UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM MUSEOLOGIA

Tamira Naia dos Santos

Fundação Crespi-Prado: trajetória de uma coleção museológica

São Paulo

2016

Tamira Naia dos Santos

Fundação Crespi-Prado: trajetória de uma coleção museológica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Linha de Pesquisa: História dos processos museológicos, coleções e acervos.

Versão original.

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

S237 Santos, Tamira Naia dos.
Fundação Crespi-Prado : trajetória de uma coleção
museológica / Tamira Naia dos Santos ; orientador
Paulo César Garcez Marins. -- São Paulo, 2016.
174 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Museu
de Arqueologia e Etnologia, Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Museologia, 2016.

1. Fundação Crespi-Prado. 2. Colecionismo. 3. Coleção
privada. 4. Museu-casa. 5. São Paulo. I. Marins,
Paulo César Garcez. II. Universidade de São Paulo.
Museu de Arqueologia e Etnologia. Programa de Pós-
Graduação Interunidades em Museologia. III. Título.

SANTOS, T. N. dos. **Fundação Crespi-Prado: trajetória de uma coleção museológica.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins

Instituição: MP-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) Ana Gonçalves Magalhães

Instituição: MAC-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.(a) Dr.(a) Vânia Carneiro de Carvalho

Instituição: MP-USP

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Como já nos alertava João Cabral de Melo Neto, um galo sozinho não tece uma manhã. Assim como a manhã do poeta, uma pesquisa de mestrado exige uma complexa teia de relações para que dos fios isolados, de cada documento consultado e cada referência de leitura, o trabalho tome forma.

Muitos foram os galos que me ajudaram a tecer este trabalho.

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Paulo César Garcez Marins, pelos conselhos e pela serenidade que me transmitia em nossas reuniões. Às professoras Ana Gonçalves Magalhães e Vânia Carneiro de Carvalho, integrantes de banca de qualificação, agradeço pela leitura atenta e pelas sugestões que muito colaboraram para a elaboração do trabalho final.

Pelo extraordinário empenho que sempre demonstraram em auxiliar-me na pesquisa eu agradeço à equipe do Centro de Documentação do Museu da Casa Brasileira: Wilton Guerra, Paula Coelho, bem como Juliana Batista, que também integrava à equipe no período inicial da pesquisa.

Sou muito grata à equipe da secretaria acadêmica do Museu de Arqueologia e Etnologia, pela disponibilidade e colaboração para o enfrentamento com os infindáveis formulários inerentes ao processo do mestrado.

Agradeço igualmente às equipes da Pinacoteca (especialmente ao colega Pedro Nery), do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado e do Jockey Club, pela acolhida e colaboração com a pesquisa.

Registro também meus agradecimentos ao pessoal do Arquivo Geral da Universidade de São Paulo, especialmente à Denise de Almeida Silva, à equipe dos diversos setores consultados do Museu Paulista, Instituto de Estudos Brasileiros, Biblioteca Mário de Andrade e da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico da Secretaria do Estado da Cultura pela eficiência, diligência e empenho na realização de seu trabalho ao dar suporte ao pesquisador.

Aos colegas de mestrado sou grata pelo apoio terapêutico, especialmente à Ana Luiza Rocha do Valle, com quem a proximidade de nossas pesquisas no embate com a questão dos museus-casas permitiu o surgimento de uma amizade que me é muito cara.

Ao Marcelo Li Koga, agradeço pela atenção às minhas falações sobre o mestrado e pela ajuda mais do que estratégica na reta final.

Ao Adonel que, do seu jeito meio distante, sempre esteve ao meu lado quando eu precisei, se orgulhando das minhas conquistas.

Ao Tássio e à Sophie, que sempre achavam um tempo em meio aos problemas e às pesquisas deles próprios para me ouvir e colaborar com suas valiosas opiniões, meu muito obrigada. Ultimamente, uma grande alegria nos apertos inerentes à pesquisa foi saber que, em breve, terei, graças a vocês, preocupações de outra natureza a me ocupar a mente.

À Célia Ferreira Naia eu agradeço pelo apoio incondicional à minha empreitada acadêmica e pela paciência ao longo de todo esse percurso, por ter estado sempre ali desde o princípio para celebrar as vitórias e me dar o apoio necessário para superar os obstáculos que surgiram ao longo da pesquisa. O seu apoio não teve limites e minha gratidão, igualmente, não tem medida.

Agradeço também à CAPES pelo apoio financeiro, sem o qual esse trabalho não teria sido possível.

Resumo

Fundação Crespi-Prado: trajetória de uma coleção museológica

A presente pesquisa tem por tema o estudo da trajetória de uma coleção privada, desde sua formação, por um casal da elite paulistana, até sua publicização, por meio da constituição de uma fundação e de exposições realizadas em instituições afins da cidade de São Paulo. Trata-se da coleção hoje pertencente à Fundação Crespi-Prado, instituição criada, em 1975, por iniciativa de Renata Crespi, viúva de Fábio da Silva Prado (Prefeito de São Paulo entre 1934 e 1938), para incentivar as artes e a cultura e salvaguardar a coleção constituída pelo casal. Ela, filha de um importante industrial italiano imigrado para o Brasil, e ele, membro de uma das mais tradicionais e ricas famílias do Estado de São Paulo, materializaram a união entre novas e velhas elites, dimensão perceptível também em sua coleção. Reunida ao longo da primeira metade do século XX, tal coleção é representativa de uma prática social de colecionismo que se difundia entre os membros da elite da cidade de São Paulo, podendo ser considerada um de seus exemplos mais extensos. Percorrer a formação desta coleção, sua institucionalização e sua posterior musealização é o objetivo principal desta pesquisa, tendo em vista o relevo do casal de colecionadores para a elite paulistana da época e de sua iniciativa de criar uma das poucas fundações da cidade a proteger um legado artístico privado em uma instituição de caráter museológico.

