

Museus Regionais e a Nova Museologia: a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro entre a Arte Moderna e a Arte Contemporânea

Adel Igor Pausini¹

Regional Museums and the New Museology: The National Campaign for Regional Museums in Northeast Brazil between Modern Art and Contemporary Art

A década de 1960, no cenário brasileiro e, sobretudo, paulista, assistiu, no campo cultural o esvaziamento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), sendo criada, em 1962, a Fundação Bienal, instituição que passou a organizar as bienais internacionais de arte que, desde 1951 eram organizadas e realizadas pelo MAM-SP. O esvaziamento da realização do seu principal evento e o desinteresse de seu principal mecenas culminaram na extinção do museu e consequente doação do seu patrimônio e acervo para a Universidade de São Paulo (USP), instituição pública destinada à formação universitária e à pesquisa que, em 1963, a partir das coleções recebidas do MAM-SP, constituiu o seu museu universitário de arte, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-SP).

No entanto, apesar do aparente cenário alarmista e calamitoso, de empobrecimento e perda para o campo dos museus, sobretudo de arte moderna, a extinção do primeiro MAM-SP e a constituição do MAC-USP significou no projeto de modernidade paulista apenas uma readequação e realinhamento de forças e tarefas, sendo o MAM-SP, refundado na mesma década, sob influência de novos mecenas e nova gestão, ganhando a cidade e o projeto modernista outras duas instituições significativas com o esvaziamento e dissolução do primeiro MAM-SP, a Fundação Bienal e o MAC-USP, fundados em 1963, mesmo ano em que o Museu Paulista foi integrado à Universidade de São Paulo (USP), deixando de ser, como defendeu os seus diretores, o historiador Sérgio Buarque de Holanda e o modernista Mário Neme, instituto complementar da USP.

Se o Museu Paulista, antes de 1963 constituía instituto complementar da Universidade de São Paulo, conforme o decreto-lei de 1956², os museus histórico-pedagógicos do estado de São Paulo, constituíam instituições auxiliares ao ensino

¹ Adel Igor Pausini é sociólogo e historiador, doutor em Museologia e professor do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona. É ainda Investigador da Cátedra UNESCO "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural e do Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento" (CeIED). adel.pausini@ulusofona.pt <https://orcid.org/0000-0002-7969-5495>

² Decreto Lei n. 26.218 de 3 de agosto de 1956, que instituiu no estado de São Paulo os museus histórico-pedagógicos.

escolar, uma espécie de amálgama entre as atividades de um museu e ações escolares, competindo às escolas públicas e privadas, segundo o decreto estadual, “[...] a incumbência da coleta e preparação do material destinado aos Museus [...]”, elemento problemático para a Nova Museologia, que estava em processo de desenvolvimento e consolidação naquele período, defensora da relevância e da problematização do discurso e da narrativa expositiva apresentada pelos museus, opondo-se à ideia da exposição passiva e da reprodução expositiva acrítica de discursos, sobretudo, enquanto prática escolar formal e hierarquizante. O decreto estadual de 1956 apontava para direção distinta aquela indicada pelo Seminário Regional Unesco-ICOM, realizado em 1958, na cidade do Rio de Janeiro, o qual recomendou a distinção entre Museus Escolares e Museus Universitários, bem como a criação de sessão específica no ICOM³, destinada aos Museus Escolares e Museus Pedagógicos, assim como a distinção da dimensão e da função educativa destes.

Por fim, ainda no início da década de 1960, encontrava-se em construção a nova sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP), localizada na emblemática e prestigiada Avenida Paulista, endereço, sede e museu que, apesar do discurso modernista, foi considerado digno o suficiente, em 1968, para receber a realeza britânica em sua cerimônia de inauguração, realizada durante o período militar, implementado no país com o golpe de 1964, assim como em contexto de bipolarização internacional diante da Guerra Fria.

Essas contradições, que também estavam presentes no movimento modernista, foram herdadas pela Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR), que buscou incentivar a abertura de museus regionais de arte moderna fora do eixo Rio-São Paulo, caracterizando-se por pretender constituir uma rede de museus regionais, mas também por tratar-se de uma campanha ornitorrinco⁴, cheia de distinções e contradições, dificultando a sua classificação, possivelmente por desenvolver suas ações em cenários distintos e, sobretudo, por realizar-se enquanto processo, no decorrer da própria ação.

Por sua vez, o caráter ornitorrinco da Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR) evidencia as ações e práticas inseridas no campo da modernização conservadora, ou seja, da modificação das alegorias e da aparência para a efetivação da manutenção da estrutura que se mantém, conservando em alguma medida o *status quo* e o poder dos grupos dominantes, apesar do revestimento de integração, desenvolvimento, cidadania e democratização do acesso.

A constituição do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, assim como do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), no ano seguinte, estiveram ligados de modo indelével ao movimento modernista de São Paulo, marcado pela Semana de Arte

³ Conselho Internacional de Museus (ICOM), órgão criado em 1946 e que mantém relações formais com a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e tem estatuto consultivo no Conselho Econômico e Social das Nações Unidas.

⁴ Animal australiano que reúne características de ave, mamífero e réptil.

Moderna de 1922, ano em que o país celebrou o centenário da sua independência política.

Os primeiros anos do Modernismo no Brasil foram orientados pela crença na construção de uma “nova civilização”, pautada na visão de uma cultura brasileira e no plano de uma nação modernizada. De acordo com Mário de Andrade, em seu texto *O movimento modernista*, de 1943, os objetivos primordiais seriam: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional

(PEREIRA, 2014, p. 44)

O movimento modernista não estava restrito ao campo artístico, este defendia a modernização e, como indica Pereira (2014), a construção de uma “nova civilização” a partir da cultura brasileira, rompendo romanticamente com as vozes e hábitos do passado atrasado, provinciano e que impedia o desenvolvimento do país, compreendendo-se esse desenvolvimento a partir dos parâmetros capitalistas, ou seja, construir o plano de uma nação a partir dos elementos presentes na cultura brasileira, sem excluir o Brasil do concerto das nações, buscando inserir o país no diálogo e na circularidade de informações no cenário e no contexto internacional, buscando assim, tomar parte no desenvolvimento.

[...] o espírito modernista alimentava o esforço de inserção do Brasil no “concerto universal das nações”, ou de harmonização do nacional com o mundial. Para isso era preciso, pela ótica modernista, que o Brasil contribuísse com sons, ritmos, cores, formas, números e tradições próprias. Era preciso investir na singularidade brasileira (Chagas, 2015, p. 63).

Nesse sentido, é necessário considerar a institucionalização e a nacionalização do movimento modernista paulista, o qual acabou por excluir outros movimentos modernistas regionais, alguns talvez até mesmo pioneiros e mais vigorosos que o movimento paulista, mas possivelmente, distantes do acesso ao poder econômico e político gozado por São Paulo no período, capaz de elevar o movimento paulista à esfera nacional, cenário o qual se inserem museus, como o MASP e o MAM-SP, assim como as bienais de arte e a Campanha Nacional dos Museus Regionais (CNMR), reificando o discurso de valorização e nacionalização do movimento paulista nas instituições culturais e educativas.

Desse modo, o projeto modernista paulista significou não apenas um projeto de modernidade para São Paulo, sendo esta entendida como desenvolvimento econômico, social e cultural, além de um projeto de modernidade para o Brasil. No entanto,

desenhado a partir de São Paulo, situação distinta ao contexto de avanço da arte contemporânea no país, que não constituiu um amplo projeto de inovação financiado por influentes grupos políticos e econômicos, nacionais e internacionais. Esses binômios foram fundamentais para o desenvolvimento desse projeto modernista, denominado por Chagas (2015), “espírito modernista”, em que se inseriram artistas, como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Mário de Andrade, Portinari e Sérgio Milliet, e também membros da elite econômica e política, tradicional, como o senador José de Freitas Valle, Paulo da Silva Prado e Olívia Guedes Penteadó (tia de Yolanda Penteadó, presidente na década de 1960 da CNMR), ou em ascensão econômica, como os mecenas Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho.

No campo internacional, o mesmo cenário se reproduz em relação ao interesse acerca do projeto modernista em curso a partir de São Paulo. O mesmo cenário se reproduz no campo internacional, em que artistas, críticos e galeristas de arte, como Fernand Léger, Blaise Cendrars, Lasar Segall, André Malraux, Pietro Maria Bardi e León Degand estiveram envolvidos no projeto, assim como grupos econômicos e políticos, sendo uma síntese destes Néelson Rockefeller, industrial estadunidense, que participou da equipe diretiva do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) da década de 1930 ao fim da década de 1950 e esteve diretamente envolvido na política dos E.U.A. entre as décadas de 1940 e 1970⁵.

Portanto, foi nesse contexto de um suposto projeto modernista paulista para o Brasil, o qual contou com o apoio internacional, que os dois museus de arte de São Paulo, não estatais, foram fundados, o MASP (1947), com patrocínio do jornalista Assis Chateaubriand, e direção de Pietro Maria Bardi e, o MAM-SP (1948), a partir do mecenato de Francisco Matarazzo Sobrinho, com direção técnica de León Degand.

