

PATRIMÔNIO CULTURAL EM PROCESSO

O COLECIONISMO NA BRASILIANA ITAÚ E AS NARRATIVAS SOBRE O BRASIL

Por

Nilo Mattos de Almeida

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 02 – Museologia, Patrimônio Integral e Desenvolvimento*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio –
PPG-PMUS (UNIRIO/MAST).

Orientador: Professor Doutor Marcio Ferreira Rangel

UNIRIO/MAST - RJ, julho de 2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

PATRIMÔNIO CULTURAL EM PROCESSO

O Colecionismo na Brasileira Itaú e as Narrativas Sobre o Brasil

Tese de Doutorado de Nilo Mattos de Almeida submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.



Documento assinado digitalmente
MARCIO FERREIRA RANGEL
 Data: 13/08/2025 17:11:47-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Aprovada por

Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel

(Membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Documento assinado digitalmente
DIANA FARJALLA CORREIA LIMA
 Data: 14/08/2025 09:57:25-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado digitalmente
HELENA CUNHA DE UZEDA
 Data: 21/10/2025 10:08:25-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

lima
 AST)

Profa. Dra. Helena Cunha de Uzeda
 (Membro Interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Documento assinado digitalmente
MARIA CRISTINA OLIVEIRA BRUNO
 Data: 01/09/2025 18:01:28-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno
 (Membro externo – Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE / USP)



Documento assinado digitalmente
SYLVIA HELENA FUREGATTI
 Data: 15/08/2025 08:12:13-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
 (Membro externo – Instituto de Artes e Museu de Artes Visuais - Unicamp)

Rio de Janeiro, 13 de agosto de 2025.

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

A447 Almeida, Nilo Mattos de
Patrimônio cultural em processo: o colecionismo na
Brasília Itaipu e as narrativas sobre o Brasil / Nilo
Mattos de Almeida. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.
xi, 148 f.:il

Orientador: Marcio Ferreira Rangel.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e
Patrimônio, 2025.

1. Museologia. 2. Patrimônio Cultural. 3. Coleção
Brasília Itaipu. I. Rangel, Marcio Ferreira, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Essa jornada ressoa em mim como um movimento potente, transformador, que marcou profundamente minha vida. A gratidão vem pelas mãos e corações generosos que caminharam comigo e, sem dúvida alguma, tornaram a chegada possível.

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, **Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel**, por sua escuta generosa, pela paciência infinita, por confiar no percurso que escolhi e por estar presente em todas as fases deste trabalho. Sua interlocução foi essencial para que este projeto ganhasse profundidade e coerência.

Agradeço à **Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)**, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, pelo ambiente fértil de pesquisa, reflexão e troca. Ao apoio precioso de **Alexandra Durão**, da Secretaria, meu apreço. Aos meus professores do programa, é uma alegria e uma honra poder afirmar que fui seu aluno. Destaco, especialmente, as professoras **Helena Cunha Uzeda** e **Diana Farjalla Correia Lima**, que aceitaram o convite para compor as bancas de qualificação e defesa. Registro também minha gratidão às professoras que, com a mesma generosidade, aceitaram participar como membros externos da banca, **Professoras Marilucia Bottallo** e **Marília Xavier Cury** na Qualificação e **Professoras Maria Cristina Oliveira Bruno** e **Sylvia Helena Furegatti** na Defesa, cujas observações foram fundamentais para o aprimoramento da pesquisa.

À equipe **do Itaú Cultural** deixo meu sincero agradecimento, estendido ao **Sr. Eduardo Saron** e ao **Sr. Alfredo Egydio Setubal**, pelo apoio e pela relevância do trabalho da instituição na preservação e difusão do patrimônio cultural brasileiro. Agradeço às equipes de Artes Visuais e Acervos, representadas por **Sofia Huiling Fan** e **Edson Martins da Cruz**, e de Pesquisa e Difusão, por **Tânia Francisco Rodrigues** e **Felipe Albert Silva Lima**, pela colaboração atenciosa e generosa ao longo da pesquisa. À **Angélica Pompílio**, pela disponibilidade e atenção durante todo o processo; a **Jonathan de Brito Faria**, pela partilha cuidadosa da memória institucional; e à **Ana Luisa Constantino**, da Biblioteca Itaú Cultural, pelo suporte gentil e preciso.

Ao artista, colecionador e empresário **Marcos Amaro**, idealizador do FAMA Museu em Itu, agradeço a entrevista generosa e pelas reflexões que enriqueceram este trabalho.

Agradeço também a **Klaus Hofer**, pelas leituras atentas e pelas valiosas observações que ajudaram a revisar e aprimorar os fundamentos conceituais deste trabalho, e à **Tânia Turcato**, por seu generoso apoio e presença constante durante o processo de escrita final da

tese. À **Tânia Aparecida da Silva**, meu reconhecimento pela revisão técnica criteriosa do texto e por toda a dedicação ao longo do processo. Agradeço, ainda, à **Elton Hipólito** e **Gerson Ribeiro**, que contribuíram com sensibilidade e precisão ao criar as artes com as plantas do Espaço Olavo Setúbal, fundamentais para a visualização do percurso expositivo aqui analisado.

À minha família, sempre meu porto seguro, agradeço o apoio e amor incondicional. Em especial, à minha irmã **Tâmara Mattos de Almeida**, com quem dividi com maior proximidade este desafio, e além dele, a pandemia.

Por fim, meu reconhecimento a todos os que, de algum modo, estiveram comigo neste percurso — com palavras, apoio e escuta. Este trabalho não teria sido possível sem a presença de vocês.

RESUMO

ALMEIDA, Nilo Mattos de. **Patrimônio cultural em processo**: o colecionismo na Brasileira Itaú e as narrativas sobre o Brasil

Orientador: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2025. Tese.

A Tese tem como objeto de pesquisa a Brasileira Itaú, coleção concebida por Olavo Setúbal a partir do acervo de arte do Banco Itaú. O objetivo central consiste em problematizar a relação entre a formação dessa coleção e o sistema de arte, introduzindo o conceito de “patrimônio cultural em processo”. O ponto de partida é a aquisição, em 1969, da obra *Povoado numa planície arborizada*, do pintor holandês Frans Post, produzida no século XVII, que marca o início do colecionismo de Setúbal. A partir desse marco, a coleção passou a incorporar, ao longo do tempo, obras que compõem uma narrativa visual do Brasil, representando diferentes períodos, estilos artísticos e técnicas. A pesquisa investiga de que maneira uma coleção concebida institucionalmente desde sua origem pode assumir funções públicas, e questiona se o Espaço Olavo Setúbal, inaugurado no início do século XXI para abrigar a Coleção Brasileira Itaú, pode ser expressão da diversidade cultural, histórica e simbólica do país. A investigação percorre três eixos analíticos: o colecionador, os processos de colecionismo e a constituição da coleção como dispositivo de memória. Com base em uma abordagem qualitativa, fundamentada em análise documental, observação direta, entrevistas e revisão bibliográfica, examinam-se os critérios estéticos e simbólicos empregados nas aquisições, bem como os mecanismos institucionais que possibilitam sua legitimação e reconhecimento público. As contribuições teóricas de Pierre Bourdieu permitem analisar a relação entre poder simbólico, capital cultural e estratégias de distinção no campo artístico. Os conceitos de aura e reprodutibilidade técnica, formulados por Walter Benjamin, oferecem subsídios para refletir sobre autenticidade, memória e circulação da obra de arte em contextos contemporâneos. Por sua vez, os estudos de Susan Pearce sobre colecionismo fornecem uma abordagem centrada no indivíduo, considerando as motivações pessoais e as dinâmicas sociais implicadas no ato de colecionar. A pesquisa conclui com uma reflexão sobre a institucionalização da Brasileira Itaú e sua possível transformação em patrimônio cultural da sociedade brasileira. Nesse sentido, problematiza-se o papel das coleções — privadas ou públicas — como arenas de disputa simbólica, produção de memória e construção de narrativas históricas.

Palavras-chave: Museologia; Patrimônio Cultural; Coleção Brasileira Itaú; Artes Visuais.

ABSTRACT

ALMEIDA, Nilo Mattos de. **Cultural heritage in process:** o colecionismo na Brasileira Itaú e as narrativas sobre o Brasil

Advisor: Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel. UNIRIO/MAST. 2025. Thesis.

This dissertation investigates the *Brasileana Itaú* collection, conceived by Olavo Setubal from the Banco Itaú art holdings. The main objective is to analyze the relationship between the formation of this collection and the art system, introducing the concept of “cultural heritage in process.” The starting point is the 1969 acquisition of the painting *Village on a Wooded Plain*, by the 17th-century Dutch artist Frans Post, which marked the beginning of Setubal's collecting practice. From that moment on, the collection expanded to include works that construct a visual narrative of Brazil, encompassing different periods, artistic styles, and techniques. This research explores how a collection institutionally conceived from its inception can assume public functions, and questions whether the *Espaço Olavo Setubal*, inaugurated in the early 21st century to display the *Brasileana Itaú* collection, can be seen as an expression of the country's cultural, historical, and symbolic diversity. The thesis follows three analytical axes: the collector, the processes of collecting, and the constitution of the collection as a memory device. It examines the aesthetic and symbolic criteria used in acquisitions, as well as the institutional mechanisms that enable their legitimation and public recognition. Drawing on Pierre Bourdieu's theoretical contributions, the research analyzes the relationship between symbolic power, cultural capital, and strategies of distinction within the artistic field. Walter Benjamin's concepts of aura and technical reproducibility provide tools to reflect on authenticity, memory, and the circulation of artworks in contemporary contexts. Susan Pearce's studies on collecting offer an individual-centered approach, considering personal motivations and the social dynamics involved in the act of collecting. The research concludes with a reflection on the institutionalization of the *Brasileana Itaú* and its potential transformation into cultural heritage of Brazilian society. In this sense, it problematizes the role of collections—whether private or public—as arenas, for symbolic dispute, memory production, and the construction of historical narratives.

Keywords: Museology; Cultural Heritage; Brasileira Itaú Collection; Visual Arts.

SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

ApArtes	Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior
BBM	Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin
BMA	Biblioteca Mário de Andrade
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
COMDEPHAAPASA	Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico-Urbanístico e Paisagístico de Santo André
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FAMA	Fábrica de Arte Marcos Amaro
FBN	Fundação Biblioteca Nacional
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IMS	Instituto Moreira Salles
IPT	Instituto de Pesquisas Tecnológicas
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAAT	Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia
MAC-Niterói	Museu de Arte Contemporânea de Niterói
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MIS	Museu da Imagem e do Som
MoMA	<i>The Museum of Modern Art</i>
PFL	Partido da Frente Liberal
PP	Partido Popular
SISEM-SP	Sistema Estadual de Museus de São Paulo
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

		Pág.
Figura 01	Vista parcial da exposição “Leonardo da Vinci: 500 anos de um gênio”, São Paulo, 2019	11
Figura 02	O Barco / The Boat. Grada Kilomba, 2021	18
Figura 03	Friburgum. Frans Post, 1647	19
Figura 04	Povoado numa planície arborizada. Frans Post, século XVII	20
Figura 05	Busto de D. João VI. Joaquim Machado de Castro, 1808	21
Figura 06	Abolição da Escravatura. Victor Meirelles, 1888	22
Figura 07	Vista Panorâmica da Baía de Belém. Leone Righini, 1870	24
Figura 08	Capa do livro “7 flores” de Carlos Drummond de Andrade. Di Cavalcanti, 1966	26
Figura 09	Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, Pavilhão das Festas, Rio de Janeiro, 1922	27
Figura 10	Bailarinas. Samson Flexor, 1950	29
Figura 11	Mestaesquema. Hélio Oiticica, 1957	30
Figura 12	Menino Pescando. Beatriz Milhazes, 1997	32
Figura 13	Guita (1916-2006) e José Mindlin (1914-2010) e a Biblioteca Brasileira	40
Figura 14	Pedro Corrêa do Lago (1958-)	40
Figura 15	João Sattamini (1931-2018)	41
Figura 16	Gilberto Chateaubriand (1925-2022)	41
Figura 17	Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) e Museus Castro Maya	42
Figura 18	Eva Klabin (1903-1991) e Ema Klabin (1907-1994)	42
Figura 19	Residências de Eva e Ema Klabin	43
Figura 20	Charles Cosac (1964-)	43
Figura 21	Marcos Amaro (1984-)	44
Figura 22	Walther Moreira Salles (1912-2001) e sua residência	44
Figura 23	Alberto Lamego (1896-1962)	45
Figura 24	Sistema de Arte do Século XXI	54
Figura 25	Olavo Setúbal (1923-2008)	57
Figura 26	Paulo Setúbal (1893-1937)	57
Figura 27	Livro “O Príncipe de Nassau”, 1926	58
Figura 28	Árvore Genealógica das Famílias Setúbal e Villela	59
Figura 29	Olavo Setúbal em seu gabinete na Prefeitura de São Paulo, cuja sede, na época, era no Parque Ibirapuera. 1975	63
Figura 30	Olavo Setúbal com os funcionários de seu gabinete	63
Figura 31	Olavo Setúbal em reunião da ONU durante sua gestão como Ministro das Relações Exteriores (1985-1986)	64
Figura 32	Primeira sede do Itaú Cultural, na época, Instituto Cultural Itaú. 1989	67

Figura 33	Convite de inauguração do novo edifício Itaú Cultural, 1995	68
Figura 34	Catálogo da exposição “O Vermelho na Pintura”, 1990	69
Figura 35	Vista da parte interna da Brasileira Itaú, 2024	73
Figura 36	O Brasil Desconhecido	73
Figura 37	Planta do 4º andar do Espaço Olavo Setúbal	74
Figura 38	Planta do 5º andar do Espaço Olavo Setúbal	75
Gráfico 1	Organograma Geral da Fundação Itaú	77
Figura 39	Espaço expositivo da Coleção Brasileira Itaú	81
Figura 40	Mapa gravado por Theodor de Bry. Frankfurt, 1596	87
Figura 41	Brasão de armas de Maurício de Nassau. Século XVII	88
Figura 42	Nossa Senhora das Dores. Aleijadinho, 1791	89
Figura 43	<i>Kielmeyera rostrata</i> , Karl Friedrich Philipp von Martius, 1823 e 1831	90
Figura 44	Detalhe do vídeo <i>Ymá Nhandehetama</i> , 2009	91
Figura 45	<i>Le Brutement de l’effigie du Juda. Samedi Saint Pl. 21.</i> Jean-Baptiste Debret. 1835	92
Figura 46	O Filho do Artista Tomando Banho na Varanda da Residência de seu Avô, Grandjean e Montigny. Arnauld Julien Pallière. 1830	95
Figura 47	Créoles. Johann Moritz Rugendas (Pl. 15, 1835)	96
Figura 48	Coleção das Sociedades dos Cem Bibliófilos, concebida por Raymundo Ottoni de Castro Maya	97
Figura 49	Árvore Genealógica das Famílias Salles e Setúbal	147
Figura 50	Cadastramento de materiais na Base de Dados do Acervo Itaú	148

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	01
Cap. 1 COLECCIONISMO NO BRASIL: TRAJETÓRIAS HISTÓRICAS E CULTURAIS	16
1.1 - Origens do Coleccionismo no Brasil Colonial e Imperial	17
1.2 - O Coleccionismo Brasileiro no Século XX: Práticas e Instituições	25
Cap. 2 O COLECCIONADOR: DO INTERESSE INDIVIDUAL À INSTITUCIONALIZAÇÃO	34
2.1 - Perfil e Práticas do Coleccionador	35
2.2 - Coleccionadores Brasileiros e seus Legados	39
2.3 - Brasileiras: do Privado ao Público	47
2.4 - O Sistema de Arte Contemporâneo: Elementos, Relações e Dinâmicas	51
Cap. 3 OLAVO SETUBAL E A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO BRASILEANA ITAÚ	55
3.1 - Olavo Setúbal – a Trajetória de um Coleccionador	56
3.2 - O Papel do Banco Itaú e do Itaú Cultural na Formação e Preservação da Coleção	66
3.3 - A Coleção Brasileira Itaú	70
3.4 - Gestão do Acervo pelo Itaú Cultural	76
3.5 - Um Conceito em Construção: Patrimônio Cultural em Processo	78
Cap. 4 A MATERIALIZAÇÃO DE UM CONCEITO: O PATRIMÔNIO CULTURAL EM PROCESSO	85
4.1. Percurso Analítico da Exposição Brasileira: Módulos e Temas	86
4.2. Expografia e Curadoria: Organização e Mediação da Coleção	98
4.3. O Livro-Catálogo e a Construção Discursiva da Coleção	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	110
ANEXOS	118
ANEXO A - BIOGRAFIAS DE COLECCIONADORES BRASILEIROS	119
ANEXO B - ENTREVISTA COM MARCOS AMARO REALIZADA ON-LINE, DIRETO DE SUA RESIDÊNCIA, NA SUÍÇA, EM 7 DE NOVEMBRO DE 2024	139
ANEXO C - ÁRVORE GENEALÓGICA DAS FAMÍLIAS SALLES E SETÚBAL	147
ANEXO D - PROCESSO DE CATALOGAÇÃO UTILIZADO NA BASE DE DADOS DO ACERVO ITAÚ	148

INTRODUÇÃO

A memória é sempre uma construção. Nunca uma evidência (Le Goff, 1990, p. 9).

Esta tese investiga a Brasileira Itaú, coleção concebida por Olavo Setúbal a partir do acervo de arte do Banco Itaú. O objetivo central é problematizar a relação entre a coleção e o sistema de arte em seu processo de formação, introduzindo o conceito de patrimônio cultural em processo. A Brasileira Itaú foi criada em 2008 como uma divisão do acervo artístico do banco, cuja origem remonta a 1969 com a aquisição da pintura *Povoado numa planície arborizada*, do artista holandês Frans Post. Essa obra, adquirida por Setúbal, inaugura o que se tornou, muitos anos depois, uma coleção que abarca obras de arte, livros raros, mapas e documentos relacionados à história e cultura do Brasil.

Neste trabalho utilizamos o termo “Coleção Brasileira” para nos referirmos ao acervo exposto no Espaço Olavo Setúbal, pertencente ao Itaú Cultural, formalmente intitulado *Brasileira Itaú*. Trata-se de um conjunto heterogêneo de objetos que inclui obras de arte, mapas, livros, documentos manuscritos e impressos, com ênfase em representações e registros relacionados à história do Brasil, especialmente dos séculos XVII ao XIX. Embora essa coleção esteja ancorada na tradição das chamadas brasileiras – conjuntos voltados à formação de identidade nacional a partir de objetos de valor histórico, documental e iconográfico -, parte significativa de seus itens também pode ser compreendida como pertencente a uma coleção de arte, no sentido museológico do termo. Assim, ao longo da análise, empregaremos a expressão “coleção de arte” para nos referirmos a esse mesmo acervo quando o foco recair sobre sua tipologia museológica, configuração expositiva ou sobre a materialidade e linguagem estética dos objetos, considerando-os como parte de um conjunto artístico institucionalmente curado.

Olavo Setúbal, engenheiro formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), construiu sua trajetória como banqueiro e figura pública. Foi presidente do Banco Itaú a partir de 1965, ocupou os cargos públicos de prefeito da cidade de São Paulo (1975-1979) e ministro das Relações Exteriores (1985-1986), além de ter participado da fundação dos partidos políticos Partido Popular (PP) e Partido da Frente Liberal (PFL). A formação da coleção ocorre ao longo dessa trajetória e revela uma dimensão menos explorada de sua atuação: a de colecionador. A aquisição da obra de Frans Post foi seguida, ao longo dos anos, pela incorporação de outros itens, compondo uma coleção que reflete os interesses do colecionador. No processo de formação de um acervo dessa natureza, torna-se relevante problematizar o papel do indivíduo que coleciona. De acordo com Susan Pearce¹ (1993), a coleção pode ser compreendida como uma extensão do próprio colecionador, configurando-se como uma projeção idealizada de sua identidade, valores e visão de mundo.

¹ Susan M. Pearce (1942) é inglesa, estudou história e arqueologia na Universidade de Oxford. É Professora Emérita de Estudos de Museu na Universidade de Leicester.

Pearce (1993) afirma que a formação de coleções está relacionada à maneira como os sujeitos se posicionam frente ao mundo material e simbólico. Ao organizar objetos, o colecionador constrói significados e estabelece vínculos com narrativas históricas e culturais. Segundo a autora:

A criação de uma coleção é uma maneira pela qual organizamos nossa relação com o mundo físico externo do qual as coleções fazem parte. A formação de coleções faz parte da relação entre o sujeito, concebido como cada ser humano individual, e o objeto, concebido como o mundo inteiro, material ou não, que está fora dele. As coleções são um elemento significativo em nossa tentativa de construir o mundo e, portanto, o esforço para entendê-las é uma forma de explorar nossa relação com o mundo (Pearce, 1993, p. 37).

Este conceito de coleção como "corpo" estendido do sujeito — uma metáfora recorrente no discurso curatorial — permite compreender a centralidade da coleção na construção de sentido. Como Pearce (1993, p. 56) explica:

A noção de coleções como eus estendidos explica a maneira como usamos a metáfora do corpo para coleções no discurso curatorial comum. Portanto, falamos sobre 'o corpo da coleção', significando o que é percebido como seu conteúdo principal ou 'corpus', e o 'coração da coleção', significando aquelas peças que são vistas como centrais para seu significado.

Nesse sentido, a análise do acervo da Brasileira Itaú permite observar como se articulam as intenções de seu idealizador com os objetos selecionados. Ao ser identificada como uma *Brasileana*, a coleção passa a ser compreendida como um conjunto de itens vinculados à história e à cultura do Brasil. Há, nesse campo, exemplos como a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, oriunda da coleção particular do bibliófilo José Mindlin, posteriormente doada à USP. A comparação entre essas coleções levanta questões sobre suas semelhanças e especificidades. Um traço distintivo da Brasileira Itaú, por exemplo, é a ênfase na representação da presença holandesa no Brasil, aspecto que será analisado ao longo da tese. Dentro da coleção Brasileira Itaú, as obras de arte (pinturas, desenhos, gravuras, esculturas) possuem valor estético, histórico e financeiro. A análise dessas obras se opera em um sistema de arte, composto por atores sociais (como artistas, curadores, críticos de arte) e espaços de inserção e comunicação (museus, galerias de arte). É nesse contexto que o museu, como instituição, torna-se um ponto de encontro para o discurso e a legitimidade da arte.

Como também observa Pearce (1993), os museus desempenham um papel fundamental na consolidação de regras ou sistemas, que a autora define como parte do código

social ou *habitus* da modernidade esclarecida, constituindo-se como local de validação e transmissão do conhecimento científico e cultural. Em suas palavras:

Os museus fazem parte do código social (ou sistema, ou regras, ou *habitus*) da modernidade esclarecida, fundamentado na crença em narrativas abrangentes que falam da realidade da razão científica, do valor da experiência histórica passada e da convicção de que existem realidades para conhecer, que as pessoas são capazes de conhecê-las, e que eles são capazes de usar esse conhecimento para criar melhores sistemas sociais. O papel clássico do museu nisso é manter as evidências materiais que testemunham a verdade das afirmações fundamentadas que foram feitas, oferecer oportunidades para novos trabalhos de pesquisa do mesmo tipo que ajudarão a impulsionar a narrativa e, talvez ainda mais significativamente, atuar como lugares onde o código ou *habitus*, em sua forma física dos objetos materiais científicos e artísticos (no sentido de transmissão) do passado, podem ser dispostos diante do espectador de maneira tangível (Pearce, 1993, p. 233).

A autora utiliza o termo *habitus*, parte de um conjunto de conceitos elaborado por Pierre Bourdieu², cujos estudos sobre as dinâmicas sociais e de poder tornaram-se uma das bases conceituais desta pesquisa. Em consonância com Pearce, citamos um trecho de Bourdieu dedicado às instituições públicas, entre elas, museus:

Além de favorecer o crescimento do *público* das obras culturais que se encontra, assim, em condição (e na obrigação) de chegar à disposição cultivada, as instituições *públicas* que, como os museus, têm como único fim oferecer à contemplação obras muitas vezes produzidas em vista de destinações muito diferentes (como as pinturas religiosas, as músicas de dança ou cerimônia etc.) têm como efeito instituir o corte social que, afastando as obras de seu contexto originário, despoja-as de suas diversas funções religiosas ou políticas, reduzindo-as assim, por uma espécie de *epoké* em ato, à sua função propriamente artística. O museu, que isola e separa (*frames apart*), é sem dúvida o lugar por excelência do ato de *constituição*, continuamente repetida, com a constância incansável das coisas, através do qual se vêem afirmadas e continuamente reproduzidas tanto a condição de sagrado conferida às obras de arte quanto à disposição sacralizante que exigem (Bourdieu, 1996, p. 328).

Para ambos, a função do museu vai além de um simples espaço de exibição, sendo, antes, um mecanismo de *legitimação* da arte e da cultura que contribui para a preservação do *status quo* social. O sistema de arte, no qual o museu se insere, é permeado por disputas ideológicas e relações de poder - elementos essenciais para a análise da Brasileira Itaú. A valorização da obra, nessa relação entre o colecionador e o sistema de arte, se dá pela

² Pierre Bourdieu (1930-2002), sociólogo francês, formado em filosofia pela Escola Normal Superior de Paris. Foi professor na Escola de Sociologia do Collège da França. É conhecido por seus estudos sobre cultura, poder simbólico e reprodução social.

aplicação do conceito de *aura*, formulado por Walter Benjamin³. Ele argumenta que, na modernidade, a aura da obra é comprometida pela reprodução em massa, mas sua carga simbólica permanece significativa. Esse entendimento sobre a aura e a legitimação cultural será utilizado como base para a análise da coleção, especialmente no que se refere ao seu status dentro do sistema de arte e à narrativa cultural construída em torno dela (Benjamin, 1994).

A pesquisa propõe, assim, uma análise integrada das obras da Brasileira Itaú dentro do sistema de arte, à luz das teorias de Bourdieu, Pearce e Benjamin, com o intuito de investigar os interesses e influências do colecionador, além dos elementos de legitimação e transmissão de patrimônio cultural. A construção da coleção e sua exposição serão discutidas com base em sua evolução ao longo do tempo, mostrando como essas dinâmicas estão intimamente ligadas ao conceito de patrimônio em processo.

Escolhendo um Caminho

Esta pesquisa é fruto de um percurso que antecede minha participação como discente no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. Seu início acontece na década de 1990, na região metropolitana do estado de São Paulo, em uma parte conhecida como ABC⁴ Paulista, local onde cresci e tive minha formação até a graduação. Aprovado em um concurso público na cidade de Santo André, enveredo pelo trabalho na área cultural, marcada pela mistura entre o fazer e o aprender. Nesta trajetória, são desvelados os universos das artes visuais, dos museus e do patrimônio cultural. Essa vivência intensa me conduz à ampliação do conhecimento, com aulas como aluno especial na USP com o Prof. Walter Zanini⁵ sobre Giorgio Vasari⁶; a escrita de um trabalho sobre a relação apaixonada com a arte e a Casa do Olhar⁷ para o curso de Pós-graduação lato sensu “Estudos de Museus de Arte”, no Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). A Casa do Olhar Luiz Sacilotto é um espaço cultural municipal dedicado à arte contemporânea e cuja existência tem se entrelaçado com a minha ao longo da carreira como servidor, iniciando como produtor e me reinventando como gestor, curador e pesquisador. Esta mútua troca entre prática e aprendizado avança ainda mais quando realizo estágio, em 1996, no setor educativo do

³ Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e sociólogo alemão, integrou a Escola de Frankfurt e produziu importantes reflexões sobre arte, cultura e história.

⁴ ABC - parte da região metropolitana de São Paulo composta por sete cidades: Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra.

⁵ Walter Zanini (1925-2013) - professor, historiador, crítico de arte e curador brasileiro. Atuou como diretor do MAC-USP.

⁶ Giorgio Vasari (1511-1574) - pintor e arquiteto italiano conhecido principalmente por suas biografias de artistas.

⁷ Casa do Olhar Luiz Sacilotto - espaço cultural dedicado à arte contemporânea criado em 1992 pela Prefeitura de Santo André.

Museu Hirshhorn⁸ em Washington. Sou contemplado, no ano seguinte, com uma bolsa de estudos do programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes)⁹, promovido pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)¹⁰ para pesquisar museus norte-americanos.

Este percurso me leva à primeira experiência formal no stricto sensu, quando ingresso e concluo o mestrado em Museologia no Programa Interunidades da USP entre 2013 e 2015. Sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, reflito sobre a gestão de acervos em modo compartilhado, ainda vinculando minhas reflexões ao cenário local, nas instituições em que atuo. Além da Casa do Olhar, fui gestor do Museu de Santo André Dr. Octaviano Armando Gaiarsa, secretário executivo do Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico-Urbanístico e Paisagístico de Santo André (COMDEPHAAPASA) e desenvolvi o projeto de implantação da Pinacoteca Municipal de Santo André na SABINA¹¹. A dissertação explora a possibilidade de uma ferramenta de gestão que permitisse o intercâmbio entre Casa do Olhar, Museu e Sabina. O desafio que passa a ser colocado, a partir deste momento, é assumir a vida acadêmica, romper essa percepção como gestor, e assumir um papel como intelectual, cuja escrita pode ser base de reflexão e transformação. Essa ruptura, no entanto, não significa abandonar a experiência prática, mas sim posicioná-la como fonte crítica e como parte constitutiva da pesquisa acadêmica. O papel do gestor, muitas vezes, associado à execução e à administração cotidiana, é aqui revisto como ponto de partida para a formulação de questões mais amplas sobre políticas culturais, institucionalização do patrimônio e dinâmicas de poder nos museus. Ao deslocar o olhar da prática para a reflexão teórica, busco compreender como o saber acumulado nas experiências de campo pode ser ressignificado pela pesquisa, transformando-se em pensamento estruturado e contribuindo para um novo entendimento sobre os processos de formação de coleções e museus no Brasil. O desenho dos estudos para o doutorado começa a ganhar forma com o entendimento de que a próxima etapa de pesquisa seria sobre a formação de coleções e seu possível desdobramento na criação de museus. A atuação como membro do Sistema Estadual de Museus de São Paulo (SISEM), nos primeiros anos como Representante Regional e depois como membro de seu Conselho de Orientação, permitiu uma visão mais ampla das diversas condições e situações de coleções e museus no Brasil. Buscava uma

⁸ *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden* - museu criado em 1974 e dedicado à arte moderna e contemporânea que integra o complexo do Instituto Smithsonian em Washington D.C., nos Estados Unidos da América.

⁹ Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes), criado em 1995 pela CAPES para o fomento à formação de jovens artistas no exterior. Foi extinto em 2010 neste formato e, posteriormente, retomado como programa de aprimoramento para estudantes de strictu sensu.

¹⁰ A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - órgão do Ministério da Educação e do Desporto responsável pelos programas acadêmicos de pós-graduação no Brasil.

¹¹ Sabina Parque Escola do Conhecimento - espaço cultural em Santo André dedicado ao conhecimento, com foco no público infanto-juvenil.

abordagem em que pudesse tecer um corpo consistente que trouxesse um novo pensamento sobre a formação de coleções e museus.

Pude acompanhar, pelas relações de trabalho, parte das transformações do Itaú Cultural e, dentro dele, o surgimento da Brasileira Itaú. Naquele cenário, Olavo Setúbal era o principal gestor do banco. Os dois momentos em que se afasta do banco para atuar na esfera pública, como prefeito e ministro das Relações Exteriores, evidenciam a possibilidade de um trânsito que poucas pessoas têm acesso. Esse movimento pode ser caracterizado, segundo Bourdieu (2015, p. 17), como uma ação simbólica que “exprime sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social, a lógica da distinção”. Compreender essa dinâmica, a despeito das motivações pessoais, oferece a possibilidade de leitura de uma visão que abrange amplamente a sociedade. Nesse contexto, o percurso que vai da aquisição de uma única obra de arte à formação de uma coleção permite o questionamento sobre o papel do indivíduo no campo cultural. Considerar que a Brasileira Itaú seja portadora de uma narrativa de Brasil a partir do olhar de Olavo Setúbal surge como hipótese central desta investigação. E compreender como essa trajetória, problematizada dentro do sistema de arte, pode alcançar a condição de patrimônio cultural em processo orienta a pesquisa, tendo o colecionismo como base para a construção desse corpo de pensamento. Com base em uma abordagem qualitativa, fundamentada em análise documental, observação direta, entrevistas e revisão bibliográfica, examinam-se os critérios estéticos e simbólicos empregados nas aquisições, bem como os mecanismos institucionais que possibilitam sua legitimação e reconhecimento público. Apoiada em outros estudos de caso e em um arcabouço teórico que sustenta esta abordagem, apresentamos esta pesquisa, que desejamos que seja fonte de novas ideias e, principalmente, de novas inquietações e indagações.

As imagens reproduzidas na tese têm finalidade, exclusivamente, acadêmica. Seu uso está amparado pelo art. 46, incisos I e III, da Lei nº 9.610/1998 (Lei de Direitos Autorais), que permite a citação e reprodução de obras para fins de estudo, crítica e pesquisa, sem intuito de lucro (Brasil, 1998). Todos os esforços foram realizados para identificar e creditar corretamente os autores, acervos e fontes das imagens utilizadas.

Definindo e Delimitando o Objeto de Pesquisa

Quando teve início, a relação de um colecionador com sua primeira aquisição e seus desdobramentos eram o objetivo desta pesquisa. Como citado, o objetivo passa a problematizar a relação entre a formação da coleção e o sistema de arte, introduzindo o conceito de patrimônio em processo. Esta delimitação do objeto e das referências sofre alterações e adequações à medida que avançamos. As ponderações da banca examinadora na etapa de qualificação tiveram caráter essencial para que pudessemos encontrar os

elementos que permitiram a conclusão da tese. Destacamos três recomendações que vieram de modo uníssono e que, em anuência com o orientador, encontraram ressonância e deram contribuição relevante. A primeira recomendação consistiu em estabelecer com clareza os parâmetros básicos da pesquisa, seus objetivos e abordagem. Durante o processo de trabalho, onde naturalmente as mudanças se sucedem, em alguns momentos tópicos superados eram retomados. A aquisição de uma pintura de Frans Post por Setúbal, que, inicialmente, foi concebida como foco principal da investigação, passou a ser tratada como um dos tópicos que compõem a análise mais ampla da relação entre coleção, colecionador e instituição. Isto nos leva à segunda recomendação, constatado o fato de que as referências eram pertinentes, porém generosas e amplas. O recorte necessário nos conduziu ao já descrito “tripé”, composto por Pierre Bourdieu, Susan Pearce e Walter Benjamin. As demais referências são inseridas em diálogo com estes pensadores. A terceira recomendação nos levou a rever o fluxo proposto e avaliar se, de fato, os nexos de pensamento como estavam apresentados compunham um corpo coerente. É importante este apontamento porque, muitas vezes, durante a pesquisa - em especial na fase da escrita final - tudo se torna cada vez mais alinhado e contínuo na leitura do pesquisador. Não existem rupturas ou ruídos, tudo flui naturalmente. O que de modo algum é verdade. A revisão de percurso é fundamental e necessita que outros olhos possam ver e mostrar pontos que têm de ser revistos. Deste modo, mantém-se a estrutura básica do texto, mas alguns temas foram realocados e revistos, sendo descrita a versão final no tópico “Tese”. A fundamentação teórica foi apresentada brevemente e desejamos agora começar pela apresentação de conceitos norteadores da pesquisa, iniciando com Pierre Bourdieu e seus conceitos do campo, capital e *habitus*.

Bourdieu (1996) dedicou grande parte de sua obra ao estudo das práticas culturais e sociais, incluindo a arte. Sua abordagem, que combina análise sociológica e crítica cultural, oferece uma ferramenta para entender as complexidades do sistema de arte contemporâneo. O conceito de *campo* é central em sua obra e refere-se a um espaço social relativamente autônomo, onde as relações de poder e os interesses dos agentes estão em constante disputa. No contexto da arte, o campo artístico abrange não apenas os artistas, mas também críticos, curadores, instituições e o público. A competição entre esses atores resulta em lutas simbólicas pela definição do que é considerado arte legítima. O campo é marcado por regras específicas que orientam as práticas artísticas, e a transgressão dessas normas pode levar à valorização ou desvalorização das obras e de seus autores. Nas palavras do autor:

A construção social de campos de produção autônomos vai de par com a construção de princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social (e das representações literárias e artísticas desse mundo), ou seja, com a elaboração de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da “criação” na representação e não na coisa representada e que jamais se afirma tão plenamente quanto na capacidade de constituir

esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno (Bourdieu, 1996, p.153).

Cada campo (religioso, artístico, científico, econômico etc.), através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma legítima de realização de seus desejos, baseada em uma forma particular de *illusio*. É na relação entre o sistema de disposições, produzido na totalidade ou em parte pela estrutura e o funcionamento do campo, e o sistema das potencialidades objetivas oferecidas pelo campo que se define em cada caso o sistema das satisfações (realmente) desejáveis e se engendram as estratégias razoáveis exigidas pela lógica imanente do jogo (que podem estar acompanhadas ou não de uma representação explícita do jogo) (Bourdieu, 1996, p. 259).

Ele também introduz o conceito de *capital*, em suas diversas formas: econômico, cultural, social e simbólico. No sistema de arte, o capital cultural é especialmente relevante, pois diz respeito ao conhecimento, à experiência e às habilidades que um indivíduo possui e que lhe permite transitar pelas complexidades do campo artístico. Artistas que conseguem acumular capital cultural - seja por meio de formação acadêmica, participação em exposições ou reconhecimento crítico - tendem a ter mais chances de serem legitimados. Assim, a trajetória de um artista pode ser compreendida como um processo de apropriação e conversão de diferentes formas de capital, o que condiciona suas oportunidades no campo da arte. Vale citar o conceito mais amplo proposto por Bourdieu (1986, p. 242):

De fato, é impossível explicar a estrutura e o funcionamento do mundo social a não ser que reintroduzamos o capital em todas as suas formas e não apenas na forma reconhecida pela teoria econômica. A teoria econômica permitiu que nela se enxertasse uma definição da economia das práticas que é uma invenção histórica do capitalismo; e ao reduzir o universo das trocas à troca mercantil, que é objetiva e subjetivamente orientada para a maximização do lucro, ou seja, *de interesse (economicamente) pessoal*, ela implicitamente definiu as outras formas de troca como não econômicas, e, portanto, *desinteressadas*. Em particular, ela define como desinteressadas as formas de troca que garantem a *transubstanciação* através do qual os tipos mais materiais do capital - aqueles que são econômicos no sentido restrito - podem se apresentar na forma imaterial do capital cultural, ou do capital social, e vice-versa.

O *habitus*, citado anteriormente, refere-se ao conjunto de disposições, valores e práticas internalizadas que orientam a ação dos indivíduos em diversos contextos sociais. Segundo Bourdieu (2011, p. 162):

A divisão em classes operada pela ciência conduz à raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, *princípio gerador* de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, *sistema de classificação (principium divisionis)* de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis,

além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o *mundo social representado*, ou seja, o *espaço dos estilos de vida*.

No campo da arte, o *habitus* de um artista - moldado por sua origem social, formação e experiências pessoais - influencia não apenas sua produção artística, mas também a recepção e a interpretação de suas obras. Por exemplo, artistas oriundos de classes sociais mais altas tendem a ter acesso a redes de contato e instituições que facilitam sua inserção no mercado de arte, enquanto aqueles provenientes de contextos menos favorecidos enfrentam barreiras estruturais que dificultam esse acesso. Essa disparidade evidencia como o *habitus* pode contribuir para a reprodução de desigualdades no campo. Além disso, a análise bourdieusiana permite uma reflexão crítica sobre as instituições que integram o sistema de arte - como museus, galerias e fundações -, que desempenham um papel central na legitimação da arte e na construção de um cânone artístico.

Essas instituições decidem quais obras serão exibidas e quais artistas serão promovidos, processo frequentemente influenciado por lobbies e interesses privados e lógicas de poder, o que põe em questão a imparcialidade e a democratização do acesso à arte. Citamos, a seguir, um trecho no qual Bourdieu, partindo da análise do sistema de ensino e sua dinâmica de reprodução cultural, estabelece uma analogia com o campo da produção simbólica:

A exemplo da estrutura e da função do sistema das instâncias de reprodução e, em particular, do sistema de ensino - que, por sua tarefa de inculcação, consagra como digna de ser conservada a cultura que tem o mandato de reproduzir -, a estrutura e a função do campo de produção e do campo de difusão só podem ser inteiramente compreendidas se levarmos em conta a função específica que, em seu conjunto, o sistema das relações constitutivas do campo de produção, de reprodução e de circulação dos bens simbólicos deve à especificidade de seus produtos. Este fato nos obriga a tratá-lo como campo das relações de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da violência simbólica. No interior do sistema assim construído, definem-se as relações que vinculam objetivamente o campo de produção erudita - como sede de uma concorrência pela consagração propriamente cultural e pelo poder de concedê-la (e o campo da indústria cultural, sobretudo pela mediação da relação que mantém objetivamente com o campo da produção erudita) - ao sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função, assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais, ou então, trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir um determinado tipo de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los (Bourdieu, 2015, p. 118).

Uma situação ilustrativa pode ser observada nas exposições denominadas “imersivas”, em que as obras de determinados artistas são apresentadas por meio de projeções e outros recursos tecnológicos. Normalmente, tratam-se de nomes já consagrados nas artes visuais.

Podemos citar, como exemplo, o espaço criado especificamente para esta finalidade pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), em São Paulo, conhecido como **MIS Experience**, que apresentou mostras como *Leonardo da Vinci – 500 anos de um gênio* (2019), *Portinari para todos* (2022) e *Michelangelo: o mestre da Capela Sistina* (2023) (Figura 1).

Figura 1 - Vista parcial da exposição “Leonardo da Vinci: 500 anos de um gênio”, São Paulo, 2019



Fonte da imagem: MIS Experience, 2021

Nenhuma dessas exposições contou com obras originais de Leonardo, Portinari ou Michelangelo. Projeções em larga escala, aliadas a trilhas sonoras envolventes, propõem-se como equivalentes à experiência diante das obras reais.

Como afirma Bourdieu (1996, p. 233), “o sistema das relações constitutivas do campo de produção, de reprodução e de circulação dos bens simbólicos deve à especificidade de seus produtos”. Já é dado reconhecimento pelo sistema a estes artistas, o capital cultural e valor simbólico é de tal escala que a reprodução ou projeção dos mesmos são tratados como equivalentes, o que não corresponde à verdade. Como experiência mediadora ou como uma outra forma de sensibilização podem e devem ser consideradas. Mas a condição de equivalência com o original, que é assim compreendida pelo público em geral, vem da legitimação dada pelo sistema de arte. Certamente os atores sociais como artistas, curadores e críticos de arte farão o devido discernimento, mas, no campo ampliado da sociedade, aplica-se a lógica da reprodução e circulação de bens simbólicos descrita por Bourdieu (1996). Para uma compreensão mais profunda desses processos, é necessário considerar o conceito de **aura**, formulado por Walter Benjamin, que trabalha a percepção do indivíduo que transfere valor imaterial ao objeto colecionável, construindo novas conexões e significados ao mesmo.

Em seu ensaio, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, Benjamin discute como as novas tecnologias impactam a percepção estética e o valor simbólico dos objetos. Segundo ele, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (Benjamin, 1994, p. 171), fazendo com que sua **aura** — definida neste contexto como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170) — se dissipe quando a obra é substituída por cópias, projeções ou versões digitalizadas. Nas exposições imersivas, a ausência do objeto original é compensada por recursos técnicos que visam provocar uma experiência sensível - mas essa experiência já se dá à margem da aura própria da obra singular, configurando-se como um novo modo de fruição que, embora válido, opera em outra chave simbólica.

Nesse ponto, o pensamento de Susan Pearce (1993) contribui para ampliar a análise. Para a autora, os objetos colecionáveis – ou, mais amplamente, os objetos de cultura material – não possuem significados intrínsecos e universais, mas adquirem sentido nas relações estabelecidas com os sujeitos e dentro de contextos culturais específicos. Pearce (1994, p. 19) afirma que “o significado do objeto não está inteiramente na peça em si, nem inteiramente em sua realização, mas em algum lugar entre os dois”. Ainda que a obra original esteja ausente, a experiência com sua representação pode mobilizar afetos, narrativas e interpretações que fazem parte do processo de atribuição de sentido. Para ela, o valor de um objeto não está apenas em sua autenticidade ou materialidade, mas em sua inserção em sistemas simbólicos – como museus, exposições ou práticas de colecionismo – que organizam, interpretam e legitimam a experiência com ele. Assim, mesmo que as projeções estejam destituídas da aura benjaminiana, elas ainda operam como objetos de mediação simbólica, cuja eficácia está vinculada aos sistemas de valor cultural e às expectativas do público. O que está em jogo, portanto, é menos a presença física da obra e mais os discursos que a legitimam e os contextos que a fazem ressoar.

A Tese

A tese tem como objeto de pesquisa a *Brasiliiana Itaú*, coleção concebida por Olavo Setúbal a partir do acervo de arte do Banco Itaú. O objetivo, construído ao longo do percurso investigativo, consiste em problematizar a relação entre a formação da coleção e o sistema de arte, introduzindo o conceito de patrimônio cultural em processo. A estrutura da tese se organiza em quatro capítulos, que partem do colecionismo, da figura do colecionador, de sua relação com a coleção, até o estudo de caso que motivou a pesquisa.

No primeiro capítulo abordamos o colecionismo no Brasil. A linha do tempo apresentada se inicia no século XVII e se estende até o século XXI. Esclarecemos que o

recorte referente ao século XVII se configura como um ponto isolado no percurso, mas relevante: o período da ocupação holandesa na região nordeste, em especial em Pernambuco por Maurício de Nassau, tem presença destacada na coleção Brasileira. Do ponto de vista histórico e metodológico, os desdobramentos principais se estabelecem a partir da colonização portuguesa, no século XVIII. Neste capítulo, destacamos momentos que lançam luz sobre a forma como os valores e conceitos relacionados ao colecionismo se estruturam ao longo do tempo. Procuramos ilustrar o conteúdo com imagens de itens do acervo do Banco Itaú, especialmente da coleção Brasileira, com o intuito de evidenciar as possíveis narrativas históricas e simbólicas que a pesquisa propõe analisar. A ocupação holandesa no século XVII, a chegada da corte portuguesa ao Brasil, a criação das primeiras instituições culturais e de um sistema de arte consolidado a partir do Império - com os salões de arte e as bolsas para estudos em Paris -, assim como a atuação de artistas e cientistas viajantes, compõem este panorama histórico e cultural que buscamos percorrer e interpretar.

