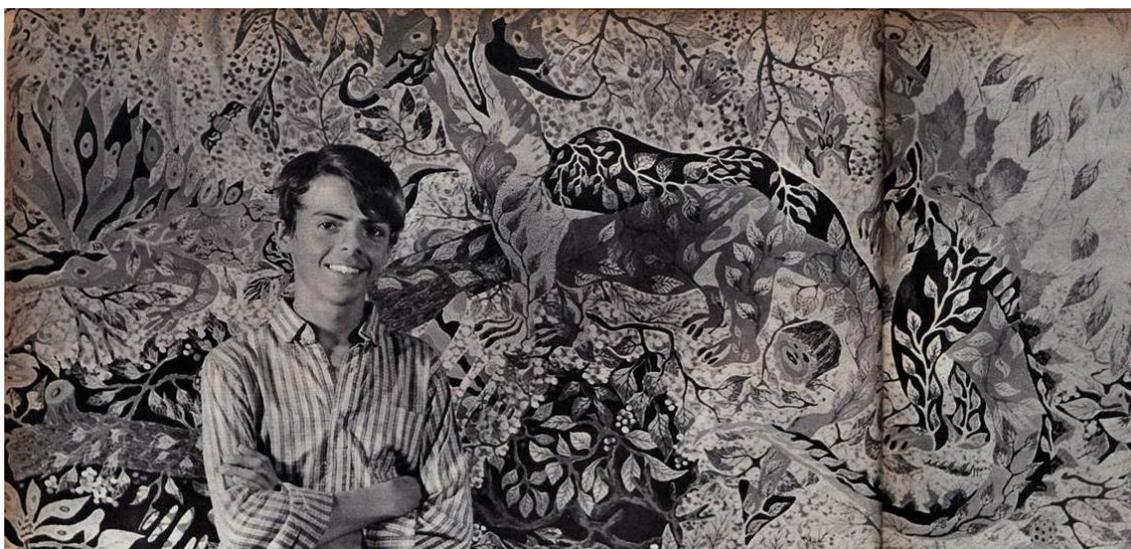
- edição de 04.3.1967: matéria de cinco páginas, ricamente ilustradas, sobre o artista plástico Rubens Martins Albuquerque e a sua obra “Floresta Pré-histórica”, sem data, doada ao museu de Porto Alegre. O artista está presente na Pinacoteca Ruben Berta com outra obra além desta, *Elegia à VARIG*, de 1967.

Fig 20 - ALBUQUERQUE, Rubens M. – Floresta Pré-Histórica – s/data – guache s/papel – 100,0x199,5



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Figura 21 - Autor (Rubens Martins Albuquerque) e obra



Fonte: Revista O Cruzeiro, 04.3.1967, p. 81, doc. eletr.

- edição de 25.3.1967: matéria de três páginas sobre almoço organizado em São Paulo por Assis Chateaubriand, acompanhado de Yolanda Penteadó e Pietro Maria Bardi, para homenagear o mecenas Guido Santi, Superintendente da Olivetti do Brasil, que doou para a coleção Ruben Berta vinte e uma obras de vários artistas, entre os quais constavam trabalhos de Maciej Antoni Babinski,

Fayga Ostrower, Anna Letycia Quadros, Isabel Pons, Maria Bonomi e Marcelo Grassmann.

**Figura 22 - José Velasco Coutinho (Superintendente da Gráfica O Cruzeiro), Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 25.3.1967, p. 106, doc. eletr.

**Figura 23 - Chatô, Ema Klabin, Guido Santi e esposa**



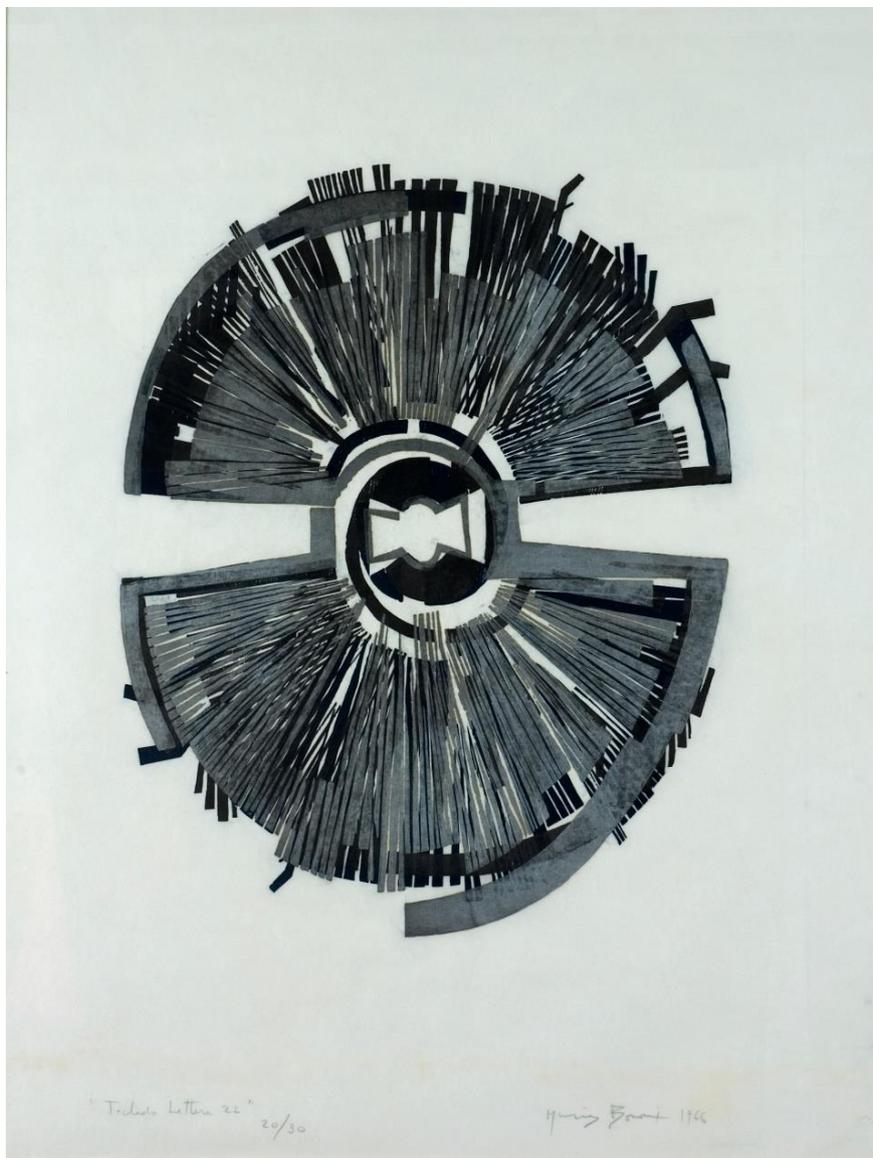
Fonte: Revista O Cruzeiro, 25.3.1967, p. 107, doc.eletr.

**Figura 24 - Yolanda Penteado (centro) e Sra. Guido Santi (direita)**



Fonte: Revista O Cruzeiro, 25.3.1967, p. 107, doc. eletr.

Figura 25 - *BONOMI, Maria – Teclado Lettera 22 – 1966 – xilogravura – 20/30 – 61,0 x 49,5 cm*



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Figura 26 - OSTROWER, Fayga – *Composição* - 1966 – xilogravura – 20/30 – 40,0 x 59,5



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

A edição de 25 de março também traz a inauguração da Pinacoteca Ruben Berta, que foi parte de um roteiro de Chateaubriand pelo Rio Grande do Sul:

- visita à Fazenda Chambá, dos Diários Associados, em Viamão/RS, produtora de gado Hereford e pioneira em inseminação artificial no sul do Brasil;
- visita à Fenavinho, em Bento Gonçalves/RS, prestigiando, também, a ampliação da adega e a inauguração da nova destilaria da Dreher, bem como o lançamento do vinho “Velho Capitão”, em homenagem a Chatô; e
- finalmente, na noite de 06 de março, inauguração da Galeria Ruben Berta.

O cruzamento dos dados constantes na entrevista realizada com Neide Dimas, com o conteúdo das edições de 07 e 08 de março de 1967 do *Diário de Notícias* de Porto Alegre, apontam que a abertura da Pinacoteca se deu com um acervo inicial de, provavelmente, 34 obras, conforme segue:

- artistas britânicos: 14
- Eliseu Visconti: 5
- Batista da Costa: 3
- Di Cavalcanti: 3
- Pedro Américo: 2
- Manezinho Araújo: 2

Além destes, estavam presentes com uma obra cada, os seguintes artistas: Alberto da Veiga Guignard, Kazuo Wakabayashi, Tomie Ohtake, Maria Polo e Fernando Duval.

### **3.4 A luta pela hegemonia (e pela sobrevivência)**

A inauguração da Pinacoteca Ruben Berta contou com a presença de vários personagens importantes do mundo artístico, empresarial e político do país.

Esta pesquisa identificou os seguintes personagens do campo das artes que, comprovadamente, estavam no evento:

- Angelo Guido;
- Manezinho Araújo (pintor pernambucano);
- Pietro Maria Bardi;
- Yolanda Penteado;
- Fernando Duval (pintor gaúcho); e
- Hans Peter Juda, responsável pela aquisição das obras dos artistas britânicos no mercado londrino.

Estavam presentes também, além de Chateaubriand, Carlos Dreher Neto e Helena Lundgren, os seguintes nomes:

- Wilma Berta, viúva de Ruben Berta, que cortou a fita de inauguração juntamente com Dolores de Oliveira, esposa de Nelson Dimas de Oliveira, Superintendente dos Diários Associados no Rio Grande do Sul;

- Fernando Portela, presidente do Banco Boavista;

- João Calmon, deputado federal e vice-presidente dos Diários Associados;

- o banqueiro Drault Ernani, velho parceiro de negócios de Chateaubriand;  
e

- Magalhães Pinto, banqueiro e político mineiro, colaborador da Campanha Nacional dos Museus Regionais e, com base em Knauss (2018), possível doador da tela de Tomie Ohtake da coleção Ruben Berta, e, principalmente, já anunciado, na ocasião, futuro Ministro das Relações Exteriores do Governo de Costa e Silva, que teria início nove dias depois, em 15 de março de 1967.

Nos discursos e na cobertura do Diário de Notícias foi dada ênfase à necessidade de eliminar a miséria do povo e tornar a arte acessível a todos os públicos, diminuindo os contratos econômicos, sociais e culturais que marcavam a sociedade brasileira naquele momento.

Entretanto, o discurso mais revelador, no sentido de que os Diários Associados estavam travando uma luta de vida ou morte pela hegemonia da comunicação de massa no Brasil, foi o de João Calmon (velho crítico, ao lado de Chateaubriand, do acordo Globo/Time-Life promovido pelo Governo Castelo Branco a partir de 1964), apelando ao novo presidente Costa e Silva que a influência ilegal de empresas de comunicação estrangeiras no Brasil fosse revisada.

Conforme Morais (2016), a saúde financeira dos Diários Associados já vinha bastante abalada desde o final dos anos 1950, quadro que foi agravado durante o Governo João Goulart (1961-1964), quando o Governo Federal e suas empresas coligadas não puseram nem um centavo de publicidade nos veículos de comunicação de Chateaubriand, conforme já mencionado.

Esse fato, aliado à profunda divergência político-ideológica de Chatô com o governo de Jango, fez com que Chateaubriand tivesse uma ativa participação na conspiração que levou ao golpe civil-militar de 1964, conforme já apontado.

O inequívoco apoio inicial de Chateaubriand e seus veículos de comunicação ao golpe de 1964 e ao presidente Castelo Branco se esvaiu já no primeiro ano da ditadura militar, quando Castelo não cumpriu a promessa de devolver o poder aos civis em 1965 e, principalmente, manteve fechada a torneira das verbas de publicidade do governo federal para os Diários Associados.

Pela primeira vez em cerca de quarenta anos, Chateaubriand foi aliado do jogo do poder, com o governo militar promovendo a formação de uma cadeia nacional de comunicação que lhe desse apoio, a Rede Globo, financiada com capitais estadunidenses, principalmente do grupo Time-Life (Herz, 1986).

Podemos especular, com base em Moraes (2016), que a conhecida falta de confiança que Chateaubriand inspirava, por ter apoiado Getúlio, em 1930, para logo em seguida lhe fazer ferrenha oposição, e, do mesmo modo, por ter apoiado JK em 1955, e depois lhe fazer uma dura oposição; aliado à situação financeira e administrativa caótica do seu grupo de comunicação, fez com que o Governo Militar, por meio de Castelo Branco, promovesse a ascensão da Rede Globo como um parceiro de apoio mais estável e, principalmente, confiável e leal.

Dessa maneira, as críticas ao Governo Militar e, principalmente, a Castelo Branco, tiveram início ainda em 1964, e só aumentaram ao longo dos anos seguintes, chegando ao ponto de, conforme Moraes (2016), Chateaubriand comemorar a morte de Castelo, em acidente aéreo, em julho de 1967, com uma festa.

As críticas ao acordo Globo/Time-Life se davam nos veículos dos Diários Associados e nas tribunas e bastidores da Câmara dos Deputados e do Senado Federal, em Brasília/DF, através das ações do Deputado, e posteriormente Senador, João Calmon.

Com uma situação financeira caótica e uma acelerada perda de participação no mercado devido ao avanço da Rede Globo, a Campanha

Nacional dos Museus Regionais, além de promover um projeto de modernização conservadora, em pleno governo militar, no sentido de desenvolver e integrar o Brasil e afastar a ameaça comunista através do discurso moderno (LOURENÇO, 1999; PAUSINI, 2018; 2020), também passou a ser uma arena de luta de Chateaubriand para recuperar a hegemonia anterior e afastar a Globo do jogo do poder.

Isso fica evidente, conforme Moraes (2016), nas ferozes críticas de Chateaubriand às figuras de Castelo Branco e de Roberto Marinho e na tentativa fracassada de associação com a rede norte-americana ABC, para fazer frente à Globo.

A partir de 1966, as páginas da revista *O Cruzeiro* passaram a tratar o futuro presidente da república, Costa e Silva, como a antítese de Castelo Branco, contando que o apoio ao futuro presidente pudesse reverter a difícil situação dos Diários Associados. A presença de Magalhães Pinto - antigo colaborador nos negócios de Chateaubriand em Minas Gerais e que também participou ativamente das conspirações que levaram ao golpe de 1964 – na inauguração da Pinacoteca Ruben Berta representava uma esperança de que o futuro ministro do governo Costa e Silva pudesse ajudar a reverter a situação.

Ainda em 1966, a revista *O Cruzeiro* também passou a promover a imagem do General Amaury Kruel, homem forte do Governo de Castelo Branco e possível candidato – além de Costa e Silva – à Presidência da República.