A fim de comunicar ao grande público o projeto do MASP, antes mesmo de sua abertura, Bardi começou a publicar artigos informativos em jornais de grande circulação no Rio de Janeiro e em São Paulo, pertencentes ao grupo jornalístico de Assis Chateaubriand.

No artigo intitulado “Museus e Anti Museus”, Bardi defendeu a audácia e a utopia como possíveis, em oposição às utopias que não são audazes, em clara referência à política de aquisição e à constituição de acervo para o Museu de Arte de São Paulo, que priorizava os grandes nomes da pintura europeia, segundo o desejo de Chateaubriand, somado às significativas obras modernas, conforme os anseios de Bardi, expresso no artigo “Um Museu de Nova Espécie”, publicado em janeiro de

⁵ Néelson Rockefeller foi dirigente do Escritório de Coordenação dos Assuntos Interamericanos dos E.U.A, sendo posteriormente eleito governador de Nova York (1959-1973) e vice-presidente dos E.U.A (1974 e 1977).

1947, [...] onde Bardi indicou a necessidade de constituição de um museu novo, em função da vida [...] (Pausini, 2020, p. 192).

Seguindo os moldes conservadores, o posicionamento tradicionalista do mecenas, interessado em prestígio social e capital simbólico⁶, além da sua perspectiva de civilização brasileira a partir dos cânones europeus, dialogava com o pressuposto normativo de atribuição de relevância do museu, ao considerar o valor técnico e econômico de seu acervo, preferindo obras de artistas europeus consagrados e renomados, em detrimento de artistas modernos brasileiros. Por sua vez, Bardi, mesmo sendo estrangeiro, encontrava-se convencido da relevância dos artistas modernos, em sua essência aqueles vinculados ao movimento paulista, para o Museu de Arte de São Paulo, o qual se pretendia um “museu novo, em função da vida”, apontando assim, mesmo partindo de componentes conservadores e opostos e de modo pouco definido, para elementos que seriam caros à Nova Museologia, consolidados a partir da década de 1960.

Do mesmo modo que o movimento modernista foi ganhando outros contornos com o tempo, o mesmo ocorreu com os processos e debates acerca dos museus, mantendo-se, no entanto, no primeiro caso, uma mesma linha condutora, o projeto de desenvolvimento, a modernidade enquanto condutora do progresso, enquanto o segundo lançou-se enquanto mais inclusivo, científico e técnico, mas ciente de seu papel social, bem como da sua função e dimensão educacional, integrado à vida das pessoas e das comunidades.

[...] na década dos anos 30 e no começo dos anos 40 pode se assinalar uma importância menor das vanguardas internacionais e uma preocupação maior pelo popular e o social.
(AMARAL, 2006, p. 121)

Entretanto, não foram apenas os artistas que estavam na década de 1930 atribuindo menor importância às vanguardas internacionais em detrimento da preocupação com o popular e o social nacional. As turbulências econômicas e políticas do período, tal como a crise econômica de 1929 e o golpe de Estado que conduziu Getúlio Vargas ao poder, compunham esse quadro. Na esfera regional, mas em diálogo com o quadro nacional, a evidente redução do poder das elites paulistas no quadro político nacional, com a ascensão de Vargas, e a derrota do movimento armado de 1932, denunciou a real necessidade dos grupos governantes conhecerem efetivamente a realidade, especificidades e singularidades regionais do país com dimensões continentais.

⁶ Conforme conceito desenvolvido por Bourdieu (2013).

Nesse sentido, não é possível desconsiderar o movimento de alguns artistas que se inserem nesse processo. A título de exemplo no campo da literatura, Euclides da Cunha com o livro *Os Sertões* (1902); na pintura o quadro *Tropical* (1917) de Anita Malfatti; e na arquitetura, o estilo neocolonial proposto por Ricardo Severo (1920), em oposição ao ecletismo. Eram, no entanto, ações isoladas ou pouco institucionalizadas em São Paulo, sendo a Semana de Arte Moderna de 1922 um primeiro indicativo dessa institucionalização, seguida por ações, como a criação das associações de artistas modernos e o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), apontando para um projeto de identidade nacional, construído a partir de seleções e recortes interessados em determinados elementos e buscando valorizar determinados períodos e grupos políticos, históricos e econômicos.

No entanto, essas ações não estavam efetivamente voltadas para a pesquisa e a investigação das realidades e práticas culturais nacionais. A crise provocada pelo conflito civil de 1932 entre o governo federal e grupos da elite paulista, bem como a derrota paulista, forjaram a necessidade de criação, em 1933, da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP), seguida pela fundação da Universidade de São Paulo (USP), duas instituições de ensino e investigação científica que não estavam subordinadas ao poder federal capturado por Vargas, e sim aos distintos grupos políticos e econômicos de São Paulo, bem como ao capital cultural e econômico internacional, investindo-se assim em pesquisa e investigação acerca da realidade brasileira, intensificando e estimulando a produção no país.

No campo do capital cultural, além da circulação de artistas brasileiros como Anita Malfatti, Victor Brecheret e Tarsila do Amaral, que estudaram no exterior, pode-se mencionar a chegada de artistas e intelectuais internacionais, como Lasar Segall e Blaise Cendrars, nas décadas de 1910 e 1920. Por sua vez, no que se refere ao capital econômico internacional, talvez o exemplo mais significativo seja a Fundação Rockefeller, que iniciou parceria técnica com a Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo e, em 1940, com a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESP-SP), concedendo bolsas de estudo para o exterior, remeças de livros e, sobretudo, financiamento de projetos de pesquisa, sendo as informações coletadas durante a pesquisa remetidas à sede da Fundação Rockefeller nos E.U.A. Segundo Silva (2012) e Pausini (2020), as pesquisas tangiam assuntos como habitação, ecologia humana, hábitos alimentares, estudo sobre relações de trabalho, salários e rendimentos.

Dessa forma, tais instituições, articuladas com o poder público municipal, chefiado por Fábio da Silva Prado⁷, integrante do mesmo círculo político econômico responsável pela criação da FESP-SP e da USP⁸, e conduzido pelos modernistas Mário de Andrade, à

⁷ Fábio da Silva Prado foi prefeito do município de São Paulo entre 1934 e 1938.

⁸ Consultar Pausini, 2020.

frente do Departamento de Cultura, e de Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Municipal⁹, fomentaram discussões, debates, ações e iniciativas que apontavam para o estudo e a investigação sobre questões socioeconômicas e culturais brasileiras, sedimentando as práticas das ciências humanas nas diretrizes do campo cultural do poder público municipal, ultrapassando as fronteiras do município, bem como das preocupações conservadoras econômicas do grupo despojado do poder central com o golpe de 1930.

Desse modo, este grupo político, econômico, intelectual e artístico, que transitava entre a esfera pública e privada, bem como entre o poder público municipal e estadual, articulou a partir destas a criação de instituições de salvaguarda e de estímulo à produção científica, visando subsidiar o desenvolvimento de pesquisas nacionais. Entre essas instituições estavam a Divisão de Documentação Histórica Social, subordinada ao Departamento de Cultura¹⁰, assim como a Sociedade de Etnografia e Folclore (1937), entidade que foi responsável pelo curso de etnografia ministrado pela etnóloga italiana Diná Dreyfus, que também lecionou na Universidade de São Paulo; a Sociedade de Sociologia (1937), constituída, segundo o seu estatuto, para o estudo e interpretação dos fenômenos sociais, e a Revista do Arquivo Municipal, em que publicaram e comunicaram suas pesquisas nomes como Herbert Baldus, Donald Pierson, Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel, Roger Bastide, entre outros, ampliando o espaço de atuação e estudo científico sobre a realidade cultural e os problemas socio-históricos do Brasil, para a geração de Antonio Candido, Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro.

[...] não é possível separar a atuação da Escola Livre de Sociologia e Política do governo municipal através da atuação do Departamento de Cultura nos seus primeiros anos de funcionamento. E do mesmo modo, estas pesquisas são parte da presença decisiva de instituições estrangeiras como a Fundação Rockefeller na formulação da agenda de pesquisas no Brasil nas ciências sociais logo após a instalação do ensino profissionalizante na área (SILVA, 2012, p. 175).

Dessa forma, fica evidente a articulação entre o interesse de determinados grupos paulistas, bem como a sua articulação com grupos internacionais, apontando proximamente para o mesmo projeto de modernização e desenvolvimento do país a partir de São Paulo, e desse suposto projeto de modernização faziam parte elementos, como saúde, ensino e pesquisa em ciências sociais, arte, sobretudo, arte moderna e museus. A filantropia institucionalizada da família Rockefeller era também realizada a

⁹ Sérgio Milliet, que havia se formado na Suíça, foi professor da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, além de membro da equipe diretiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e da Bienal Internacional de São Paulo. Foi durante a sua gestão à frente da Biblioteca Municipal, que foi inaugurada em 1944 uma seção dedicada à arte moderna.

¹⁰ Pausini, 2020, p. 216.

partir da Fundação, o que não excluía o mecenato pessoal, a partir do capital econômico ou social, como ocorreu com Néelson Rockefeller, que gozou de elevado prestígio com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), onde foi membro ativo da diretoria entre 1939 e 1958¹¹, período no qual chegou a ocupar a presidência da instituição.

