

# A campanha nacional de museus regionais: pesquisa e universidade entre São Paulo e Belo Horizonte

Adel Igor Pausini<sup>1</sup>

## The national campaign for regional museums: research and university between São Paulo and Belo Horizonte

No início da década de 1960 o Brasil assistiu à inauguração de sua nova capital federal, a cidade de Brasília, localizada no planalto central no interior do país. A cidade fora um marco da arquitetura modernista, assim como do modelo rodoviário estadunidense. O deslocamento da capital política tinha entre outros objetivos, ou justificativas, incentivar a interiorização do país, estimulando o desenvolvimento regional a partir da promoção da infraestrutura. Em contexto de rápidas transformações socioculturais, mas sobretudo de Guerra Fria, o país vivenciava o processo de industrialização e adensamento dos núcleos urbanos, instigando intelectuais como Fernando de Azevedo, Sérgio Buarque de Holanda, Anísio Teixeira, Florestan Fernandes, Antônio Cândido, Oracy Nogueira, Abdias do Nascimento, Clóvis Moura, Darcy Ribeiro entre outros, a buscar compreender tais processos de transformação, os quais lidos apressadamente, podem ser considerados como um novo ímpeto de modernização do país.

Sim, estava em curso no Brasil um processo de modernização, mas diferente do que o nome aponta, este processo nasceu atrelado a raízes conservadoras e tradicionalistas, preocupadas com a manutenção do *status quo*, efetuando alterações, e portanto, modernização de elementos simbólicos e visíveis, mas não estruturantes, reificando na estrutura as mesmas práticas enraizadas culturalmente, tratando-se deste modo, conforme aponta Florestan Fernandes, de uma modernização conservadora, onde as alegorias são alteradas para que seja conservada a estrutura de poder.

No entanto, ainda que conservadora nas estruturas, não nos parece prudente ignorar a potência transformadora, ainda que a partir de pequenas mudanças. É neste cenário que se insere a Campanha Nacional de Museus Regionais, iniciativa que buscou agregar múltiplas forças para a sua realização, ainda que de matriz capitalista-industrial, urbano-desenvolvimentista, utilizando as conhecidas estratégias do poder simbólico, bem como do capital social e político. Por sua vez, estes não estiveram desamparados no que refere-se ao capital cultural, tarefa exercida pelo diretor técnico do Museu de Arte de São Paulo (MASP), Pietro Maria Bardi, profissional atento ao debate internacional e nacional.

Deste modo, na década de 1965, quando inicia as suas atividades, a Campanha Nacional de Museus Regionais propõem-se a incentivar a abertura de museus regionais bem estruturados, espalhados pelo país; instituições que deveriam promover a arte local, a circulação de ideias e técnicas artísticas, assim como construir e fortalecer a relação entre artista, paisagem e museu. Estes novos museus, conforme ambicionava Bardi, seriam instituições destinadas a educar e a

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona – Centro Universitário Lisboa. Doutor em Museologia pela mesma universidade, mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e mestre em História Social pela Universidade de São Paulo, especialista em Gestão Pública pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e especialista em História da Arte pela Università degli Studi di Milano. Universidade Lusófona. <https://orcid.org/0000-0002-7969-5495> [adel.pausini@ulusofona.pt](mailto:adel.pausini@ulusofona.pt)

dialogar com as novas dinâmicas e questões da vida moderna, não sendo um museu destinado ao passado. Destarte, assim como nos projetos de modernidade do final do século XIX e nas décadas de 1920 e 1940, o projeto de 1960 possuía papel a ser desempenhado pelo museu, assim como pela universidade, instituições que unidas podiam e podem potencializar um dos objetivos em comum que possuem, a pesquisa, comunicação com a sociedade/ comunidade e a reflexão, enquanto elemento de análise, agindo deste modo, colaborativamente com as cíclicas e sucessivas ressignificações dos projetos de modernidade.

No início da década de 1960, o jornalista, empresário e político Assis Chateaubriand, regressou ao Brasil após exercer o cargo entre 1957 e 1960 de Embaixador no Reino Unido, tendo sido este, nos anos 1940 um dos principais agentes articuladores da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), que teve por sua primeira sede, andar no edifício de grupo jornalístico comandado por Chateaubriand, os Diários Associados, conglomerado que reuniu numerosas empresas de comunicação, tais como emissoras de rádio e televisão, jornais, revistas e editoras, espalhadas em rede nas distintas regiões do país.

O jornalista e político natural do estado da Paraíba, possuía prática na organização e realização de campanhas nacionais, tais como a Campanha Nacional de Aviação (1941), a Campanha de Redenção da Criança (1945) e a Campanha Ouro para o Bem do Brasil (1964), sendo esta última seguida pela Campanha Nacional dos Museus Regionais (1965).

Deste modo, Assis Chateaubriand buscou associar-se inicialmente a figuras que pudessem somar a campanha dos regionais, entre elas Pietro Maria Bardi, diretor técnico do Museu de Arte de São Paulo, detentor do capital cultural, e Yolanda Penteado, detentora de capital social, ligado a posição social e a rede de relações estáveis e mutuamente identificáveis de sua família, bem como ao seu campo de atuação junto a realização das primeiras Bienais de Arte de São Paulo<sup>2</sup> e a fundação com o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Ambos os capitais, o cultural como o social, residem no campo do poder simbólico, e a campanha dos regionais precisava deste poder para mobilizar parceiros credíveis entre si e em relação ao projeto. Diante a celeridade pretendida por Chateaubriand, para a abertura dos regionais, não era possível construir este poder simbólico ao longo do processo, sendo necessário somar tais elementos já estabelecidos e reconhecidos ao cenário de poder e prestígio do Museu de Arte de São Paulo, bem como ao poder do império das comunicações, os Diários Associados.

Sendo assim, a Campanha Nacional de Museus Regionais passou a incentivar grupos de distintos estados do país, em cidades com potencial ou em processo de desenvolvimento urbano-industrial, mas também comercial, a constituírem organização ou entidade administrativa capaz de manter um museu regional, cabendo a Campanha amearhar o acervo inicial da instituição, bem como apoiar a ação de abertura do museu, o qual desejavelmente deveria ser dedicado a arte moderna<sup>3</sup>. Deste modo, uma das principais características da campanha tornou-se a realização de parcerias, bem como de diálogos, entre os múltiplos agentes e os distintos interesses de grupos e segmentos da sociedade, os quais passavam a reunir-se em torno do projeto estimulado pela campanha, os museus regionais.

Este artigo não pretende apresentar de modo mais detalhado as possíveis intenções e compromissos da Campanha Nacional de Museus Regionais, bem como de seus três principais artífices na promoção deste projeto, sendo, no entanto, fundamental visualizar os processos e estratégias utilizadas, enquanto sucessivos elementos da modernização conservadora, para a construção desta imagem de prestígio e solidez conferida a campanha por seus principais agentes, os quais, ainda que não tenham pensado especialmente em parcerias com universidade, tangenciaram a todo momento o diálogo com a pesquisa e a busca do interesse

---

<sup>2</sup> Evento de caráter internacional, segundo Aracy Amaral (2006), o primeiro grande evento internacional de arte do país.

<sup>3</sup> Pausini, 2020.

da comunidade local, a partir de sua aproximação, pontos de intersecção entre ambos os elementos constituintes desta proposta de modernização, museus e universidades.

### **Alguns Antecedentes da Campanha Nacional de Museus Regionais**

Por ter a cidade de São Paulo como ponto de partida da Campanha, os elementos estruturantes da credibilidade do empreendimento estão vinculados à esta tradição simbólica construída, como trajetória, enquanto narrativa, ao poder econômico e o estabelecimento de contato com o campo internacional, assim como os projetos de modernização, elementos os quais museus e universidade, também de modo articulados foram participes.

Neste sentido, torna-se mister considerar a abertura da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1827 na então capital de São Paulo, justamente por ter modificado o cenário e as dinâmicas regionais<sup>4</sup>. Com a abertura da Faculdade e a fluência de estudantes das mais distintas regiões do Império, a circulação de professores, funcionários e alunos, requisitou da localidade a implementação de rápida infraestrutura física para acomodar o novo público, assim como a adaptação das novas dinâmicas culturais e de sociabilidade inerentes ao ambiente acadêmico que se impunham a realidade da cidade, outrora ponto de partida de expedições de exploração, captura, escravização e massacre de povos originários.

