

Jane Aparecida Marques

Livre Docente. Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e do Programa de Mestrado Profissional em Empreendedorismo, ambos da Universidade de São Paulo. *janemarq@usp.br*.

Patricia Branco Cornish

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Tema de Pesquisa Mestrado: Coleções de Arte Privadas no Brasil. *patriciacornish@usp.br*

RESUMO

O presente artigo discute a formação do patrimônio cultural brasileiro por meio de colecionismo privado. Elegemos, como estudo de caso, a Cid Collection, composta principalmente por fotografias e atualmente sob a guarda provisória do MAC-USP, segundo decreto judicial de 2005.

Palavras-chave: *Colecionadores de arte. Colecionismo privado. MAC-USP.*

ABSTRACT

This article presents the formation of Brazilian cultural heritage through private collecting. We chose as a case study the Cid Collection. This is mostly comprised of photography and is currently under the management of the MAC-USP as per a 2005 judicial decree.

Keywords: *Art collectors. Private art collecting. MAC USP.*

Coleções Privadas em Acervos de Museus de Arte Públicos: o caso da Cid Collection

Introdução

O presente artigo aborda o resultado dos estudos preliminares sobre o colecionador de arte privado Edegar Cid Ferreira e parte de sua coleção de arte que está sob guarda provisória do MAC-USP desde 2005 e aqui denominada de Cid Collection.

Artigo submetido em: 10/09/2015
Aceito para publicação em: 10/10/2015

A Cid Collection provém do desmembramento da coleção de arte e objetos raros que formavam parte da coleção privada de Edegar Cid Ferreira (usualmente conhecido por Cid Ferreira), que conta com 1.598 obras de arte, das quais 1.373 (86%) estão classificadas no acervo do MAC-USP na categoria fotografia. Entre essas foram identificadas 356 autorias ao passo que outras 100 fotografias não tiveram suas respectivas autorias identificadas.

É importante situar o leitor sobre Cid Ferreira: era acionista majoritário do extinto Banco Santos, cuja falência foi decretada em 2004. Paralelamente às atividades como presidente do banco, ele se dedicava com afinco a colecionar objetos e obras de arte, além de ter atuado como empresário e organizador de importantes eventos culturais como a Mostra do Redescobrimento, aspecto que será abordado mais adiante.

De acordo com esta pesquisa, a coleção de Cid Ferreira contava com aproximadamente 8 mil peças entre obras de arte e objetos raros. Com a quebra

do Banco Santos, todas as obras de arte que faziam parte do Instituto Cultural Banco Santos, bem como as propriedades do banqueiro foram confiscadas e deixadas sob administração de um representante dos credores do banco falido. Tornaram-se, assim, potenciais ativos que podem ser vendidos para quitar o que o Banco ficou devendo aos credores, e enquanto o processo judicial se desenrola as peças foram colocadas sob a guarda de vários museus públicos no estado de São Paulo.

Durante um período de dois anos, após a falência do Banco Santos, a coleção de Cid Ferreira ficou espalhada entre sua antiga residência e a sede do Banco Santos, ambos imóveis confiscados pelo tribunal de justiça para usufruto da massa falida para saldar as dívidas do Banco. Na época, Cid Ferreira fez críticas contundentes à falta de cuidado por parte do administrador da massa falida devido às inapropriadas condições de acondicionamento para as obras de arte.

No final de 2005, a 6ª Vara Federal Criminal desmembrou a coleção do banqueiro Cid Ferreira que ficou, e ainda permanece (até 2015), sob a guarda provisória em vários museus públicos da cidade de São Paulo. Parte desse acervo passou para a guarda provisória do MAC-USP, o que está aqui sendo tratado por Cid Collection.

Como a duração do processo da massa falida é incerta, também é duvidoso o futuro da Cid Collection. Cabe a nós pesquisadores criar possibilidades para entender o conteúdo dessa coleção e como esse colecionador de arte criou um repertório de obras de arte que suscita grande interesse por parte de curadores e do público que visita o MAC-USP quando essas obras estão em exposição.