Palavras-chave: Fundação Crespi-Prado; Colecionismo; Coleção privada; São Paulo; Museu-Casa

Abstract

Crespi-Prado Foundation: trajectory of a museological collection

This research studies a private collection, from its gathering, by a couple of the elite of the city of São Paulo, to its publicization, by the constitution of a foundation and the development of exhibitions in similar institutions in the city. The collection in question belongs to the Crespi-Prado Foundation, an institution created in 1975, by the initiative of Renata Crespi, widow of Fábio da Silva Prado (mayor of São Paulo between 1934 and 1938), to promote the Arts and Culture and to safeguard the collection built by the couple. Renata Crespi, daughter of an important Italian industrialist immigrated to Brazil, and her husband, member of one of the oldest and wealthiest families of the State of São Paulo, materialized the union of the new and old elites, a dimension that is perceived in their collection. Assembled during the first half of the 20th century, such collection is representative of a social practice of collecting that was spreading amongst the elite of the city, and can be considered one of its most extensive examples. To study the gathering of this collection, its institutionalization and its further musealization is the main object of this research, considering the role of the collecting couple to the city elite of their time and the importance of their initiative of creating one of the few foundations of the city to preserve a private artistic legacy through an institution of museological character.

Keywords: Crespi-Prado Foundation; Collecting; Private Collection; São Paulo; House Museum.

Resumen

Fundación Crespi-Prado: trayectoria de una colección museológica

La presente investigación tiene por tema el estudio de la trayectoria de una colección privada, desde su formación, por una pareja de la élite de la ciudad de São Paulo, hasta su publicización, por medio de la constitución de una fundación y de exposiciones realizadas en instituciones afines en la ciudad. Trátase de la colección hoy perteneciente a la Fundación Crespi-Prado, institución creada, en 1975, por iniciativa de Renata Crespi, viuda de Fábio da Silva Prado (Prefecto de São Paulo entre 1934 y 1938), para incentivar el arte y la cultura y salvaguardar la colección constituida por la pareja. Ella, hija de un importante industrial italiano inmigrado para Brasil, y él, miembro de una de las más tradicionales y ricas familias del Estado de São Paulo, materializaron la unión entre nuevas e viejas élites, dimensión perceptible también en su colección. Reunida a lo largo de la primera mitad del siglo XX, tal colección es representativa de una práctica social de coleccionismo que se difundía entre los miembros de la élite de la ciudad de São Paulo, pudiendo ser considerada uno de sus ejemplos más extensos. Recorrer la formación de esa colección, su institucionalización e su posterior musealización es el objetivo general de esa investigación, teniendo en vista el papel de la pareja de coleccionadores para la élite de la ciudad y la importancia de su iniciativa de crear una de las pocas fundaciones de la ciudad a proteger un legado artístico privado en una institución de carácter museológico.

Palabras-clave: Fundación Crespi-Prado; Coleccionismo; Colección privada; São Paulo; Museo-Casa

Sumário

Introdução.....	13
1. A ação de colecionar.....	22
1.1. Um casal híbrido.....	23
1.2. Não só um lar.....	32
1.3. A coleção.....	44
2. Uma coleção, muitos destinos.....	74
2.1. Incertezas no destinar.....	74
2.2. A constituição da Fundação.....	83
2.3. A disputa por um lugar.....	88
3. O retorno ao Solar (1996).....	100
3.1. “Acervo Crespi Prado” (1996).....	100
3.2. “A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado” (2012).....	112
Considerações Finais.....	125
Referências Bibliográficas.....	131
Apêndices	137
Apêndice A.....	137
Apêndice B.....	162

Lista de Ilustrações

Fig. 1 - Vista aérea da região da Rua Iguatemi, 1949.....	33
Fig. 2 - Fachada do Solar Fábio Prado.....	34
Fig. 3 - Detalhes das fachadas do Solar Fábio Prado.....	35
Fig. 4 - Planta do pavimento térreo.....	36
Fig. 5 - Planta do pavimento superior.....	37
Fig. 6 - Planta do subsolo.....	38
Fig. 7 - Fotografia do jardim.....	39
Fig. 8 - <i>Hôtels particuliers</i> franceses.....	40
Fig. 9 - Croquis de Augusto C. de Almeida Lima.....	41
Fig. 10 - Imagens do interior da Villa Matarazzo.....	46
Fig. 11 - Vistas do salão do Solar Fábio Prado.....	47
Fig. 12 - Arcaz do salão do Solar Fábio Prado.....	47
Fig. 13 - Renata Crespi no Solar Fábio Prado. Foto s/d.....	48
Fig. 14 - Vista de registro de peça (console).....	48
Fig. 15 - Vista da Sala de jantar.....	49
Fig. 16 - Vista da Sala de música.....	50
Fig. 17 - Vista da Sala de música e detalhes.....	51
Fig. 18 - Vista da Sala de música.....	53
Fig. 19 - Vistas da galeria.....	54
Fig. 20 - Vista da galeria e casal em evento no Solar.....	54
Fig. 21 - Vista da biblioteca.....	56
Fig. 22 - Vista da biblioteca.....	57
Fig. 23 - Vista do terraço.....	58
Fig. 24 - Genuflexório.....	59
Fig. 25 - Peças do quarto de Renata.....	59
Fig. 26 - Vista de sala íntima.....	60
Fig. 27 - Fotografias da Fazenda de Santa Cruz.....	62
Fig. 28 - Brasões.....	63
Fig. 29 - Renata e Fábio no bar.....	64
Fig. 30 - Anúncio da Galeria Ital-Brasil.....	70