No segundo capítulo, exploramos o papel do colecionador no sistema de arte, a partir das contribuições de Pierre Bourdieu e Susan Pearce. A partir da tipologia proposta por Pearce (1993), relacionamos três perfis distintos de colecionadores, identificados segundo suas práticas: como *memento*, como expressão de desejo e como sistematização. Entendemos que tais perfis não podem ser rigidamente vinculados a períodos históricos específicos, uma vez que transitam entre tempos e contextos, podendo inclusive se sobrepor. O perfil relacionado ao *memento* tem por característica o desejo de guardar e acumular, voltando-se para o passado. Trata-se de um gesto que busca materializar a memória no objeto, preservando o legado por meio da coleção. O perfil relacionado à expressão do desejo identifica-se por colecionar objetos aos quais atribui significados únicos, num vínculo movido pela atração direta. Os interesses são pessoais, mas na formação do conjunto acabam encontrando conexões que extrapolam o indivíduo. Já o perfil da sistematização abrange coleções formadas por obras de arte, livros, documentos - grandes depositários de conhecimento, cuja ordenação busca revelar lógicas internas, temáticas ou epistemológicas.

Nesse contexto, o conceito de semióforo, conforme proposto por Krzysztof Pomian¹² (1984), permite compreender de forma mais profunda o estatuto simbólico dos objetos colecionados. Para Pomian (1984), o que distingue o objeto de coleção é sua retirada do circuito prático: ele deixa de ser usado e passa a ser mostrado. Torna-se, assim, um semióforo – um objeto visível que remete a algo invisível, como um saber, um valor, uma memória ou uma emoção. Isso significa que o valor do objeto não reside apenas em sua materialidade ou

¹²Krzysztof Pomian (1934 -) – filósofo, historiador e ensaísta polonês, formado na Universidade de Varsóvia, leciona na Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais em Paris e na Universidade Nicolaus Copernicus na Polônia.

autenticidade, mas em sua capacidade de representar algo que o transcende. Dessa forma, independentemente do perfil do colecionador, o ato de colecionar opera como um sistema de significação, no qual os objetos são investidos de sentidos que ultrapassam sua função original, funcionando como mediadores entre o indivíduo e o universo simbólico ao qual ele pertence.

No terceiro capítulo, apresentamos a dimensão aplicada do estudo, com foco na trajetória do colecionador Olavo Setúbal, na constituição da coleção Brasileira Itaú e nas instituições que a abrigam e operacionalizam: o Banco Itaú e o Itaú Cultural. A reconstrução da trajetória de Olavo Setúbal busca evidenciar as articulações entre sua formação técnica, sua atuação como empresário e gestor público, e seu papel como agente cultural. Em paralelo, traça-se o histórico do Banco Itaú como instituição que, além de suas atividades financeiras, investe sistematicamente em ações culturais, consolidando, por meio do Itaú Cultural, um espaço de mediação entre o acervo e a esfera pública. A Brasileira Itaú é apresentada com ênfase em seu processo de formação — desde a aquisição inaugural da obra de Frans Post, em 1969, até sua consolidação como núcleo próprio dentro do acervo artístico do banco, em 2009. Detalha-se sua estrutura de gestão, que envolve políticas de conservação, curadoria, acesso e comunicação com o público, bem como os critérios e linhas curatoriais que orientaram suas aquisições. Este conjunto de informações estabelece a base necessária para as análises que serão realizadas no capítulo seguinte, quando se discutirá o papel simbólico da coleção no campo cultural brasileiro.

O quarto capítulo aprofunda a análise da Brasileira Itaú, explorando as múltiplas narrativas que se desvelam sobre o Brasil por meio da constituição dessa coleção. Mais do que um agrupamento de objetos históricos e artísticos, buscamos avaliar se a Brasileira Itaú pode se configurar como um espaço de construção simbólica da identidade nacional, no qual os critérios de seleção, curadoria e organização dos materiais refletem e, ao mesmo tempo, influenciam as percepções sobre a história e a cultura do país. Nesse sentido, procura-se compreender de que maneira o processo de formação dessa coleção se fundamenta em uma narrativa de nação, revelando relações entre patrimônio, memória e identidade - e demonstrando como a valorização de determinados elementos culturais pode contribuir, ou não, para a construção de discursos que moldam a compreensão do passado e orientam visões de futuro.

Há um aspecto que atravessa todo este estudo: a relação entre uma instituição bancária e uma coleção de arte. É preciso considerar os espaços de disputa simbólica e de poder que perpassam tanto a formação da coleção quanto sua consolidação, assim como refletir sobre como esse conjunto dialoga com o público por meio de sua apresentação na Brasileira Itaú, no Espaço Olavo Setúbal, inaugurado em 2014. Essa identificação e mensuração com a realidade são os propósitos em Considerações Finais. Compreendemos

que há múltiplas variantes que afetam essa busca por uma contribuição à coletividade - esse patrimônio cultural em processo. Mas o que nos move é identificar, em meio à diversidade e às adversidades, se é possível reconhecer um interesse genuíno: uma vontade que, mesmo inserida em estruturas complexas, busque de alguma forma contribuir para um bem maior.

CAPÍTULO 1

COLECIONISMO NO BRASIL - TRAJETÓRIAS HISTÓRICAS E CULTURAIS

A coleção é sempre mais do que o conjunto de coisas que a compõem: é também a história de quem escolheu reunir, ordenar e conservar (Pearce, 1995, p. 26).

O colecionismo, enquanto prática social e cultural, revela-se como um fenômeno complexo, articulando interesses individuais, relações sociais e significados simbólicos. No contexto brasileiro, suas manifestações refletem as transformações históricas do país e as tensões entre esfera pública e privada, tradição e modernidade. Este capítulo propõe traçar trajetórias do colecionismo no Brasil, examinando como o ato de reunir, organizar e conservar objetos não apenas acompanha a história nacional, mas também contribui para a construção de identidades e narrativas culturais.

A análise se organiza em dois recortes temporais. O primeiro aborda a origem do colecionismo no Brasil, marcada pelas relações coloniais e pela apropriação de objetos como instrumento de representação social. O segundo examina a consolidação do colecionismo ao longo do século XX, período em que práticas individuais e institucionais se entrelaçam, conferindo ao fenômeno novas dimensões e complexidade. A partir desse percurso, será possível compreender de que modo colecionadores, interesses e coleções participam da constituição de um patrimônio cultural em constante transformação, antecipando conceitos e discussões que serão retomados nos capítulos subsequentes.

1.1 Origens do Colecionismo no Brasil Colonial e Imperial

A escrita - seja pela caneta sobre a folha de papel ou ao toque no teclado - coloca diante do autor o desafio do caminho a percorrer. Neste caso, o caminho trata do colecionismo no Brasil: traçar um percurso carregado de narrativas consolidadas e, ao mesmo tempo, buscar novas perspectivas. A artista portuguesa Grada Kilomba¹³ desenvolve uma obra que reflete justamente sobre as narrativas compartilhadas em sociedade. A instalação de sua autoria denominada “O Barco / The Boat” é composta por 140 blocos de madeira queimada dispostos no chão, formando o desenho do fundo de um navio negreiro, indicando os espaços destinados a acomodar pessoas escravizadas (Figura 2).

Sobre cada bloco repousa um poema escrito por Kilomba e traduzido para os idiomas Yorubá, Crioulo de Cabo Verde, Kimbundu, português, inglês e árabe da Síria.

¹³Grada Kilomba é artista visual, escritora, performer. Integrou o grupo de curadores da 35ª Bienal de São Paulo.

Figura 2 - O Barco / The Boat. Grada Kilomba, 2021



Foto: Bruno Simão

Fonte da imagem: BoCA Bienal, 2021

A primeira montagem desta obra foi realizada em 2021, ao ar livre, nas margens do Rio Tejo, em frente ao Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), em Lisboa. Esse navio que não parte - seu corpo e seus corpos fincados no chão - contrapõe-se ao rio que se move. Obra do tempo presente, comenta o passado e questiona se estamos falando de algo que ficou para trás ou de algo que ainda se move à nossa volta.

O exercício da artista é olhar para o que a narrativa histórica nos conta e propor uma nova narrativa, no espírito do conceito benjaminiano de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 1994, p.225). Este será, portanto, o movimento proposto: escrever e escovar ao mesmo tempo. Podemos, então, uma vez estabelecido o método, dar prosseguimento à nossa narrativa – com um último esclarecimento: as obras de arte apresentadas neste capítulo funcionarão como fio condutor da linha de tempo, sendo parte da coleção Brasileira Itaú ou do acervo de arte do banco.

Respeitando a ordem cronológica, partimos do século XVII, em consonância com o colecionador – como veremos mais adiante –, por conta de sua primeira aquisição. Neste período, ocorreu a ocupação de Pernambuco pelo governo holandês, sob o comando do Conde Maurício de Nassau (Brasileira Iconográfica, 2021). Foi construído, então, o Palácio de Friburgo, que abrigava um observatório astronômico, um jardim botânico e um zoológico (Figura 3).

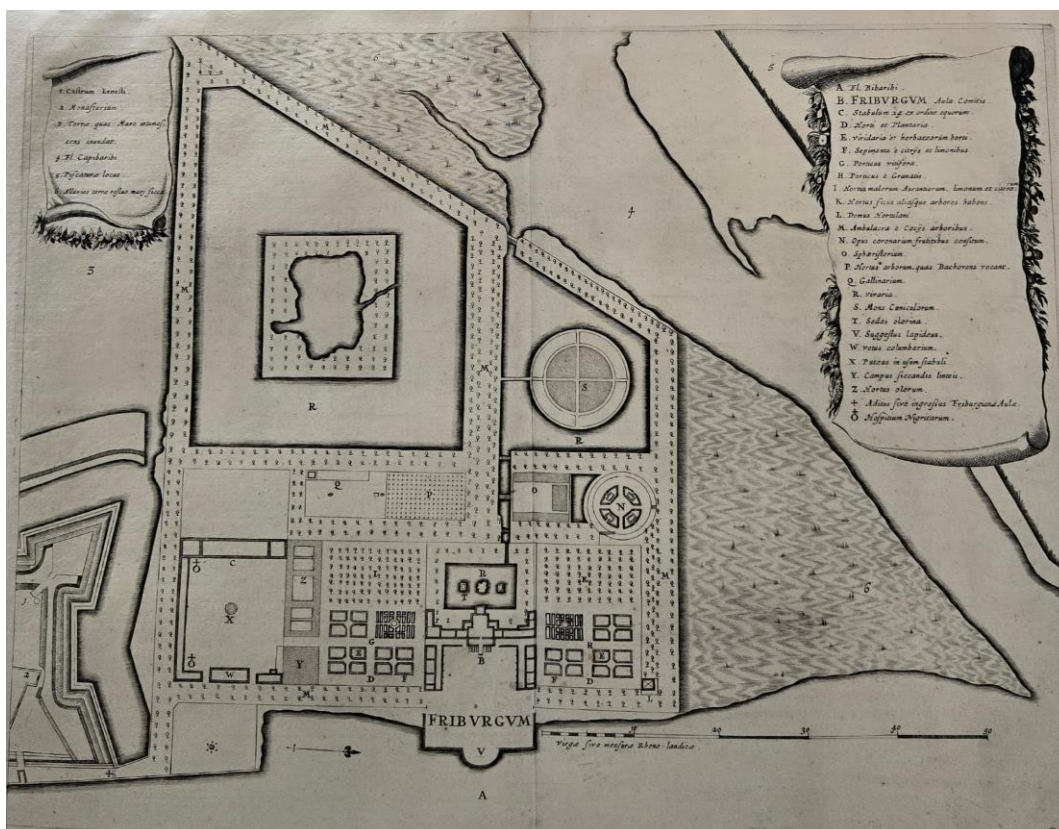
Figura 3 – Friburgum. Frans Post¹⁴, 1647

Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Brasileira Iconográfica, 2017b

Nota: Coleção Brasileira Itaú / Desenhista: Georg Marcgraf

Os museólogos Aécio de Oliveira¹⁵ e Mario de Souza Chagas¹⁶ consideram essa iniciativa como a primeira experiência museológica brasileira. Contudo, ela não teve continuidade: primeiro pela partida de Nassau, em 1645 e, em definitivo, com a expulsão dos holandeses após a Insurreição Pernambucana, em 1654. O que atravessou este período e chegou aos dias atuais foi o trabalho do grupo de artistas e cientistas que acompanhou a comitiva de Nassau, com o objetivo de registrar a paisagem e os espécimes locais para fins de pesquisa científica durante a presença holandesa no Brasil.

¹⁴A planta com a localização do Palácio de Friburgo em Recife foi feita por Frans Post e incluída no livro sobre a ocupação holandesa por Maurício de Nassau. O livro é de autoria do teólogo e historiador holandês Gaspar Barlaeus e foi publicado em 1647.

¹⁵Aécio de Oliveira (1938-?) foi um museólogo brasileiro, formado pelo Museu Histórico Nacional. Atuou como diretor de museus no Recife e no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

¹⁶Mário Chagas é museólogo, poeta e professor. Foi um dos criadores da Política Nacional de Museus e do Sistema Brasileiro de Museus, além de atuar na gestão e desenvolvimento de projetos museológicos no Brasil. Para mais informações: CHAGAS, M; OLIVEIRA, A. Une expérience sous les tropiques: le Musée de l'Homme du Nord-Est à Recife. *Museum*, v. 139(XXXV), n. 3, p. 181-185, 1983. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127338_fre

Entre estes integrantes da comitiva de Maurício de Nassau estava o pintor holandês Frans Post. Chegou ao Brasil em 1637 e, durante os sete anos que aqui permaneceu, produziu uma série de obras que documentam a paisagem, tornando-se um dos primeiros artistas europeus a representar visualmente o que se chamava à época de Novo Mundo. Uma dessas obras é *Povoado numa planície arborizada*, a primeira aquisição de Olavo Setúbal para a formação do acervo de arte do Banco Itaú (Figura 4) (Frans [...], 2025).

Figura 4 – Povoado numa planície arborizada. Frans Post, século XVII



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

A relevância de Frans Post está diretamente ligada ao seu período brasileiro, já que ele chegou ao país ainda jovem, com apenas vinte e cinco anos. A paisagem que o artista retrata aqui procura ser fiel ao que seu olhar contempla. Há um compromisso documental em sua produção de registrar a paisagem natural e a edificada, sendo que posteriormente servirá como registro da gestão de Nassau no Brasil. O título descritivo da obra - *Povoado numa planície arborizada* - cumpre precisamente essa função: apresentar as características da natureza local em diálogo com a presença humana, evidenciada por edificações e figuras (Figura 4). O modo como a pintura é construída, o uso da luz, os planos extremamente bem ordenados, são características que aparecerão em outros trabalhos, com paisagens naturais ou como esta obra, com edificações e pessoas. Ele retornou à Europa em 1644 e continuou a produzir obras a partir de esboços e memórias de sua experiência brasileira. A pintura em questão pertence a essa fase posterior, sendo uma das obras realizadas após sua volta à Holanda (Frans [...], 2025).

A estruturação de museus e coleções no Brasil, em consonância com o que viria a se consolidar nos tempos atuais, ganha impulso com a chegada da família real portuguesa em

1808, quando se intensificam os esforços de institucionalização das ciências e das artes. Conforme aponta a Profa. Dra. Sandra Makowiecky (2017), já em 1784 o vice-rei Luís de Vasconcelos havia criado no Rio de Janeiro um gabinete de história natural, nomeado Museu de História Natural do Rio de Janeiro. Para sua direção foi convidado o catarinense Francisco Xavier Cardoso Caldeira, artista e artesão especializado em taxidermia e estudos ornitológicos. O principal objetivo do gabinete era coletar e preparar espécimes da fauna local para envio a museus europeus, especialmente em Portugal, onde seriam estudados e integrados a coleções institucionais. Como o local recebia grande número de aves, passou a ser popularmente conhecido como a “Casa dos Pássaros”. Após seu fechamento, o acervo foi transferido para o Arsenal de Guerra da Corte. Em 1808, com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, um Busto de D. João VI foi esculpido por Joaquim Machado de Castro para marcar esse momento (Figura 5) (Joaquim [...], 2025). No mesmo ano, o prédio original foi demolido para dar lugar a uma nova edificação destinada ao Erário Régio, responsável pela administração da Fazenda Real.

Figura 5 - Busto de D. João VI. Joaquim Machado de Castro, 1808



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

A coleção organizada por Francisco Xavier, entretanto, não foi perdida. Em 1818, foi recuperada e incorporada ao recém-criado Museu Real - que se tornaria o atual Museu Nacional -, instituição dedicada às ciências naturais. Cabe, portanto, o registro da Casa dos Pássaros como uma iniciativa relevante de coleta e guarda provisória de espécimes, com

certo grau de organização. No entanto, sua natureza estava mais orientada à função de entreposto comercial, sendo a esta finalidade dedicados os esforços de conservação e documentação. Deste modo, ao pensarmos a museologia em sua gênese no Brasil, é a chegada da família imperial em 1808, que marca o início efetivo da institucionalização museológica, com a criação de espaços dedicados à preservação, estudo e exposição sistemática do patrimônio natural e artístico. É também neste período, com o fortalecimento da presença da corte portuguesa no país, que se iniciam os esforços para institucionalização do ensino e da circulação artística. São criadas as primeiras instituições voltadas às artes e ciências, como a Academia Imperial de Belas Artes, além da implementação de espaços de formação e fomento, como os salões de artes e os programas de bolsas de estudos no exterior.

Segundo Makowiecky (2015), a Academia Imperial de Belas Artes foi estruturada segundo o modelo das academias europeias, em especial a de Paris, com o propósito de formar artistas capazes de atender às demandas culturais do Império. Através de currículo estruturado e professores selecionados, a Academia passou a oferecer bolsas que permitiram a jovens artistas brasileiros estudar em Paris, então epicentro das artes. Nomes como Victor Meirelles, entre outros, beneficiaram-se dessas oportunidades (Figura 6). Além de sua importância na formação de artistas, a Academia também serviu como um espaço de circulação e debate estético.

Figura 6 - Abolição da Escravatura. Victor Meirelles, 1888



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Os salões de arte, organizados periodicamente, permitiram que obras de artistas locais fossem expostas e avaliadas, contribuindo para o fomento contínuo da produção artística. É sempre importante observar que os processos de criação dos artistas e os debates sobre a sua produção eram pautados pelo olhar europeu, reforçando uma estética colonial de dependência cultural, ainda que mediada por agentes locais.

A historiadora Moema de Bacelar Alves (2019), em sua tese de doutorado, *Quando os artistas saem em viagem: trânsito de pintores e pinturas na virada do século XIX para o XX*, oferece um panorama abrangente das dinâmicas artísticas desse período. Conforme demonstra a autora, há uma movimentação intensa de artistas oriundos das províncias em direção ao Salão de Belas Artes, bem como a circulação de obras de autores contemplados com bolsas de estudo, que passam a vender suas criações. O caso do pintor italiano Eduardo De Martino¹⁷ (1838-1912), artista comissionado da corte de Dom Pedro II, que retrata cenas de batalha da Guerra do Paraguai, é bem ilustrativo. Algumas telas sobre o tema são enviadas e expostas na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul e é realizado um grande esforço pela comunidade local para que as obras sejam adquiridas por alguma instituição. Conforme aponta Alves (2019, p. 20):

Passados 30 anos da empreitada de De Martino ao sul, não só o cenário nacional se apresentava mais propício a esse tipo de trânsito como havia mais de uma geração de artistas brasileiros, formados total ou parcialmente por uma escola de pintura nacional, que precisam expandir mercados, concepções de arte, relações, horizontes. Se ao longo dos Oitocentos vemos diversos artistas estrangeiros transitando pelo Brasil com os objetivos os mais variados, pouco a pouco, com a proximidade da chegada do novo século e com o fortalecimento da atividade artística no sentido de produção e ensino, serão os brasileiros que despontarão como a coqueluche do momento – para usar um termo comum ao período. Serão os artistas nacionais e não os estrangeiros que passarão a ter presença marcante e dominar as coleções que então se formam. Serão eles aqueles requisitados por saberem tratar do que é nacional e, conseqüentemente, mais valorizados.

Essa transição, de um interesse para artistas nacionais decorre do fato que este “tratar do que é nacional”, acontece a partir de um olhar moldado pela formação artística europeia. A elite que atravessa os períodos do Império e da Primeira República - notadamente os barões do café e as famílias quatrocentonas - sustentava-se econômica e simbolicamente na exportação de café e em um imaginário aristocrático, fortemente vinculado à corte. Como analisam Holanda (1995) e Schwarcz (1998), mesmo com a transição para a República, o

¹⁷O Museu Naval, no Rio de Janeiro, possui um acervo significativo de obras de Eduardo De Martino, incluindo pinturas históricas e marítimas que representam parte relevante de sua produção. Para mais informação, acesse: MUSEU NAVAL. *Acervo de Eduardo De Martino*. Rio de Janeiro: Museu Naval. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/dphdm/museu-naval>. Acesso em: 26 ago. 2025.

prestígio cultural permaneceu ligado ao universo simbólico do Império, conferindo centralidade à figura da família imperial na construção de uma identidade nacional legitimadora. Esse imaginário perdura por décadas, atravessando governos e regimes, e pode ser observado na formação de coleções privadas que têm como eixo a memória da monarquia brasileira. Cartas, documentos assinados, registros iconográficos por fotografia, gravuras ou pinturas são objetos de interesse e aparecem em coleções como a de Maria Luisa e Oscar Americano¹⁸, cujo conjunto, mais que o pretexto de narrar a história do Brasil, almeja registrar e celebrar a corte, tendo itens que remetem às figuras de Dom Pedro I, Dom Pedro II, Imperatriz Teresa Cristina, Imperatriz Leopoldina, Princesa Isabel e Princesa Leopoldina. A coleção também possui itens do Brasil colonial, inclusive pinturas de Frans Post, mas neste caso, todo o conjunto de acervo tem como destino jogar luz sobre a família imperial, uma vontade de reverência, projetando uma memória construída a partir da exaltação de um passado monárquico (Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, 2023).

A obra *Vista panorâmica da baía de Belém*, pintada em 1870 por Leone Righini, oferece uma representação da cidade de Belém do Pará no século XIX (Figura 7).

Figura 7 - Vista Panorâmica da baía de Belém. Leone Righini, 1870



Imagem: Edouard Fraipont / Itaú Cultural

Fonte da imagem: Joseph [...], 2025

Sua escolha neste capítulo se justifica pela ênfase na paisagem edificada, em contraposição à predominância da natureza nas obras de Frans Post. Enquanto em Post a paisagem natural ocupa o centro da composição, aqui o mar e o céu atuam como molduras para a cena urbana, destacando a presença arquitetônica como sinal de ocupação formal e desenvolvimento urbano. Trata-se de uma transição visual entre dois momentos históricos:

¹⁸A Fundação Maria Luisa e Oscar Americano foi instituída por Oscar Americano, em março de 1974, dois anos após o falecimento de sua esposa Maria Luisa Ferraz Americano, doando à cidade de São Paulo, além da casa em que viveram, a coleção de obras de arte e um extenso parque.

da paisagem ainda em estado de colonização à cidade consolidada, em que a ação humana domina o espaço natural.

Joseph Léon Righini nasceu na Itália, estudou em Turim e veio ao Brasil em 1856 como cenógrafo de uma companhia de ópera. Ele viajou para Salvador, Rio de Janeiro, São Luís e Belém do Pará, optando por se estabelecer nesta última cidade (Brasiliiana Iconográfica, 2017a). A pintura a óleo sobre tela foi adquirida pelo Banco Itaú em 2013, já no contexto da formação da Brasiliiana Itaú, cuja abertura ao público se deu no ano seguinte, com a inauguração do Espaço Olavo Setúbal. A inclusão dessa obra na coleção articula dois planos de leitura: por um lado, representa um testemunho visual do Brasil oitocentista e, por outro, contribui para a narrativa que a Brasiliiana Itaú pretende construir sobre a história nacional. A escolha por essa obra no processo curatorial da coleção sinaliza uma inflexão: do olhar sobre a natureza exótica à afirmação de um território urbanizado, moderno e inserido na dinâmica do século XX.

A trajetória aqui delineada nos permite compreender como, desde os primeiros registros do território por artistas estrangeiros até a constituição de instituições de ensino e acervos no século XIX, formou-se no Brasil um campo simbólico de representação do país que articula interesses científicos, artísticos e políticos. Os objetos e imagens produzidos nesse período desempenharam papel central na construção de uma ideia de Brasil, frequentemente mediada por olhares externos e por valores da elite dominante. Coleções como a de Maria Luisa e Oscar Americano revelam o prolongamento desse imaginário, ancorado na figura da monarquia e no ideal civilizatório europeu. Ainda que o colecionismo nesse momento esteja mais vinculado à ação do Estado ou de núcleos familiares aristocráticos, o impulso de reunir, preservar e valorizar certos símbolos nacionais já delineia formas de apropriação cultural que serão aprofundadas no século XX. A passagem para esse novo período marcará o surgimento de projetos colecionistas estruturados com base em outros paradigmas institucionais e subjetivos, o que será analisado a seguir.

1.2 O Colecionismo Brasileiro no Século XX: Práticas e Instituições

No início do século XX, ainda predominava uma forte presença da produção artística tradicional, de caráter figurativo, cujos temas centrais eram a exaltação da história e o registro das paisagens, em plena sintonia com as referências estéticas europeias. A primeira grande inflexão ocorre a partir da década de 1920, tendo como marco simbólico a Semana de Arte Moderna de 1922. Foi um movimento que teve sua base nas artes, mas conquistou um alcance e influência mais amplos. A sua abrangência se deu na diversidade das linguagens, estéticas e geografias. Nas palavras de Mário Chagas (1999, p. 56):

O movimento modernista foi isto e muito mais. Foi uma colcha de retalhos à brasileira. Conjunto de cores (tendências) diversas. Misto de festa e rigor de pesquisa, de destruição e construção de valores, de individualismo e consciência social, de pragmatismo e romantismo, de abrigo e desabrigo incômodo, de nacionalismo e universalismo, de ruptura e tradicionalismo. Tendo estourado inicialmente em São Paulo, cedo ele seria desgeografizado e pipocaria em diferentes lugares. O movimento modernista nasceu Macunaíma e até hoje, por sua complexidade, temos dificuldades em enquadrá-lo em uma única categoria. Figuras de proa (evito o termo carrancas) como M.A., Oswald de Andrade, Graça Aranha e Plínio Salgado, por exemplo, orientaram seus barcos políticos para mares antagônicos e em termos estéticos as diferenças de rumo também foram grandes. Essas diferenças manifestavam-se nas relações pessoais que os modernistas (de primeira hora ou não) mantinham entre si e no espaço interior (subjetivo) de cada um deles.

Entre os nomes que marcaram presença na Semana de Arte Moderna está Di Cavalcanti (1897-1976), responsável pela criação do cartaz e da capa do programa de apresentações no Teatro Municipal de São Paulo. Artista multifacetado, encontrou na pintura sua principal linguagem de expressão. Sua produção tem como fonte a cultura popular brasileira e nela experimenta formas que oscilam entre a figuração e abstração, articulando tradição e vanguarda. Sua vivência em Paris, entre os anos de 1923 e 1925, quando teve contato com artistas como Pablo Picasso e Georges Braque, amplia seu repertório e funciona como caixa de ressonância de suas experimentações formais (Di Cavalcanti, [20--?]). A inclusão da imagem do livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade, *7 Flores*, ilustrada por ele, possui referências visuais que remetem ao cartaz da Semana de 22 (Figura 8).

Figura 8 - Capa do livro "7 flores" de Carlos Drummond de Andrade. Di Cavalcanti, 1966



Imagem: Horst Merkel (Coleção Brasileira Itaú)

Fonte da imagem: 7 Flores, 2025

Tendo sido produzida em 1966, integra a *Brasileana Itaú* como citação ao modernismo, numa lógica de um *continuum tempus* que introduz as transformações culturais do século XX no Brasil.

Em 1922, o Brasil também celebrou os cem anos de sua independência com uma série de eventos festivos e significativos, culminando na Exposição Internacional do Centenário da Independência¹⁹, realizada no Rio de Janeiro (Figura 9). Este evento não apenas comemorou a ruptura com o domínio colonial português, mas também foi concebido como um marco de reafirmação da identidade nacional brasileira.

Figura 9 - Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil - Pavilhão das Festas, Rio de Janeiro, 1922



Foto: Marc Ferrez (Coleção Gilberto Ferrez)

Fonte da imagem: Instituto Moreira Salles, 2025a

A exposição foi organizada pela Comissão Central da Exposição do Centenário, instituída pelo governo federal com o intuito de promover as conquistas do país e difundir sua cultura. A escolha do local para a realização da exposição foi estratégica: o Rio de Janeiro, então capital da República, representava o centro político e cultural do Brasil, e simbolizava

¹⁹Para mais informações, segue sugestões de livros sobre a Semana de Arte Moderna junto com a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, em 1922: 1. CÂNDIDO, A. *Literatura e revolução*. São Paulo: Publicações Alfa-Omega, 2004. 2. OLIVEIRA, R. *Arte moderna brasileira: uma história crítica*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. 3. SANTOS, M. (2015). *Modernidade e identidade nacional no Brasil: uma análise das exposições do século XX*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. 4. SILVA, L. *Cultura e política no Brasil: reflexões sobre a Exposição do Centenário da Independência*. São Paulo: Editora Senac, 2018.

as transformações pelas quais o país passava naquele período. O local conhecido como Morro do Castelo foi demolido e na sua área e entorno foram construídos pavilhões para exposições de diversos países, que exploravam temas como arte, ciência, agricultura e indústria.

Como aponta Motta (2023), a Exposição do Centenário foi a primeira a se realizar após a Grande Guerra, e seu maior desafio foi traduzir a vontade de renovação que então mobilizou o mundo. Se os pavilhões nacionais ainda exibiam com ênfase as riquezas naturais do Brasil, o foco principal passou a ser a capacidade de exploração desses recursos. A ciência tornou-se o novo vetor do progresso, manifestando-se na confiabilidade dos dados estatísticos, nas inovações da química, da eletricidade e do rádio — cuja primeira transmissão no Brasil aconteceu justamente durante a inauguração da exposição, com o discurso do presidente Epitácio Pessoa.

Primeira exposição a se realizar após a Grande Guerra, o grande desafio da Exposição do Centenário foi o de traduzir a vontade de renovação que então mobilizava o mundo. Se a ênfase nos mostruários dos palácios nacionais ainda recaiu sobre as riquezas naturais do país, o que deveria ser ressaltado, e efetivamente o foi, era a possibilidade de exploração desses recursos naturais. No século XX, quem dava as cartas era a ciência, expressa na confiabilidade dos dados estatísticos, nas maravilhas da química, nas luzes da eletricidade, na magia do rádio. A primeira transmissão de rádio no Brasil ocorreu justamente durante a inauguração da Exposição do Centenário, com o discurso do presidente Epitácio Pessoa (Motta, 2023).

Nas décadas seguintes, os processos de industrialização, urbanização e modernização seguiram avançando, intensificados no contexto pós-Segunda Guerra Mundial e sob a crescente hegemonia cultural dos Estados Unidos (Moura, 2012). No campo das artes visuais, os desdobramentos do modernismo brasileiro encontraram novo impulso a partir dos anos 1950 com a abstração geométrica e o concretismo, tendências que buscavam uma linguagem formalmente rigorosa e alinhada aos princípios universais da arte moderna. A obra *Bailarinas*, de 1950, de Samson Flexor, exemplifica esse momento de inflexão, em que artistas buscavam integrar referências internacionais à realidade nacional (Figura 10).

Samson Flexor (1907-1971) estabeleceu-se no Brasil no período do pós-Segunda Guerra Mundial. Suas obras exploram formas orgânicas e demonstram uma intensa pesquisa cromática, com especial atenção à relação entre cor e movimento. Na obra *Bailarinas*, por exemplo, o artista utiliza cores que se deslocam pela tela a partir das formas que as contêm, criando uma composição simultaneamente harmoniosa e dinâmica. Nascido na cidade de Soroca, na antiga Bessarábia - região que atualmente integra a Moldávia -. Flexor foi pintor, desenhista, muralista e professor (Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM-SP, 2022).

Figura 10 - Bailarinas. Samson Flexor, 1950

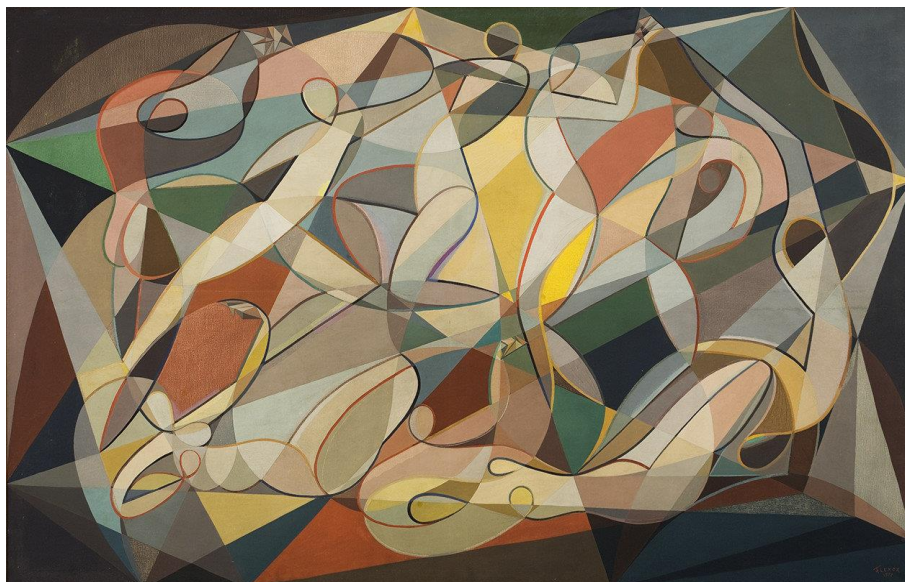


Foto: João Luiz Musa / Itaú Cultural

Fonte da imagem: Bailarinas, 2025

Teve uma atuação de destaque no desenvolvimento da arte abstrata no Brasil. Um marco desta atuação é a fundação do Atelier-Abstração em 1951, espaço dedicado ao ensino e à experimentação artística, que formou uma nova geração de artistas brasileiros (MAM-SP, 2022).

A escolha desta obra se justifica por camadas interpretativas que se revelam em diálogo com os trabalhos de Frans Post e Leone Righini. Observamos que *Bailarinas* integra o acervo do Itaú Cultural, embora não componha a Brasileira Itaú propriamente dita. A coleção de arte do banco foi sendo ampliada ao longo dos anos, incorporando obras de artistas modernos e contemporâneos. Nesse contexto, a ruptura - ou transgressão - é compreendida como um marco fundamental na trajetória da arte brasileira. Trata-se, no entanto, de uma mudança que se insere em um processo contínuo, onde os artistas modernos, embora revolucionários, são também herdeiros de tradições visuais anteriores, conectados de certo modo ao Brasil holandês de Post.

Nas palavras de Mário Chagas (1999, p. 120):

Se, por um lado, o modernismo brasileiro implicou mudanças em relação aos paradigmas estéticos academicistas e neoclássicos em voga no Brasil até o início do século e, num esforço de atualização da inteligência, associou-se à correntes modernas da Europa; por outro, passado o calor da batalha dos primeiros anos, as pesquisas modernistas orientavam-se gradualmente para o “primitivo”, para o folclórico, para o passado barroco e colonial, para aquilo que considerava a nota distintiva do Brasil em relação a outros países.

A obra *Metaesquema*, de Hélio Oiticica, integra um conjunto extenso de mais de 400 trabalhos produzidos entre os anos de 1956 e 1958 (Figura 11). Conceitualmente, são composições que investigam os próprios fundamentos da forma artística - seria como pensar o esquema do esquema, no qual formas e cores, cuidadosamente organizadas, resultam em experimentações visuais e estruturais. Hélio foi um artista de produção inovadora e extensa, cuja atuação inclui projetos visionários, muitos dos quais ainda realizados. Ele integra uma geração que circulava em um ambiente artístico ainda restrito, mas já bem estruturado em termos institucionais e conceituais (ProjetoHO, 2022).

Figura 11 - Metaesquema. Hélio Oiticica, 1957

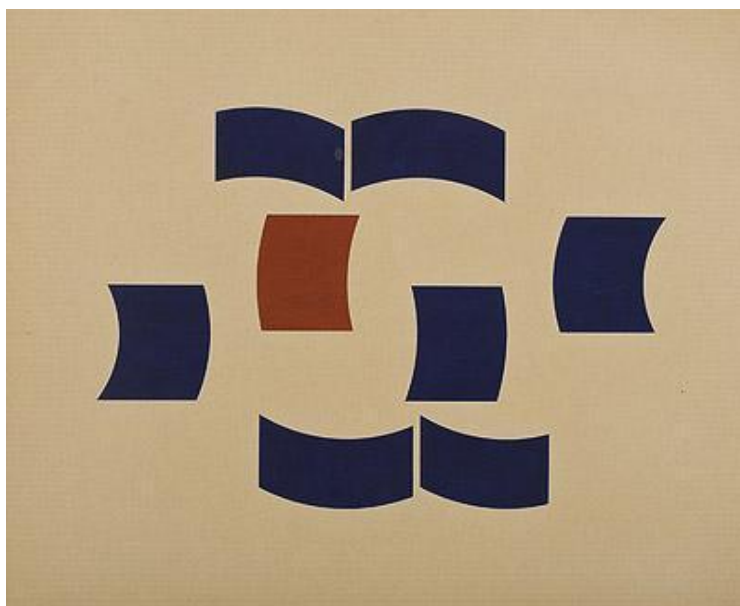


Foto: Romulo Fialdini / Itaú Cultural

Fonte da imagem: Metaesquema, 2025

Nas décadas de 1960 e 1970, o Brasil atravessou profundas transformações políticas, marcadas pela instauração da ditadura civil-militar em 1964. Esse contexto teve forte impacto na produção artística, levando muitos artistas a adotarem posturas críticas e experimentais. O Neoconcretismo, com nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, propôs uma arte sensorial e participativa, rompendo com o rigor formal do concretismo e aproximando-se das vivências cotidianas (Bragança, 2013).

Durante o regime autoritário, a arte tornou-se também uma forma de resistência simbólica, por meio de ações efêmeras, intervenções urbanas e proposições que questionavam tanto as estruturas institucionais quanto a lógica mercadológica da arte (Miceli, 2011). Já nos anos 1980, com o início da abertura política, observou-se uma revalorização da pintura e da subjetividade por meio do movimento conhecido como “Geração 80”. Essa

retomada da expressividade pictórica foi marcada por cores vibrantes, liberdade formal e por narrativas visuais que ampliaram o campo da arte contemporânea (Ramos, 2008).

Na segunda metade do século XX, observa-se uma expansão do circuito de artes, aqui compreendido como o conjunto de espaços de formação e pesquisa, bem como aqueles voltados à fruição estética e à valorização simbólica e econômica da arte, como museus e galerias. Instituições como a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), o curso de Artes Visuais da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre outras, passaram a formar artistas com sólido preparo técnico e um pensamento estético investigativo, como Mário Ramiro, Carmela Gross, Adriana Varejão e Beatriz Milhazes. Paralelamente, inicia-se um processo de crescente visibilidade e até mesmo de inserção midiática dos museus, acentuado a partir dos anos 1990.

A exposição de Claude Monet²⁰, realizada em 1997 no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Assis Chateaubriand, o MASP, em São Paulo, é emblemática: marcada por longas filas e uma maratona no último final de semana em cada cidade. A questão ultrapassa o número expressivo de visitantes e de sua diversidade social: inaugura-se uma prática, aparentemente sem retorno, na qual as exposições “arrasa quarteirão” são incorporadas como modelo e vistas como sinal de sucesso institucional. Como observa Canclini (2008a, p. 34), “a cultura contemporânea tornou-se uma rede de exposições transitórias e efêmeras, frequentemente modeladas pelo apelo ao espetáculo e ao consumo”.

A Bienal de Arte de São Paulo consolida a presença do Brasil no circuito internacional de arte, papel que será reconfigurado com a ascensão das feiras, entre as quais a SP-Arte atua como propulsora dessa nova realidade no país. Para Quemin (2014, p. 22), “a internacionalização dos artistas passa cada vez mais pelas feiras e bienais do que por instituições culturais tradicionais”, o que marca um deslocamento nos critérios de reconhecimento e consagração artística. Algumas galerias brasileiras tornam-se corporações transnacionais, com unidades em São Paulo, Paris, Pequim ou Dubai, e os limites entre curadoria, mediação e especulação financeira tornam-se progressivamente mais ambíguos. Como adverte Canclini (2008a, p. 41), “as formas simbólicas da arte são cada vez mais atravessadas pelas dinâmicas do capital global, o que não apenas redefine seus modos de circulação, mas também seus sentidos”.

A obra *Menino Pescando*, de 1997, de Beatriz Milhazes, reflete de forma exemplar o cenário global da arte no final do século XX (Figura 12), em que a fusão entre contextos locais e internacionais configura uma dinâmica complexa para o mercado e a circulação das obras.

²⁰Em 2019, Tarsila destrona Monet como exposição mais popular do museu de São Paulo [Tradução nossa]. Para mais informações, acesse: ANGELETI, G. Tarsila dethrones Monet as São Paulo museum's most popular exhibition. *The Art Newspaper*, 26 ago. 2019. Disponível em: <https://www.theartnewspaper.com/2019/08/26/tarsila-dethrones-monet-as-sao-paulo-museums-most-popular-exhibition>. Acesso em: 25 set. 2024.

Milhazes, artista carioca de reconhecimento internacional, possui seus trabalhos em importantes acervos, como os da Pinacoteca do Estado de São Paulo, do *Museum of Modern Art* (MoMA), do *Solomon Guggenheim Museum*, do *Tokyo Art Museum* e do *Centre Georges Pompidou*, entre outros.

Figura 12 - Menino Pescando. Beatriz Milhazes, 1997



Foto: João L. Musa / Itaú Cultural

Fonte: Beatriz [...], 2025

Sua trajetória inicia-se no contexto da chamada Geração 80, movimento que retomou a pintura como meio de afirmação estética e identidade artística, tendo como marco a exposição, *Como vai você, Geração 80?*, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, com participação de artistas de todo o país. Ao longo de sua carreira, Milhazes consolidou sua projeção internacional, participando de bienais como as de São Paulo e Veneza e inserindo suas obras em coleções de referência mundial (Beatriz [...], 2025).

Nesse novo cenário da arte globalizada, a obra circula em um circuito transnacional, sendo negociada, exposta e adquirida por galerias e museus que atuam como instâncias de validação cultural e financeira. A arte, muitas vezes, parece ter vontade própria; no entanto, é conduzida por escolhas - e disputas - que envolvem colecionadores, curadores, críticos e o mercado. Ao considerar o percurso de uma obra, torna-se evidente a presença da memória como um elemento central no processo de legitimação. O conhecimento acumulado, construído ao longo de décadas de pesquisa, teoria e crítica, oferece as bases para a consagração de determinadas produções no campo artístico. Ainda assim, a fronteira entre o que é um fenômeno de curto prazo, impulsionado pelas dinâmicas mercadológicas, e o que se tornará reconhecido como arte perene, permanece difusa e instável.

Os museus, tradicionalmente concebidos como instituições públicas com financiamento majoritariamente estatal, passaram a adotar estratégias de captação de recursos e marketing, desenvolvendo uma imagem institucional fortemente marcada pela lógica do *branding*. Nesse cenário, curadorias independentes e iniciativas privadas podem, em certos casos, antecipar a validação de artistas e movimentos, atribuindo-lhes uma legitimidade precoce - um processo que, historicamente, ocorreria apenas com o distanciamento do tempo. No entanto, como nos ensina Chagas (1999, p. 20), os museus e as coleções são também espaços de memória e de poder. As coleções, em particular, podem operar de maneira ainda mais incisiva, pois, frequentemente, não apenas preservam o conhecimento, mas o organizam e direcionam segundo os interesses e perspectivas de seus colecionadores - exercendo, assim, influência direta sobre a construção das narrativas da história da arte. No próximo capítulo, aprofundaremos a análise desse ator fundamental — o colecionador — à luz das contribuições teóricas de Pierre Bourdieu.

CAPÍTULO 2

O COLECIONADOR: DO INTERESSE À INSTITUCIONALIZAÇÃO

Colecionar é fazer uma autobiografia com
objetos (Baudrillard, 2007, p. 96)

O colecionador surge como figura central na compreensão das práticas de preservação, circulação e valorização de objetos culturais. Ele atua como mediador entre o privado e o público, contribuindo para a construção de sentidos e para a formação de patrimônios culturais que ultrapassam seu interesse individual. Este capítulo examina o colecionismo brasileiro, considerando tanto as trajetórias pessoais quanto as articulações com instituições e sistemas de arte, revelando como o gosto, a estratégia e a visão de cada colecionador influenciam o destino e a interpretação das coleções. A análise inicia-se com uma reflexão conceitual sobre o colecionador e suas práticas, seguida por um levantamento dos perfis mais representativos no Brasil, cuja atuação evidencia distintas formas de engajamento com o patrimônio cultural. Em seguida, discute-se a Coleção Brasileira, como exemplo de como a experiência individual se transforma em um legado público, e, finalmente, aborda-se a inserção do colecionismo no sistema de arte contemporâneo, evidenciando a complexidade e a dinâmica desse campo. Ao longo deste capítulo, busca-se demonstrar como a coleção, ao mesmo tempo que reflete interesses privados, participa de processos de institucionalização e de construção de memória coletiva, constituindo-se como elo entre a iniciativa individual e a preservação cultural compartilhada. Para aprofundar a análise dos perfis apresentados, o leitor poderá consultar, nos anexos desta tese, as biografias completas dos colecionadores abordados, que oferecem informações detalhadas sobre suas trajetórias, práticas e vínculos institucionais.

2.1 Perfis e Práticas do Colecionador

A figura do colecionador de arte, tradicionalmente envolta em uma imagem romântica e frequentemente idealizada, pode — e deve — ser analisada a partir de uma perspectiva crítica e estruturada. Considerando a noção de capital cultural desenvolvida por Bourdieu (2011) no contexto do campo artístico, o colecionador se diferencia não apenas pela capacidade econômica de adquirir obras, mas também por sua familiaridade com os códigos estéticos e históricos que norteiam a seleção e apreciação dos objetos - uma competência específica que decorre de seu *habitus*. Dessa forma, o colecionador de arte tende a provir de uma classe social que detém acesso privilegiado a formas legítimas de capital cultural, o que lhe permite interpretar e atribuir valor às obras para além de sua materialidade ou função decorativa. A capacidade de discernir a qualidade estética de uma peça, reconhecer sua relevância histórica ou simbólica e contextualizá-la em um panorama mais amplo de produção artística é o que distingue o colecionador engajado do simples comprador. Ao adquirir obras e se estruturar coleções, não se guardam apenas objetos. Nessa prática, performa-se e reafirma-se uma posição em um espaço social hierarquizado, demarcando pertencimento a

uma elite cultural em um processo de diferenciação e legitimação que, na conceituação de Bourdieu (2011) é a própria “distinção”. Ter em sua coleção uma obra de um artista consagrado ou uma peça de relevância histórica não apenas eleva o prestígio simbólico do indivíduo, como também fortalece sua identidade social. O colecionador, portanto, não é um agente passivo, mas um ator ativo e estratégico dentro do campo artístico, onde os valores atribuídos às obras — e a própria definição do que é “arte” — são constantemente negociados e disputados (Bourdieu, 1996).