Entre as décadas de 1930 e 1940, em suas visitas pelos países da América Latina e, sobretudo, no Brasil, Néelson Rockefeller buscou incentivar as elites regionais a promoverem a abertura de museus de arte moderna em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, constituindo assim uma espécie de rede de museus de arte moderna que poderiam dialogar com o seu congênere nova-iorquino, sinalizando a partir do poder simbólico e do contato com o cenário internacional, principalmente, estadunidense, o prestígio dos grupos locais, reconhecidos ainda que no plano simbólico e discursivo, promotores do progresso, desenvolvimento e da modernidade nacional.

As intenções de Rockefeller acerca dos museus de arte moderna no Brasil eram evidentes, privilegiava centros urbanos com densidade populacional, comumente encontrados na zona litorânea do país, à exceção de Belo Horizonte, e em situação de desenvolvimento e de avanço industrial, em período anterior ao projeto de desenvolvimento e interiorização do país, defendido na década de 1950 pela gestão do presidente Juscelino Kubitschek. Em São Paulo, o projeto do museu de arte moderna avançou sobre a liderança de dois mecenas que buscavam reificar o seu poder simbólico na esfera regional, nacional, principalmente, internacional. Estes eram o jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, que com a ajuda do italiano Pietro Maria Bardi, abriram o Museu de Arte de São Paulo (1947), e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, auxiliado pelo crítico de arte franco-belga Léon Dégand, Sérgio Milliet, Yolanda Penteado, entre outros, fundando o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948), que simbolicamente abriu a sua primeira exposição na fábrica de Matarazzo Sobrinho¹². No Rio de Janeiro, o projeto avançou sobre o mecenato de Raymundo Castro Maia, com alguma participação de Chateaubriand, não avançando nesse período¹³ as intenções de Rockefeller acerca do museu de arte moderna nas cidades de Belo Horizonte e Porto Alegre¹⁴.

¹¹ Na década de 1940 Néelson Rockefeller dirigiu a chamada política de boa-vizinhança com os países da América Latina, a partir do Escritório de Coordenação dos Assuntos Interamericanos (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* – CIAA), órgão do governo norte-americano.

¹² Ambos os museus instalaram nos primeiros anos a sua sede, em andares diferentes, mas no mesmo edifício da Rua 7 de abril, no Centro da capital paulista, edifício sede dos Diários Associados, grupo jornalístico que pertencia a Assis Chateaubriand.

¹³ Os três museus (Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) receberam quadros doados por Néelson Rockefeller para a constituição do acervo inicial.

¹⁴ Ainda que o projeto dos Museus de Arte Moderna em Belo Horizonte e em Porto Alegre não tenha avançado nas décadas de 1930 e 1940, na década de 1960, com desenho institucional distinto, mas ainda privilegiando a arte moderna, a Campanha Nacional de Museus Regionais, que teve por principais artífices Assis Chateaubriand, Yolanda Penteado e Pietro Maria Bardi, promoveram a abertura em 1966 da Galeria Brasileira (Belo Horizonte), bem como em 1967 da Galeria Ruben Berta (Porto Alegre) Para mais informações, consultar: Pausini, 2023.

[...] a criação de museus com obras de arte moderna, particularmente os MAMs, porquanto as obras efetuariam essa intermediação entre um país arcaico (enfermidade) e outro capaz de se equiparar ao Tio Sam (a cura), uma efígie do futuro bem-sucedido. A abertura dos MAMs propicia nova etapa na questão da distribuição, reprodução e percepção artística, favorecendo uma relação direta entre espectador e obra, o que explica o envolvimento dos produtores de arte moderna em diferentes modalidades (LOURENÇO, 1999, p. 106).

Desse modo, fica evidente que a atuação do magnata do petróleo, Néelson Rockefeller, considerava o campo dos museus e da arte moderna, não sendo estes, no entanto exclusivos, mas constituindo parte de um projeto de modernização capitalista e certamente de expansão da zona de influência dos E.U.A, mesmo em cenário anterior à Segunda Grande Guerra Mundial, como aponta Tota (2014), que certamente foi intensificado com a Guerra Fria, período no qual foram inaugurados o MASP e o MAM-SP em São Paulo e, em 1948, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

No entanto, se a criação dos museus de arte na década de 1940 auxiliaram no que Forte (2010), Hoffmann (2017) e Pausini (2020) chamam de institucionalização da arte, sobretudo, da arte moderna, esse processo não estava desconectado da articulação entre Escola de Sociologia e Política, Universidade de São Paulo e Departamento de Cultura do município de São Paulo. Essas instituições paulistas trataram desde a década de 1930 de questões preservacionistas, sobretudo, de formação científica, buscando a partir de técnicas das ciências humanas e sociais desvendar e compreender a realidade brasileira, aquela que estava para além do restrito horizonte dos grupos econômicos conservadores, sendo este um processo fundamental para a aproximação das camadas populares.

Um dos artífices desse diálogo foi o modernista Mário de Andrade, que como aponta Lourenço (2002), considerava fundamental preservar o que se convenciou denominar na contemporaneidade por cultura imaterial, preocupação que dialoga proximamente com a ideia de constituição de uma cadeia de museus em pequenas cidades, museus populares, espaço de valorização e preservação da pluralidade cultural, em oposição à centralização e à massificação do conhecimento. No entanto, a despeito das excursões de Mário de Andrade por outras regiões do país, Lourenço (2002) e Nascimento (2003) apontam que a ideia de “povo”, para esse escritor modernista, estava constituída a partir da perspectiva paulistana, ou seja, do proletariado urbano das décadas de 1920 e 1930, período de greves e confrontos em busca de direitos, cenário semelhante ao experienciado na década de 1960.

Portanto, segundo Lourenço (2002), para Mário de Andrade, o museu é parte constitutiva para a construção de uma identidade nacional a partir da cultura

Macunaíma, ou seja, genuinamente brasileira, logo residindo no inconsciente coletivo da humanidade, para a comunhão com o ser enquanto gênero universal¹⁵. Dessa forma, para Mário de Andrade, a função do museu, bem como da arte, era propiciar o avanço cultural do humano, residindo em burilar a sociedade, ou na chave positivista, ascender ao progresso.

Se para Mário de Andrade a arte e o museu tinham por função burilar o indivíduo e a sociedade a partir da “cultura Macunaíma”¹⁶, essencialmente brasileira, a proposição de Sérgio Millet apontava para a mesma direção, no que tange ao burilar o público, referindo-se à ampliação do acesso à cultura, à arte e aos museus, mas em situação distinta à compreensão de cultura em Mário de Andrade. O pressuposto de Millet parte da ideia de uma arte hierarquizada, dialogando assim com a perspectiva normativa de museu, onde este seria constituído por acervo significativo de originais de grandes nomes, o que garantiria prestígio à instituição, possibilitando o acesso do grande público não especializado e a artistas a obras representativas e significativas. Desse modo, o pensamento de Millet, além de paternalista, estava distante do desejo de Andrade em constituir uma cadeia de museus em pequenas cidades, museus populares, dado que a compreensão da “alma” de tais instituições eram distintas, de um lado, a cultura popular, e do outro as obras dos grandes mestres, sendo, no entanto, o ponto de convergência entre os modernistas a responsabilidade em burilar e educar; a constituição de museu de arte moderna em São Paulo; e, por fim, um museu de arte moderna que não fosse subordinado ou diretamente vinculado com o poder público.

Assim, Goes (2015) sugere um modernismo contido por parte de Sérgio Millet, o qual dialoga com os pressupostos da modernização conservadora, em que as alegorias sofrem alterações para que as estruturas sejam mantidas, efetuando-se a manutenção do *status quo*, mas apresentando poucos elementos de modificação ou transformação que, no entanto, é pouco efetiva e disruptiva em relação aos fatores estruturantes, assim como as ações da Campanha Nacional de Museus Regionais.

No entanto, se os modernistas Mário de Andrade e Sérgio Millet desejavam fundar um museu dedicado à arte moderna em São Paulo desde a década de 1920, e conseguiram, em conjunto com o Departamento de Cultura, a Escola de Sociologia e Política e a Universidade de São Paulo, avançar nas discussões e investigações científicas para a compreensão das distintas realidades e culturas no país. No mesmo período, na área da educação, ganhava força o movimento Escola Nova, que entre outros elementos, considerava a relevância do processo de formação dos professores, além de um protagonismo do aluno na realização de pesquisas e experiências para a sua educação.

¹⁵ Lourenço, 2002, p. 188

¹⁶ Um anti-herói, conforme o subtítulo atribuído por Mário de Andrade, “o herói sem nenhum caráter”.

O movimento Escola Nova influenciou a legislação educacional, que passava por revisão na década de 1930. Em 1933, entrou em vigor o novo Código Educacional do Estado de São Paulo, elaborado por distintas comissões coordenadas por Fernando de Azevedo, que já havia implementado reformas em 1927 no Distrito Federal e, em nível nacional, havia aprovado durante a sua gestão, em 1928, lei que determinava a reestruturação da educação nacional. A reestruturação da educação, defendida por Fernando de Azevedo, dialogava com os pressupostos de Anísio Teixeira¹⁷, acerca da necessidade de implantação do ensino gratuito nas escolas públicas, que fossem ativas e parte integrante de um sistema educacional. Ambos os educadores estavam influenciados pelo movimento Escola Nova e pelo educador estadunidense John Dewey, que considerava a educação como uma necessidade social para o aperfeiçoamento e consolidação das ideias e do conhecimento, sendo fundamental para a defesa dos direitos sociais e da democracia, apontando assim para elementos que posteriormente, no campo dos museus, seriam caros para a Nova Museologia.