Fig. 31 - Vistas da exposição das peças da FCP no Jockey Club.....	91
Fig. 32 - Painel da sala Fábio Prado no Jockey Club de São Paulo.....	92
Fig. 33 - Panorama do Rio de Janeiro (N. Facchinetti).....	98
Fig. 34 - Retrato de D. Amélia de Leuchtenberg (F. X. Winterhalter).....	98
Fig. 35 - Retrato de Dom Pedro II (L. A. Moreau).....	98
Fig. 36 - Vista da exposição de longa duração da Pinacoteca (sala 02).....	99
Fig. 37 - Mapa das exposições no MCB, em 1996.....	102
Fig. 38 - 'Acervo Crespi Prado' (1996-2010). Vista Hall piso térreo I.....	103
Fig. 39 - 'Acervo Crespi Prado' (1996-2010). Vista Hall piso térreo II.....	103
Fig. 40 - 'Acervo Crespi Prado' (1996-2010). Vista Hall de entrada.....	103
Fig. 41 - 'Acervo Crespi Prado' (1996-2010). Vista Hall piso superior II.....	103
Fig. 42 - Exemplo de legenda da exposição (painel núcleo 3).....	107
Fig. 43 - Mapa expográfico - 'Acervo Crespi Prado' (1996-2010).....	109
Fig. 44 - Vistas do acesso à exposição da FCP.....	112
Fig. 45 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista do hall superior.....	114
Fig. 46 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Módulo Fábio Prado.....	114
Fig. 47 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Módulo Renata Crespi.....	114
Fig. 48 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Módulo "Território".....	115
Fig. 49 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista frontal do módulo "Vida Pública e Cidade".....	115
Fig. 50 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista posterior do módulo "Vida Pública e Cidade".....	115
Fig. 51 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Escada de biblioteca e lareira.....	115
Fig. 52 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Quadros de Di Cavalcanti e Portinari.....	116
Fig. 53 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Esculturas Brecheret.....	117
Fig. 54 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado' Vitrines.....	117
Fig. 55 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Mobiliário em exposição.....	117
Fig. 56 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista Painéis.....	118
Fig. 57 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista Painéis.....	118
Fig. 58 - 'A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado'. Vista posterior da exposição. Video e planta do solar.....	118

Lista de Abreviaturas e Siglas

AG-USP	Arquivo Geral da Universidade de São Paulo
CD	Conselho Diretor
CEDOC	Centro de Documentação (Museu da Casa Brasileira)
COC	Conselho de Orientação Cultural
DEMHIST	Comitê de Museus-Casas do ICOM (do francês Demeures historiques-musées)
FCP	Fundação Crespi-Prado
IEB	Instituto de Estudos Brasileiro
ICOM	Conselho Internacional de Museus (do inglês International Council of Museums)
MCB	Museu da Casa Brasileira
MP	Museu Paulista
NUGEDA	Núcleo de Gestão Documental do Acervo (Pinacoteca do Estado)
SEC	Secretaria de Estado da Cultura
UPPM	Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico
USP	Universidade de São Paulo

Introdução

A Fundação Crespi-Prado (FCP) surgiu em 1975, a partir da iniciativa de Renata Crespi (1896-1981), filha do Conde Rodolfo Crespi¹, imigrante italiano que, radicado no Brasil, instituiu um importante grupo industrial do ramo têxtil, chegando a receber um título de nobreza do rei da Itália como reconhecimento por suas realizações.

Renata Crespi foi casada com Fábio da Silva Prado (1887-1963), descendente do Barão de Iguape, membro de uma das mais tradicionais famílias paulistas e prefeito da cidade de São Paulo entre 1934 e 1938, gestão em que criou o célebre Departamento de Cultura. Também Renata, ademais de suas ações filantrópicas constantes, exerceu atuação política, tendo sido prefeita do Guarujá, em 1946. O protagonismo político e a destacada posição social do casal são fatores cruciais para o entendimento das estratégias que elaboraram para estabelecer um discurso sobre si dirigido a seus pares, à sociedade em geral e à posteridade, fazendo-se representar de forma direta (por meio de retratos fotográficos e pinturas²), mas sobretudo de maneira indireta, pela constituição e disposição pública de sua coleção privada, cuja maior parte deu origem ao acervo da FCP.