Colecionismo privado como objeto de estudo

A motivação para a pesquisa sobre colecionismo privado e o estudo de caso da Cid Collection surge a partir de um conjunto de descobertas, a saber:

- i. a partir de revisão bibliográfica sobre o sistema da arte do ponto de vista econômico e mercadológico (THOMPSON, 2008), pretende-se entender as motivações e critérios que orientam a formação de coleções privadas, tal como fatores estéticos e de mercado (investimento); e investigar como essas coleções se estruturam e quais profissionais prestam assessoria aos colecionadores; além da relação desses atores com artistas, galerias, *marshands* e projetos, no caso da formação de institutos de cultura para abrigar estas coleções;
- ii. os resultados do trabalho de Tuttoilmondo (2010) mostraram-se relevantes para nossa pesquisa ao abordar a participação do colecionador de arte

privado na formação do patrimônio cultural nas instituições museológicas, em especial, pelos questionamentos sobre o crescimento da participação dos comodatos nas instituições museológicas no Brasil;

iii. os estudos sobre colecionismo privado de arte no Brasil possuem um campo fértil a ser desenvolvido através da pesquisa acadêmica, comparados aos estudos europeus e norte-americanos. Logo, o estudo de caso da Cid Collection torna-se uma oportunidade de ampliar as discussões sobre a formação de coleções de arte privadas no Brasil, e que por acaso migrou para o domínio museológico público através do comodato.

Esta investigação preliminar indica que, apesar do comodato ser uma forma fácil de viabilizar novas aquisições de obras para os museus públicos, é um formato que traz inúmeros desafios. No comodato deve-se atentar para o fato de que o “gosto do colecionador é priorizado” pois este “não tem responsabilidade para com o interesse público” (FETTER, *apud* BULHÕES, 2014). Por isso cabe à curadoria do museu público a tarefa de contextualizar as obras em comodato de forma que dialogue com o acervo permanente e pré-existente desse museu. Por outro lado, o comodato traz um ônus adicional ao museu público tanto no que se refere a espaço e acondicionamento apropriados, quanto na dedicação da equipe museológica nas tarefas de catalogação e preservação dessas obras.

O universo do colecionador

Optamos por abordar o conceito de campo de Pierre Bourdieu (1984) para entender os agentes e as forças do sistema de arte em que está inserido o colecionador de arte privado. Bourdieu propõe descobrir e evidenciar as forças invisíveis responsáveis pelo funcionamento dos campos, e não busca descrever o funcionamento destes. O autor define campo como sendo o “espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos e instituições que competem por um mesmo objetivo”, o que pode ser aplicado para análises de vários setores da atividade social, entre eles o campo cultural, religioso e político.

Segundo Bourdieu (1973; 1984) para entrar na disputa do jogo no campo cultural faz-se necessário respeitar a sua estrutura e conhecer as suas regras, independente de se concordar ou não com elas. As disputas no campo artístico estão em volta do controle do capital cultural que existe em paralelo ao capital econômico e o social dentro da sociedade capitalista. A propriedade de um destes diferentes capitais é fundamental na luta pelo poder político. Diferentes extratos da classe dominante não detêm as mesmas proporções das distintas esferas de capitais, mas a propriedade de uma das formas de capital pode determinar uma disposição particular em relação ao sistema da arte.

Bourdieu (1974) afirma que todos os sistemas funcionam, pelo menos em parte, devido a crenças de qualquer tipo. Logo, o valor artístico dos objetos resulta da trama de todos os agentes que participam do processo e de suas respectivas crenças na estrutura já estabelecida. Nessa rede de relações se constrói o conceito de arte, e nesse caso o valor da obra e o valor da própria arte estão ligados de forma estreita.

O poder do sistema da arte é maior conforme a trama que o legitima está mais oculta. Mas o poder se mascara à medida que a sociedade em geral acredita na magia do criador-artista e na sua produção artística autônoma, no expertise de viés neutro dos críticos de arte e na devoção incondicional dos consumidores da arte (coleccionadores). As estruturas do sistema da arte se articulam para criar tudo o que se aspira ser considerado arte em nossa sociedade nesse exato momento, impondo uma hierarquização que legitima simbolicamente o poder político e econômico de seus integrantes. Os indivíduos que fazem parte da estrutura do sistema da arte podem contribuir para o processo de legitimação da arte, à medida que ganham da sociedade o poder de rotular como arte certas produções e determinadas pessoas como artistas (BULHÕES, 2014).

Em resumo, a produção artística é uma maneira de colocar uma ideologia hegemônica, em que a transmissão das artes para futuras gerações serve para preservar e reproduzir a posição superior de uma classe dominante existente. Bourdieu afirma que a relação entre riqueza econômica e capital cultural do indivíduo são livremente intercambiáveis e a acumulação de capital serve especificamente para reproduzir e consolidar a posição da classe dominante.