Ambos os grupos, seja no campo da arte moderna, da Escola Nova na educação, assim como os investigadores das ciências humanas e sociais nas décadas de 1920 e 1930 estavam em busca da compreensão crítica, técnica e científica das questões sociais e culturais da sociedade brasileira, portanto, das pessoas. Desse modo, o movimento Escola Nova que influenciou a legislação educacional do período, valorizava as problemáticas ligadas à reflexão filosófica, política, econômica e social¹⁸, ou seja, uma educação alinhada com a realidade e reajustada às novas circunstâncias da sociedade, assim como pretendiam os artistas modernistas no campo das artes, convergindo com os demais pesquisadores no campo das ciências humanas e sociais, interessados em compreender e construir um país, munidos de espírito crítico, analítico, avaliador de condições e resultados, audaz para experiências, criações e inovações criativas, portanto com algo de liberdade e espontaneidade, e prioritariamente centrado nas pessoas e nas questões sociais e comunitárias contemporâneas.

Esses setores, mesmo que inconscientemente, arte, ciências e educação, estavam conectados e apontando para a mesma direção, ainda que com distintas práticas e finalidades.

[...] a Escola Nova passa a desenvolver os mais variados ensaios: testa métodos, avalia rendimento de aprendizagem, cria novas técnicas, entende o educando fora e dentro do processo-aprendizagem em relação a sua idade e ao seu psiquismo, reconhece as diferenças individuais, ao educando mais liberdade e espontaneidade no processo de aprender, e

¹⁷ Anísio Teixeira estudou na década de 1920 na Universidade de Colúmbia, nos Estados Unidos da América.

¹⁸ Nogueira, 1986, p. 28.

motiva-o à criatividade, sobretudo relacionando as atividades escolares à vida social e à comunidade (Nogueira, 1986, p. 28).

Nesse cenário, o movimento Escola Nova e a legislação educacional do estado de São Paulo de 1933, além de defender a ampliação do número de escolas públicas e de instrumentos técnicos, científicos e didáticos, para o avanço do ensino e aprendizagem, considerava relevante o papel dos museus nesse processo. No capítulo X, a legislação paulista instituía e normatizava a criação nas escolas de museus escolares, compreendidos como:

[...] espaço auxiliar da escola no processo de pesquisa e ensino, subsidiando a prática docente e ampliando o leque de alternativas aptas a funcionarem como repertório de conhecimento especializado no ensino (Pausini, 2019, p. 130).

Desse modo, ainda que o movimento Escola Nova aponte para elementos que serão caros à Nova Museologia, principalmente a partir da década de 1960, posteriormente pela Museologia Social e pela Sociomuseologia, tais como o protagonismo do sujeito, respeito à individualidade e à diversidade, valorização da integração e participação nos processos, das experiências pessoais e coletivas, assim como da democracia e o incentivo à reflexão e à criticidade, integrados à vida e às questões sociocomunitárias, o lugar reservado pela legislação paulista de 1933 ainda estava atrelado à normatividade, inserindo o museu no processo formal de ensino, esvaziando assim as suas outras potencialidades e competências, absorvidas pela instituição escolar. Estava reservado, conforme a legislação, ao museu, a condição de “espaço auxiliar da escola”, limitando a sua participação à comunidade escolar, naquele período, ainda longe de oferecer um processo democrático e inclusivo de ensino, havendo inúmeras barreiras étnico-culturais e socioeconômicas.

Para alguns autores do movimento Escola Nova, como Azevedo e Backheser, o museu era um órgão indispensável para o rendimento do ensino, não se caracterizando como um “amontoado de coisas” ou lugar “onde se ouvem lições”¹⁹. Conforme o livro *Organização de Museus Escolares*, de Leontina Busch, publicado na cidade de São Paulo em 1937:

[...] o museu vale mais pela sua função de cooperar, motivando ou estimulando o aprendizado ativo, do que como um simples repositório de material de ensino a que os professores podem recorrer amiúde para suas lições objetivas. [...] Dessa forma, ele refletirá o ensino feito, e os exemplares que o vão enriquecendo sofrerão a manipulação que os escolares

¹⁹ Pausini, 2019, p. 134 apud Santos, 2013.

puderem dar-lhe. Nada majestoso na aparência, ele será valioso pela função que exerce ao ensino (SANTOS, 2013, p. 50 apud Busch, 1937)²⁰.

A proposta defendida por Busch apresenta significativo avanço em relação ao papel desenhado pela legislação paulista de 1933 para os museus escolares, sendo reforçado o caráter participativo, inclusivo e de renovação constante dos museus escolares, aberto para novas concepções científicas, debates e teorias, sendo desse modo um museu escolar ativo e dinâmico, assim como preconizaram Bardi e Degand acerca do MASP e do MAM-SP na década seguinte, museus de arte e não museus escolares, que deveriam educar, bem como atuar em função da vida, aptos a conciliar e a fundir, segundo Bardi, o Antigo e o Moderno²¹, transformando-se em “organismo completo, um corpo livre e autônomo, atuante e vital do ponto-de-vista da cultura pública”²², apontando, assim, para perspectivas inovadoras acerca da função social dos museus.

Nesse sentido, ainda que fossem projetos distintos, o Código de Educação do Estado de São Paulo (1933), ao defender a implantação dos museus escolares, acabou por indicar a abertura de pequenos museus em cidades que tinham unidades escolares, considerando a “ideia de museu” uma necessidade educacional, ainda que “auxiliar” ao equipamento escolar. Para Mário de Andrade, os museus populares deveriam desenvolver funções educativas, além de atuar como agente privilegiado da preservação da memória e do património cultural, apontando os museus escolares para outra direção.

Em comum, há a preocupação com a educação e, em ambos os casos, ainda que com distintas técnicas, uma educação ativa e participativa, atribuindo relevância para as especificidades do sujeito e da comunidade, distanciando, no entanto, os museus escolares da comunidade não escolar, estando fadado ao ensino formal e normativo, hierarquizante e, naquele período, ainda pouco diverso e inclusivo, sendo em linhas gerais o desenho defendido pelo modernista, mais amplo e inclusivo, do que aquele apresentado pelos museus escolares.

No entanto, o projeto de implantação dos museus escolares nas instituições de ensino não avançou, sendo substituído pelo projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos, desenhado em 1956 por Solón Borges dos Reis. O projeto histórico-pedagógico resgatava não apenas o projeto da Casa de Cultura Euclides da Cunha de 1946, como mesclava este com os pressupostos do museu escolar, aliado à valorização de símbolos e personalidades da história nacional, produzindo assim uma amálgama entre dois

²⁰ Grifos do autor.

²¹ Machado, 2009, p. 98 apud *O Jornal do Rio de Janeiro*, 1947.

²² Machado, 2009, p. 98 apud *Diário de São Paulo*, 1947.

projetos distintos, um voltado para a educação escolar, e outro para o fomento e preservação do símbolo histórico²³.

Essas instituições tinham por função constituir centro de pesquisa histórica no município, pesquisa realizada por alunos e professores das unidades escolares, acerca das questões locais e regionais, bem como da figura vinculada à região²⁴, que servia como patrono do museu, reificação à memória de determinada personalidade, contribuindo assim para o discursos histórico-políticos dos grupos dominantes, privilegiando determinados setores da sociedade em detrimento de outros, inserindo-se desse modo na modernização conservadora, em que o discurso tange à ampliação do acesso e ao desenvolvimento ativo, mas a reificação do símbolo e da personalidade reforça e legitima a condição de privilégio das elites, distanciando-se das ambições do modernista Mário de Andrade, aproximando-se dos contornos defendidos por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional, que segundo Chagas (2015), pensava o museu como um local destinado a realizar e a ensinar o “culto à saudade”, a “exaltação da pátria” e a celebração dos “vultos” e atos gloriosos²⁵, ou seja, a história selecionada dos vencedores.

Mesmo que os museus escolares não tenham avançado conforme o previsto pelo Código de Educação do Estado de São Paulo (1933), este deixou ao menos quatro legados. O primeiro deles foi a implementação de museus, ainda que escolares, levando a ideia de museu para outras cidades, além da própria capital do estado; a possibilidade de articulação em rede; estando este vinculado ao terceiro legado, à estrutura administrativa dos museus histórico-pedagógicos, que estavam subordinados tecnicamente ao Serviço de Instituições Auxiliares da Escola, órgão da Secretaria de Estado dos Negócios da Educação. Nesse sentido, cumpre ressaltar que o decreto estadual n. 26.218, de 3 de agosto de 1956, que instituiu os museus histórico-pedagógicos, apontava para uma gestão mais consultiva, envolvendo a Comissão Municipal, organismo próximo à comunidade, e a Comissão Central, constituída a partir da nomeação da Secretaria Estadual da Educação, órgão responsável pela definição da política e das ações do museu, mantendo assim o poder centralizado no governo estadual, e não local ou comunitário.