O apoio a Kruel chegou a beirar o ridículo quando, em matéria da edição de 09 de junho de 1966, o general aparece como convidado de um churrasco na Fazenda Chambá, em Viamão/RS, para comemorar o nascimento do primeiro terneiro fruto de inseminação artificial no sul do Brasil. O terneiro foi batizado (com Champagne Dreher, claro) com o nome de ... “Kruelino”!

As inaugurações dos Museus Regionais de Porto Alegre/RS e Feira de Santana/BA, em março de 1967, bem como do Museu de Campina Grande/PB, em outubro do mesmo ano, foram realizadas num ambiente de apoio ao Governo Costa e Silva e na esperança de reverter a difícil situação dos Diários e Emissoras Associados, conforme já apontado. Tal expectativa não se confirmou.

Embora Costa e Silva tenha retomado, a partir de 1968, o investimento em publicidade de empresas estatais nos veículos de Chateaubriand, essa verba foi inútil face à situação desesperadora dos Diários Associados.

O ano de 1968 também representou o último prego no caixão dos Diários Associados como o grande grupo de comunicação do país, com a *Time-Life* se associando ao empresário ítalo-brasileiro Victor Civita, da Editora Abril, e lançando, em setembro daquele ano, a revista *Veja*, que viria a ser, por muitos anos, a grande revista de circulação semanal do Brasil, exatamente o que foi *O Cruzeiro* nas décadas anteriores.

Chateaubriand não assistiu a esse último golpe de destruição do seu outrora poderoso império de comunicação. Com o agravamento do seu estado de saúde, foi hospitalizado em janeiro de 1968 e faleceu pouco mais de dois meses depois, no dia 04 de abril do mesmo ano.

## 4 A CONFIGURAÇÃO DA COLEÇÃO

*so much depends upon  
a red wheelbarrow  
glazed with rain water  
beside the white chickens.*<sup>13</sup>

William Carlos Williams

Na elaboração do projeto de pesquisa e durante grande parte desta investigação, a ideia geral da configuração do acervo da Pinacoteca Ruben Berta era que a formação da coleção havia ocorrido em dois momentos:

- de 1964 até 06.3.1967, data da inauguração da Galeria Ruben Berta;
- de 07.3.1967 até o final de 1969, quando falece Angelo Guido, diretor artístico do Museu.

Não havia nenhum dado indicando o número de obras quando da inauguração, mas imaginava-se que a inclusão de vários artistas gaúchos na coleção teria se dado após a abertura do museu, através de Angelo Guido. Como veremos a seguir, não foi exatamente assim que aconteceu.

O único dado concreto que se tinha era de que, ao ser doada ao Município de Porto Alegre, em 10 de novembro de 1971, a coleção era formada por 125 obras. Após a inclusão de mais uma obra (Retrato de Ruben Berta, de Nelson Jungblut), no final dos anos 1980, a coleção não teve mais acréscimos, permanecendo como um acervo fechado de 126 obras.

---

<sup>13</sup> "The Red Wheelbarrow": tanta coisa depende de um/ carrinho de mão vermelho/ esmaltado pela água da chuva/ ao lado das galinhas brancas. Tradução livre.

**Figura 27 - JUNGBLUT, Nelson – Retrato de Ruben Berta – 1985 – acrílica sobre eucatex  
– 80,0 x 80,0 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Conforme já explicitado no capítulo anterior, a Pinacoteca Ruben Berta foi o único dos seis museus regionais inaugurado sem possuir uma sede definitiva. Desse modo, a configuração inicial da coleção não seguiu o roteiro básico dos outros museus regionais, em que a coleção destinada ao museu, depositada no MASP, era levada para o local da abertura quando de sua inauguração.

Devido à ausência de uma sede definitiva, bem como ao exíguo espaço inicialmente destinado à coleção na sede dos Diários Associados, no Morro Santa Tereza, a Pinacoteca Ruben Berta foi inaugurada com apenas cerca da metade das obras destinadas a Porto Alegre que estavam depositadas no MASP.

Conforme apurado ao longo desta investigação, a provável configuração inicial da coleção, quando da abertura do museu, era de 34 obras, com trabalhos de Eliseu Visconti, Batista da Costa, Di Cavalcanti, Pedro Américo, Manezinho

Araújo, Guignard, Kazuo Wakabayashi, Tomie Ohtake, Maria Polo, Fernando Duval, Peter Behan, Michael Buhler, Jenny Garland, John Johnstone, Allen Jones, Neville King, Bill Maynard, John Piper, Mario Dubsky, Patrick Procktor, Alan Davie e Graham Sutherland.

É notável a heterogeneidade da coleção, o que transmite a ideia de que a seleção das obras se deu – bem ao estilo de Chateaubriand - de maneira aleatória. A ausência de uma linha curatorial foi destacada por Lourenço (1999):

Os jornais abordam a importância do acervo, sempre se referindo às obras de Visconti, já propaladas desde a doação, sem questionar a compatibilidade com o nome MAC, bem como Di Cavalcanti, Guignard, Pedro Américo, junto a Tomie Ohtake e Kazuo Wakabayashi, numa total miscelânea. (...) contando com autores brasileiros do século passado, das primeiras gerações modernistas, dos artistas lançados pela bienal, além, é claro, de ingleses. Como se constata, há tanto um conjunto heterogêneo quanto seleção complicada, pois agregam diferentes concepções, mostrando obras isoladas e um museu distante da importância até então legitimamente conquistada pelo MASP. (LOURENÇO, 1999, p. 247)

Baseado em Morais (2016), é possível traçar um paralelo entre o caos administrativo e financeiro das empresas pertencentes aos Diários Associados, de Chateaubriand, com a forma atabalhoada e sem nenhum planejamento de como se deu a inauguração da Pinacoteca Ruben Berta, em Porto Alegre.

As outras obras destinadas a Porto Alegre, cerca de 30 peças, continuaram depositadas no MASP, sendo transferidas para a Galeria Ruben Berta ao longo do ano de 1967. Dentre essas obras constavam trabalhos de Maciej Antoni Babinski, Fayga Ostrower, Anna Letycia Quadros, Isabel Pons, Maria Bonomi, Marcelo Grassmann, Rubens Martins Albuquerque e Chang Dai-Chien, entre outros.

Esse acervo inicial de cerca de 65 obras foi ampliado para 125 no período compreendido de 1967 a 1969. Entretanto, as novas aquisições não se deram somente através de Angelo Guido ou eventuais doadores locais, como, por exemplo, a família Berta. Novas obras continuaram a chegar, também, através do MASP.

Como se sabe, a Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR) continuou ao longo do ano de 1967, com a abertura de mais duas unidades

(Feira de Santana/BA, em março, e Campina Grande/PB, em outubro), além da previsão, conforme Lourenço (2004), de abertura de, pelo menos, mais três museus em 1968.

Conforme Knauss (2018), a aquisição de novas obras, durante a Campanha Nacional dos Museus Regionais, também era direcionada para os museus que já tinham sido inaugurados, não se destinando apenas para as unidades que estavam por ser abertas. Dessa forma, novas doações para a CNMR foram destinadas à Pinacoteca Ruben Berta, com destaque para a obra “Retrato de Rodolfo Jozetti”, de Cândido Portinari.

Na edição de 20 de maio de 1967, a revista *O Cruzeiro* dedicou seis páginas para um encontro social de apadrinhamento de um novo lote de obras para os museus regionais, principalmente para o museu de Campina Grande, na Paraíba, cidade natal de Assis Chateaubriand.

O evento, além da presença de Chateaubriand e Yolanda Penteado, contou com a participação de vários mecenas, com destaque para Helena Lundgren, Magalhães Pinto e o político e empresário Olavo Egydio de Souza Aranha Jr.

Conforme já antecipado por Knauss (2018), chama a atenção a similaridade das obras destinadas ao museu paraibano com o acervo de Porto Alegre, ambos com obras de Sergio Telles, Pedro Américo, Cândido Portinari, Neville King e Michael Buhler. Quanto a esse lote de obras, a reportagem informa, com destaque, a doação do “Retrato de Rodolfo Jozetti”, de Portinari, para a Pinacoteca Ruben Berta:

“Retrato de Rodolfo Jozetti”, uma das obras mais importantes de Cândido Portinari, doada ao Museu Regional Ruben Berta pelo Banco da Bahia, ficará exposta no Museu de Arte de São Paulo pelo prazo de um mês. Depois será levada a Porto Alegre e incorporada ao patrimônio do museu organizado por D. Yolanda Penteado. (*O Cruzeiro*, 20.5.1967, p. 85).

Figura 28 - *PORTINARI, Cândido – Retrato de Rodolfo Jozetti – 1928 – óleo s/ tela – 200,0 x 90,5 cm*



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

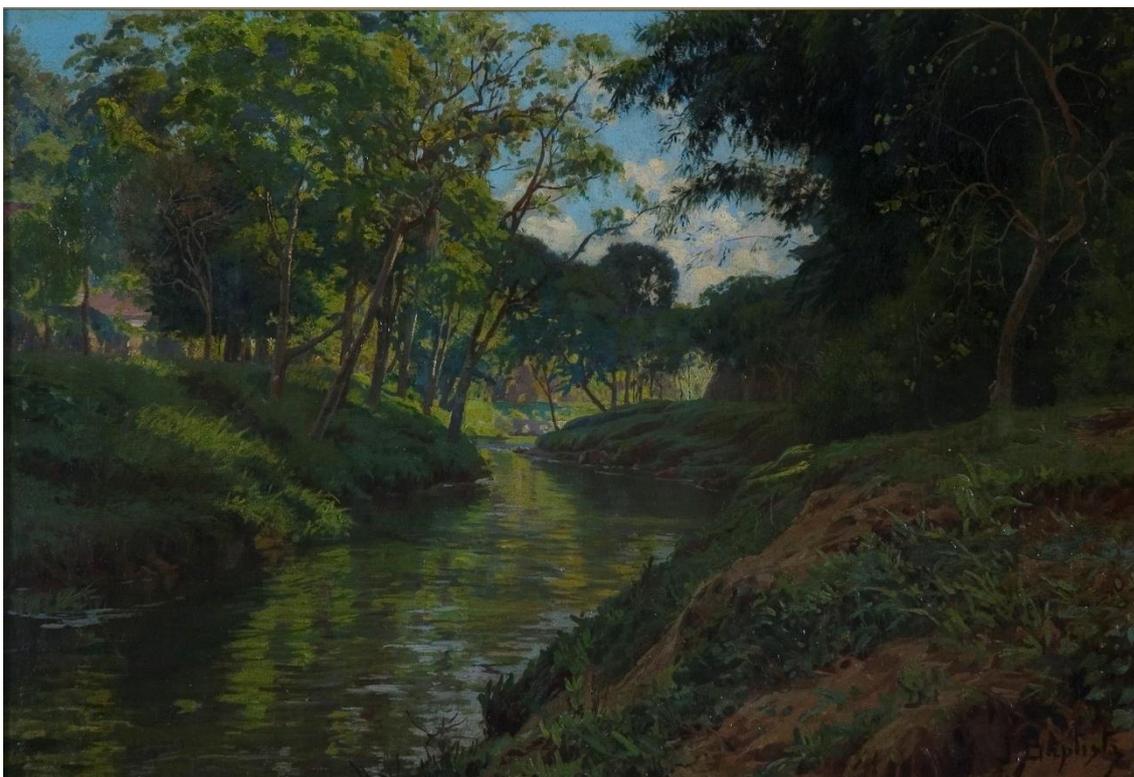
Em outra matéria da revista, na edição de 14 de outubro de 1967, onde é destacado o papel do MASP e a atuação de Yolanda Penteado na CNMR, são informados os doadores de várias novas obras para os museus, algumas para a Pinacoteca Ruben Berta, que são as seguintes:

- "Paisagem", de Batista da Costa, doação do banqueiro José Maria Whitaker;

- “Auto-retrato”, de Almeida Junior, doação do político e empresário José Ermírio de Moraes, fundador do Grupo Votorantim;

- “Retrato de moça”, de Almeida Junior, doação do empresário, e grande doador de obras quando da abertura do MASP, Alberto Soares Sampaio.

**Figura 29 - BATISTA DA COSTA, João – Paisagem – sem data – óleo s/ tela – 39,0 x 56,0 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

**Figura 30 - ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de – Retrato de moça – 1871 – óleo s/ cartão – 47,8 x 36,4 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

**Figura 31 - ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz de – Auto-retrato – 1878 – óleo s/ tela – 40,9 x 32,5 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

Como comentamos anteriormente, a ampliação do acervo da coleção Ruben Berta, após a sua inauguração, não aconteceu somente através de Angelo Guido, como se imaginava. Várias obras foram incorporadas à coleção, através do MASP, durante o ano de 1967 e, provavelmente também, ao longo de 1968.

Conforme já explicitado anteriormente, e amparado em Lourenço (1999; 2004), Pausini (2018; 2020) e Morais (2016), este trabalho defende a hipótese de que a formação dos Museus Regionais esteve em sintonia com a dinâmica de modernização conservadora – em um contexto de Guerra Fria – por meio de um projeto capitalista urbano-industrial de museus, financiado pelo capital industrial emergente para outras regiões do país, associado às premissas do Governo Militar de desenvolver e integrar o Brasil.

Também fica evidente, baseado em Knauss (2018) e nas edições da revista *O Cruzeiro* do início de 1964, que houve, no mínimo, uma sincronia entre a ideia da Campanha Nacional dos Museus Regionais e as conspirações que levaram ao golpe civil-militar de 31 de março de 1964.

O ano de 1964, pela documentação pesquisada, marca o início das aquisições de obras para os museus regionais e, também, os primeiros contatos junto às galerias londrinas, através do casal Elsbeth e Hans Peter Juda, que redundaram na aquisição de um expressivo lote de jovens artistas britânicos para a Pinacoteca Ruben Berta, em 1966.

Merecem destaque, ao longo do ano, por serem eventos que demonstram que a CNMR já estava em andamento em 1964, as seguintes ações:

- churrasco na embaixada brasileira em Londres, no início de outubro, onde foi efetuada a compra de gado Hereford para a Fazenda Chambá, em Viamão/RS e iniciados os contatos para a aquisição de obras de arte de jovens artistas britânicos junto às galerias londrinas;

- ainda no mês de outubro, são efetuadas as primeiras doações de obras para os museus de Araxá/MG, inaugurado em dezembro de 1965, e Belo Horizonte/MG, inaugurado em janeiro de 1966.

Para uma melhor ideia de como se deu a configuração e o crescimento do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, faz-se necessária uma revisão de como se deu a aquisição das obras ano a ano, conforme se verá a seguir.