A abertura das primeiras Faculdades no Brasil, primeiro em 1808 e depois em 1827, marcam o rompimento com a política empreendida no período colonial que distanciava tais instituições da América Portuguesa, submetendo a formação das elites locais a metrópole. Deste modo, a partir das faculdades de direito de Olinda e São Paulo, inicia-se a formação da elite imperial no território tropical, outrora elite colonial, sendo este um dos traços da modernização conservadora, uma vez que a instituição estava destinada a manter o privilégio do mesmo grupo que estava em processo de ressignificação, processo semelhante ao da criação e organização das estâncias do Estado independente, inaugurado em 1822. Deste modo, segundo D'Ávila (2014), a faculdade de direito transformou-se em celeiro de estadistas, artistas, intelectuais e homens de negócios, tanto no período imperial como no republicano, moldando a história política, econômica e cultural do país, constituindo uma nova elite burocrática, a partir dos traços da modernização conservadora, apontando para o futuro, mas ainda presa e apegada a velhos privilégios e estruturas arraigadas do passado.

Sendo assim, o ensino superior no Brasil nasceu atrelado aos anseios de distinção das elites locais e as necessidades técnico-burocráticas do Estado que se organizava nos trópicos, enquanto reino, impérios e posteriormente república federativa, fortemente baseado em modelos externos, e ainda na busca da sua legitimidade enquanto nação civilizada, conforme os cânones europeus, ainda que geograficamente localizada na América do Sul.

Neste ambiente de transformação da cidade de São Paulo em centro estudantil, a figura de Domitila de Castro do Canto e Melo e de Veridiana da Silva Prado, destacam-se, exatamente por utilizarem os seus salões sociais como mecanismo de aproximação destes jovens estudantes, membros em sua maioria da elite econômica do império e que posteriormente ocuparam cargos na administração imperial, assim como os seus filhos.

A articulação entre poder simbólico, capital social e defesa dos interesses do grupo o qual pertence, associado ao poder de influência do quadro político e econômico do Estado, perpassando pelo patrimonialismo e as instituições de ensino superior, facilita a compreensão da aproximação destas anfitriãs dos estudantes e da própria Faculdade de Direito de São Paulo. Estes reuniam-se nos salões sociais, ambiente residencial profundamente seletivo, com música,

---

<sup>4</sup> Segundo Toledo (2012, p.297), década de 1820, o núcleo central da cidade de São Paulo contava com cerca de 6.920 habitantes. No entanto, o município compreendia distritos mais distantes como São Bernardo do Campo a sul, Cotia a oeste, Guarulhos a noroeste, Juqueri a norte, entre outros distritos, compreendendo aproximadamente naquele período uma população de cerca de 25 mil habitantes.

leitura de textos, poesia e muita sociabilidade, onde circulavam novas e velhas ideias, artistas, políticos e intelectuais, não por acaso convidados para a sessão, surgindo ideias, contatos, projetos e financiamentos. Desta imbricação, no campo das ciências e dos museus, o mecenato exercido por Veridiana da Silva Prado<sup>5</sup> favoreceu a realização de pesquisas dirigidas por integrantes do Museu Paulista<sup>6</sup>, acerca da geografia e a qualidade do solo em São Paulo, beneficiando os negócios com a expansão da lavoura cafeeira e a implantação de Hortos Florestais que garantiam a renovação da lenha, combustível para as locomotivas que transportavam o recurso econômico produzido nas fazendas até o porto de Santos, onde o café era embarcado e exportado.

No mesmo sentido, se no final do século XIX os museus e seus mecenas patrocinavam pesquisas, na década de 1950 os museus deram origem á cursos de ensino superior, ainda para poucos, como os cursos de arte que surgiram na Fundação Armando Álvares Penteado<sup>7</sup> (FAAP) após o período em que o Museu de Arte de São Paulo (MASP) funcionou provisoriamente nas instalações da fundação. Com o final da partilha do espaço, o museu foi deslocado para a sua sede, deixando na FAAP as linhas estruturantes para a organização do curso superior, dando origem à Faculdade de Artes Plásticas da FAAP,<sup>8</sup> instituição de ensino e pesquisa. O desejo de criação do curso de artes-plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado não nasceu com a chegada do MASP a sua sede, era um sonho antigo, mas ganhou forma e contorno durante os anos em que as duas instituições coabitaram o mesmo espaço.

Situação semelhante ocorreu com curso de propaganda do MASP, criado em 1951 por Bardi e Rodolfo Lima Martensen ao abrigo da Escola de Propaganda do Museu de Arte de São Paulo, destinado à área de propaganda e marketing, pioneira no país, sendo o curso e suas técnicas objeto de interesse da área comercial do grupo Diários Associados de Chateaubriand. Na década de 1970 o curso passou por reestruturação, passando a curso regular com duração de quatro anos, a exemplo dos cursos superiores de comunicação, sendo esta a etapa final para a emancipação da escola, que autônoma<sup>9</sup> deixou de integrar a estrutura do MASP<sup>10</sup>, sendo o museu deste modo, estabelecimento incubador de cursos superiores, também vocacionados a teoria, prática e pesquisa, no entanto, ainda destinado a grupo restrito de privilegiados.

Neste campo, o MASP também realizou parcerias, abrigando em suas instalações na década de 1970, o curso de pós-graduação em museologia da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, coordenado por Waldisa Rússio, não configurando, no entanto, um curso do museu, mas sim uma parceria acadêmica para a realização de curso a nível de pós-graduação *lato sensu*, explorando o acervo e as dependências da instituição para pesquisa e exercícios experimentais.

Por sua vez, no âmbito das universidades, em 1963 o Museu Paulista, então sob direção de Mário Neme, foi incorporado as estruturas da Universidade de São Paulo, desvinculando-se assim da Secretaria de Estado da Educação e Cultura. No mesmo ano, por decisão de órgão colegiado, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho, segundo esposo de Yolanda Penteado, foi estabelecido o encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), decidindo-se ainda, pela doação do seu acervo á Universidade de São Paulo, o que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)<sup>11</sup>. Ambos os casos, o Museu Paulista como o MAM-SP executaram modelo institucional político-pedagógico substancialmente distinto, em alguma medida, daquele empreendido pelos museus

---

<sup>5</sup> Cumpre considerar que Veridiana da Silva Prado foi avó do cunhado de Yolanda Penteado (Sílvio da Silva Prado), presidente na década de 1960 da Campanha Nacional de Museus Regionais.

<sup>6</sup> O diretor do Museu Paulista, Hermann von Ihering, ao lado do geólogo Orville Derby, integraram a Comissão Geográfica e Geológica, que coletou artefactos e produziu conhecimento incorporado ao acervo do museu.

<sup>7</sup> Instituição de Ensino Superior sem fins lucrativos, vinculada aos primos-irmãos de Yolanda Penteado.

<sup>8</sup> Mattar, 2011.

<sup>9</sup> Foi uma das origens do que veio a tornar-se a Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM).

<sup>10</sup> Pausini, 2020, p. 206.

<sup>11</sup> Brognara, 2022.

histórico-pedagógicos projetados por Stein de Campos, o qual não estava plenamente em consonância com as recomendações do Seminário Regional da Unesco-ICOM de 1958 realizado no Rio de Janeiro, situação distinta daquela dos Museu Paulista, MAM-SP, MAC-USP e MASP.

Em linhas gerais, estas trajetórias somadas influenciaram a constituição da Campanha Nacional de Museus Regionais, que estabeleceu entre as suas prioridades a existência de sede própria para os museus regionais, sendo desejável um edifício histórico; instituição administrativamente e financeiramente independente do Estado deveria ser constituída para manter o museu; era responsabilidade da campanha, além de incentivar tais elementos anteriores, formar e doar a coleção inicial para a instituição regional. No entanto, apesar da existência destes elementos precípuos e comuns frente a ação da campanha, a execução dos projetos empreendidos acabaram por ganhar outros contornos, conforme as negociações entre os agentes da campanha e os grupos locais envolvidos na abertura do museu regional, contribuindo de modo fundamental para o caráter ornitorrinco da Campanha Nacional de Museus Regionais.