E, por fim, o legado da participação e aproximação da comunidade escolar da pesquisa e da ação, com a finalidade de atingir o ensino e o aprendizado, bem como por compreender o museu como elemento fundamental para o processo educativo, mesmo apresentando equívocos, como o desenho normativo e auxiliar do processo formal de

²³ Pausini, 2019, p. 139.

²⁴ Na maioria dos casos, essa figura emprestava o seu nome ao museu, tais como o Museu Histórico-Pedagógico Washington Luís, localizado na cidade de Batatais, o Museu Histórico-Pedagógico Campos Salles, localizado na cidade de Campinas e o Museu Histórico-Pedagógico Rodrigues Alves, localizado na cidade de Guaratinguetá, não por coincidência, o nome de três presidentes da República, que possuíam sua imagem ligada ao estado de São Paulo e à produção cafeeira.

²⁵ Chagas, 2015, p. 72.

ensino. No mesmo sentido, equivocou-se por optar pela redução da participação da comunidade não escolar no museu, deixando de explorar a sua potencialidade enquanto agente de fomento da educação informal, mesmo que apontando para as instituições culturais da municipalidade, conforme o segundo artigo do decreto-lei que instituiu os museus histórico-pedagógicos que indica o “[...] entendimento do departamento de educação com as municipalidades e as instituições culturais das cidades [...]”²⁶.

O decreto evidencia a tentativa do governo paulista em atualizar os elementos indicados no Código de Educação do Estado de São Paulo, ao propor o “entendimento” da Secretaria de Educação com as municipalidades e instituições culturais, ou seja, ampliando o campo relacional da instituição, que embora continuasse sobre a tutela da educação, passou a dialogar com outros agentes, mantendo, no entanto, a linha conservadora ao destinar “[...] às escolas públicas e particulares a incumbência da coleta e preparação do material destinado aos Museus”, assim como nos museus escolares de 1933.

A realização do projeto dos museus histórico-pedagógicos não estava distante das discussões internacionais no campo dos museus, sobretudo, se considerar-se que, em 1954, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) realizou, na Suíça, Conferência Internacional ICOM/Unesco, sob o tema “Museus locais e desenvolvimento cultural fora dos grandes centros”, temática mantida na VI Conferência Geral do ICOM, que ocorreu no mesmo ano em Haia, sob o tema “Museus Locais e Desenvolvimento”, culminando em 1958 no Seminário Regional da Unesco/ICOM, realizado no Rio de Janeiro sob o tema “O Papel educativo dos museus”.

O Seminário Regional do Rio de Janeiro foi emblemático para o campo da educação em museus, justamente por discutir e refletir acerca da função educativa dos museus, sendo um dos principais marcos para essa compreensão, o fato de que os museus têm dimensões educativas anteriores à função educacional, ou seja, construída a partir de métodos e técnicas pedagógicas e educativas voltadas para o ensino e a aprendizagem²⁷. Nesse sentido, é necessário compreender que desde o século XIX, os museus ocidentais, em linhas gerais, estiveram preocupados com a sua dimensão educativa e comunicacional, aprofundando, no entanto, tais questões por meio da função educacional ao longo do século XX, quando passou a buscar técnicas e ferramentas educativas, sendo desse modo a pedagogia, elemento importante para o pensar educativo do museu, assim como os grupos escolares parceiros relevantes, mas não únicos e exclusivos, podendo o museu levar os seus resultados educativos para outros públicos, ampliando assim o alcance das suas iniciativas, interessadas no ensino e aprendizagem, principalmente, com a função do museu na comunidade e na sociedade.

²⁶ Pausini, 2019, p. 143 apud Decreto estadual nº 26.218, 1956.

²⁷ Pereira, 2019, p. 108.

Nesse sentido, o Seminário Regional da Unesco de 1958, que apontou para a necessidade de atualização de práticas e métodos, considerando a ampliação da comunicação dos museus com o uso de tecnologias, como rádio, cinema e televisão, sem desconsiderar a exposição “[...] através da qual o museu estabelece o seu vínculo com a sociedade e da qual depende seu objetivo fundamental”²⁸; a necessidade de capacitação dos profissionais do museu e a presença de pedagogos; e, por fim, a distinção entre museus escolares e museus universitários, recomendando-se a criação de sessão específica no ICOM destinada aos museus escolares e museus pedagógicos, evidenciando a distinção de formas e práticas acerca de tais instituições, elementos que seriam reforçados posteriormente nas décadas de 1960 e 1970 por autores como Mário Neme e Waldisa Rússio.

Certamente esse debate acerca dos museus histórico-pedagógicos, museus escolares e museus universitários não foi ignorado pela Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR), que na década de 1960, incentivou em Campina Grande a abertura de museu regional, mantido por instituição responsável pela manutenção da universidade regional, a Fundação Universidade Regional do Nordeste, autarquia municipal criada em 1966, havendo, portanto, a intenção de constituição de um museu universitário em Campina Grande.

A Campanha incorporou na sua prática alguns dos elementos presentes no projeto dos histórico-pedagógicos de São Paulo, entre eles, a ideia de rede, distanciando-se, no entanto, da relação direta com a escola, buscando aproximações de universidades, como ocorreu no caso inicial de Belo Horizonte (1966)²⁹ e Campina Grande (1967)³⁰, bem como defendendo a autonomia dos museus regionais em relação ao poder público, incorporando ao projeto da década de 1960, elemento caro na década de 1920 aos modernistas Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

Em comum estava a ideia de constituição de uma rede de museus. Se os modernistas pensaram na década de 1920 na fundação de um museu na cidade de São Paulo dedicado à arte moderna, Néelson Rockefeller, na década de 1930, apontava para a constituição de uma rede nacional de museus de arte moderna (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre), parte de uma rede com conexão internacional, o qual se inseria o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Os museus histórico-pedagógicos do estado de São Paulo, em sua constituição determinada pelo decreto-lei de 1956, também apontavam para a constituição de uma rede de museus no interior do estado, onde se inseriam os museus didáticos e museus

²⁸ Toral, 1995, p. 9.

²⁹ A Galeria Brasileira, incentivada pela Campanha Nacional de Museus Regionais, funcionou inicialmente nas dependências da Universidade Federal de Minas Gerais, sendo a sua coleção posteriormente doada à universidade.

³⁰ A constituição do Museu Regional de Campina Grande ocorreu conjuntamente com a criação da Fundação Universidade Regional do Nordeste, inicialmente autarquia municipal mantenedora do regional de Campina Grande.

pedagógicos, pensados não apenas para a capital, mas também para o interior do estado.

O mesmo não ocorreu com a fundação do Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, que nasceu sob a tutela da Universidade de São Paulo, que havia recebido no início da década de 1960 as coleções do extinto MAM-SP. Desse modo, a coleção que constituiu o acervo inicial do Museu de Arte Contemporânea havia sido herdada do Museu de Arte Moderna, o mesmo que havia recebido apoio de Rockefeller e que dialogava em sua estrutura técnica administrativa com a organização de seu congênere nova-iorquino.

Dessarte, no caso da cidade de São Paulo, o contemporâneo surgiu como opção de distinção ao moderno, enquanto instituição, mas não efetivamente enquanto movimento mais amplo, dada a ligação da instituição mantenedora, a Universidade de São Paulo, com o projeto modernista. Nesse sentido, Brognara (2021) sugere a ideia de transferência de coleções, reforçando assim a tese do compromisso da Universidade de São Paulo como parte integrante do processo de modernização do país, objetivo compartilhado entre modernistas e grupos da elite econômica paulista. Dessa forma, a doação do acervo do MAM-SP para a Universidade de São Paulo, na década de 1960, acabou por reificar o papel desta universidade como instituição modernizadora do país, destinada a formar uma elite intelectual, assim como compreender técnica e cientificamente o país.

Por sua vez, o extinto Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) foi fundado em 1948 sob a liderança de Francisco Matarazzo Sobrinho, cumprindo o seu papel com o Museu de Arte de São Paulo (MASP) na institucionalização da arte moderna, principalmente, atuando na inserção do Brasil no cenário internacional, inserção esta chancelada pelo capital econômico, social e simbólico de figuras, como Karl Nierendorf, Néelson Rockefeller, René d'Harnoncourt e André Malraux, além dos modernistas paulistas, como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Sérgio Milliet. Era o capital simbólico e social que, por distintos motivos, interessavam aos mecenas, representando a elevação de seu prestígio no campo nacional, além de sua inserção no cenário internacional, de modo que ambos se retroalimentavam, capital símbolo internacional e de prestígio nacional, diante da manutenção da instituição inserida no projeto de modernização do país.

Em carta de julho de 1948, enviada a Francisco Matarazzo Sobrinho, o modernista Cícero Dias indica que Matarazzo estava criando em São Paulo um museu com vida, que “corresponde à vida moderna do homem e não um Museu no sentido velho”³¹. A

³¹ Pausini, 2020, p.216.

fundação do MAM-SP³² contou com a participação de artistas modernistas³³, e estava inserida no projeto de modernização do país, alimentando segundo Chagas, o “[...] esforço de inserção do Brasil no ‘concerto universal das nações’”, cumprindo ao Brasil, pela ótica modernista, contribuir com os seus elementos singulares, tais como “[...] sons, ritmos, cores, formas, números e tradições próprias”³⁴, projeto acompanhado por Néelson Rockefeller, que investiu no campo técnico-científico³⁵ e dos museus de arte moderna, podendo esses elementos surgir a partir da ação dos museus regionais, promovidos a partir da década de 1960 pela CNMR.