#### **4.1 O ano de 1966**

O ano de 1966, pela documentação pesquisada, marca o início da aquisição de obras para o museu regional de Porto Alegre. A aquisição dessas obras se deu através de doações dos artistas ou compras financiadas por mecenas. Conforme já descrito por Morais (2016) e Pausini (2018; 2020), a retribuição de Chateaubriand às obras adquiridas consistia na divulgação dos doadores nos veículos de comunicação dos Diários Associados (artistas e mecenas) ou na cessão de espaço de publicidade para as empresas associadas aos financiadores das aquisições.

Com base em Knauss (2018), Penteado (1976) e as edições da revista *O Cruzeiro* de 29 de abril e 06 de maio de 1966, o “Festival da VARIG” em Londres, em abril daquele ano, marca um ponto de inflexão na composição dos acervos dos Museus Regionais, com a compra de um expressivo lote de obras de artistas britânicos dos anos 1950 e, principalmente, dos anos 1960.

A introdução dessas obras nos acervos dos Museus Regionais propiciou, a partir das três unidades inauguradas em 1967, o amadurecimento do programa curatorial da CNMR, com a valorização dos elementos locais, a circularidade destes elementos em nível nacional e o trânsito entre o nacional e o internacional, tendo o MASP como base e referência.

Foram identificadas, ao longo do ano, as seguintes incorporações de obras à coleção:

- “Passeio ao longo do rio apreciando as flores das ameixas”, aquarela – 1966 – de Chang Dai-Chien, adquirida em março;

- aquisição de lote de 14 obras de artistas britânicos em Londres, em abril.

A única obra com o doador identificado é “The Planet” – 1965, de Bill Maynard, doada pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais. É muito provável

que as demais obras tenham sido financiadas, pelo menos em parte, por Carlos Dreher Neto, Ruben Berta e Hans Peter Juda.

Segundo Penteado (1976), Ruben Berta financiou boa parte da aquisição dessas obras adquiridas em Londres. Quanto a Hans Peter Juda, conforme Valiati (2013), o mesmo já havia doado uma obra de Graham Sutherland (presente na Pinacoteca Ruben Berta com dois trabalhos) ao MASP, nos anos 1950.

- “Mãe”, guache – sem data – de Di Cavalcanti, doada por Moysés Vellinho, em junho;

- “Congada de Chico Rey em Ouro Preto”, óleo sobre tela – 1965 - de José de Souza Estevão. Provavelmente doada pelo artista em setembro;

- “Sabará”, óleo sobre tela – 1963 – de Wilde Lacerda. Provavelmente doada pelo artista em setembro;

- “Estudo”, pastel seco – 1965 - de Maria Helena Andrés Ribeiro. Provavelmente doada pela artista em setembro;

- “Marinha”, óleo sobre tela – s/d – de Ildeu Moreira. Doada pelo artista – e funcionário dos Diários Associados em Belo Horizonte – em setembro;

- “Passeio no parque”, xilogravura – 1965 – de Zoravia Bettiol. Provavelmente doada pela artista, através de Angelo Guido, em outubro;

- “Estudo – Opus 403”, óleo sobre tela – 1966 – de Maria Polo. Doada por Pietro Maria Bardi em novembro.

## **4.2 O ano de 1967**

Conforme os dados disponíveis, o início de 1967 é marcado pela aceleração das aquisições para a Pinacoteca Ruben Berta. Do início de janeiro até o começo de março, foi adquirido mais de um terço das cerca de 65 obras da coleção naquele momento.

No final de janeiro foram incorporadas duas obras de Rubens Martins Albuquerque ao acervo: “Floresta Pré-Histórica”, guache sobre papel – sem data – e “Elegia à VARIG”, guache sobre papel – 1967.

Em fevereiro, a Olivetti do Brasil, através do seu superintendente geral, Guido Santi, doou um lote de 21 obras, de artistas nacionais de renome, ao museu Ruben Berta, dentre as quais foram identificadas as seguintes:

- “Fábrica”, 1966, gravura em metal de Maciej Antoni Babinski;
- “Composição”, 1966, xilogravura de Fayga Ostrower;
- “Composição”, 1966, gravura em metal de Anna Letycia Quadros;
- “Cosmonautas”, 1966, gravura em metal de Isabel Pons;
- “Teclado Lettera 22”, 1966, xilogravura de Maria Bonomi;
- “Cavaleiro”, sem data, gravura em metal de Marcelo Grassmann;
- “Dom Quixote”, 1964, nanquim sépia de Marcelo Grassmann.

Esse foi o maior lote doado à Pinacoteca Ruben Berta em sua história. A cerimônia de apadrinhamento das obras, na Casa Amarela, residência de Chateaubriand em São Paulo, contou com a presença, entre outros, do próprio Chatô, de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi, Yolanda Penteadó, Guido Santi e esposa, bem como de integrantes das famílias Klabin e Lafer, conhecidas pelo seu poder econômico e incentivo às iniciativas culturais.

Apesar das profundas desavenças que Chateaubriand mantinha com o presidente Castelo Branco, então em final de mandato, o evento também contou com a presença do vice-presidente da República, José Maria Alckmin, político mineiro que também participou das conspirações que levaram ao golpe de 1964.

A insistência em manter a ligação dos Diários Associados e dos Museus Regionais com o Governo Federal estava amparada, nesse caso, nas 21 obras de caráter abstracionista incorporadas à coleção. Assim como ocorrera vinte anos antes com o MASP (e também com o MAM/SP), a arte tinha uma missão a cumprir na conjuntura político-econômica-ideológica dos anos 1960, com a

promoção e valorização da liberdade de expressão artística do mundo capitalista ocidental.

Assim, como ocorrera na época das inaugurações do MASP e do MAM-SP, era preciso, conforme Saunders (2008) e Guilbaut (2011), promover o caráter da liberdade individual no capitalismo, em oposição ao realismo socialista da escola soviética.

Todas as obras doadas pela Olivetti haviam participado da exposição, organizada pela empresa, “O homem e a máquina”, título que ilustra perfeitamente o espírito do tempo de homens como Chateaubriand e Ruben Berta, que uniam o amor pela arte à crença - típica da modernidade - no progresso científico baseado no binômio homem-máquina.

Ao analisar as imagens das obras e dos personagens citados nessa, e também nas outras edições da revista *O Cruzeiro*, é impossível não lembrar do título de *Pictures of the gone world* (Imagens de um mundo que se foi), clássico da contracultura de Lawrence Ferlinghetti: o mundo (e, por consequência, o Brasil) estava mudando, a modernidade estava esgotada, mas Chateaubriand e seu grupo insistia na mesma receita do final dos anos 1940.

O capitalismo estava entrando, conforme Bulhões (2014), na sua fase monopolista. Isso significava que a união entre o empresariado nacional e o capital estrangeiro começava a ser superada através da progressiva desnacionalização do controle da indústria privada brasileira, ratificando o caráter periférico da burguesia nacional no capitalismo global.

Era o fim de uma era e dos possíveis sonhos de um capitalismo genuinamente nacional. O que se refletiu na ascensão da Rede Globo, financiada por capitais estadunidenses, e o consequente e paulatino alijamento dos Diários Associados como o grande grupo de comunicação do Brasil.

É esse deslocado *Zeitgeist* que inspira a manchete das páginas 103 e 104 de *O Cruzeiro*, de 25 de março daquele ano, sobre a inauguração da Pinacoteca Ruben Berta: “Entre a arte e o progresso”. A reportagem é curta e muito reveladora, ao associar a abertura do museu à visita à Fazenda Chambá, em Viamão, e à inauguração de indústria em Bento Gonçalves. Nada mais revelador do caráter da elite ali presente: as raízes no mundo rural, a modernização

conservadora através do progresso científico-industrial e a promoção de seus valores e visão de mundo através da arte e dos museus.

Esse processo, iniciado com os salões de arte no final do século XIX, que conferia um caráter de distinção social para uma elite que determinava o cânone no campo da arte, foi se complexificando e, nos anos 1960, a classe média ascendente foi, conforme Bulhões (2014) incorporada ao mercado de arte, com o “boom” das galerias. Tal investimento em obras de arte, por essa classe média ascendente, também foi utilizado como fator de distinção social.

Baseado em Pausini (2018; 2020), pode-se afirmar que esse momento carrega o espírito dos salões de arte da velha elite cafeicultora paulista, ressignificada e hibridizada através da associação e aliança com os descendentes de imigrantes e migrantes, vivendo o seu “canto do cisne”, pois a forma das coisas que estavam por vir, no Brasil e no mundo, não era mais compatível com uma visão de mundo tipicamente moderna, nos moldes do imediato pós-guerra.

Além da substituição dos Diários Associados pela Rede Globo, verifica-se que todas as empresas envolvidas na Campanha Nacional dos Museus Regionais, desde o ramo industrial, passando pelo setor de comércio/serviços, bancos etc, foram, mais cedo ou mais tarde, com exceção do Grupo Votorantim, compradas ou incorporadas pelo capital estrangeiro ou, ainda, foram simplesmente extintas por não conseguir concorrer em um mercado cada vez mais complexo e competitivo.

Após a abertura da Pinacoteca Ruben Berta, novas obras continuaram a chegar ao museu. Esse aporte se deu através de três vias: 1) envio das cerca de 30 obras depositadas no MASP, que já estavam destinadas à Porto Alegre; 2) acréscimo de novas obras através da continuidade da Campanha Nacional dos Museus Regionais; e 3) acréscimo de novas obras localmente, através da ação de Angelo Guido, Diretor Artístico da Instituição.

Cabe destacar, ainda, ao longo de 1967, as seguintes aquisições:

- tapeçaria de Antônio Genaro. Doação do artista em abril;
- “Nú”, 1962, nanquim de Flávio de Carvalho. Adquirida, provavelmente, em junho;

- “Retrato de Rodolfo Jozetti”, 1928, óleo sobre tela de Cândido Portinari. Doada pelo Banco da Bahia e incorporada ao acervo, provavelmente, em julho;

- “Tocador de berimbau”, 1967, acrílica sobre tela de Aldemir Martins. Adquirida, provavelmente, em agosto;

- “Paisagem”, sem data, óleo sobre tela de Batista da Costa. Doada pelo banqueiro José Maria Whitaker;

- “Retrato de moça”, 1871, óleo sobre cartão de Almeida Jr. Doada pelo empresário Alberto Soares Sampaio;

- “Auto-retrato”, 1878, óleo sobre tela de Almeida Jr. Doada pelo empresário José Ermírio de Moraes;

Ainda em 1967, foi incorporada à coleção a tela “Rejalma”, de Jeronimus Van Diest, imponente marinha holandesa do século XVII, que atualmente é um dos principais destaques da coleção. A obra foi doada por Wilma Berta, viúva de Ruben Berta.

Essa aquisição se deu localmente, sem passar pelo MASP, através de Angelo Guido.

Cabe registrar que essa belíssima tela é um bom exemplo do caráter eclético da coleção, que recebeu novas peças após a inauguração e que, geralmente, essas obras não se encaixavam na ação curatorial inicial. Knauss (2018) identificou essa contradição:

Desde sua criação nos anos de 1960, as coleções ganharam novas peças. Em Campina Grande, por exemplo, o acervo das 120 peças inaugurais do museu hoje conta com mais de 400 obras de arte. Assim, nem sempre o que se vê atualmente retrata a imagem do conjunto original. Um bom exemplo é a conhecida tela holandesa de marinha naval datada de 1673 que constitui uma das peças mais conhecidas da Pinacoteca Ruben Berta, que foi uma doação posterior da viúva do patrono. Não há dúvida da beleza da tela, mas em termos de conteúdo sua contextualização com o restante do acervo não é fácil de ser trabalhada. Sua presença termina se impondo de modo sedutor ao conjunto. (KNAUSS, 2018, p 12-13).

Por fim, cabe registrar que uma das poucas esculturas presentes na coleção, “Guerreiro”, bronze patinado de Xico Stockinger, entrou para a coleção

em 1967. Não foi possível precisar, no entanto, em que momento se deu essa inclusão.

Conforme edição da revista *O Cruzeiro*, de 27.01.1968, em matéria sobre o acervo do Museu Regional de Feira de Santana, na Bahia, também inaugurado em março de 1967, é impressionante a similaridade do acervo inicial daquele museu com o acervo inicial da coleção Ruben Berta.

Knauss (2018) registra a similaridade das obras destinadas ao museu de Campina Grande, na Paraíba, inaugurado em outubro de 1967, com a coleção de Porto Alegre, mas no caso do museu baiano, pode-se afirmar, conforme a listagem abaixo, que a convergência curatorial é total.

Os artistas que compuseram o acervo inicial daquele museu são: Di Cavalcanti, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Kazuo Wakabayashi, Carybé, Emanuel Araújo, Carlos Bastos, Aldemir Martins, Manezinho Araújo, Xico Stockinger, John Piper, Graham Sutherland, Patrick Proctor, Allan Davie.

Todos os artistas acima citados também fazem parte da coleção Ruben Berta. Alguns compuseram o acervo inaugurado em 06 de março de 1967, enquanto outros estavam depositados no MASP e vieram, posteriormente, para Porto Alegre.

Assim, seria de se supor que a obra de Xico Stockinger compusesse o acervo inicial, porém, conforme depoimento de Neide Dimas, ela não lembrou de nenhuma escultura no dia da inauguração. Além disso, ao visitar a reserva técnica da Pinacoteca Ruben Berta, em setembro de 2020, não identificou, nem lembrou do trabalho de Stockinger.

Além disso, a edição do *Diário de Notícias* de Porto Alegre, de 08 de março de 1967, na matéria que trata da inauguração do Museu, não faz menção à Stockinger e cita o jovem artista gaúcho Fernando Duval. Considerando que Xico Stockinger já era um escultor de renome, não faria sentido citar apenas o jovem Duval se a peça de Stockinger já estivesse presente na coleção do Museu Regional de Porto Alegre.

Dessa forma, o mais provável é que a obra “Guerreiro” já estivesse em São Paulo, no MASP, mas veio para Porto Alegre após a inauguração do museu, provavelmente no ano de 1967.

**Figura 32 - STOCKINGER, Francisco – Guerreiro – sem data – bronze patinado – 90,2 x 12,5 x 7,0 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

A notável similaridade dos acervos iniciais dos três museus regionais abertos no ano de 1967 (Porto Alegre/RS, Feira de Santana/BA e Campina Grande/PB) pode ser um indicativo de que a heterogeneidade das coleções, que Lourenço (1999) chamou de “total miscelânea”, na verdade reflita o observado por Knauss (2018), de que o projeto curatorial não era tão fechado quanto se anunciou inicialmente. Para o autor, a arte moderna foi mais um recurso retórico para promover as iniciativas da CNMR, face ao seu lugar consagrado na cultura nacional da época.

O mais provável é que a similaridade dos acervos dos três museus regionais inaugurados em 1967 (Porto Alegre/RS, Feira de Santana/BA e Campina Grande/PB) reflita a maturidade do projeto curatorial iniciado em 1964.