Mesmo havendo um conjunto de princípios diretores estabelecidos pela Campanha para a implementação dos museus regionais, em alguns casos, as circunstâncias locais acabaram por gerar outro desenho, aprovado e executado pelos dirigentes, ou seja, ainda que houvesse uma linha condutora que estruturasse o projeto da Campanha Nacional dos Museus Regionais, o projeto local ganhava seus próprios contornos, conforme avançava a sua implementação, dialogando assim com as múltiplas especificidades e singularidades estaduais e regionais.

Neste cenário, como exemplo, podemos elencar o desejo de Assis Chateaubriand em conseguir para sede do museu regional de Campina Grande, o antigo edifício cadeia, onde estiveram presos os líderes da revolta de 1825 denominada Confederação do Equador. Diante da impossibilidade de implantação do regional neste edifício histórico, o museu foi inaugurado em edifício histórico que abrigou escola secundária, localizado próximo e na mesma avenida que o prédio inicialmente requerido. O desejo de Chateaubriand não realizado em Campina Grande, foi concretizado em Olinda, sendo reformado para receber o museu regional, o antigo edifício do Aljube, prisão eclesiástica de Olinda. No entanto, ainda que em edifícios históricos, os regionais de Feira de Santana e Araxá, não foram instalados em edifícios que abrigaram presídios, assim como o regional de Porto Alegre, inaugurado as pressas em instalação improvisada dos Diários Associados.

Destarte, a questão dos edifícios históricos, foi um dos elementos fundamentais no desenvolvimento dos Museus Histórico-Pedagógicos em São Paulo, projeto de 1956 inspirado no desenho construído por Taunay<sup>12</sup> em 1946 da Casa de Cultura Euclides da Cunha, uma espécie de casa biográfica, enaltecendo um símbolo patrono que servia aos interesses republicanos da elite paulista do período. A construção simbólica realizada em torno do projeto Casa de Euclides da Cunha foi resgatada em 1956 por Sólton Borges dos Reis, sendo adaptado para as necessidades do período, que integravam os antigos museus escolares e museus pedagógicos, os quais dialogavam com o Movimento Escola Nova, constituindo-se assim o projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos do estado de São Paulo<sup>13</sup>.

O projeto dos Museus Histórico-Pedagógicos que ainda no final dos anos 1950 passou a ser dirigido por Stein de Campos, não foi bem recebido pelo então diretor do Museu Paulista, Mário Neme, que teceu críticas em artigo publicado em 1964, ou seja, após a sua integração do Museu Paulista à Universidade de São Paulo.

O equívoco se demonstra facilmente, diante do fato de eles terem sido criados a pretexto de servirem como museus de interesse e da economia interna das escolas estaduais localizadas nos municípios, embora nada contenham que sugira orientação, estrutura ou objetivo pedagógico (...). Este primeiro equívoco tem levado a outros, não menos graves, como o de se

---

<sup>12</sup> Afonso Taunay foi diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1946, sendo um dos mais longevos diretores da instituição.

<sup>13</sup> Pausini, 2019, pp. 138-39.

pretender que os escolares participem das atividades de tais museus. Mas os trabalhos de um museu têm de obedecer forçosamente a uma linha de continuidade e desenvolvimento (...) Como, pois, pretender que tarefas desse tipo possam ser cometidas por escolares? (ÁVILA, 2015, p. 63 apud. NEME, 1964).

Foi exatamente a esta sequência de equívocos, segundo Neme, aliada a escassez de recursos e ausência de autonomia dos Museus Histórico-Pedagógicos, subordinados a Secretaria estadual da Educação<sup>14</sup>, que a campanha dos museus regionais buscou evitar incorrer. Quando a Campanha inaugura o primeiro museu regional, em 1965, o debate acerca dos histórico-pedagógicos já estava colocado, sobretudo quando consideramos as recomendações do Seminário Regional da Unesco de 1958, realizado no Rio de Janeiro sob o tema “A função educativa dos museus”. Este seminário, indicou em suas atas além da dimensão e função educativa do museu, interna e externa; a necessidade de atualização de métodos e práticas educativas, mas sobretudo, a separação entre Museus Escolares e Museus Universitários, compreendendo a distinção de finalidades, interesse e modelo de pesquisa científica, recomendando a criação de sessões específicas no ICOM, destinadas aos museus escolares e pedagógicos, campo onde a rede estadual de museus histórico-pedagógicos se inseria.

Esta mesma diversidade de modelos e desenhos presente no desenvolvimento e realizações dos projetos empreendidos pela Campanha Nacional de Museus Regionais, evidencia em alguma medida, o diálogo entre os agentes da Campanha com grupos dirigentes locais, defensores de seus interesses regionais, mas também com as circunstâncias e a celeridade conferida a cada projeto, o que também pode ser visualizado, na implementação das entidades que seriam responsáveis pela gestão de tais instituições. Entre estas, apenas a Galeria Brasileira, inaugurada em 1966 na cidade de Belo Horizonte, no *hall* de entrada do edifício da biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sendo posteriormente transferido para o edifício da reitoria, e o museu regional de Campina Grande<sup>15</sup>, inaugurado em 1967, nasceram vinculadas à instituição de ensino superior local.

A Campanha Nacional de Museus Regionais não tinha por objetivo manter financeiramente os museus regionais, mas sim fomentar a abertura destes e constituir uma rede informal de museus no território nacional, que pudessem promover o diálogo entre as distintas regiões do país, mas que sobretudo, estivesse, mesmo que de modo informal, próximos ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), o qual deveria exercer uma espécie de centralidade em relação aos regionais espalhados pelo país, inserindo-se deste modo numa nova leitura do projeto de modernidade e centralidade da arte brasileira na capital paulista, que por meio de suas instituições como o MAM-SP e posteriormente a Fundação Bienal, buscavam inserir de modo indubitável o Brasil no cenário e circuito artístico internacional.

Deste modo, estava posto um cenário de diálogo, profundamente hierarquizado e a serviço de um pretense projeto de modernidade produzido e centralizado em São Paulo, sendo reservado aos museus regionais, incentivados pela Campanha, captar e potencializar o desenvolvimento local, objeto de interesse. Por sua vez, no campo do poder simbólico das elites regionais, o interesse residia também na inserção local numa pretensa ideia de modernidade urbano-industrial capitalista, bem como, a produção de proximidade a partir da constituição de uma rede de relações com o campo nacional, representado por São Paulo, em constante diálogo com o internacional.

Partindo de tais perspectivas, e considerando o caráter ornitorrinco da Campanha Nacional de Museus Regionais, em situações distintas, duas instituições de ensino superior foram inseridas inicialmente neste projeto, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a

---

<sup>14</sup> Entre 1964 e 1966 o secretário de estado da educação foi João Carlos de Ataliba Nogueira, primo-irmão de Yolanda Penteado, presidente da Campanha Nacional dos Museus Regionais.

<sup>15</sup> Na época denominada Museu Regional Pedro Américo, hoje Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Fundação Universidade Regional do Nordeste, sendo posteriormente, após a extinção da Campanha em 1968 e o avanço do endurecimento do regime militar no país, a institucionalidade das universidades, requerida para a manutenção de alguns destes museus regionais, tal como o caso de Feira de Santana e os múltiplos desdobramento do caso de Campina Grande<sup>16</sup>.

Neste sentido, é importante considerar a compreensão que já vigorava neste período acerca da Universidade como elemento potencializador do desenvolvimento, sobretudo econômico, capitalista e científico, objeto de interesse dos governos militares, mas sobretudo, como instituição tradicionalmente destinada as elites, ou seja, naquele período a ampliação do quadro de universidades públicas no país, realizada durante os sucessivos governos militares, com ênfase na interiorização, dialogava com o projeto da Campanha de descentralização e constituição de uma rede de museus regionais de arte, assim como, com o projeto de ocupação e desenvolvimento do interior do país, em pleno governo militar, motivado a desenvolver, integrar e afastar a ameaça comunista por meio do discurso modernizador de cunho capitalista.