Acrescentamos a esta análise o gosto estético do colecionador de arte como construção social (Bourdieu, 2011). O gosto, segundo o autor, não é uma predisposição natural ou individual, mas sim o produto das condições sociais de existência. Ele reflete as hierarquias simbólicas que estruturam o espaço social e está intimamente ligado aos estilos de vida e às posições ocupadas pelas diferentes classes. Assim, o gosto do colecionador de arte é moldado por seu *habitus*, ou seja, pelas disposições incorporadas ao longo de sua trajetória social, e se apresenta tanto como reflexo de sua origem social quanto como instrumento de afirmação e ascensão simbólica (Bourdieu, 2011). A forma como o colecionador se relaciona com a arte — os tipos de obras que valoriza, os artistas que escolhe apoiar, os critérios que orientam suas aquisições, bem como a maneira como exibe sua coleção — revela camadas significativas de sentido sobre os valores que atribui à produção artística. Esse gosto, longe de ser individual ou espontâneo, é continuamente reforçado pela validação social oferecida por seus pares, por instituições legitimadoras, como museus e curadores, e pela mídia especializada, que contribui para a consagração de determinadas obras e artistas como dignos de atenção e investimento (Bourdieu, 1996).

A relação entre o colecionador e a produção de valor no campo artístico é, portanto, complexa e multifacetada. Embora alguns colecionadores possam atuar orientados por critérios estritamente financeiros, buscando retorno sobre os investimentos realizados, muitos percebem sua coleção como uma continuidade de si mesmos - um meio de construção identitária e de engajamento com o universo simbólico da cultura -, o “eu estendido” de Pearce (1993). Nessa perspectiva, para Bourdieu, a prática do colecionismo é um terreno fértil para a geração de capital simbólico: o prestígio associado à posse de obras de relevância histórica ou estética pode superar, em valor social, os ganhos econômicos obtidos por sua eventual comercialização (Nogueira; Catani, 1998). Além disso, o colecionador exerce influência ativa na constituição de narrativas em torno de artistas, movimentos e correntes estéticas. Ao decidir apoiar determinado artista ou adquirir obras de um período ou estilo específico, ele contribui para a legitimação simbólica desses elementos no interior do campo da arte. A ação do colecionador, nesse sentido, não se limita à aquisição: ela implica uma tomada de posição que afeta a visibilidade pública, a circulação e a valorização da obra, moldando percepções e atuando na construção da história da arte. O ato de colecionar, portanto, é um ato social,

situado dentro de um campo de disputas simbólicas, que participa ativamente da conformação dos gostos, das tendências e das estruturas de consagração artística. Em última instância, a coleção de arte se revela como uma prática profundamente inserida nas dinâmicas de poder, distinção e legitimação, expondo as camadas de classe, gosto e valor que configuram o mundo da arte contemporânea.

Essa dimensão simbólica do colecionismo, articulada à construção de identidade e prestígio, encontra um desdobramento significativo nas tipologias propostas por Susan Pearce (1993), que identifica diferentes perfis de colecionadores com base em suas motivações e formas de relação com os objetos. Em *Museums, objects and collections: a cultural study*, a autora propõe uma análise detalhada das motivações que impulsionam o ato de colecionar, oferecendo uma tipologia que contribui para compreender a diversidade de práticas e significados associados ao colecionismo (Pearce, 1993). De modo geral, Pearce (1993) identifica três categorias principais:

1. **Colecionismo como lembrança (*souvenir*):** nesta categoria, a motivação do colecionador está centrada no valor afetivo e memorial do objeto. Embora Pearce (1993) utilize o termo *souvenir*, que remete a recordações associadas a experiências pessoais — como viagens, encontros ou marcos biográficos —, o termo *memento* expressa com mais precisão, em português, a função de evocação da memória individual que caracteriza essa prática. Os objetos são investidos de significados afetivos, atuando como âncoras de lembranças e identidades pessoais que, por vezes, podem adquirir ressonância coletiva;
2. **Colecionismo como desejo (fetichista):** essa categoria aproxima-se do que Pearce (1993) denomina *fetishistic collecting*, em que os objetos são carregados de significados simbólicos que extrapolam sua materialidade. Aqui, o desejo manifesta-se como uma força motivadora que atribui ao objeto um valor espiritual, atemporal ou místico. O colecionador é movido por um anseio subjetivo, que se traduz na busca por aquilo que o objeto representa — mais do que por sua presença física. O fetiche, nesse sentido, reside não apenas no objeto, mas na projeção de sentidos que ele sustenta;
3. **Colecionismo como sistematização (classificatório):** refere-se à prática organizada e racional do colecionismo, frequentemente vinculada a instituições científicas ou museológicas. Nesse perfil, os objetos são adquiridos, catalogados e preservados com base em critérios técnicos e metodológicos. O interesse recai sobre a construção de conhecimento, a pesquisa e a classificação, refletindo um compromisso com padrões de documentação e ordenação historicamente associados à prática museológica. Colecionadores com esse perfil operam a partir de uma lógica estruturada, aproximando-se da figura do curador ou pesquisador.

A institucionalização da coleção introduz um novo regime de organização, no qual o gesto de colecionar deixa de ser apenas pessoal ou afetivo e passa a operar dentro de uma lógica classificatória e normatizadora. Nesse processo, o colecionador adota práticas que se alinham ao que Michel Foucault (1987) identifica como mecanismos disciplinares da modernidade: formas de poder que se exercem pela ordenação dos saberes, pelo controle dos discursos e pela organização da visibilidade²¹. O museu, enquanto dispositivo, não apenas conserva: ele educa, vigia, induz formas de ver e pensar. A racionalidade que guia o colecionador sistemático, descrita por Susan Pearce (1993), encontra aqui um ponto de inflexão — ela se aproxima da função disciplinar da instituição moderna, transformando a coleção em um espaço regulado de produção de memória e sentido.

Como afirma Pearce (1993, p. 68): “O colecionismo pode ser usado para explorar nossas identidades pessoais, para afirmar poder e controle, para buscar transcendência e para impor uma ordem racional em um mundo caótico”. Essa citação evidencia como o ato de colecionar vai além da simples guarda de objetos, funcionando como ferramenta de construção identitária, expressão de poder, busca de transcendência e tentativa de organizar simbolicamente o mundo. No contexto do sistema da arte, esses perfis de colecionadores ajudam a compreender as múltiplas formas de interação entre os indivíduos e o campo artístico. Um colecionador que concebe sua coleção sob o prisma do *memento*, por exemplo, tende a privilegiar obras com vínculos afetivos, pessoais ou históricos, atuando como marcador de memória. Já aquele que organiza sua coleção a partir do desejo busca objetos que ressoem com significados subjetivos mais profundos, funcionando como extensões simbólicas de sua identidade. Por sua vez, o colecionador que adota uma abordagem sistemática é movido por um impulso classificatório, voltado à organização, à documentação e, muitas vezes, à contribuição para a pesquisa e preservação do patrimônio cultural. Essa diversidade de motivações revela a complexidade do colecionismo e sua inserção em uma rede de valores simbólicos, sociais e epistemológicos.

A compreensão das motivações que levam indivíduos a colecionar — seja pelo afeto, pelo desejo ou pela sistematização — permite observar como essas práticas se manifestam em diferentes contextos sociais e históricos. No Brasil, ao longo do século XX e início do XXI, o colecionismo se desenvolveu em paralelo à formação do campo artístico nacional, refletindo tanto os valores da elite cultural quanto as transformações institucionais e de mercado que marcaram esse período. As trajetórias de colecionadores brasileiros revelam como esses sujeitos operam como agentes de legitimação, atuando na valorização de artistas, na

²¹Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987), analisa os dispositivos de poder próprios da modernidade, especialmente aqueles voltados à disciplina dos corpos e à produção de saber. A organização da visibilidade, o controle dos discursos e a normatização das práticas sociais são elementos centrais dessa racionalidade disciplinar, presente em instituições como escolas, prisões, quartéis e museus.

constituição de acervos e, muitas vezes, na criação de instituições museológicas. A partir do próximo item, analisaremos perfis específicos de colecionadores no Brasil, relacionando suas práticas às categorias propostas por Susan Pearce (1993) e aos conceitos de distinção, *habitus* e capital simbólico desenvolvidos por Pierre Bourdieu (2011).

2.2 Colecionadores Brasileiros e seus Legados

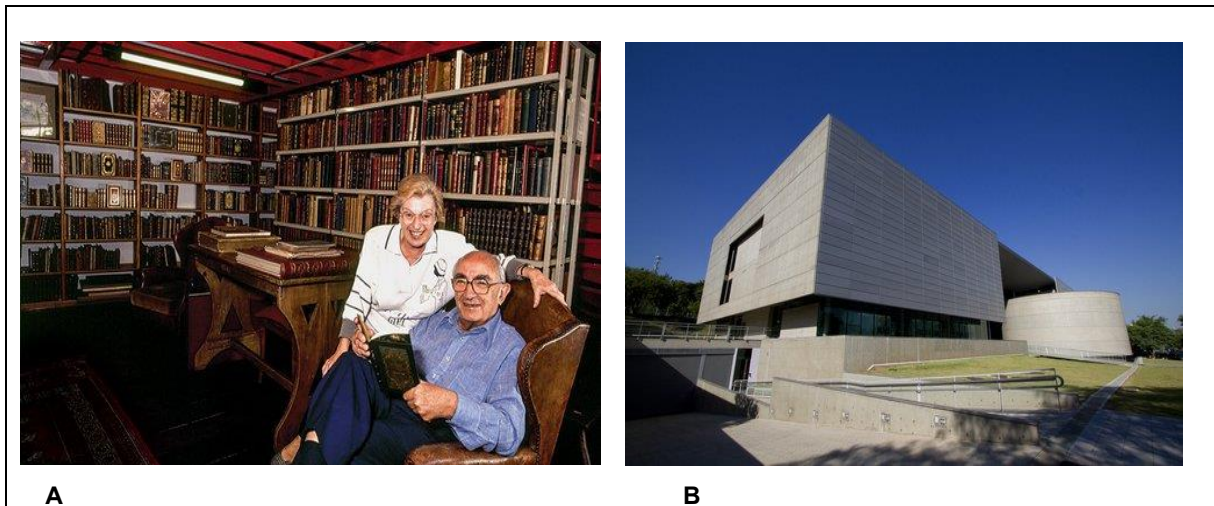
A análise dos colecionadores brasileiros²² aqui reunidos têm como principal critério a existência de relações — diretas ou por similaridade de trajetória — com Olavo Setúbal, figura central desta pesquisa (Anexo A). Seja por afinidades no perfil de colecionismo, nos vínculos institucionais com museus, na atuação enquanto agentes culturais ou na configuração de coleções voltadas à formação de uma narrativa sobre o Brasil, os nomes escolhidos ajudam a contextualizar e compreender o lugar que Setúbal ocupa no campo artístico e cultural brasileiro. Ao investigar essas trajetórias, procuramos não apenas traçar um panorama do colecionismo no país, mas também evidenciar como essas práticas estão conectadas à construção de memória, identidade nacional e legitimidade simbólica. O diálogo com os conceitos de Pierre Bourdieu (2011) e com as categorias tipológicas de Susan Pearce (1993) permitirá compreender os sentidos e os impactos dessas coleções no interior do sistema de arte.

Esse conjunto de colecionadores evidencia uma diversidade de motivações, estratégias e formas de inserção no campo artístico, que pode ser compreendido à luz das categorias propostas por Susan Pearce (1993), bem como das dinâmicas de capital simbólico discutidas por Pierre Bourdieu (2011). Embora cada caso guarde suas especificidades, é possível observar padrões e recorrências que permitem agrupar esses agentes em torno de certas práticas e intenções comuns.

Tomando como ponto de partida as categorias de Pearce (1993), observa-se, por exemplo, que José Mindlin (1914-2010) e Pedro Corrêa do Lago (1958-) manifestam forte afinidade com o colecionismo sistemático ou classificatório (Figuras 13-14). Ambos se dedicaram à reunião e organização de acervos bibliográficos e documentais com objetivos de preservação, pesquisa e transmissão do conhecimento, o que os aproxima da lógica museológica de ordenação e conservação.

²²A biografia completa de cada colecionador citado nesse capítulo encontra-se no Anexo A.

Figura 13 - Guita (1916-2006) e José Mindlin (1914-2010) e a Biblioteca Brasileira



Fonte da imagem: USP. Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, [2025?]

Notas: A - Guita (1916-2006) e José Mindlin (1914-2010) na Biblioteca Brasileira em sua residência

B - A Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) está instalada no Espaço Brasileira da USP

Figura 14 - Pedro Corrêa do Lago (1958-)



Foto: Nicolas Ragonneau / Proustonomics

Fonte da imagem: Lago, 2023

Também nesse perfil se inscreve, ainda que com nuances próprias, João Sattamini (1931-2018), cuja coleção, voltada à arte contemporânea brasileira e mantida em comodato no Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC-Niterói), no Rio de Janeiro, reflete uma

preocupação com a formação de um panorama representativo da produção recente do país (Figura 15).

Figura 15 - João Sattamini (1931-2018)

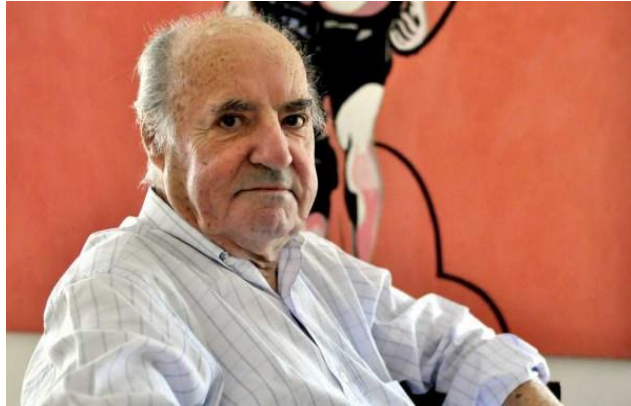


Foto: reprodução - João Sattamini

Fonte: João [...], 2018b

Outros colecionadores, como Gilberto Chateaubriand (1925-2022), Eva Klabin (1903-1991), Ema Klabin (1907-1994) e Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) (Figuras 16-19), podem ser interpretados como casos em que o colecionismo se articula ao desejo - no sentido fetichista proposto por Pearce (1993).

Figura 16 - Gilberto Chateaubriand (1925-2022)

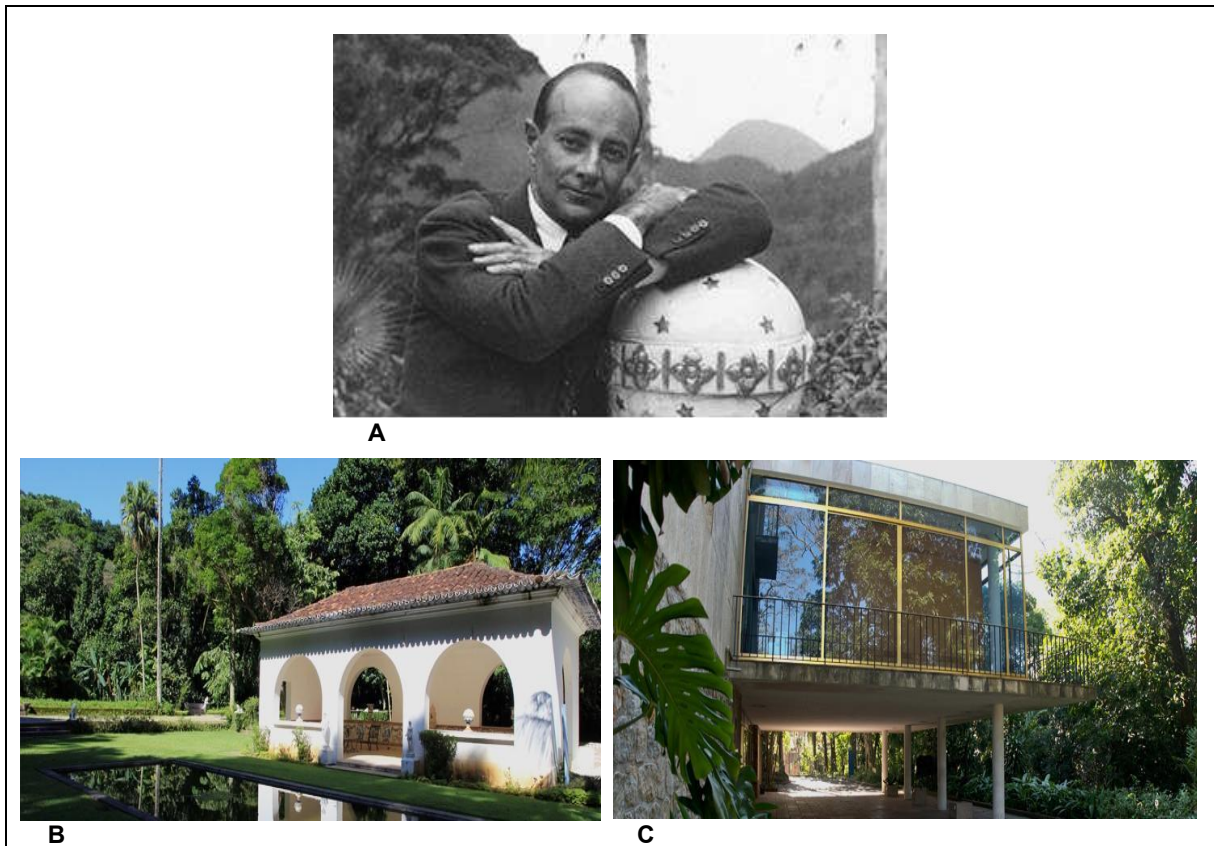


Foto: Vicente de Mello

Fonte da imagem: G1.GLOBO, 2022

Nota: Gilberto Chateaubriand e parte de sua coleção no MAM-RJ

Figura 17 - Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) e Museus Castro Maya



Fotos: Acervo dos Museus Castro Maya

Fontes das imagens: Museus Castro Maya, [2023?]

Notas: A - Raymundo Ottoni de Castro Maya

B - Museu do Açude, no Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro

C - Chácara do Céu, em Santa Teresa, Rio de Janeiro

Figura 18 - Eva Klabin (1903-1991) e Ema Klabin (1907-1994)



Foto: Acervo da Casa Museu Ema Klabin

Fonte da imagem: Casa Museu Ema Klabin, 2025

Nota: As irmãs Eva Klabin e Ema Klabin (Casa Museu Ema Klabin, Jardim Europa, São Paulo)

Figura 19 - Residências de Eva e Ema Klabin



Fotos: Acervo da Casa Museu Ema Klabin e Casa Museu Eva Klabin

Fontes das imagens: Casa Museu Ema Klabin, 2025; Casa Museu Eva Klabin, 2025

Notas: A - Biblioteca. Residência de Ema Klabin (Casa Museu Ema Klabin, Jardim Europa, São Paulo)

B - Sala de estar Renascença. Residência de Eva Klabin (Casa Museu Eva Klabin, na Lagoa, Rio de Janeiro)

Nesse perfil, há um investimento subjetivo que transcende a função informativa ou memorial dos objetos, manifestando-se como projeção simbólica de gosto, status e distinção. Suas coleções, compostas por obras de reconhecida qualidade estética e histórico-cultural, expressam escolhas que constroem uma imagem de mundo e um *ethos* colecionador próprio — frequentemente voltado à constituição de um espaço de prestígio no campo artístico.

Há, ainda, colecionadores como Charles Cosac (1964-) e Marcos Amaro (1984-) que atualizam esse gesto em chave contemporânea (Figuras 20-21).

Figura 20 - Charles Cosac (1964-)



Foto: Avener Prado

Fonte da imagem: Pinheiro, 2023

Figura 21 - Marcos Amaro (1984-)



Fonte da imagem: Amaro Aviation, 2025

Os acervos Marcos Amaro articulam dimensões afetivas, estratégias de visibilidade e experimentações institucionais — como a Fábrica de Arte Marcos Amaro (FAMA) —, demonstrando como o colecionismo permanece uma prática viva, em constante reconfiguração diante das transformações do sistema da arte. O Anexo B apresenta a entrevista com Marcos Amaro realizada *on-line*, direto de sua residência, na Suíça, em 7 de novembro de 2024, cuja transcrição foi autorizada para compor essa tese.

Seguem os colecionadores, Walther Moreira Salles (1912-2001) e Alberto Lamago (1896-1962) (Figuras 22-23).

Figura 22 - Walther Moreira Salles (1912-2001) e sua residência

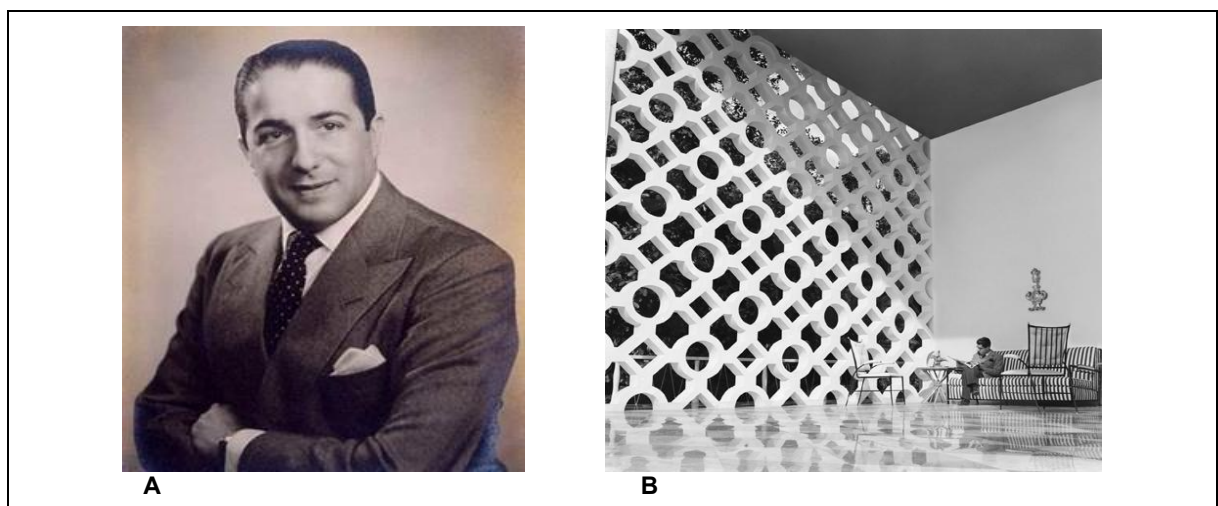


Foto: Arquivo Walther Moreira Salles / Acervo IMS

Fonte da imagem: Instituto Moreira Salles, 2025b

Nota: A - Fotografia oficial de Walther Moreira Salles na embaixada brasileira em Washington, em 1952. Foi nomeado para o posto em 1952 por Getúlio Vargas, e em 1959 por Juscelino Kubitschek.
B - Olavo Redig de Campos, autor do projeto da residência de Walther Moreira Salles, em c1954. Atualmente é a unidade do IMS Rio de Janeiro.

Figura 23 - Alberto Lamego (1896-1962)

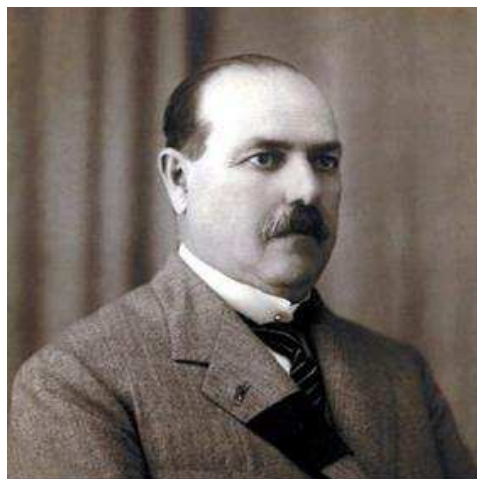


Foto: Ascom. J3News.com

Fonte da imagem: Alberto [...], 2022

Nota: Foto extraída da exposição “Página inédita da Terra Goytacá: vida e obra de Alberto Lamego”, no Teatro Municipal Trianon, em Campos de Goytacazes (13 a 23 dez. 2022)

Já as figuras, Walther Moreira Salles (1912-2001) e Alberto Lamego (1896-1962), podem ser situadas em um ponto de convergência entre memória pessoal e preservação patrimonial, operando em registros que oscilam entre o colecionismo como lembrança (*souvenir*) e como sistematização, em especial pela forma como suas coleções foram incorporadas a instituições culturais.

A análise pode ser ainda enriquecida com a inclusão de figuras-chave, frequentemente, associadas à consolidação institucional do sistema das artes no país, como Assis Chateaubriand (1892-1968) e Ciccillo Matarazzo (1898-1977). Ambos são reconhecidos por sua atuação pública e por iniciativas que contribuíram para a criação de espaços de visibilidade e legitimação da arte no Brasil. Chateaubriand, ao fundar o MASP, em 1947 com Pietro Maria Bardi, mobilizou não apenas sua fortuna pessoal, mas também sua influência como empresário da comunicação. Sua prática de colecionismo pode ser lida como uma forma de conversão de capital econômico e midiático em capital simbólico e cultural, conforme propõe Bourdieu (2011). Embora seu perfil não se alinhe perfeitamente às categorias de Pearce (1993), ele manifesta traços híbridos entre o colecionismo fetichista — dado o valor representacional das obras adquiridas — e o classificatório, no esforço de formar um acervo público com pretensões enciclopédicas. Ciccillo Matarazzo, por sua vez, esteve à frente da criação do MAM-SP e da Bienal de São Paulo, em 1951. Sua atuação revela uma preocupação com a institucionalização da arte moderna no Brasil e com a inserção da produção nacional no circuito internacional. Nesse sentido, pode ser interpretado como um caso em que o impulso colecionista transborda o âmbito privado e assume uma lógica

sistematizadora, aproximando-se do perfil classificatório descrito por Pearce (1993). A análise de seu papel permite refletir sobre como a prática do colecionismo também pode operar como estratégia de visibilidade e legitimação em escala institucional. Essa diversidade de perfis evidencia como os colecionadores brasileiros, longe de constituírem um grupo homogêneo, atuam segundo distintas lógicas de valor, que articulam memória, desejo, conhecimento e poder. Suas coleções não apenas refletem gostos individuais, mas também desempenham um papel ativo na conformação do campo artístico nacional, seja por meio da criação de acervos públicos, da promoção de artistas ou da estruturação de instituições. A leitura cruzada das tipologias de Pearce (1993) e das categorias de Bourdieu (2011) permite compreender o colecionismo como uma prática situada, histórica e estrategicamente inserida nas disputas simbólicas que atravessam o mundo da arte.

A compreensão das práticas colecionistas no Brasil ganha maior profundidade quando articulada aos conceitos de Pierre Bourdieu, que concebe o campo artístico como um espaço de disputas simbólicas em que os agentes, através da acumulação e conversão de diversos tipos de capital — econômico, cultural e simbólico —, atuam para legitimar suas posições e influenciar a produção de valor cultural. Nesse sentido, os colecionadores brasileiros não são meros indivíduos armazenadores de objetos, mas atores estratégicos que participam da constituição e reprodução das estruturas do campo da arte nacional. Ao combinar essa perspectiva com as categorias motivacionais de Susan Pearce, pode-se compreender que as práticas colecionistas se manifestam em uma interseção entre desejos pessoais e objetivos estruturais. Por exemplo, o colecionismo como “memento” pode expressar tanto uma dimensão subjetiva, afetiva e identitária, quanto contribuir para a preservação e reforço da memória cultural nacional. O colecionismo fetichista, por sua vez, ultrapassa o valor econômico para atribuir ao objeto um prestígio simbólico que ressoa nas redes de poder e distinção social. Já o colecionismo sistemático, frequentemente associado à organização e classificação científica, dialoga diretamente com os processos institucionais de legitimação e preservação do patrimônio cultural.

No contexto brasileiro, figuras como Alberto Lamago (1904-1981), Gilberto Chateaubriand (1928-), José Mindlin (1914-2010), Olavo Setúbal (1923-2008) e outros exemplificam, em graus variados, esses perfis que operam simultaneamente como agentes individuais e estruturantes do sistema artístico nacional. Eles articulam sua atuação privada e pública, conjugando interesses pessoais, valores simbólicos e responsabilidades sociais, o que evidencia a complexidade das dinâmicas do colecionismo no Brasil contemporâneo. Assim, a análise dos colecionadores brasileiros não apenas reforça a importância das motivações diversas apontadas por Pearce (1993), mas também evidencia a dimensão relacional e estratégica do colecionismo, conforme proposta por Bourdieu (2011), na qual o

ato de colecionar se revela como uma prática social impregnada de poder, prestígio e influência na construção do campo artístico.

2.3 Brasileiras: do Privado ao Público

A noção de brasileira refere-se a conjuntos bibliográficos, iconográficos, cartográficos, fonográficos ou digitais que dizem respeito ao Brasil — seja por seu conteúdo temático, por seu autor ou por seu lugar de publicação. Essas coleções organizam e consolidam formas de ver, conhecer e imaginar o país, de modo que o termo “Brasileira” se aplica não apenas aos objetos, mas também à lógica cultural que orienta sua reunião, classificação e circulação. Como observou Benjamin (1994, p. 228), “em toda coleção aparece algo que transcende os objetos individuais: a forma como são reunidos revela uma ordem subjetiva e uma visão de mundo”. No caso da Brasileira, essa visão é atravessada por interesses históricos, políticos e estéticos. Krzysztof Pomian (1984) complementa ao sugerir que coleções operam como “mediadoras simbólicas entre o visível e o invisível, entre o mundo sensível e o mundo do saber”, ideia particularmente aplicável às coleções brasileiras formadas sob o influxo do olhar europeu ou nacionalista.

Desde os relatos de cronistas e viajantes como Hans Staden, Jean de Léry e André Thévet, o Brasil passou a existir no imaginário europeu como território de abundância, exotismo e alteridade. A *Viagem à Terra do Brasil* (1578), de Léry, exemplifica essa percepção ambivalente — marcada pelo fascínio e pela estranheza diante dos povos indígenas — ao destacar, entre outros aspectos, a curiosidade dos Tupinambás, que observavam os estrangeiros atentamente e faziam inúmeras perguntas sobre seus costumes e objetos (Léry, 1961). Ao longo dos séculos, esse tipo de produção foi adquirido por colecionadores, bibliófilos e instituições, formando o que hoje se compreende como acervos de Brasileira. Esses acervos são compostos por obras raras, documentos históricos, livros científicos, relatos de viagem, mapas e imagens — quase sempre reunidos sob o signo da erudição e do colecionismo. Destaca-se, nesse contexto, a biblioteca formada por Carl Friedrich von Martius e Johann Baptist von Spix, cuja *Viagem pelo Brasil* (1823) buscava descrever o território em sua exuberância natural: “há uma pujança vital que atravessa plantas, animais e até os homens” (Martius; Spix, 1981, p. 89).

Entre as instituições brasileiras que abrigam coleções de referência, a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, preserva uma importante Coleção Brasileira, composta por manuscritos, mapas, impressos raros, periódicos e iconografia desde o período colonial. O acervo é fundamental para compreender o processo de construção da identidade nacional e os registros do poder letrado ao longo do século XIX. A Biblioteca Brasileira Guita e José

Mindlin (BBM-USP), fruto da doação da coleção privada do bibliófilo José Mindlin, abriga mais de 30 mil títulos que cobrem literatura, história, ciências naturais, manuscritos e primeiras edições. Como escreve o próprio Mindlin: “coleccionar é um modo de amar o país, de reconstruir sua memória página por página” (Mindlin, 2005, p. 27).

No processo de consolidação da Brasileira como campo bibliográfico, destaca-se de maneira incontornável a figura de Rubens Borba de Moraes (1899-1986). Diplomata, professor, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo e curador da Biblioteca das Nações Unidas, Borba de Moraes foi um dos primeiros a sistematizar o que se poderia considerar um *corpus* de Brasileira, tanto em sua dimensão bibliográfica quanto patrimonial. Sua obra *Bibliographia Brasileira*, de 1958, representa um marco nesse sentido, pois cataloga e descreve em detalhe as obras fundamentais publicadas sobre o Brasil até 1900, com atenção à sua importância histórica, editorial e iconográfica (Borba de Moraes, 1958). Borba de Moraes (1965) entendia que a Brasileira não se restringia à raridade dos volumes, mas à sua função histórica e cultural na construção da imagem do país. Sua prática como colecionador estava intrinsecamente ligada a um gesto intelectual: “o colecionador que se limita a juntar volumes raros não vai muito longe; é preciso conhecê-los, lê-los, estudá-los” (Borba de Moraes, 1965, p. 42). Para ele, a Brasileira era também um campo de produção de conhecimento. Sua biblioteca pessoal, considerada uma das mais completas coleções privadas de Brasileira do século XX, foi incorporada à Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, o que reforça o elo entre as práticas bibliográficas de Borba de Moraes e o colecionismo erudito de José e Guita Mindlin. A presença de sua coleção no acervo da USP é um testemunho não apenas da qualidade bibliográfica do conjunto, mas do papel decisivo que exerceu na curadoria da memória impressa do Brasil.

O avanço das tecnologias digitais tem transformado profundamente o acesso aos acervos culturais brasileiros, especialmente no campo das Brasileiras. Plataformas institucionais vêm reunindo e disponibilizando coleções raras, iconográficas e bibliográficas, ampliando o alcance público e promovendo novas formas de pesquisa, curadoria e interpretação. Destaca-se o portal Brasileira Iconográfica (2017b), que reúne acervos de instituições, como a Fundação Biblioteca Nacional (FBN) e o Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro, a Pinacoteca de São Paulo e o Instituto Itaú Cultural, em São Paulo. A plataforma propõe abordagens curatoriais sobre imagens raras — como aquarelas, gravuras e pinturas — produzidas entre os séculos XVI e XX, evidenciando os olhares coloniais e os enquadramentos estéticos que moldaram a visualidade do Brasil. Outro exemplo relevante é a Brasileira Digital (2025), vinculada à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Lançada em 2009, a biblioteca oferece acesso gratuito a obras clássicas sobre a formação histórica, social e cultural do país, incluindo títulos das coleções *Brasileira* (Companhia Editora Nacional) e *Documentos Brasileiros* (Livreria José Olympio Editora).

A Brasileira da Biblioteca Mário de Andrade (BMA), em São Paulo, constitui um dos mais importantes acervos públicos dedicados à memória cultural brasileira. Formada ao longo de mais de sete décadas, a coleção reúne livros raros, manuscritos, mapas, periódicos, álbuns fotográficos, gravuras, cartões-postais, moedas e exemplares únicos. Sua abrangência cronológica vai do período colonial até o início do século XX, oferecendo uma representação abrangente da formação histórica, intelectual e visual do país. Entre os destaques estão obras de viajantes estrangeiros que retrataram o Brasil nos séculos XVI ao XIX, como Jean de Léry, André Thévet, Georg Marcgraf, Johann Moritz von Nassau, Johann Baptist von Spix, Carl Friedrich von Martius, Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas. A origem da coleção remonta às aquisições e incorporações realizadas durante a gestão de Mário de Andrade à frente do Departamento Municipal de Cultura, nos anos 1930. Um marco importante foi a compra, em 1936, da biblioteca de Félix Pacheco, considerada, então, a maior Brasileira privada do Brasil. Ao longo das décadas, o acervo foi ampliado com doações de intelectuais, como Paulo Prado, Rubens Borba de Moraes e Sérgio Milliet, consolidando o perfil erudito e culturalmente diversificado da coleção (São Paulo, 2022).

Ao analisar a Brasileira, a partir das perspectivas de Pierre Bourdieu (1996) e Walter Benjamin (1994), é possível perceber que as coleções de livros raros e documentos históricos do Brasil não são meras construções pessoais de bibliófilos, mas constituem disputas simbólicas inseridas dentro de um campo cultural, onde o capital simbólico é fundamental. Como afirma Bourdieu (1996, p. 230), “o campo cultural é um espaço de posições e de lutas, onde os agentes buscam impor a definição legítima da cultura”. Nesse sentido, o colecionador de Brasileira ao reunir volumes raros não apenas armazena objetos, mas se insere ativamente em uma rede de significados e valores que transcendem a mera posse física dos itens. Cada livro, cada manuscrito, carrega consigo uma carga simbólica que confere ao colecionador um lugar específico dentro dessa hierarquia cultural. No campo da Brasileira, as coleções assumem um papel crucial na definição e manutenção de um status social que ultrapassa a dimensão material. A disputa pelo capital simbólico, como descrita por Bourdieu (1996), é um processo contínuo em que os colecionadores buscam não só o reconhecimento de sua erudição e dedicação, mas também a validação de sua posição dentro de uma rede de poder cultural. A doação dessas coleções a instituições de prestígio, como a Biblioteca Nacional ou a USP, representa não apenas a entrega de um legado material, mas também a afirmação do colecionador como detentor de prestígio simbólico. Ao fazer isso, o colecionador reforça sua própria identidade cultural e se posiciona como agente ativo na preservação da memória – memória que, em grande parte, parte dele mesmo como figura legitimadora daquilo que é preservado. A Brasileira, portanto, torna-se um campo de disputa simbólica, onde o valor dos objetos está intimamente ligado ao prestígio social que conferem a quem os detém. No entanto, como apontado por Walter Benjamin, esse valor não é apenas social, mas

também aurático. Em seu ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin (1994, p. 167) afirma que, “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”. A Brasileira, enquanto objeto de desejo, não se limita à sua função informativa ou estética; ela carrega consigo a aura da história, da singularidade e da autenticidade. Cada exemplar raro, cada manuscrito oriundo dos períodos colonial ou imperial, possui um valor único e irreproduzível. A experiência de manusear esses objetos, de interagir com a materialidade de um livro impresso há séculos, é uma vivência sensorial e emocional que reforça sua aura.

Contudo, como Benjamin (1994) já advertia, a reprodutibilidade técnica desafia a aura da obra original. A digitalização de livros e a reprodução de documentos facilitam o acesso à informação, mas não replicam a experiência singular proporcionada pelo objeto autêntico, “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (Benjamin, 1994, p. 171), mas também esvazia parte de sua aura. Nesse sentido, a Brasileira e seus colecionadores preservam a unicidade e a exclusividade de objetos que, em sua materialidade, representam mais do que o conhecimento que transmitem. A preservação da aura torna-se, então, uma tarefa essencial das instituições responsáveis por essas coleções, pois o valor simbólico da Brasileira depende, em grande medida, da autenticidade de sua experiência material que ela proporciona.

Ao longo do tempo, a Brasileira vai se tornando para o colecionador e para as instituições que a acolhem, não apenas um patrimônio histórico ou literário, mas um instrumento de poder simbólico e um marcador de identidade cultural. No campo cultural da Brasileira, como em qualquer campo de poder, as lutas por legitimidade e reconhecimento se entrelaçam, e é justamente nessa dinâmica que se situa a importância das coleções pessoais e das instituições que as recebem. Essas coleções, além de guardarem memórias, são testemunhos de uma luta simbólica constante para definir o que é considerado legítimo e autêntico no campo da cultura brasileira. Dessa maneira, a Brasileira, enquanto fenômeno de colecionismo e preservação, não pode ser reduzida à sua dimensão material. Ela reflete, simultaneamente, as dinâmicas sociais, históricas e estéticas que caracterizam a formação e a perpetuação da identidade cultural brasileira, sendo, ao mesmo tempo, um campo de disputa e um reservatório de significados que se conecta à história e à memória do país de maneiras que vão além da simples conservação de objetos.

2.4 O Sistema de Arte Contemporâneo: Elementos, Relações e Dinâmicas

O sistema de arte contemporâneo configura-se como um complexo emaranhado de relações e práticas sociais que envolve não apenas os criadores de obras, mas também uma variedade de agentes como críticos de arte, galeristas, historiadores, acadêmicos, curadores, o mercado de arte, museus, instituições culturais, além do público e dos colecionadores. Para compreender essa dinâmica, seguimos operando dentro do referencial teórico de Pierre Bourdieu (1996) e Walter Benjamin (1994). Propomos aqui desenvolver a mesma lógica conceitual apresentada na Introdução, mas agora tendo como ponto de partida o artista. Nesse campo, o artista não atua de forma isolada, mas em constante interação com críticos, curadores e o mercado. Cada um desses agentes detém formas específicas de capital que influenciam sua posição dentro do campo: o **capital cultural**, que se refere ao conhecimento e à competência estética; o **capital social**, relativo às redes de contatos e relações mobilizáveis; e o **capital econômico**, vinculado aos recursos financeiros disponíveis para a produção e circulação da arte (Bourdieu, 1996).

O *habitus* artístico é moldado por uma série de experiências, práticas e influências que guiam a produção de arte. Os valores e gostos estéticos são, portanto, construções sociais derivadas de contextos históricos e trajetórias individuais, refletindo a diversidade de posições existentes dentro do campo. Essa pluralidade é o que enriquece o campo artístico e, ao mesmo tempo, o torna um espaço de tensão e concorrência simbólica, onde o novo deve constantemente desafiar o estabelecido. Como observa Bourdieu (1996, p. 239), "a história dos campos de produção cultural é a história das lutas pela definição legítima da produção legítima". Inovar, nesse contexto, não é apenas criar algo inédito, mas produzir uma ruptura reconhecida pelos agentes legitimadores do campo – o que depende da posição ocupada pelo artista e da mobilização de diferentes capitais. Essa ideia dialoga com a noção de *mundo da arte* formulada por Arthur Danto (2010), para quem a arte contemporânea depende de um contexto interpretativo e institucional capaz de legitimar sua novidade. A provocação estética, portanto, precisa ser compreendida como parte de uma disputa simbólica.

A obra de arte, enquanto resultado desse processo, não é meramente um objeto estético, mas sim um fenômeno social intensamente carregado de significados. O valor de uma obra é, portanto, fruto do reconhecimento coletivo, ou seja, está atrelado ao capital simbólico que os artistas acumulam ao longo de suas trajetórias (Bourdieu, 2011). A legitimação de um artista e de suas obras ocorre por meio de um sistema de referências intersubjetivas que se consolidam no campo artístico, envolvendo instituições, agentes culturais e o público. Esse processo de legitimação ressoa com a visão de Walter Benjamin,

que atribui à obra de arte uma aura, expressão de sua unicidade e enraizamento histórico. Para Benjamin (1994), a experiência estética não é apenas individual, mas se constitui como fenômeno social que se transforma com os modos técnicos de produção e difusão das imagens. Ao discutir a transição da contemplação individual para formas coletivas de recepção – como as que emergem com o cinema – Benjamin (1994) analisa as condições materiais e sociais que moldam essa experiência. Como afirma:

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. [...] Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. [...] Imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse com o advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez, com uma força inexcedível [...] (Benjamin, 1994, p. 185).

Museus e instituições culturais nesse cenário, não apenas conservam o patrimônio artístico, mas operam como mediadores simbólicos, contribuindo para a construção do gosto, da crítica e da legitimação. O sistema de arte, assim, torna-se um espaço de circulação de significados, onde as obras são constantemente reinterpretadas à luz das condições históricas e sociais de sua recepção.

Ademais, o mercado de arte emerge como um agente determinante na valorização das obras. A relação entre arte e economia não é nova, mas ganha contornos específicos à medida que o capitalismo avança e transforma os circuitos de legitimação. O preço de uma obra pode, em muitos casos, depender mais de sua inserção estratégica no mercado do que de seus atributos estéticos intrínsecos. Essa dinâmica suscita uma reflexão crítica sobre a função da arte, questionando em que medida ela opera como veículo de expressão ou como ativo financeiro. Nesse ecossistema, o público e os colecionadores assumem papéis essenciais. A recepção da obra não se reduz à experiência estética individual: ela é atravessada por expectativas culturais, sociais e econômicas. O consumo de arte, por sua vez, é mediado por variáveis como o capital cultural dos espectadores, a acessibilidade das instituições e os discursos que circulam nos meios especializados. Nesse processo, críticos de arte, acadêmicos e curadores funcionam como mediadores simbólicos, responsáveis por interpretar, contextualizar e conferir sentido às obras, influenciando sua legitimação no campo.

Consideramos aqui o conceito de sistema de arte como uma rede interdependente de agentes, práticas e instituições que constroem, circulam e validam a produção artística. No centro dessa rede estão os **artistas**, que dispõem de capital cultural (técnica, repertório, estilo) e aspiram ao reconhecimento simbólico. **Críticos, revistas especializadas e canais de mídia** exercem influência sobre a percepção pública e o valor simbólico das obras. **Galeristas**,

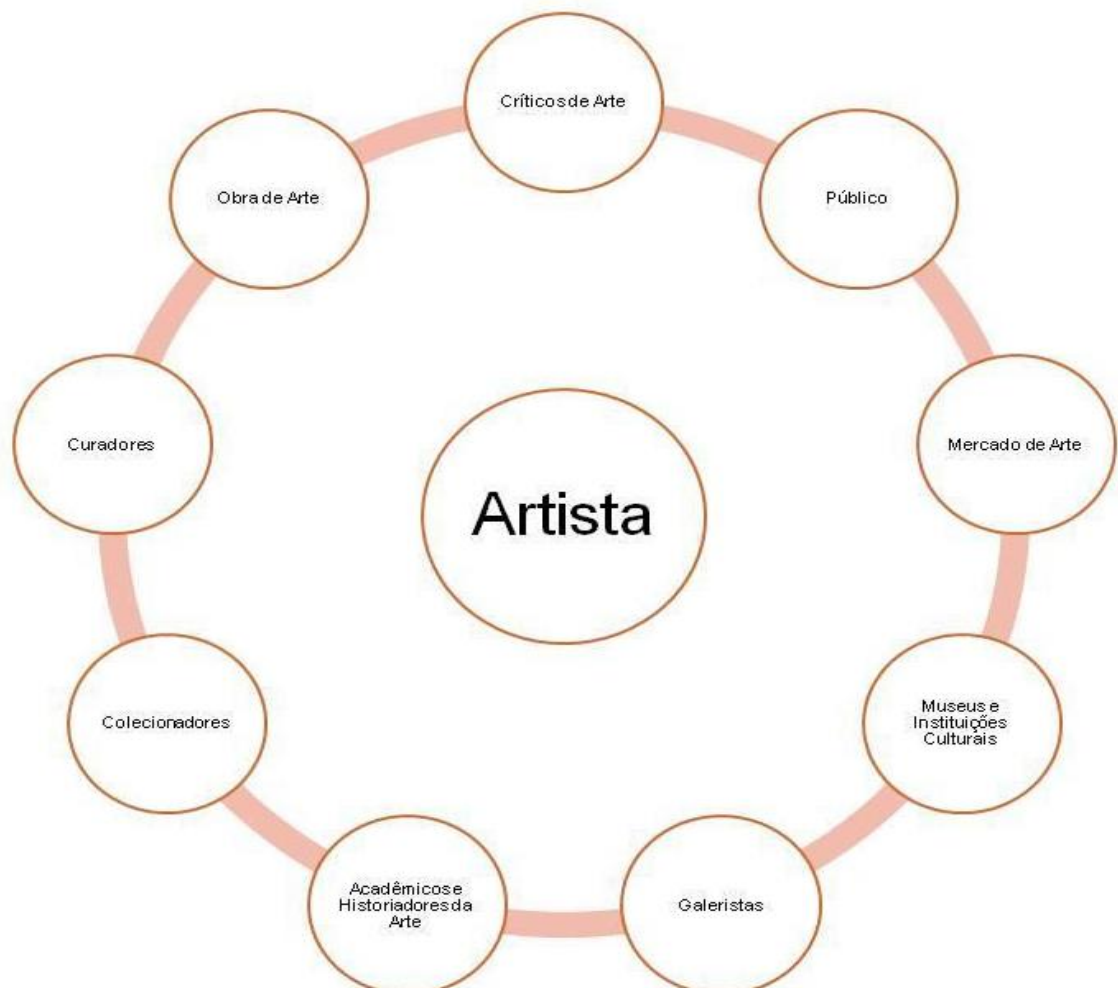
por sua vez, operam como mediadores entre produção e mercado, convertendo capital simbólico em valor econômico, muitas vezes, em articulação com colecionadores, cuja atuação movimenta financeiramente o sistema. **Historiadores, acadêmicos e curadores** detêm capital cultural e simbólico, com papel crucial na legitimação de movimentos, estilos e artistas. O **mercado de arte** composto por leilões, feiras e circuitos institucionais molda as dinâmicas de valorização e circulação. Já **museus e instituições culturais** — como bienais, fundações e centros de arte — estabelecem parâmetros de consagração, atuando como árbitros e arquivos simbólicos. A **obra de arte**, nesse cenário, torna-se o epicentro de múltiplas camadas de significação, transitando entre expressão estética, objeto de mercado e documento cultural. Finalmente, o **público**, em sua diversidade, representa o ponto de convergência do sistema: sua participação assegura não apenas a visibilidade, mas também a legitimidade e a continuidade do circuito artístico. Como propõe Bourdieu (1996), o campo artístico é estruturado por relações de força entre os diversos agentes que o compõem, sendo que cada um mobiliza diferentes formas de capital (econômico, cultural, social e simbólico) em uma disputa pela legitimação das obras e dos próprios posicionamentos. A noção de sistema de arte aqui adotada aproxima-se da ideia de "mundo da arte", tal como formulada por Howard Becker (1982), que entende a produção artística como resultado de uma rede de cooperação entre diversos participantes. Esse conceito difere do que Arthur Danto (2010) chama de "mundo da arte", um universo conceitual e institucional responsável por conferir sentido e legitimação à produção artística contemporânea. Esses agentes e suas funções serão visualizados no diagrama ao final deste capítulo, como forma de sintetizar o funcionamento relacional do sistema de arte no século XXI (Figura 24).