Após entender as forças no campo cultural, buscamos entender o papel do colecionador privado na legitimação da produção artística. A figura do colecionador privado no Brasil está e esteve historicamente ligada à figura do empreendedor de negócios, visto que as maiores coleções de arte privadas surgiram a partir do colecionismo pessoal do empresário. Por exemplo, Ciccillo Matarazzo Sobrinho financiou e apoiou a fundação e formação da coleção de arte do MAM-SP (1948), e mais tarde a criação do MAC-USP (1963). O caso de Ciccillo torna-se interessante face às recentes descobertas sobre sua participação na formação de um patrimônio histórico modernista brasileiro, segundo estudo da Profa. Dra. Ana Magalhães (2014). Para essa autora, as obras modernistas italianas doadas por Ciccillo ao MAM, que posteriormente foram transferidas ao MAC-USP, não são frutos de coleção privada e “reunidas a partir do gosto pessoal de seus patronos supostamente sem critério artístico”. Ciccillo, com o apoio de *marchands* no Brasil e exterior, criou uma coleção de arte que é “um dos conjuntos mais significativos da pintura italiana do entre guerras” e uma “importante coleção de pintura moderna italiana fora da Itália” (MAGALHÃES, 2014, p. 8; 35).

Esse empresário-coleccionador irá aplicar o seu talento nos negócios com o mesmo empenho na formação de uma coleção privada de arte, como observamos em Cid Ferreira.

Seja como comprador direto ou com o auxílio de um *expert* em arte (galerista, *marchand*, curador), o seu papel na contribuição da formação de um discurso estético nos parece inegável em face das teorias de Bourdieu (1984) sobre o capital cultural atrelado ao capital econômico.

Historicamente, a influência de ricos patronos das artes teve um papel relevante na viabilização da produção artística. Esses patronos foram essencialmente grandes colecionadores privados que a partir de suas fortunas disponibilizaram suficiente capital econômico para interferir na formação de um legado cultural e histórico na época em que viveram. A historiografia dos mecenas ressalta o papel dos Médici na Renascença, isso ocorre porque “as realizações da Renascença na civilização ocidental, como fenômeno histórico-cultural, sempre foram canonizadas de forma misteriosa na percepção pública” (WU, 2006, p. 281). Cria-se certa aura em torno do patrono como um benfeitor desinteressado, o que segundo o conceito de capital cultural (BOURDIEU, 1973; 1984) é um equívoco.

Quanto às motivações para os colecionadores privados investirem milhões em arte contemporânea, utilizamos a pesquisa de Wu (2006) na Grã Bretanha e Estados Unidos sobre coleções de arte corporativas. A autora destaca três fatores que motivam o colecionismo de arte: 1) melhoria do ambiente de trabalho; 2) criação da imagem corporativa; 3) arte como investimento. Essa pesquisa serve como ponto de partida, uma vez que nossa pesquisa irá buscar dentro do contexto brasileiro as motivações para se colecionar arte.

Thompson (2008), ao estudar o mercado de arte contemporânea, o mais representativo do nosso contexto histórico, afirma que os colecionadores de arte buscam segurança nesse tipo de investimento. Apesar de haver pouca ou nenhuma garantia no mercado de arte de que a obra e o preço sejam corretos, visto que o mercado de arte não é regulamentado, ao contrário do mercado de ações que tem informação simétrica e pública (regulamentado) sobre o valor dos ativos. Segundo Thompson, os colecionadores irão buscar a segurança no investimento em arte na forma de *branding*, ou seja as marcas. Os colecionadores são pessoas informadas, mas poucas “se aventuram na aquisição de obras de arte sem tomar a precaução de contratar a orientação de algum consultor” especializado em arte (WU, 2006, p. 282).

O conceito de *branding* aplica-se para a obra de arte bem como para outros bens de luxo, por exemplo um automóvel Mercedes, que oferece confiabilidade e qualidade (THOMPSON, 2008, p. 12). Para Thompson, *branding* pode ser aplicado aos agentes do mercado de arte tal como casas de leilões (Christie’s ou Sotheby’s) que são os locais que mais influenciam o tipo de arte a se comprar e o valor de mercado mais atualizado. Os leiloeiros internacionais funcionam como o local em que os grandes colecionadores podem ser vistos, e é “uma chance para observar montantes financeiros de sete dígitos sendo oferecidos em troca de objetos que os frequentadores do leilão não gostariam

de exibir em suas residências” (THOMPSON, 2008, p. 13). *Branding* também se aplica aos *art dealers*, como o norte-americano Larry Gagosian, às galerias como a britânica White Cube (seu proprietário Jay Jopling possui uma marca de prestígio e credibilidade no mercado de arte), e para os artistas como Jeff Koons, Damien Hirst, entre outros. E no topo da formação da marca nessa rede de agentes ficam os grandes museus: MOMA e Guggenheim, em Nova Iorque; e o Tate, em Londres.