O caráter ornitorrinco da Campanha, acabou por promover tipos distintos de instituições, não havendo um único modelo que enquadre a totalidade dos museus regionais incentivados pela Campanha.

### **As Galerias da Campanha: Processos em processo, o constante inacabado**

A Campanha Nacional de Museus Regionais promoveu a abertura de duas galerias, sendo a primeira a Galeria Boitató<sup>17</sup>, inaugurada as pressas e rebatizada para Galeria Ruben Berta, homenagem ao empresário, amigo de Chateaubriand e parceiro da Campanha que faleceu em dezembro de 1966<sup>18</sup>. A morte do empresário acelerou o processo de abertura do regional em sua cidade natal. Mesmo sem sede própria, foi inaugurada em março de 1967 nos estúdios da Rádio Farropilha e da TV Piratini<sup>19</sup> a Galeria Ruben Berta<sup>20</sup>, sob direção artística de Ângelo Guido<sup>21</sup>, que havia auxiliado Pietro Maria Bardi<sup>22</sup> e Hans Peter Juda<sup>23</sup> na aquisição das obras que constituíram o acervo inicial da galeria. Após a morte de Chateaubriand em 1968, assim como do diretor artístico da Galeria no ano seguinte e, o afastamento de Yolanda Penteado da Campanha Nacional de Museus Regionais, o superintendente das Diários Associados no Rio Grande do Sul<sup>24</sup>, buscou constituir administração e sede própria para a galeria, sem sucesso. Segundo Silva (2021), após três anos, Nelson Dimas de Oliveira encontrou na Pinacoteca Municipal de Porto Alegre interesse em adquirir o acervo, doado á prefeitura de Porto Alegre em 1971.

Após pouco mais de dez anos, com a assinatura de um convênio entre a prefeitura e o governo do estado do Rio Grande do Sul, o acervo foi transferido para as dependências do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, onde permaneceu até 2008, sendo transferido em dezembro de

---

<sup>16</sup> Os museus regionais de Porto Alegre e de Araxá foram absorvidos por instituições ou autarquias municipais, e o regional de Olinda foi incorporado a autarquia estadual.

<sup>17</sup> Termo atribuído a família linguística tupi-guarani, o qual designaria em português “coisa de fogo”. É também entendida como uma entidade mítica, segundo Silva (2021, p.69), simbolizado por uma cobra de fogo ou luz com dois grandes olhos, podendo ser ainda um touro ou fantasma furioso.

<sup>18</sup> O empresário Ruben Berta era presidente da Varig, companhia aérea que transportava as obras e coleções da Campanha Nacional de Museus Regionais.

<sup>19</sup> Emissoras do grupo Diários Associados, dirigido por Assis Chateaubriand.

<sup>20</sup> SILVA, 2021, p.13.

<sup>21</sup> Pintor, crítico de arte e professor de origem italiana. Estudou na década de 1900 no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, tendo realizado algumas exposições em São Paulo entre 1920 e 1924, aproximando-se neste período de alguns artistas modernistas de São Paulo.

<sup>22</sup> Diretor técnico do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

<sup>23</sup> Jornalista inglês, amigo de Chateaubriand, que em 1956 havia doado obras de arte para o acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) inaugurado em 1957 na cidade de Belo Horizonte (MG).

<sup>24</sup> O grupo fora fundado e pertencia á Assis Chateaubriand. Os Diários Associados era uma cadeia de empresas de comunicação espalhadas pelo país, comumente os seus Superintendentes ofereciam suporte logístico aos empreendimentos da Campanha Nacional de Museus Regionais.

2013 para a sede da Pinacoteca Ruben Berta, instituição pertencente à prefeitura de Porto Alegre.

Por sua vez, possui trajetória distinta à galeria Ruben Berta, a primeira galeria incentivada pela Campanha Nacional dos Museus Regionais, a chamada Galeria Brasileira, resultado da parceria entre os agentes da campanha dos museus regionais, portanto, sociedade civil organizada, com o poder público, sobretudo na esfera federal e estadual, representadas por meio do reitor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)<sup>25</sup> e do governador do estado.

Em situação distinta ao que ocorreu com o MAM-SP que em 1963 doou a sua coleção para a Universidade de São Paulo, encerrando as suas atividades, a Universidade de Minas Gerais recebeu o acervo da Galeria Brasileira em 1966, aceitando a sua guarda temporária. O projeto de Chateaubriand e dos integrantes da Campanha era a de angariar apoio com os grupos locais para o estabelecimento de uma sede e uma administração própria para o museu regional de Belo Horizonte. Neste sentido, é preciso considerar que um mês antes da inauguração da Galeria Brasileira, no interior do mesmo estado, na cidade de Araxá, a campanha inaugurou o Museu Regional Dona Beija<sup>26</sup>, talvez a instituição mais próxima do projeto histórico-pedagógico, não pretendendo-se, no entanto, um museu escolar.

Para além da fragilidade do estado de saúde de Assis Chateaubriand, é possível que a inauguração da Galeria Brasileira tenha sido acelerada justamente para garantir a manutenção da visibilidade da Campanha Nacional dos Museus Regionais, assim como, atrair apoio para a abertura do regional na capital mineira, seguindo o exemplo de marketing e propaganda empreendido na campanha de formação do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). O cerimonial de propaganda e marketing contava com ampla divulgação, na rede jornalística Diários Associados, do valor histórico e artístico das obras, assim como a veiculação do nome dos doadores ou financiadores, chamados por Chateaubriand de padrinhos. Na sequência, havia o cerimonial de recepção da obra no aeroporto, seguido por apresentação do mesmo na residência do “padrinho” doador ou na sede do próprio museu. A campanha inseriu um novo ato ritual ao cerimonial empreendido, a cerimônia de doação da obra ao museu regional, que normalmente ocorria na sede do MASP ou na residência dos integrantes da Campanha, normalmente comparecendo os representantes dos regionais, autoridades políticas municipais e estaduais, assim como empresários, não apenas do regional presenteado, mas também de outros estados e localidades do país.

Mesmo no dia anterior à inauguração da Galeria Brasileira, uma intensa agenda de eventos foi registrada pelo jornal *O Estado de Minas*, pertencente a rede Diários Associados. Conforme o jornal, após a chegada da comitiva paulista que fora recepcionada pelo então vice-presidente da República, José Maria Alkmin<sup>27</sup>, pelo presidente da Assembleia Legislativa, o secretário de governo do Estado, pelo reitor Aluísio Pimenta, pelo comandante aéreo e pela Miss Indústria e Rainha da Feira, “ (...) numerosas pessoas da sociedade mineira”<sup>28</sup> aguardavam a chegada da comitiva. A lista de autoridades políticas presentes na recepção, indicam a relevância do empreendimento que estava em curso, bem como a importância da denominada “comitiva paulista”, a qual integrava o jornalista Assis Chateaubriand e o diretor do MASP, Pietro Maria Bardi. Certamente este “museu” estava atrelado a ideia de poder, mas sobretudo de modernidade, desenvolvimento econômico industrial e comercial, não sendo a informação da

<sup>25</sup> Nomenclatura alterada em 1965, durante intervenção militar, passando a chamar-se Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>26</sup> A inauguração ocorreu em 21 de dezembro de 1965, tendo sido criado por lei municipal em 11 de outubro de 1965.

<sup>27</sup> O civil José Maria Alkmin era médico e político. Foi vice-presidente da república durante a presidência de Castelo Branco, o primeiro presidente da ditadura implementada no país após o golpe militar de 1964. José Maria Alkmin era esposo de Maria das Dores Kubitschek da Fonseca, prima do ex-prefeito da capital mineira (1940-1945) e ex-presidente da República Juscelino Kubitschek de Oliveira. Foi durante o seu mandato como prefeito e posteriormente Presidente da República do Brasil (1956-1961) que foram construídos os projetos modernistas do Conjunto Arquitetônico da Pampulha e da cidade de Brasília, ambos ligados ao arquiteto Oscar Niemeyer.