Essa maturidade espelha, conforme Pausini (2018; 2020), Simon (2013), Lourenço (2004) e Knauss (2018), a defesa de uma modernidade conservadora, que promovia a circulação da produção artística, a partir do MASP, para todas as regiões do país, valorizando os elementos locais e propiciando o trânsito entre

o local e o nacional, o nacional e o internacional, tendo o modelo estadunidense como principal inspiração.

Considerando que estavam previstas pelo menos mais três inaugurações em 1968 (LOURENÇO, 2004), que só não ocorreram devido à morte de Chateaubriand, bem como a intenção inicial de fundar museus regionais em todas as unidades da Federação, é de se supor que a “miscelânea” das coleções, apontada por Lourenço (1999), na verdade reflita a evolução do programa curatorial, iniciado em 1964, com a formação de um *blend*, a partir dos museus inaugurados em 1967, que, ao que parece, seria o padrão a partir de então.

Vale ressaltar que esse “amadurecimento” da ação curatorial estava, em alguma medida, sujeito ao modelo de doação das obras. Mesmo assim, pode-se notar um certo padrão a partir de 1967. Knauss (2018) registra que: “Interessa, porém, é sublinhar que a criação das coleções não era tão aleatória nem pouco sistemática como com frequência se supõe”. (KNAUSS, 2018, p. 13).

Essa suposição encontra amparo no acervo destinado ao Museu Regional do Maranhão (SILVA; ESPÍRITO SANTO, 2017; 2018), cuja abertura, prevista para 1968, acabou não ocorrendo. Essa coleção, que ficou depositada no MASP por mais de duas décadas, continha os mesmos elementos – produção local, pintores clássicos do século XIX, os primeiros modernistas, primitivos, produção internacional – que compuseram as coleções a partir de 1967.

### **4.3 O biênio 1968-1969**

Conforme os registros localizados ao longo desta investigação, muito provavelmente, a composição da Pinacoteca Ruben Berta, no final de 1967, já era de, aproximadamente, 110 ou 115 obras. Isso significa que, no biênio 1968/1969, foram incorporadas as últimas 10 a 15 obras da coleção.

Foram identificadas as seguintes aquisições:

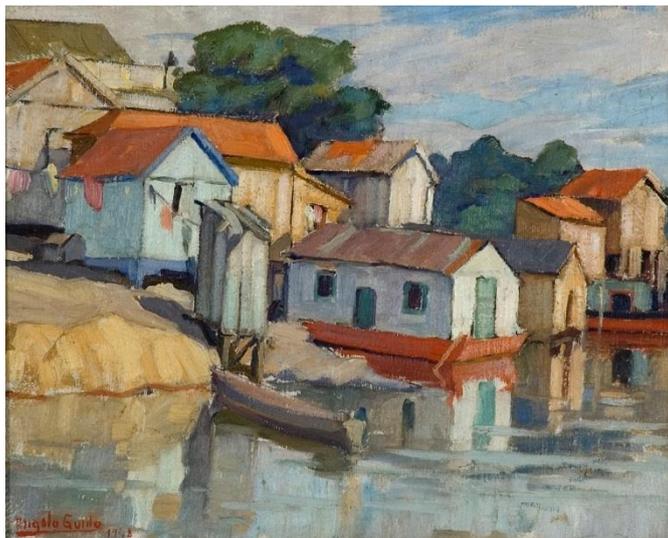
- “Retrato”, sem data, pastel seco de Judith Fortes. Doador por Alice Fortes, irmã da artista;

- “Retrato”, 1938, óleo sobre papel de Judith Fortes. Também doada por Alice Fortes;

- “Ribeirinha”, 1948, óleo sobre tela de Angelo Guido;

- “Paisagem”, 1949, óleo sobre tela de Angelo Guido.

**Figura 33: GUIDO, Angelo – Ribeirinha – 1948 – óleo s/ tela – 40,0 x 50,5 cm**



Fonte: Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre.

As duas obras de Angelo Guido foram doadas pelo próprio artista, em 11 de janeiro de 1969.

Além dessas quatro obras, a análise da documentação disponível permite afirmar que, por exclusão, as seguintes obras também foram incorporadas ao acervo em 1968 ou 1969:

- “Gente de circo”, 1950, óleo sobre tela de Glênio Bianchetti;

- “Paisagem campeira”, 1965, óleo sobre Duratex de Oscar Crusius;

- “Paisagem riograndense”, 1965, óleo sobre Duratex de Oscar Crusius;

- “Retrato de Ernani Braga”, 1940, óleo sobre tela de Judith Fortes;

- “En el bosque”, 1967, óleo sobre tela de Margarida Klappenbach.

A morte de Angelo Guido, em dezembro de 1969, deixou a coleção Ruben Berta totalmente órfã: Ruben Berta morreu em 1966, Carlos Dreher Neto morreu em 1967, Chateaubriand morreu em 1968 e Yolanda Penteado se afastou da Campanha Nacional dos Museus Regionais logo após a morte de Chatô, o que significou o encerramento da campanha.

Assim, sem ter uma sede definitiva e, principalmente, ninguém para tomar conta, a Pinacoteca Ruben Berta foi doada, oficialmente, à Prefeitura de Porto Alegre, em 10 de novembro de 1971.

Essa foi a última ação empreendida por Nelson Dimas de Oliveira, Superintendente dos Diários Associados no Rio Grande do Sul, em relação à Pinacoteca Ruben Berta. Ele testemunhou e participou, desde 1964, de todas as fases de criação e consolidação do acervo, tentou conseguir, sem sucesso, uma sede para o museu durante cerca de três anos e, finalmente, achou uma instituição interessada em adquirir a coleção: a Prefeitura de Porto Alegre, através do Diretor da Pinacoteca Municipal, Leandro Telles e do apoio do Prefeito Telmo Thompson Flores à iniciativa.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito ter atendido, ao longo desta dissertação, à tentativa de responder à pergunta inicial que norteou esta pesquisa: como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta e, também, de aquisição das obras de arte que compõem a coleção por Assis Chateaubriand – com a assessoria de Pietro Maria Bardi – e, posteriormente, por Angelo Guido, seu diretor artístico, no período de 1964 a 1969?

Todos os dados levantados na pesquisa apontam para a confirmação da hipótese central deste trabalho, que é: a existência da Pinacoteca Ruben Berta só se tornou possível devido a um “projeto civilizatório” de desenvolvimento econômico e cultural moldado a partir de uma modernização conservadora do país. Projeto esse que teve suas raízes na elite comercial e industrial paulista, a partir dos anos 1940 e que, entre outras iniciativas, promoveu o surgimento do MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, do MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951.

Concomitantemente a isso, a formação dos Museus Regionais – e por consequência, da Pinacoteca Ruben Berta – esteve inserida num contexto nacional de desenvolver e integrar o país e afastar a ameaça comunista através do discurso moderno, sob a esfera de influência dos EUA, levado a cabo pelo Governo Militar a partir de 1964.

O primeiro resultado concreto do cruzamento dos dados traz elementos, principalmente em Lourenço (1999), Morais (2016) e Pausini (2018; 2020), que colaboram para a possibilidade de confirmação da hipótese central desta dissertação: a existência da Pinacoteca Ruben Berta (e dos demais Museus Regionais) só se tornou possível devido a um “projeto civilizatório” de desenvolvimento econômico e cultural moldado a partir de uma modernização conservadora do país; projeto esse que tem suas raízes na elite comercial e industrial paulista, a partir dos anos 1940 e que, entre outras iniciativas, promoveu o surgimento do MASP, em 1947, do MAM-SP, em 1948, e da Bienal de São Paulo, em 1951.

Também ficou evidente, durante esta investigação, que existiu uma sincronicidade entre a formação dos Museus Regionais e o projeto do governo militar, a partir do golpe de 1964, de desenvolver e integrar o país através de uma modernização conservadora – em contexto de Guerra Fria – aliada aos EUA, de desenvolvimento industrial e urbanização.

A dinâmica da criação das grandes instituições culturais a partir do MASP, em 1947, até os Museus Regionais, nos anos 1960, aponta, preponderantemente, para o uso da arte como uma ferramenta de legitimação e diferenciação social da elite em relação às classes populares. Esse processo, primeiramente centrado no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e, nos anos 1960, com a difusão e circulação da produção artística pelo território nacional, assumiu, partindo das reflexões de Bourdieu e Darbel (2003) e de Bourdieu (1992), a construção de um projeto estético de arte com a função social de aclamar os valores burgueses, em oposição à visão de mundo de inspiração soviética, defendida pelos grupos de esquerda na época.

Baseado em Lourenço (1999) e Pausini (2018; 2020), esta investigação identifica a Campanha Nacional dos Museus Regionais como a etapa final do processo de formação de instituições culturais iniciado com a criação do MASP, em 1947, promovido por personagens como Assis Chateaubriand, Yolanda Penteadó, Ciccillo Matarazzo e Nelson Rockefeller.

O plano de Chateaubriand, com o auxílio institucional de Yolanda Penteadó e a colaboração de Pietro Maria Bardi, na composição dos acervos a serem doados, era criar mecanismos de fomento e circularidade da arte pelo território nacional, tendo o MASP como ponto de partida.

Também fica evidente que houve, no mínimo, uma sincronia entre a ideia da Campanha Nacional dos Museus Regionais e as conspirações que levaram ao golpe civil-militar de 1964.

Quanto à hipótese secundária, surgida ao longo desta dissertação, de que foi a morte de Ruben Berta que permitiu a existência da Pinacoteca que hoje leva o seu nome, considero-a confirmada, uma vez que o museu regional de Porto Alegre foi o único (dos seis existentes) a ser inaugurado sem que houvesse um prédio/sede (público ou privado) para abrigar a coleção.

A morte de Ruben Berta, e o consequente desejo de Chateaubriand de homenageá-lo, foi o fator que permitiu a existência da Pinacoteca Ruben Berta. Sem a morte de Berta, e na impossibilidade de conseguir um prédio para abrigar a coleção durante o ano de 1967, provavelmente o destino das obras destinadas para Porto Alegre – após a morte de Chateaubriand, no início de abril de 1968 – seria o mesmo das obras destinadas ao museu regional do Maranhão: ficarem depositadas no MASP.

Espero ter sido capaz, também, de atingir os objetivos definidos na introdução deste trabalho, analisando e demonstrando (no período delimitado) como se deu o processo de formação da Pinacoteca Ruben Berta, dentro do projeto de implantação dos Museus Regionais, além de identificar como se deu a aquisição das obras da coleção de 1964 até a inauguração do museu e, também, como se deu a incorporação de novas obras ao acervo de 07 de março de 1967 até o ano de 1969.

Este estudo também permitiu determinar a procedência de boa parte das obras que compõem a coleção (conforme tabela no apêndice A).

Além disso, este trabalho também teve a felicidade de identificar que a Campanha Nacional dos Museus Regionais teve início no ano de 1964, sendo esse mais um elemento que permite conectar a CNMR às conspirações que levaram ao golpe de 1964, das quais Assis Chateaubriand participou ativa e decisivamente.

Saliento, ainda, que essa dissertação conseguiu levantar outras questões/hipóteses atinentes ao tema com o surgimento de um personagem importante: Nelson Rockefeller; e a consolidação da importância de Yolanda Penteadó na Campanha Nacional dos Museus Regionais.

Nelson Rockefeller foi um personagem fundamental na atração e manutenção do Brasil à órbita de influência dos EUA, durante e após a Segunda Guerra Mundial, bem como um ator decisivo na modernização do país.

No contexto de imediato pós-guerra e de plena Guerra Fria, em uma conjuntura de acelerado crescimento industrial e urbanização, Rockefeller atuou junto a Assis Chateaubriand, Yolanda Penteadó e Ciccillo Matarazzo nas ações

de implantação do MASP, MAM-SP e Bienal de São Paulo, entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950.

Seus projetos e ações nos campos da infraestrutura, planejamento urbano, produtividade agrícola, novos negócios e ações culturais foram fundamentais na formação ideológica de boa parte da elite política e empresarial da época. Elite essa que, além das ações e iniciativas culturais já citadas acima, estava presente na Campanha de Formação dos Museus Regionais nos anos 1960.

Com relação a Yolanda Penteado, ela foi o elo de ligação entre Rockefeller e os rivais Assis Chateaubriand e Ciccillo Matarazzo, nos anos 1940/50, bem como a ligação entre a nova elite industrial ascendente dos descendentes de imigrantes e a tradicional aristocracia paulista, detentora de prestígio e capital social.

Pausini (2018; 2020) destaca Yolanda Penteado como o personagem símbolo da antiga aristocracia cafeeira paulista, ressignificada e associada com a emergente burguesia industrial dos descendentes de imigrantes. Aristocracia essa que defendeu e implementou o seu projeto de modernização conservadora nos séculos XIX e XX, defendendo seus interesses através dos salões e, posteriormente, dos museus de arte.

Como presidente da Campanha Nacional dos Museus Regionais, nos anos 1960, Yolanda Penteado teve papel fundamental, através de suas conexões, capital simbólico e prestígio social, na arregimentação do empresariado nacional para o financiamento das aquisições de obras de arte para os museus regionais. Sem a sua presença e ação na campanha, Chateaubriand não teria sido capaz de levar o projeto adiante.

Também ficou demonstrado que a Campanha Nacional dos Museus Regionais é um triste símbolo do fim de uma era de desenvolvimento – iniciada no Governo Vargas e acelerada a partir do segundo pós-guerra – liderada pelo empresariado nacional. O capitalismo estava entrando, conforme Bulhões (2014), na sua fase monopolista. Isso significava que a união entre o empresariado nacional e o capital estrangeiro começava a ser superada através

da progressiva desnacionalização do controle da indústria privada brasileira, ratificando o caráter periférico da burguesia nacional no capitalismo global.

Era o fim de uma era e dos possíveis sonhos de um capitalismo genuinamente nacional. O que se refletiu na ascensão da Rede Globo, financiada por capitais estadunidenses, e o conseqüente e paulatino alijamento dos Diários Associados como o grande grupo de comunicação do Brasil.

Quanto ao personagem central da Campanha Nacional dos Museus Regionais: Assis Chateaubriand, podemos, conforme Dom Hélder Câmara, dizer o melhor e o pior. Chatô é o “mosaico brasileiro”, recheado de vitalidade, idiossincrasias e contradições. Suas atitudes e realizações lembram muito os *tycoons*<sup>14</sup> estadunidenses (sendo John D. Rockefeller e J P Morgan os mais conhecidos) que forjaram o sistema socio-econômico dos EUA na passagem do século XIX para o século XX.

Assim como seus pares estadunidenses, Chateaubriand, conforme Morais (2016), nunca primou pelo caráter e pela ética, mas deixou um legado de realizações, principalmente no campo cultural, que marcaram o crescimento do país nos anos dourados do capitalismo, onde o Brasil foi a nação que mais cresceu economicamente, no mundo ocidental, de 1930 a 1980 (PETIT, 2003).