Tanto Wu (2006) quanto Thompson concluem que os colecionadores de arte buscam ser conhecidos como “proprietários de trabalhos raros e tesouros”. “O que os ricos parecem buscar para adquirir e o que os economistas chamam de ‘bens posicionais’, ou seja coisas que provam para o resto do mundo que eles são realmente ricos” (THOMPSON, 2008, p. 16).

Cabe a este estudo verificar o que move o interesse dos colecionadores privados do Brasil. Estariam eles distantes do modelo internacional conforme descrito por Thompson?

O colecionador Edegar Cid Ferreira

Precisamos destacar o papel do colecionador privado de arte Cid Ferreira e sua atuação no sistema de arte do Brasil, mais especificamente como mecenas de mega exposições e eventos que foram por ele orquestrados a partir da década de 1990. O colecionador Cid Ferreira esteve envolvido pessoalmente na promoção da coleção através da criação do Instituto Cultural Banco Santos, e na organização de exposições para mostras de sua coleção.

Como afirma Wu (2006), é geralmente por meio de textos jornalísticos que temos a oportunidade de encontrar dados sobre colecionadores e suas coleções e perceber e articular uma possível interpretação do progresso social das atividades de corporações privadas (em nosso caso os empresários-colecionadores privados) como resultado de suas atividades em prol da arte. Por isso, nesta primeira fase da pesquisa buscamos entender a atuação de Cid Ferreira nas artes através de dados publicados em jornais, revistas e internet.

Em etapa posterior, nosso objetivo será entrevistar pessoas que estiveram envolvidas com o colecionador Cid Ferreira, os indivíduos da equipe desse banqueiro que atuavam como compradores de arte, curadores e consultores, além das pessoas que gerenciavam a coleção do ex-banqueiro. Apesar dessa tarefa ambiciosa, devido às circunstâncias que envolvem o antigo proprietário da coleção, acreditamos que seja um exercício importante devido à participação de Cid Ferreira na construção de uma das mais importantes coleções privadas do Brasil, e de seu envolvimento com Bienais e grandes exposições na primeira década do século XXI.

Nesse sentido, a pesquisa preliminar nos oferece algumas pistas de alguns agentes que trabalharam com a Cid Collection. Encontramos um texto no *blog* de Ana Maria Leitão

Vieira (2013), que foi a responsável pela catalogação de toda a Cid Collection antes de seu desmembramento (em 2005), por ocasião da falência do Banco Santos. Vieira menciona outros profissionais que trabalharam com ela no gerenciamento dessa coleção, e a partir desta informação poderemos organizar nosso agendamento para as entrevistas e esperar que os envolvidos com a Cid Collection concordem em participar do estudo.

Vieira (2013) menciona, ainda, que desenvolveu um sistema de acervo *online*, o *Acervsys*, e foi contratada por Cid Ferreira para catalogar cerca de 8.000 peças de sua coleção privada. Vieira explica que a visão de Cid Ferreira sobre a construção de uma coleção de arte era profissionalizada e que ele contratou uma equipe de compras de obras de arte que participava em leilões da Christie's e Sotheby's. Cid Ferreira era o que Thompson (2008) descreve como um *branded collector*, utilizando as duas melhores casas de leilão (as *branded auction houses*) do mundo onde circulam os maiores colecionadores de arte internacionais.

O percurso de Edegar Cid Ferreira como colecionador privado e mecenas das artes teve início em 1990, “quando contratou a promotor social Alice Carta para melhor estruturar sua imagem e conseguir integrá-lo à elite quatrocentona paulistana” (BARROS, 2012, p. 2). A partir de então entrou para vários conselhos de instituições culturais, tais como o do Teatro Municipal de São Paulo (em 1990) e o da Fundação Bienal (em 1992). Era uma forma de se inserir na elite cultural do país utilizando sua experiência e sucesso como gestor de um banco, e o talento para negócios, o que não poderia ser ignorado pela elite paulistana. Possivelmente Cid Ferreira se espelhou no exemplo de Ciccillo Matarazzo, que atuou à frente da fundação da Bienal, para construir a imagem de colecionador, mecenas e fomentador das artes, e assim obter o seu “bilhete de entrada para ser aceito como semelhante e fazer parte da elite tradicional paulistana” (BARROS, 2012, p. 3).