<sup>28</sup> Jornal *O Estado de Minas*. Chateaubriand visita a Assembleia. Belo Horizonte, p.3, 22.jan.1966.



presença da Miss Indústria e da Rainha da Feira, as únicas mulheres tituladas elencadas pelo jornal, ao lado de autoridades políticas, civis e militares, uma alegoria da estética jornalística, mas sim mais um símbolo que informa e comunica.

No programa de atividades, após a apresentação do edifício da biblioteca, onde seria realizada a inauguração, foi apresentado o edifício da reitoria, onde efetivamente após a abertura da exposição, a Galeria Brasileira ficaria aberta ao público, distante do epicentro da circulação popular, mas no emblemático campus universitário da Pampulha.

Após a visita dos espaços, ocorreu no auditório da reitoria a exibição de filme institucional sobre o recém implantado Colégio Universitário e as reformas administrativas empreendidas, buscando em pleno regime militar, evidenciar a busca pela modernização e atualização institucional, vislumbrando o desenvolvimento regional e do país, seguindo neste mesmo sentido, segundo o jornal, a fala do reitor que, enfatizou a relevância da Reforma Universitária e a tentativa de reaproximar a instituição de ensino das necessidades impostas pela realidade nacional<sup>29</sup>, sendo evidente que a Galeria Brasileira somava-se a tais esforços empreendidos institucionalmente, pelo que, na fala do reitor “(...) a universidade vai hospedar a Galeria Brasileira, com muito prazer, enquanto ela precisar”<sup>30</sup>.

Por fim, a mesma publicação, sobretudo por trazer trechos do discurso proferido pelo reitor da universidade, não deixa dúvidas acerca do papel destinado por Chateaubriand e pela campanha à Universidade Federal de Minas Gerais, a de “guarda temporária” da galeria, o que aponta para duas direções complementares. A primeira delas, a guarda técnica do acervo na universidade, permitindo conforme indica o reitor em carta de 1967, ser objeto atrativo para estudiosos, análises e pesquisas<sup>31</sup>, sendo esta uma das intenções de Chateaubriand, mas não com sede na universidade, mas no museu, transferindo-se a galeria para “(...) as dependências do imponente edifício que os Diários Associados vão construir, no centro de Belo Horizonte”<sup>32</sup>. Deste modo, assim como havia sido desejado na década de 1940 por Matarazzo e Chateaubriand a construção da sede própria do MAM-SP e do MASP, em edifício “imponente” com endereço prestigioso<sup>33</sup>, constituindo símbolos de reificação do poder, e não necessariamente da pesquisa e extensão com finalidade do progresso coletivo, ou o mais importante, o contato com as pessoas e a comunidade para proposição de atividades de ensino e aprendizagem, mas sobretudo de afetação, no sentido de afetar, instigar reflexões, sensações, emoções e questões.

Deste modo, a inauguração da Galeria Brasileira, instalada temporariamente na sede da Biblioteca Estadual, localizada no centro de Belo Horizonte, na prestigiada praça da Liberdade, constituía o desdobramento possível de antigos projetos acalentados por Assis Chateaubriand desde a década de 1920, quando o jornalista conheceu na região francesa da Normandia o castelo d’Eu, propriedade e antiga residência no exílio dos descendentes da princesa imperial do Brasil e do conde d’Eu.

Na década de 1940, em contexto nacionalista e desenvolvimentista, período o qual na cidade de Petrópolis, estado do Rio de Janeiro, era inaugurado o Museu Imperial, durante o governo de Getúlio Vargas, o jornalista Assis Chateaubriand começou a desenvolver o seu antigo projeto, comprometido com a sua perspectiva conservadora e tradicional sobre museu e a sua função, mas que não se encerrava nesta instituição. O projeto tinha por ponto de partida a criação de uma espécie de fundação que teria por nome e patrono, D. Pedro II, o último imperador do Brasil, reificando a construção simbólica da figura e dos elementos atrelados a sua imagem. Segundo os planos de Chateaubriand, conforme Calmon (1999), a instituição seria uma espécie de polo de estudo, pesquisa e representação da produção brasileira no exterior,

---

<sup>29</sup> Gomes & Chaves, 2015, p.216.

<sup>30</sup> Jornal *O Estado de Minas*. Chateaubriand visita a Assembleia. Belo Horizonte, p.3, 22.jan.1966.

<sup>31</sup> Carta de Aluísio Pimenta sobre as coleções Brasileira e Camiliana, destinada ao Sr. Assis Chateaubriand, Belo Horizonte, 22.abr.1967 apud. Gomes & Chaves, 2015 p.220.

<sup>32</sup> Jornal *O Estado de Minas*. Chateaubriand visita a Assembleia. Belo Horizonte, p.3, 22.jan.1966.

<sup>33</sup> Pausini, 2020.

mantendo em sua sede pretendida, o castelo d'Eu na França<sup>34</sup>, espaços como museu e biblioteca especializada, promovendo financiamento de programas de concessão de bolsas de estudo, pesquisa e demais auxílios a estudantes e pesquisadores.

Conforme os esforços de Chateaubriand e sua equipe, a instituição começou a funcionar, na década de 1950, sob o nome de Sociedade D. Pedro II, sendo presidida por Henri d'Orléans<sup>35</sup>, período o qual começou por adquirir obras de arte, livros e documentos para o museu e a biblioteca, referentes ao período colonial e imperial brasileiro. Em 21 de fevereiro de 1963 o estatuto da entidade foi registrado no Brasil, na cidade de São Paulo, sob o nome de Sociedade de Estudos Históricos D. Pedro II, entidade de pesquisa brasileira, que tinha por objetivo estatutário "(...) promover estudos e pesquisas de caráter científico sobre o Brasil, a fim de fixar com segurança as bases da formação nacional e as condições indispensáveis ao seu desenvolvimento cultural, econômico, social e político (...)” assim como “ressaltar os elementos fundamentais da vida brasileira e divulgar conhecimentos úteis à educação cívica do povo”<sup>36</sup>. Tratava-se, portanto, de um projeto civilizador. Deste modo, o conjunto pensado, patrono, edifício e museu, compreendendo-se pesquisa e comunicação, constituíam efetivamente um projeto de valorização de determinado recorte e perspectiva selecionada por seu financiador, Assis Chateaubriand, dialogando de modo próximo com a triangulação pensada em 1940 para o Museu Imperial, não sendo distante do projeto de Taunay para a Casa Euclidiana (1946).

O projeto da Sociedade D. Pedro II mobilizou um conjunto de símbolos que remetiam e dialogavam com o desejo nacionalista e de exaltação de uma pretensa ideia de “civilização brasileira”, selecionada, atribuindo ênfase ao período monárquico, sobretudo ao segundo reinado, portanto, ao modelo monárquico, onde o país fora chefiado por dinastia de ascendência europeia, descendente dos *Capétiens*<sup>37</sup> franceses, portanto, vinculando a imagem do Brasil, remetido ao simbolismo civilizatório francês, à ideia de tradição e modelo de sociedade, conhecimento e produção científica europeia, inclusive de legitimação, partindo do outro tradicional para entender a si próprio, a consequência do outro.

A Sociedade D. Pedro II não teve uma longa existência, mas chegou a financiar, encomendar e a publicar alguns pesquisas. Segundo Gomes & Chaves (2015), os membros da associação acreditavam na importância de sua contribuição para o enriquecimento do conhecimento histórico brasileiro com a promoção de eventos, aquisição de acervos documentais e artísticos, bem como com a publicação de fontes historiográficas pouco acessíveis<sup>38</sup>. Sendo assim, a instituição financiou a viagem de pesquisadores ao Brasil, entre eles o historiador britânico Charles R. Boxer<sup>39</sup>.

---

<sup>34</sup> Localizado na França, na cidade d'Eu, região da Normandia.

<sup>35</sup> Henri d'Orléans, conhecido como conde de Paris, descendente direto por linha masculina dos reis da França, era considerado pelos monarquistas franceses do ramo orleanista herdeiro do trono da França. Casou-se em 1931 com Isabelle de Orléans e Bragança, a filha primogênita do filho mais velho da princesa imperial Isabel de Bragança, sendo ele próprio sobrinho bisneto do último imperador do Brasil.