As instituições culturais que surgiram de suas iniciativas e campanhas, desde o MASP, em 1947, até os Museus Regionais, de 1965 a 1967, refletem a capacidade de mobilização do grande empresariado nacional na consecução de projetos de interesse público e nacional. Tais empreitadas seriam impossíveis nos dias atuais, pois salvo raríssimas exceções e as empresas estatais que ainda resistem, nosso país não tem mais empresas nacionais. Somente filiais com matrizes no estrangeiro.

Assim como os demais museus regionais, a Pinacoteca Ruben Berta não representa apenas o “final de uma era”, nos campos econômico e cultural do país, iniciada no imediato pós Segunda Guerra Mundial. A vitalidade das instituições criadas por Assis Chateaubriand é demonstrada ao verificarmos que

---

<sup>14</sup> O termo Tycoon era frequentemente aplicado aos magnatas norte-americanos do final do século XIX e início do século XX em indústrias extrativas, como mineração, extração madeireira e petróleo, fabricação de automóveis e no setor bancário.

os seis museus regionais inaugurados continuam ativos e são referências no campo das artes visuais nas suas cidades.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Mario de. **Berta – Os anos dourados da VARIG**. 2ª edição. Porto Alegre: Espaço Aéreo, 2017.
- ALMEIDA, Adriana M. Os visitantes do museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 269-306 – jan./dez., 2004.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. São Paulo: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 17, nº 1, junho de 2005, p. 135-158.
- BARDI, Pietro Maria. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: MASP, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- \_\_\_\_\_. O capital social: notas provisórias. In: CATANI, A. & NOGUEIRA, M. A. (Orgs.). **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- \_\_\_\_\_, DARBEL, Alain. **O amor pela arte: Os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Editora Edusp, 2003.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Século XX – Modernidade e Globalização**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1999.
- BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 9-43.
- CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CARDOSO, Fernando Henrique; FALETTO, Enzo. **Dependência e Desenvolvimento na América Latina: Ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CATÁLOGO GERAL – Pinacoteca Ruben Berta, Pinacoteca Aldo Locatelli. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1991.
- CATÁLOGO – Pinacoteca Ruben Berta. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2011.
- CATÁLOGO – Pinacoteca Ruben Berta. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2014.

DABUL, Lígia. Museus de Grandes Novidades: Centros Culturais e seu Público. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, nº 29, p. 257-278, jan./jun. 2008.

FERNANDES, Florestan. **Mudanças Sociais no Brasil**. São Paulo, Global: 2008.

FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**. 8ª edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª edição. São Paulo, Edusp, 2008.

GUILBAUT, Serge. **Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948**. São Paulo: ARS, vol. 9, nº 18, 2011.

HERZ, Daniel. **A História Secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Editora Tchê! 1986.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 253-281.

KNAUSS, Paulo. **Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: genealogia da coleção da Pinacoteca Ruben Berta**. Porto Alegre: palestra na Pinacoteca Ruben Berta, 02 de maio de 2018.

KRAWCZYK, Flávio. **O Espetáculo da Legitimidade – os salões de Artes Plásticas em Porto Alegre (1875-1995)**. Porto Alegre: 1997. 416 p. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, UFRGS.

\_\_\_\_\_; PETTINI, Ana Luz. **Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta – Acervo Artístico da Prefeitura de Porto Alegre**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Editora Edusp, 1999.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Teoria da recepção e o estudo da arte moderna musealizada**. Belo Horizonte: XXIV Colóquio CBHA, 2004.

MANTOAN, Marcos. Uma aventura moderna na América do Sul: arte e cultura no contexto da Guerra Fria. São Paulo: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**, 2016.

MANTOAN, Marcos; OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Yolanda Penteado – sedução e mecenato. São Paulo: **Revista USP**, nº 111, outubro/novembro/dezembro 2016, p. 137-150.

MELLO, João Manuel Cardoso. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MICELI, Sergio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MORAIS, Fernando. **Chatô, O Rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo, Cia. das Letras, 2016.

NEVES, Juliana. São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 26, nº 75, fevereiro de 2011.

PAUSINI, Adel Igor Romanov. **Discurso paulista de modernidade e o museu: Yolanda Penteado, dos salões de arte aos museus regionais do Nordeste (1903-1968)**. 2018.

PAUSINI, Adel Igor Romanov. **Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro**. Lisboa: 2020. 480 p. Tese (Doutorado em Museologia) – Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PETIT, Tatiana. **O gigante que encolheu**. São Paulo: Revista Pesquisa FAPESP, nº 90, agosto de 2003.

PIVETTA, Marcos. Casa-Grande & Senzala dos Matarazzo na Califórnia Paulista. São Paulo: **Revista Pesquisa FAPESP**, janeiro/fevereiro de 2001, p. 62-70.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem Pagou a Conta? A CIA na guerra fria da Cultura**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2008.

SILVA, Regiane Caire; ESPÍRITO SANTO, José Marcelo do. **A Coleção Assis Chateaubriand do Maranhão: o museu regional que não deu certo**. Rio de Janeiro: Museologia e Patrimônio – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio/MAST, vol. 10, nº 1, 2017, p. 188-208.

SILVA, Regiane Caire; ESPÍRITO SANTO, José Marcelo do. **O Museu Regional do Maranhão e a Obra de Pablo Picasso: Proposta e Realidade**. Brasília: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UnB - Museologia & Interdisciplinaridade, vol. 7, nº 14, julho/dezembro de 2018, p. 244-258.

SILVA, Claiton Marcio da. Nelson Rockefeller, A Associação Americana Internacional (AIA) e a Ideologia da Modernização em Busca de Novas

Fronteiras (1946-1961). **Tempos Históricos**, volume 17, 1º Semestre de 2012, pp. 171-184.

SILVA, Claiton Marcio da. Nelson Rockefeller e a atuação da American International Association for Economic and Social Development: debates sobre missão e imperialismo no Brasil, 1946-1961. Manguinhos, Rio de Janeiro: **História, Ciências, Saúde**, volume 20, nº 4, outubro-dezembro de 2013, pp. 1695-1711.

SMITH, Richard Cândida. Érico Veríssimo, um embaixador cultural nos Estados Unidos. **Revista Tempo**, volume 19, nº 34, 1º Semestre de 2013, pp. 147-173.

TOTA, Antonio Pedro. **O Amigo Americano – Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor – A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TOTA, Antonio Pedro. Como um Rockefeller sonhou em modernizar o Brasil. Rio de Janeiro: **Anais do XI Encontro Internacional da ANPHLAC**, 2014.

VALIATI, Leandro. **Economia da Cultura em Perspectiva Institucional: Mecenas no Empresariado Urbano-Industrial Ascendente (1947-1960)**. Porto Alegre: 2013. 168 p. Tese (Doutorado em Economia) – Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SIMON, Cirio. **Uma Pinacoteca como deve ser**. Publicado em 18/12/2012 em <http://profciriosimon.blogspot.com.br>. Acesso em 08 de abril de 2019.

SIMON, Círio. Um Legado de um Paraibano ao Rio Grande do Sul. Publicado em 08/12/2013 em <http://profciriosimon.blogspot.com.br/>. Acesso em 08 de abril de 2019.

Catálogo da I Bienal de São Paulo. 1951. Disponível em <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4389>. Acesso em 19 de junho de 2019.

Diário de Notícias, 07 de março de 1967, capa, pp. 4, 7, 8, 12 e 16. **Biblioteca Nacional digital**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 11 de setembro de 2020.

Diário de Notícias, 08 de março de 1967, capa, pp. 3, 8 e 12. **Biblioteca Nacional digital**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 11 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 1º de fevereiro de 1964, p. 59. **Biblioteca Nacional digital**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 15 de fevereiro de 1964, p. 37. **Biblioteca Nacional digital**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.

- O Cruzeiro, 28 de março de 1964, pp. 44-48. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 07 de novembro de 1964, pp. 38-41. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 14 de novembro de 1964, pp. 27-30. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 22 de abril de 1966, p. 18. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 29 de abril de 1966, pp. 46-52. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 06 de maio de 1966, pp. 76-81. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 09 de junho de 1966, pp. 87-91. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 20 de julho de 1966, pp. 76-81. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 26 de julho de 1966, pp. 96-101. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 12 de setembro de 1966, pp. 96. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 10 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 02 de outubro de 1966, pp. 92-97. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 09 de outubro de 1966, p. 87. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 16 de outubro de 1966, pp. 70-75. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 29 de outubro de 1966, pp. 72-75. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 17 de dezembro de 1966, pp. 74-78. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.
- O Cruzeiro, 31 de dezembro de 1966, p. 30. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.
- O Cruzeiro, 04 de março de 1967, pp. 80-84. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 25 de março de 1967, pp. 95-97. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 25 de março de 1967, pp. 95-97 e 103-104. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 13 de maio de 1967, pp. 52-55. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 20 de maio de 1967, pp. 62-67 e 85. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 22 de julho de 1967, pp. 62-65. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 05 de agosto de 1967, p. 79. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 16 de setembro de 1967, pp. 15-16. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 14 de outubro de 1967, pp. 28-31. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 27 de janeiro de 1968, pp. 96-101. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 28 de setembro de 1968, pp. 77-80. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2020.

O Cruzeiro, 09 de janeiro de 1969, pp. 66-71. **Biblioteca Nacional digital.** Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 25 de maio de 2019.

Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre

Banco de Imagens da Pinacoteca Ruben Berta – Prefeitura de Porto Alegre

BRITTO VELHO, Carlos Carrion de (25 de setembro de 2020). (Depoimento a Luiz Mariano Figueira da Silva).

DIMAS OLIVEIRA FIOREZZANO, Neide (24 de setembro de 2020). (Depoimento a Luiz Mariano Figueira da Silva).

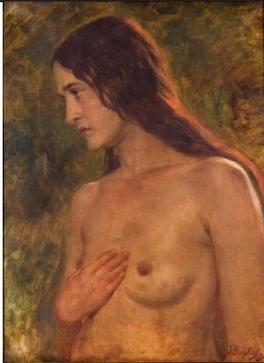
SIMON, Círio (23 de setembro de 2020). (Depoimento a Luiz Mariano Figueira da Silva).

**APÊNDICE A - Relação de obras da Pinacoteca Ruben Berta**

nº	obra	autor	procedência/fonte(s)	
RB 001	 <p data-bbox="323 719 596 864">“Anjo com flores” – 1966 óleo sobre tela - 100,0 x 65,0 cm</p>	ADELSON Filandelfo do Prado (Vitória da Conquista/BA, 1944 – idem, 2013)		
RB 002	 <p data-bbox="323 1263 612 1442">“Homem sentado com galo de briga” - 1965 óleo sobre tela - 125,0 x 98,5 cm</p>	AFFANDI (Indonésia, 1907 – idem, 1990)	doação de Assis Chateaubriand	consta no verso da obra: coleção particular Dr. Assis Chateaubriand;  Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta
RB 003	 <p data-bbox="323 1805 619 1906">“Autorretrato” - 1878 óleo sobre cartão - 41,0 x 32,5 cm</p>	ALMEIDA JÚNIOR (Itú/SP, 1850 – Piracicaba/SP, 1899)	doada em 1967 pelo empresário José Ermírio de Moraes (Grupo Votorantim)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 14/10/1967, p. 29
		ALMEIDA JÚNIOR		

RB 004	 <p>“Retrato de moça” - 1871 óleo sobre cartão - 45,0 x 36,5 cm</p>		doadada em 1967 pelo empresário Alberto Soares de Sampaio	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 14/10/1967, p. 29
RB 005	 <p>“Bahia” - 1963 óleo sobre tela - 50,0 x 61,0 cm</p>	ALVES, João Alves de Oliveira (Ipirá/BA, 1906 – Salvador/BA, 1970)		
RB 006	 <p>“Composição” - T 19/30 - 1966 gravura em metal - 29,0 x 49,0 cm</p>	ANNA LETYCIA Quadros (Teresópolis/RJ, 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 2018)	doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 007	 <p>“Estudo” - 1965 pastel seco sobre papel - 51,5 x 67,0 cm</p>	ANDRÉS RIBEIRO, Maria Helena Coelho (Belo Horizonte/MG, 1922)	possível doação da artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 16/10/1966, pp. 70-75

RB 008	 <p>“Os Gatos” - T 2/15 - 1965 xilogravura - 73,0 x 40,0 cm</p>	ARAÚJO, Emanuel (Santo Amaro da Purificação/BA, 1940)		
RB 009	 <p>“Ladeira do Pelourinho” - 1967 óleo sobre tela - 99,5 x 80,0 cm</p>	MANEZINHO (Manuel Araújo) (Cabo de Santo Agostinho/PE, 1910 – São Paulo/SP, 1993)	possível doação do artista; existe, ainda, a possibilidade da obra ter sido doada por Ruben Berta, Carlos Dreher Neto ou Helena Lundgren	<i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 07/3/1967, capa, pp. 7-8 e 12;  <i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 08/3/1967, p. 12
RB 010	 <p>“Quermesse” - 1966 óleo sobre tela - 74,5 x 100,0 cm</p>	MANEZINHO (Manuel Araújo)	possível doação do artista; existe, ainda, a possibilidade da obra ter sido doada por Ruben Berta, Carlos Dreher Neto ou Helena Lundgren	<i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 07/3/1967, capa, pp. 7-8 e 12;  <i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 08/3/1967, p. 12
RB 011	 <p>“Fábrica” - T 20/30 - 1966</p>	BABINSKI, Maciej Antoni (Varsóvia/Polônia, 1931)	doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente	<i>Revista O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97

	gravura em metal - 25,0 x 34,0 cm		da Olivetti do Brasil)	
RB 012	 "Arraial da Glória" - 1966 óleo sobre tela - 57,5 x 90,5 cm	BASTOS, Carlos Frederico (Salvador/BA, 1925 – idem, 2004)		
RB 013	 "Nu" - sem data óleo sobre tela - 58,5 x 43,0 cm	BATISTA DA COSTA, João (Itaguaí/RJ, 1865 – Rio de Janeiro/RJ, 1926)		
RB 014	 "Paisagem" - sem data óleo sobre tela - 39,0 x 56,0 cm	BATISTA DA COSTA, João	doadada em 1967 pelo banqueiro José Maria Whitaker	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 14/10/1967, p. 29
RB 015	 "Adolescente" - sem data óleo sobre tela - 47,0 x 38,5 cm	BATISTA DA COSTA, João		