Cid Ferreira foi gestor da Fundação Bienal entre 1992 e 1997, e sob sua administração realizaram-se a 22ª e 23ª Bienais (1994 e 1996, respectivamente), com curadoria de Nelson Aguilar, também curador da Mostra do Redescobrimento. O estilo de Cid Ferreira foi sempre o de organizador de grandes eventos culturais realizados de forma profissional e espetacular. Segundo entrevista publicada na *Folha de S. Paulo* (PIZA, 1994, p. 1): “a Bienal será uma ONU”, “quantos mais países, melhor”, “essa 22ª Bienal será um exemplo de que é possível fazer bons eventos culturais no Brasil”. Essas afirmações de Cid Ferreira foram recebidas com protestos por parte da crítica de arte, em uma de suas publicações sobre essas bienais:

Alardear como promoção pelos meios de comunicação que esta foi “a melhor Bienal de todos os tempos”, como qualidade ou como público visitante, soa como falácia, se tomarmos em consideração, proporcionalmente, a população de São Paulo em 1953 (II Bienal) e hoje. É desconhecer sua história. Ou funcionou como propaganda para quem “está chegando” e não se interessa por conferir a veracidade da afirmação (AMARAL, 1996, p. 87).

Após o término da 23ª Bienal (em 1996), Cid Ferreira deixou a presidência da Fundação Bienal e fundou a Associação Brasil 500 anos (1997), que mais tarde foi renomeada como *Brasil Connects*. Essa fundação tinha por objetivo organizar uma exposição em homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil (que aconteceria em 2000). Assim, Cid Ferreira deixou de ser uma figura institucional (Bienal) para a produção de eventos culturais em carreira solo, sendo a Mostra do Redescobrimento sua maior conquista em termos de visibilidade na elite cultural brasileira e de cobertura na mídia.

Essa exposição em homenagem aos quinhentos anos de Brasil foi realizada na Oca, no Pavilhão do Ibirapuera (SP). O evento foi espetacular em termos de cifras investidas e público visitante. Segundo informações publicadas (MOSTRA..., 2000), a inauguração contou com 3.000 convidados e a presença dos presidentes do Brasil e de Portugal, na época, Fernando Henrique Cardoso e Jorge Sampaio, respectivamente. Em exposição estavam cerca de 15 mil objetos e o projeto custou R\$ 40 milhões até o ano de abertura (2000). Esse valor atualizado pelo IGP-DI (de janeiro de 2000 a julho de 2015) seria equivalente a R\$ 130 milhões. Para comparação da dimensão do gasto da Mostra do Redescobrimento, a 30ª Bienal custou R\$ 20 milhões (o valor corrigido pelo IGP-DI desde 2012 até julho de 2015 seria de R\$ 25 milhões). Todo o investimento da Mostra do Redescobrimento foi bem empregado quando verificamos que o número de visitante atingiu aproximadamente um milhão e oitocentos mil visitantes. O feito mais marcante nesse evento foi o fato de Cid Ferreira ter arrecadado 70% do custo da mostra junto à iniciativa privada, e o restante ter sido financiado com recursos obtidos por meio de leis de apoio à cultura. Cid Ferreira pode ser considerado um mestre na mistura do capital privado ao interesse e patrimônio público.

Após o sucesso de marketing da mostra de 500 anos do Brasil, Edegar Cid se consagrou como “patrono das artes” quando inaugurou o Instituto Cultural Banco Santos (2002), que leva o nome da instituição financeira da qual era acionista majoritário. Segundo Wu (2006, p. 228), atrelar o nome da figura corporativa (o nome do próprio banco) a um centro cultural é uma forma de “mostrar como as companhias estão ansiosas para ser identificadas como patronos das artes”.

A exposição que inaugurou a abertura do Instituto de Cid Ferreira foi denominada “O Tesouro dos Mapas: A Cartografia na Formação do Brasil”, e reuniu cerca de 220 objetos, alguns deles extremamente raros, feitos por conceituados cartógrafos europeus entre o século XV e o século XIX (AGÊNCIA BRASIL, 2002). Cid Ferreira preocupava-se com o registro da memória ao mencionar: “temos uma importante coleção de mapas e documentos do país, portanto voltada à memória, daí nosso objetivo principal” (BANCO..., 2002).