É importante ressaltar que, os diferentes elementos que compõem o Sistema de Arte no século XXI não surgiram simultaneamente, mas foram se incorporando de forma gradual ao longo da história. A figura do **artista** se consolidou no século XIX, com a valorização da autoria e do individualismo, enquanto os **acadêmicos e historiadores da arte** passaram a se organizar como categoria formal nesse mesmo período, com a institucionalização do ensino de história da arte. Os **museus e instituições culturais** surgiram nos séculos XVIII e XIX como espaços de preservação e exibição, e os **críticos de arte** ganharam relevância acompanhando o desenvolvimento da imprensa e das exposições públicas. O papel dos **galeristas** se fortaleceu entre o final do século XIX e início do XX, mediando relações entre artistas e colecionadores, ao passo que o **mercado de arte** se estruturou como sistema econômico organizado, alcançando dimensão global, principalmente, no século XX. Os **coleccionadores**, historicamente presentes, tornaram-se protagonistas desse sistema a partir do século XIX, influenciando exposições e instituições. Já os **curadores** emergiram como categoria profissional ao longo do século XX, no contexto da consolidação de museus modernos e exposições institucionais. Por fim, o **público**, embora sempre presente, passou

a atuar de forma mais crítica e participativa a partir do século XX, com a ampliação do acesso a museus e mostras.

Dessa forma, o sistema de arte no século XXI se apresenta como um campo relacional dinâmico, composto por múltiplos agentes e estruturas que operam por meio da circulação de diferentes formas de capital (Figura 24). A legitimação de obras e artistas depende da interação entre instituições, mercado, mediação crítica e recepção pública, configurando uma complexa rede de valores e significados. Tendo estabelecido esse panorama teórico, o próximo capítulo se volta para o caso específico que escolhemos dentro desse sistema: a trajetória de Olavo Setúbal como colecionador, a constituição da Brasileira Itaú e o papel do Banco Itaú e do Itaú Cultural na conformação institucional de um dos mais importantes acervos privados do Brasil. Ao analisar esse percurso, será possível observar como as dinâmicas do sistema de arte se materializam na prática, articulando capital simbólico, estratégias institucionais e políticas de memória.

Figura 24 - Sistema de Arte do Século XXI



Fonte da imagem: Elaborado pelo autor, 2025

CAPÍTULO 3

OLAVO SETÚBAL E A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO BRASILIANA ITAÚ

A soma das peças havia de fato assumido os contornos claros daquilo que por convenção se denomina hoje de 'Brasiliana'; uma coleção que cobre os principais registros visuais e documentais – sobretudo em suporte de papel – dos grandes momentos dos quinhentos anos da cultura brasileira, e decidi chamá-la de “Brasiliana Itaú” (Setúbal, 2008).

Este capítulo dedica-se ao estudo do colecionismo de Olavo Setúbal, cujo percurso evidencia a articulação entre iniciativa individual, gestão institucional e construção de patrimônio cultural. A trajetória de Setúbal como colecionador permite compreender como interesses privados podem se transformar em legado público, por meio da mediação de instituições culturais e da profissionalização da curadoria e da preservação. O capítulo explora, inicialmente, a biografia e a atuação de Setúbal como colecionador; em seguida, analisa a relação entre o Banco Itaú e o Itaú Cultural, contextualizando a institucionalização de suas coleções. A Brasileira Itaú é examinada como estudo de caso que ilustra o processo de transformação de uma coleção particular em patrimônio cultural, desde sua formação até a exposição pública e a interpretação de seu conteúdo. Ao longo deste percurso, destaca-se o conceito de patrimônio cultural em processo, evidenciando como a coleção, embora originada de interesses individuais, adquire significado coletivo e permanece aberta a novas leituras e interpretações, refletindo a dinâmica contínua entre colecionador, instituição e sociedade.

3.1 Olavo Setúbal – a Trajetória de um Colecionador

Olavo Egydio Setúbal é uma figura complexa. O exercício de apresentá-lo — de compartilhar e refletir sobre sua trajetória — coloca o autor diante do desafio de encontrar uma paleta de cores capaz de suscitar alguma proximidade do retratado, sem, contudo, reduzir sua densidade histórica. As narrativas institucionais o posicionam num pódio de excelência: banqueiro, empresário, político, mecenas e gestor cultural. Já os depoimentos de familiares, amigos e colegas tendem a humanizá-lo, descrevendo-o como um homem sério, mas sensível e justo. Essas duas imagens acabam por convergir, apresentando uma figura crível, ainda que marcada por certa aura pública — alguém que, aos olhos do outro, parece sempre pairar acima das pequenas coisas, dotado de uma dimensão simbólica singular. Esta pesquisa propõe uma outra perspectiva: pensar Olavo Setúbal a partir de seus gestos e escolhas, buscando entender como sua trajetória singular se insere em um sistema mais amplo de valores, instituições e disputas simbólicas (Figura 25). Nesse sentido, ele é visto como um agente que atua a partir de um *habitus* socialmente constituído — noção que, segundo Pierre Bourdieu (1996), expressa as disposições incorporadas que orientam práticas, percepções e estratégias dentro de determinados campos sociais. O colecionismo, como sugere Susan Pearce (1993), pode ser compreendido como uma prática cultural que revela tanto a individualidade do sujeito quanto as estruturas que o moldam. A formação de um colecionador, portanto, é inseparável de sua história social, familiar e institucional.

Figura 25 - Olavo Setúbal (1923-2008)

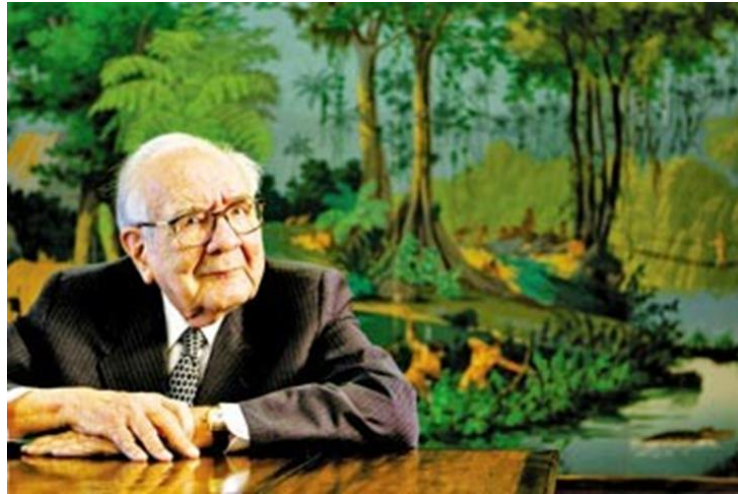


Foto: Ana Ottoni / Folha Imagem

Fonte da imagem: Olavo [...], 2008

Nota: Olavo Setúbal, durante entrevista à Folha em 2006, em seu escritório em SP

Olavo nasceu em 15 de abril de 1923, em São Paulo, em um ambiente familiar profundamente marcado pela articulação entre tradição intelectual e protagonismo econômico. Seu pai, **Paulo Setubal** (1893-1937), foi advogado, jornalista, poeta e romancista (Figura 26).

Figura 26 - Paulo Setúbal (1893-1937)

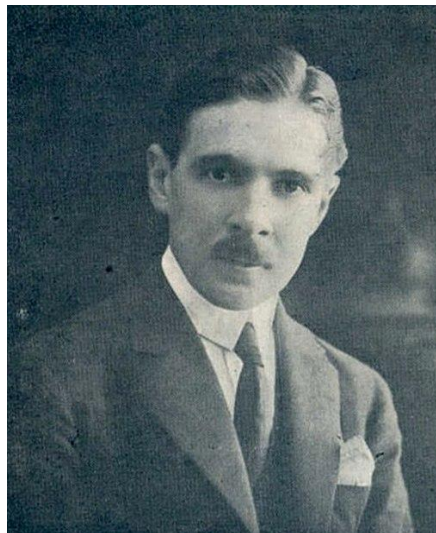


Foto: Revista A Cigarra

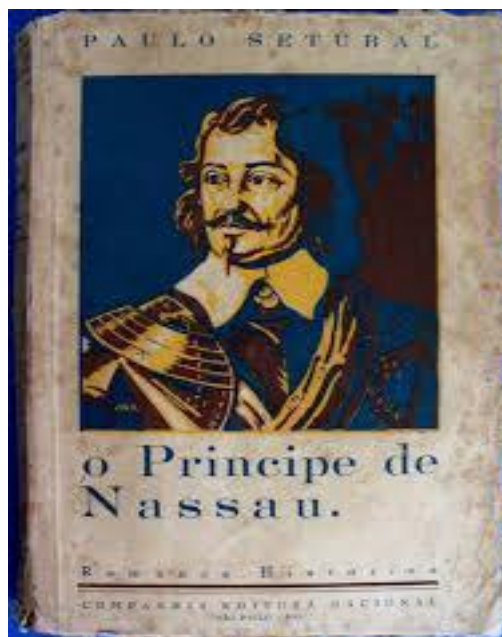
Fonte da imagem: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2020

Nota: data da foto, cerca de 1920

Membro da Academia Brasileira de Letras, destacou-se como autor de romances históricos voltados à construção de uma narrativa nacional — como *A Marquesa de Santos*,

A Bandeira de Fernão Dias e *O Príncipe de Nassau* (Figura 27), este último ambientado na ocupação holandesa no Brasil do século XVII.

Figura 27 - Livro “O Príncipe de Nassau”, 1926



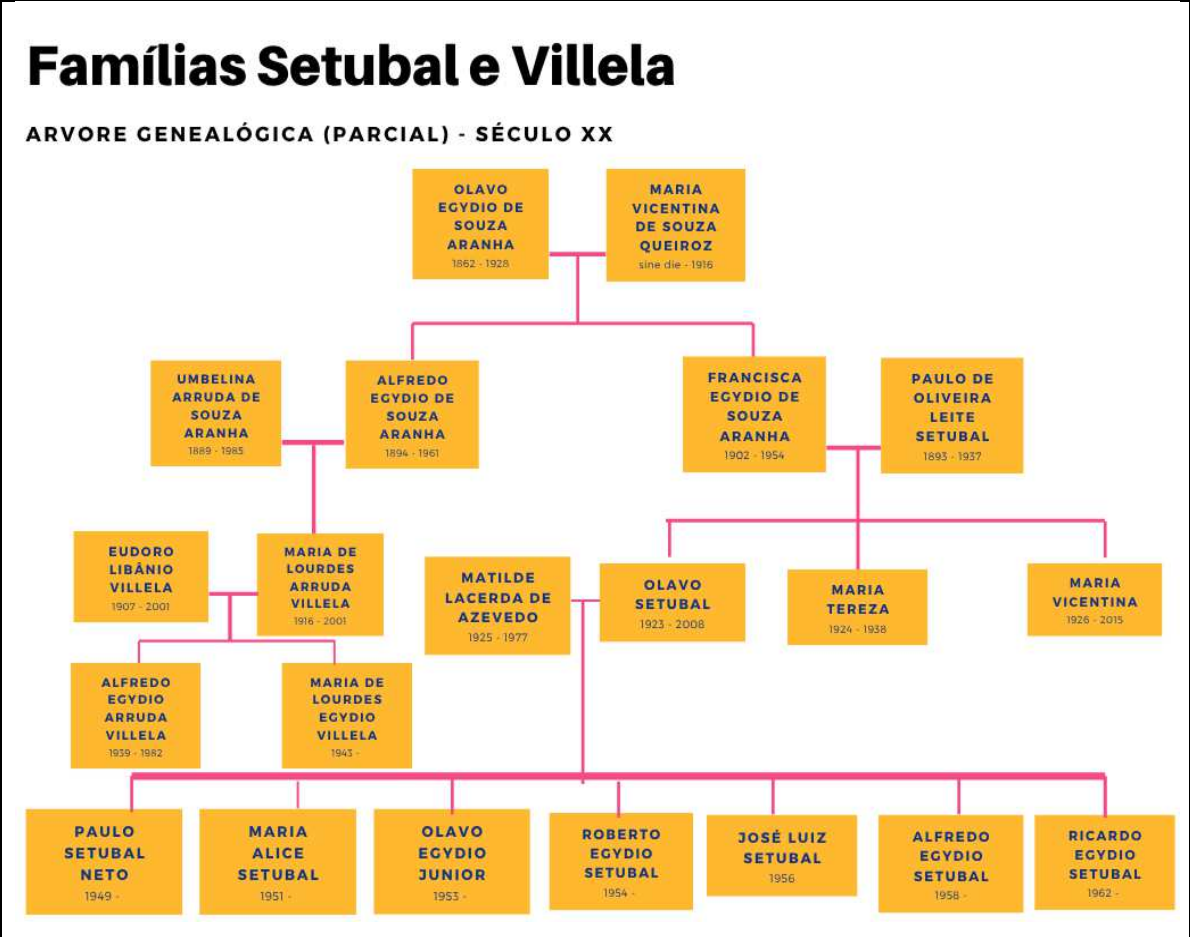
Fonte da imagem: Lopes, 2020

Sua produção literária refletia um projeto de brasilidade fundado em heróis, genealogias e paisagens da história nacional. Ao lado da literatura, Paulo também teve intensa atuação como publicista e intelectual público.

Sua mãe, **Francisca Egydio de Sousa Aranha** (1902-1954), descendia de duas importantes linhagens da elite paulista, com vínculos históricos com o poder político e econômico. Bisneta do Barão de Sousa Queiroz e neta do Visconde de Indaiatuba, Francisca cresceu em um ambiente aristocrático, marcado por refinamento cultural e intensa religiosidade. Era filha de **Olavo Egídio de Sousa Aranha**, fundador do Banco do Comércio e Indústria de São Paulo, e irmã de **Alfredo Egídio de Sousa Aranha**, figura influente na vida de Olavo, após a morte precoce de Paulo. Com a perda do pai aos 14 anos, Olavo passou a conviver mais de perto com a cultura empresarial e bancária do lado materno da família, o que moldaria significativamente seu percurso futuro (Figura 28).

Assim, a formação de Olavo Setúbal esteve imersa em dois legados simbólicos complementares: de um lado, a cultura letrada, nacionalista e memorialista do pai; de outro, o universo econômico, católico e aristocrático da mãe. Essa intersecção entre capitais culturais, sociais e econômicos desde muito cedo preparou o terreno para que Olavo se tornasse não apenas um industrial e banqueiro, mas também um agente cultural cuja atuação como colecionador se articula com estratégias de distinção e legitimação.

Figura 28 - Árvore Genealógica das Famílias Setúbal e Villela



Fonte da imagem: Elaborado pelo autor, 2025

Na juventude, iniciou os estudos no Colégio Marista Nossa Senhora do Carmo, escola tradicional católica. Ele próprio relembra o ambiente familiar e educacional:

Verdade que não li Augusto Comte naquela época. Aliás, não li até hoje. Minhas leituras eram as essenciais ao curso, mas já naquele tempo mergulhava nos jornais, tínhamos assinatura de O Estado de São Paulo desde a infância. Leitura do jornal era uma obrigação diária. E também do jornal alemão *Berliner Zeitung*²³, que assinamos até o momento em que, por causa da situação internacional e da posição do Brasil na guerra, ao lado dos aliados, interrompemos a assinatura. Mas continuamos a assinar e a ler sempre *L'Illustration Française*²⁴ que trazia atualidades e literatura. Eu era dos mais bem informados sobre o conflito mundial, via tudo de dois ângulos, o europeu e o brasileiro (Brandão; Okubaro, 2008, p. 86).

²³O Berliner Zeitung foi fundado na Alemanha Oriental em 1945, com orientação política de centro esquerda. Continua em circulação.

²⁴Jornal francês fundado em 1843, fechou por falência em 1957.

É necessário também considerar o contexto histórico de sua formação. Nascido no início da década de 1920, ele cresceu em um Brasil marcado por intensas transformações políticas e sociais. A década de 1930 foi marcada pelo governo de Getúlio Vargas e pelos primeiros passos rumo à industrialização nacional. Foi também um período de reconfiguração das elites, fortalecimento de uma identidade nacional e embates ideológicos que se acirraram com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. O conflito, que teve início em 1939, influenciou o Brasil política, econômica e culturalmente, marcando fortemente a juventude de Olavo Setúbal.

Sua formação acadêmica na Escola Politécnica da USP foi um marco importante. A escolha por Engenharia, em lugar de carreiras mais ligadas ao campo simbólico familiar, como Administração ou Direito, reflete sua orientação pragmática e racional. Em uma entrevista, ele mesmo narra a firmeza com que decidiu seu caminho:

Meu pai faleceu quando eu tinha 13 anos. Quando ele se viu bem doente, ele me chamou e perguntou: “Meu filho, o que é que você vai estudar?” Eu respondi: “Vou ser engenheiro.” Ele disse: “Não faça isso. É uma profissão de segunda.” [risos] Uma vez eu contei essa história em uma entrevista e um psiquiatra disse: “Nesse dia o senhor mostrou o que é logo. Um pai moribundo diz para o senhor ir para uma outra profissão e diz que a sua escolha é de segunda, e o senhor não dá bola e vai em frente, demonstrou que o senhor tinha opinião já desde aquela época.” E aí eu fui para a Poli (Setúbal, 2010, p. 2).

Esta formação acadêmica e sua vivência em ambientes culturais e políticos da época conferiram-lhe um capital cultural significativo. Esse capital não se limitava simplesmente ao conhecimento formal, mas englobava também uma rede de relações sociais que possibilitou a Setúbal navegar com destreza no cenário político e econômico do Brasil ao longo dos anos. Nesta época da juventude ele fez amizade com um grupo de jovens conhecido como a Turma do América, pois a maior parte deles morava no bairro Jardim América, símbolo da urbanização moderna e da elite paulistana. Conforme explicado em sua biografia:

Esses jovens se autodenominaram do América, por causa do bairro Jardim América, e assim ficaram conhecidos em razão do jornalzinho que editavam com esse título, fundado em agosto de 1937. Um jornal destinado a ser “literário, social, esportivo, de reportagem e arte” (Brandão; Okubaro, 2008, p. 67).

Entre os integrantes da Turma do América estavam Augusto Rocha Azevedo, Caio Caiuby, Carlos Sarmiento, Eduardo Assumpção, Gilberto Silveira, Herman Revoredo, Geraldo e Marcelo de Camargo Vidigal, Guilherme Rudge, José e Paulo Bonifácio Coutinho Nogueira, Manuel Ferraz, Paulo Figueiredo e Ricardo Daunt Filho. Eram estudantes que frequentavam,

além do Colégio do Carmo, o Colégio São Bento e o Colégio São Luís — instituições tradicionais da elite paulistana —, os integrantes mantiveram vínculos que transcenderam a juventude, tornando-se importantes redes de apoio e influência na vida adulta.

Após concluir sua formação na Escola Politécnica da USP, Olavo foi convidado por seu professor, Tarcísio Danny de Souza Santos, a permanecer no Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), onde havia estagiado durante a graduação. O convite sinalizava não apenas o reconhecimento de sua competência técnica, mas também a inserção precoce de Olavo em uma rede institucional voltada à inovação e ao desenvolvimento industrial. No IPT teve a oportunidade de trabalhar com Renato Refinetti, com quem fundou, em 1947, a Artefatos de Metais DECA — um marco inicial em sua trajetória como empresário e industrial. A DECA surgiu como uma empresa especializada na produção de peças metálicas de pequeno porte para a indústria, utilizando o processo de fabricação sob pressão conhecido como *die casting* — técnica inovadora no Brasil naquele período. O próprio nome da empresa derivou dessa tecnologia. Parte dos recursos para a fundação da empresa veio de um presente de casamento recebido, em 1946, de seu tio Alfredo Egydio de Souza Aranha. Irmão de sua mãe era empresário, dono da Companhia Ítalo Brasileira de Seguros Gerais e do Banco Central de Crédito. Esse apoio familiar, simbólico e material revelava a articulação entre laços de parentesco e empreendedorismo, um traço recorrente na elite econômica brasileira. Esse período de inserção industrial foi fundamental para o desenvolvimento de uma visão sistêmica sobre produção, gestão e inovação. A experiência na DECA não apenas consolidou sua identidade como engenheiro-empresário, mas também forneceu o arcabouço prático que Olavo aplicaria, anos depois, em outras áreas de atuação (Olavo [...], [2024?]). Quando ingressou no setor bancário, em 1959, ao assumir a direção do Banco Federal de Crédito, ele já dispunha de uma formação técnica sólida e de uma experiência empresarial, o que lhe conferia um diferencial diante de uma geração de banqueiros mais tradicional.

No entanto, verdadeiro ponto de inflexão ocorreu em 1965, quando Olavo Setúbal assumiu a direção do Banco Itaú. A instituição havia sido formada a partir da união de famílias com forte tradição bancária – os Setúbal, os Villela e os Moreira Salles – e se encontrava em pleno processo de expansão, que pode ser observado na Figura 28, através da Árvore Genealógica das Famílias Setúbal e Villela, e na Figura 49, do Anexo C, onde se encontra a Árvore Genealógica das Famílias Salles e Setúbal. Ao assumir o comando, Olavo teve a oportunidade de imprimir sua marca, tanto na estrutura organizacional quanto na cultura institucional do banco. Sua visão estratégica privilegiava a profissionalização da gestão, a aposta em tecnologia e a diversificação das atividades do grupo — medidas que se revelaram decisivas para transformar o Itaú em uma das maiores instituições financeiras da América Latina.

Do ponto de vista da trajetória bancária, dois aspectos se destacaram. Primeiro, a presença de Olavo como figura central entre as três linhagens fundadoras do banco evidenciava a continuidade de uma lógica de reprodução de capital social, em que alianças familiares sustentavam projetos de poder e de longa duração. Segundo sua atuação, introduzia uma inflexão importante no campo bancário ao incorporar a tecnologia como eixo estruturante das operações do Itaú. Essa aposta não era apenas fruto de um entusiasmo pessoal ou de uma visão de futuro, mas também uma estratégia racionalmente calculada, orientada para a eficiência, a segurança e o crescimento sustentável — o que, com o tempo, se traduziria em lucros crescentes e em posição de liderança no sistema financeiro.

Sua formação como engenheiro da Escola Politécnica da USP pautou não apenas sua abordagem técnica à gestão, mas também sua maneira de selecionar colaboradores. Vários dos quadros de confiança convocados para integrar a equipe do banco compartilhavam com ele essa mesma formação e perspectiva. Um exemplo expressivo foi a nomeação do engenheiro e arquiteto Ernest Robert de Carvalho Mange — seu colega na Politécnica — como o primeiro diretor do Instituto Itaú Cultural.

Sua trajetória se ampliou ainda mais com a entrada na vida pública. Nomeado prefeito da cidade de São Paulo entre 1975 e 1979, durante o regime militar, Olavo assumiu uma gestão marcada por uma postura tecnocrática, racionalizadora e voltada à modernização da cidade. Posteriormente, em 1985, foi nomeado Ministro das Relações Exteriores no governo de José Sarney, após a morte de Tancredo Neves. Em ambos os cargos, manteve o perfil de gestor eficiente, conectando sua experiência empresarial à administração pública. Mais do que cargos de prestígio, essas posições reforçaram seu capital simbólico, agora ampliado pelo reconhecimento estatal e pela projeção nacional.

O interesse pela política institucional também o levou a fundar e integrar legendas partidárias, como o Partido Popular (1980) e o Partido da Frente Liberal (1984), sempre com o objetivo de intervir na formação de um projeto de país. Seu apoio à candidatura de Tancredo Neves refletiu tanto um posicionamento político moderado quanto o desejo de participar ativamente de um novo ciclo de redemocratização. Essa trajetória política e institucional exemplificou de modo eloquente como Olavo Setúbal construiu seu papel como agente transformador da sociedade brasileira (Figuras 29-31). A confluência de capitais diversos — técnico, intelectual, relacional e simbólico — permitiu-lhe navegar com fluência entre os campos econômico, político e cultural, sempre com uma preocupação de longo prazo: construir um legado de influência e permanência. Esse mesmo impulso, como veremos a seguir, se manifesta em sua atuação como colecionador e articulador de um projeto cultural voltado à memória do Brasil.

Figura 29 - Olavo Setúbal em seu gabinete na Prefeitura de São Paulo, cuja sede, na época, era no Parque Ibirapuera. 1975



Imagem: Amancio Chiodi

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Figura 30 - Olavo Setúbal com os funcionários de seu gabinete



Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Nota: Olavo Setúbal afastou-se da direção do Itaú entre 1975 e 1979 para dedicar-se exclusivamente à Prefeitura de São Paulo

Figura 31 - Olavo Setúbal em reunião da ONU durante sua gestão como Ministro das Relações Exteriores (1985-1986)



Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Na obra "A Economia das Trocas Simbólicas", Bourdieu (2015) examina as dinâmicas de troca que ocorrem dentro das sociedades, enfatizando que os bens não são meramente objetos econômicos, mas possuem significados sociais e culturais. A trajetória de Olavo Setúbal também pode ser analisada por este prisma, onde o seu capital econômico e financeiro se entrelaça com suas contribuições intelectuais e sociais.

A relação de Olavo Setúbal com instituições como, a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e a USP, exemplifica como o capital cultural pode ser usado para consolidar o poder simbólico. Sua presença em tais instituições conferiu-lhe não apenas um status de líder intelectual, mas também uma visibilidade que reforçou sua autoridade em debates públicos e decisões políticas. De acordo com Bourdieu (2015), a luta por distinção dentro do campo social acontece por meio da construção e manutenção de uma imagem de autoridade cultural e Olavo soube navegar, habilidosamente, por essa dinâmica. Ao se integrar à FIESP, uma das mais poderosas entidades empresariais do Brasil e à USP, uma das principais universidades do país, Olavo Setúbal conquistou uma posição de destaque que transcendeu o setor bancário, estabelecendo-se como um influente formador de opinião. Sua associação a essas instituições não foi apenas uma formalidade, mas uma estratégia deliberada para fortalecer seu capital simbólico e para garantir que sua visão sobre o Brasil fosse ouvida e respeitada em círculos políticos e empresariais.

O poder simbólico, segundo Bourdieu (2015), é fundamental para que indivíduos ou grupos imponham suas visões e interpretações da realidade, tornando-se agentes de transformação dentro de um determinado campo. Olavo Setúbal soube usar o seu capital simbólico para afirmar sua liderança e influenciar decisões importantes no cenário nacional.

Sua atuação em instituições como a FIESP e sua presença no Banco Itaú reforçaram a imagem de um homem de visão estratégica e capacidade de decisão. A construção da imagem de Olavo como um líder intelectual e empresarial também foi sustentada por sua abordagem focada na inovação e no desenvolvimento de políticas culturais e educacionais. Ele foi responsável pela criação de projetos que iam além dos negócios tradicionais, promovendo a intersecção entre o mundo dos negócios e o das artes e da educação. Um exemplo disso foi o Instituto Itaú Cultural, fundado sob sua liderança, que tinha o objetivo de integrar a arte e a cultura no cotidiano do banco e, ao mesmo tempo, ampliar o alcance cultural da instituição. Esse tipo de ação refletiu, mais uma vez, o uso estratégico do poder simbólico, pois ele não estava apenas criando um legado para o banco, mas estava também moldando uma imagem de si mesmo como um patrono da cultura e mecenas. Essas ações, embora empresariais, tinham um forte componente simbólico: ao investir em cultura, Olavo Setúbal se associava a um status elevado, que transcendia o campo financeiro, conectando-se a uma esfera mais ampla de influência social e cultural.

Dentro da teoria de Bourdieu (2011), a luta por distinção é uma das principais características dos campos sociais. Para Bourdieu (2011), os campos sociais são arenas de competição, onde os indivíduos buscam se afirmar e consolidar sua posição social. A luta por distinção ocorre quando indivíduos buscam estabelecer-se como referência dentro de um campo, seja ele político, econômico ou cultural.

Olavo Setúbal soube se inserir nesse jogo de distinção de maneira estratégica, utilizando sua educação, sua formação e sua rede de relações para se tornar uma referência não apenas no setor bancário, mas também nas esferas política e cultural. Sua liderança no Banco Itaú, seu envolvimento nas discussões sobre o futuro do Brasil e sua atuação como mecenas cultural fizeram com que ele fosse reconhecido não apenas pelo que fez, mas pelo significado simbólico das suas ações. Esse processo de busca pela distinção é algo que Bourdieu (2011) descreve como uma luta constante, onde os indivíduos buscam legitimar suas próprias interpretações da realidade e suas ações dentro de um campo. Olavo Setúbal, ao investir em uma combinação de capital cultural e social, foi capaz de consolidar-se como um dos principais agentes de poder simbólico no Brasil.

Seu interesse pelo colecionismo começa de modo formal na aquisição da obra de Frans Post, em 1969, para a criação da coleção de arte do Banco Itaú. Ele inicia a formação da coleção de modo individual, mas ao longo da vida vai estruturando essa relação. Podemos supor, que a experiência na esfera pública em diferentes momentos, propiciou a percepção que poderia se ampliar o campo de ação para além da coleção. As primeiras experiências se dão na criação de espaço expositivo em algumas agências, as Itaugalerias. Essa relação formal é consolidada em 1987 com a criação do Instituto Itaú Cultural, que passa a ser o gestor da coleção de arte do banco.

Os anos 2000 são marcados pela constituição formal da Brasileira Itaú. Este projeto foi compartilhado com Pedro Correa do Lago e Vagner Porto. A concepção de um espaço específico para exibir a coleção se deu no final da vida de Olavo, sendo executado e concluído por Pedro e Vagner a pedido do banco. A Brasileira Itaú foi apresentada ao público na forma de uma publicação, aprovada por Setúbal antes de sua morte e com um prefácio seu (Setúbal, 2008). Podemos entender a Brasileira como essa extensão da pessoa, mas neste caso, como não associar os outros universos que a habitam, o do empresário, do banqueiro e do político.

Olavo Setúbal faleceu em 27 de agosto de 2008 e sua cerimônia foi realizada, exatamente, conforme determinado por ele, em instruções contidas em um envelope deixado com seu advogado. Podemos destacar duas solicitações que foram cumpridas e constam na carta. A primeira é que duas imagens de Cosme e Damião, do acervo da Brasileira, fossem colocadas ao lado de seu corpo no velório. E a segunda é que suas cinzas fossem espalhadas nos jardins de uma residência da família em Águas da Prata, ao lado de esculturas de Maria Martins. Esta residência tornou-se um memorial da família, recebendo inclusive uma placa com o título “Família Setúbal”.

Sejam braços, camadas, muitas pessoas se sobrepõem e se mostram como uma, na figura de Olavo Setúbal.

3.2 O Papel do Banco Itaú e do Itaú Cultural na Formação e Preservação da Coleção

O Banco Itaú, fundado em 1943, começou como um pequeno banco regional em Minas Gerais, chamado Banco Central de Crédito. Com o tempo, o banco passou por diversas fusões e aquisições estratégicas que foram fundamentais para seu crescimento. Uma dessas fusões foi com o Banco Federal de Crédito em 1952, que resultou na criação do Banco Federal Itaú S.A. A partir de 1965, o banco iniciou um período de rápida expansão e modernização com vistas a estabelecer uma posição na América Latina. Setúbal promoveu a informatização do banco, adotando tecnologias avançadas para melhorar a eficiência e a segurança das operações bancárias. Sob sua gestão, o Itaú se tornou pioneiro na introdução de serviços bancários eletrônicos, incluindo caixas eletrônicos e sistemas de *home banking*, que modificaram a experiência do cliente.

A estratégia de crescimento do banco incluiu uma série de fusões e aquisições importantes. Em 2008, por exemplo, o Itaú se fundiu com o Unibanco, criando o Itaú Unibanco, que se tornou o maior banco privado do Brasil em termos de ativos. Essa fusão foi um marco na história do setor bancário brasileiro, consolidando a posição do Itaú como uma instituição financeira de referência no mercado. Nesta lógica de expansão existiu a necessidade de

explorar campos além do mercado financeiro. Por este motivo, a empresa procurou estabelecer de modo continuado um compromisso com a responsabilidade social e a promoção da cultura. Olavo Setúbal foi um grande defensor da importância do setor privado em contribuir para o desenvolvimento cultural e educacional do país. Esse compromisso se materializou na criação da Fundação Itaú Cultural em 1987. A fundação pretendia promover e apoiar a arte e a cultura brasileiras, organizando exposições, eventos, pesquisas e publicações para democratizar o acesso à cultura e preservar o patrimônio cultural do Brasil. Deste momento em diante, à medida que o banco ia expandindo suas atividades e seu alcance em diferentes frentes, as iniciativas no campo cultural iam se expandindo e ampliando, muito além da aquisição do Frans Post, em 1969. Em 1989, é inaugurado na Avenida Paulista, no número 2424, o primeiro prédio do então Instituto Itaú Cultural, local para sediar os diversos programas, como filmes, exposições, palestras e cursos (Figura 32). Como destaque na ênfase dada pela abordagem da tecnologia e arte, um dos grandes destaques era a possibilidade da pesquisa ao banco de dados sobre arte em modo digital. Este banco de dados seria o embrião do que hoje se conhece como a Enciclopédia Itaú Cultural. Mas na época, o que se conseguia, era pesquisar um verbete sobre determinado artista e conseguir a impressão de um texto e imagem colorida de uma obra.

Figura 32 - Primeira sede do Itaú Cultural, na época, Instituto Cultural Itaú, 1989



Fonte da imagem: Itaú Unibanco 90 anos, [2014b?]

Anos depois, neste mesmo local se instalou a unidade de São Paulo do IMS. Neste período foram produzidos e distribuídos diversos conteúdos sobre artes visuais, literatura, teatro, história. Como parte do processo de expansão de atividades foi planejada a construção

de um edifício maior, com a perspectiva de ser ao mesmo tempo sede administrativa e espaço cultural.

No ano de 1995 foi inaugurado, no número 149 da Avenida Paulista, a sede definitiva do Itaú Cultural (Figura 33). Vale observar que a inauguração das duas unidades contou com a presença do Presidente da República à época, respectivamente, José Sarney, em 1989 e Fernando Henrique Cardoso, em 1995. Desde então o instituto tem realizado um conjunto de ações de fomento e formação nas mais diversas áreas da cultura em alcance nacional.

Figura 33 - Convite de inauguração do novo edifício Itaú Cultural, 1995



Foto: Realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Compilação do autor, 2025

Nota: Convite ilustrado por Ernest Mange de Carvalho, 1985

Como exemplo, temos o Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, realizado pelo Observatório Itaú Cultural em parceria com a Cátedra de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona (Espanha). O curso foi realizado entre os anos de 2009 e 2020, com a participação de 510 alunos em todo o período. O curso contou com a participação de diversos atores no campo da gestão cultural no Brasil e América Latina. Como a natureza da instituição não é acadêmica, o capital cultural que se acumula, especialmente pela disseminação de saberes, pode ser uma forma de exercício de poder. Cabe aqui, a reflexão em que medida tal alcance se pauta na condição de uma contribuição ou “dádiva” e em que medida outros fatores e interesses podem estar em jogo. Esta mesma lógica se aplica e inclusive é antecedida pela relação com o acervo, que pode se consolidar na inauguração da Brasileira Itaú em 2014. Mas voltemos ao início do Itaú Cultural.

“O Vermelho na Pintura” foi a primeira exposição realizada no Instituto Cultural Itaú, em 1990, e marcava o lançamento do Banco de Dados Informatizado (Figura 34).

Figura 34 - Catálogo da exposição
“O Vermelho na Pintura”. 1990

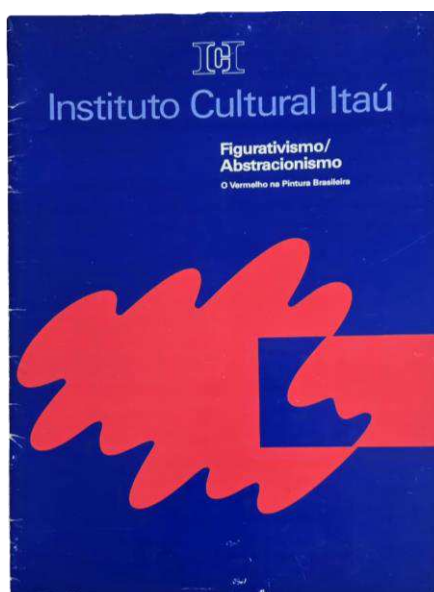


Foto: Realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Compilação do autor, 2025

Era composta por uma obra de cada um dos seguintes artistas: Antoni Gomide, Emiliano Di Cavalcanti, Ivald Granato, Jenner Augusto da Silveira, Pedro Manuel Gismondi, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake e Yolanda Mohalyi. Também foram selecionadas mais 80 obras da coleção que poderiam ser consultadas nas “ilhas de informação”. Adotando os parâmetros atuais, pode-se dizer que era uma exposição híbrida, com uma extensão virtual, num momento em que a discussão sobre os usos da tecnologia para o conhecimento, em especial para arte e cultura eram recentes. A exposição propunha uma discussão sobre a transição da figuração para a abstração na pintura brasileira, a partir da obra de oito artistas, tendo como fio condutor vermelho, presente em todos os trabalhos selecionados.

No início da década de 1990, havia uma discussão sobre a figuração na pintura. Na verdade, sobre o retorno da figura como elemento contemporâneo da pintura. Vários artistas como, por exemplo, Leonilson, Beatriz Milhazes e Ana Maria Tavares traziam essa proposição, inclusive sendo identificados na exposição realizada em 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, como a Geração 80. Este grupo de jovens artistas possuía sólida formação acadêmica e construiu uma expressiva carreira artística.

A reflexão proposta pelo Instituto Cultural Itaú tratava da transição da figura para a abstração, remetendo a uma experiência que foi, numa inevitável linha de tempo, localizada no final do século XIX e início do século XX, com as vanguardas europeias, tendo sempre em

mente que o universo no qual transitamos é o da cultura ocidental. Esta discussão é de especial interesse porque orientou a visão historiográfica da arte, em uma linha de tempo. Essa linha iniciou com as missões estrangeiras no século XVII, passando pelo Academismo, Barroco, Modernismo, até chegar ao contemporâneo. Inclusive, estes termos foram utilizados para identificar períodos da arte em módulos e publicações do Instituto. Podemos compreender que esta exposição, com seu braço digital, funcionou também como elemento fundante para a próxima etapa que foi realizada anos à frente, com a construção e inauguração de uma sede para o Instituto, que também mudou sua denominação para Itaú Cultural, no já citado prédio de número 149. Um edifício com arquitetura icônica, congrega em seus vários andares biblioteca, exposições e a gestão das várias ações realizadas no país pela instituição.

A formação da coleção acompanhou essa amplitude e alcance que a instituição conquistou ao longo do tempo. Compreender a primeira exposição como este recorte curatorial que reflete e contemporiza uma visão sobre a arte, neste caso contemporânea, e se deparar com o espaço concebido 20 anos depois para estabelecer as bases de um passado nos colocam diante da linha entre o mecenato e o poder.

3.3 A Coleção Brasileira Itaú

Inicialmente, para ponderar sobre a concepção de Brasileira adotada por Olavo, vamos partir da definição oficial, conforme o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

Diz a Instrução Normativa nº01/2007 do IPHAN:

[...]

a) a Coleção Brasileira: livros sobre o Brasil – no todo ou em parte, impressos ou gravados desde o século XVI até o final do século XIX (1900 inclusive), e os livros de autores brasileiros impressos ou gravados no estrangeiro até 1808.

[...]

Esta definição foi elaborada por Rubens Borba de Moraes e Olavo desenvolve a sua própria a partir desta. Ele estabelece a partir daí e amplia o conceito, conforme deixa registrado na introdução do livro, “Brasileira Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil”:

De fato, a coleção havia se tornado muito substancial e representativa, e lograva preencher com grandes peças quase todas as principais áreas que se poderia considerar desejáveis numa abrangente Brasileira: telas, aquarelas e desenhos de artistas viajantes; os ricos álbuns iconográficos muitas vezes realizados por estes, que totalizam milhares de gravuras; os

principais livros sobre o Brasil publicados no exterior (seguindo o critério estabelecido pelo maior bibliógrafo brasileiro, Rubens Borba de Moraes); as primeiras edições das obras decisivas da literatura brasileira, muitas vezes com dedicatórias de seus autores; as mais notáveis encadernações realizadas no país; o conjunto da legislação original luso-brasileira; os primeiros cem anos da produção de livros no Brasil; os grandes livros de artista, que unem o talento dos escritores famosos ao dos maiores pintores; os documentos basilares de nossa cultura assinados por grandes brasileiros e por todos os chefes de Estado, de D. Manuel, “o Venturoso”, ao Presidente Tancredo Neves; manuscritos literários e conjuntos significativos em torno de temas brasileiros essenciais, como a escravidão, a economia na Colônia e no Império, ou a carreira de um personagem da importância de Santos Dumont. Também me pareceu importante que uma Brasileira Itaú contasse com uma ampla coleção cartográfica, que inclui hoje um magnífico exemplar do grande atlas de Blaeu, com vários mapas fundamentais para o Brasil coloridos à mão.

Em virtude da história do Banco Itaú estar fundamentalmente ligada à cidade de São Paulo, houve também um interesse especial em adquirir peças relativas ao passado da maior cidade brasileira, entre as quais avulta o panorama pintado por Pallière em 1821 e considerado a peça mais importante existente da iconografia da cidade, mostrando inclusive a rua Boa Vista, onde localizava-se a primeira sede do Banco Itaú (Setúbal, 2008).²⁵

A coleção de arte, como já citado, teve início com a aquisição da pintura de Frans Post, em 1969. A partir dos anos 2000, o processo de aquisição se intensificou, visando ampliar a abrangência e diversidade do acervo, que passou a incluir livros raros, manuscritos, mapas, iconografia, obras de artistas viajantes e documentos de relevância histórica. Em 1984, incorporou-se ao acervo a coleção de numismática de Herculano de Almeida Pires, conselheiro do banco, originando a Itaú Numismática – Museu Herculano Pires. A coleção de numismática ocupava um andar em um prédio do banco ao lado do Itaú Cultural (Itaú Cultural, 2023).

Com o passar do tempo, tanto a coleção de arte como a de numismática foram expandidas e foram contratados profissionais para desenvolver um trabalho de consultoria, pesquisa e curadoria para elas. O especialista em moedas antigas, Vagner Carneiro Porto, tornou-se o curador de numismática e Pedro Corrêa do Lago fazia a curadoria da coleção de arte. Os dois foram trabalhar, a pedido do banco, na continuidade da implantação do espaço dedicado à Brasileira, projeto no qual, trabalharam de 2009 a 2014 (Itaú Cultural, 2023). O Espaço Olavo Setúbal foi inaugurado em 13 de dezembro de 2014 e ocupa dois andares do edifício Itaú Cultural, com projeto da diretora teatral e cenógrafa, Daniela Thomas, e do também cenógrafo e diretor de arte, Felipe Tassara (Itaú Cultural, 2025a).

²⁵Trecho do texto de introdução assinado por Olavo Setúbal para o livro “Brasileira Itaú: uma coleção dedicada ao Brasil”. O livro teve sua primeira edição publicada em 2011, mas Olavo finalizou o texto e aprovou para publicação antes de seu falecimento em 2008.

Saímos do elevador, no 4º andar, e nos deparamos com um painel composto por vários desenhos de flora e fauna brasileira, que envolvem uma escada que une os dois andares do Espaço Olavo Setúbal (Figura 35). Seguimos pelo andar, entrando no primeiro módulo da exposição, “O Brasil Desconhecido” (Figura 36).

A Figura 37 mostra a planta do **4º andar** do Espaço Olavo Setúbal, que compõe quatro módulos, a saber (Itaú Cultural, 2025a):

- a) **Módulo 1** - O Brasil Desconhecido: apresenta o olhar do Brasil através dos primeiros navegadores europeus a partir do século XVII;
- b) **Módulo 2** - O Brasil Holandês: apresenta o legado dos cientistas e artistas da comitiva holandesa liderada por Maurício de Nassau no Nordeste, em especial nos livros ilustrados publicados com informações colhidas sobre o país;
- c) **Módulo 3** - O Brasil Secreto: o país sob gestão do então reino de Portugal após a expulsão dos holandeses. Vai até o século XVIII, com destaque para o Barroco;
- d) **Módulo 4** - O Brasil dos Naturalistas: trata da chegada da família real portuguesa e a abertura dos portos. Os novos registros da fauna e da flora brasileiras, assim como dos povos indígenas.