<sup>36</sup> Calmon, 1999, p.286.

<sup>37</sup> Simbólica e emblemática dinastia real que governou a França entre 987 e 1328.

<sup>38</sup> Gomes & Chaves, 2015, p.182.

<sup>39</sup> Professor e investigador do *King's College* publicou “A idade de ouro do Brasil – 1695-1750” (1962).

As atividades da Sociedade concentraram-se na Europa, estabelecendo parcerias<sup>40</sup> com autores e intelectuais como Germain Bazin<sup>41</sup>, André Malraux<sup>42</sup>, Camara Cascudo<sup>43</sup>, Jaime Cortesão<sup>44</sup>, Gilberto Freyre<sup>45</sup>, Almeida Prado<sup>46</sup> entre outros<sup>47</sup> investigadores que realizaram pesquisas sobre elementos e temáticas que interessavam ao projeto defendido pela Sociedade D. Pedro II, mas sobretudo, por Assis Chateaubriand, o qual na definição de Bardi apontava para a necessidade de “formação das elites”, dialogando em alguma medida com o projeto de ensino superior no Brasil daquele período. Deste modo, os planos da Sociedade D. Pedro II apontavam para a pesquisa e a extensão, ainda que tenha efetivamente cumprido apenas a primeira parte, sendo ainda segundo Bardi, desejo de Chateaubriand criar no seio da Sociedade um “Instituto de Ciências Históricas, onde também funcionaria uma Academia de Formação de Líderes, destinada a “renovar e aperfeiçoar a ética e a prática política no Brasil”<sup>48</sup>, conservando a perspectiva social hierarquizante, de condução das massas e do país a partir de uma elite ilustrada formada essencialmente no exterior, e portanto, preparada para conduzir os destinos da nação tropical, por consequência, de modo pouco democrático e participativo. Deste modo, as linhas gerais apontavam para desenho semelhante ao que ocorreu na relação MASP e FAAP, produção de pesquisas, exercícios e ensino, seguido da ampliação da carga horária e o consequente desenho de curso de ensino superior, o que não chegou a realizar-se na Sociedade D. Pedro II.

No enteando, apenas parte do ambicioso projeto de Chateaubriand foi executado, sendo necessário, em decorrência do acúmulo das dívidas, como aponta Morais (2011), vender no início da década de 1960 o castelo d`Eu, sede idealizada da Sociedade D. Pedro II. Segundo Gomes & Chaves (2015, p.183), os recursos obtidos com a venda do castelo auxiliaram na formação do que constituiu o acervo inicial da Galeria Brasileira, pensada inicialmente para integrar o projeto da Sociedade, sendo a ele incorporado artefactos que se encontravam no castelo d`Eu.

Deste modo, é possível compreender a partir de dois elementos fundantes a diversidade entre arte e documentos históricos presentes no acervo da coleção brasileira. O primeiro deles, é o resultado das atividades intensas, mas pouco longeva da Sociedade D. Pedro II, instituição pensada para incentivar pesquisas e a produção de conhecimento a cerca da história e cultura brasileira, sendo parte significativa de seus esforços redirecionados para a galeria mineira. O segundo deles, centra-se na influência de duas vertentes distintas, sendo a primeira delas a expansão do projeto da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, naquele período em curso, acerca dos Museus Histórico Pedagógicos<sup>49</sup>, centrado na triangulação: patrono, edifício

---

<sup>40</sup> A Sociedade D. Pedro II também estabeleceu parcerias com outras instituições, como o *King`s College*, *Musée du Louvre* e o Ministério da Cultura da França, por meio de seus contatos respectivamente com Charles Boxer, Germain Bazin e André Malraux, escritor e ministro entre 1959-1969 (era amigo pessoal de Henri d`Orléans e de Olívia Guedes Penteado, tia de Yolanda Penteado, presidente da Campanha Nacional de Museus Regionais), enquanto na Espanha o Instituto de Cultura Hispânica, e em Portugal o Banco de Portugal, Banco Nacional Ultramarino e o Banco Português Atlântico.

<sup>41</sup> O francês Bazin foi historiador da arte e conservador no Museu do Louvre, com apoio da Sociedade D. Pedro II publicou “A arquitetura religiosa barroca no Brasil” (1955) e “O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil” (1963).

<sup>42</sup> Escritor e ministro de Estado da Cultura da França entre 1959-1969.

<sup>43</sup> Com a participação da Sociedade D. Pedro II, o historiador e sociólogo brasileiro produziu e publicou “Jangada” (1957), “Rede de dormir” (1957), e “História da Alimentação no Brasil” (1963).

<sup>44</sup> Historiador e político português, com a participação da Sociedade D. Pedro II publicou “Raposo Tavares e a Formação Territorial do Brasil” (1958).

<sup>45</sup> O escritor e antropólogo pernambucano publicou “Arte, Ciência e Trópico” (1962) com participação da Sociedade D. Pedro II.

<sup>46</sup> João Fernando de Almeida Prado publicou “A Conquista da Paraíba” (1964), livro prefaciado por Chateaubriand, que era paraibano e havia sido Senador da República por este estado entre 1952 e 1955. A cidade de Campina Grande, na Paraíba, recebeu em 1967 um museu regional.

<sup>47</sup> Gomes & Chaves, 2015, p.181.

<sup>48</sup> Bardi, 1982, p.126.

<sup>49</sup> Pausini, 2019.

histórico e história local, modelo semelhante ao classificado por Britto (2019) como museu a serviço das coleções, compreendendo a triangulação: coleção, edifício e público. Ambos os modelos dialogam com a mesma visão tradicional e normativa de museus, marcada pela tendência positivista e evolucionista. Este modelo, não estava profundamente distante daquele pensado para a Sociedade D. Pedro II, que flertava com a ideia de ensino, pesquisa e extensão, sendo em alguma medida o que foi incentivado pela Campanha dos Museus Regionais, substituindo a ideia de “história local” pela “arte local”, e no caso da brasileira, substituindo a figura do patrono pelo caráter nacional, entender, investigar e interpretar o Brasil, promover a arte local e suas interfaces, residindo a distinção na formalidade e na informalidade do ensino, no caso da campanha, não sendo pretendido um modelo escolar, mas de atração de escolares, artistas e público em geral para as atividades do museu.

A Galeria Brasileira de Belo Horizonte nascia de um impulso historiográfico, de um ímpeto orientado para melhoria das formas de compreender e interpretar o passado do país. A própria expressão ‘Brasileira’, encerrava em si a ideia de uma coleção de livros, publicações, estudos e imagens acerca do Brasil. (Gomes & Chaves, 2015, p. 184)

Por fim, inserido ao segundo eixo estruturante, e em diálogo com o “compreender e interpretar o passado do país”, estava a influência internacional de Néelson Rockefeller sobre a uma rede americana de museus de arte moderna, pensada em meados da década de 1930; rede essa também pensada e executada no cenário paulista por Solón Borges e Stein de Campos a partir de 1956, mas com grande expansão a partir de 1960<sup>50</sup>, os Museus Histórico-Pedagógicos de São Paulo. Ambos os projetos de rede, ainda que sem execução formal ou de fato, tinham por centralidade um museu, no caso de Rockefeller o Museu de Arte de Nova York (MoMA), e no caso dos histórico-pedagógicos o Museu Paulista<sup>51</sup>, que acabou por não exercer esse papel, diante a contrariedade de seus diretores<sup>52</sup> em relação ao projeto dos pedagógicos<sup>53</sup>. No caso dos museus regionais, a centralidade também não estava oficialmente centrada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), uma vez que o seu diretor técnico, Pietro Maria Bardi também discordava inicialmente do projeto, entre outros motivos, por acreditar que o Brasil estava cheio de museus que viviam em má situação e dependente de escassos recursos do Estado ou do interesse dos chamados mecenas<sup>54</sup>. Neste mesmo sentido, o Museu de Arte de São Paulo também não possuía recursos suficientes para manter o projeto dos regionais, sendo ainda dependente do apoio e da parceria financeira e logística das empresas de Chateaubriand, os Diários Associados, cumprindo ao MASP conferir apoio e acessória técnica, assim como utilizar o seu prestígio e aparente sucesso na construção da confiabilidade em tais instituições, e assim, por consequência, a atração de novos “padrinhos” financiadores.