Para Lourenço (1999), a análise do estatuto do MAM-SP deixa claro que se entende o museu como ação de produtores artísticos sob asas do poder econômico e político, concessor de influências e recursos, os quais asseguravam a realização do projeto de modernização, de modo consciente ou inconsciente, por parte dos artistas, assim como de modo direto ou indireto por parte dos agentes financiadores, privados ou público, por vezes, implicando na realização de atividades não relacionadas com os objetivos imediatos do museu³⁶.

Assim, como no campo das investigações científicas, havia dois elementos importantes a serem explorados. O primeiro deles, desvendar o nacional, conhecê-lo e explorá-lo, tornando-o visível, para assim promover o intercâmbio entre o nacional e o internacional, realizando o segundo elemento, a circularidade de informações, artistas e técnicas e, principalmente, a inserção do Brasil no circuito internacional das artes.

Em contexto de Guerra Fria, e compreendendo os equipamentos culturais como produtores e reprodutores de narrativas e discursos, portanto, instrumentos de poder, o MAM-SP, na década de 1950, poucos anos após a sua fundação, passou a tratar da organização da primeira bienal internacional de artes de São Paulo, cumprindo a Yolanda Penteadó, uma das principais artífices da Campanha Nacional de Museus Regionais, articular com os países europeus a formação de delegações e a participação no evento, que se realizou em 1951. Apesar do sucesso de público, participação

³² Segundo Pausini (2020), o desenho administrativo do museu em São Paulo era semelhante ao existente no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), apesar das singularidades internas e externas que distanciavam as duas instituições.

³³ Conforme indicações de Amaral (2006), o Museu de Arte de São Paulo não se pretendia apenas como novo espaço expositivo da cidade de São Paulo, indicando em sua estrutura administrativa a existência de diversas comissões artísticas, como a de arquitetura, cinema, exposições, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura, além da diretoria executiva, conselho de administração e relações internacionais, revelando assim uma proposta ambiciosa e inspirada, ainda que em outra proporção, ao seu congênere de Nova York.

³⁴ Chagas, 2015, p. 63.

³⁵ Nesse campo, pode-se considerar a ação na formação e na investigação. A título de exemplo, pode-se citar as bolsas de estudo, pesquisas e demais financiamentos realizados, incluindo aqueles que envolveram a Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1933), a Universidade de São Paulo (1934) e antes desta, a Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo. Em um cenário mais amplo, é preciso considerar a influência de educadores estadunidenses, como John Dewey, para o movimento da Escola Nova (Código de Educação do Estado de São Paulo – 1933), assim como de artistas europeus, como Fernand Léger, Lasar Segall, John Graz, Blaise Cendrars, no movimento modernista em São Paulo, além dos próprios diretores técnicos do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Pietro Maria Bardi e León Degand.

³⁶ Barbosa, 2019, p. 220.

esperada e repercussão da primeira bienal, a sua organização acabou por comprometer os escassos recursos do museu de arte moderna e, por consequência, as suas demais atividades do museu. Para solucionar a questão, voltando a sua atenção para o poder simbólico e o elemento internacional do projeto de modernização, no início da década de 1960, Matarazzo, o principal financiador do museu, iniciou o seu processo de desmonte da instituição, ao deslocar a administração da bienal das estruturas do museu, ampliando assim o seu controle e autonomia sob o evento em relação ao museu, culminando, em 1962, período de desligamento de Yolanda Penteadó do Museu de Arte Moderna, na criação da Fundação Bienal de São Paulo, instituição autônoma, presidida por Matarazzo, responsável pela organização das bienais de arte. Nesse sentido:

Cansado dos embates internos com os diretores do museu, que tolhiam com condutas técnicas sua desenvoltura e autoritarismo, além de sujeitá-lo a conflitos da vaidade pessoal, e decidido a concentrar os escassos recursos financeiros na realização das bienais, que, por outro lado, lhe traziam prestígio imediato, Ciccillo [Francisco Matarazzo Sobrinho] resolveu separar as duas instituições e, em seguida, acabar com o MAM de vez (D`HORTA, 1995, p. 33).

Diante do deslocamento do foco de interesse do principal mecenas do MAM-SP para a Fundação Bienal, culminando na integração de Matarazzo no Conselho Internacional do MoMA, e o conseqüente agravamento da situação financeira do Museu de Arte Moderna, em reunião de 21 de janeiro de 1963, foi deliberado o encerramento das atividades deste museu, e a doação do seu patrimônio à Universidade de São Paulo.

Desse modo, conforme as circunstâncias que levaram à dissolução do primeiro MAM-SP em 1963³⁷, não é possível afirmar a falência do projeto de modernização, e sim a troca de objetivos por parte de seu mecenas, que naquele período optou por manter a organização das bienais internacionais de arte, por meio da Fundação Bienal, em detrimento do museu, o qual teve seu acervo transferido para instituição que também compunha o quadro do projeto de modernização do país a partir de São Paulo, pertencendo ao poder público estadual. Houve, portanto, uma acomodação da intenção privada, que continuou envolvida no projeto de modernização, mas na vertente que mais a interessava, transferindo o acervo constituído pelo museu para o poder público, e não para outra instituição como o próprio MAM-SP, o que poderia significar assumir um hipotético fracasso enquanto mecenas e potencializar um concorrente na manutenção da imagem e do poder simbólico a partir do mecenato em São Paulo.

³⁷ Posteriormente, antigos sócios e alguns membros da antiga diretoria do MAM-SP, que discordavam da sua dissolução, refundaram o Museu de Arte Moderna de São Paulo, sem a participação de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó.

Portanto, se Matarazzo Sobrinho decidiu investir na vertente internacional do que aqui, isso será chamado de “espírito modernista”, conforme conceito de Chagas (2015), articulando a partir da Fundação Bienal, que tinha maior autonomia de gestão em comparação ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. No mesmo período, Assis Chateaubriand, com o apoio técnico do Museu de Arte de São Paulo apontou para a vertente nacional do “espírito modernista”, a partir das ações ambiciosas da Campanha Nacional de Museus Regionais, que já em 1965 inaugurou o Museu Regional de Araxá³⁸, a primeira instituição incentivada pela Campanha Paulista.

Em termos gerais, os três principais artífices da Campanha Nacional de Museus Regionais foram Yolanda Penteado, que ocupou a presidência da iniciativa, Assis Chateaubriand, o principal financiador e articulador de doações, e Pietro Maria Bardi, diretor técnico do MASP, o que vincula de modo indelével a Campanha Nacional de Museus Regionais não apenas ao projeto de modernidade pensada por movimentos paulistas para o Brasil, mas também o “espírito modernista”, sendo a Campanha herdeira direta do capital social e simbólico das ações empreendidas pela MASP, MAM-SP e pela bienal internacional de artes de São Paulo, três instituições que dialogaram proximamente com os artistas modernos, sobretudo, os paulistas³⁹, articulando de modo similar no que tange à relação dialógica a vertente nacional e internacional.

Desse modo, a ação da Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR) compreenderia o estímulo à abertura de museus regionais de arte pelo país, compreendidos por Bardi, como instrumentos de instrução técnica e de dinamização da cultura artística local, bem como potencializando e promover o diálogo artístico entre os regionais, assim como o diálogo com o Museu de Arte de São Paulo (MASP), instituição de visibilidade internacional, que serviria como mediadora entre o nacional e o internacional.



Fonte: Pausini, 2020⁴⁰.

³⁸ Denominado Museu Dona Beija, localizado no interior do estado de Minas Gerais, na cidade de Araxá.

³⁹ Em referência àqueles naturais do estado de São Paulo.

⁴⁰ Encontram-se neste diagrama apenas os três museus regionais inaugurados na região Nordeste do Brasil a partir do incentivo da Campanha Nacional de Museus Regionais, estando assim fora do diagrama os regionais de Belo Horizonte, Araxá e Porto Alegre.

O projeto da CNMR demonstra-se ambicioso e dialogava com as ideias fomentadas por Nélson Rockefeller acerca da rede de museus de arte moderna no continente americano, articulados com o MoMA, enquanto os regionais brasileiros estariam articulados com o MASP, apesar das distintas dimensões e intenções. No mesmo sentido, a proposta da CNMR dialogava com a ideia de interiorização dos museus no país, propondo a abertura de instituições em cidades, como Araxá, Campina Grande⁴¹, Olinda⁴² e Feira de Santana⁴³, cidades que não eram capitais de estado, as quais não estavam excluídas do processo, ainda que as duas capitais que receberam ações da CNMR fossem as mesmas pensadas por Rockefeller na década de 1930, para receberem museus de arte moderna, Belo Horizonte e Porto Alegre, ainda que as instituições inauguradas seguissem desenho adaptado e destinto ao proposto pelo industrial estadunidense. Por sua vez, o projeto também dialogava com as duas propostas de Mário de Andrade, salvo as especificidades e singularidades do período, referentes à abertura de museus populares, em que “[...] não se ensina a repetir o passado [...]”, mas em função da cultura e da “[...] transformação dentro do progresso social”⁴⁴, e também em relação à autonomia do museu de arte em relação ao poder público.