E a Figura 38 mostra a planta do **5º andar** do Espaço Olavo Setúbal, que compõe cinco módulos, a saber (Itaú Cultural, 2025a):

- a) **Módulo 5** - O Brasil da Capital: imagens e registros do Rio de Janeiro nos 1800. Vegetação, topografia, pessoas, hábitos e costumes da capital brasileira do século XIX;
- b) **Módulo 6** - O Brasil das Províncias: registros das províncias nos 1800, mostrando as diferentes regiões do Brasil documentadas por artistas viajantes;
- c) **Módulo 7** - O Brasil do Império: os registros sobre a família imperial e seu papel no desenrolar da arte no Brasil;
- d) **Módulo 8** - O Brasil da Escravidão: registros visuais da presença negra e do trabalho escravizado na vida brasileira dos séculos XVIII e XIX, conforme representados por diversos artistas;
- e) **Módulo 9** - O Brasil dos brasileiros: o Brasil chega ao século XX. O início da República e o Modernismo são os destaques deste módulo da exposição.

Figura 35 - Vista da parte interna da Brasileira Itaú



Foto: realizada pelo autor, 2024

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

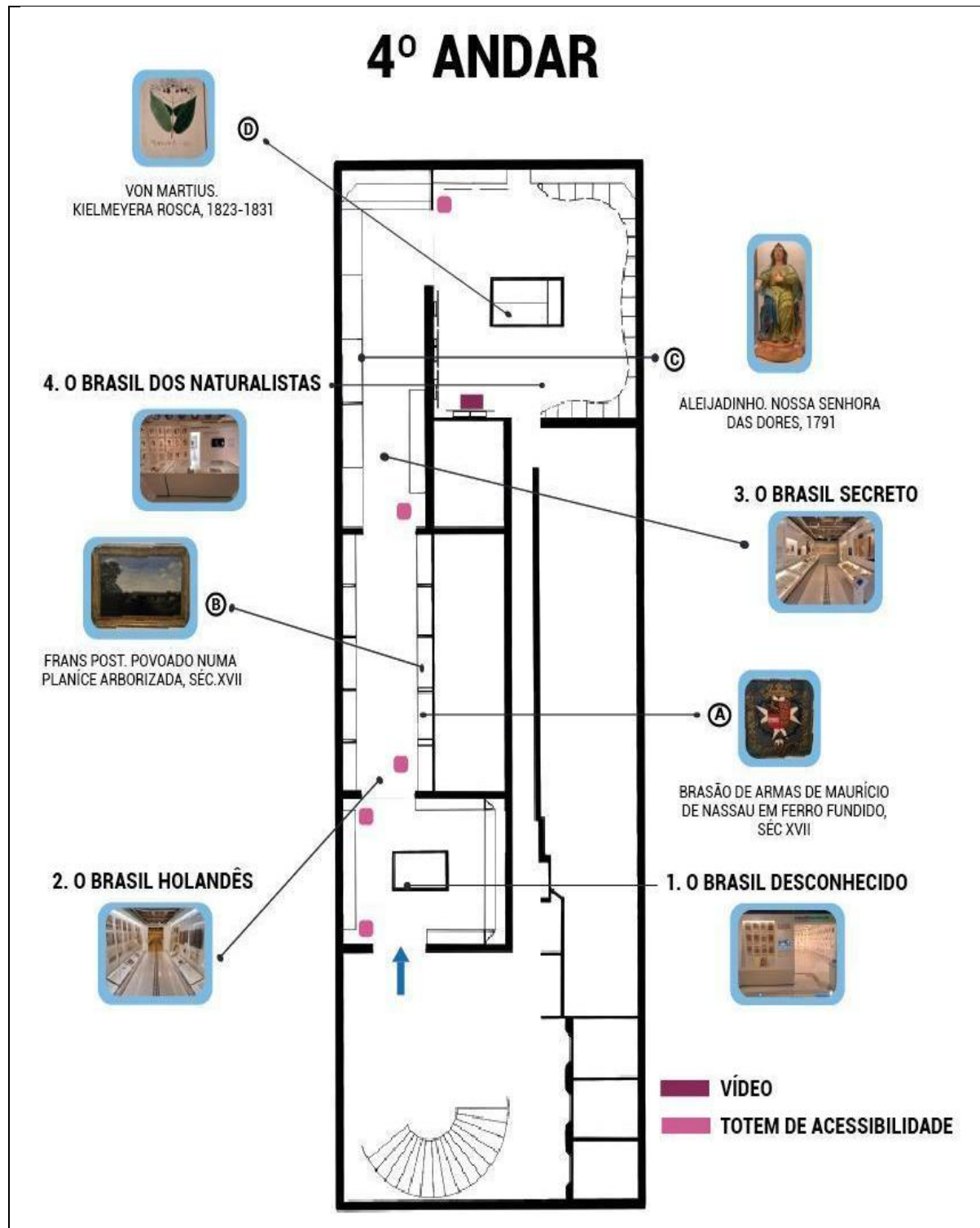
Figura 36 - O Brasil Desconhecido



Imagem: Elton Hipólito

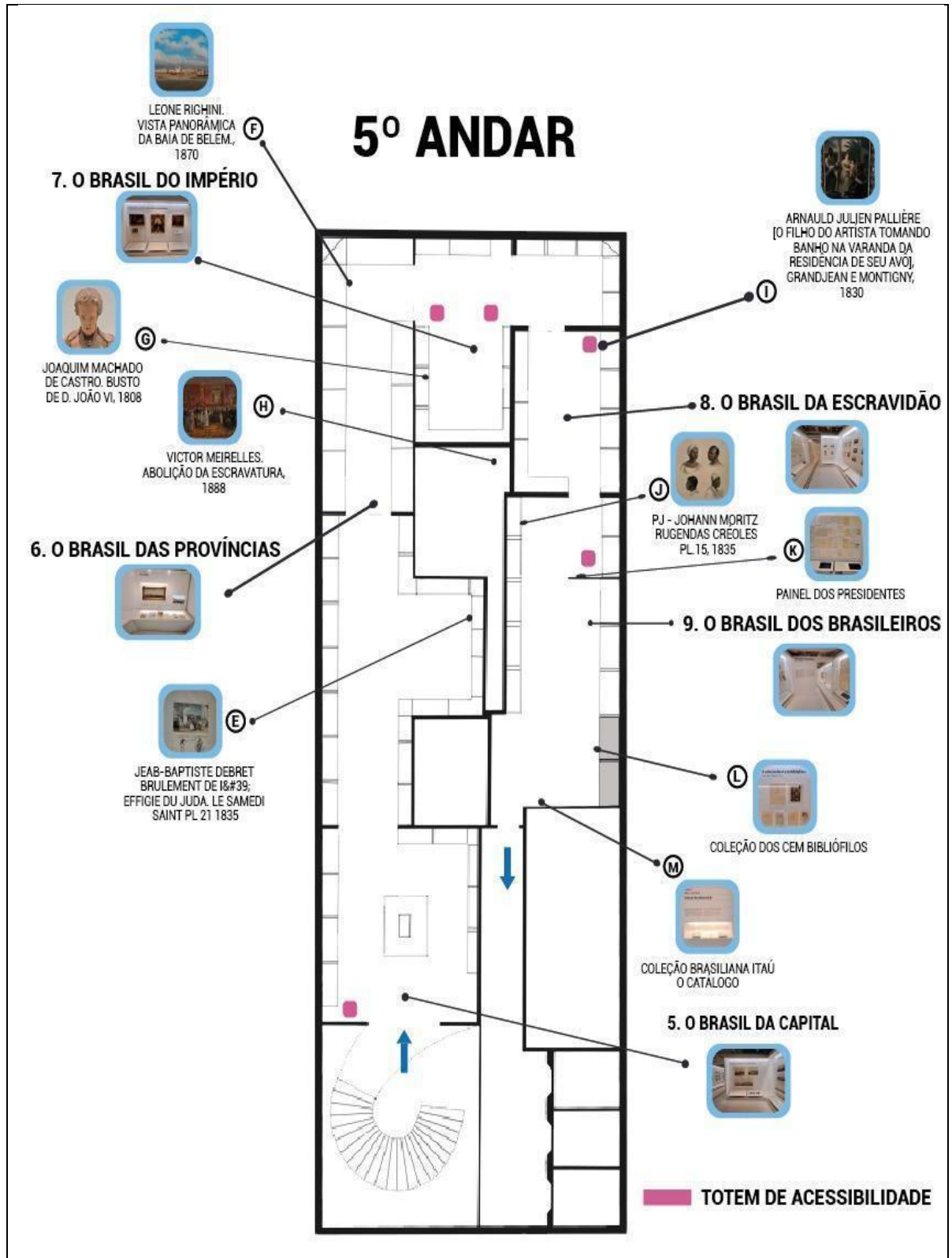
Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Figura 37 - Planta do 4º andar do Espaço Olavo Setúbal



Fonte da imagem: Elaborada por Elton Hipólito e Gerson Guedes Ribeiro, 2025

Figura 38 - Planta do 5º andar do Espaço Olavo Setúbal



Fonte da imagem: Elaborada por Elton Hipólito e Gerson Guedes Ribeiro, 2025

Percorrer este espaço, caminhar pela narrativa proposta para vislumbrar um Brasil ou Brasis, se apoia no conceito de museu. O acervo, seu caráter de permanência, a pesquisa, a extroversão ampla pela tecnologia, tudo aponta para o diálogo museológico. O Espaço Olavo Setúbal é fruto de seu tempo, herdeiro do século XX, considerado século dos museus, como nos indica Rangel (2010, p. 120):

Podemos afirmar que, no Brasil, o século dos museus é o século XX. Novos e diversificados museus privados, públicos e mistos foram criados a partir dos anos 30, na esteira da modernização e do fortalecimento do Estado, que passou, então, a interferir diretamente na vida social, nas relações de trabalho e nos campos da educação, saúde e cultura. A notável proliferação de museus iniciada nesta década prolongou-se e ampliou-se nos anos 40 e 50, atravessou a Segunda Guerra Mundial e a denominada Era Vargas, atingindo, com vigor, os chamados anos dourados. É importante registrar que essa proliferação não se traduziu apenas em termos de quantidade, ela trouxe uma nova forma de compreensão dos museus e um maior esforço para a profissionalização do campo.

Este espaço, construído sob sólida conceituação museológica, avança e se reconhece patrimônio, posto que a proposição de apresentar uma possibilidade de Brasil aos brasileiros conduz a uma reflexão sobre a identidade cultural da nação. E esta função é amplamente abraçada pelos museus no final do século XX e prossegue no século XXI. Sobre esta questão trazemos mais uma vez Rangel (2012, p.111):

A partir do final do século XX, os museus passaram a ter mais representatividade para o setor cultural e para a experiência cotidiana. Diversos novos tipos de museus foram criados, atendendo às mais diferentes demandas. Os museus desempenharam um papel central no mapa da construção da legitimidade cultural tanto no sentido nacional como no universal. Segundo Andreas Huyssen (1997, p. 222), “a partir de seus arquivos divididos por disciplinas e de suas coleções, o museu definiu a identidade da cultura ocidental”.

Reforçamos, deste modo, o entendimento que sendo gerado no início do século XXI, o Espaço Olavo Setúbal pode ser um campo para experiências e avanços na relação do patrimônio como legado cultural.

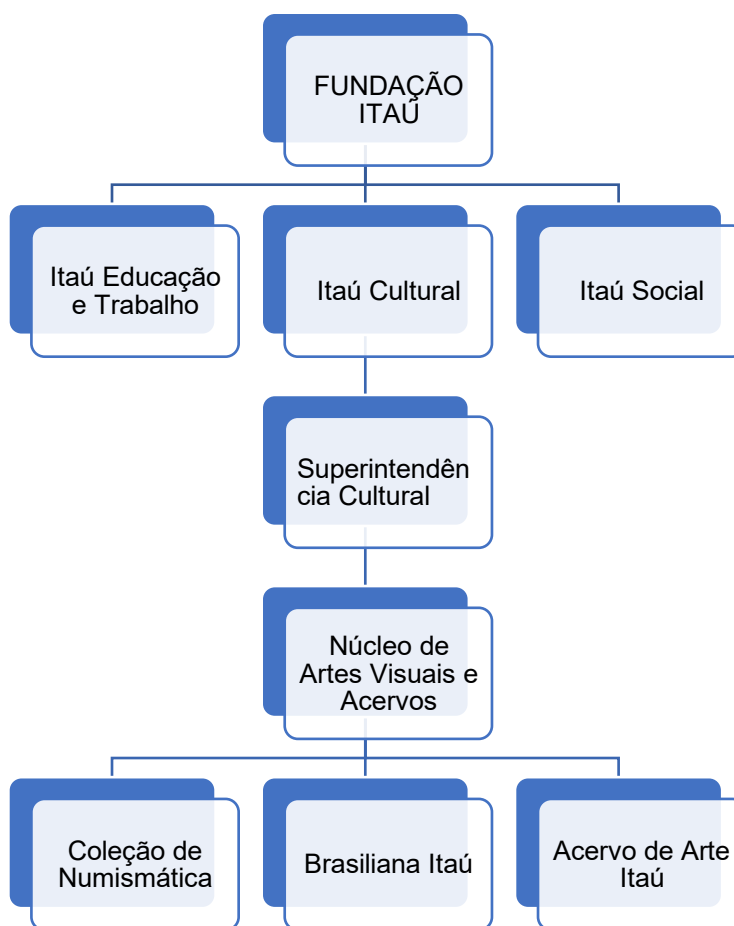
3.4 Gestão do Acervo pelo Itaú Cultural

O Itaú Cultural faz parte da Fundação Itaú, também composta pelo Itaú Educação e Trabalho e Itaú Social. No Itaú Cultural o Núcleo de Artes Visuais e Acervos é uma das áreas que está submetida à Superintendência Cultural, e é responsável pela gestão de todas as

obras do Grupo Itaú. As obras que compõem o acervo estão divididas em três coleções: Numismática, Brasileira Itaú e Acervo de Arte Itaú (Gráfico 1). As coleções se relacionam pelas temáticas. As obras foram adquiridas por Olavo Setúbal, desde os anos 1960 e se intensificaram a partir dos anos 2000. A curadoria da coleção, atualmente, é articulada internamente pela equipe de Artes Visuais e Acervos junto ao Conselho Curatorial. Trinta por cento (30%) das obras estão em exposição e setenta por cento (70%) estão armazenadas.

O processo de documentação museológica da Brasileira Itaú é feito pela catalogação das obras diretamente em base de dados, cujos dados a serem preenchidos podem ser observados no Anexo D. Não é possível consultar a base de dados, sendo gerados relatórios pontuais para atendimento de pesquisas internas e externas. O sistema de documentação é misto, base de dados e guarda permanente de documentação relacionada às obras. A gestão curatorial da Brasileira Itaú é feita internamente, por meio do Conselho Curatorial. A Brasileira Itaú é uma coleção que se encontra em processo de novas aquisições ocasionais. No caso de novas aquisições, a seleção é feita pela avaliação de lacunas da coleção e pela realização de pesquisas no mercado de arte.

Gráfico 1 - Organograma Geral da Fundação Itaú



Fonte: Elaborado pelo autor, 2025

Não há um grupo ou corpo de pesquisadores que desenvolva estudos sobre a coleção ou algum programa nesse sentido, como já fizeram, por exemplo, o MASP e o Instituto de Arte Contemporânea (IAC). A relação de Olavo Setúbal com a Brasileira pode ser consultada no livro, *Brasileira Itaú*, publicado pela editora Capivara, com um texto que descreve a relação dele com a coleção (Setúbal, 2008) e no site, <https://www.olavosetubal.org.br/>, onde descreve sua biografia, por áreas temáticas (Olavo [...], [2024?]). O Acervo guarda documentos referentes à aquisição das obras e a atuação de Olavo Setúbal é arquivada no Memória Itaú.

O Núcleo Educativo faz oficinas e visitas para atendimento de grupos. Também desenvolveu a “Expedição Brasileira IC para crianças”, disponibilizada no canal do Itaú Cultural no YouTube, por meio do link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLaV4cVMp_odx0b-W3v0djii8ks4ZEvs2a (Expedição [...], [2025?]). “A Escola IC Histórias do Brasil e das Artes: Coleção Brasileira Itaú - módulo II”, disponibilizada no portal da Fundação Itaú (2025), por meio do link: <https://escola.itaucultural.org.br/autoformativos/historias-do-brasil-e-das-artes-modulo-ii>

Uma pequena parte (10%) da coleção é acessível por meio digital, disponibilizada no portal Brasileira Iconográfica (2017b), no link: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/> e no *Google Arts & Culture* (Itaú [...], [2015b?]), no link: <https://artsandculture.google.com/partner/itaucultural>. Para o uso de imagens em meio digital é necessária a solicitação de autorização de uso. O Itaú Cultural fornece uma licença de suporte digital da obra.

Os empréstimos de obras da Brasileira para outras instituições são feitos por solicitação formal, através de e-mail ou memorando. A equipe avalia o *facility report* da instituição e a disponibilidade para empréstimo. É solicitada documentação das instituições para homologação e contrato de empréstimo, como ocorre com o restante do acervo.²⁶

3.5 Um Conceito em Construção: Patrimônio Cultural em Processo

O conceito de *patrimônio cultural em processo* propõe uma abordagem que compreende o patrimônio não como um dado fixo, encerrado em si, mas como uma construção contínua que atua *a partir e para além de si mesmo*, como prática social que envolve disputas, interpretações e reconfigurações simbólicas. A Brasileira é ampliada fisicamente após sua primeira etapa de conclusão, quando é lançado o catálogo em 2009. A sua concepção fica demarcada por um regramento muito claro, desenhado por Olavo Setúbal. Mesmo assim, ela não está isolada do mundo, supera seu lugar como capital cultural e opera

²⁶ Todo o conteúdo sobre a gestão do Itaú Cultural foi elaborado com base em entrevistas on-line, realizadas com a equipe da instituição, nos dias 2 e 12 de dezembro de 2024.

para além de um signo de distinção, como um dispositivo de produção de sentidos. Ela exemplifica um processo em que a coleção não é apenas privada ou institucional e passa a operar como dispositivo cultural ativo. Mesmo com a orientação de Olavo Setúbal, a Brasileira do Itaú não se limita à visão de um único colecionador. A coleção se transforma com o tempo, sendo constantemente mediada, reinterpretada e atualizada no contexto institucional, ampliando seu papel como um projeto cultural dinâmico. Essa noção tensiona os limites entre aquilo que é instituído como patrimônio e aquilo que, por meio da experiência estética, do gesto colecionador e das mediações culturais, adquire potência simbólica e valor coletivo. Esta articulação entre memória, poder e representação cultural inscrita nessa coleção pode ser compreendida a partir do conceito de campo simbólico, tal como desenvolvido por Pierre Bourdieu (1996), mas também encontra correspondência nas formulações de Diana Farjalla Correia Lima (2010), que propõe uma leitura crítica do museu e, por extensão, do patrimônio como espaço de produção de sentidos em constante disputa. Como destaca a autora:

O tempo é de reflexão para compreender a posição ocupada pelo museu no campo cultural, a condição simbólica que representa e o reconhecimento social que lhe é atribuído. Portanto, implica focalizar a questão da sua representação e da sua prática, dinâmica que molda seu caráter social, destacando o modelo e a ação culturais pertinentes e aplicados. (Lima, 2010, p. 18)

Essa concepção fortalece a ideia de que o patrimônio não é dado, mas construído; não é neutro, mas posicionado; e que a coleção Brasileira Itaú participa ativamente da produção dessas narrativas. A operação patrimonial não se resume, assim, à reunião e exposição de objetos, mas implica escolhas classificatórias, articulações simbólicas e negociações institucionais que configuram um regime de visibilidade e autoridade sobre a memória cultural. O patrimônio cultural em processo, nesse contexto, é aquele que se reinscreve continuamente no presente, acionado por atores, instituições e públicos que atualizam seu sentido a partir de novas apropriações.

Ao longo da pesquisa, procuramos demonstrar que tanto Olavo Setúbal, na qualidade de colecionador, quanto a Brasileira Itaú, enquanto coleção, estão inseridos em estruturas sociais e simbólicas que perpetuam dinâmicas de poder e de legitimação cultural. A coleção, portanto, pode ser vista como capital cultural armazenado e mobilizado por seu responsável. No entanto, é justamente na tensão entre essa condição consolidada e a potencialidade de superação dessa estrutura que se revela o conceito de patrimônio cultural em processo. Esse patrimônio, embora enraizado em lógicas de consagração, apresenta uma autonomia simbólica que lhe confere capacidade de redefinir significados históricos e culturais.

A formação da Brasileira Itaú, enquanto coleção, está intimamente ligada aos mecanismos simbólicos de legitimação, que orientam a produção e circulação cultural no

Brasil contemporâneo. O processo não se limita à guarda de objetos com valor histórico ou estético, mas envolve a construção de um arquivo visual que representa a nação, moldado por critérios seletivos que conferem sentido, autoridade e prestígio às obras reunidas. Nesse contexto, a coleção ultrapassa a simples posse e adentra o campo da organização simbólica do patrimônio — um movimento que pode ser elucidado pelo conceito de museu imaginário proposto por André Malraux (2011).

Segundo Malraux (2011), a fotografia e a reprodução técnica das obras de arte possibilitam sua descontextualização e recombinação em novos conjuntos visuais, construindo um espaço simbólico em que as formas dialogam acima de suas condições materiais originais. Esse museu não se limita à edificação física, mas emerge como um projeto editorial, estético e ideológico: um novo regime de visibilidade da arte, em que a coleção se torna interpretação. Essa reorganização, no entanto, como observa Pierre Bourdieu (1996), está sempre atravessada por disputas no campo cultural. A seleção das obras, a maneira como são apresentadas e os discursos que as envolvem são operações classificatórias que consagram visões específicas do mundo social. O que se apresenta como universal ou nacional é, na verdade, o efeito de uma tomada de posição situada, operando a partir da guarda e da mobilização do capital cultural.

Neste sentido, a ênfase dada ao período de ocupação holandesa serve como exemplo desta tomada de posição situada. Ao construir uma narrativa visual da história do Brasil — reunindo obras de viajantes, paisagens do século XIX e manifestações modernistas —, a coleção organiza um percurso que é legitimado pelo sistema de arte. Mas tal percurso é produzido sob curadoria institucional privada, guiado por um regime de visibilidade que atribui à imagem o papel de condensar a história em fragmentos estéticos coerentes. Esse processo remete, ainda, a reflexão de Walter Benjamin (1994) quanto à perda da aura na era da reproduzibilidade técnica: ao serem inseridas num circuito curatorial e editorial que valoriza sua função representativa — e não mais sua unicidade —, as obras são destituídas de sua experiência original e reinscritas como elementos de um discurso histórico controlado. A aura, enquanto marca da singularidade e da experiência direta, é substituída por um valor de exposição, fortemente vinculado à função ideológica da imagem no presente.

Desse modo, o conceito de panóptico, formulado por Michel Foucault (1987), permite ampliar essa reflexão ao evidenciar como a organização da visibilidade se articula aos mecanismos de poder disciplinar. No interior da lógica panóptica, a vigilância deixa de ser apenas repressiva e torna-se organizadora: induz comportamentos, define modos de ver e estabelece regimes de saber. A coleção, ao reunir, classificar e expor imagens da história nacional, funciona como um dispositivo que disciplina a memória ao estruturar o regime de visibilidade histórica. O museu, tal como a prisão panóptica, não apenas mostra, ele induz a

ver de uma certa forma, a lembrar por certos vetores e a esquecer outros. Trata-se de uma racionalidade cultural que opera por meio da visibilidade controlada e da ordenação do saber histórico.

A Figura 39, que retrata o espaço expositivo da Coleção Brasileira Itaú, exemplifica visualmente essa lógica panóptica. A disposição arquitetônica marcada pela transparência das vitrines, pela circulação centralizada, favorece a visibilidade total — tanto das obras quanto dos visitantes. Existe um jogo, que na escadaria se explicita, onde o observador é envolvido pelo seu objeto de observação, tornando o visitante ponto de vigília. Essa organização espacial reforça a ideia de vigilância simbólica e ordenação do olhar, elementos centrais na racionalidade disciplinar descrita por Foucault (1987).

Figura 39 - Espaço expositivo da Coleção Brasileira Itaú



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Desse modo, o conceito de panóptico, formulado por Michel Foucault (1987), permite ampliar essa reflexão ao evidenciar como a organização da visibilidade se articula aos mecanismos de poder disciplinar. No interior da lógica panóptica, a vigilância deixa de ser apenas repressiva e torna-se organizadora: induz comportamentos, define modos de ver e estabelece regimes de saber. A coleção, ao reunir, classificar e expor imagens da história nacional, funciona como um dispositivo que disciplina a memória ao estruturar o regime de visibilidade histórica. O museu, tal como a prisão panóptica, não apenas mostra: ele induz a ver de uma certa forma, a lembrar por certos vetores e a esquecer outros. Trata-se de uma

racionalidade cultural que opera por meio da visibilidade controlada e da ordenação do saber histórico.

Nesse contexto, em que a memória coletiva é organizada por dispositivos classificatórios e pedagógicos, a figura do colecionador assume papel central. Como aponta Susan Pearce (1993), o ato de colecionar não é apenas guardar, mas interpretar, ordenar, narrar. Entre os perfis que a autora propõe, destaca-se, no caso da Brasileira, o colecionador classificatório — cuja motivação está ligada à organização racional dos objetos e à busca de completude —, voltado à construção de um sistema que produza coerência e autoridade cultural. No caso de Olavo Setúbal, essa lógica sistemática se articula a uma ênfase particular nos processos pedagógicos da coleção: os objetos são reunidos e expostos não apenas como testemunhos documentais, mas como elementos estruturantes de uma narrativa didática sobre a formação do Brasil. Embora Pearce (1993, p. 158) não utilize a categoria "pedagógico" como um perfil autônomo, ela reconhece que muitos colecionadores sistemáticos operam com propósitos deliberadamente educativos, voltando-se à formação de públicos e à mediação cultural.

A coleção deixa de ser entendida como expressão de gosto pessoal para tornar-se um dispositivo intelectual e institucional, estruturado para produzir sentido histórico e cultural. Ela transforma-se, assim, em uma forma de patrimônio cultural em processo — não apenas pelo modo como é continuamente reorganizada, mas, sobretudo, porque reconfigura o passado nacional segundo os parâmetros de inteligibilidade definidos pelo campo institucional que a sustenta. Neste sentido, a prática colecionista também pode ser compreendida à luz de Pierre Bourdieu (1996), como uma estratégia de consagração simbólica: ao selecionar certos objetos e omitir outros, ao organizar cronologias e destacar figuras específicas, o colecionador inscreve sua visão de mundo no espaço da memória pública, reforçando hierarquias culturais e disputando a autoridade sobre o discurso legítimo da história.

Todas estas operações se evidenciam em três momentos de movimentação que marcam a formação da coleção. O primeiro se dá em 2008, quando é finalizado o catálogo com a relação completa das obras lançadas no ano seguinte. A orientação geral é definida por Olavo Setúbal. Esta é a única etapa ou momento que conta com sua presença e participação efetiva. O segundo momento acontece em 2014, quando a coleção é apresentada formalmente ao público em um espaço destinado a ela, nomeado em homenagem ao seu criador. Aqui a curadoria para aquisições e exposição é realizada por Pedro Corrêa do Lago. Nesta etapa a coleção é associada à outra, de numismática, com curadoria de Vagner Porto. Em 2023 temos o terceiro momento com a inauguração do Espaço Herculano Pires, em outro andar do prédio, quando a coleção de Numismática é dissociada da Brasileira Itaú. Vale apontar, que em 2019, Alfredo Setúbal, filho de Olavo,

assume a presidência do Itaú Cultural, com a saída de Milu Villela. Esse processo de separação entre as coleções procura dar o devido destaque a cada uma delas, sendo que na Brasileira a figura de Olavo ocupa a centralidade do conteúdo expositivo. Neste momento, se assume que a narrativa apresentada é aquela proposta pelo colecionador. No seu percurso cronológico traça um caminho para se chegar a um Brasil construído, mesmo que amparado nos fatos e documentos, pelo imaginário de Setúbal.

Essa proposta de apresentação da coleção como representativa da cultura brasileira atua como dispositivo de consagração simbólica. Ela estrutura o olhar, define o que deve ser visto e lembrado, e opera como instrumento de formação de um capital cultural, cuja função ultrapassa o acervo em si: trata-se de produzir uma memória legitimada, convertida em valor institucional e reconhecimento público. Mais do que acervo, a coleção é operação — e, como tal, deve ser compreendida como arena de disputas, escolhas e exclusões no interior do campo cultural.

Cabe observar, se neste terceiro ato, onde se procura evidenciar o entendimento de Setúbal sobre o Brasil, à luz de novos conceitos, como por exemplo dos povos originários, se este movimento de patrimônio em processo se efetiva. A exposição permanente, os módulos temáticos, os catálogos e as ações educativas indicam que a coleção não está “encerrada” — ela permanece em atualização, em permanente circulação e reinterpretação.

Essa dinâmica da coleção aponta para a noção de “patrimônio cultural em processo”, que sugere que o valor patrimonial não é intrínseco ao objeto, mas sim constituído por meio de práticas culturais, institucionais e discursivas. A Brasileira Itaú opera como um dispositivo ativo: não apenas conserva, mas também atualiza e mobiliza sentidos sobre a identidade nacional, a história visual do Brasil e o papel do colecionismo privado na formação de narrativas patrimoniais. Esse caráter performativo da coleção aproxima-se do que Susan Pearce (1994) descreve como o “discurso do objeto”, no qual os significados são constantemente reinscritos a partir de novos contextos de apresentação e mediação.

A trajetória da Brasileira Itaú revela um movimento contínuo de transformação, desde suas primeiras aquisições orientadas por Olavo Setúbal até sua institucionalização no âmbito do Itaú Cultural. Embora guiada pelo olhar e pelas escolhas de um indivíduo, a coleção nunca foi constituída como um acervo pessoal: desde o início, as obras foram adquiridas formalmente para o banco, compondo uma coleção institucional desde sua origem. A intenção de representar a história e a cultura brasileiras não estava plenamente formulada no início, mas foi se delineando ao longo do tempo, à medida que o conjunto ganhava coerência interna e amplitude temática. Esse sentido se consolida com a criação da Brasileira Itaú como projeto curatorial e cultural, momento em que se intensificam os mecanismos de organização, interpretação e exposição pública. Os deslocamentos da coleção — do circuito restrito das aquisições ao espaço museológico, do acervo corporativo

à sua exposição ao público, da centralidade do colecionador à atuação de curadores, editores e gestores culturais — revelam a transição de uma coleção orientada por um indivíduo para um projeto institucionalizado.

O estudo da figura de Olavo Setúbal, como mediador cultural, demonstrou como a atuação de um colecionador pode articular práticas de poder no campo cultural. No entanto, o foco não se deu à celebração de sua pessoa ou da sua visão individual, mas à análise das implicações sociais e políticas de sua ação, considerando como sua estratégia de colecionismo interage com os mecanismos de legitimação da instituição e do próprio campo cultural. Setúbal, em sua função como curador e investidor de um legado cultural, esteve envolvido em um processo que expande os limites do patrimônio privado para o domínio público, porém sempre mediado por interesses que não podem ser dissociados das estruturas de poder que sustentam as práticas culturais no Brasil.

Por fim, esta pesquisa contribui para a compreensão do colecionismo como um fenômeno complexo e multifacetado, que vai além da simples preservação de objetos. A Brasileira Itaú, enquanto coleção, pode ser vista como um microcosmo da formação de patrimônios contemporâneos, nos quais o privado, o público e o simbólico se entrelaçam. Ela representa um exemplo das dinâmicas entre memória e poder, oferecendo um modelo que, ao mesmo tempo que preserva, cria e reconfigura significados, deixando um legado que ultrapassa o tempo imediato do colecionador para se projetar em uma dimensão mais ampla da memória cultural brasileira.

CAPÍTULO 4

A MATERIALIZAÇÃO DE UM CONCEITO: O PATRIMÔNIO CULTURAL EM PROCESSO

O patrimônio não é o que é, mas o que se negocia — entre memórias, poderes e desejos (Canclini, 2008b, p. 122).

Este capítulo concentra-se na análise detalhada do caso selecionado e na interpretação das práticas de colecionismo, com o objetivo de compreender como coleções concretas articulam interesses individuais, estratégias institucionais e construção de memória coletiva. Ao examinar casos específicos, é possível observar a diversidade de perfis de colecionadores, bem como os diferentes modos de constituição e circulação do patrimônio cultural. A discussão se organiza em torno de estudos de caso que ilustram trajetórias de colecionismo e suas implicações, seguida de uma análise da coleção Brasileira, por meio de seu livro-catálogo e das narrativas que estruturam sua apresentação institucional. Essa abordagem permite compreender como o discurso museológico e editorial contribui para a consolidação de sentidos e para a formação de um patrimônio cultural em constante transformação. Ao longo do capítulo, busca-se evidenciar a tensão produtiva entre o privado e o público, entre o interesse individual e a memória coletiva, mostrando como as coleções, mediadas por instituições e pela interpretação crítica, configuram-se como elementos centrais na construção de patrimônios culturais em processo.

4.1 Percurso Analítico da Exposição Brasileira: Módulos e Temas

Neste último capítulo, propomos discutir como o conceito de Patrimônio Cultural em Processo se materializa na Brasileira Itaú. Continuamos aqui o percurso iniciado no capítulo anterior, com um olhar atento para o roteiro expositivo. O percurso tem início com um conjunto de obras que apresentam o olhar europeu sobre o território que viria a ser denominado Brasil. Neste módulo, intitulado **O Brasil Desconhecido**, é possível observar como a visualidade foi uma ferramenta essencial na construção simbólica do “Novo Mundo” (Itaú Cultural, 2025a). A obra que destacamos é um mapa gravado por Theodor de Bry, produzido em Frankfurt em 1596 (Figura 39). Mais do que um documento cartográfico, o mapa é uma representação do imaginário europeu sobre o Brasil, combinando informação geográfica com figuras míticas, fauna fantástica e cenas que mesclam descrição e ficção.

A presença dessa obra remete ao papel dos mapas na conformação de narrativas fundadoras. Eles não apenas descreviam o território: produziam-no. Ao incorporar elementos simbólicos e narrativos, essas imagens construíram um Brasil que não existia senão como projeção do olhar colonizador (Figura 40). Trata-se de uma visualidade inaugural que articula a ideia de posse ao ato de ver — o que se revela especialmente importante no contexto das disputas imperiais pelo território sul-americano.

Sob a perspectiva do patrimônio cultural em processo, esse módulo nos confronta com um acervo que, embora originado em um regime simbólico colonial, não se esgota em seu

passado. As imagens ali exibidas são passíveis de ressignificação, e a permanência da obra de De Bry em uma exposição do século XXI nos obriga a interrogar não apenas o conteúdo, mas o próprio dispositivo de sua apresentação.

Figura 40 - Mapa gravado por Theodor de Bry. Frankfurt, 1596

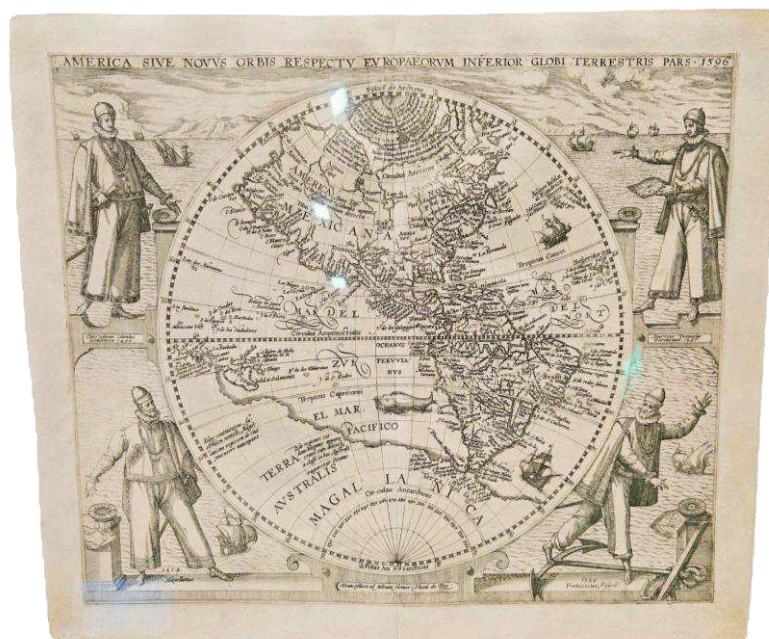


Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Como observaram Benjamin (1994) e Pearce (1993), os objetos mantêm sua aura quando continuam a suscitar interpretações — e é nesse sentido que a coleção se desloca de um patrimônio fixado para um campo aberto de disputas e apropriações. Esse primeiro módulo já introduz a questão fundamental da tese: uma coleção, ao ser ativada no presente por meio de novas mediações e curadorias, adquire novos sentidos. A partir desse olhar, o mapa de De Bry não é somente uma peça antiga, mas um artefato que projeta e interroga, simultaneamente, passados e futuros.

O segundo módulo da exposição, **O Brasil Holandês**, apresenta um conjunto de obras vinculadas ao período da ocupação holandesa no Nordeste brasileiro, entre 1630 e 1654 (Itaú Cultural, 2025a). Esse momento específico da história do Brasil colonial se distingue pela presença de cientistas, artistas e cartógrafos enviados por Maurício de Nassau com o objetivo de registrar, compreender e representar as riquezas naturais, culturais e geográficas da região. A visualidade produzida nesse período teve papel central na construção de uma imagem do Brasil para o público europeu, ampliando o repertório iconográfico que moldaria, ainda por séculos, o imaginário sobre o território. Destacamos duas obras neste módulo. A primeira é a pintura *Povoado numa planície arborizada*, de Frans Post, primeira obra adquirida

para a formação da coleção de arte do Banco Itaú, já citada anteriormente, cuja descrição compõe a Figura 4. Executada com minúcia e equilíbrio compositivo, a obra conjuga o exotismo tropical com uma leitura ordenada da natureza, apresentando um Brasil domesticado ao olhar europeu. A segunda peça é o *Brasão de armas de Maurício de Nassau*, em ferro fundido, datado do século XVII (Figura 41), um objeto simbólico de poder e dominação que remete diretamente à presença política e militar holandesa no Brasil.

Figura 41 - Brasão de armas de Maurício de Nassau. Século XVII



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

O conjunto do módulo permite refletir sobre como a visualidade e a materialidade dos objetos não apenas documentam, mas instauram regimes de representação. Em diálogo com Pearce (1993), pode-se considerar que os objetos colecionados nesse contexto não são apenas testemunhos históricos, mas operadores de significado. Ao serem inseridos na exposição da Brasiliana Itaú, essas obras — antes marcadas pela função colonial — tornam-se acessíveis a novas leituras, tensionando os limites entre documento, arte e ideologia. Pela perspectiva do patrimônio cultural em processo, esse módulo evidencia como a permanência e reinterpretação desses objetos em contextos museológicos contemporâneos não implicam uma celebração do passado, mas uma reativação crítica de sua memória. A coleção, nesse sentido, não apenas preserva os vestígios do Brasil holandês, mas os reinscreve em uma narrativa em que a história, a política e a estética se entrelaçam.

O terceiro módulo, intitulado **O Brasil Secreto**, propõe um mergulho no período que se seguiu à expulsão dos holandeses e à consolidação do domínio português sobre o território brasileiro (Itaú Cultural, 2025a). A designação “secreto” não remete à ausência de registros,

mas sim, ao modo como determinadas expressões culturais foram historicamente marginalizadas ou subsumidas a narrativas oficiais, em especial aquelas que emergem do barroco brasileiro e das experiências religiosas, populares e sincréticas que marcaram o século XVIII. A obra em destaque neste módulo é *Nossa Senhora das Dores*, escultura atribuída a Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, realizada em 1791 (Figura 42). Esculpida em madeira policromada, a peça é exemplar da força expressiva do barroco mineiro e representa a intensa religiosidade do período, marcada por uma espiritualidade dramática e profundamente encarnada nos corpos e nos gestos das imagens sacras.

Figura 42 - Nossa Senhora das Dores. Aleijadinho. 1791



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

A figura da Virgem, em dor e contemplação, dialoga diretamente com a sensibilidade barroca, que buscava mobilizar os sentidos e afetos do fiel. A escolha desta obra, em uma coleção que se apresenta ao público por meio de uma exposição de perfil museológico, permite explorar uma das questões centrais desta tese: de que modo objetos oriundos de contextos religiosos, comunitários e simbólicos específicos são recontextualizados em coleções e exposições contemporâneas? A escultura de Aleijadinho é revalorizada como patrimônio, não apenas por seu autor ou por sua antiguidade, mas por sua permanência como signo cultural ativo — o que nos leva à noção de *patrimônio cultural em processo*. Conforme argumenta Susan Pearce (1994), os objetos colecionados carregam significados que transcendem sua materialidade, e esses significados são constantemente atualizados em função dos contextos nos quais são inseridos. Nesse módulo, o barroco não é apenas um estilo artístico, mas uma manifestação de uma sensibilidade histórica, coletiva e persistente,

que ecoa nos modos de ver e representar do Brasil. A presença de Aleijadinho, ao lado de outros registros do período, reafirma essa complexidade, deslocando a coleção do plano da celebração para o da problematização. Por essa via, o módulo três contribui decisivamente para a proposta do patrimônio cultural em processo: não se trata de consagrar a escultura como obra-prima intocável, mas de reconhecê-la como parte de um campo de disputas simbólicas, onde sua presença continua a suscitar perguntas sobre fé, arte, poder e identidade.

O quarto módulo da exposição, **O Brasil dos Naturalistas**, situa-se temporalmente entre o final do século XVIII e o início do XIX, período marcado pela vinda da corte portuguesa ao Brasil e pela intensificação do interesse europeu pelas riquezas naturais da colônia (Itaú Cultural, 2025a). A abertura dos portos, em 1808, e o consequente afluxo de artistas, cientistas e naturalistas estrangeiros, propiciaram a produção de uma vasta documentação sobre a fauna, a flora e os povos indígenas brasileiros — registros que, embora dotados de inegável valor científico e estético, estão profundamente implicados nas estratégias coloniais de conhecimento e domínio. A obra que se destaca neste módulo é *Kielmeyera rostrata*, do naturalista e botânico Karl Friedrich Philipp von Martius, publicada entre 1823 e 1831 na monumental *Flora Brasiliensis* (Figura 43). A delicadeza do traço e o rigor científico da ilustração revelam não apenas a busca por classificar e compreender a biodiversidade brasileira, mas também o fascínio europeu por uma natureza vista como exótica, exuberante e, ao mesmo tempo, passível de ordenação.

Figura 43 - *Kielmeyera rostrata*, Karl Friedrich Philipp von Martius, 1823 e 1831

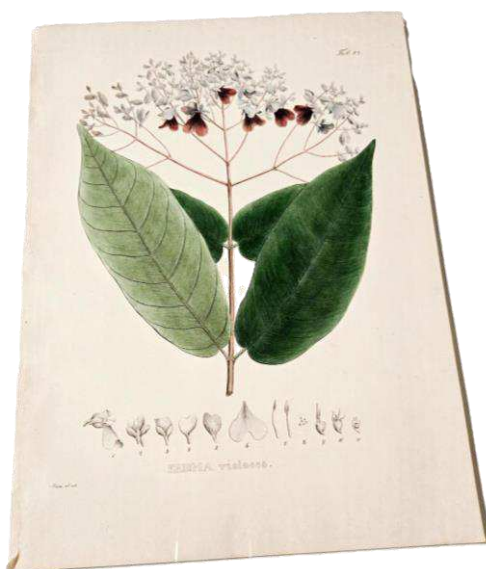


Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Ao lado desta obra, encontram-se outros registros visuais de espécies nativas, desenhos de aves e insetos, além de retratos de indígenas, compondo um panorama da tentativa de representar — e, em alguma medida, domesticar — o “Novo Mundo”.

Em 2022 foi inserido neste módulo a exibição do vídeo *Ymá Nhandehetama*, criado em 2009 pelos artistas Armando Queiroz e Marcelo Rodrigues, em colaboração com Almires Martins, um indígena do povo guarani (Figura 44). No vídeo Almires relata sua trajetória e reflete sobre como os povos originários foram retratados no passado e como desejam ser vistos no presente.

Figura 44 - Detalhe do vídeo *Ymá Nhandehetama*, 2009

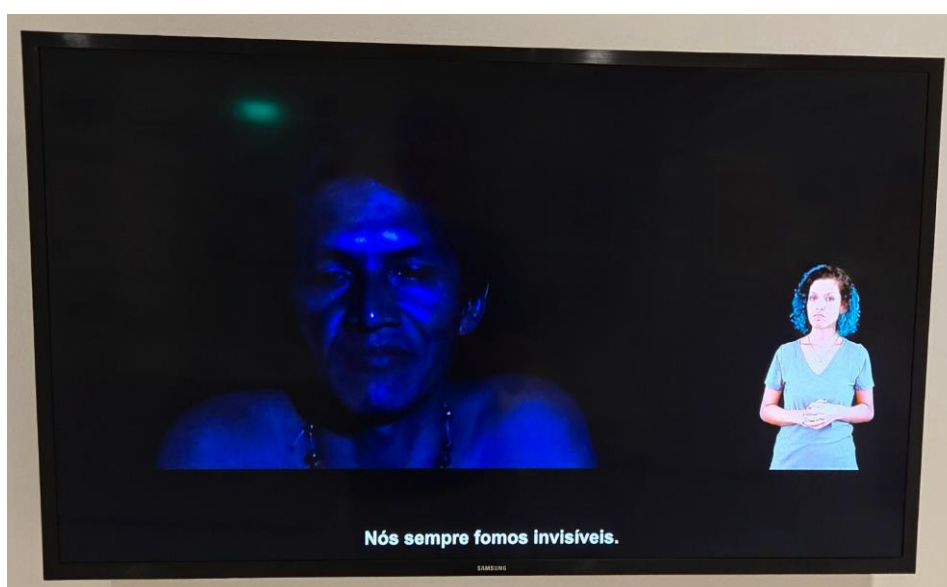


Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Essa inserção atualiza a narrativa e confere agência aos sujeitos historicamente silenciados, deslocando o visitante do lugar de observador passivo para o de interlocutor interpelado por vozes dissidentes.

A articulação entre imagens do passado e vozes do presente opera, nesse contexto, como expressão clara do conceito de *patrimônio cultural em processo*. Os documentos científicos e iconográficos dos séculos XVIII e XIX, ao serem exibidos ao lado de discursos contemporâneos dos povos originários, deixam de funcionar apenas como testemunhos históricos e passam a integrar uma dinâmica viva de reinterpretação e crítica. Como observa Walter Benjamin (1994), toda imagem do passado é também uma imagem carregada de atualidade, e é na interrupção do curso contínuo da história que se abre a possibilidade de ressignificação. O módulo, assim, não apenas apresenta o Brasil documentado pelos viajantes naturalistas, mas propõe uma revisão crítica de seus pressupostos epistemológicos,

tornando visível o quanto os instrumentos de registro — mapas, desenhos, classificações — estiveram a serviço de projetos de poder. Ao fazer isso, o Espaço Olavo Setúbal reafirma a potência das coleções não como vitrines do passado, mas como plataformas para o confronto entre narrativas e a construção de novos sentidos.