<p>RB 016</p>	 <p>“Rouault slept here” - sem data óleo sobre chapa eucatex - 122,0 x 122,0 cm</p>	<p>BEHAN, Peter (Dublin, Irlanda, 1939)</p>	<p>consta no verso da obra: Roland, Browse and Delbanco Old and modern Paintings – 19 Cork, Old Bond Street – London wI;</p> <p>o registro de venda da galeria indica que a obra foi adquirida para o museu de Olinda;</p> <p>quanto ao financiamento da compra, é possível que tenha sido bancada por Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;</p> <p>KNAUSS (2018), pp. 20-21</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p> <p>PENTEADO (1976), p. 276</p>
<p>RB 017</p>	 <p>“Paisagem com cruzeiro” - 1920 óleo sobre tela - 40,0 x 60,0 cm</p>	<p>BENEDITO CALIXTO de Jesus (Itanhaém/SP, 1853 – São Paulo/SP, 1927)</p>		
<p>RB 018</p>		<p>BERNARDO CID de Souza (São Paulo/SP, 1925- idem, 1982)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>

	<p>“Composição - Criança crucificada” - 1966          óleo sobre tela - 161,8 x 113,4 cm</p>			
RB 019	 <p>“Passeio no parque” - T 24/35 - 1965          xilogravura - 68,0 x 53,0 cm</p>	BETTIOL, Zorávia (Porto Alegre/RS, 1935)	possível doação da artista em outubro de 1966	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 29/10/1966, pp. 72-75
RB 020	 <p>“Gente de circo” - 1950          óleo sobre tela - 95,0 x 142,5 cm</p>	BIANCHETTI, Glênio (Bagé/RS, 1928 – Brasília/DF, 2014)		
RB 021	 <p>“Man in the park” – 1965          óleo sobre tela - 101,8 x 126,8 cm</p>	BUHLER, Michael (Londres/Inglaterra, 1940 – idem, 2009)	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 29/4/1966, pp. 46-52;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 06/5/1966, pp. 76-81;  PENTEADO (1976), p. 276

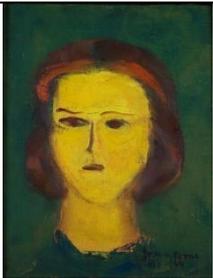
RB 022	 <p>“Teclado Lettera 22” - T 20/30 - 1966 xilogravura – 78,5 x 50,0 cm</p>	BONOMI, Maria (Meina/Itália, 1935)	doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 023	 <p>“Estudo” - 1965 óleo sobre tela - 72,9 x 53,7 cm</p>	CAMPADDELLO, Roberto (Predazzo/Itália, 1942 – Resende/RJ, 2014)	possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 024	 <p>“Estudo” - sem data técnica mista sobre papel - 55,5 x 38,0 cm</p>	CAMPADDELLO, Roberto	doada por Pietro Maria Bardi	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta
RB 025	 <p>“Bahia” - PA - 1959 litogravura - 39,5 x 29,5 cm</p>	CARAM, Marina (Sorocaba/SP, 1925 – São Paulo/SP, 2008)		

RB 026	 <p data-bbox="325 607 628 712">"Nu" - 1962 nanquim sobre papel - 92,5 x 62,5 cm</p>	CARVALHO, Flavio de (Barra Mansa/RJ, 1899 – Valinhos/SP, 1973)	possível doação do artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 22/7/1967, pp. 62-65
RB 027	 <p data-bbox="325 965 628 1070">"Os caciques" - 1965 óleo sobre tela - 73,0 x 100,0 cm</p>	CARYBE, Hector Júlio Paribe, dito (Lanús/Argentina, 1911 – Salvador/BA, 1997)		
RB 028	 <p data-bbox="325 1480 628 1585">"Anjos" - sem data óleo e colagem sobre tela - 80,7 x 60,0 cm</p>	CASTRO, Sônia (Salvador/BA, 1934)		
RB 029	 <p data-bbox="325 1823 628 1928">"Casa" - T 3/3 - 1962 litografia - 35,2 x 48,0 cm</p>	CERRUTI, Dora (sem dados biográficos)		

RB 030	 <p>“Paisagem” - 1967 óleo sobre tela - 73,0 x 92,0 cm</p>	CHANINA, Luwisz Szejnbejn (Zofjowce/Polônia, 1927 – Belo Horizonte/MG, 2012)	possível doação do artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 16/10/1966, pp. 70-75
RB 031	 <p>“Estudo” - 1963 óleo e colagem sobre tela - 82,0 x 104,5 cm</p>	CHARTUNI, Maria Helena (São Paulo/SP, 1942)	possivelmente doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 032	 <p>“Passeio ao longo do rio apreciando as flores das ameixas” - sem data aquarela sobre papel - 58,5 x 47,0 cm</p>	Chang Dai-Chien (Zhang Daqian) (Neijiang/China, 1899 – Taipé/Taiwan, 1983)	doadada pelo artista em 29/3/1966	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;  <i>Diário da Noite</i> – São Paulo, 30/3/1966, página não legível.
RB 033	 <p>“Símbolos” - 1965 óleo sobre tela - 62,5 x 52,5 cm</p>	COARACI, Ismênia de Araújo (Sertãozinho/SP, 1918)	doadada pela artista ao Museu Regional de Pernambuco, conforme consta no verso da obra	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta

RB 034	 <p>“Favela” - 1966 óleo sobre tela - 90,5 x 90,5 cm</p>	COELHO, Fernando Antônio Bastos (Salvador/BA, 1939)		
RB 035	 <p>“Paisagem campeira” - 1965 óleo sobre chapa de aglomerado - 50,0 x 60,0 cm</p>	CRUSIUS, Oscar (Porto Alegre/RS, 1904 – idem, 1991)		
RB 036	 <p>“Paisagem rio- grandense” - 1965 óleo sobre aglomerado - 81,5 x 121,5 cm</p>	CRUSIUS, Oscar		
RB 037	 <p>“Body and soul for a little black girl lady” - 1964 aquarela sobre papel - 55,5 x 76,0 cm</p>	DAVIE, Alan (Grangemouth/Escócia, 1920 – Hertfordshire/Inglaterra, 2014)	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 29/4/1966, pp. 46-52;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 06/5/1966, pp. 76-81;  PENTEADO (1976), p. 276

RB 038	 <p>“Nu” - 1966 hidrocor sobre papel - 39,0 x 49,0 cm</p>	D'ELBA, Maité – Deolinda Fernandes (sem dados biográficos)	possível doação de Pietro Maria Bardi	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta
RB 039	 <p>“Figuras” - 1967 óleo sobre tela - 61,0 x 81,0 cm</p>	DI CAVALCANTI (Rio de Janeiro/RJ, 1897 – idem, 1976)	possível doação de Ruben Berta	KNAUSS (2018), p. 13  PENTEADO (1976), p. 276
RB 040	 <p>“Mãe” - sem data guache sobre papel - 58,5 x 49,5 cm</p>	DI CAVALCANTI	doada por Moysés Vellinho em junho de 1966	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;  <i>Diário de Notícias de Porto Alegre, 19/6/1966, 1º Caderno, p. 12</i>
RB 041	 <p>“Mulata” - 1967 óleo sobre tela - 100,0 x 65,0 cm</p>	DI CAVALCANTI	possível doação de Ruben Berta	KNAUSS (2018), p. 13  PENTEADO (1976), p. 276

RB 042	 <p>“The Rejalma” - 1673 óleo sobre tela - 117,0 x 165,0 cm</p>	DIEST, Jeronimus Van (Holanda, 1631 – idem, 1673)	doada por Wilma Berta (viúva de Ruben Berta) em 1967	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta
RB 043	 <p>“Moça” - 1964 óleo sobre tela - 41,0 x 33,0 cm</p>	DOME, José Antônio dos Santos de (Estância/SE, 1921 – Cabo Frio/RJ, 1982)		
RB 044	 <p>“Waiting II” - 1964 óleo sobre chapa aglomerado - 136,0 x 130,5 cm</p>	DUBSKY, Mario Peter (Londres/Inglaterra, 1939 – idem, 1985)	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 29/4/1966, pp. 46-52;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 06/5/1966, pp. 76-81;  PENTEADO (1976), p. 276
RB 045	 <p>“Estudo em preto e branco” - 1966 óleo sobre chapa aglomerado - 84,0 x 67,0 cm</p>	DUVAL, Fernando (Pelotas/RS, 1937)	doação do artista em 1967	<i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 08/3/1967, p. 12

RB 046	 <p>“Mulher rendeira” - 1963 pincel atômico sobre papel - 32,5 x 47,5 cm</p>	EKMAN, Sylvio Jaguaribe (São Paulo/SP, 1900 – idem, 1977)		
RB 047	 <p>“Congada de Xico Rey em Ouro Preto” - 1965 óleo sobre tela - 80,5 x 100,0 cm</p>	ESTEVIÃO, José de Souza (Belo Horizonte/MG, 1925 – Ouro Preto/MG, 1977)	possível doação do artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 28/3/1964, pp. 44-48;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 02/10/1966, pp. 92-97
RB 048	 <p>“Natureza morta” - sem data óleo sobre tela - 59,0 x 45,0 cm</p>	FIGUEIRA, Joaquim Lopes (São Paulo/SP, 1904 – Ribeirão Preto/SP, 1943)		
RB 049	 <p>“Retrato” - sem data pastel seco sobre papel - 53,0 x 42,0 cm</p>	FORTES, Judith Gonçalves (Porto Alegre/RS, 1896 – idem, 1964)	doada por Alice Fortes, irmã da artista	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta

<p>RB 050</p>	 <p>“Retrato de Ernani Braga” - 1940 óleo sobre tela - 60,5 x 50,0 cm</p>	<p>FORTES, Judith</p>		
<p>RB 051</p>	 <p>“Retrato” - 1938 óleo sobre cartão - 45,0 x 34,5 cm</p>	<p>FORTES, Judith</p>	<p>doadora por Alice Fortes, irmã da artista.</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>
<p>RB 052</p>	 <p>“Carro de boi” - 1963 óleo sobre tela - 40,0 x 50,0 cm</p>	<p>FREITAS, Agostinho Batista de (Paulínea/SP, 1927 – São Paulo/SP, 1997)</p>	<p>possível doação de Pietro Maria Bardi</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>
<p>RB 053</p>	 <p>“Moça” - 1966 nanquim sobre papel - 65,0 x 49,0 cm</p>	<p>GANEM, Luís Nelson (Rio de Janeiro/RJ, 1923)</p>		

<p>RB 054</p>	 <p>“Sol da meia noite” - sem data batique e pintura sobre pano - 219,5 x 118,5 cm</p>	<p>GARLAND, Jenny (sem dados biográficos)</p>	<p>possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p> <p>PENTEADO (1976), p. 276</p>
<p>RB 055</p>	 <p>Sem título - sem data lã sobre tela industrial - 195,0 x 218,0 cm</p>	<p>GENARO Antônio Dantas de Carvalho (Salvador/BA, 1926 – idem, 1971)</p>	<p>possível doação do artista</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 13/5/1967, pp. 52-55</p>
<p>RB 056</p>	 <p>“Cavaleiro” - sem data gravura em metal - 29,5 x 39,5 cm</p>	<p>GRASSMANN, Marcelo (São Simão/SP, 1925 – São Paulo/SP, 2013)</p>	<p>doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
<p>RB 057</p>	 <p>“Dom Quixote” - 1964</p>	<p>GRASSMANN, Marcelo</p>	<p>doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>

	nanquim sépia sobre papel - 48,5 x 64,0 cm			
RB 058	 <p>“Paisagem” - 1949 óleo sobre tela - 55,0 x 70,5 cm</p>	GUIDO, Ângelo (Cremona/Itália, 1893 – Pelotas/RS, 1969)	doada pelo artista em 11/01/1969	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;  <i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 12/01/1969, 2º Caderno, p. 5
RB 059	 <p>“Ribeirinha” - 1948 óleo sobre tela - 40,0 x 50,0 cm</p>	GUIDO, Ângelo	doada pelo artista em 11/01/1969	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;  <i>Diário de Notícias de Porto Alegre</i> , 12/01/1969, 2º Caderno, p. 5
RB 060	 <p>“Figura” - 1966 óleo sobre madeira - 99,5 x 119,5 cm</p>	GRUBER, Mário (Santos/SP, 1927 – Cotia/SP, 2011)	possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 061	 <p>“Ouro Preto” - 1966 óleo sobre tela – 46,5 x 55,0 cm</p>	GRUBER, Mário		

RB 062	<p>“Retrato de mulher” - sem data          óleo sobre madeira - 43,0 x 33,0 cm          (obra desaparecida quando a coleção estava no MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul)</p>	<p>GUIGNARD, Alberto da Veiga          (Nova Friburgo/RJ, 1896 – Belo Horizonte/MG, 1962)</p>		
RB 063	 <p>“Red pillow” - sem data          óleo sobre tela - 122,0 x 122,0 cm</p>	<p>JOHNSTONE, John          (Forfar/Escócia, 1941)</p>	<p>possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;           Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;           PENTEADO (1976), p. 276</p>
RB 064	 <p>“Composição” - sem data          têmpera sobre madeira - 119,0 x 97,0 cm</p>	<p>JONES, Allen          (Southampton/Inglaterra, 1937)</p>	<p>possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;           Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;           PENTEADO (1976), p. 276</p>
RB 065		<p>JOSÉ Maria de Souza          (Valença/BA, 1935 – Salvador/BA, 1985)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>

	<p>“Composição com figuras” - 1962 técnica mista - 53,5 x 40,0 cm</p>			
RB 066	 <p>“Woman with a blue mac” - sem data óleo sobre tela - 121,5 x 101,0 cm</p>	KING, Neville (sem dados biográficos)	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p> <p>PENTEADO (1976), p. 276</p>
RB 067	 <p>“Women” - sem data óleo sobre tela - 101,0 x 101,0 cm</p>	KING, Neville	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p> <p>PENTEADO (1976), p. 276</p>
RB 068	 <p>“En el bosque” - 1967 óleo sobre tela - 65,0 x 50,0 cm</p>	KLAPPENBACH, Margarida (Buenos Aires/Argentina, 1921)		

<p>RB 069</p>	 <p>“Composição” - 1966 óleo sobre madeira - 110,0 x 79,0 cm</p>	<p>KONDO, Bin (Anton/China, 1937)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
<p>RB 070</p>	 <p>“Sabará” - 1963 óleo sobre tela - 50,0 x 60,0 cm</p>	<p>LACERDA, Wilde Damaso (Belo Horizonte/MG, 1929 – idem, 1996)</p>	<p>possível doação do artista</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 16/10/1966, pp. 70-75</p>
<p>RB 071</p>	 <p>“Colégio São José” - sem data óleo sobre tela - 24,0 x 34,5 cm</p>	<p>LEÃO, Lucídio</p>		
<p>RB 072</p>	 <p>“Cabeça de jovem” - sem data mármore - 25,0 x 23,0 x 24,0 cm</p>	<p>LEÃO VELOSO, Hildegardo (Palmeiras/SP, 1899 – Rio de Janeiro/RJ, 1966)</p>		