Cid Ferreira preparou outra mostra com público recorde – 817 mil visitantes (MEGA-EXPOSIÇÃO..., 2003): a “China: Guerreiros de Xi’An e os Tesouros da Cidade Proibida” (em

2003), na Oca do Parque Ibirapuera (SP), para a qual articulou com o governo da China o empréstimo de cerca de 350 objetos, com destaque para o grupo de 13 estátuas de guerreiros em tamanho natural feitos em terracota durante o governo do imperador Qin Shi Huang.

O instituto funcionou por dois anos e meio até o momento em que o Banco Central interviu no Banco Santos (12 de novembro de 2004), por ocasião de sua insolvência financeira e, portanto, os bens de Cid Ferreira, incluindo as obras de arte do seu Instituto, foram confiscados pela massa falida e deixados sob a guarda de museus públicos na capital paulista.

Terminou aí a saga de um colecionador privado, de caráter profissional e cujas obras merecem uma pesquisa mais detalhada, enquanto provisoriamente estão sob guarda de alguns museus pertencentes à Universidade de São Paulo (CIDADE..., 2005), a saber:

- I – Obras e documentos arqueológicos e etnológicos, sob guarda do MAE-USP;
- II – Obras e documentos artísticos, sob guarda do MAC-USP;
- III – Obras e documentos históricos e artísticos, sob guarda do Museu Paulista-USP;
- IV – Obras e documentos históricos e bibliográficos, sob guarda do IEB-USP.

Outras partes das obras e documentos da Cid Collection ficaram sob a guarda do Museu de Arte Sacra e do Memorial da América Latina (CIDADE..., 2005).

Dada a existência de parte da coleção no MAC-USP, notamos uma oportunidade para abordar o colecionador Cid Ferreira e a constituição de seu acervo de arte. Considerando sua trajetória de mecenas e *self made man*, podemos esperar que sua contribuição seja valiosa para entendermos as motivações de um colecionador privado e para identificar quais os mecanismos o levaram a construir uma coleção de mais de 8.000 peças.

As fotografias da Cid Collection que tomaram parte nas exposições realizadas na sede do MAC-USP, como *Fotógrafos da Vida Moderna* (2008) e *Fotógrafos da Cena Contemporânea* (2012/2013), sob a curadoria da Profa. Dra. Helouise Costa, indicam a qualidade e o gosto do colecionador, obviamente apoiada em especialistas, mas esse aspecto ainda merece ser investigado com mais profundidade.

Cid Collection no contexto do MAC-USP

Segundo Costa (2008), a assimilação da fotografia como arte pelo MAC-USP deu-se na década de 1970 na gestão de Walter Zanini. A primeira mostra de fotografia significativa organizada por Zanini como diretor do MAC-USP foi a exposição itinerante de fotografias



Figura 1 – Personal Sentimentalism in Photography, 2000 (© Nobuyoshi Araki)
Fonte: Christie's website (s.d.)

com autoria de Cartier-Bresson provenientes do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Nesta ocasião Cartier-Bresson doou uma obra para o acervo desse museu universitário.

A repercussão positiva da mostra de Cartier-Bresson na imprensa brasileira motivou Zanini a designar, “no mês de julho de 1970, uma comissão que seria encarregada de estruturar um Setor de Fotografia no Museu” (COSTA, 2008, p. 150). Essa comissão organizou a primeira mostra com fotógrafos brasileiros intitulada “9 Fotógrafos de São Paulo, em maio de 1971, que reuniu 86 fotos de autoria de alguns dos membros da própria comissão e de fotógrafos convidados” (COSTA, 2008, p. 151). Dessa mostra foram adquiridas algumas fotografias para o acervo do MAC-USP, o que parece ser uma prática “atípica no Brasil naquela ocasião”, segundo Costa.

A formação de um acervo de arte conceitual no MAC-USP foi outro marco importante da gestão de Zanini, o que é notado também no acervo de fotografia do museu. O primeiro passo foi a organização da mostra *Fotografia experimental polonesa* (1974) com 38 obras de 22 autores, sendo que “os participantes da mostra eram fotógrafos e/ou artistas que, em sua maioria, tiveram significativa atuação na Polônia, nas décadas de 1960 e 1970, no âmbito da arte conceitual” (COSTA, 2008, p. 158). As 38 fotografias expostas foram doadas pelos artistas ao acervo do MAC-USP.