A proposta da CNMR, partindo do pressuposto apontado por Lourenço (1999), acerca de o MAM-SP fomentar o poder econômico e o poder político local, para a constituição do museu regional, o qual a Campanha responsabilizava-se pela divulgação da ação, realizada amplamente pela rede jornalística de Assis Chateaubriand, tal como a cerimônia de inauguração do regional, bem como pela constituição do acervo inicial do museu, doado em cerimônia realizada em São Paulo, quase sempre no MASP ou na residência de Assis Chateaubriand.

A distinção existente entre as diversas localidades, onde os regionais foram implantados, reverberou na política da Campanha, sendo possível facilmente identificar algumas diretrizes e ações cíclicas da iniciativa, e também as requisições e diferentes defesas acerca do interesse dos grupos regionais, fossem estes os interesses econômicos, políticos ou dos próprios artistas, o que aponta para o diálogo, a negociação, elementos positivos, ainda que fossem fundamentais para a garantia de apoio, tanto local como da Campanha que agregava a iniciativa à representatividade e o poder simbólico associado institucionalmente aos museus de arte de São Paulo, bem como pessoalmente aos artífices. Apesar das distinções, a unicidade nos vários discursos regionais residia na relevância do museu para o desenvolvimento e a modernidade local, enquanto atualização, ação de vitória em relação ao passado atrasado, inaugurando-se

⁴¹ Cidade localizada no interior do estado da Paraíba, tendo disputado a condição de capital do estado em alguns momentos históricos com a cidade de João Pessoa, capital do estado.

⁴² Embora a cidade de Olinda não seja a capital de Pernambuco, esta é vizinha da cidade de Recife, possuindo fronteira com a capital do estado.

⁴³ Cidade localizada no interior do estado da Bahia.

⁴⁴ Lourenço, 2002, p. 188.

um novo período, quase sempre associado à urbanização, à pujança econômica e à contribuição local para o desenvolvimento regional e do país.

Foi uma ação comum da CNMR, acerca do processo de constituição do acervo dos regionais, a entrega da tarefa a especialistas locais, os quais ficavam encarregados de efetuar a seleção de obras e artistas locais que seriam inseridos ao acervo, bem como, em algumas situações, coube a Bardi, a seleção de obras e artistas internacionais e nacionais, sendo comum em todos os regionais a presença de representantes do modernismo paulista, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Volpi, entre outros nomes, disseminando e fortalecendo pelo interior do país o discurso modernista paulista, partindo de pressuposto normativo, em que o valor do museu estaria associado ao valor técnico e econômico de sua coleção, garantindo assim respeitabilidade e prestígio à instituição, mas a partir de nomes consagrados e reificados pelo projeto modernista paulista.

Desse modo, a discussão acerca da arte moderna ou da arte contemporânea não perpassou o cenário de atuação da Campanha Nacional de Museus Regionais, a não ser quando da implantação do Museu Regional de Olinda, o qual, como exceção à regra, nasceu vinculado ao governo do estado, nomeado Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Nesse sentido, é importante ressaltar a força do movimento modernista no estado pernambucano, o qual em diversos momentos chegou a rivalizar pioneirismo com o movimento paulista, elemento que pode estar associado ao fato de o regional ter sido implantado em cidade simbólica e representativa de Pernambuco, ao lado da capital, e não na própria cidade de Recife, bem como, estando o regional sobre a tutela do estado e, por fim, optando-se pela nomenclatura contemporânea, indicando a necessidade de atualização e o possível esgotamento, a partir da falta de atração do conceito moderno⁴⁵ em 1966, praticamente não havendo mudanças nas décadas de 1960 e 1970, não havendo nesse contexto o questionamentos sobre “o que é arte?”, questão típica da arte contemporânea, pelo contrário, manteve-se a ideia da circularidade, fomentação e educação para a arte.

A constituição do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco seguiu os parâmetros estabelecidos pela Campanha Nacional de Museus Regionais, sendo estes distintos daquele que incentivou a constituição do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, portanto, um museu universitário. Por sua vez, a semelhança entre os dois museus torna-se perceptível, quando se considera que ambos tiveram em seu acervo inicial obras modernistas, a despeito da nomenclatura “contemporânea” das instituições, não havendo portanto, uma divisão precisa entre arte moderna e arte contemporânea a partir da Campanha Nacional de Museus Regionais, ou das instituições que esta Campanha incentivou, sendo o uso da nomenclatura e até mesmo a denominação do museu um ato político e institucional que atende e atendeu aos

⁴⁵ Lourenço, 1999, p. 244.

interesses locais, restando, no entanto, em comum, a doação do acervo, constituído pela Campanha, maioritariamente, à exceção da Galeria Brasileira em Belo Horizonte⁴⁶, por obras e artistas modernos.

O quadro de administração e manutenção dos museus regionais também foi bem diversa, seguindo, no entanto, por linha mestra dois elementos fundamentais. O primeiro deles, entregar e assegurar que a direção do museu fosse realizado por figura da localidade capaz de gerir a instituição, apesar da existência da entidade mantenedora; e a segunda, foi ampliar, conforme a necessidade, o exemplo dos museus histórico-pedagógicos, que tinham patronos. No caso dos regionais da CNMR, alguns deles foram inaugurados com patronos indicados pela Campanha, como o caso do regional de Campina Grande, que teve por patrono, *in meroriam*, o pintor Pedro Américo, natural do estado. Mas, principalmente, os padrinhos e madrinhas do museu, bem como, em alguns casos, das salas do museu. Esse subterfúgio auxiliava na atração de novos investimentos para o museu, os quais seriam certamente veiculados pela rede jornalística de Assis Chateaubriand, garantindo assim espaço de prestígio às figuras da elite política e econômica local, que poderiam auxiliar na manutenção da instituição. Seguindo a mesma linha estava a indicação de artistas modernos, em sua maioria já consagrados e não necessariamente locais, para padrinhos e madrinhas das instituições, seguindo assim o mesmo exemplo simbólico de construção de vínculo entre o artista e o museu regional, buscando assegurar a continuidade de suas atividades. Conforme Mantoan:

Enquanto Bardi se ocupa da seleção das obras nacionais e internacionais [...], Chateaubriand e Yolanda ficam com a tarefa de conseguir novas adesões e de promover os futuros mecenas em eventos sociais e nos veículos de comunicação (Mantoan, 2015, p. 146).

Desse modo, os grupos locais estavam efetivamente envolvidos na constituição e manutenção dos museus regionais, havendo espaço para o protagonismo local. No regional de Campina Grande, o artista local Raul Córdula Filho ocupou a direção do museu; enquanto a direção do regional de Olinda foi entregue à socialite Helena Lundgren e à artista local Mary Godim, ambas figuras marcantes e ativas nas atividades da Campanha e do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco; e, por fim, o poeta e professor Divaldo Pitombo, que permaneceu na direção do regional de Feira de Santana entre 1967 e 1989, o qual na década de 1980 conduziu o processo de integração do museu à estrutura da Universidade Estadual de Feira de Santana. O professor Pitombo, havia liderado grupo, que fundou em 1960, na cidade de Feira de Santana, a Associação Feirense de Arte (AFA), instituição destinada, segundo colocações do próprio

⁴⁶ Para mais informações, consulte: Pausini, 2023.

Divaldo Pitombo, publicada em 1978, a “[...] promover concertos, exposições, conferências e outras manifestações congêneres, com a finalidade de trazer ao nosso povo uma familiaridade ao trato das coisas da arte”⁴⁷, proposta que dialogava com os elementos indicados pelo modernista Mário de Andrade acerca dos museus populares em pequenas cidades, na década de 1930, e com a proposta empreendida pela Campanha Nacional de Museus Regionais.

Em período anterior à instalação do regional de Feira de Santa, havia a intenção de constituição na cidade de um museu do vaqueiro ou museu do couro. A coleção constitutiva do acervo inicial do futuro museu estava em formação, mas a efetivação do museu não avançava. Iniciativas como a fundação da Associação Feirense de Arte apontavam para esse desejo de fomento cultural na região, sem, no entanto, lograr êxito.

Desse modo, a proposta da Campanha na década de 1960 foi somada a um desejo local de museu já existente, tendo sido este projeto potencializado pelo capital simbólico do empreendimento dos museus regionais, os quais orbitavam o capital social e econômico, garantindo a inauguração do regional de Feira de Santana em 1967, o que não significou o abandono do anterior desejo dos grupos locais, sendo somado ao museu de arte proposto pela campanha a coleção de couro que estava em formação para a constituição do museu do vaqueiro ou museu do couro. É singular o projeto do Museu Regional de Feira de Santana, justamente por este ter no seu acervo inicial a coleção doada pela CNMR, formada essencialmente por obras de artistas modernistas ingleses, assim como pela coleção de couro, mesclando espacialidades geográficas e temporais com arte internacional, arte local, vida, uso, experiência popular e tradição local com museu. Tais elementos são correlatos, ainda que de modo ornitorrinco, ao conceito de Ecomuseu, inserido no contexto da Nova Museologia, o qual na definição de Bellaigue:

[...] é, essencialmente, um museu fundado sobre uma realidade cotidiana. A realidade cotidiana comporta ao mesmo tempo um ‘território’ (o conjunto do território do qual ele vai se ocupar) e comporta, igualmente, uma ‘população’, não somente como objeto de estudo do ecomuseu, mas como agente deste (Pausini, 2020, p. 360 apud Bellaigue, 1993).