Originariamente dividida entre a residência do casal em São Paulo e a fazenda em Araras, a coleção, uma vez criada a Fundação pela viúva, passou a ocupar, conforme acordos estabelecidos, espaços em outras instituições como o Museu da Casa Brasileira (MCB, sediado na residência paulistana do casal), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado e o Jockey Club (de que Fábio Prado foi presidente). A partir de 1996, a maior parte da coleção passou a ser exposta no antigo solar do casal, sede do MCB³ desde 1972, instituição com a qual partilha os espaços internos da casa desde então.

Impulsionada pela economia do café, a cidade de São Paulo passava, desde fins do século XIX, por sérias alterações em sua feição provinciana em prol de um

- 1 Foram encontradas duas grafias para o nome do pai de Renata: Rodolpho e Rodolfo. Optamos por adotar a segunda.
- 2 Sérgio Miceli documenta a persistência do hábito das elites em se fazer representar em retratos a óleo durante a primeira metade do século XX, prática que, consagrada no Brasil por pintores acadêmicos, foi amplamente desempenhada também por pintores modernistas, como Portinari; ver MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas - retratos da elite brasileira, 1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Já Anne Higonnet aborda a questão da presença constante de retratos nas coleções que se tornaram públicas, de modo a destacar a representação da figura idealizada dos casais fundadores ("*happy couples*"); ver: "Self-portrait as a Museum", HIGONNET, Anne. *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh: Periscope, 2009. p. 122-167.
- 3 O Museu foi criado em 29/05/1970 com o nome de Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro. A instituição teve seu nome alterado em 12/11/1970, passando a chamar-se Museu da Cultura Paulista – Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro e, finalmente, em 01/03/1971, Museu da Casa Brasileira, denominação atual.

certo cosmopolitismo, fenômeno que atingiu também o campo das artes plásticas, com o surgimento de novos espaços para exposições e a improvisação de outros em hotéis, estabelecimentos comerciais e até cinemas na região central da cidade⁴.

Sérgio Miceli, ao abordar o mecenato e colecionismo em São Paulo, analisa como a passagem do século XIX ao XX foi marcada por uma expansão acelerada da industrialização e dos fluxos migratórios. Tal expansão impulsionou o desenvolvimento de um mercado de arte capaz de suprir as necessidades expressivas e simbólicas da elite da cidade, “em que se mesclavam dinastias familiares de antiga inserção na classe dirigente e clãs empresariais imigrantes de constituição e êxito econômico recente”⁵.

Nos textos publicados nos jornais do período, os cronistas relatavam, com surpresa, essa nova configuração. Um deles afirmou que: “A cidade anda repleta de exposições de pintura [...] sempre repletas de visitantes e, o que mais espanta – de compradores também”⁶. Outra crônica, publicada pouco depois, segue no mesmo tom:

Hoje tudo mudado. As exposições sucedem-se, quase sem interrupção em largos períodos do ano e todas têm público, e todas têm público fino, inteligente, distinto, composto de amadores que voltam muitas vezes, e namoram as boas coisas, e discutem e denotam preferências e repulsas, e o que é mais sério – compram⁷.

Segundo Nicolau Sevcenko, esse espanto se dava em razão dos preços especulativos que as obras atingiam em função do excesso de procura, o que seria um sintoma significativo da emergência de um público urbano recentemente enriquecido que “buscava apressadamente sinais de distinção que os destacassem tanto do vulgo como daqueles que, tendo os recursos, tinham escasso interesse e pouca informação artística”⁸.

Ambas as famílias a que pertencia o casal tinham envolvimento com o universo das artes e do colecionismo que se intensificara na Primeira República. Dona Veridiana da Silva Prado, avó de Fábio Prado, foi pioneira no mecenato e colecionismo em São Paulo e uma das primeiras colecionadoras do país⁹. Um primo de Fábio, Armando Álvares Penteado, formou outra das grandes coleções da cidade. Rodolfo

4 SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 96.

5 MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 183.

6 P., “Exposições”, *O Estado de S. Paulo*, 02 de outubro de 1919, p. 5, apud: SEVCENKO, Nicolau, Op. cit., p. 96.

7 N/a, “Programas de gosto”, *O Estado de S. Paulo*, 11 de abril de 1920, p. 3, apud: SEVCENKO, Nicolau, Op. cit., p. 96.

8 SEVCENKO, Nicolau, Op. cit., p. 96.

9 RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Branco *O museu doméstico – São Paulo 1890-1920*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/ USP, São Paulo, 1992. p. 153-158.

(Rudi) Crespi, sobrinho de Renata, que, assim como seu avô detinha o título de Conde, também chegou a se envolver com o comércio de objetos artísticos, tendo participação em uma galeria de arte, que foi tema de uma crônica de Tarsila do Amaral no *Diário de S. Paulo*¹⁰. É compreensível, portanto, a decisão do casal de formar uma coleção e a posterior decisão da viúva em publicizar tal coleção por meio de uma Fundação, na medida em que ambas as ações são instrumentos consagrados pelas elites ocidentais de perpetuarem sua memória e se fazerem distinguir socialmente.

A esse respeito, Vera Zolberg menciona a interpretação pessimista de Pierre Bourdieu sobre a utilização das artes e das preferências de gosto, tanto consciente quanto inconscientemente, como signos culturais que auxiliam na perpetuação das desigualdades sociais, portanto como capital simbólico na arena (*champ*) de status¹¹.