Zanini também passou a dar ênfase ao trabalho de fotógrafos brasileiros, ou radicados no Brasil, e a partir de exposições dos trabalhos desses artistas muitas fotografias vieram a compor o acervo do MAC-USP, como as de Hildegard Rosenthal, Arthur Barrio, Regina Silveira, Regina Vater, Peter Vogel, Willian Vazan, entre outros (COSTA, 2008).

As exposições realizadas no MAC-USP na década de 1970, sob a coordenação de Zanini, “deram início a

um 'coleccionismo multimídia' no Museu" (COSTA, 2008, p.164). Estudos recentes sobre arte conceitual apontam que a fotografia esteve presente na produção artística dos anos 1970 e que seu uso não foi tão circunstancial quanto afirmam os artistas conceituais, visto que a fotografia foi uma importante ferramenta para aproximar arte e vida, um conceito tão caro para os artistas da época. Este viés conceitualista do acervo de fotografias do MAC-USP reflete as circunstâncias políticas que o Brasil vivenciava na época da ditadura durante os anos de 1970, e determina até hoje o perfil do acervo de fotografia do MAC-USP, haja vista que "as incorporações de fotos realizadas nas décadas de 1980, 1990 e 2000 (pelo menos até 2004) não chegaram a transformá-lo significativamente" (COSTA, 2008, p.164).

A partir de 2005, o acervo de fotografias do MAC-USP foi modificado ao incorporar provisoriamente uma seleção de fotografias que foi constituída por um banqueiro (Cid Ferreira) e aparentemente distante das preocupações de formação de um museu universitário.

Como passo inicial para conhecermos as obras da Cid Collection, iremos nos pautar em exposições realizadas no MAC-USP, por exemplo, "Fotógrafos da Cena Contemporânea". Essa mostra contou com 63 fotografias da Cid Collection "com algumas poucas obras pertencentes ao acervo do MAC-USP" (TEXTO..., 2011). O objetivo da exposição era abordar temas e questões recorrentes nos trabalhos produzidos entre 1954 e 2005 como afirmou a curadora Helouise Costa. As obras dessa exposição indicam a mudança na atitude do fotógrafo, e ao mesmo tempo artista, que passa a utilizar a fotografia como forma de captar imagens construídas e encenadas, com o intuito de serem fotografadas; além de artistas que passam a usar a fotografia com técnicas mistas, processos fotográficos antigos e até imagens feitas com câmeras digitais. Os temas tratados pelas fotografias confrontam a ambiguidade do corpo humano quanto a ser objeto e sujeito, assim como a fotografia usada como registro de performance e suas limitações para capturar o evento, mas que se torna um objeto (fotografia) que irá migrar para as galerias de arte e museus.

A partir de pesquisa do acervo da Cid Collection, nota-se a forte temática da sexualidade, erotismo e nudez. As fotografias que tratam a "multiplicidade dos papéis e práticas sexuais na atualidade" (TEXTO..., 2011) de caráter sexual explícito foram expostas em uma sala especial em "Fotógrafos da Cena Contemporânea". A curadoria buscou provocar uma reflexão no público visitante para este "pensar sobre as questões morais e éticas suscitadas pela exibição de certos tipos de fotografia no espaço de um museu de arte" (TEXTO..., 2011). O conteúdo erótico é recorrente nas fotografias dos artistas japoneses na Cid Collection, entre outros Masaaki Nakagawa, Masaya Nakamura, Yuriko Takagi, Daido Moriyama, Fukuyuri Hattori, Yasuhiro Ishimoto, Kenro Izu e Kiyoshi Koishi. A figura 1 é uma fotografia de Nobuyoshi Araki, acervo Cid Collection, conhecido internacionalmente por fotografar mulheres amarradas, como no *Kinbaku* (bondage japonês).

Ao Lado: Figura 2 – *Triângulos 2*,
1928 (Imogen Cunningham)
Fonte: ©1928, 2015 Imogen
Cunningham Trust

Entre outras polêmicas na Cid Collection, destacamos oito trabalhos da fotografa romeno-francesa Irina Ionesco, que fotografava sua filha (Eva) desde muito pequena em poses sensuais (as fotos de Eva não fazem parte da Cid Collection), e que posteriormente culminou com Eva processando judicialmente sua mãe e fotografa Irina Ionesco por ter publicado sua foto na revista *Playboy* quando ela tinha apenas onze anos de idade.

Em contraste, a Cid Collection inclui trabalhos delicados na temática nudez e sensualismo, como as fotografias de autoria de Dora Maar (1909-1997), que além de ter sido uma das mulheres de Pablo Picasso, foi pintora e fotógrafa; bem como as obras da norte-americana Imogen Cunningham (1883-1976), considerada pioneira no início do século XX.