A passagem do 4º para o 5º andar é feita por uma escada em espiral, envolta por um grande painel composto por imagens de fauna e flora realizadas por artistas naturalistas. Estas imagens são reproduções de conteúdo de diversos álbuns pertencentes à Coleção Brasileira, como *Voyage Pittoresque dans le Brésil*, de Jean-Baptiste Debret; *Voyage dans l'intérieur du Brésil*, de Johann Moritz Rugendas; *Flora Brasiliensis*, de Carl Friedrich Philipp von Martius; *Histoire Naturelle des Oiseaux du Brésil*, de Jules Paul Benjamin Delessert e J.T. Descourtilz e *Viagem pelo Brasil*, de Spix e Martius, entre outros. Esse conjunto mantém a conexão com o quarto módulo e conduz ao seguinte (Itaú Cultural, 2025a).

No 5º andar se inicia uma nova etapa do percurso expositivo: a urbanização, a vida social e os códigos simbólicos que marcaram a capital do Império no século XIX. O quinto módulo, **O Brasil da Capital**, concentra-se no Rio de Janeiro como centro político, econômico e cultural, refletindo as tensões, transformações e contradições de uma cidade que condensava o projeto de modernização do país (Itaú Cultural, 2025a). A obra destacada neste módulo é a gravura de Jean-Baptiste Debret, *Le Brutalement de l'effigie du Juda. Samedi Saint Pl. 21*, datada de 1835 (Figura 45).

Figura 45 - *Le Brutalement de l'effigie du Juda. Samedi Saint Pl. 21*.

Jean-Baptiste Debret. 1835



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

O artista francês, que integrou a Missão Artística Francesa e viveu no Brasil por cerca de quinze anos, registrou cenas do cotidiano da capital com uma perspectiva etnográfica e crítica. Neste trabalho específico, Debret retrata a violência simbólica de uma cerimônia popular, realizada no Sábado de Aleluia, na qual se linchava o boneco de Judas. A imagem revela aspectos rituais da cultura urbana carioca e, ao mesmo tempo, os limites entre a representação artística e a exposição do outro como espetáculo.

As obras deste módulo revelam um Rio de Janeiro onde a paisagem natural divide espaço com cenas de rua, tipos populares, práticas religiosas e eventos públicos. A presença de estrangeiros como Debret foi decisiva para a construção visual da capital, e suas produções nos legaram uma iconografia poderosa, mas que também participa da construção de um olhar europeu, ora curioso ora moralizante sobre o Brasil. Ao articular essas imagens à luz do conceito de *patrimônio cultural em processo*, evidencia-se que o valor dessas representações não está apenas na documentação de um tempo histórico, mas na sua capacidade de suscitar questionamentos sobre o que se mostra, quem mostra e por que se mostra. O registro do passado urbano, ao ser incorporado à exposição contemporânea, adquire nova camada de sentido: não é apenas memória ilustrada, mas campo de disputa de significações. Como aponta Bourdieu (1996), os objetos culturais circulam e são apropriados conforme as estruturas do campo em que atuam. Assim, a gravura de Debret não é um artefato neutro, mas uma peça que ativa narrativas e relações de poder — no passado e no presente. Neste módulo, o visitante confronta-se com um Brasil em construção, no qual a ideia de civilidade se misturava ao controle dos corpos, à produção de imagens e à fixação de estereótipos. A capital, neste sentido, é símbolo de centralidade e de tensão, e a coleção — ao reunir essas imagens — torna-se testemunha crítica dos processos de constituição da identidade nacional.

No sexto módulo, **O Brasil das Províncias**, o visitante é convidado a deixar a capital para explorar as diversas províncias que compunham o vasto território brasileiro no século XIX (Itaú Cultural, 2025a). Essa etapa do percurso destaca a pluralidade regional, as especificidades culturais, sociais e ambientais que caracterizam as diferentes áreas do país. A coleção apresenta uma série de imagens e documentos que retratam essas regiões, ampliando a narrativa visual do Brasil além do eixo Rio-São Paulo. Uma obra que exemplifica esta diversidade é tratada no início desta tese, a pintura *Vista Panorâmica da Baía de Belém*, de Leone Righini, datada de 1870 (Figura 7). Esta imagem oferece uma visão ampla e detalhada do importante porto amazônico, que funcionava como porta de entrada para o interior da região Norte e era vital para o comércio e as relações coloniais. A perspectiva panorâmica revela não apenas a topografia e a arquitetura da cidade, mas também sugere sua posição estratégica na economia e na história brasileira. Por meio dessa obra, o módulo ressalta como a iconografia das províncias contribuiu para a construção de uma

representação nacional que dialoga com as múltiplas realidades do país. Leone Righini, como artista viajante, insere-se numa tradição de registro visual que busca captar não apenas a paisagem, mas também a vida social e os elementos identitários das províncias brasileiras.

Ao refletir sobre esta produção à luz do conceito de *patrimônio cultural em processo*, entendemos que essas imagens não apenas documentam um passado, mas são parte ativa na construção das narrativas sobre o Brasil. Elas funcionam como dispositivos simbólicos que permitem revisitar, reavaliar e questionar as representações regionais que, historicamente, foram marginalizadas ou estereotipadas.

A exposição, ao reunir obras como a de Righini, convida o visitante a reconhecer a diversidade do país e a compreender que o patrimônio cultural, aqui manifestado, é um processo contínuo de negociação entre memórias locais e identidades nacionais. Esse processo desafia narrativas homogêneas e abre espaço para múltiplas leituras e apropriações contemporâneas, reforçando o papel das coleções — públicas ou privadas — como arenas dinâmicas de construção cultural.

Em **O Brasil do Império**, sétimo módulo, o foco recai sobre o período imperial brasileiro, com ênfase na centralidade da família real e seu impacto na arte e na cultura nacional (Itaú Cultural, 2025a). A coleção apresenta obras que registram tanto a representação dos personagens imperiais quanto os acontecimentos sociopolíticos que marcaram a trajetória do Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Duas obras ilustram a riqueza desse contexto: o *Busto de D. João VI*, esculpido por Joaquim Machado de Castro em 1808 (Figura 5), e a pintura *Abolição da Escravatura*, de Victor Meirelles, concluída em 1888 (Figura 6), apresentadas no primeiro capítulo desta tese.

O busto de Machado de Castro simboliza a presença e o poder do monarca português no Brasil, refletindo a importância da transferência da corte para o Rio de Janeiro e o papel político e cultural da figura imperial no processo de afirmação da identidade nacional. A obra, de alta qualidade técnica, remete à tradição neoclássica e ao prestígio do artista, considerado um dos maiores escultores do período colonial. Já a pintura de Meirelles aborda um momento decisivo da história brasileira: a abolição da escravidão. Este quadro representa a assinatura da Lei Áurea e a transformação social e política que encerrou oficialmente um dos períodos mais sombrios da nação. A obra não apenas celebra a conquista da liberdade, mas também suscita reflexões sobre as contradições, os processos históricos e as lutas sociais que permeiam essa transição.

Este módulo revela como as representações artísticas do período imperial foram instrumentos essenciais na construção de narrativas oficiais e simbólicas sobre o Brasil. Elas reforçam ideais de poder, progresso e civilização, ao mesmo tempo em que permitiram, por meio da arte, refletir as tensões e os conflitos presentes na sociedade brasileira daquela época. Ao considerar essas obras sob a ótica do *patrimônio cultural em processo*, percebe-

se que elas transcendem sua função original como registros históricos ou ícones políticos. A partir da reinterpretação contínua em espaços museológicos, como o Espaço Olavo Setúbal, essas imagens são ressignificadas, oferecendo novas perspectivas sobre o passado imperial e seus desdobramentos na construção da identidade contemporânea brasileira. Assim, o módulo convida o visitante a contemplar a complexidade do Brasil do Império, reconhecendo a coleção como um campo de disputa simbólica onde memória, poder e cultura se entrelaçam e se recriam, reafirmando a Coleção Brasileira Itaú como patrimônio cultural em constante transformação.

O oitavo módulo da exposição, **O Brasil da Escravidão**, aborda a presença da escravidão na formação histórica, social e cultural do Brasil (Itaú Cultural, 2025a). Por meio de gravuras, pinturas e documentos, este espaço apresenta um panorama visual que retrata a vida, o trabalho e as condições dos povos negros escravizados durante os séculos XVIII e XIX, um tema fundamental para compreender a construção da sociedade brasileira. Duas obras destacadas são a pintura de Arnauld Julien Pallière, *O Filho do Artista Tomando Banho na Varanda da Residência de seu Avô, Grandjean e Montigny* (1830) (Figura 46), e a gravura de Johann Moritz Rugendas, *Créoles* (Pl. 15, 1835) (Figura 47). Ambas contribuem para o entendimento das diversas facetas da escravidão e da vida cotidiana das populações negras, inseridas em contextos históricos e sociais complexos.

Figura 46 - O Filho do Artista Tomando Banho na Varanda da Residência de seu Avô, Grandjean e Montigny. Arnauld Julien Pallière. 1830



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

Figura 47 - Créoles. Johann Moritz Rugendas (Pl. 15, 1835)



Imagem: Edouard Fraipont

Fonte: Itaú Cultural, 2025a

A obra de Pallière oferece uma visão intimista que, apesar do cenário familiar, não isenta a presença da escravidão na sociedade da época. Já Rugendas, por meio de sua gravura, retrata figuras crioulas, evidenciando os processos de miscigenação e as diversas identidades construídas a partir do encontro entre povos africanos, indígenas e europeus.

Além das obras de arte, o módulo apresenta documentos históricos e gravuras que ilustram as práticas sociais, econômicas e culturais associadas à escravidão, incluindo registros de trabalho, rotinas diárias e as expressões culturais das comunidades negras. A partir da perspectiva do *patrimônio cultural em processo*, este módulo revela como essas imagens e documentos são ressignificados na contemporaneidade. Eles desafiam o visitante a refletir sobre a memória histórica da escravidão e suas consequências duradouras, estimulando debates sobre identidade, justiça social e reparação. Assim, o módulo se propõe a conservar e exibir vestígios do passado escravista, e ao mesmo tempo contribuir para a construção de narrativas críticas e inclusivas, reafirmando o papel da Coleção Brasileira Itaú como espaço de diálogo cultural e político.

O último módulo da exposição, **O Brasil dos Brasileiros**, apresenta um panorama do Brasil no início do século XX, destacando os processos de construção da identidade nacional a partir da República e do Modernismo (Itaú Cultural, 2025a). Esse módulo reafirma o papel da coleção como um dispositivo capaz de articular narrativas históricas, culturais e políticas sobre o país. Entre os destaques, encontra-se um painel com documentos assinados por todos os presidentes brasileiros desde a proclamação da República, reforçando a continuidade e transformação das instituições políticas e seus reflexos na cultura nacional.

Esse painel é uma representação simbólica da história política do Brasil, visibilizando os processos de legitimação do poder e a evolução da nação. Outro destaque é a *Coleção das Sociedades dos Cem Bibliófilos*, concebida por Raymundo Ottoni de Castro Maya (Figura 48), um dos colecionadores analisados na tese. Essa coleção reúne exemplares raros e luxuosos, que evidenciam a valorização da cultura brasileira por um grupo restrito e seletivo, e contribui para a compreensão das práticas de colecionismo que permeiam a construção do patrimônio cultural nacional.

Figura 48 - Coleção das Sociedades dos Cem Bibliófilos, concebida por Raymundo Ottoni de Castro Maya



Foto: realizada pelo autor, 2025

Fonte da imagem: Itaú Cultural, 2025a

O percurso pelos nove módulos da exposição Brasileira Itaú revela uma narrativa cuidadosamente construída sobre a história e a imagem do Brasil. No entanto, mais do que um simples encadeamento temático e cronológico de obras, a exposição deve ser compreendida como um dispositivo museológico e curatorial que opera seletivamente sobre o acervo, estruturando sentidos, mediando visibilidades e ativando regimes de valor.

Nesta etapa da pesquisa, passamos da descrição do percurso expositivo à análise crítica de sua concepção e funcionamento, examinando os elementos que configuram essa exposição como um sistema interpretativo. A partir das contribuições teóricas de Pierre Bourdieu (2011), Susan Pearce (1993) e Walter Benjamin (1994), buscamos compreender como disputas simbólicas, escolhas curatoriais e estratégias de visibilidade moldam as formas

pelas quais a coleção é apresentada ao público e, conseqüentemente, os modos pelos quais ela se torna *patrimônio cultural em processo*.

4.2 Expografia e Curadoria: Organização e Mediação da Coleção

A cenografia concebida por Daniela Thomas e Felipe Tassara para o Espaço Olavo Setúbal é parte central da experiência interpretativa da exposição da Brasiliana Itaú. Mais do que um suporte visual, o projeto cenográfico opera como estrutura narrativa — conduzindo o visitante por atmosferas que dialogam com os conteúdos apresentados e com a sensibilidade que se deseja provocar em cada módulo temático. A distribuição dos módulos entre dois pavimentos do Itaú Cultural, conectados por uma escada espiral envolta por imagens de fauna e flora, estabelece um ritmo que alterna contemplação e movimento. Essa organização espacial não é neutra: ela sugere um percurso linear — quase cronológico — do “Brasil desconhecido” ao “Brasil dos brasileiros”, tensionando o olhar do visitante a seguir uma lógica interpretativa sobre a formação da nação. O visitante é guiado não apenas por legendas ou textos curatoriais, mas por ambientes que modulam luz, som, disposição das vitrines e escala dos objetos. A cenografia atua como uma gramática silenciosa, que organiza hierarquias de atenção e imprime um sentido ao espaço que vai além das obras individualmente consideradas.

Nesse contexto, podemos retomar Walter Benjamin (1994) e sua noção de *aura*, entendida como a singularidade da obra de arte ligada à sua presença no tempo e no espaço. A exposição, ao reunir originais e raridades em um cenário cuidadosamente construído, busca acionar essa aura — não apenas pela autenticidade material das obras, mas pelo modo como elas são encenadas. A cenografia, portanto, participa da construção dessa aura, recriando atmosferas do passado com os recursos do presente. Contudo, há também uma tensão com a reprodutibilidade e com a mediação contemporânea. Telas digitais, vídeos, projeções e legendas ampliam o acesso, mas também interferem na recepção sensível. A cenografia, nesse caso, atua como mediadora entre o acervo e o público, entre o original e a experiência interpretada, entre a coleção e a narrativa histórica que se deseja contar.

A curadoria, desenvolvida por Pedro Corrêa do Lago (Acervo Artístico-Documental) e Vagner Carneiro Porto (Numismática), estabeleceu nove módulos temáticos que organizam a coleção a partir de uma narrativa visual e documental do Brasil. Esses recortes curatoriais são também operações interpretativas: eles não apenas agrupam objetos por semelhança histórica ou formal, mas selecionam, hierarquizam e interpretam os sentidos que se pretende evidenciar. Trata-se, como define Susan Pearce (1993), de um “processo de construção simbólica”, no qual a curadoria atua como agente de mediação entre o acervo e o

imaginário coletivo. Ao nomear os módulos — como *O Brasil desconhecido*, *O Brasil holandês*, *O Brasil da escravidão*, *O Brasil dos brasileiros* — a curadoria opera com categorias de pertencimento e de representação que evocam sentidos de nacionalidade, alteridade, poder e memória. Esses nomes orientam a percepção do visitante e inserem cada obra em uma moldura semântica previamente definida. Assim, a curadoria explicita sua função performativa: não apenas mostrar, mas dizer algo com o que é mostrado. Nesse processo, o que está ausente é tão significativo quanto o que está presente. O que foi selecionado para representar a história do Brasil? Quais imagens e documentos foram considerados suficientemente “icônicos” para compor a narrativa? A curadoria, nesse caso, exerce uma função classificatória e legitimadora, como aponta Pierre Bourdieu (2011) ao analisar os mecanismos simbólicos de consagração. As escolhas feitas no processo de curadoria se inserem em um campo de disputas — onde se mobilizam capitais simbólicos, se constroem distinções e se estabelecem legitimidades. Ao organizar o acervo sob temas que estruturam uma narrativa linear e progressiva, a curadoria reafirma uma certa visão de história nacional: racionalizada, contínua, fundada em marcos culturais e estéticos. A própria noção de “Brasileira” assume aqui uma função prescritiva, delimitando o que deve ser visto como documento da identidade nacional.

No entanto, essa estrutura também é instável e pode ser interrogada. A inserção do vídeo *Ymá Nhandehetama*, por exemplo, no módulo **O Brasil dos Naturalistas**, a partir de 2022, tensiona o olhar colonial e introduz um contraponto contemporâneo à narrativa dos viajantes (Figura 44). São momentos como esse que evidenciam as fissuras possíveis na lógica curatorial — e onde o conceito de patrimônio cultural em processo ganha fôlego: a exposição não se fixa apenas na celebração do passado, mas se abre à contestação e à pluralidade de leituras. A curadoria, nesse contexto, atua como instância de mediação entre os códigos do sistema de arte e os discursos sobre a história e a identidade nacional. Como indica Pierre Bourdieu (1996), o valor simbólico de uma obra não é intrínseco, mas resulta da posição que ela ocupa no campo artístico e das disputas entre agentes por capital cultural e legitimidade. Nesse sentido, o ato de expor não é neutro: ele atribui um lugar à obra, legitima sua importância e define quem pode falar sobre ela.

As escolhas curatoriais e cenográficas da Brasileira Itaú operam justamente nesse campo: selecionam objetos, enquadram significados, silenciam conflitos — ou, em alguns casos, os evidenciam. Ao incluir, por exemplo, o painel com os documentos assinados por todos os Presidentes da República no módulo **O Brasil dos brasileiros**, o projeto expositivo mobiliza o arquivo como prova de uma continuidade institucional. No entanto, essa presença pode também ser lida como representação de um poder que se autorreconhece e que busca, através da assinatura, marcar sua inscrição simbólica na história. O que está em jogo aqui é a produção de um regime de valor, no qual o documento vale tanto por sua materialidade

quanto por seu poder de evocação institucional. Do mesmo modo, a presença de obras raras, como a pintura de Frans Post (Figura 4) ou o Busto de D. João VI (Figura 5), reitera uma tradição de valorização da arte europeia e luso-brasileira como matriz fundadora da brasilidade. Nesse sentido, a exposição reafirma, ainda que sutilmente, uma hierarquia simbólica entre produções culturais, onde determinados estilos, autores e suportes recebem maior ênfase e reconhecimento. Como aponta Benjamin (1994), o valor aurático de uma obra está ligado não apenas à sua autenticidade, mas ao contexto em que ela é apresentada e consumida. A cenografia sofisticada e o percurso museográfico reforçam esse valor, criando uma experiência imersiva que atua sobre o visitante como um dispositivo de consagração.

Esses mecanismos não invalidam a potência do acervo, mas apontam para a necessidade de uma leitura crítica do que é exibido e como é exibido. A exposição, como qualquer narrativa, implica escolhas e silêncios — e é justamente nessa tensão que o conceito de *patrimônio cultural em processo* se inscreve: não como forma de celebração do passado, mas como possibilidade contínua de reinscrição e reinterpretação do presente. Ao final do percurso expositivo, o visitante é convidado a refletir sobre o Brasil contemporâneo não apenas por meio dos objetos exibidos, mas pelas ausências, tensões e camadas de sentido que a curadoria deixa entreabertas. O que se observa é que o Espaço Olavo Setúbal opera como um dispositivo museológico e curatorial que condensa visões de mundo, escolhas de poder e disputas de narrativa — sem, no entanto, encerrar seus significados. Essa abertura interpretativa é precisamente o que o torna um exemplo do que esta pesquisa propõe como *patrimônio cultural em processo*. Esse conceito, desenvolvido ao longo da tese, desloca a noção de patrimônio de uma fixação no objeto (e em seus critérios tradicionais como autenticidade, raridade ou antiguidade) para uma ênfase em sua agência cultural — isto é, sua capacidade de permanecer ativo, disponível para novos olhares, para provocar perguntas e propor interpretações. A exposição, nesse sentido, não cristaliza um passado, mas o atualiza continuamente ao convocar o visitante a participar de sua reconstrução simbólica.

Como destaca Susan Pearce (1994), o objeto de museu só se realiza plenamente em sua relação com o público, sendo o processo interpretativo parte inseparável de sua significação. O acervo da Brasileira Itaú, ao ser exposto sob uma narrativa curatorial estruturada, ganha status de patrimônio não por decreto, mas por sua capacidade de entrar em circulação simbólica, de tornar-se parte das disputas culturais do presente. Da mesma forma, Pierre Bourdieu (2015) nos ensina que o patrimônio é resultado de lutas sociais e simbólicas — ele se constitui no jogo entre o reconhecimento dos agentes e a estrutura do campo cultural. Ao inscrever a coleção no circuito público por meio da exposição permanente, o Itaú Cultural produz não apenas um espaço de fruição estética, mas um campo de disputas, onde se atualizam os sentidos de brasilidade, memória e valor cultural. O espaço é institucional, mas a potência interpretativa é coletiva, múltipla e dinâmica. Nesse processo, as

obras e documentos da coleção deixam de ser apenas testemunhos do passado e passam a atuar como mediadores de sentidos: eles interpelam o presente, tensionam visões estabelecidas e permitem leituras que escapam à intenção original de seus colecionadores. Essa reativação constante do acervo — seja pelo olhar do visitante, pelas ações educativas ou por novas abordagens curatoriais — é o que confere à Brasileira Itaú sua condição de *patrimônio cultural em processo*.

4.3 O Livro-Catálogo e a Construção Discursiva da Coleção

O fechamento do percurso com a referência da publicação *Brasileana Itaú*: publicado em 2008 pela Editora Capivara, ele desempenha um papel crucial na constituição simbólica da coleção. Longe de ser apenas um registro documental ou inventário ilustrado, trata-se de um artefato editorial que opera como ponto de partida para a exposição e como instância de legitimação cultural. Por este motivo, a publicação *Brasileana Itaú* será aqui referida como livro-catálogo. Além de sistematizar parte significativa do acervo reunido por Olavo Setúbal, apresenta uma estrutura editorial com ensaios e curadoria discursiva, configurando-se como instrumento de institucionalização (Setúbal, 2008).

Ao reunir textos introdutórios, ensaios interpretativos e um corpus de obras organizadas em núcleos temáticos, o livro-catálogo apresenta a coleção como um sistema coerente de representação do Brasil. A sua estrutura explicita esse projeto interpretativo. Os três textos que abrem a publicação — de Olavo Setúbal, Ruy Souza e Silva e Pedro Corrêa do Lago — situam a coleção como resultado de um processo histórico e intelectual marcado por intenções, sensibilidades e decisões curatoriais. A apresentação escrita por Olavo Setúbal revela sua visão sobre o Brasil e sobre a importância do acervo, reafirmando o lugar do colecionador na construção simbólica da nação. O texto de Ruy Souza e Silva reitera o papel de Setúbal como um “homem culto”, destacando sua trajetória como empresário e patrono cultural. Já Pedro Corrêa do Lago contextualiza historicamente o colecionismo brasileiro e oferece uma chave de leitura para a variedade do acervo reunido.

A coleção se estrutura no livro-catálogo²⁷. Cada parte apresenta um conjunto de obras

²⁷ A coleção está organizada da seguinte forma: **I – Obras de Arte** (1. Quadros a óleo; 2. Aquarelas e desenhos; 3. Objetos de arte; 4. Gravuras individuais); **II – Livros e Impressos** (1. *Brasileana Clássica*, A. Livros sobre o Brasil, B. Álbuns iconográficos impressos na Europa, C. Álbuns da fauna e flora, D. Livros ilustrados da América Latina; 2. *Tipografia no Brasil – A impressão de livros, periódicos e gravuras no século XIX*, A. Desenvolvimento da tipografia no Brasil, B. Álbuns iconográficos impressos no Brasil, C. Jornais e revistas do século XIX; 3. *Literatura brasileira*, A. Literatura colonial setecentista, B. Literatura do século XIX, C. Literatura do século XX; 4. Livros de artista, 5. Encadernação no Brasil, 6. Legislação, decretos e formação territorial, 7. Livros portugueses); **III – Documentos Manuscritos** (1. Governantes do Brasil; 2. Grandes figuras do Brasil; 3. Manuscritos literários; 4. Santos Dumont, 5. Escravidão); **IV – Cartografia** (1. Grande Atlas Blaeu; 2. Cartografia brasileira impressa); **V – Economia e Finanças**; **VI – Paulistana**.

organizadas por critérios tipológicos e cronológicos, acompanhadas por comentários editoriais e imagens em alta qualidade. Essa organização permite compreender a coleção como uma enciclopédia visual e textual do Brasil, estruturada a partir de objetos singulares que, juntos, constroem uma narrativa. Do ponto de vista teórico, o catálogo pode ser lido como um operador simbólico no campo da cultura. Bourdieu (2011) nos oferece uma chave fundamental para compreender seu papel: ele atualiza o capital cultural da instituição, reforça sua posição no campo artístico e define regimes de valor que projetam a coleção no espaço público. Ao selecionar, classificar e apresentar obras, o livro-catálogo atua como mecanismo de consagração. Não se trata de um documento neutro, mas de um artefato que atua sobre a realidade do campo museológico, determinando o que é considerado patrimônio e por quê. A publicação reforça, assim, o poder simbólico do colecionador e da instituição que o sucedeu. Pearce (1994) contribui para compreender o livro-catálogo como parte do processo de mediação entre o gesto privado da instituição e sua recepção pública. Nesse processo, as obras tornam-se representantes de um discurso mais amplo sobre a história e a cultura do Brasil. O livro-catálogo configura a coleção como um acervo institucionalizado, fixando sentidos, mas também disponibilizando novos olhares — função que Walter Benjamin reconheceria como característica das reprodutibilidades modernas. Benjamin (1994) nos permite entender o livro-catálogo como um instrumento de circulação e dessacralização. Sua reprodução técnica torna a aura das obras mais acessível, descentralizando o contato com o acervo e permitindo que ele seja apropriado por diferentes públicos, em diferentes contextos. O livro-catálogo torna-se, nesse sentido, uma extensão da experiência museológica — uma exposição portátil —, ao mesmo tempo que preserva a autoridade do olhar curatorial que o estrutura. A tensão entre disseminação e controle, entre reprodução e consagração, percorre toda a publicação.

Além de sua função interpretativa, o livro-catálogo também atua como dispositivo institucional. O livro é uma peça central na estratégia de legitimação e distinção simbólica do projeto cultural do banco, inserindo a coleção no repertório das grandes Brasileiras e afirmando sua relevância junto a pesquisadores, instituições e colecionadores. Ao contrário da exposição, que apresenta uma seleção curada das obras em nove módulos temáticos, o catálogo oferece um panorama mais abrangente da coleção. Nele estão presentes não apenas as obras expostas, mas também peças arquivadas, impressos raros, manuscritos e registros bibliográficos que não fazem parte do percurso expositivo. Em relação à exposição, ele amplia o campo de visibilidade da coleção e permite novas articulações interpretativas. Por fim, o livro-catálogo evidencia o processo de institucionalização da Brasileira Itaú. Ele marca uma transição simbólica: da coleção como projeto privado para a coleção como patrimônio em potencial. A existência de uma publicação como essa não apenas documenta

o acervo, mas o projeta para o futuro, fixando-o como referência e, ao mesmo tempo, disponibilizando-o para a crítica e para a reinterpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que permanece não é o que se conserva, mas o que se reinventa (Santos, 2000, p. 118).

Esta pesquisa reafirma que o patrimônio cultural não deve ser entendido como uma realidade estável ou um conjunto de objetos consagrados e preservados segundo critérios fixos de autenticidade, antiguidade ou raridade. Trata-se, antes, de um campo dinâmico, atravessado por disputas de sentido, mediações sociais e transformações históricas que revelam sua condição processual. O patrimônio é continuamente renegociado entre agentes, instituições, discursos e públicos, deixando de ser apenas herança para se tornar espaço de conflitos, atualizações e reconfigurações. Diante deste cenário, propomos o conceito de patrimônio cultural em processo como uma ferramenta analítica capaz de reconhecer o caráter instável, relacional e político dos bens culturais. Essa chave conceitual se opõe à visão patrimonial essencialista, que cristaliza valores em nome da permanência e sugere, em seu lugar, uma compreensão mais fluida e crítica da cultura — aquela que permanece ativa porque interpela, provoca e transforma.

O patrimônio em processo não é estático nem finalizado: ele vive da possibilidade de resignificação, da abertura à experiência, da capacidade de se manter interrogável diante de novos olhares. Ele não é definido apenas por quem produziu os objetos, mas pelo que esses objetos são capazes de dizer no presente, em contextos sociais e políticos diversos. O que está em jogo é a potência transformadora da cultura, sua capacidade de se manter viva, relevante e mobilizadora frente aos desafios contemporâneos. Ao nomear esse movimento como *processo*, assumimos uma postura crítica que reconhece não apenas as mudanças materiais, mas também os deslocamentos simbólicos e epistemológicos que permeiam os acervos, as instituições e as práticas culturais. Essa proposta está em consonância com debates contemporâneos da museologia, da crítica patrimonial e dos estudos culturais, que afirmam o papel das coleções como plataformas de escuta, participação social e pluralidade de narrativas. Portanto, não é apenas um conceito interpretativo — é também um posicionamento político. Desafia a pretensa neutralidade das instituições culturais e exige perguntas incômodas. Ele tensiona os modos dominantes de reconhecimento e convoca uma reavaliação constante das escolhas patrimoniais: o que merece ser conservado? Por quê? Em nome de quem? A partir de quais critérios e exclusões?

A análise dos colecionadores brasileiros que compõem o corpus desta pesquisa revelou uma diversidade notável de trajetórias, motivações e práticas. Esses dados evidenciam como o colecionismo se estrutura no país. Embora marcados por distinções quanto ao perfil social, ao período histórico e ao tipo de acervo reunido, esses agentes compartilham um traço comum: o desejo de reunir objetos que, de alguma forma, representam, narram ou tensionam a ideia de Brasil. Essa pulsão colecionadora não se limita a uma busca por raridade ou prestígio — ela expressa também uma vontade de ordenar o mundo, de intervir na cultura e de estabelecer vínculos com o tempo e com a memória. Nos

casos analisados, percebe-se que o colecionismo ultrapassa as fronteiras do gosto pessoal e se inscreve em um sistema cultural mais amplo, envolvendo relações com o mercado de arte, com o Estado e com a sociedade civil. A institucionalização dos acervos — por meio da criação de museus, fundações, bibliotecas ou doações a entidades públicas e privadas — revela uma articulação entre esferas privadas e públicas no processo de patrimonialização. Os colecionadores atuam como curadores de narrativas, exercendo poder sobre os sentidos atribuídos à cultura e sobre os horizontes possíveis de memória coletiva, definindo quais objetos devem ser preservados, quais histórias merecem ser contadas e quais silêncios serão mantidos. Essa atuação possui implicações profundas na formação do cânone cultural brasileiro. Esses acervos - reunidos por nomes como Assis Chateaubriand, José Mindlin, Raymundo Ottoni de Castro Maya, Ema e Eva Klabin, Pedro Corrêa do Lago, Walther Moreira Salles, Marcos Amaro e Olavo Setúbal — tornaram-se referências para a maneira como o país é simbolicamente representado — ora reforçando modelos hegemônicos e eurocêtricos, ora abrindo espaço para sensibilidades políticas e estéticas alternativas. Suas práticas revelam que o colecionismo não é neutro: ele carrega uma carga política e ideológica, e funciona como instrumento de legitimação, distinção e disputa simbólica.

Esse entendimento é aprofundado com o aporte teórico de Pierre Bourdieu (2011), que permite compreender o colecionismo como prática social orientada pela acumulação de diferentes tipos de capital — econômico, cultural, social e simbólico — e pelas disputas que ocorrem no interior dos campos culturais. Os objetos colecionados, nesse contexto, não são apenas bens materiais, mas se tornam marcadores de posição e legitimidade, vinculados às estruturas de poder que definem o que será consagrado como patrimônio. Susan Pearce (1993), por sua vez, acrescenta à análise uma dimensão subjetiva e hermenêutica, ao evidenciar como o ato de colecionar é mediado por afetos, desejos, performances e identidades. Essa leitura crítica, sustentada por Bourdieu e Pearce, ganha ainda mais relevância diante do cenário marcado pela fragilidade das políticas culturais no Brasil. Incêndios, desmontes, cortes de orçamento e fechamento de instituições não são acidentes, mas expressão de uma condição estrutural de vulnerabilidade do campo da cultura. Nesse contexto, o gesto de colecionar adquire contornos de resistência simbólica e política: sustenta vínculos com a memória, preserva discursos ameaçados e constrói alternativas ao abandono institucional. Quando orientado por valores como pluralidade, acessibilidade e compromisso público, o colecionismo deixa de ser uma prática elitista. Torna-se, então, uma forma de ação cultural transformadora – com potência para intervir, preservar e reinventar a memória social.

A institucionalização dos acervos representa um momento-chave no percurso dos objetos culturais. É nesse estágio que se redefinem os sentidos atribuídos a eles e se modificam radicalmente suas condições de acesso, leitura e ativação simbólica. Quando uma coleção é transposta do espaço privado para o público, ela deixa de estar a serviço exclusivo

da subjetividade do colecionador e passa a operar como instrumento de mediação entre o passado e o presente — entre diferentes grupos sociais, visões de mundo e narrativas sobre a identidade nacional. Esse deslocamento exige mais do que a simples abertura de acesso: ele demanda curadoria crítica e comprometida com a multiplicidade de narrativas, capaz de tensionar hegemonias e provocar deslocamentos interpretativos. Os espaços culturais, nesse sentido, não devem apenas conservar objetos, mas criar ambientes de escuta, debate e participação, em que os acervos sejam constantemente interrogados e mobilizados para provocar novas leituras da cultura e da história. Os museus, nesse contexto, não devem ser compreendidos como instituições neutras ou repositórios passivos de objetos consagrados. Eles funcionam como arenas de disputa simbólica, onde se confrontam narrativas, memórias e perspectivas políticas. Seus acervos não apenas representam o passado — eles provocam o presente. A curadoria, nesse sentido, é sempre um gesto interpretativo, atravessado por escolhas, tensões e compromissos que podem abrir espaço para o conflito democrático e para a pluralização dos repertórios culturais.

Nesse cenário, o caso da Brasileira Itaú revela com força o potencial transformador de uma coleção institucionalizada, que assume intencionalmente seu papel como agente cultural. Formada por Olavo Setúbal, a Brasileira reúne milhares de livros, documentos, manuscritos, mapas e obras de arte que, em conjunto, compõem uma narrativa sobre a formação do Brasil — desde os tempos coloniais até as rupturas e continuidades do século XX. Ao longo de sua formação, a coleção incorporou diferentes camadas de representação, dialogando com perspectivas literárias, políticas, científicas e estéticas que moldaram o imaginário brasileiro. O passo decisivo, contudo, foi sua transposição para o Espaço Olavo Setúbal, no Itaú Cultural, onde passou a ser exposta sob uma lógica de fruição pública, mediação museológica e articulação temática. A exposição permanente, organizada por núcleos de sentido, não celebra um passado imutável — ela o problematiza. Ao destacar recortes ideológicos, tensões históricas e apagamentos sociais, a Brasileira transforma-se em plataforma crítica, desafiando a visão cristalizada do patrimônio como legado consensual e abrindo espaço para o embate interpretativo no espaço expositivo. Sua curadoria propõe uma narrativa em construção, que resiste à clausura dos discursos oficiais e busca ativar o pensamento sobre o Brasil como processo: múltiplo, contraditório, disputado. Os objetos expostos não são apenas testemunhos do passado, mas convites ao pensamento crítico no presente, desafiando o público a refletir sobre os silêncios, as escolhas e as exclusões que marcaram a formação cultural do país.

Nesse modelo, a coleção não é compreendida como conjunto encerrado, mas como dispositivo vivo de produção de sentido. Ela torna-se exemplo eloquente de patrimônio cultural em processo — capaz de resistir à fixidez do cânone, incorporar novos olhares e manter-se disponível para experiências transformadoras. Cada acervo opera também como linguagem:

estrutura signos, produz narrativas e convoca interpretações. Os objetos reunidos não estão apenas à disposição para contemplação — eles configuram uma sintaxe cultural que articula temporalidades, identidades e perspectivas sociais. A disposição dos itens, os textos curatoriais, os gestos institucionais e o contexto de ativação produzem sentidos que não estão encerrados: deslocam-se conforme os olhares, os debates e os embates que os atravessam. Pensar o patrimônio como linguagem em movimento implica reconhecer que os discursos culturais não são estáticos — são estruturas abertas, em permanente negociação e ressignificação. Ao revelar a complexidade da formação da cultura brasileira e a potência da disputa simbólica, a Brasileira Itaú encarna plenamente o conceito proposto por esta tese: um patrimônio que se atualiza porque permanece em movimento - em embate - e sobretudo em potência. Essa potência também se manifesta no encontro direto com os agentes, que hoje operam no campo do colecionismo brasileiro. A entrevista com o colecionador Marcos Amaro, transcrita no Anexo B, revelou convergências significativas com o perfil histórico de Olavo Setúbal, especialmente no modo como articula práticas colecionadoras com ações institucionais e produção simbólica. Em sua fala, reconhecem-se elementos centrais que esta tese desenvolve conceitualmente — como o impulso de reunir para preservar, a relação entre coleção e narrativa de país, e o papel do colecionador como mediador cultural. Incorporar esse depoimento à pesquisa não apenas enriquece a dimensão empírica da análise, mas reafirma o conceito de *patrimônio cultural em processo* como ferramenta viva, capaz de dialogar com experiências contemporâneas e de ativar novas leituras sobre o Brasil.

A proposta aqui desenvolvida está alinhada com perspectivas contemporâneas dos campos do patrimônio cultural, da museologia e dos estudos críticos da cultura, que reconhecem a importância de ampliar os critérios de legitimação e representação. Tais abordagens afirmam o valor da participação social, da escuta ativa, da multiplicidade de narrativas e da transformação contínua das instituições — especialmente em contextos historicamente e estruturalmente marcados por desigualdade, violência simbólica e apagamentos sistemáticos. Ao nomear esse movimento como patrimônio cultural em processo, esta pesquisa busca oferecer mais do que um conceito descritivo. Trata-se de uma chave analítica e política que permite compreender os acervos como instâncias vivas, tensionadas por disputas sociais, reconfigurações históricas e expectativas futuras. Esse patrimônio não está encerrado na lógica da permanência, mas orientado pela capacidade de se manter interrogável, provocador, acessível — e aberto à reinvenção constante. Formular esse conceito é também um gesto de posicionamento: como pesquisador, assumo um compromisso ético com a crítica às formas hegemônicas de patrimonialização, que excluem sujeitos, simplificam histórias e cristalizam memórias. Diante do avanço de modelos autoritários e excludentes de patrimonialização, torna-se urgente a formulação de políticas públicas que reconheçam a diversidade cultural como fundamento — e não como exceção.

Promover justiça simbólica, democratizar o acesso aos acervos, valorizar agentes culturais periféricos e garantir que múltiplos grupos tenham voz na construção da memória são tarefas centrais para que o patrimônio cultural não se restrinja à função de consagrar, mas exerça sua vocação transformadora. O patrimônio em processo demanda instituições comprometidas com a escuta ativa, a revisão crítica e a criação de espaços, onde o dissenso possa se tornar parte legítima do repertório coletivo. Esta tese, portanto, não pretende ser conclusiva, mas propositiva – mais que um ponto de chegada, ela busca ser uma trilha de acesso crítico para se pensar os acervos e o colecionismo como ações culturais que produzem sentidos em permanente negociação — práticas que, quando tornam-se públicas, adquirem a capacidade de transformar o espaço coletivo e de pluralizar os repertórios de representação.

Num cenário marcado pelo desmonte das políticas culturais, pelo sucateamento de instituições de memória, pela precarização do acesso à educação e pela erosão do valor público da cultura, o pensamento sobre o patrimônio como processo se configura como ato de resistência intelectual e simbólica. O processo contínuo de desmonte institucional e de esvaziamento das políticas culturais no Brasil não é apenas um episódio conjuntural — ele revela um projeto estrutural de fragilização da memória coletiva. A destruição de acervos, o fechamento de centros de documentação, a precarização das instituições museológicas e o silenciamento das expressões artísticas periféricas são sintomas de uma política de apagamento sistemático, que visa interromper os fluxos de significação e desarticular os espaços públicos de construção crítica da identidade nacional. É uma forma de reafirmar que o valor da cultura não está apenas no que ela preserva, mas, sobretudo, no que ela mobiliza, questiona e transforma. O patrimônio cultural, nesse sentido, não é um repositório de certezas — é um campo fértil de disputa por significados, um território sensível, onde se decide, coletivamente, o que merece ser lembrado, mantido e revisitado. Ao compreender o colecionismo como parte ativa dessa construção, propõe vê-lo como forma de ação cultural com consequências públicas. Quando orientadas pela pluralidade, pela justiça simbólica e pelo desejo de partilha, as coleções tornam-se lugares de encontro entre tempos, sujeitos e narrativas, operando como plataformas de leitura e reinvenção da cultura. O Brasil que emerge das coleções analisadas nesta tese não é estável nem homogêneo: é múltiplo, contraditório, em disputa. As narrativas que se constroem a partir dos acervos não são verdades únicas, mas versões possíveis — marcadas por escolhas, exclusões, sensibilidades e tensionamentos. E é precisamente por essa razão que o conceito de *patrimônio cultural em processo* se sustenta com vigor: porque reconhece que os bens culturais não são aquilo que se cristaliza, mas aquilo que permanece ativo, em movimento, em embate e em potência. Potência para abrir caminhos, provocar perguntas, instaurar conflitos e renovar sentidos. Potência para reinventar coletivamente a memória, a cultura e os modos de pertencimento.

REFERÊNCIAS

ALBERTO Lamego ganha exposição no Teatro Trianon, em Campos: mostra histórica, fotográfica e iconográfica sobre o intelectual fica em cartaz até o dia 23 deste mês. **J3news**, 11 dez. 2022. Disponível em: <https://j3news.com/2022/12/11/alberto-lamego-ganha-exposicao-no-teatro-trianon-em-campos/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ALVES, Moema B. Entre passagens: variações no trânsito de artistas entre o século XIX e o início do século XX. **MODOS**: revista de história da arte, Campinas, v. 3, n. 3, p. 9-22, set./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663188/25049>. Acesso em: 20 set. 2024.

AMARO, Marcos. **Marcos Amaro**: uma trajetória singular que conecta empreendedorismo, arte e impacto cultural. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://marcosamaro.com/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

AMARO AVIATION. **Nossa história e time**. São Paulo: Amaro Aviation, 2025. Disponível em: <https://amaroaviation.com/quem-somos/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO (São Paulo). **Acervo digitalizado**: jornais e revistas (seleção de documentos). São Paulo: Governo do Estado, 2020. Disponível em: https://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/digitalizado/bibliografico_periodico/jornais_revistas. Acesso em: 20 set. 2024.

ASSIS Chateaubriand. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/25313-assis-chateaubriand>. Acesso em: 20 de março de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

BAILARINAS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/83365-bailarinas>. Acesso em: 04 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BEATRIZ Milhazes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2736-beatriz-milhazes>. Acesso em: 05 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

BECKER, Howard S. **Arte e seus mundos**: sociologia da arte. Tradução de Carlos A. B. Motta. São Paulo: Edusp, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BoCA BIENNIAL OF CONTEMPORARY ARTS (2021-2022). **O barco** = The boat - Grada Kilomba: instalação: de 3 de setembro a 17 de outubro de 2021, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa, 2021. Disponível em: <https://bocabienal.org/programa/o-barco-2021>. Acesso em: 10 jan. 2025.

BORBA DE MORAES, Rubens. **Bibliófilo aprendiz**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

BORBA DE MORAES, Rubens. **Bibliographia Brasiliana**: a bibliographical essay on rare books about Brazil published from 1504 to 1900. Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1958.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 2. ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Coleção Estudos, 20).

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. G (ed.). **Handbook of theory and research for the sociology of education**. New York: Greenwood Press, 1986. p. 241-258.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGANÇA, Angélica. **Neoconcretismo**: vanguarda e experiência sensível no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola; OKUBARO, Jorge J. **Desvirando a página**: a vida de Olavo Setúbal. São Paulo: Global, 2008.

BRASIL. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em: 18 ago. 2025

BRASILIANA digital. Rio de Janeiro: UFRJ, 2025. Disponível em: <https://brasilianadigital.com.br/>. Acesso em: 7 maio 2025.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **O legado dos artistas de Maurício de Nassau**. São Paulo: Brasiliana Iconográfica, 2021. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20259/o-legado-dos-artistas-de-mauricio-de-nassau>. Acesso em: 9 mar. 2025.

BRASILIANA ICONOGRÁFICA. **A paisagem amazônica de Leone Righini**. São Paulo: Brasiliana Iconográfica, 2017a. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20229/a-paisagem-amazonica-de-leone-righini>. Acesso em: 9 mar. 2025.

BRASILIANA Iconográfica. São Paulo: Brasiliana Iconográfica, 2017b. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/>. Acesso em: 7 maio 2025.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008a.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2008b.

CASA MUSEU EMA KLABIN. **Ema Klabin**. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2025. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CASA MUSEU EVA KLABIN. **Eva Klabin**. Rio de Janeiro: Casa Museu Eva Klabin, 2025. Disponível em: <https://www.evaklabin.org.br/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CHAGAS, Mario. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 1999. (Cadernos de Sociomuseologia, n.13).

CHARLES Cosac. *In: Arteinformado*: espacio ibero-americano del arte. Madrid, España, 21 may 2019. Disponível em; <https://www.arteinformado.com/guia/f/charles-cosac-204911>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CICCILLO Matarazzo. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5091-ciccillo-matarazzo>. Acesso em: 20 de março de 2025. Verbete da Enciclopédia.

DANTO, Arthur. **Depois do fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Ana R. Schindel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DI CAVALCANTI. [S.l.]: [s.n.], [20--?]. Disponível em: www.dicavalcanti.com.br. Acesso em: 28 set. 2024.

EXPEDIÇÃO Brasileira IC para crianças. Direção: Eduardo Saron. São Paulo: Itaú Cultural, [2025?]. 29 vídeos, color. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLaV4cVMp_odx0b-W3v0djii8ks4ZEvS2a. Acesso em: 10 jan. 2025

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANS Post. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3161-frans-post>. Acesso em: 9 mar. 2025. Verbete da Enciclopédia.