Se Bardi era contrário a ideia de mais museus espalhados pelo Brasil, segundo o próprio, Chateaubriand defendia a suas intenções afirmando que não seriam “(...) museus como o de São Paulo, naturalmente, mas com obras de menor importância, pois não temos muito dinheiro. Pequenos museus muito bem montados”<sup>55</sup>. A fala atribuída á Chateaubriand denuncia a visão conservadora do jornalista, atribuindo relevância ao museu a partir do valor técnico, simbólico mas sobretudo econômico do acervo da instituição, denunciando que cabia á São Paulo um grande museu, e as outras regiões propostas, museus com acervos menos significativos, mas tecnicamente bem montados, reservando ainda assim, para os regionais, se não acervos de grande valor técnico, cultural e econômico, boas instituições, no sentido da técnica e do

---

<sup>50</sup> Ibidem p.144.

<sup>51</sup> Neste aspecto torna-se relevante ressaltar que o Museu Paulista foi incorporado á Universidade de São Paulo em 1963, durante a gestão de Mário Neme.

<sup>52</sup> Sérgio Buarque de Holanda e Mário Neme.

<sup>53</sup> Ávila, 2014.

<sup>54</sup> Gomes & Chaves, 2015, p. 185.

<sup>55</sup> Bardi, 1982, p.122.

cumprimento do seu propósito. Neste sentido, é importante observar, que mesmo diante das megalomanias de Chateaubriand, o pequeno ainda assim era grande, dado a relevância técnica, cultural e até mesmo econômica dos acervos formados para a constituição dos museus regionais, tendo sido em 2010 e novamente em 2017 quatro obras de Candido Portinari do regional de Olinda, objeto de tentativa de roubo.

Portanto, neste contexto foi formado o acervo que constituiu inicialmente a coleção Brasileira, que mescla livros, documentos raros, quadros, gravuras e esculturas, em sua grande maioria referentes ao período colonial e imperial brasileiro, sendo uma das peças mais emblemáticas e significativas do acervo, o documento testamento datado de 1560 de Martin Afonso de Sousa, primeiro donatário da capitania de São Vicente<sup>56</sup>, parcela do território hoje compreendido pelo estado de São Paulo.

Conforme indica Diná Araújo (2012) consta no livro de registro de doações da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), três momentos distintos de entrada da coleção que constituiu a Galeria Brasileira, sendo que, todas ocorreram no ano de 1966, no entanto em diferentes meses, sendo a primeira em janeiro, mês o qual a Galeria foi inaugurada<sup>57</sup>, seguida por doações em junho e agosto<sup>58</sup>, não sendo a doação fracionada prática incomum nas ações da Campanha Nacional de Museus Regionais.

Neste cenário, é preciso considerar que os empreendimentos incentivados pela Campanha Nacional de Museus Regionais foram inaugurados após o golpe militar de 1964. Em 1965, antes da abertura da Galeria Brasileira, a Universidade Federal de Minas Gerais sofreu intervenção militar<sup>59</sup>, sendo iniciado no ano seguinte o seu processo de reestruturação<sup>60</sup>, conduzido pela égide autoritária e hierarquizante do período. Foi neste cenário que ocorreu a abertura da Galeria Brasileira, que antecedeu o 5 de fevereiro de 1966, data da assinatura do Ato Institucional nº 3, que restringiu os poderes políticos dos cidadãos, assim como a participação popular na eleição de governadores e prefeitos. Conforme indica Lourenço (1999), enquanto o país assistia a dramática movimentação de endurecimento do regime militar, a cadeia jornalística de Assis Chateaubriand cobria e noticiava a abertura dos museus regionais, evento onde desfilavam políticos, empresários, banqueiros e artistas.

Quando o país fervilhava em crise, os Diários conferem grande espaço à campanha dos regionais. Passam a divulgar iniciativas sociais, nomes dos doadores e toda a estratégia massiva utilizada nos primórdios do MASP, para incentivar novas ofertas em obras e também em vultosas quantias, alardeadas pelos meios de comunicação da rede. (Lourenço, 1999 pp.243-244).

Neste período Assis Chateaubriand estava próximo dos militares, tendo recebido condecorações e distinções por parte da universidade, assim como do governo, tornando-se posteriormente forte opositor ao regime.

Em 1967, pouco antes de deixar a reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, Aluísio Pimenta escreveu para o jornalista, onde além de agradecer a atenção dedicada a instituição, informou a situação das obras sob guarda da universidade, “instalada numa ala do primeiro andar da Reitoria, para a visita do público”, prosseguiu o reitor “recebendo cuidados técnicos

---

<sup>56</sup> Martin Afonso de Sousa, donatário da Capitania de São Vicente entre 1533-1564, sendo que a vila fundada por este, no litoral da capitania intitula-se na atualidade como a primeira cidade fundada no Brasil.

<sup>57</sup> A Galeria Brasileira foi inaugurada em 21 de janeiro de 1966.

<sup>58</sup> Outras doações de menor porte foram realizadas

<sup>59</sup> Sob intervenção militar e reorganização administrativa, em 1965 a UFMG acrescentou a palavra “Federal” no nome da universidade, que passou a chamar-se Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>60</sup> Em 1963, antes do golpe militar, havia sido incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais os cursos de Biblioteconomia e o curso de Belas-Artes, elementos indicados na correspondência consultada entre o reitor e agentes da Campanha Nacional de Museus Regionais.

de pessoa capaz, do quadro da casa”, evidenciando a sua compreensão acerca do acesso público ao acervo, bem como o compromisso com a salvaguarda e a realização de pesquisas.

A Galeria Brasileira e a Biblioteca de Obras de Camilo Castelo Branco, provisoriamente alojadas aqui, constituem importantes contribuições que vêm enriquecer o acervo da universidade no setor artístico e literário, de modo que ela hoje pode ser objeto de atrativo para estudiosos das artes plásticas ou de literatura, que têm em algumas de suas obras elementos importantes para o prazer estético ou para a análise e a pesquisa. (Gomes & Chaves, 2015, pp. 219-220)

Naquele momento, embora a coleção tenha sido desmembrada, como o reitor indica em carta, ainda não estava evidente que a coleção permaneceria na universidade, sendo ainda possivelmente acalentado o desejo de abertura do museu regional de Belo Horizonte em edifício próprio, ou adequado para receber a coleção, seguindo assim o exemplo dos regionais de Araxá (MG), Olinda (PE), Feira de Santana (BA) e Campina Grande (PB). Após a morte de Chateaubriand e o fim da Campanha Nacional de Museus Regionais, os museus regionais que não estavam estruturados e com gestão autônoma começaram a desmoronar, sobretudo com o enfraquecimento dos Diários Associados, que mesmo após a morte de Chateaubriand em 1968, tentaram manter o legado e a imagem de seu fundador. Sem condições, no entanto, de manter tais acervos, a opção encontrada pelos dirigentes locais foi a doação, como ocorreu com a coleção da Galeria Ruben Berta, doada ao poder público do município de Porto Alegre.

Processo semelhante ocorreu com a Galeria Brasileira, sendo o seu acervo doado em 1971 por João Calmon, então dirigente do grupo Diários Associados, para a Universidade Federal de Minas Gerais, sendo a coleção registrada no livro de registro das doações de caráter artístico, histórico e cultural da universidade<sup>61</sup>, permanecendo o acervo sob a guarda da universidade, ou seja, diferentemente do que ocorrera com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) que em 1963 foi fechado e decidiu-se por doar o seu acervo dividido em três coleções para a Universidade de São Paulo. No caso da coleção Brasileira, optou-se diante a guarda da universidade, pela transferência em termos legais da posse do acervo.