Bourdieu discorre sobre como as escolhas individuais funcionam como meio de diferenciação a determinadas classes e conceitos e, simultaneamente, de identificação a outros¹². Pode-se inferir, portanto, que uma coleção atua como instrumento de distinção na sociedade, na medida em que opera aproximações e afastamentos por meio da afirmação do gosto, circunscrevendo uma determinada inserção social e balizando o reconhecimento público.

É preciso, portanto, ter em mente que uma coleção de arte, sinal óbvio de iniquidade, inescapavelmente estabelece um discurso do colecionador sobre si e que os objetos tornam-se, na coleção, portadores de significações socioeconômicas, veículo de qualificação social e de sinalização hierárquica na sociedade. Interessa aqui tomar esse discurso não por sua pretensa veracidade ou falsidade, mas pelo que dele se pode inferir. Daí a importância de analisarmos quem eram e de onde se pronunciavam os responsáveis pela formação da coleção que constitui aqui o objeto desta dissertação.

No Brasil, os museus da esfera pública em geral carecem de uma política de aquisições a partir de compras, sendo seus acervos constituídos, majoritariamente, por doações providas, no mais das vezes, de membros das elites. Tais doações possibilitaram a consagração de seus patronos como beneméritos ou portadores de capital cultural, garantindo-lhes distinção por meio da afirmação de uma autoimagem, como bem destacou Regina Abreu ao explorar as dimensões memoriais da doação

10 Tarsila do Amaral. Um pequeno Museu. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 de abril de 1947, apud AMARAL, Aracy A. Tarsila Cronista, 2001, p. 210-211.

11 ZOLBERG, Vera. L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 230-234.

12 BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

Calmon ao Museu Histórico Nacional¹³.

Já nos museus privados originários de coleções particulares, em que cada item representa as decisões e escolhas de um colecionador específico, a presença dessa autoimagem faz-se ainda mais marcante e evidente, intensificando a dimensão de autorrepresentação que reveste o gesto de colecionar e o de constituir um museu aberto ao público, que deve operar como um espelho de seus criadores. Dá-se, então, uma configuração propícia à imortalização do colecionador/fundador, por meio da inserção de sinais de sua identidade pessoal na coleção, criando-se um *alter ego*, “pois colecionamos sempre a nós mesmos [...] a coleção é feita de uma sucessão de termos, mas seu termo final é a pessoa do colecionador”¹⁴.

A importância de garantir a preservação da memória de si, não é algo pontual. Pierre Nora, no texto “Memória, da liberdade à tirania”, traz a questão da obsessão pelo medo da perda e a consequente “onda de recordação” por ela provocada¹⁵. Também Andreas Huyssen, em *Seduzidos pela memória*, fala na proliferação de discursos sobre a memória, processo em que os museus assumem um papel de destaque.

Apesar de o recorte temporal trabalhado pelos autores aproximar-se apenas do termo final desta dissertação, suas observações sobre a emergência da memória como um fenômeno cultural e político central nas sociedades ocidentais são muito instigantes para a reflexão acerca de uma coleção particular e, sobretudo, de sua posterior abertura ao público. Isso porque, assim como Pierre Nora, Huyssen também aborda a ambiguidade entre memória e esquecimento, pensando uma relação de causalidade recíproca e paradoxal entre os sentimentos do medo do esquecimento e do desejo de lembrar - ou de ser lembrado - reflexões pertinentes para o estudo da institucionalização de coleções privadas.

Conforme se intensifica o bombardeio de memória pela mídia, cresce o temor ao esquecimento, o que se procura evitar por meio de rememorações públicas e privadas, que buscam refúgio na suposta segurança das experiências pretéritas¹⁶.

Segundo Huyssen, o que se busca não é propriamente a formulação e consagração de memórias imaginadas, mas a continuidade dentro do tempo, a

13 ABREU, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 199-234, 1994.

14 BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, p. 09. 2012.

15 NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro n. 4, p. 6-10. 2009.

16 HYUSSEN, Andreas. “Passados presentes: mídia, política, amnésia.” In: Idem. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 20.

possibilidade de extensão do vivido, que permita certa estabilidade histórica¹⁷:

[...] colecionar é uma atividade humana que, acima de tudo, aspira a controlar o tempo, especialmente o tempo concebido pela tradição Ocidental como uma flecha acelerada de tempos remotos ao tempo infinito. Talvez por ser um conceito tão assustador, muito da energia de colecionar é colocada no esforço de reunir material que, por capturar o tempo decorrido de forma tangível torna-o em uma espécie de eternidade¹⁸.

A coleção da FCP caracteriza-se por um percurso dinâmico que aqui se procurou mapear. Apesar do papel de destaque ocupado pelo casal na sociedade da época e da importância da coleção que reuniram e que foi institucionalizada em 1975, no levantamento para a realização desta pesquisa não foram encontrados trabalhos específicos sobre o acervo da FCP nem sobre sua formação. Localizou-se apenas uma pequena publicação intitulada *A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado*, fruto de exposição homônima¹⁹, organizada por Carlos Lemos e Maria Ruth Amaral de Sampaio, em que os autores abordaram a história de Renata e Fábio, focalizando sobretudo a construção de sua residência, o Solar Fábio Prado, em meados dos anos 1940²⁰.