FUNDAÇÃO ITAÚ. **Histórias do Brasil e das artes**: coleção brasileira Itaú: módulo II. São Paulo: Escola Fundação Itaú, 2025. Curso livre autoformativo, 10 horas, 24 módulos. Disponível em: <https://fundacaoitau.org.br/escola/autoformativos/historias-do-brasil-e-das-artes-modulo-ii>. Acesso: 20 set. 2024.

FUNDAÇÃO MARIA LUISA E OSCAR AMERICANO. São Paulo, 2023. Disponível em: www.fundacaooscaramericano.org.br. Acesso em: 20 set. 2024.

G1 GLOBO São Carlos e Araraquara. Morre Gilberto Chateaubriand, um dos maiores colecionadores de arte do país. **G1.Globo**, 14 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-carlos-regiao/noticia/2022/07/14/morre-gilberto-chateaubriand-um-dos-maiores-colecionadores-de-arte-do-pais.ghtml>. Acesso em: 23 maio 2025

GILBERTO Chateaubriand. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/135-gilberto-chateaubriand>. Acesso em: 23 maio 2025. Verbete da Enciclopédia.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Marc Ferrez**: processos e materiais. Rio de Janeiro: IMS, 2025a. Disponível em: <https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/processos-e-materiais/#imagens>

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Walther Moreira Salles, um perfil**. São Paulo: IMS, 2025b. Disponível em <https://ims.com.br/2017/06/11/acervo-walther-moreira-salles/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Instrução Normativa nº 01, 11 de junho de 2007**. Dispõe sobre o Cadastro Especial dos Negociantes de Antiguidades, de Obras de Arte de Qualquer Natureza, de Manuscritos e Livros Antigos ou Raros, e dá outras providências. Brasília, DF: IPHAN, 2007. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/files/Instrucao_Normativa_Negociantes_012007.pdf. Acesso em: 20 set. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Espaço Herculano Pires**: arte no dinheiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://ehp.itaucultural.org.br/>. Acesso em 20 set. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Espaço Olavo Setúbal**. São Paulo: Itaú Cultural, 2025a. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/espaco-olavo-setubal>. Acesso em: 20 set. 2024.

ITAÚ CULTURAL. *In*: GOOGLE Arts & Culture. Califórnia, Estados Unidos: Google, [2025b?]. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/partner/itau-cultural>. Acesso em: 20 mar.2025.

ITAÚ UNIBANCO 90 anos. **Árvore genealógica**: seis gerações de empreendedores. São Paulo: Itaú Unibanco, [2014a?]. Disponível em: <https://www.itaunibanco90anos.com.br/flippage/AsFamilias/>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ITAÚ UNIBANCO 90 anos. **Vocação**: arte e cultura. São Paulo: Itaú Unibanco, [2014b?]. Cap. 12. Disponível em: <https://www.itaunibanco90anos.com.br/pdfs/cap12.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2023.

JOÃO Sattamini, colecionador que levou à construção do MAC, em Niterói: foi um dos mais importantes colecionadores do país. **O Explorador**, 20 nov. 2018a. Economia. Disponível em: <https://www.oexplorador.com.br/joao-sattamini-dono-de-uma-das-mais-importantes-colecoes-particulares-de-arte-brasileira-contemporanea-com-1-200-obras-de-arte/>. Acesso em: 10 jan. 2025.

JOÃO Sattamini morre aos 85 anos. **Jornal do Brasil**, 21 nov. 2018b. Caderno B. Disponível em: <https://www.jb.com.br/cultura/2018/11/958543-joao-sattamini-morre-aos-85-anos.html>. Acesso em: 10 jan 2025.

JOAQUIM Machado de Castro. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22425-joaquim-machado-de-castro>. Acesso em: 9 mar. 2025. Verbetes da Enciclopédia.

JOSÉ Mindlin. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1946-jose-mindlin>. Acesso em: 20 mar. 2025. Verbetes da Enciclopédia.

JOSEPH Léon Righini. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7151-joseph-leon-righini>. Acesso em: 4 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

LAGO, Pedro Corrêa do. Entrevista com Pedro Corrêa do Lago. [Entrevista cedida a] Nicolas Ragonneau. **Proustonomics**: cent ans avec Marcel Proust, 10 février 2023. Disponível em: <https://proustonomics.com/entrevista-com-pedro-correa-do-lago/>. Acesso em 20 set. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

LÉRY, Jean. **Viagem à terra do Brasil**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1961. Tradução integral e notas de Sérgio Milliet segundo a edição de Paul Gaffárel com Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plynio Ayrosa.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, poder simbólico e diversidade cultural. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 16-26, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/167/161>. Acesso em: 30 ago. 2025.

LOMBARDI, Luísa. Editora Cosac está de volta com livro sobre a obra de Siron Franco: Charles Cosac retoma projeto editorial interrompido em 2015. **Estado de Minas**, 29 nov. 2023. Cultura. Disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2023/11/6662306-editora-cosac-esta-de-volta-com-livro-sobre-a-obra-de-siron-franco.html>. Acesso em: 20 mar. 2025.

LOPES, Alberto. **Catálogo de peças**: o príncipe de Nassau. Rio de Janeiro: Alberto Lopes, 2020. Disponível em: <https://www.albertolopesleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=6401069>. Acesso em: 12 set. 2024.

MAKOWIECKY, Sandra. A criação do Museu de História Natural do Rio de Janeiro: contexto e implicações. **Revista Brasileira de História da Ciência**, v. 6, n. 1, 2015.

MAKOWIECKY, Sandra. Os primeiros espaços públicos de exposição no Brasil: Xavier das Conchas e Xavier dos Pássaros. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XII, n. 2, jul./dez. 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/sm_passeiopublico.htm. doi: <https://doi.org/10.52913/19e20.xii2.03>. Acesso em: 20 set. 2024.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MAM - Museu de Arte Moderna (São Paulo). **Samson Flexor**: além do moderno: 22 de janeiro a 26 junho de 2022, MAM, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/samson-flexor-alem-do-moderno/#imagens>. Acesso em: 12 set. 2024.

MARTIUS, Carl Friedrich von; SPIX, Johann Baptist von. **Viagem pelo Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981. (Original: 1823).

METAESQUEMA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/105358-metaesquema>. Acesso em: 05 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

MICELI, Sergio (Org.). **Arte e política**: ensaios sobre a cultura brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MINDLIN, José. **A liberdade e a memória**: reflexões sobre o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIX EXPERIENCE - MUSEU DA IMAGEM E DO SOM. **Leonardo da Vinci – 500 anos de um gênio**: a exposição mais completa e detalhada sobre o trabalho de Da Vinci, de 24 de abril a 18 de julho de 2021, Mix Experience, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://mis-sp.org.br/exposicao/leonardo-da-vinci-500-anos-de-um-genio/>. Acesso em: 15 jan. 2025.

MOTTA, Marly. Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. In: Fundação Getúlio Vargas. **Atlas histórico do Brasil**. Rio de Janeiro: FGV, 2023. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/exposicao-internacional-do-centenario-da-independencia-do-brasil>. Acesso em: 2 fev. 2025.

MOURA, Carlos. **Sociologia da cultura brasileira**. São Paulo: Ática, 2012.

MUSEUS CASTRO MAYA. Instituto Brasileiro de Museus. **Chácara do Céu - Museu do Açude**. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya: IBRAM, [2023?]. Disponível em: <http://museuscastromaya.com.br/>. Acesso em: 23 maio 2025

NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (Org.). **Escritos de educação**: Pierre Bourdieu. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. (Ciências Sociais da Educação).

OLAVO Setúbal: um homem diante do seu tempo. São Paulo: Olavo Setubal, [2024?]. <https://olavosetubal.org.br>. Acesso em: 20 set 2024.

OLAVO Setúbal morre aos 85 anos: patriarca da família controladora do Itaú, 3º maior banco do país, estava internado havia 30 dias: empresário apostou na expansão bancária por meio de fusões e aquisições, no atendimento eletrônico e na segmentação de clientes. **Folha de São Paulo**, 28 ago. 2008. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/dinheiro/fi2808200830.htm>. Acesso em: 10 ago. 2023.

PEARCE, Susan M. **On collectin**: na investigation into collecting in the european tradition routledge. London: Routledge, 1995.

PEARCE, Susan M. **Museums, objects, and collections**: a cultural study. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.

PEARCE, Susan M. **Interpreting objects and collections**. London: Routledge, 1994.

PEDRO Corrêa do Lago. In: Autores, Artistas e Fotógrafos. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2025. Disponível em: <https://editoracapivara.com.br/autor/pedro-correa-do-lago>. Acesso em: 20 de março de 2025.

PINHEIRO, Gabriel. Cosac retorna ao mercado editorial brasileiro: mas diferente. **Culturadoria**. Publicado por Carol Braga, 15 dez. 2023. Disponível em: <https://culturadoria.com.br/cosac/>. Acesso em: 20 mar. 2025

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. v. 1: Memória - História.

PROJETOHO. **Projeto Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: ProjetoHO, 2022. Disponível em: www.projetooho.com.br. Acesso em: 25 set. 2024.

QUEMIN, Alain. O papel das bienais e feiras na internacionalização dos artistas. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 25, p. 17-27, 2014.

RANGEL, Márcio Ferreira. Museologia e patrimônio: encontros e desencontros. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**: ciências humanas, v. 7, n. 1, p. 103-112, jan./abr. 2012.

RANGEL, Marcio Ferreira. Políticas públicas e museus no Brasil. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins. **O caráter político dos museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2010. p. 117-138. (MAST Colloquia v. 12). Disponível em: https://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2010/mast_colloquia_12_2.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

RAYMUNDO Ottoni de Castro Maya. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10869-raymundo-otoni-de-castro-maya>. Acesso em: 23 maio 2025. Verbete da Enciclopédia.

RAMOS, Fabiana Werneck. **Geração 80: pintura e reinvenção**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

RUBENS Borba de Moraes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/719-rubens-borba-de-moraes>. Acesso em: 23 de maio de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A crítica da razão indolente**. São Paulo: Cortez, 2000.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa. **Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo: Prefeitura, 2022. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/bma/historia/sobre_a_biblioteca. Acesso em: 7 maio 2025.

SCHWARCZ, Lília. **As barbas do imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

7 Flores. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/116336-7-flores>. Acesso em: 04 de julho de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

SETÚBAL, Olavo Egydio. **Brasiliana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil**. São Paulo: Capivara, 2008.

SETÚBAL, Olavo Egydio. **Olavo Egydio Setúbal (depoimento, 2007)**. Rio de Janeiro: FGV; CPDOC, 2010. 34 p. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/elites_empresariais/olavo_setubal/TranscricaoOlavoSetubal.pdf. Acesso em: 07 fev 2024.

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin. **A biblioteca: história**. São Paulo: USP, [2025?]. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/pt-br/hist%C3%B3ria/#jose-e-guita-mindlin>. Acesso em: 20 mar. 2025.

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Instituto de Estudos Brasileiros. **Alberto Lamago**. São Paulo: DIFUSIEB, 2016. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/alberto-lamago>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ANEXOS

ANEXO A - BIOGRAFIAS DE COLECIONADORES BRASILEIROS

(ver cap. 2, item 2.2)

ALBERTO LAMEGO

O colecionador Alberto Frederico de Moraes Lamego [Itaboraí, RJ, 1870 – Rio de Janeiro, RJ, 1951] cursou, durante três anos, a Faculdade de Direito de Recife, mas foi em São Paulo que se bacharelou em Ciências Jurídicas e Sociais em 1892. Instalou-se na cidade de Campos de Goitacazes (RJ), onde constituiu família, advogou, exerceu cargos federais e colaborou em jornais. Em 1906, partiu em viagem para a Europa onde viveu durante catorze anos na França, Bélgica e Portugal. Frequentou arquivos na Europa, onde fez cópias de documentos relativos à história do Brasil. Em leilões e livrarias, adquiriu obras raras que deram origem à sua coleção brasileira. Ao retornar da Europa, instalou-se em sua casa Solar dos Airizes, na planície Goitacá. Entre suas publicações destacam-se: A Terra Goitacá a luz de documentos inéditos (Paris, 1913), Autobiografia e inéditos de Cláudio Manuel da Costa (Paris, 1919), Verdadeira notícia do aparecimento da milagrosa imagem de N. S. da Conceição que se venera na cidade de Cabo Frio (Paris, 1919), A Academia Brasílica dos Renascidos, sua fundação e trabalhos inéditos (Paris, 1923), Mentiras históricas, Verdadeira notícia da fundação da Matriz de São Salvador e de seus párocos de 1652 a 1925. Foi membro da Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos e da Academia Fluminense de Letras.

Fonte:

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Instituto de Estudos Brasileiros. **Alberto Lamego**. São Paulo: DIFUSIEB, 2016. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/alberto-lamego>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ASSIS CHATEAUBRIAND

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (Umbuzeiro, PB, 1892 - São Paulo, SP, 1968). Jornalista, escritor, empresário, mecenas, advogado e político. Começa a trabalhar como jornalista aos 15 anos de idade, nos jornais Gazeta do Norte, no Jornal Pequeno e no Diário de Pernambuco. Com a mesma idade, ingressa na Faculdade de Direito do Recife, onde mais tarde ministra aulas.

Muda-se para o Rio de Janeiro em 1917. Além de advogar, trabalha para o Correio da

Manhã. Destaca-se nas duas profissões com rapidez e se torna conhecido de empresários, políticos, intelectuais e artistas. Compra O Jornal em 1924, no Rio de Janeiro. A equipe inicial conta com escritores como Monteiro Lobato (1882-1948). Casa-se com Maria Henriqueta Barrozo do Amaral (1905-?) em 1926. Em 1928, cria a revista semanal O Cruzeiro, de grande circulação nacional e influência política. No fim dos anos 1920 cumpre papel importante na campanha do político Getúlio Vargas (1882-1954) para presidente. Abre a Meridional, primeira agência de notícias do Brasil, em 1930, ano em que Vargas toma o poder após golpe.¹ Nessa época, funda a Diários Associados, nome do conjunto de O Jornal e de outros veículos que adquire.

Com a permanência de Vargas no estado provisório e a ausência de uma constituinte, começa grande campanha pela redemocratização do país, atitude que o leva a ser preso diversas vezes de 1932 até 1934, quando novas eleições são realizadas. Funda a Escola de Sociologia e Política com Roberto Simonsen (1889-1948) e José de Alcântara Machado (1875-1941), em 1933. Em 1935, amplia a Diários Associados e cria a Rádio Tupi. Apoia a ditadura varguista iniciada em 1937. Idealiza e promove a Campanha Nacional de Aviação em 1941, através da construção de aeroclubes e aeroportos no interior do país. Em 1947, funda o MASP junto com o arquiteto e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999). O projeto expográfico do museu é feito pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi (1914-1992).

Em 1950, abre em São Paulo a primeira emissora de televisão brasileira e da América Latina, a Rede Tupi, inaugurada no Rio de Janeiro em 1951, ano em que Chateaubriand é eleito senador da Paraíba. Com a morte de Vargas, em 1954, ocupa a cadeira do ex-presidente na Academia Brasileira de Letras. Entre 1957 e 1960, é embaixador do Brasil na Inglaterra. Em 1960, sofre uma trombose que o deixa sem poder andar e falar. Consegue se recuperar parcialmente e permanece publicando artigos com a ajuda de uma máquina criada pela IBM. Seus negócios vão mal. Além da dívida que possui, inicia guerra contra a família Marinho, detentora da Rede Globo, e os militares envolvidos no golpe de 1964,² que apoia apenas no início. Ao longo de sua vida pública, só nos próprios jornais, 11.870 artigos assinados.

Notas

¹ Em meio à crise econômica mundial e às disputas internas pelo poder político e econômico, o presidente eleito, Júlio Prestes, é deposto. Getúlio Vargas assume a presidência do Brasil através de um golpe de estado.

² A ditadura militar se instaura em 1º de abril de 1964 e permanece até 15 de março de 1985. Os direitos políticos dos cidadãos são cassados e os dissidentes perseguidos.

Fonte:

ASSIS Chateaubriand. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/25313-assis-chateaubriand>. Acesso em: 20 de março de 2025. Verbetes da Enciclopédia.

C HARLES COSAC

Charles Cosac (Rio de Janeiro, 1964) é um empresário brasileiro do setor editorial. Fundou, em 1997, ao lado do cunhado Michael Naify, a editora Cosac Naify, em São Paulo. De milionária família de origem síria, dona de mineradoras, radicada no Brasil desde os anos 1940, Charles aprofundou estudos de teoria e história da arte na Inglaterra. Um renomado colecionador de obras contemporâneas e de arte sacra, principalmente peças barrocas do século 18, é mestre em história e teoria das artes pela Universidade de Essex – onde também fundou a primeira coleção pública de arte latino-americana da Europa, a *University of Essex Collection of Latin American Art* com obras vindas de seu acervo particular. Iniciou doutorado na Universidade de São Petersburgo, na Rússia, também em história e teoria da arte, sobre o artista russo Kazimir Malevich.

Retornou ao Brasil em 1996, radicando-se na cidade de São Paulo. Na editora Cosac Naify – tornada a partir dos anos 2000 referência no mercado brasileiro em termos de excelência editorial –, além de presidente, atuou também como editor de livros de arte, tendo trabalhado com artistas como Tunga, José Resende e Waltércio Caldas. Em 2001, editou monografia de formato inovador sobre o estilista brasileiro Alexandre Herchcovitch.

Em 2005, com exposição itinerante sobre a obra do artista Farnese de Andrade, foi laureado pelas associações paulista e brasileira de críticos de arte (APCA e ABCA) pela "melhor curadoria do ano". Ainda em 2005, recebeu o primeiro Prêmio Bravo, como personalidade cultural do ano pelo conjunto de suas atividades, o prêmio Gente Que Faz do jornal O Globo e a comenda da Ordem das Artes e Letras, condecoração dada pelo Ministério da Cultura da França.

Em 30 de novembro de 2015, Charles Cosac anunciou o encerramento das atividades da editora. A partir da data, o estoque remanescente ficou disponível na Amazon do Brasil. Dentre as causas do fechamento da Cosac Naify, Charles citou a crise econômica brasileira, a alta do dólar, o aumento da inflação, a complicada legislação tributária do país e a política de vendas, desejando encerrar suas atividades da mesma forma que começou, ao invés de descaracterizar o seu trabalho.

Nota de atualização do autor: Após o fechamento da editora, atuou como diretor da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo e do Museu Nacional da República em Brasília. Charles retornou ao mercado editorial em 2023, agora com o nome de COSAC, focando em um número menor de publicações com maior qualidade. Os dois primeiros livros foram dedicados aos artistas Siron Franco e Jair Glass.

Fonte:

LOMBARDI, Luísa. Editora Cosac está de volta com livro sobre a obra de Siron Franco: Charles Cosac retoma projeto editorial interrompido em 2015. **Estado de Minas**, 29 nov. 2023. Cultura. Disponível em: <https://www.em.com.br/cultura/2023/11/6662306-editora-cosac-esta-de-volta-com-livro-sobre-a-obra-de-siron-franco.html>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CHARLES Cosac. *In: Arteinformado*: espacio ibero-americano del arte. Madrid, España, 21 may 2019. Disponível em; <https://www.arteinformado.com/guia/f/charles-cosac-204911>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CICCILLO MATARAZZO

Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo SP 1898 - idem 1977). Industrial, mecenas. Vive na Europa dos 10 aos 20 anos de idade. Em 1908, é enviado a Nápoles, Itália, para completar o ensino médio, e depois a Liège, Bélgica, onde cursa engenharia. Sobrinho do conde Francisco Matarazzo (1854 - 1937), italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil, comanda parte do conglomerado de indústrias metalúrgicas da família. Com o desmembramento das empresas, na década de 1930, torna-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma.

A partir de meados da década de 1940, estreita relações com intelectuais de projeção da USP. O contato com personalidades como o crítico de arte Sérgio Milliet (1898 - 1966) e o arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906 - 1994) faz crescer seu interesse pelas artes e alimenta seu plano de criar em São Paulo um museu dedicado à produção artística moderna. Em 1947, casa-se com Yolanda Penteado (1903 - 1983), pertencente a uma tradicional família cafeicultora paulista. Nesse mesmo ano, por motivos de saúde, passa uma temporada em um sanatório em Davos, Suíça, onde conhece Karl Nierendorf (1889 - 1947), galerista alemão atuante nos Estados Unidos. Com ele idealiza a montagem de uma exposição de arte abstrata para a abertura do museu que pretende fundar.

Por intermédio do industrial norte-americano Nelson Rockefeller (1908 - 1979), da Standard Oil, obtém um acordo de cooperação com o MoMA de Nova York. Assume então a liderança do projeto de criação do MAM-SP, valendo-se de entendimentos mantidos entre Milliet e Rockefeller desde 1942. O estatuto do MAM, pautado no funcionamento do MoMA, é estabelecido em 1948. No ano seguinte o museu é inaugurado, na rua Sete de Abril 230, no mesmo prédio, de propriedade de Assis Chateaubriand (1892 - 1968), onde funciona o MASP. Em 1958, o MAM é transferido para o parque do Ibirapuera.

Ciccillo convida Léon Degand (1907 - 1958), crítico belga residente em Paris, para organizar a exposição inaugural do museu, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, primeira mostra coletiva de arte não figurativa realizada no Brasil, com artistas europeus como Jean

Arp (1887 - 1966), Alexandre Calder (1898 - 1976), Robert Delaunay (1885 - 1941), Wassily Kandinsky (1866 - 1944), Francis Picabia (1879 - 1953), Victor Vasarely (1908 - 1997) e Flexor (1907 - 1971) além dos brasileiros Cicero Dias (1907 - 2003) e Waldemar Cordeiro (1925 - 1973). Apesar de não esconder seu gosto inicial pela arte acadêmica,¹ reconhece a importância da abstração artística e antevê o impacto da mostra, que, em suas palavras, iria "levantar o diabo *nell'acqua* morta".² Orientado pelo artista italiano Alberto Magnelli (1888 - 1971) e pela marchande Margherita Sarfatti (1880 - 1961), Ciccillo adquire diversas obras do chamado Novecento, de futuristas italianos, bem como obras de tendências ligadas ao cubismo, de artistas de formação francesa. A curta permanência de Degand na diretoria do MAM estimula-o a incrementar o acervo da exposição com uma produção moderna internacional, de caráter figurativo e abstrato, e com incentivo de Lourival Gomes Machado (1917 - 1967) forma o núcleo inicial de sua coleção brasileira.

Com o amigo de infância e engenheiro Franco Zampari (1898 - 1966), cria em 1948 o Teatro Brasileiro de Comédia, e em 1949 a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo.

Ciccillo preside a Comissão do IV Centenário da cidade. O local escolhido para sediar a maior parte dos eventos é o Ibirapuera, onde se planeja construir um grande parque, e para projetar o conjunto de edificações é convidado o arquiteto Oscar Niemeyer (1907 - 2012). O mecenas é o idealizador e principal responsável pela realização da Bienal Internacional de São Paulo. A primeira edição ocorre em 1951 na área do recém-demolido Trianon, na avenida Paulista, e tem como eventos integrados a Exposição Internacional de Arquitetura e o Festival Internacional de Cinema. Leva à frente essa iniciativa, amparado inicialmente pela atuação de Milliet e Gomes Machado, diretores artísticos das primeiras bienais, e motivado a relacionar a arte moderna do Brasil com a arte internacional, propiciar ao público o contato com os diversos movimentos artísticos do século XX e projetar a cidade de São Paulo como centro artístico mundial.³ Em 1962, resolve separar a bienal do MAM, e cria a Fundação Bienal. No ano seguinte, decide doar o acervo do MAM à USP, apesar das tentativas de diversos conselheiros e do diretor artístico do museu, o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), de dissuadi-lo do propósito. Em janeiro de 1963, o MAM é extinto e seu patrimônio transferido para a USP, e, em reconhecimento a essa doação, recebe da reitoria da universidade o título de doutor honoris causa. Na ocasião, é concedido a Yolanda Penteado o diploma de benemerência. Ciccillo renuncia à presidência da Fundação Bienal em 1975, dois anos antes de sua morte.

Notas

¹ "Devo confessar que, quando comecei, era o acadêmico mais acadêmico de todos. Gostava de pintura clássica, de tudo o que se parecesse o mais possível comigo. Depois comecei a ver a evolução da arte." Depoimento de Ciccillo Matarazzo Sobrinho apud ALMEIDA, Fernando Azevedo de. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976, p. 31.

² ALMEIDA, Fernando Azevedo de. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976, p. 33.

³ Conforme o texto do catálogo da 1ª Bienal, de autoria de Lourival Gomes Machado, In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: MAM, 1951, p. 14.

Fonte:

CICCILLO Matarazzo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/5091-ciccillo-matarazzo>. Acesso em: 20 de março de 2025. Verbete da Enciclopédia.

E MA KLABIN

Nascida no Rio de Janeiro em 1907, Ema Gordon Klabin era filha de Hessel Klabin e Fany Gordon Klabin, imigrantes lituanos vindos para o Brasil na última década do séc. XIX. Seu pai, naturalizado brasileiro em 1923, foi um empresário que se distinguiu no desenvolvimento da indústria do papel e da celulose no país. Foi educada no Brasil e na Europa (Alemanha e Suíça), onde residiu durante a Primeira Guerra Mundial. Além da atividade empresarial, assumida em 1946 com a morte de seu pai, Ema dedicou-se a inúmeras atividades filantrópicas e assistenciais, dentre as quais se destaca o papel desempenhado na construção do Hospital Israelita Albert Einstein em São Paulo.

Apreciadora de música e de arte, Ema Klabin teve uma significativa atuação na vida cultural da cidade, com participação nos conselhos de instituições culturais, além de promover artistas, participar de leilões beneficentes em prol das entidades que apoiava e realizar concertos em sua própria casa com artistas de renome.

A partir do final dos anos 40, passou a adquirir importantes obras de arte em diversas galerias europeias e americanas, além de comprar diversas peças de outros colecionadores brasileiros e de diplomatas estrangeiros de passagem pelo Brasil. Além de algumas peças que ornamentavam a antiga residência paterna, Ema formou, no pós-guerra, um importante conjunto de telas de pintura europeia, além de alguns itens de mobiliário europeu antigo.

Logo começou a acalantar o sonho de construir uma residência onde pudesse conviver com o belo acervo que ia se formando e onde pudesse receber seus familiares, amigos e artistas em ambiente refinado. A casa, feita sob medida para abrigar sua coleção, foi inaugurada no final de 1960. Já no final de sua vida, e não tendo herdeiros diretos, Ema Klabin preocupou-se com o destino de sua coleção e, como sua irmã Eva Klabin Rapaport fizera no Rio de Janeiro, criou a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, para que se criasse um novo museu aberto à visitação pública.

Fonte:

CASA MUSEU EMA KLABIN. **Ema Klabin**. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2025. Disponível em: <https://emaklabin.org.br/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

EVA KLABIN

Os 88 anos vividos por Eva Klabin transcorreram exatamente entre a primeira e a última década do século 20 (1903-1991), garantindo-lhe o lugar de espectadora dos mais importantes acontecimentos do seu tempo. Nascida em São Paulo, em 8 de fevereiro de 1903, era a primeira filha dos imigrantes lituanos Fanny e Hessel Klabin, que ainda tiveram Ema e Mina. Seu pai, juntamente com os irmãos, foi um dos fundadores das indústrias de papel e celulose Klabin.

Eva cursou os primeiros anos escolares em tradicional colégio paulista, completou os estudos secundários na Suíça e na Alemanha e os concluiu em Nova York. O hábito de colecionar herdou do pai, grande apreciador de peças de prata. Ela costumava contar que suas primeiras aquisições, duas pequenas pinturas de paisagem do pintor holandês do século 17, Glauber, foram feitas ainda na adolescência. Essas pinturas encontram-se, ainda hoje, no acervo da Fundação Eva Klabin. Nascia assim a vocação que Eva conservaria pela vida afora e que faria dela uma compradora compulsiva de objetos de arte.

Em 1933, casou-se com o advogado e jornalista Paulo Rappaport, austríaco naturalizado brasileiro, trocando São Paulo pelo Rio de Janeiro, onde viveu até o final de sua vida. O casal não teve filhos. Em 1957, Eva ficou viúva e recolheu-se por algum tempo. Passado o luto, reintegrou-se à vida social, recuperando a alegria de viver e o entusiasmo pelo colecionismo.

Mulher transgressora, trocava o dia pela noite, cultivava rodas de amigos entre boêmios e artistas, oferecendo jantares após a meia-noite. Em suas frequentes viagens, passou a se dedicar, com desvelo, à procura de obras de arte que viriam ampliar sua coleção, então em fase de plena expansão. Adquiriu peças em antiquários paulistas e cariocas, e também em reputadas casas de Roma, Paris, Londres, Zurique, Viena, Madri ou Barcelona e outras tantas arrematadas nos leilões de Buenos Aires, Londres e Nova York. O fascínio pelo Oriente resultou em viagens ao Japão, à China, à Birmânia, à Tailândia, à Índia, à Indonésia e a Singapura, durante as quais raros e belos objetos foram adquiridos e, hoje, constituem o núcleo oriental da coleção.

Anfitriã requintada, fez de sua casa e coleção o cenário ideal para recepcionar personalidades de grande expressão nacional e internacional, entre as quais o ex-presidente Juscelino Kubitschek, o israelense Shimon Peres e os norte-americanos David Rockefeller e Henry Kissinger, ex-secretário de Estado. Amiga de Burle Marx, suas festas eram conhecidas pela sofisticação, principalmente dos arranjos florais, especialmente criados em sua homenagem, pelo amigo paisagista. Ao lado dessa intensa vida social, Eva Klabin tinha um

prazer especial pelas coisas simples. Gostava de passar temporadas em seu sítio Gisela, em Teresópolis, e tinha grande afeição pelos animais, do cavalo Ariel aos cães de várias raças que, tratados com muitas regalias, foram seus fiéis companheiros até o fim.

Em casa, quando estava só, passava horas contemplando as pinturas e esculturas da coleção. Mas era na Sala Inglesa, rodeada pelos pintores do século 18, onde preferia se sentar, sempre na mesma poltrona, para beber whisky, ouvir Bach, Mozart, Beethoven e Brahms e dedicar-se à leitura dos romances policiais de Agatha Christie e Simenon, que aguçavam ainda mais seu espírito de colecionadora, ávida por novas descobertas. O grande feito de Eva Klabin foi traçar um longo percurso pela história da arte, valendo-se do bom gosto e da oportunidade de reunir peças de várias culturas e antigas civilizações, formando um panorama da arte, do Egito Antigo ao século 19. Esses objetos e obras de arte, distribuídos pelos ambientes do museu-casa, formam um conjunto que é a expressão da personalidade única de Eva Klabin.

Sem herdeiros, Eva generosamente legou sua casa e coleção à cidade em que viveu. Em janeiro de 1990, ano anterior ao do seu falecimento, ela viu concretizado o seu sonho de vida, quando a Fundação Eva Klabin passou a existir legalmente, divulgando seu nome e ideal. O desafio dessa mulher arrebatada acabou por se tornar uma obra-prima. Não fugiria à verdade a afirmação de que Eva Klabin trouxe o mundo para dentro de sua casa. Assim, se a casa representava o seu mundo, incontestavelmente, era ali o lugar onde ela dissipava algumas dúvidas e confirmava inúmeras certezas...

Eva Klabin faleceu em 8 de novembro de 1991.

Fonte:

CASA MUSEU EVA KLABIN. **Eva Klabin**. Rio de Janeiro: Casa Museu Eva Klabin, 2025. Disponível em: <https://www.evaklabin.org.br/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

GILBERTO CHATEAUBRIAND

Gilberto Francisco Renato Allard Chateaubriand Bandeira de Melo (Paris, França 1925 - Porto Ferreira, São Paulo, 2022). Colecionador, diplomata e empresário. Filho de Assis Chateaubriand (1892 - 1968), jornalista proprietário do grupo empresarial Diários Associados e fundador do MASP, Gilberto Chateaubriand possui uma das maiores e mais importantes coleções privadas de arte moderna e contemporânea brasileira. Integra, em 1948, a primeira turma de diplomatas formada pelo Instituto Rio Branco, do Ministério das Relações Exteriores, e vive até o início dos anos 1950 no Rio de Janeiro. Começa a formar sua coleção durante uma viagem à Bahia, em 1953, quando o pintor José Pancetti (1902 - 1958) o presenteia com o quadro de sua autoria *A Paisagem de Itapuã*, 1953. Depois adquire outros trabalhos de

Pancetti e pinturas de Carlos Scliar (1920 - 2001). Na década de 1950, compra obras de Ismael Nery (1900 - 1934), Lasar Segall (1891 - 1957) e de outros artistas, e do marchand Pietro Maria Bardi (1900 - 1999), então diretor do MASP. Nessa época, como não há um mercado de arte sistemático no Brasil, Gilberto Chateaubriand negocia a maior parte das compras diretamente com os artistas.

Entre 1956 e 1960, atua como diplomata em Paris, e adquire obras de artistas internacionais. De volta ao Brasil, decide centrar sua coleção na produção artística nacional. Vende e troca suas peças estrangeiras por trabalhos de artistas modernos locais, como Djanira (1914 - 1979), Guignard (1896 - 1962), Di Cavalcanti (1897 - 1976) e Tarsila do Amaral (1886 - 1973). Além de adquirir obras nos ateliês, negocia principalmente com a Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, que comercializa obras representativas do modernismo brasileiro. Nos anos 1960, frequenta os estúdios de Djanira, Milton Dacosta (1915 - 1988) e Maria Leontina (1917 - 1984), nas capitais fluminense e paulista, e convive com o médico Aloysio de Paula (1907 - 1990), diretor do MAM-RJ, e Carlos Scliar, que passa a influenciá-lo na escolha de artistas que integram sua coleção.

No fim dos anos 1960, além de continuar adquirindo obras de modernistas históricos, é um dos primeiros colecionadores a se interessar por trabalhos que constituem o movimento da nova figuração. Compra produções de jovens artistas como Glauco Rodrigues (1929 - 2004), Antonio Manuel (1947), Carlos Zilio (1944), Rubens Gerchman (1942 - 2008), Wesley Duke Lee (1931 - 2010) e Carlos Vergara (1941), entre outros que, na época, são pouco comercializados por causa do teor político de seus trabalhos e por rejeitar a institucionalização de suas obras. Gilberto Chateaubriand é também um dos primeiros a chamar atenção para a produção de Waltercio Caldas (1946), Arlindo Daibert (1952 - 1993) e Milton Machado (1947), por exemplo.

Paralelamente, funda com Carlos Scliar e José Paulo (1922 - 2004) a Ediarte, editora pela qual publica livros e catálogos de Di Cavalcanti, Pancetti e Guignard. Em 1969, Gilberto Chateaubriand torna-se conselheiro da coleção de arte da galeria do Instituto Brasil Estados Unidos - Ibeu, no Rio de Janeiro. No início da década seguinte, atua como jurado em duas edições do Salão de Verão, na mesma cidade, e sua coleção começa a ganhar dimensão pública ao integrar mostras itinerantes no Brasil e no exterior.

Em 1976, é lançado o livro *Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand*, com textos do crítico Roberto Pontual. A publicação traça um panorama evolutivo da arte brasileira desde o início do século XX com base na sua coleção. Dez anos depois, é lançado o segundo livro sobre o acervo: *Entre Dois Séculos. Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*. Com textos de Pontual, mostra uma ampliação do estudo anterior, com a leitura histórica reconsiderada com base em novas aquisições, incluindo trabalhos de artistas emergentes nos anos 1980, representantes do movimento de

volta à pintura no cenário artístico nacional como Jorge Guinle (1947 - 1987) e Leda Catunda (1961). Sobre a coleção, o crítico declara: "[...] por intermédio dela, a arte brasileira do século XX, do modernismo à contemporaneidade, tem a sua mais completa e melhor ilustração." ¹ Desde as duas publicações, a maior parte dos discursos sobre esse acervo divulgados na imprensa nacional e internacional descreve-o como um retrato exemplar da história da arte no Brasil no século XX.

No entanto, o crítico Frederico Moraes, curador da mostra *Coleção Gilberto Chateaubriand: Retrato e Auto-Retrato da Arte Brasileira*, a primeira a apresentar a coleção em São Paulo, em 1984, considera que o conjunto de obras reunidas pelo colecionador permite uma reavaliação da arte brasileira, mas "é preciso, entretanto, não confundir arte brasileira e coleção Gilberto Chateaubriand. Seria um erro fatal" ² Sobre a exposição organizada, diz que nela a produção artística nacional parece "mais expressionista que o habitual, levemente surrealista [...] lírica, emocional e intimista." ³

A *Coleção Gilberto Chateaubriand* apresenta cerca de 7 mil trabalhos e é constantemente ampliada. Apesar de ter exemplares de quase todos os períodos e movimentos que integram a história da arte nacional do século XX, caracteriza-se também pela irregularidade, revelando, sobretudo, as idiossincrasias e preferências do colecionador. Chama atenção por reunir obras de nomes paradigmáticos do modernismo brasileiro como Anita Malfatti (1889 - 1964), Di Cavalcanti, Candido Portinari (1903 - 1962), Victor Brecheret (1894 - 1955), Tarsila do Amaral e Flávio de Carvalho (1899 - 1973), e trabalhos de jovens artistas contemporâneos. Nela, destacam-se os conjuntos de telas modernistas dos anos 1920 e 1930, e obras dos anos 1960 e 1970. Até essa data, a coleção é constituída principalmente por pinturas e desenhos figurativos. Nas décadas seguintes, as técnicas se diversificam e o acervo passa a ser composto também de objetos, livros de artista e instalações. Nos anos 1990, percebe-se o aumento de trabalhos fotográficos, pois Gilberto Chateaubriand adquire obras de artistas que sobressaem nesse período, como Rosângela Rennó (1962) e Miguel Rio Branco (1946). Outra peculiaridade da coleção é o grande número de auto-retratos.

No início da década de 1990, um convênio entre o Serviço Social da Indústria - Sesi de São Paulo, e o MAM-RJ, promove a exposição de inauguração da Galeria de Arte do Sesi, na capital paulista, evento seguido de uma série de mostras temáticas elaboradas com base na *Coleção Gilberto Chateaubriand*, num período de doze meses, que contribui para sua divulgação e prestígio.

Em 1993, Gilberto Chateaubriand transfere, em regime de comodato, cerca de 700 obras de seu acervo ao MAM-RJ, que perde parte de sua coleção num incêndio, em 1978. E, após a reconstrução da reserva técnica, o colecionador passa a maior parte de suas peças para a instituição, o que amplia ainda mais a visibilidade e a dimensão pública do conjunto.

Esse acervo brasileiro integra a mostra de inauguração do Museu Metropolitano de Arte de Pusan, Coréia do Norte, em 1988, além de constituir uma exposição itinerante na Alemanha. No mesmo ano, o MASP promove a mostra, “O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira”, abrindo pela primeira vez as obras dessa coleção.

Gilberto Chateaubriand foi presidente da Sociedade Amigos do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. É membro do Conselho Internacional do MoMa, da Fundação *Cartier* para Arte Contemporânea, França, da Comissão Administrativa da Fundação Bienal de São Paulo, do MAC/USP, do Conselho do Paço Imperial, do MAM-RJ e do MAM-SP. Afastado da carreira de diplomata, atua como fazendeiro, administra plantações de laranja e cana-de-açúcar em sua fazenda em Porto Ferreira, interior de São Paulo, onde guarda uma pequena parte de seu acervo.

Notas

- 1 PONTUAL, Roberto. Dez anos, uma coleção, dois livros. In: _____. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX* na coleção Gilberto Chateaubriand. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987. [Não paginado].
- 2 MORAIS, Frederico. Coleção Gilberto Chateaubriand. Retrato e auto-retrato da arte brasileira. In: COLEÇÃO Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira. São Paulo: MAM, 1984. p. [13].
- 3 Idem. p. [13].

Fonte:

GILBERTO Chateaubriand. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/135-gilberto-chateaubriand>. Acesso em: 23 maio 2025. Verbete da Enciclopédia.

J

JOÃO SATTAMINI

João Sattamini (Niterói, 1933 – Botafogo, no Rio de Janeiro, 20 de novembro de 2018), descobriu a arte em seus anos na Europa como diretor internacional do Instituto Brasileiro do Café, mas focou no Brasil suas aquisições. Com olhar apurado, Sattamini soube como ninguém reconhecer talentos em ascensão, especialmente entre as décadas de 1960 e 1980, resultando em uma seleção de obras invejável.

O economista era dono de uma das maiores coleções de arte do país, com cerca de 1.200 obras, cedidas em comodato para o MAC-Niterói, construído em 1996 por Oscar Niemeyer para recebê-la.

A coleção tem ênfase em artistas contemporâneos brasileiros, com especial destaque para a pintura. Estão representados tanto clássicos como Hélio Oiticica, Lígia Clark, Milton Dacosta e Alfredo Volpi, como nomes da Geração 80 (Daniel Senise) e da Casa 7 (Rodrigo Andrade, Nuno Ramos, Carlito Carvalhosa).

Sattamini começou a sua coleção quando morava em Milão, em meados dos anos 1960, época em que era funcionário do Instituto Brasileiro do Café. No período, era próximo do artista Antônio Dias, morto em agosto deste ano e representado por 27 obras na coleção. Voltou ao Brasil em 1969 e se concentrou em adquirir artistas locais. Na coleção, há também esculturas de Franz Krajcberg, Ivens Machado e João Goldberg.

O homem de hábitos simples e muito bom de conversa conservou um acervo de quase 1.250 obras de arte, avaliado em cerca de US\$ 100 milhões. Depois de colecionar bolinhas de gude e revistas em quadrinhos de heróis, foi a partir dos anos 1950 que o economista e ex-funcionário do extinto Instituto Brasileiro do Café ao longo de 30 anos (depois, construiu sua riqueza com a exportação do produto) começou a se dedicar ao mundo das artes.

“Faço uma aquisição porque gostei, não pela importância da peça ou por seu valor financeiro”, disse ao GLOBO, também em 2004. E assim o dr. Sattamini, como era conhecido, montou uma das mais importantes coleções particulares de arte brasileira contemporânea (menor apenas que a de Gilberto Chateaubriand, no MAM). Só de Antônio Dias, morto em agosto deste ano, são 27 obras. Mas há outros conjuntos de nomes célebres: 22 peças de Lygia Clark, 22 de Ivan Serpa, 20 de Rubens Gerchman, 14 de Iberê Camargo e sete de Cildo Meireles, entre outros nomes que marcaram a história da arte no país.

Também fazem parte do acervo instalações de Hélio Oiticica, obras de Maria Leontina da Costa, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Daniel Senise, Tomie Ohtake, Ana Bella Geiger, Leonilson, Djanira, Aluísio Carvão, Leda Catunda, Frans Krajcberg... Entre as raridades estão uma natureza-morta de Iberê Camargo, telas de Hélio Oiticica da década de 50 e a pintura “Encontro”, considerada referência do movimento concretista brasileiro.

Foi graças à busca por um lugar que pudesse abrigar sua coleção que foi construído o MAC-Niterói. Ele procurou o então prefeito, Jorge Roberto da Silveira, amigo de infância de sua mulher, quando soube que havia prédios públicos na cidade que estavam desocupados e poderiam servir tanto como depósito quanto como local de exposição.

Mas Silveira propôs a construção de um novo prédio para esta finalidade. E, com a intermediação de Ana Maria Niemeyer, filha de Oscar Niemeyer, o arquiteto saiu por Niterói em busca de um terreno. E se apaixonou pela parte central do mirante da Boa Viagem, onde idealizou o projeto do museu, inaugurado em 1996.

A grande maioria das peças da coleção de Sattamini está cedida em comodato (empréstimo por contrato) ao MAC. Mas o colecionador mantinha algumas dezenas de importantes obras — como um Jorge Guinle, um grande Iberê Camargo e sete telas de Volpi, que têm preços estimados entre US\$ 500 mil e US\$ 1 milhão, cada uma — em seu apartamento, no Jardim Botânico, “por segurança”. “Aqui eu tenho cuidado, eu olho, tenho

extintores de incêndio escondidos em vários locais da casa, e espero que nenhum outro apartamento pegue fogo”, explicava.

Há alguns anos, já havia desistido do hobby de colecionar qualquer que fosse o item: “isso não é hobby, é defeito”.

João Sattamini morreu em 20 de novembro de 2018, aos 85 anos. Ele estava internado havia dois meses e teve falência múltipla dos órgãos. Ele estava internado há dois meses no hospital Pró-Cardíaco, em Botafogo, no Rio de Janeiro, e teve um infarto.

Sattamini costumava dizer que montar uma coleção é como falar com as pessoas: “É uma questão de se dialogar com um monte de gente”, contou certa vez em entrevista do GLOBO, em 2004.

Notas:

(Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura- CULTURA / Por O Globo – 20/11/2018>)

(Fonte: [https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11- ILUSTRADA / SÃO PAULO, SP \(FOLHAPRESS\) – 20/11/2018](https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11- ILUSTRADA / SÃO PAULO, SP (FOLHAPRESS) – 20/11/2018))

(Fonte: Zero Hora - ANO 55 - N° 19.251 - 21 de novembro de 2018 - TRIBUTO / MEMÓRIA Pág: 35)

Um dos mais importantes acervos do país

(Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais – CULTURA / ARTES VISUAIS / Por Audrey Furlaneto – 01/08/2014>)

Fonte:

JOÃO Sattamini, colecionador que levou à construção do MAC, em Niterói: foi um dos mais importantes colecionadores do país. **O Explorador**, 20 nov. 2018a. Economia. Disponível em: <https://www.oexplorador.com.br/joao-sattamini-dono-de-uma-das-mais-importantes-colecoes-particulares-de-arte-brasileira-contemporanea-com-1-200-obras-de-arte/>

JOSÉ MINDLIN

José Mindlin (São Paulo SP 1914 - Idem 2010). Bibliófilo, editor, empresário e advogado. Descendente de judeus russos emigrados para o Brasil, descobre a literatura na biblioteca de sua casa e inicia sua coleção de livros percorrendo as livrarias do centro de São Paulo. Em 1930, trabalha como repórter e redator do jornal *O Estado de S. Paulo* e, dois anos depois, ingressa na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde conhece sua esposa, a especialista em restauração de livros e editora Guita Mindlin (1916 - 2006). Assume a vice-presidência da Congregação Israelita de São Paulo - CIP, na década de 1940, e presta auxílio aos judeus perseguidos pelos regimes fascistas vigentes em alguns países europeus. Exerce a profissão de advogado até o início da década seguinte, quando, ao lado de outros sócios, torna-se empresário e inaugura a empresa Metal Leve, dedicada à produção de pistões automotivos.

Em 1960, ocupa a presidência da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - Fiesp e, em 1965, constrói em sua casa o primeiro espaço destinado a abrigar sua vultosa biblioteca. Na presidência da Metal Leve, a partir de 1970, patrocina a reedição de diversas revistas importantes, tais como a Revista de Antropofagia, a *Revista do Salão de Maio* e a *Verde*, além de livros de arte e literatura.