Nesse sentido, não se está defendendo que o caso de Feira de Santana se tratava de uma experiência de ecomuseu, e sim de que algumas das ideias e princípios caros à nova museologia, tais como: museu para a vida, museu de vizinhança, “museu a serviço do homem, hoje e amanhã”, função social do museu, ecomuseu, entre outros, já estavam em circulação, alguns apontados por George Henri Rivière, em 1946, contexto

⁴⁷ Pausini, 2020, p. 339.

de fundação do MASP (1947) e do MAM-SP (1948), e mesmo no Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 1962, ao lado de Hugues de Varine, estavam em curso, revelando-se, portanto, a existência de um processo, o qual culminou na sistematização de um conceito elástico, mas que parte de princípios como a importância social do museu e seu papel no processo de formação da cidadania⁴⁸ e do desenvolvimento humano e social.

Alguns desses elementos, como a realidade e o cotidiano popular dos vaqueiros e da feira de couro, estavam incorporados ao museu, indicando, ainda que de modo incompleto e inacabado, por tratar-se de um processo que, no desejo de museu em Feira de Santana, antes mesmo da intervenção modernista da CNMR, havia elementos de convergência com a Nova Museologia, os quais, em alguma esfera, estavam em consonância com a proposta da Campanha, que também estava atualizada e em diálogo com as discussões técnicas mais atualizadas do período, no cenário nacional (museus-históricos pedagógicos/ Seminário Regional do Rio de Janeiro – 1958), como no internacional (MoMA, ICOM, Unesco e publicações na área, como as revistas *Museum*, *Habitat*, entre outras).

O desejo de inserção do Brasil no quadro da modernidade e no circuito das artes internacionais, bem como, a busca dos mecenas pelo prestígio nacional, internacional e manutenção do desenvolvimento social e econômico por meio da modernização conservadora, ainda que ressignificada ao longo do espaço temporal, acabou por favorecer o uso da ideia de “modernidade”, e portanto, dos elementos atrelados a esta, tal como a arte moderna, em detrimento de outros movimentos, contestadores de fatores e elementos que não interessavam naquele período aos grupos dominantes, produzindo em determinadas circunstâncias, o uso da nomenclatura “contemporânea” apenas como elementos de distinção, o qual permanecia inserido na manutenção recodificada de um pretense projeto de modernidade, enquanto inovação e desenvolvimento capitalista nacional a partir de São Paulo.

Neste sentido, buscar o interno dialogava com o projeto internacional, e portanto, com os parâmetros estabelecidos por este, apontando para o modernismo e a consolidação de seu conceito, o que não ocorreu no seio da Campanha Nacional dos Museus Regionais em relação à arte “contemporânea”, sendo este projeto, herdeiro do projeto de modernização do país, bem como, do projeto de arte moderna e seus sucessivos desdobramentos e vertentes. Portanto, o projeto de modernidade e o uso do poder simbólico deste conceito, estava a serviço dos grupos dominantes na esfera regional, nacional e internacional, havendo múltiplos interesses no estabelecimento de contato entre tais agentes, sobretudo, no cenário nacional de expansão urbana e industrial, em contexto de Guerra Fria.

⁴⁸ Teixeira, 2023, p. 89.

Deste modo, diante as contradições e o caráter ornitorrinco, o uso de tipologias e nomenclaturas como “arte moderna” ou “arte contemporânea”, estiveram a serviço da narrativa mais interessante para cada circunstância, não havendo efetivamente primazia pelo rigor técnico, derrotado pelos interesses políticos e econômicos, ainda que estivessem voltados para o mesmo projeto, o de modernização. Por sua vez, se os museus estão á serviço da vida e da sociedade, e ambos possuem de modo indelével o caráter transacional, ou seja, a ideia de movimento constante, seria natural que a tipologia, entendida como nomenclatura associada aos museus, também estivessem sujeitas a modificações ao longo do tempo, adequando-se assim, para efeitos didáticos, a sua real intenção enquanto ação. Sendo assim, se os museus devem movimentar-se conforme as questões sociais impelidas pelo tempo presente, sempre em movimento, as suas tipologias e nomenclaturas também podem e devem gozar de elasticidade, adequando-se as operações de comunicação e informação das suas principais atividades, as quais, desejavelmente não serão estáticas. Por fim, o que está em causa não é a ausência de uma identidade, mas sim a fluidez da sua designação, ampla e irrestrita, capaz de adequar-se ao longo do tempo, adequando-se as necessidades e compreensões do presente sócio-comunitário.

BIBLIOGRAFIA

Amaral, A. A. (2006). Texto do Trópico de Capricórnio – Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. vl.1. São Paulo: Editora 34.

_____. (2006). Texto do Trópico de Capricórnio – Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. vl.2. São Paulo: Editora 34.

Barbosa, L. C. (2019). Autonomia Social da Arte: *O caso do MAM-SP*. *Revista Extraprensa-USP*, São Paulo, v.12, n. esp, p.211-233.

Bourdieu, P. (2013). Capital simbólico e classes sociais. *Novos estudos CEBRAP*, n.96, p.105-115.

_____. (1992). *A Reprodução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

Brognara, G. (2021). *MAC USP: a transferência de um museu de arte moderna na Universidade de São Paulo*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia. Universidade de São Paulo.

Busch. L.S. (1937). *Organização de Museus Escolares*. São Paulo: Empresa Editora Brasileira.

Chagas, M. (2015). *Há uma Gota de Sangue em Cada Museu: A ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos.

Dewey, J. (1979). *Democracia e Educação: Uma introdução para a Filosofia da Educação*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

D’Horta, V. (1995). *MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas.

Forte, G. N. (2010). Entre Salões e a Institucionalização da Arte. *Revista de História*, n. 162, São Paulo, p. 271-294.

Goes, M. L. (2015). O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual. *Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp*, n.23, p. 91-107.

Hoffmann, A. M. (2017). A Arte Moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização. *Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura*, 25(1), p. 29–46.

Lourenço, M. C. (1999). *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp.

_____. (2002). Museus à Grande. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 30, p. 183-194.

Mantoan, M. J. (2015). Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna. Tese de Doutorado. Programa de Artes Visuais. Universidade de São Paulo.

Machado, F. T. (2009). Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os acervos entre a formação e a preservação. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

Milliet, S. (1942). Marginalidade da Pintura Moderna. In: *Coleção "Departamento de Cultura"*: São Paulo: Imprensa Oficial.

Magoga, P. M., & Muraro, D. N. (2020). A Escola Pública e a Sociedade Democrática: A Contribuição de Anísio Teixeira. *Revista Educação & Sociedade*, 41, e236819. <https://doi.org/10.1590/ES.236819>

Nascimento, A. P. (2003). Museu para a metrópole. Dissertação de mestrado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Nogueira, R. F. S. (1986). A Escola Nova. *Revista Educação em Debate*. Fortaleza, 9, n.12, p.27-58.

Pausini, A. I. (2019). Escola Nova e Leontina Busch: Museus Escolares e Museus Histórico-Pedagógicos no Estado de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1970. *Cadernos De Sociomuseologia*, 58(14), p. 129-157.

_____. (2020). Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no nordeste brasileiro. Tese de doutorado. Departamento de Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias..

_____. (2023). A campanha nacional de museus regionais: pesquisa e universidade entre São Paulo e Belo Horizonte. *Cadernos De Sociomuseologia*, 66(22), p. 127-142.

Pereira, M. R. (2019). Museus escolares: trajetória histórica e desafios à luz da museologia social. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vl. 51, p. 96-118.

_____. (2020). Museologia, Nova Museologia e Museologia Social: interfaces e conjuntura. In: Primo, J. & Moutinho, M. (edt.). *Introdução à Sociomuseologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Pereira, V. C. (2014). A Construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. *Revista Valise*, Porto Alegre, v.4, n.8 (4), p. 43-55.

Santos, D. P. dos. (2013). Prática (s) de ensino na escola Normal Padre Anchieta na década de 1930: O Museu Didático nas proposições da Professora Leontina Silva Busch. Dissertação de mestrado. São Paulo. Universidade de São Paulo.

Silva, I. P. (2021). De Chicago a São Paulo: Donald Pierson no Mapa das Ciências Sociais (1930-1950). Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo.

Teixeira, S. S. (2022). Nova Museologia: aspectos históricos e características. *Cadernos do Ceom*, v.35, n.56, p.87-97.

Toral, H. C. (1995). Seminário Regional Unesco sobre a função educativa dos museus. In: Araújo, M. M. & Bruno, M. C. (orgs.). A memória do pensamento museológico contemporâneo documentos e depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

TOTA, A. P. (2014). O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.