Também Renata Puig, em seu estudo sobre as adaptações arquitetônicas de museus-casas²¹, debruçou-se sobre a arquitetura do solar, apesar dele não se encaixar tipologicamente nas definições de museu-casa ou casa-museu estabelecidas pelo DEMHIST²², dada a descaracterização e refuncionalização do andar térreo sofridas para abrigar o MCB. Mas, o trabalho de Puig apenas tangencia a Fundação e a coleção.

Se a coleção permanece pouco explorada, o mesmo se passa com a relação intensa entre sua formação e a construção da casa que a abrigou em São Paulo. Embora a associação de residências e coleções seja uma atitude recorrente a muitos

17 Idem, p. 30.

18 “[...] collecting is the human activity, above all, which aspires to control time, especially time as conceived in the Western tradition as a speeding arrow from endless time to endless time. Perhaps because this is so terrifying a concept, much collecting energy is put into the effort to gather material which by catching time passing in tangible form will turn it into a kind of eternity.” PEARCE, Susan; MARTIN, Paul (Org.). *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting* (Vol. 4: Contemporary voices). Aldershot: Ashgate, 2002. p. XXI. (tradução nossa).

19 “A Casa e a Cidade - Coleção Crespi-Prado”, exposição organizada no MCB entre 29/9/2012 e 31/12/2014.

20 LEMOS, Carlos A. C e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006.

21 PUIG, R. G. “A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010”. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte - USP), 2011. A esse respeito ver também PONTE, A. M. T. “Casas-Museu: espaços privados versus espaços de público”. Revista do IMC - Museologia.pt, n.º 2, 2008.

22 DEMHIST é a sigla do Comité international de demeures historiques-musées / International Committee for Historic House Museums, do International Council of Museums (ICOM/ UNESCO). Para uma conceituação das casas-museu, ver: PAVONI, Rosanna. Towards a Definition and Typology of Historic House Museums. *Museum International*, Paris. vol. LIII, n. 2 (Historic House Museums), p. 16-21, 2001.

colecionadores privados brasileiros (como as irmãs Ema e Eva Klabin, Raymundo Ottoni de Castro Maya, Maria Luísa e Oscar Americano) e a exposição da coleção em um museu-casa suscite uma reação peculiar aos visitantes²³, essas mesmas instituições ainda não possuem estudos, salvo o trabalho de Paulo de Freitas Costa²⁴, que explorem essa relação, abordada intensamente no livro referencial de Anne Higonnet. Esta autora destaca o papel central das residências, especialmente as explicitamente erguidas para abrigar coleções, como parte de sua própria significação, como se processou, por exemplo, no caso de Dumbarton Oaks, Huntington Art Collections, Isabella Stewart Gardner Museum e Frick Collection, todos museus que antes foram residências.

Nesse sentido, o estudo da coleção Crespi-Prado, reunida por um casal de destacada atuação política, econômica e cultural na cidade de São Paulo, constitui um objeto privilegiado para o estudo das práticas do colecionismo nas elites locais e nacionais, de sua perpetuação por meio de uma fundação e, por fim, do processo de musealização de coleções privadas na cidade mais rica do país.

A presente dissertação tem como objetivo geral, portanto, abordar a trajetória da coleção até sua musealização, de forma a abarcá-la nas diferentes dimensões de sua historicidade, e não a partir da mera condição de estudo dos artefatos reunidos, como se fora um conjunto estático, isolado das relações que a engendraram como coleção e como acervo museológico.

Como objetivos específicos desta dissertação, propõe-se analisar a formação da coleção e suas relações com o gosto e inserção social dos proprietários; a instituição da Fundação por Renata Crespi como forma de consagração social da memória do casal; e as soluções expositivas e curatoriais adotadas pela Fundação desde sua reinstalação no Solar como instrumento de possível consecução das intenções da fundadora.

O estudo de coleções constitui uma fonte valiosa para a análise do período e sociedade de sua produção. As coleções privadas precisam ser entendidas como experiências interpretativas e autorrepresentativas, mas isso não significa que se restrinjam à esfera subjetiva. É crucial reconstituir e problematizar sua inserção em um contexto que englobe e ultrapasse questões individuais e considere o colecionador dentro de sua sociedade e de seu tempo.

No que concerne aos referenciais teóricos adotados, as proposições de

23 PINNA, Giovanni. Introduction to Historic House Museums. *Museum International*, Paris, vol. LIII, n. 2 (Historic House Museums), p. 4-9, 2001.

24 COSTA, Paulo de Freitas. *Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Ulpiano Bezerra de Meneses são fundamentais para pensar-se o processo de deslocamento de coleções do campo pessoal ao público²⁵. O autor mostra como a coleção privada é, em nossa sociedade, o principal veículo de exposição de objetos pessoais na esfera pública e, destacando o caráter de interlocução que possuem, frisa como tais coleções não se reduzem à demonstração de trajetórias pessoais privadas, sendo antes vocacionadas ao 'espaço público': "[...] a coleção, por mais personalizada e centrada no indivíduo, se faz sempre em relação ao outro. É, portanto, um suporte de interação"²⁶. Nesse sentido, torna-se fundamental o esforço de pensá-las como um ato autobiográfico do indivíduo destinado necessariamente a outrem.