Deste modo, o fato da universidade já deter de fato a coleção sobre a sua posse, e a opção pela realização da doação do acervo a esta, produziu situação distinta á ocorrida no regional inaugurado em Campina Grande, o qual nasceu vinculado administrativamente a Fundação Universidade Regional do Nordeste<sup>62</sup>, autarquia municipal dedicada ao ensino superior, bem como também difere do museu regional de Feira de Santana, que nasceu enquanto instituição autônoma ligada a autarquia pouco efetiva, mas posteriormente incorporado á Universidade Estadual de Feira de Santana, integrando o projeto sociocultural da universidade, o Centro Universitário de Cultura e Arte que tem por prioridade atender a população socioeconomicamente carente, mantendo a realização de atividades regulares e gratuitas como feiras, festas, sessões de cinema, teatro, oficinas e cursos de línguas, música, *ballet*, artesanato, artes marciais entre outros, fomentando a relação e a proximidade entre a comunidade acadêmica e a população local<sup>63</sup>, cumprindo deste modo á máxima dos museus universitários, ensino, pesquisa e extensão, agindo em distintos níveis e modelos.

Sendo assim, é possível identificar duas ou três formas de relação direta entre os museus regionais incentivados pela Campanha e as universidades. A primeira refere-se ao caso da Universidade Federal de Minas Gerais, instituição que aceitou guardar temporariamente o acervo da Galeria Brasileira até a estruturação da administração e de edifício adequado para a transferência do acervo. Como o projeto do regional de Belo Horizonte não foi concretizado com

---

<sup>61</sup> Gomes & Chaves, 2015, p.223.

<sup>62</sup> A instituição foi criada por decreto-lei nº 23, de 15 de março de 1966 durante a gestão do prefeito Williams de Souza Arruda.

<sup>63</sup> Pausini, 2020, p.363.

a morte de Chateaubriand e a extinção da Campanha, o acervo foi doado para a instituição que efetivamente o guardava, a universidade, ou seja, não era intenção inicial de Chateaubriand ou da campanha que a coleção Brasileira constituísse museu universitário ou fosse doado à UFMG.

O segundo caso, o incentivo da criação de administração próprio e autônoma do museu regional para receber a coleção doada pela Campanha Nacional, mobilização dos grupos locais que articulam os seus interesses, e por meio da municipalidade constituem instituição de ensino superior, uma autarquia municipal, onde o museu regional de Campina Grande foi inserido. Deste modo, a constituição do museu regional e os movimentos dos grupos locais requisitaram a constituição de uma Universidade, que acabou por agregar cursos superiores que já existiam na cidade, mas de modo disperso, abrindo posteriormente novos cursos, os quais diferentemente da FAAP, não estavam diretamente relacionados com o museu ou a sua atividade, não reverberando inicialmente na constituição de cursos no campo da museologia<sup>64</sup>, como ansiavam Bardi e Yolanda Penteado, desde a década de 1950, cursos de formação efetiva e regular de profissionais na área de museologia, ou seja, desenho semelhante à dos cursos de ensino superior.

E por fim, o terceiro e último caso, o qual não relaciona-se diretamente com a Campanha Nacional de Museus Regionais, mas sim com o fruto de seu incentivo e mobilização, o Museu Regional de Feira de Santana, o qual era administrado pela Fundação Museu Regional de Feira de Santana, instituição constituída por amplo espectro de autoridades e figuras da sociedade civil local e estadual, sendo o museu dirigido pelo Professor Divaldo da Silva Pitombo, que após exposição das dificuldades enfrentadas pelo museu, bem como o esvaziamento e da instituição mantenedora do regional, indica para a “(...) honra e manutenção do acervo”<sup>65</sup> a vinculação do museu a uma instituição estável, recomendando a universidade a qual trabalhava, a Universidade Estadual de Feira de Santana. O estatuto do regional de Feira de Santana apontava que se houve extinção da instituição, o seus bens e acervo seriam incorporados à Fundação Museus Regionais da Bahia, autarquia pública estadual, anunciada no período de criação do regional baiano em 1967, mas que não chegou a efetivar-se. Deste modo, conforme previa o estatuto do regional, o museu foi incorporado a estrutura estadual, neste caso, assertivamente pela universidade local, por iniciativa em 1985 do único diretor do museu, que veio a falecer poucos anos depois, em 1989, tendo deixado o legado institucional salvaguardado pela Universidade Estadual de Feira de Santana.

Sendo assim, é preciso considerar de modo dialógico a relação museu e universidade, e os inúmeros meandros inerentes a esta relação, entre eles a abertura e funcionamento de cursos (ensino), assim como o diálogo com a comunidade (extensão) e por fim, a pesquisa e a comunicação.

### Referência Bibliográfica

- Albuquerque, F. & Frozza, M. (2019). Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, v.20, n.36 pp. 289-310.
- Amaral, A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios*. Vl. 1, Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: editora 34.
- Araújo, D. (2012). Livros Raros e Documentos Históricos da Coleção Brasileira da Universidade Federal de Minas Gerais: percurso histórico e análise bibliológica. Gramado: Universidade Federal do Rio Grande do Sul & Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias.
- ÁVILA, A. C.X. (2014). Museus Históricos e Pedagógicos no Século XXI: processos de

---

<sup>64</sup> Este desejo não constituía meta para a Campanha Nacional de Museus Regionais, fora indicado individualmente por alguns de seus integrantes, em período distinto ao da constituição da Campanha.

<sup>65</sup> Pausini, 2020, p. 362.

- municipalização e novas perspectivas. Dissertação de mestrado. São Paulo. Universidade de São Paulo.
- BARDI, Pietro. (1982). *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP.
- BOURDIEU, P. (2013). Capital simbólico e classes sociais. **Novos estudos – CEBRAP**. São Paulo: n. 96, p. 105-115, jul.
- BROGNARA, G. (2022). MAC-USP: a transferência e a recepção de um museu de arte moderna na Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado em Museologia. São Paulo. Universidade de São Paulo.
- CALMON, J. (1999). *Minhas bandeiras de luta*. São Paulo: Fundação Assis Chateaubriand.
- D'ÁVILA, L. F. (2004). *Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulista*. São Paulo: A Girafa.
- FERNANDES, F. (2005). *A Revolução Burguesa do Brasil*. São Paulo: Globo.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo: Global.
- FURTADO, J. (Org.). (2015). Testamento de Martim Afonso de Sousa e de Dona Ana Pimentel no Acervo da Seção de Obras Raras da UFMG. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- GOMES, R. & CHAVES, A. (2015) Pedra Fundamental. O Testamento de Martim Afonso de Sousa e de Dona Ana Pimentel na Galeria Brasileira. In: Testamento de Martim Afonso de Sousa e de Dona Ana Pimentel no Acervo da Seção de Obras Raras da UFMG. Belo Horizonte: Editora UFMG, pp-163-233.
- ISOLAN, F. (2017). A formação em Museologia nas universidades brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e do planejamento sob a ótica da Museologia. Dissertação de Mestrado em Museologia. Universidade de São Paulo.
- LOURENÇO, M. C. (1999). *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp.
- MATTAR, D. (2011). FAAP – *Memórias Reveladas (1947-2010): Catálogo da exposição sobre a história da Faculdade de Artes da FAAP*. São Paulo: FAAP.
- MORAIS, F. (2011). *Chatô o rei do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- 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), 129-157.
- PAUSINI, A. I. (2020). Modernidade e Provincianismo: MASP, MAM-SP e a Campanha Nacional de Museus Regionais no Nordeste Brasileiro. Tese de Doutorado em Museologia. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- RIBEIRO, A. & MELO, M. (2019). “Eu fui sempre contrário à publicação d’uma edição brasileira deste meu livro”: a descrição do Dossiê Charles R. Boxer e uma seleta da correspondência entre Charles R. Boxer e a Companhia Editora Nacional. São Paulo, *Revista de Fontes da Universidade Federal de São Paulo*, n.10, 1, pp.1-48.
- TOLEDO, R. (2012). *A Capital da Solidão: Uma história de São Paulo das origens a 1900*. São Paulo: Objetiva.
- SANTOS, R & Nascimento, E. (2028). Museos universitários de arte en Brasil. Instituciones esenciales en la construcción del saber y la experiencia artística y estética. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 1-19.
- SILVA, L. (2021). A Formação da Pinacoteca Ruben Berta: “Entre a arte e o progresso”. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.