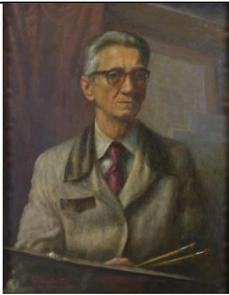
<p>RB 073</p>	 <p>“Cabeça de Dom Miguel Carcano” - sem data bronze - 34,0 x 20,0 x 26,0 cm</p>	<p>LEÃO VELOSO, Hildegardo</p>		
<p>RB 074</p>	 <p>“Estudo para o inimigo do chefe” - 1963 técnica mista sobre papel - 49,0 x 67,0 cm</p>	<p>LEE, Wesley Duke (São Paulo/SP, 1931 – idem, 2010)</p>	<p>possível doação do artista</p>	<p>PENTEADO (1976), p. 276</p>
<p>RB 075</p>	 <p>“Módulo” - 1964 óleo sobre tela - 55,0 x 120,0 cm</p>	<p>LEWI, Walter (Oldesloe/Alemanha, 1905 – São Paulo/SP, idem, 1995)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>

RB 076	 <p>“Zona industrial” - 1962 óleo sobre tela - 50,0 x 69,0 cm</p>	LOSS, Jaty Antônio (Bento Gonçalves/RS, 1920 – Porto Alegre/RS, 1988)	possível doação de Alcides Merlin, em março de 1967, em Bento Gonçalves/RS	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta
RB 077	 <p>“Estudo” - 1967 óleo sobre chapa aglomerado - 61,0 x 75,0 cm</p>	MABE, Manabu (Kumamoto/Japão, 1924 – São Paulo/SP, 1997)	possível doação da empresa Casas da Banha	KNAUSS (2018), p. 15
RB 078	 <p>“Estudo” - 1961 guache sobre papel - 50,0 x 66,5 cm</p>	MABE, Manabu	possível doação da empresa Casas da Banha	KNAUSS (2018), p. 15
RB 079	 <p>“Tocador de berimbau” - 1967 tinta acrílica sobre tela - 100,0 x 81,0 cm</p>	MARTINS, Aldemir (Ingazeira/CE, 1922 – São Paulo/SP, 2006)	possível doação do artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 16/9/1967, pp. 15-16

<p>RB 080</p>	 <p>“The planet” -1965 nanquim e guache sobre papel - 77,0 x 91,5 cm</p>	<p>MAYNARD, Bill (sem dados biográficos)</p>	<p>doadora pelo Banco de Crédito Real de Minas Gerais em março ou abril de 1966</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-77</p>
<p>RB 081</p>	 <p>“Marinha” - sem data óleo sobre tela - 50,0 x 60,0 cm</p>	<p>MOREIRA, Ildeu (Belo Horizonte/MG, 1920 – idem, 1999)</p>	<p>doação do artista em setembro de 1966</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 16/10/1966, pp. 70-75;  Revista <i>O Cruzeiro</i>, 31/12/1966, pp. 30</p>
<p>RB 082</p>	 <p>“Composizione in verde”, “Battelli” ou “Antibes” - 1951 óleo sobre tela - 108,5 x 122,0 cm</p>	<p>MORENI, Mattia (Pavie/Itália, 1920 – Brisighella/Itália, 1999)</p>		
<p>RB 083</p>	 <p>NASSER, Frederico “Caminho para Passadena” -1965 técnica mista sobre papel - 53,0 x 68,0 cm</p>	<p>NASSER, Frederico Jayme (Rio de Janeiro/RJ, 1945 – idem, 2020)</p>	<p>possível doação do empresário Mário Garnerio</p>	<p>KNAUSS (2018), p. 14</p>

<p>RB 084</p>	 <p>“Composição” - 1964 técnica mista sobre tela - 116,0 x 81,0 cm</p>	<p>NAZAR, Tereza (Mendoza/Argentina, 1936 – São Paulo/SP, 2001)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
<p>RB 085</p>	 <p>“Pombas” - 1965 óleo sobre tela - 55,5 x 70,0 cm</p>	<p>NOVELLI, Gastone (Viena/Áustria, 1925 – Milão/Itália, 1968)</p>		
<p>RB 086</p>	 <p>“Composição” - sem data óleo sobre madeira - 54,0 x 53,0 cm</p>	<p>ODRIOZOLA, Fernando (Oviedo/Espanha, 1921 – São Paulo/SP, 1986)</p>		
<p>RB 087</p>	 <p>“Pintura” - 1966 óleo sobre tela - 135,5 x 111,0 cm</p>	<p>OHTAKE, Tomie (Kyoto/Japão, 1913 – São Paulo/SP, 2015)</p>	<p>possível doação do político e banqueiro Magalhães Pinto</p>	<p>KNAUSS (2018), p. 14</p>

RB 088	 <p>“Composição” - T 20/30 - 1966 xilogravura colorida - 40,0 x 60,0 cm</p>	OSTROWER, Fayga (Lodz/Polônia, 1920 – Rio de Janeiro/RJ, 2001)	doadá em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 089	 <p>“Conversas” - 1966 tinta vinílica, óleo e colagem sobre madeira - 60,0 x 50,0 cm</p>	PASQUALINI, Vilma Faria (Rio de Janeiro/RJ, 1930 – idem, 2012)	possivelmente doadá em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 090	 <p>“A cascata” - sem data óleo sobre madeira - 21,5 x 15 cm</p>	PEDRO AMÉRICO de Figueiredo e Melo (Areia/PB, 1843 – Florença/Itália, 1905)	existe a possibilidade da obra ter sido doadá por Helena Lundgren, família Monteiro de Carvalho ou Magalhães Pinto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 20/5/1967, pp. 62-67
RB 091		PEDRO AMÉRICO	existe a possibilidade da obra ter sido doadá por Helena Lundgren, família Monteiro de Carvalho ou Magalhães Pinto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 20/5/1967, pp. 62-67

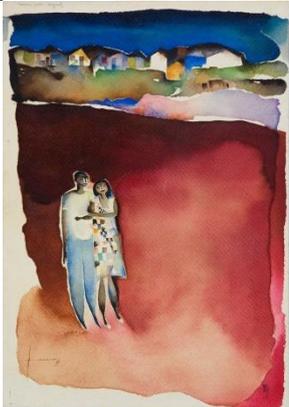
	<p>“Busto de jovem” - 1889 óleo sobre cartão - 45,5 x 33,0 cm</p>			
RB 092	 <p>“Maracatu” - 1963 óleo sobre tela - 38,0 x 46,0 cm</p>	PERETTI, Marianne (Paris/França, 1927)		
RB 093	 <p>“Estudo de cabeça” - sem data óleo sobre tela - 55,5 x 40,5 cm</p>	PERISSINOTTO, José (Veneza/Itália, 1881 – São Paulo/SP, 1965)		
RB 094	 <p>“Autorretrato” - 1955 óleo sobre tela - 74,5 X 59,5 cm</p>	PERISSINOTTO, José		

RB 095	 <p>“Ave” - 1964 litografia - 48,0 x 33,0 cm</p>	PILO BITTENCOURT, Maria da Conceição (Belo Horizonte/MG, 1927 – idem, 2011)	possível doação da artista	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 20/7/1966, pp. 76-81;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 12/9/1966, pp. 96
RB 096	 <p>“Marinha - Bahia” - 1967 óleo sobre tela - 50,0 x 61,0 cm</p>	PINTO, Jorge Costa (Salvador/BA, 1916 – idem, 1993)		
RB 097	 <p>“Marinha” - 1967 óleo sobre tela - 60,0 x 72,5 cm</p>	PINTO, Jorge Costa		
RB 098	 <p>“Suffolk tower” - 1966 óleo sobre madeira - 91,5 x 61,0 cm</p>	PIPER, John (Epsom, Surrey/Inglaterra, 1903 – Fawley Bottom/Inglaterra, 1992)	doação do banqueiro e político Magalhães Pinto	Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta

RB 099	 <p>“Estudo - Opus 403” - 1966 óleo sobre tela - 96,5 x 115,5 cm</p>	POLO, Maria (Veneza/Itália, 1937 – Rio de Janeiro/RJ, 1983)	doação de Pietro Maria Bardi	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 17/12/1966, pp. 74-78;  KNAUSS (2018), p. 15
RB 100	 <p>“Cosmonautas” - 1966 gravura em metal - 39,9 x 30,0 cm</p>	PONS, Isabel (Barcelona/Espanha, 1912 – Rio de Janeiro/RJ, 2002)	doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 25/3/1967, pp. 95-97
RB 101	 <p>“Retrato de Rodolfo Jozetti” - 1928 óleo sobre tela - 200,0 x 90,5 cm</p>	PORTINARI, Cândido Torquato (Brodósqui/SP, 1903 – Rio de Janeiro, 1962)	doadada pelo Banco da Bahia em 1967	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 20/5/1967, pp. 62-67 e 85;  Revista <i>O Cruzeiro</i> , 05/8/1967, p. 79
RB 102		PROCKTOR, Patrick (Dublin/Irlanda, 1936 – Londre/Inglaterra, 2003)	possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto	Revista <i>O Cruzeiro</i> , 29/4/1966, pp. 46-52;

	<p>“O árabe” - sem data          óleo sobre tela - 71,0          x 76,0 cm</p>			<p>Revista <i>O          Cruzeiro</i>,          06/5/1966, pp.          76-81;</p> <p>PENTEADO          (1976), p. 276</p>
RB 103	 <p>“No terreiro de          Jesus” - 1967          óleo sobre tela - 55,5          x 73,0 cm</p>	<p>RESCÁLA, João José          (Rio de Janeiro/RJ, 1910          – Salvador/BA, 1986)</p>		
RB 104	 <p>“Composição com          céu fragmentado” -          1966          óleo sobre tela - 72,5          x 52,5 cm</p>	<p>ROCHA, Geraldo          Otacílio          (Vitória da          Conquista/BA, 1942 –          Salvador/BA, 1970)</p>	<p>possivelmente          doada em          fevereiro de          1967 por Guido          Santi          (Superintendente          da Olivetti do          Brasil)</p>	<p>Revista <i>O          Cruzeiro</i>,          25/3/1967, pp.          95-97</p>
RB 105	 <p>“Floresta pré-          histórica” - sem data          óleo sobre papel -          98,5 x 198,0</p>	<p>RUBENS Martins          Albuquerque          (Fortaleza/CE, 1951)</p>	<p>possível doação          do artista</p>	<p>Revista <i>O          Cruzeiro</i>,          04/3/1967, pp.          80-84</p>
RB 106		<p>RUBENS Martins          Albuquerque</p>	<p>possível doação          do artista</p>	<p>Revista <i>O          Cruzeiro</i>,          04/3/1967, pp.          80-84</p>

	<p>“Elegia a Varig” - 1967 óleo sobre papel - 100,0 x 103,0 cm</p>			
RB 107	 <p>“Grupo do Mangue” (do “Álbum Mangue”) - T 20/20 - 1943 xilogravura - 20,5 x 20,0 cm</p>	<p>SEGALL, Lasar (Vilna/Lituânia, 1891 – São Paulo/SP, 1957)</p>	<p>doadada por Jenny Klabin Segall (viúva do artista)</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>
RB 108	 <p>“Guerreiro” - sem data bronze - 90,0 x 13,0 x 7,0 cm</p>	<p>STOCKINGER, Francisco (Traun/Áustria, 1919 – Porto Alegre/RS, 2009)</p>		
RB 109	 <p>“Composição” - sem data aquarela e nanquim sobre papel - 47,0 x 81,0 cm</p>	<p>SUTHERLAND, Graham Vivian (Londres/Inglaterra, 1903 – Menton/França, 1980)</p>	<p>possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto ou, talvez, de Hans Peter Juda</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;  Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p>

				<p>PENTEADO (1976), p. 276</p> <p>VALIATI (2013), p. 143</p>
<p>RB 110</p>	 <p>“Hanging forms” - T 23/25 - 1957 litografia colorida - 50,5 x 66,5 cm</p>	<p>SUTHERLAND, Graham Vivian</p>	<p>consta no verso da obra: Hamilton Galleries – 8 st. George Street – Hannover Square – London W 1 – Hyde Park 3196</p> <p>possível doação de Ruben Berta e/ou Carlos Dreher Neto ou, talvez, de Hans Peter Juda</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 29/4/1966, pp. 46-52;</p> <p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 06/5/1966, pp. 76-81;</p> <p>PENTEADO (1976), p. 276</p> <p>VALIATI (2013), p. 143</p>
<p>RB 111</p>	 <p>“Composição” - 1966 óleo sobre tela - 64,0 x 38,0 cm</p>	<p>TEIXEIRA D'ALMEIDA, Alberto Dias (São João do Estoril/Portugal, 1925 – Campinas/SP, 2011)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
<p>RB 112</p>		<p>TEIXEIRA, Floriano de Araújo (Cajapió/MA, 1923 – Salvador/BA, 2000)</p>		

	<p>“O incomparável vermelho da Bahia” - 1965 aquarela sobre papel - 53,5 x 37,5 cm</p>			
RB 113	 <p>“Santa Tereza” - 1967 óleo sobre tela - 54,0 x 65,0 cm</p>	<p>TELLES, Sérgio (Rio de Janeiro/RJ, 1936)</p>	<p>doadã pelo artista</p>	<p>verso da obra: “doação para o museu Ruben Berta”;</p> <p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>
RB 114	 <p>“Retirantes” - sem data óleo sobre tela - 88,5 x 116,0 cm</p>	<p>TERUZ, Orlando (Rio de Janeiro/RJ, 1902 – idem, 1984)</p>	<p>possível doação do artista ou, o que é mais provável, da empresária e socialite Helena Lundgren, das Casas Pernambucanas</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 28/9/1968, pp. 77-80</p>
RB 115	 <p>“Mãe” - sem data óleo sobre madeira - 35,5 x 72,0 cm</p>	<p>VASCONCELLOS, Izidoro (sem dados biográficos)</p>		
RB 116		<p>VASCONCELLOS, Izidoro</p>	<p>doação do artista em 1966, conforme consta no verso da obra</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>

	<p>“Campina Grande ou Paisagem nordestina” - 1966          óleo sobre madeira - 60,0 x 74,0 cm</p>			
RB 117	 <p>“Bolsa” - 1965          grafite e pastel sobre papel - 65,0 x 46,5 cm</p>	<p>VERA ILCE da Silva Cruz          (São Paulo/SP, 1942)</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
RB 118	 <p>“Isto é o relógio de repetição” - 1966          tinta acrílica sobre aglomerado - 100,0 x 100,0 cm</p>	<p>VERA ILCE da Silva Cruz</p>	<p>possivelmente doada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
RB 119	 <p>“Autorretrato” - sem data          lápis conté sobre papel - 40,5 x 28,5 cm</p>	<p>VISCONTI, Eliseu d'Angelo          (Vila Santa Caterina, Comuna de Giffoni Valle Piana/Itália, 1866 – Rio de Janeiro/RJ, 1944)</p>		