Krzysztof Pomian mobilizou o conceito de semióforo para tratar questões de poder implicadas pela coleção e sua posse. Segundo o autor, os objetos de coleção (semióforos) são reunidos não por sua finalidade utilitária, mas pelos significados que encerram. Tais objetos encarnam riqueza e/ou poder, constituindo-se em verdadeiras insígnias de superioridade. O autor destaca o papel da hierarquia social para o aparecimento das coleções, sendo o ato de colecionar significativamente determinado pela posição do colecionador: "[...] não são os indivíduos que acumulam objetos que lhes agradam, são os lugares sociais que determinam as coleções"²⁷.

O estudo de Anne Higonnet sobre as instituições oriundas da atuação de colecionadores privados (*collection museums*) é uma referência central no desenvolvimento desta pesquisa. No livro *A Museum of One's Own*²⁸, a autora realizou uma extensa análise comparativa entre variadas instituições dos Estados Unidos e Europa em busca de padrões. Dentre suas conclusões, a predominância feminina relacionada a esse tipo de instituição foi uma questão bastante evidente, algo que será levado em conta decisivamente nesta dissertação.

Além de Higonnet, Patricia West²⁹ também analisa as questões de gênero associadas a essa tipologia específica de museu. Segundo ambas as autoras, por se estabelecerem a partir de uma extensão da esfera doméstica, tais museus constituiriam um espaço privilegiado para a expressão e atuação ideológica e política da mulher no domínio público, sem romper propriamente com o conjunto de

25 A dicotomia entre os conceitos de público e privado no âmbito das instituições de cultura é alvo de diversos questionamentos. Para uma breve e objetiva apreciação sobre o tema, ver MENESES, Ulpiano T. Bezerra de, *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 21, p. 89-103, 1998.

26 Idem, p. 97.

27 POMIAN, Krzysztof. *Coleção*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. v. I, *História-Memória*. p. 75.

28 HIGONNET, Anne. *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh: Periscope, 2009.

29 WEST, Patricia. *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums*. Washington, D.C.: Smithsonian, 1999.

atribuições e comportamentos femininos, tradicionalmente associados à esfera privada, e nessa condição socialmente definidos e aceitos. Assim, dedicando-se à criação de espaços domésticos privados, as mulheres estabeleciam “monumentos públicos” fundamentados nas questões de seu tempo. Para pontuar melhor essa discussão, também recorreremos ao trabalho de Vânia Carneiro de Carvalho sobre gênero e cultura material, pois a autora, por meio da análise da organização do espaço e do sistema domésticos, aborda a questão do trabalho doméstico feminino e a associação das mulheres ao espaço privado, frisando a relação recíproca entre os objetos domésticos e a formação das identidades de gênero³⁰.

Para reconstituir os nexos sociais relacionados à formação da coleção Crespi-Prado e sua musealização, de modo atento às proposições teóricas acima, foi necessária a consulta a uma ampla gama de documentos, disponíveis em diferentes instituições e em bases informatizadas. A maior parte da documentação existente encontra-se em poder da família e das instituições que, por comodato, repartem a guarda de alguns de seus itens.

Outro documento indispensável em nossa análise é o estatuto da fundação, que estabelece os objetivos e deveres legais da instituição, segundo intenções expressas por sua fundadora, Renata Crespi. Também a comparação do patrimônio do casal com o acervo da Fundação, por meio da análise de documentos oficiais, como inventários guardados no Arquivo do Poder Judiciário, auxiliaram no mapeamento da formação da coleção. Os jornais da época, em que proliferam referências ao casal, são outra fonte importante por fornecerem um panorama da sociedade do período. Inicialmente, encontramos menções relevantes nos periódicos *O Estado de S. Paulo*, *Diário de São Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Outros jornais, como o *Correio Paulistano*, bem como revistas ilustradas, também foram consultados no decorrer da pesquisa.

Para a análise das soluções curatoriais adotadas pela FCP para a exposição de sua coleção, o MCB dispõe de registros fotográficos das exposições realizadas nas dependências do museu que serão aqui analisados (a primeira entre outubro/1996 e junho/2010, e a segunda iniciada em setembro de 2012 que permanece aberta ao público), bem como listagens descritivas das peças expostas.

Para o desenvolvimento da pesquisa foram consultados os seguintes acervos/arquivos: Museu da Casa Brasileira (MCB), Museu Paulista da USP (MP), Arquivo Geral da USP (AG), Arquivo Público do Estado de São Paulo, Arquivo Municipal de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Arquivo Geral do

30 CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2008.

Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, Centro de Estudos e Distribuição de Títulos e Documentos de São Paulo (CDT), 4º Oficial de Registro de Títulos e Documentos e Civil de Pessoas Jurídica da Capital (4RTD), 10º Tabelião de Notas de São Paulo, 11º Tabelião de Notas de São Paulo, Jockey Club de São Paulo, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro-RJ), Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Biblioteca Municipal Martinico Prado (Araras-SP), Biblioteca do *Istituto Italiano di Cultura di San Paolo*, Biblioteca do Instituto Medio Italo-Brasiliano Dante Alighieri, Museu de Arte de São Paulo (MASP), Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Museu da Imigração (MI), Casa Menotti del Picchia (Itapira-SP) e Casa da Imagem.