A composição de fotógrafos na Cid Collection conta com um *mix* de fotógrafos–artistas que se destacaram no modernismo, como Man Ray e Dora Maar, porém inclui outros que se tornaram colecionáveis, pois se destacaram no mundo da moda ou do show/performance, respectivamente como Helmut Newton e Antônio Guerreiro.

A Cid Collection possui fotografias preciosíssimas, com ampla diversidade na nacionalidade de seus autores, o que mostra o perfil internacional de Cid Ferreira, que busca a propriedade do objeto raro e exótico. Por outro lado, o que seria considerado arte ou não dentro da Cid Collection para o MAC-USP torna-se um julgamento complicado, porque as fotografias da Cid Collection entraram para o museu com um discurso de legitimação diferente daquele que serviu para o acervo permanente, formado primordialmente na gestão de Walter Zanini. Seriam as fotografias da Cid Collection arte porque eram parte de um acervo de obras de um grande colecionador de arte? De acordo com Bourdieu (1973; 1984), o banqueiro Cid Ferreira tinha ampla influência no capital cultural para rotular e legitimar uma produção artística como sendo arte. Destacamos, no entanto, que seus critérios de seleção não seguiram preceitos que foram observados para a formação do acervo do MAC-USP.

Por outro lado, as inúmeras exposições realizadas no MAC-USP que expuseram a diversidade das fotografias da Cid Collection talvez nos façam refletir sobre o colecionador de arte como contribuinte positivo para a formação de acervos públicos, mesmo que sua curadoria seja peculiar ao discurso acadêmico. Nesse caso, a fotografia estaria em uma posição privilegiada, porque desafia as fronteiras da arte e do próprio museu, pois ela “será sempre uma ameaça à insularidade do discurso da arte” (CRIMP, 1993).



REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.

BANCO Santos cria instituto cultural. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jan. 2002. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1201200214.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

BARROS, Guilherme. *O novo Brasil da mostra do redescobrimento*. São Paulo: Centro Universitário Belas Artes, 2012.

BOURDIEU, Pierre. Cultural Reproduction and social reproduction. In: BROWN, Richard (org.) *Knowledge, Education, and cultural change*. Londres: Tavistock Publications, 1973, p. 71-112.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge, 1984.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2014.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: participação e distinção. Brasil nos anos 60/70*. São Paulo: FFLCH Universidade de São Paulo, 1990. Tese de Doutorado.

CIDADE DE SÃO PAULO. Resolução N. 14/CONPRESP/2005. Publicado pela Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo. *Diário Oficial de Cidade de São Paulo*, São Paulo, p. 18, 23 dez. 2005.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

DIMAGGIO, Paul e USEEM, Michael. Cultural democracy in a period of cultural expansion: the social composition of arts audiences in the United States. *Social Problems*, v. 26, n. 2, p. 179-97, Dez. 1978.

KANTOR, Sybil Gordon. *Alfred H. Barr Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entre guerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Tese (Livre Docência em História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MEGA-EXPOSIÇÃO traz estátuas chinesas milenares a São Paulo. *Folha Online*, São Paulo, 19 fev. 2003. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30831.shtml>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MOSTRA do Redescobrimento é inaugurada em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/500mostra.htm>>. Acesso em: 15 julho 2015.

“OTESOURO dos Mapas” mostra a formação do Brasil. *Agência Brasil* – Empresa Brasileira de Comunicação. Brasília, DF, 01 dez. 2002. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2002-12-01/tesouro-dos-mapas-mostra-formacao-do-brasil>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

PIZA, Daniel. 22ª Bienal de SP quer ser a ‘ONU’ da Arte. *Folha de S. Paulo*, p. 1. 26 jul. 1994. (Ilustrada). Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1994/07/26/21/>>. Acesso em: jun. 2015.

TEXTO da exposição e textos de curadoria por Helouise Costa para a mostra Fotógrafos da Cena Contemporânea no site do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, nov. 2011. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSIC%70ES/2011/fotografos/textos.htm>. Acesso em: jun. 2015.

TUTTOILMONDO, Joana. *Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

THOMPSON, Donald N. *The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

VIEIRA, Ana Maria Leitão. *O Instituto Cultural Banco Santos, S.l.*, 14 mar. 2013. Disponível em: <<http://anamuseologa.blogspot.com.br/2013/03/o-instituto-cultural-banco-santos.html>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

WU, Chin-Tao. *A privatização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2006.