<p>RB 120</p>	 <p>“Cena bíblica” - sem data óleo sobre tela - 32,0 x 40,5 cm</p>	<p>VISCONTI, Eliseu d'Angelo</p>		
<p>RB 121</p>	 <p>“Estudo para a obra Primavera” - sem data pastel sobre papel - 50,0 cm (diâmetro)</p>	<p>VISCONTI, Eliseu d'Angelo</p>		
<p>RB 122</p>	 <p>“Morro do Castelo” - sem data óleo sobre madeira - 27,0 x 34,0 cm</p>	<p>VISCONTI, Eliseu d'Angelo</p>		
<p>RB 123</p>	 <p>“Cena bíblica - Lázaro” - sem data óleo sobre tela - 32,5 x 40,0 cm</p>	<p>VISCONTI, Eliseu d'Angelo</p>		

<p>RB 124</p>	 <p>“Branco” - 1966 óleo sobre tela - 110,0 x 128,5 cm</p>	<p>WAKABAYASHI, Kazuo (Kobe/Japão, 1931)</p>	<p>possivelmente doadada em fevereiro de 1967 por Guido Santi (Superintendente da Olivetti do Brasil)</p>	<p>Revista <i>O Cruzeiro</i>, 25/3/1967, pp. 95-97</p>
<p>RB 125</p>	 <p>“Moça” - sem data crayon e colagem sobre papel - 33,0 x 48,0 cm</p>	<p>DESCONHECIDO</p>	<p>existe a possibilidade da autoria da obra ser de Wesley Duke Lee</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>
<p>RB 126</p>	 <p>“Ruben Berta” (Retrato) - 1985 tinta acrílica sobre eucatex - 80,0 x 80,0 cm</p>	<p>JUNGBLUTH, Nelson (Taquara/RS, 1921 – Porto Alegre/RS, 2010)</p>	<p>doação da família Ruben Berta</p>	<p>Acervo Documental da Pinacoteca Ruben Berta</p>

**APÊNDICE B - Diretores(a)s do Acervo Artístico de Porto Alegre  
(Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta)**

**Leandro Silva Telles: 1971 a 1980**

**Blanca Luz Brites: março/1988 a outubro/1991**

**Jane Cravo Souza: outubro/1991 a julho/1994**

**Blanca Luz Brites: julho a outubro/1994**

**Flávio Krawczyk: novembro/1994 a dezembro/1995**

**Jorge Luís Portanova: janeiro/1996 a janeiro/1997**

**Vera Regina Pellin: janeiro/1997 a abril/2002**

**Jorge Luís Portanova: maio/2002 a fevereiro/2004**

**Flávio Krawczyk: março/2004 a março/2005**

**Jorge Luís Portanova: abril a novembro/2005**

**Flávio Krawczyk: desde dezembro/2005**

## APÊNDICE C – Entrevistas

A) Carlos Carrion de Britto Velho (Porto Alegre/RS, 1946) – artista plástico entrevista realizada via whatsapp em 25 de setembro de 2020.

Questões:

1) Qual a influência das obras/artistas exposta(o)s na Pinacoteca Ruben Berta, no começo dos anos 1970 no jovem Britto Velho?

2) Na coleção, quais foram as obras referenciais para o artista Britto Velho?

3) Na Porto Alegre de início dos anos 1970 havia alguma outra forma ou possibilidade de acesso perene aos artistas ingleses (Peter Behan, Allen Jones, Graham Sutherland, John Piper etc) expostos na Prefeitura?

4) Nota-se, nas suas obras no início dos anos 70, uma clara influência da chamada “pop art” britânica, bem como da produção contemporânea da época (Mattia Moreni, Marcelo Grassmann e outros); é visível, também, a influência do “pop” na produção de outros artistas, notadamente Henrique Fuhro. É possível afirmar que o acervo exposto na Prefeitura, nos anos 1970, tenha influenciado (em maior ou menor medida) uma nova geração de artistas locais?

B) Círio Simon (Passo Fundo/RS, 1936) - professor aposentado do Instituto de Artes da UFRGS

entrevista realizada via e-mail em 23 de setembro de 2020.

Questões:

1) Os Museus Regionais criados por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteadó, nos anos 1960, são considerados um triste epílogo do movimento de abertura de museus de arte moderna a partir do final dos anos 1940 (Lourenço, 1999). Entretanto, durante minha pesquisa, ficou evidenciado que o papel destinado a eles seria uma espécie de extensão do MASP, dentro de um processo “civilizatório” de modernização conservadora - em sintonia com o

regime militar - e integração nacional. Qual a sua posição a respeito dos Museus Regionais e/ou da Pinacoteca Ruben Berta nos anos 60?

2) Além das dificuldades financeiras e desestruturação dos Diários Associados no final dos anos 1960, a Pinacoteca Ruben Berta sofreu a perda sucessiva de personagens fundamentais na sua formação: Ruben Berta no final de 1966, Carlos Dreher Neto em 1967, Assis Chateaubriand em 1968 e Angelo Guido em 1969. Não ficou ninguém para “tomar conta” e foi doada à Prefeitura em 1971. O senhor tem informações de como se deu esse processo e qual a importância de Leandro Telles para a vinda da coleção para o Paço Municipal?

C) Neide Dimas Oliveira Fiorenzano (Natal/RN, entre 1940 e 1949) - filha de Nelson Dimas de Oliveira, superintendente dos Diários Associados no RS dos anos 1950 até 1971, e que esteve presente na cerimônia de inauguração da coleção, em 06 de março de 1967.

entrevista realizada na Reserva Técnica da Pinacoteca Ruben Berta (Rua Duque de Caxias, 973 – Centro Histórico, Porto Alegre/RS) 24 de setembro de 2020.

Questões:

Não foram formuladas questões para a entrevista. Foi um encontro em que este entrevistador começou mostrando imagens da formação dos Museus Regionais e da Pinacoteca Ruben Berta (onde também aparecia a figura de Nelson Dimas) para a entrevistada e, a partir desse ponto, várias dúvidas e questionamentos começaram a ser respondidos.

## ANEXO A – Lei 3.558, de 10.11.1971



Prefeitura de Porto Alegre

Procuradoria Geral do Município

Sistema Integrado de Referência Legislativa - SIREL



PGM

Ato 3558 /1971 - Lei Municipal Data 10/11/1971 Ano 1971  
Fonte DO 10/11/1971



## Prefeitura Municipal de Porto Alegre

## LEI Nº 3558

Autoriza o recebimento, em doação, do acervo do Museu Ruben Berta.

O PREFEITO MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE.

Faço saber que a Câmara Municipal aprovou e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º - Fica o Município autorizado a receber, em doação, dos Diários e Emissoras Associados do Rio Grande do Sul o acervo do Museu Ruben Berta, constituído das obras cuja relação faz parte integrante da presente Lei.

Art. 2º - Esta Lei entra em vigor na data da sua publicação.

Art. 3º - Revogam-se as disposições em contrário.

Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 10 de novembro de 1971.

Telmo Thompson Flores

; Prefeito

; Antenor Wink Brum

Secretário Municipal da Fazenda

Frederico Lamachia Filho

Secretário Municipal de Educação e Cultura

Registre-se e publique-se.

João Petersen Júnior

Secretário

do

Governo

Municipal

RELAÇÃO DO ACERVO DA "GALERIA RUBEN BERTA"

PARTE INTEGRANTE DA LEI 3.558, DE 10.11.1971.

NÚMERO	TÍTULO	AUTOR
1	ESTUDO	CAMPADELLO
2	PAISAGEM RIOGRANDENSE	OSCAR CRUSIUS
3	MARACATÚ	MARIANA PERETTI
4	ELEGIA À VARIG	MENINO RUBENS
5	RETRATO	JUDITH FORTES
6	CABEÇA DE JOVEM - MÁRMORE	LEÃO VELOSO
7	CABEÇA DE D. MIGUEL CARCARO (BRONZE)	LEÃO VELOSO
8	MAN IN THE PARK	MICHAEL BOHLER
9	ZONA INDUSTRIAL	J.A. LOSS

10	ANJO DA GUARDA	ADELSON PRADO
11	OS GATOS	EMANUEL ARAÚJO
12	NAMORADOS	FLORIANO
13	BAIA	JOÃO ALVES
14	SOL DA MEIA NOITE	JENNY GARLAND
15	D. QUIXOTE	M. GRASSMANN
16	MARACATÚ	ESTEVÃO E SOUZA
17	ESTUDO	MARIA HELENA ANDRÉS
18	RETRATO DE RODOLFO JOZETTI	PORTINARI
19	MORRO DO CASTELO	ELISEU VISCONTI
20	LEITEIRO DE PETRÓPOLIS	JOÃO BATISTA DA COSTA
21	MOÇA	JOSÉ DE DOWE
22	CENA BÍBLICA	ELISEU VISCONTI
23	AUTO RETRATO	ALMEIDA JÚNIOR
24	FAVELA	FERNANDO COELHO
25	ESTUDO	MARIA POLO
26	LADEIRA DO PELOURINHO	MANÉZINHO ARAÚJO
27	MANGUE	LAZAR SEGALL
28	MOÇA-CRAYON	NÃO IDENTIFICADO
29	ESTUDO DE CABEÇA	G. PERISSINOTTO
30	ESTUDO	MANABU MABE
31	MARINHA BAIA	JORGE COSTA PINTO
32	PAISAGEM PRIMAVERIL	CHINÉS
33	MARINHA BAIA II	JORGE COSTA PINTO
34	OURO PRETO	GRUBER
35	COURO DE BOI	AGOSTINHO BATISTA
36	CASA	DORA CERRUTI
37	ESTUDO	DESCONHECIDO
38	FIGURA FEMININA	ELISEU VISCONTI
39	FIGURAS	DI CAVALCANTI
40	TOCADOR DE BERIMBAU	ALDEMIR MARTINS
41	PAISAGEM NORDESTINA	ISIDORO VASCONCELOS
42	BOLSA	VERA ILCE
43	MÃE	DI CAVALCANTI
44	OURO PRETO	WILDE LACERDA
45	FIGURA	GRUBER
46	RETRATO	JUDITH FORTES
47	GENTE DO CIRCO	GLENIO BIANCHETTI
48	GUERREIRO-BRONZE	STOCKINGER
49	HOMEM SENTADO C/GALO DE BRIGA	AFFANDI
50	COMPOSIÇÃO	ALLEN JONES
51	CIDADE	MORENI
52	COMPOSIÇÃO	CID
53	CONVERSAS	VILMA PASQUALINI

54	COMPOSIÇÃO	BIN KONDO
55	MULATA	DI CAVALCANTI
56	PAISAGEM	CHAMINA
57	TRAVESSEIRO VERMELHO	JOHN JOHNSTONE
58	MARINHA	ILDEU MOREIRA
59	POMBAS	NOVELLI
60	ROUALT SLEEP HERE	PETER BEHAN
61	COMPOSIÇÃO	TEREZA NAZAR
62	EN EL BOSQUE	KLAPPENBACH
63	NATUREZA MORTA	FIGUEIRAS
64	A CASCATA	PEDRO AMERICO
65	MULHER RENDEIRA-CRAYON	S. JAGUARIBE EKMAN
66	QUERMESSE	MANÉZINHO ARAÚJO
67	PAISAGEM COM CRUZEIRO	BENEDITO CALIXTO
68	COMPOSIÇÃO COM FIGURAS	JOSÉ MARIA DE SOUZA
69	PAISAGEM CAMPEIRA	CRUSIUS
70	TECLADO LETTERA	MARIA BONONI
71	COMPOSIÇÃO	GRAHAM SUTHERLAND
72	PAISAGEM	ANGELO GUIDO
73	RIBEIRINHA	ANGELO GUIDO
74	REJALMA	JERONIMUS VAN DIERT
75	MULHERES	NEVILLE KING
76	ESTUDO	M. H. CHARTINI
77	FLORESTA PRÉ-HISTÓRICA	MENINO RUBENS
78	ESTUDO	DUBTSKY
79	BODY AND SOUL FOR A LITTLE-BLACK GIRL	ALLEN DAVIE
80	WOMAN WTHA BLUE MAC	NEVILLE KING
81	RETRATO DE MOÇA	ALMEIDA JÚNIOR
82	MAE	ISIDORO VASCONCELOS
83	NU	JOÃO BATISTA DA COSTA
84	BUSTO DE JOVEM	PEDRO AMÉRICO
85	FÁBRICA	MAIÉZ BABINSKI
86	CAVALEIRO	MARCELO GRASSMANN
87	TORRE DE SUFFOLK	JOHN PIPER
88	RETRATO DE MULHER	GUIGNARD
89	AUTO RETRATO	ELISEU VISCONTI
90	MÓDULO	L. LEWI
91	ESTUDO	ISMÊNIA COARACY
92	AVE	CONCEIÇÃO PILÓ
93	NU	MAITE D'ELBA
94	COSMONAUTA	ISABEL PONS
95	COLÉGIO S. JOSÉ	LUCIDIO LEAO
96	ESTUDO	MANABU MABE
97	PAISAGEM	JOÃO BATISTA DA COSTA

98	O ÁRABE	PATRICE PROCKTOR
99	COMPOSIÇÃO	GERALDO ROCHA
100	PINTURA	TOMMIE OHTAKE
101	ESTUDO EM BRANCO	WAKABAIASKI
102	HAMING FORMES	GRAHAM SUTHERLAND
103	ANJOS	SÔNIA CASTRO
104	CAVEIRA DE BURRO	WESLEY DUKE LEE
105	OS CACIQUES	CARIBÉ
106	ESTUDO EM PRETO E BRANCO	FERNANDO DUVAL
107	PASSEIO NO PARQUE	ZORAVIA BETTIOL
108	NÚ	FLÁVIO DE CARVALHO
109	RELÓGIO DE REPETIÇÃO	VERA ILCE
110	COMPOSIÇÃO	FAIZA OSTROWER
111	AUTO RETRATO	G. PERISSINOTTO
112	MOÇA-BICO DE PENA	GANEM
113	RETRANTES	DESCONHECIDO
114	RETRATO	JUDITH FORTES
115	BOLSA	VERA ILCE
116	COMPOSIÇÃO	A. B. TEIXEIRA
117	TAPEÇARIA	GENNARO
118	THE PLANET	BILL MAYNARD
119	CAMINHO PARA PASADENA	FREDERICO NASSER
120	NO TERREIRO DE JESUS	RISCALA
121	ARRAIAL DA GLÓRIA	CARLOS BASTOS
122	CENA BÍBLICA	ELISEU VISCONTI
123	COMPOSIÇÃO	ANA LETYCIA
124	BAIA	MARINA CARAN
125	SANTA TEREZA	SÉRGIO TELLES