Em 1975, é nomeado secretário da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, atua diretamente na publicação e reedição de títulos importantes da literatura nacional, e promove melhorias na Pinacoteca do Estado, no Arquivo Público e na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Abandona o cargo, no ano seguinte, em protesto contra o assassinato do jornalista Vladimir Herzog (1937 - 1975), por ele escolhido para ocupar o cargo de chefe do Departamento de Jornalismo da TV Cultura.

Em 1984, herda a biblioteca do bibliófilo Rubens Borba de Moraes (1899 - 1986), o que o leva a ampliar, em sua residência, o espaço destinado a abrigar seu acervo.

Na década de 1990, partes da coleção de livros e gravuras são apresentadas em diversas mostras realizadas no Brasil e no exterior. Deixa a presidência da Metal Leve em 1993, e, dois anos depois, passa a presidir a Associação de Bibliófilos do Brasil. Recebe o título de doutor *honoris causa* da *Brown University*, em 1996; da USP em 2005; e da Universidade Passo Fundo, em 2007. É eleito membro da Academia Brasileira de Letras - ABL, em 2006, ocupando a cadeira número 29.

Em 2009, doa parte de seu acervo de mais de 40 mil livros para USP.

Fonte:

JOSÉ Mindlin. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/1946-jose-mindlin>. Acesso em: 20 de março de 2025. Verbete da Enciclopédia.

MARCOS AMARO

Marcos Amaro nasceu em São Paulo, em 1984. É empresário e artista plástico. Estudou Economia na FAAP e se formou em Filosofia pelo Instituto Gens Educação e Cultura. Iniciou sua atividade profissional como trainee na empresa TAM Aviação Executiva. Foi membro do conselho da TAM Linhas Áreas. Trouxe os óculos da *TAG Heuer* e *Alain Mikli* pro Brasil. Foi proprietário da rede Óticas Carol.

Como artista realizou exposições no Centro Cultural dos Correios, em São Paulo e no Rio de Janeiro, MACS, MARCO, MARGS, FUNARTE, Biblioteca Mário de Andrade, Fundação Ema Klabin. Participou da SPARTE, ART BASEL, ART ZURICH e das Bienais: Salerno e

Curitiba. Por ter criado o Museu FAMA foi indicado ao prêmio de melhor museus e equipamentos culturais pelo governo do Estado de São Paulo em 2020.

Atualmente é sócio fundador e presidente do conselho da Amaro Aviation, e sócio das empresas LogBras e Galeria Kogan Amaro. É também presidente da FAMA e membro dos conselhos do MAM e MASP.

Fonte:

AMARO, Marcos. **Marcos Amaro**: uma trajetória singular que conecta empreendedorismo, arte e impacto cultural. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://marcosamaro.com/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

PEDRO CORRÊA DO LAGO

Pedro Corrêa do Lago (Rio de Janeiro, RJ, 1958) é mestre em economia pela PUC Rio. Editor, escritor, historiador, colecionador, curador e administrador brasileiro, com atuação destacada na história da arte. Formou aquela que é considerada a maior coleção privada de manuscritos do mundo. Pesquisou extensos acervos à procura de quadros, livros, documentos e fotografias que enriqueceram o conhecimento de nosso passado. Descobriu ou divulgou milhares de peças relativas ao Brasil esquecidas em coleções privadas no país ou no exterior. É autor de mais de 20 livros sobre a arte e a cultura brasileiras e sobre manuscritos. Foi curador de importantes exposições no país e no exterior. Em 2002 fundou com sua mulher, Bia Corrêa do Lago, a editora Capivara, especializada em arte brasileira, e publicou os primeiros levantamentos completos das obras dos maiores pintores viajantes. Foi presidente da FBN, de março de 2003 a outubro de 2005, quando fundou a Revista de História da Biblioteca Nacional. Foi cronista da Revista Piauí.”

Fonte:

PEDRO Corrêa do Lago. In: Autores, Artistas e Fotógrafos. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2025. Disponível em: <https://editoracapivara.com.br/autor/pedro-correa-do-lago>. Acesso em: 20 de março de 2025.

RAYMUNDO OTTONI CASTRO MAYA

Raymundo Ottoni de Castro Maya (Paris, França 1894 - Rio de Janeiro RJ 1968). Industrial, bacharel em direito, mecenas, editor de livros, colecionador de arte. Criado no Rio

de Janeiro, Castro Maya, empresário bem-sucedido e dono da Cia. Carioca Industrial, é um defensor do patrimônio histórico, artístico e natural do Rio de Janeiro. Importante colecionador de arte no Brasil, entre os anos de 1920 e 1968 descobre e adquire quase a totalidade dos cerca de 22 mil itens de sua coleção, entre peças de arte, livros e documentos históricos. Seu acervo vai da pintura de paisagem ao abstracionismo, passando pelo impressionismo, fauvismo, cubismo, pontilhismo e surrealismo. Essa coleção de arte começa quando seu pai o engenheiro Raymundo de Castro Maya arremata telas de paisagistas franceses como Gustave Courbet (1819 - 1877), Louis Bélanger (1756 - 1816) e Henri Rousseau (1844 - 1910) em leilão em Paris, no fim do século XIX. Depois são adquiridas obras de Constant Troyon (1810 - 1865), Rosa Bonheur (1822 - 1899) e outros, entre 1900 e 1921. A essa cole  o herdada, Castro Maya continua sempre acrescentando obras de artistas representativos dos mais variados movimentos.

Nas décadas de 1940 a 1960, ele compra pinturas, desenhos e gravuras de vários artistas europeus, entre eles Constantin Guys (1802 - 1892), Claude Monet (1840 - 1926), Berthe Morisot (1841 - 1895), Henri Matisse (1869 - 1954), Pablo Picasso (1881 - 1973), Salvador Dalí (1904 - 1989), Georges Seurat (1859 - 1891), Edgar Degas (1834 - 1917) e Jo  n Mir   (1893 - 1983). Sua cole  o de arte européia tem peças avulsas como um torso helenístico de século IV a.C. e os *blackmoors*, esculturas decorativas da Veneza setecentista. Castro Maya forma, entre as décadas de 1940 e 1960, importante cole  o de pinturas, desenhos e gravuras de Candido Portinari (1903 - 1962) e reúne telas de artistas como Guignard (1896 - 1962), Di Cavalcanti (1897 - 1976), José Pancetti (1902 - 1958), Alfredo Volpi (1896 - 1988), Iberê Camargo (1914 - 1994), Antonio Bandeira (1922 - 1967) e Manabu Mabe (1924 - 1997). Esculturas de Bruno Giorgi (1905 - 1993), Mario Cravo Júnior (1923) e trabalhos de Castagneto (1851 - 1900), Eliseu Visconti (1866 - 1944), Baptista da Costa (1865 - 1926) e Belmiro de Almeida (1858 - 1935) têm são incorporados ao acervo.

Sua cole  o de arte brasileira vai da produ  o indígena ao modernismo, e abarca quase quatro séculos de Brasiliana, em cerca de 1.700 imagens avulsas. No acervo estão cartas geográficas gravadas a buril por Frederik de Wit, Henricus Hondius, Gio Cassini e Antonius Gallus,   leos de João Francisco Muzzi (séc. XVIII - 1802), Frans Post (1612 - 1680), Bertichen (1786 - ca.1866), Vidal (1791 - 1861), Nicolas Taunay (1755 - 1830), Quinsac Monvoisin (1794 - 1870), Bauch (1828 - ca.1890) e Faux, aquarelas, desenhos, guaches e gravuras de Rugendas (1802 - 1858) e Clarac. Em 1939, Maya faz negocia  o com a Casa Brasileira de Paris, dirigida pelo marchand Roberto Heymann, para aquisi  o de 490 aquarelas e 61 desenhos de Debret (1768 - 1848), que pertencem    família do pintor. Os artistas-viajantes fascinam Castro Maya, uma v  s que transpõem a estrutura representativa européia para a realidade brasileira. Sua cole  o de arte brasileira conta com esculturas do século XVIII de Mestre Valentim (ca.1745 - 1813) e de ceramistas nordestinos, como Mestre

Vitalino (1909 - 1963). Há também cerca de 400 peças de arte oriental, provenientes da China, Índia e Tailândia, com destaque para o conjunto de xilogravuras de Katsushika Hokusai (1760 - 1849), Torii Kiyonobu I (1664 - 1729) e Ando Hiroshige (1797 - 1858).

A convite do amigo e então prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth, em 1943 passa a coordenar a remodelação da Floresta da Tijuca, recebendo um salário simbólico. Ele ocupa a função até o fim de 1946. Ainda em 1943, cria a Sociedade os Cem Bibliófilos do Brasil, por meio da qual edita para os seus sócios 23 livros de literatura brasileira com ilustrações de Poty (1924 - 1998), Candido Portinari, Aldemir Martins (1922), Babinski (1931), Di Cavalcanti, entre outros.

Em 1948, Castro Maya tem papel ativo na fundação do MAM-RJ, do qual é o primeiro presidente. Em 1952, funda a sociedade Os Amigos da Gravura. Por meio das sociedades artísticas de que participa, estimula artistas como Lívio Abramo (1903 - 1992), Fayga Ostrower (1920 - 2001), Oswaldo Goeldi (1895 - 1961), Marcelo Grassmann (1925) e Eduardo Sued (1925). Em 1964 e 1965, Castro Maya coordena a comissão organizadora do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, onde também é editor da revista *Rio*, criada para a ocasião. Ele constrói a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya em 1963, e o Museu do Açude é aberto ao público, em 1964, em propriedade herdada de seu pai. Em 1967, Castro Maya assume trabalho na Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Conselho Federal de Cultura. Em 1972, após sua morte, é aberto o Museu da Chácara do Céu, no Alto da Boa Vista, em propriedade deixada por ele para a Fundação, com projeto arquitetônico de Wladimir Alves de Souza, feito em 1956.

Em 1983, a Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya é extinta, e seu patrimônio passa a constituir os Museus Castro Maya (Museu do Açude e Museu da Chácara do Céu), integrados ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan do Ministério da Cultura.

Fonte:

RAYMUNDO Ottoni de Castro Maya. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/10869-raymundo-ottoni-de-castro-maya>. Acesso em: 23 maio 2025. Verbete da Enciclopédia.

RUBENS BORBA DE MORAES

Rubens Borba de Moraes (Araraquara SP 1899 - São Paulo SP 1986). Bibliófilo, bibliógrafo, bibliotecário e ensaísta. Faz sua graduação em letras na Universidade de Genebra, concluída em 1919. De volta ao Brasil, é um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, mas acaba não participando do evento por estar doente nos dias sua

realização. Colabora ainda para a criação de algumas das revistas literárias mais expressivas do período: a Revista Klaxon, de 1922, e a Revista de Antropofagia, de 1928. Publica, em 1924, seu primeiro livro de ensaios, *Domingo dos Séculos*. Já em 1935, assume o cargo de diretor da atual Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade, permanecendo no cargo até 1943. Durante sua gestão, coloca em prática seu plano de estabelecer uma rede de bibliotecas na cidade de São Paulo. Participa da fundação do Departamento de Cultura de São Paulo, atual Secretaria Municipal. Atua como professor e organiza, em 1936, curso de biblioteconomia, que oferece respaldo para organização e documentação do acervo do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Funda, dois anos depois, a Associação Paulista de Bibliotecários. Em 1939, ganha bolsa da Fundação Rockefeller e vai estudar biblioteconomia nos Estados Unidos, onde também faz estágios na área. Em 1945, é nomeado diretor da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, cargo que ocupa até 1947, e exerce uma administração de destaque no que diz respeito à organização e à metodologia da instituição. Assume então o cargo de vice-diretor da Biblioteca da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova York, entre 1948 e 1949, quando é nomeado diretor do Centro de Informações da ONU, o que o leva residir em Paris, até o ano de 1954. De volta a Nova York, retorna também à Biblioteca da ONU, agora como diretor, quando por fim se aposenta compulsoriamente, em 1959. Entre 1963 e 1970, trabalha como professor na Universidade de Brasília. Morre em São Paulo, em 1986, deixando seu vasto acervo de livros para a Biblioteca José Mindlin.

Fonte:

RUBENS Borba de Moraes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/719-rubens-borba-de-moraes>. Acesso em: 23 de maio de 2025. Verbete da Enciclopédia.

WALTHER MOREIRA SALLES

Primogênito numa família de quatro filhos, Walther Moreira Salles nasceu em Pouso Alegre (MG), em 28 de maio de 1912. Ainda jovem, foi enviado por seus pais para completar os estudos no Liceu Franco-Brasileiro, em São Paulo, ingressando posteriormente na Faculdade de Direito do Largo São Francisco. Dividia seu tempo entre os estudos na capital paulista e os negócios da família em Poços de Caldas (MG), onde seus pais, João Theotônio Moreira Salles e Lucrecia de Alcântara, se estabeleceram e fundaram, em 1919, a Moreira Salles & Cia., magazine típica da época nas cidades do interior, em que se vendia de tudo, de cristais e pratarias a secos e molhados.

Em 1933, com apenas 21 anos, assumiu o comando do que viria a ser o embrião do Unibanco: a Casa Bancária Moreira Salles, fundada em 22 de junho de 1931 por seu pai. Em julho de 1940, a casa bancária fundiu-se a dois outros bancos do sul de Minas, a Casa Bancária de Botelhos e o Banco Machadense, ambos fundados em 1921, formando o maior banco privado de Minas Gerais à época, o Banco Moreira Salles (BMS). O BMS cresceu e abriu agências em quase todas as cidades da região e, posteriormente, em outros estados, incluindo o Rio de Janeiro, então capital federal.

O jovem empreendedor mineiro mudou-se para a efervescente capital federal e logo se tornou conhecido como empresário de sucesso. Em 1948, foi convidado pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra para assumir o cargo de diretor da Carteira de Crédito Geral do Banco do Brasil. Em 1951, convidado pelo presidente Getúlio Vargas, assumiu o cargo de diretor executivo da Superintendência da Moeda e do Crédito.

Nos anos seguintes, viria a ocupar por duas vezes o posto de embaixador do Brasil em Washington, em 1952 e 1959, nas presidências de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, e, em 1961, seria nomeado embaixador especial do governo Jânio Quadros na missão financeira que resultou numa ampla renegociação da dívida externa brasileira. Seu último cargo público foi durante o governo parlamentarista de João Goulart, quando foi ministro da Fazenda. A partir daí, dedicou-se exclusivamente a suas duas paixões: o banco e as artes.

Desde cedo, destacou-se como mecenas cultural. Na década de 1940, participou da montagem do acervo do MASP, doando o *Retrato de Suzanne Bloch*, de Pablo Picasso, contribuindo na aquisição de obras de Rembrandt, Rafael e Velázquez, entre outros. Foi presidente do MAM-Rio de Janeiro, entre 1968 e 1974, e membro do *Chairman's Council do MoMA*, em Nova York, de 1991 até sua morte. Em 1983, financiou a edição dos dois volumes de *História geral da arte no Brasil*, um abrangente estudo da história da arte no país, da pré-história até a década de 1980, editado por Walter Zanini. Em 1992, fundou o IMS.

Na década de 1950, enquanto a elite econômica, política e intelectual da capital federal migrava para os novos prédios à beira-mar de Copacabana, Walther Moreira Salles preferiu a discrição da vida em uma casa afastada da praia. A antiga chácara localizada na rua Marquês de São Vicente foi adquirida em 1948. A casa, com seus cortes modernos, justos e elegantes, foi projetada sob recomendações específicas de seu proprietário, em 1949, pelo arquiteto modernista Olavo Redig de Campos. Com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx (que também assina o belíssimo painel de azulejos localizado no jardim), a obra foi executada pelo engenheiro Japyr Amaral de Assumpção, amigo de Walther Moreira Salles desde os tempos do Liceu Franco-Brasileiro. A inauguração foi no ano novo de 1952.

A casa da Marquês de São Vicente foi palco de festas, recepções e reuniões. Residência da família Moreira Salles até 1980, recebeu hóspedes ilustres, como Henry Ford II, David e Nelson Rockefeller e Aristóteles Onassis, e foi palco de importantes decisões da

vida política brasileira, como a anistia dada pelo presidente Juscelino Kubitschek aos militares revoltosos do levante de Jacareacanga, em 1956, e a negociação que marcou o fim das concessões de exploração das jazidas de ferro à mineradora norte-americana Hanna no Brasil, no governo João Goulart.

Preservada, mesmo após a mudança da família, a casa seria reformada e, em 1999, foi reinaugurada como centro cultural do IMS, que já contava com unidades em Poços de Caldas e São Paulo. Hoje, ao lado dos acervos de fotografia, música, literatura e iconografia, salas de exposição e cinema, o IMS-RJ também abriga o acervo pessoal de Walther Moreira Salles.

Formado por documentação pessoal, correspondência, artigos e recortes de jornais, entre outros itens, o acervo reúne cerca de 30 mil itens, de caráter pessoal e institucional. São papéis e objetos que reconstroem o percurso de vida do embaixador, do banqueiro e da própria história do Brasil. O acervo está em fase de processamento técnico e catalogação.

Após a morte de Walther Moreira Salles, em 27 de fevereiro de 2001, seus quatro filhos – Fernando, Pedro, Walther e João – mantiveram o legado do pai. No IMS, os quatro integram o conselho de administração. Fernando presidiu a diretoria executiva da instituição entre 2002 e 2008, sendo substituído por João, que ocupa o cargo até hoje.

Fonte:

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Walther Moreira Salles, um perfil. São Paulo: IMS, 2025b. Disponível em <https://ims.com.br/2017/06/11/acervo-walther-moreira-salles/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

ANEXO B - ENTREVISTA COM MARCOS AMARO REALIZADA ON-LINE, DIRETO DE SUA RESIDÊNCIA, NA SUÍÇA, EM 7 DE NOVEMBRO DE 2024

(ver cap. 2, item 2.2)

Nilo Almeida: Bom, eu queria começar nossa conversa perguntando o que significa colecionar para você.

Marcos Amaro: Para responder essa pergunta, vou apelar ao que você me trouxe de elementos preliminares para nossa conversa, achei interessante a divisão que você faz entre memória, conhecimento e o olhar contemporâneo. Basicamente, dividindo as gerações. Eu acho que é interessante no meu caso, mas vou adicionar um elemento que é uma palavra importante para o colecionador. Tanto a memória como o conhecimento, muito embora essas classificações você tenha utilizado para gerações passadas, no meu caso, elas se fazem bastante presentes. Então, para mim, que coleciono arte, o aspecto da memória, seja ela memória afetiva no sentido de alguma lembrança mais íntima e que se relacione com a coleção, tanto quanto a formação de conhecimento no sentido do percurso da história da arte são eixos que me nortearam a fazer essa coleção. Muito embora não seja uma coleção de caráter enciclopédico, porque eu não tive um objetivo racional no sentido de preencher lacunas, é uma coleção também. Uma palavra-chave que eu queria incluir, até para ajudá-lo na sua pesquisa, porque a coleção também é motivada pelo desejo. Então a coleção, que é uma coleção de um artista, porque eu sou artista, é uma coleção motivada pelo desejo. Claro que se relaciona com o olhar contemporâneo, à medida em que se relaciona com artistas vivos. Então, minha coleção tem um perfil amplo que ultrapassa o interesse particular, porque meu olhar é muito aberto a várias formas de conhecimento. Acabou se tornando uma coleção predominantemente brasileira, muito embora existam artistas internacionais. Eu diria para você que mais de 90 a 95% da coleção é brasileira.

Nilo Almeida: Porque tem um olhar sobre o Brasil, tem a busca de uma narrativa, que é o que trabalho na pesquisa, a busca de uma narrativa de Brasil, mas que nesse caso é esse Brasil contemporâneo. Você tem essa preocupação em se perceber e perceber os seus pares nesse movimento. E quando você fala que é um artista, também é uma coisa muito impactante. Alguns perfis de colecionadores, por exemplo, o Joseph Hirshhorn, era amigo do artista William De Kooning e isso é determinante para ele doar sua coleção para criação do museu. Acho que você, sendo um artista, é mais um fator que vai instigar esse processo de alguma forma, vai ter uma outra percepção na construção desse processo.

Marcos Amaro: Sem dúvida. E muitos artistas influenciaram a coleção também. Por exemplo, algumas predileções. Muito embora me relacione com muitos artistas, a coleção tem um viés contemporâneo, por exemplo, que privilegia o trabalho do Nuno Ramos, que privilegia o trabalho do Cabral (Antonio Hélio), que privilegia o trabalho do José Spaniol. Há o Tunga, embora não tenha conhecido em vida, é um artista que admiro, me relaciono com o trabalho dele. A coleção é multifacetada.

Nilo Almeida: Continue por favor.

Marcos Amaro: A coleção busca, por exemplo, os pintores viajantes e acaba se relacionando até com uma peça do Aleijadinho, do Barroco, que me leva ao Farnese de Andrade, um artista que gosto muito.

Nilo Almeida: Também lembra a exposição em que Aracy Amaral fez a curadoria, no espaço novo que vocês criaram, tinha um pouco dessa linha de tempo que está falando agora.

Marcos Amaro: Aproximações (nome da exposição). Foi uma exposição muito importante. Aracy, por exemplo, foi uma pessoa que influenciou muito a coleção, da mesma forma que o Ricardo Resende e o professor Luiz Armando Bagolin, que é catedrático da USP. Acabei me relacionando com esses curadores e eles também influenciaram a coleção. É uma coleção aberta no sentido de se permitir se relacionar, de conhecer novos olhares.

Nilo Almeida: E você consegue identificar ou lembrar qual a primeira obra que comprou como colecionador?

Marcos Amaro: Sim, é uma obra que foi comprada no nascimento do meu filho primogênito, o Pedro. Era uma obra do Portinari. Comecei bem. Comecei comprando uma obra do Portinari, infelizmente não tenho mais esse trabalho, era um menino com carneiro. Era uma obra muito afetiva, na verdade. Acabei comprando esse trabalho, o primeiro da coleção. E depois acabei desenvolvendo mais o meu olhar, no sentido de querer ter peças mais importantes do próprio artista e consegui mais tarde adquirir uma obra do Portinari, que é muito importante. É uma roda infantil, que ele fez em Brodowski. É um trabalho considerado a primeira obra moderna do Portinari. Tem aquelas características de Brodowski, já passa a ter, de certa forma, uma ludicidade maior, uma coisa da primeira infância dele. Uma pintura que não é mais aquela pintura acadêmica, aquele rigor da academia. Essa peça eu acabei trocando depois, mais tarde, por essa peça que eu tinha comprado.

Nilo Almeida: Essa obra que você adquiriu primeiro foi para alguma instituição? Ela está com um colecionador particular?

Marcos Amaro: Foi para um colecionador particular. Hoje, a coleção são quase 2000 peças. Grande parte, a maioria em comodato para o museu, estando a maior parte do acervo na Reserva Técnica do Museu FAMA.

Nilo Almeida: É que no Brasil isso ainda é um desafio, eu entendo. Parte da coleção já está na instituição ou está tudo comodato?

Marcos Amaro: Já existem obras que fazem parte da associação. A associação é a proprietária e todas as doações são feitas em seu nome. Eu faço essa distinção. Aquilo que é meu, como colecionador que comprei, eu venho gradativamente doando, venho amadurecendo esse processo à medida em que a própria instituição vá se profissionalizando também. Fiz 40 anos, sou novo ainda e tenho sempre esse cuidado de fazer isso com tempo e tranquilidade. Muito embora meu desejo e minha vontade sejam esses, vou respeitando esse amadurecimento da associação, o meu amadurecimento também enquanto pessoa.

Nilo Almeida: Existe uma questão de entendimento, de transcendência, daquilo que vai perpassar e vai prosseguir.

Marcos Amaro: Isso existe do ponto de vista tanto do legado pessoal da história do meu pai. É uma coisa que levo muito no meu trabalho de artista. E a coleção de alguma forma se relaciona com isso, como também de projeção de futuro. De querer de alguma forma devolver para o Brasil as coisas boas que o país me proporcionou.

Nilo Almeida: E há essa questão do comodato. Fiz uma pesquisa em Washington sobre formação de museus. Lá é muito mais clara essa relação de você poder ter a sua coleção, criar o museu, enfim. Aqui, para o colecionador, esse movimento ainda demanda algumas inquietações. Pela questão de segurança jurídica, comodato tem sido, até onde entendo, uma solução mais adequada, até que se encontre mecanismos para pensar essa questão de uma seguridade legal para a instituição.

Marcos Amaro: Na verdade, eu vejo o comodato como algo flexível nesse aspecto. Mas a segurança jurídica que você mencionou é muito importante. O mais importante é profissionalizar essa instituição de modo que ela possa existir no futuro sem a presença do seu criador. A associação, para se manter, precisa também de um fundo patrimonial, um *endowment*, de doadores e de uma gestão que de alguma forma perpassse os interesses particulares daqueles que ficam. É toda uma reflexão e um trabalho no sentido dessa construção. Estou investindo muito, agora, principalmente no educativo do museu. Porque, como você sabe, museu sem educativo não é museu.

Nilo Almeida: Exatamente.

Marcos Amaro: É uma coisa que consigo fazer agora, que estou amadurecendo com meus 40 anos. Antes disso, vamos entendendo aquilo que é importante em termos de valores e é isso.

Nilo Almeida: É um processo de mediação. Acho que é pertinente a ideia, que o caminho é esse. Você se percebe colecionador, quando adquiriu o seu Portinari e dali vai criando uma outra conexão com as obras. Acho muito interessante que você é criador de um museu, mas também é um criador. Você é um artista. Existe uma divisão desses dois lados. Como é que funciona?

Marcos Amaro: Hoje estou privilegiando mais o administrador do museu. Eu faço as curadorias do museu, uma coisa que aprendi com excelentes professores. Então acabei, digamos, adotando a direção artística do museu. Estou nesse momento fazendo o livro da coleção. Um novo livro. A coleção tem dois livros, um é A Força do Tridimensional, feito bem no comecinho do Museu FAMA, com o Ricardo Resende. E temos um livro com a Aracy Amaral e a Regina Teixeira de Barros, o livro dos desenhos da Tarsila, são 203 desenhos. E agora estou fazendo um livro completo da coleção, que vai abarcar a coleção como um todo. E estou fazendo com Charles Cosac, da Cosac Naify. Era um sonho meu fazer um livro com ele. E aí deu certo. Vamos destacar cem obras da coleção, mas teremos quase duas mil obras em anexo para pesquisa, instrumento de trabalho. Deve ficar pronto o ano que vem. Você já está convidado para o lançamento.

Nilo Almeida: O Charles Cosac está na minha lista de colecionadores.

Marcos Amaro: Ele é um cara muito legal e eclético. Exótico no sentido da maneira que se relaciona com o mundo. Mas é um cara bacana para estar perto, diferente e que faz tudo com muito capricho.

Nilo Almeida: Queria entender um pouco como é a FAMA. Você já tem a coleção em formação e a FAMA aparece ou é um projeto que acontece em conjunto?

Marcos Amaro: É um projeto que acontece em conjunto. Comecei a colecionar em 2009 e a me relacionar com o mercado de arte nesse ano. A FAMA inaugura oficialmente em 2018. No entanto, começo a me relacionar com aquela propriedade, que é a tecelagem São Pedro, em 2015, quando levo meu ateliê de arte para lá. Meu trabalho começa a ser influenciado com as características do espaço. E a coleção também é influenciada pelo espaço, à medida em que algumas obras internas e até algumas obras externas foram adquiridas para o espaço, como o trabalho da Carmela Gross, o do José Spaniol, o "Se Vende" e "O Barco" que ficava lá no Octógono (da Pinacoteca do Estado). Então foram trabalhos pensados para o espaço. E a coleção, talvez um pouco diferente de Inhotim, no sentido de ter a encomenda para cada espaço, a coleção (da FAMA) se relaciona de uma forma mais orgânica com o espaço, no sentido de o colecionador encontrar o espaço e ir ocupando os espaços. E alguns trabalhos vão sendo permanentes. Outros trabalhos, não necessariamente, de acordo com as respostas que o público também vai trazendo para o espaço. Há um trabalho de resignificação do

espaço predial, trabalhos efêmeros que foram feitos no espaço e trouxeram uma ressignificação. Antes, por exemplo, do trabalho do José Spaniol ser instalado em um dos nossos galpões, que é o Galpão das Fardas, fizemos uma instalação com o Eduardo Frota, porque ali era uma antiga tinturaria da fábrica. Então Eduardo Frota fez uma instalação pensando naquele espaço. A Edith Derdyk, que tinha feito um trabalho efêmero, também pensando no Galpão das Fardas. E outros artistas fizeram o mesmo. A coleção teve esse caráter, principalmente no começo, mais experimental, temporário, até as coisas tomarem um pouco mais de forma de organização e de estrutura.

Nilo Almeida: Quer dizer, uma coleção que vai se conectando com o espaço também. Ela se forma e ocupa e é ocupada por ele.

Marcos Amaro: Houve uma vontade minha de experimentação de um museu a céu aberto. Fiz instalações da Márcia Pastore e do Carlito Carvalhosa, em Mairinque, numa propriedade rural que eu tinha. Tudo isso também fez parte do experimento da coleção até a coleção ter essa coluna vertebral que tem hoje. Hoje, basicamente a coleção é bem estática no sentido de raramente se movimentar, seja para comprar ou para vender algum trabalho. É uma coleção que começa a ter sua própria marca.

Nilo Almeida: Começa a ganhar vida. E tem um terceiro braço em que você é curador ou atua em curadoria?

Marcos Amaro: Eu não sou um curador profissional, não estudei curadoria. Sou autodidata. E como eu te falei, me relacionando com curadores e pessoas que admiro, acabei aprendendo a fazer esses diálogos. Então eu me arrisco, no sentido de propor diálogos, alguma forma de estabelecer conexões entre a própria coleção. Mas é o artista que está por trás do curador.

Nilo Almeida: Acho que deve fazer em torno de um ano que estive na FAMA pela última vez. Para mim fica claro na sua fala agora, como esse espaço vai se ocupando e ocupando o espaço do público. É muito orgânico o processo.

Marcos Amaro: Hoje é bem orgânico. Existe o desafio de ocupar o espaço de forma integral, da Fábrica São Pedro, do Centro Cultural. E como se não bastasse, não o suficiente, estou presidindo o Museu de Aviação. Eu tenho esse desafio de poder unir esses meus dois interesses, a aviação e a arte no Centro Cultural. Estou trabalhando bastante ultimamente para reunir esses projetos.

Nilo Almeida: São dois museus, o Centro Cultural. Temos uma informação sobre um Conservatório de Música, que não vai ser ali.

Marcos Amaro: Pois é, temos esse sonho ainda de fazer uma sala de concerto. É algo que gostaríamos de fazer, muito em função da minha esposa ser uma pianista concertista. No momento, a profissão dela virou ser mãe. Temos sete no total. E aí virou uma ocupação. Estamos com o tempo um pouco mais comprometido. Inclusive trabalhamos juntos na época da Galeria Kogan Amaro, tínhamos uma atividade em conjunto. Mas a ideia de fazer um espaço para música de câmara continua nos nossos planos. E, quem sabe, não faremos isso ainda no Centro Cultural?

Nilo Almeida: E eu lembro, vi algumas matérias sobre o Museu de Aviação. Também vi matérias em que você fala um pouco da relação com seu pai. Quer dizer, tem um legado. Mas queria entender um pouco melhor porque você também trabalhou como um empreendedor, as Óticas Carol. Como empresário, em que ponto a arte está no seu entorno? Claro que você teve acesso. Mas em que medida, no seu entorno pessoal a arte vai te acessando ou você vai acessando para, enfim, chegar à compra daquela primeira obra?

Marcos Amaro: Eu acho que em função da minha história familiar. Porque meu pai, apesar de ser um empresário empreendedor, era um artista no jeito de ser, gostava muito de música. Ouvia muita música paraguaia, gostava muito. A relação dele com a arte sempre foi mais musical. E do lado da minha mãe, ela é uma estilista, empresária, mais estilista. Que trabalha com tecido. Acabei adquirindo uma antiga tecelagem. Eu acho que a relação de arte dos dois se torna um encontro para aquele lugar de alguma forma.

Nilo Almeida: Sim, uma conexão interessantíssima que você colocou agora. Da questão de você trazer todo o seu universo familiar para esse espaço.

Marcos Amaro: Isso.

Nilo Almeida: O Olavo (Setúbal), o pai dele era poeta. Paulo Setúbal

Marcos Amaro: Não sabia disso.

Nilo Almeida: Ele tem essa referência no ambiente. Porque não é só a questão do acesso. Acredito que você ter no seu ambiente, no seu convívio, na sua dinâmica pessoal, esse estímulo, esse partilhar de um universo um pouco mais sensível. Quando você me conta isso, eu começo a localizar exatamente.

Marcos Amaro: Na verdade, meu pai tinha uma biblioteca na casa dele, que era uma coisa com que eu me relacionava desde muito pequeno. Eu tenho hoje uma biblioteca de arte que doei para associação, hoje está lá. Tudo isso tem uma relação intrínseca, como você disse.

Nilo Almeida: Você como colecionador, interage com outros colecionadores. Como percebe hoje o perfil do colecionador no Brasil? Nos últimos anos há um redesenho dessa relação de mercado, com os museus, as instituições. Como você vê o perfil do colecionador no Brasil hoje?

Marcos Amaro: Eu não sei se estou atualizado assim para poder falar. Conheço alguns colecionadores, é verdade. Mas não sei se entendi bem a pergunta. Como vejo o perfil do colecionador atual. É isso?

Nilo Almeida: Sim, você deve ter seus pares com quem conversa. Como é que interage? Como percebe que o colecionismo hoje?

Marcos Amaro: Vamos falar de colecionadores que de alguma forma me inspiram e não estão mais vivos. O Ciccillo Matarazzo é um colecionador que me influenciou. Acabei até adquirindo um álbum importante que fizeram para ele na primeira ou segunda Bienal. Os artistas se reuniram e fizeram um álbum de desenhos para ele, que acabei adquirindo mais tarde. O Sattamini (João) é um colecionador que tive a oportunidade de conhecer. Uma coleção belíssima, lindíssima, tive a oportunidade de conhecer e me influenciou no momento que estava formando a minha coleção. O Gilberto Chateaubriand também foi um colecionador que de alguma forma acabou me influenciando. Não sei se sou mais romântico, mas os colecionadores que me influenciaram não estão mais por aqui. Esse perfil dos colecionadores atuais não me apetece muito, com exceção dos mais extraordinários, como Bernardo Paz, Silvio Frota, que fez um belíssimo museu de fotografia em Fortaleza

(A entrevista é pausada para que o entrevistado pudesse atender um telefonema)

Nilo Almeida: (Retomando) Estávamos falando das suas influências. Bernardo Paz. O Silvio, do Museu de Fotografia em Fortaleza.

Marcos Amaro: Eu gosto desses colecionadores que são mais desprendidos em relação à coleção, no sentido de não ficar em torno de uma coisa para si mesmos, que de alguma forma extravasa. Isso me interessa. Quando a pessoa tem uma preocupação pública. Isso me interessa. No sentido de transbordar, como você falou.

Nilo Almeida: Sim, de você olhar para o seu entorno enquanto sociedade. As pessoas falam muito em coleção e colecionismo. Meu recorte é sempre o colecionador. É aquela pessoa que fará a aquisição, mas aquela aquisição é no tempo. Ela pode ficar por um período, não tem uma preocupação de mercado. É aquele objeto que está por um percurso de perenidade. Acho que isso muito importante.

Marcos Amaro: Exato.

Nilo Almeida: E como você avalia a relação do curador com as instituições ou mesmo com você? Trabalhar com a colaboração de curadores, como é essa relação?

Marcos Amaro: Eu acho bem importante, no sentido de olhar. Etimologicamente falando, o Curador cura o olhar. Então é sempre muito refrescante. No sentido de você ter um curador olhando a sua coleção, propondo recortes e estabelecendo diálogos. Os curadores ajudam muito nesse aspecto de abrir possibilidades de olhar para coisas que até então você não conhecia. Acho que tem esse lado e esse interesse, de organizar e buscar novas maneiras de se relacionar com a arte no seu sentido histórico de experiência e de atualidade. Então, o curador acaba sendo um elo entre o mercado, os artistas e o colecionador, principalmente para os colecionadores, que talvez um pouco diferentemente no meu caso, que sou artista e me relaciono com artistas, tem essa necessidade. Até mesmo para poder formar uma coleção embasada que de alguma maneira tem um amparo mercadológico. Que também dê uma orientação no seu sentido histórico e de defesa do investimento do patrimônio que aquele colecionador está se propondo a fazer. Porque a arte, como você sabe, é muito subjetiva. Então, para uma pessoa que não conhece é muito importante que exista não só o marchand, mas que o curador também tenha uma honestidade intelectual em relação a oferecer determinadas coisas.

Nilo Almeida: Eu fico pensando que normalmente o percurso do colecionador se inicia comprando, agregando, criando meios para um movimento interno, pessoal. Depois, em um dado momento ele procura, vamos dizer assim, profissionalizar a coleção, procura um suporte. O que eu imagino no seu caso é que você já começa criando conexões, mesmo que isso vá pautado por um olhar pessoal, mas já tem certo critério, certo embasamento.

Marcos Amaro: Num primeiro momento, nem tudo são flores. Eu acho importante ter obras históricas de períodos bons de determinados artistas e você conseguir adquirir aquilo que o artista fez de melhor. É sempre muito bom. Mas se eu me relacionar com algo que não necessariamente representa aquilo que o artista fez de melhor, mas gostar daquilo que eu vi, não vai ser por isso que eu não vou adquirir o trabalho. Por isso que falei que o desejo, no meu caso da coleção tem um aspecto importante. É uma coleção que se preocupa com seu valor histórico, com seu valor mercadológico, mas que tem uma certa espontaneidade e não perde isso. Acho que isso caracteriza a coleção.

Nilo Almeida: Ela tem um caráter autoral.

Marcos Amaro: Tem um caráter bastante autoral. E outra, se fosse ter uma coleção que só visa os meus interesses econômicos, talvez ao invés de ter duas mil peças, eu teria trezentas, só que das melhores. Eu teria feito uma coleção diferente nesse aspecto e não fiz isso. Fiz uma coleção múltipla, uma coleção desconcertante. Acabei optando por esse caminho. Claro que me trouxe e me traz satisfação e alegria até hoje. Quando eu me relaciono com o acervo, vou na reserva técnica.

Nilo Almeida: Acho que é interessante essa fala, porque vai de encontro a esse ponto de um interesse, não digo pessoal no sentido de um capricho, mas de uma vontade, que se traduz nesse colecionar, relacionar os objetos. Acho muito interessante quando você coloca esse interesse que vai se construindo no tempo. Quer dizer, você está em processo porque o seu olhar está em processo emocional e isso vai sendo traduzido na coleção.

Marcos Amaro: Sim. Espere só um momento que vou cumprimentar meus filhos que chegaram.

(A entrevista é novamente pausada)

Nilo Almeida: (Retomando) Como você vê o circuito de arte no Brasil hoje?

Marcos Amaro: Essa é uma boa pergunta. O circuito de arte brasileiro é bem interessante porque ele se retroalimenta dentro dele mesmo. Ele é muito fechado nele mesmo. Isso é uma coisa que acho que reduz. Porque eu sempre falo que a arte é uma coisa e o mercado de arte é outra coisa. Então, hoje, eu prefiro me relacionar com a arte. Isso significa o quê? Eu vou me relacionar com o mercado também. Mas eu não considero a arte o mercado de arte. Porque eu acho que o mercado de arte, como se encerra em si mesmo, também traz poucas possibilidades de avanço em outros campos, que acho que são importantes para o desenvolvimento da arte. Entende o que eu estou dizendo?

Nilo Almeida: Sim. Acho sua colocação lúcida, desafiadora para o cenário que nós vivemos atualmente. Cada vez mais a pauta econômica vai se impor. Acho desafiador.

Marcos Amaro: Olha só, isso que você falou é muito importante. Eu tinha um Conselho no museu que estou reconstruindo. Era basicamente de curadores e de artistas. Quem fazia parte do meu Conselho, num determinado momento, era o Fábio Magalhães, a Aracy Amaral, o Gilberto Salvador, o Marcelo Araújo. Então, era um Conselho que só tratava a arte, praticamente. E aí não tratava dinheiro. Por isso, não deu certo. Você vai no Conselho do MASP hoje, só se fala em dinheiro. Não é uma crítica, porque o MASP tem muito sucesso, eu sou um dos patronos e gosto de lá. Mas, esse equilíbrio é necessário, é isso.

Nilo Almeida: Sim, sempre. E num país como o Brasil, com a questão da desigualdade social, é mais importante ainda saber equilibrar as forças. Agora, faço uma pergunta que é mais um exercício. Você já viajou e conhece diversos museus e coleções. Teria alguma obra, em alguma instituição, que se você pudesse adquirir, qual seria?

Marcos Amaro: Eu acho que, assim, não vou pensar numa, é uma coleção brasileira. Mas, se eu fosse extrapolar e tivesse uma coleção internacional, adoraria ter uma obra do Lucian Freud, por exemplo, que é um artista que eu gosto muito. Do Modigliani. Eu tenho desenhos do Modigliani, mas gostaria de ter uma pintura. Mas, dos clássicos adoraria ter um trabalho do Da Vinci. Um trabalho do Rafael, são artistas que eu adoraria poder colecionar. O Caravaggio.

Nilo Almeida: A Medusa?

Marcos Amaro: A Medusa é lindo. Eu gosto muito de um trabalho (A Vocação de São Mateus) que tem em Roma, ali, que é aquele da luz em que eles estão jogando cartas, sabe? Esse trabalho, adoraria ter esse trabalho.

Nilo Almeida: Agora caminhamos para o encerramento. Finalizando, agradeço sua disponibilidade.

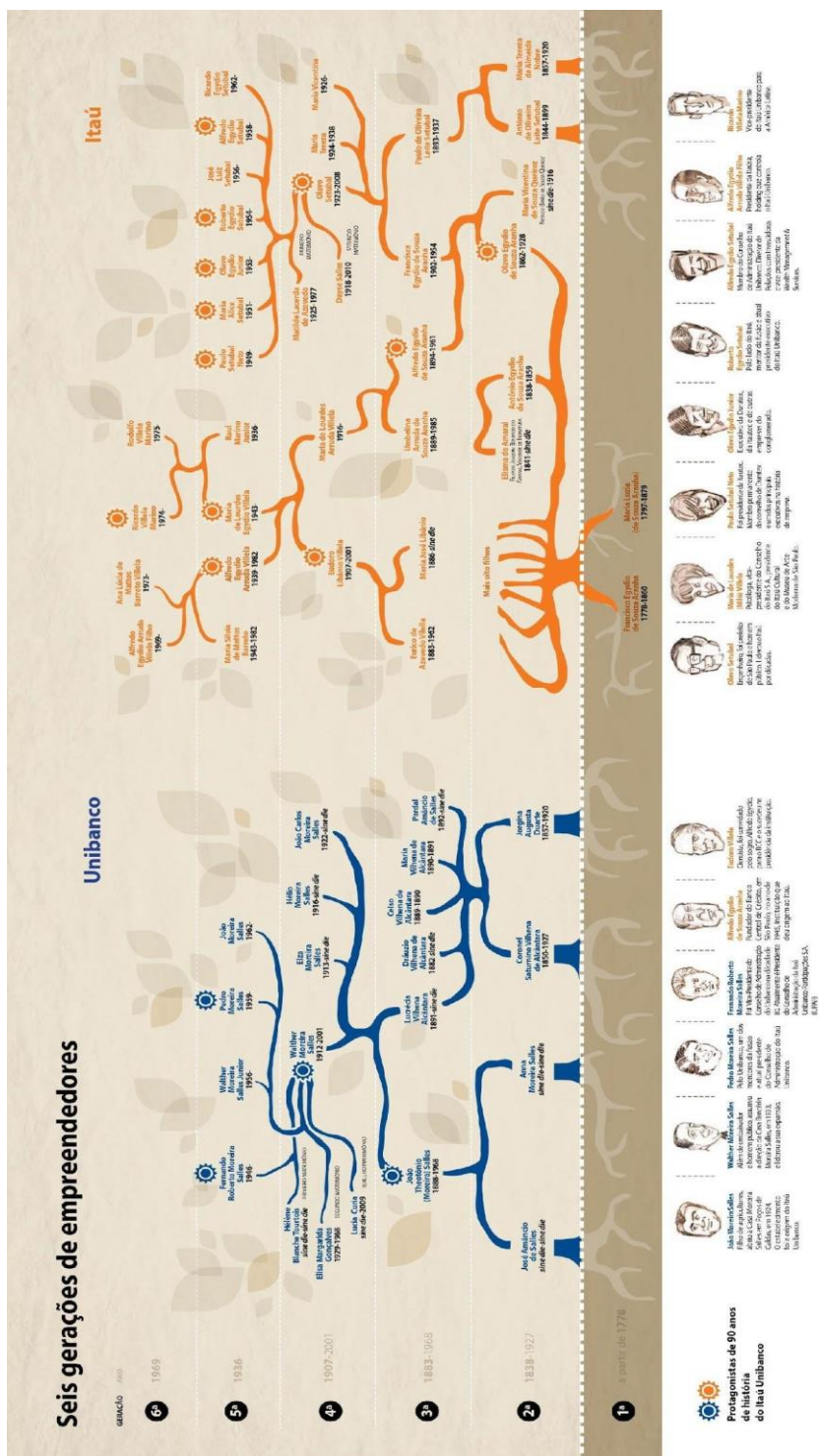
Marcos Amaro: Eu deixo o convite para visitar nossa reserva técnica e para o lançamento do livro. Um abraço.

Nilo Almeida: Um abraço.

ANEXO C - ÁRVORE GENEALÓGICA DAS FAMÍLIAS SALLES E SETÚBAL

(ver cap. 3, item 3.1)

Figura 49 – Árvore Genealógica das Famílias Salles e Setúbal – Seis gerações de empreendedores Itaú Unibanco



Fonte da imagem: Itaú Unibanco 90 anos, [2014a?]

ANEXO D - PROCESSO DE CATALOGAÇÃO UTILIZADO NA BASE DE DADOS DO ACERVO ITAÚ

(ver cap. 3, item 3.4)

Figura 50 - Cadastramento de materiais na Base de Dados do Acervo Itaú

<u>Dados para cadastramento na Base de Dados do Acervo Itaú</u>
Completando informações sobre a base de dados
Coleções / fichas
Brasiliana
Textual - livros, periódicos e documentos
Iconográfica - obras de arte avulsa e álbuns
Tridimensional - objetos
Arte
Bidimensional - pinturas, desenhos, gravuras, fotografias
Tridimensional - esculturas, objetos e livros de artista
Arte e tecnologia
Filmes e Vídeos
Numismática
Selos
 Abas e campos de cadastro
 Ficha Técnica
Coleção / Acervo - ARTES / BRASILIANA / SELOS, ETC
RI registro imobilizado _____
Autoria _____
Título _____
Data _____
Técnica / Material _____
Dimensão _____
Tipo bidimensional / tridimensional / etc. _____
Descritores _____
Coleção - empresas do grupo _____

Fonte: Ficha elaborada pelo autor, baseando-se no Acervo Itaú, Itaú Cultural, 2025a