1. A ação de colecionar

As atitudes individuais e coletivas que interagem para a formação de uma coleção privada são aspectos essenciais para que se possam compreender as dimensões simbólicas de um ato simultaneamente privado e público. Mais do que objetos a que se pode apenas, e tradicionalmente, atribuir características de interesse estritamente materiais, como tipológicas ou estilísticas, uma coleção é parte integrante de um complexo conjunto de ações de seus detentores, que por meio delas constroem uma representação de si. Constituídas para deleite íntimo, são também dotadas de uma dimensão conspícua, na medida em que são expostas à vista de convidados, em ambientes domésticos ou empresariais cuidadosamente planejados para exibição e deslumbramento social. Dispostas em residências muitas vezes construídas ou adaptadas para abrigarem essas coleções, casas que se tornam espécies de vitrines sociais, que configuram e são configuradas pela persona social dos que ali habitam. Essa interação entre colecionadores, suas coleções e *locus* de sua reunião e apresentação são o foco deste capítulo, que procura documentar o período de aquisição da coleção de Renata Crespi e Fábio da Silva Prado, a constituição da coleção de arte e objetos decorativos que formaram, bem como o solar que construíram para abrigar a parte mais emblemática da coleção, que também se espalhava, em menor escala, na sede da Fazenda Santa Cruz, em Araras.

É importante destacar, de pronto, que essa interação não foi única na cidade de São Paulo, nem no Brasil. O ato de colecionar e dotar os acervos pessoais de um espaço específico para abrigá-lo constitui-se como uma estratégia consagrada das elites ocidentais dos séculos XIX e XX para afirmação social, numa era em que as inserções baseadas no sangue passaram a ser substituídas pela afirmação burguesa de sucesso pessoal e de ostentação de objetos que pudessem evidenciar também a ascensão cultural dos vitoriosos na era pós Revolução Francesa.

A coleção e a casa de Renata Crespi e Fábio da Silva Prado inserem-se, assim, entre diversos congêneres nacionais e internacionais. Dentre os casos europeus mais notáveis dessa associação entre objetos e local de moradia e exibição encontram-se desde exemplos advindos das velhas elites do Antigo Regime, como o Château de Chantilly pertencente a Henri d'Orléans, Duque d'Aumale, até outros, provenientes de esferas menos tradicionais, como é o caso de Moïse de Camondo, judeu sefardita, cujo legado originou o Musée Nissim de Camondo, em Paris. Também nos Estados Unidos os exemplos são vários. Além dos já mencionados Dumbarton Oaks, Huntington Art Collections, Isabella Stewart Gardner Museum e Frick Collection,

podemos citar ainda o Hearst Castle, Hill-Stead Museum e Russel Cotes House. No Brasil, o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora, seria a primeira instituição do gênero inaugurada no país, em 1921. Posteriormente outras surgiriam, como os Museus Castro Maya, no Rio de Janeiro, em 1963, o Museu Carlos Costa Pinto de Salvador, em 1969, a Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, em 1974, e mais recentemente, as residências das irmãs Ema (1978) e Eva Klabin (1990), situadas respectivamente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Interessa aqui, contudo, perceber as peculiaridades da coleção Crespi-Prado, e das suas relações com as residências que a abrigavam em meio a práticas que, se por um lado se aproximam de seus congêneres, por outro tem suas especificidades advindas da inserção do casal na florescente capital paulista e em sua própria origem, que sintetizava duas vertentes concorrentes das elites paulistas.

1.1 Um casal híbrido

Formando uma das primeiras uniões entre famílias imigrantes e as ditas “quatrocentonas”, o casal Crespi-Prado compõe, por si, um quadro interessante para a reflexão sobre as relações sociais – e matrimoniais – das elites paulistanas no decurso do século XX.

Fábio da Silva Prado (1887-1963), nascido em São Paulo, filho de Martinho Prado Júnior (Martinico) e Albertina de Moraes Pinto, pertencia à tradicional família paulistana dos Silva Prado, cujo estabelecimento em São Paulo remonta a princípios do século XVIII³¹. A família, que acumulara seu capital inicial por meio do comércio de tropas, teria seu enriquecimento marcado pela diversificação das atividades econômicas processada por Antônio da Silva Prado (1788-1875), que recebeu o título de Barão de Iguape em 1848, que expandiu sua fortuna primeiramente com o comércio de açúcar e a coleta de impostos e, posteriormente, com o plantio e comercialização do café, além de iniciativas no campo financeiro, tais como a concentração de ações do Banco do Brasil³².

O Barão de Iguape foi pai de Veridiana Valéria da Silva Prado, uma mulher que marcaria sua época por sua independência e por suas iniciativas no campo da cultura. Dona Veridiana foi uma das primeiras colecionadoras do país, pioneira no mecenato e colecionismo em São Paulo, tendo reunido um conjunto significativo de peças de mobiliário e decoração, além de pinturas, gravuras, esculturas e uma biblioteca com

31 LEVI, Darrell E. *A família Prado*. São Paulo: Cultura 70, 1974. p. 68.

32 Ibidem, p. 160.

especial enfoque à História do Brasil³³. Dois anos após a morte do Barão de Iguape (1875), Veridiana separou-se do marido e a família ingressou em uma fase matriarcal, tendo nela seu elemento centralizador³⁴. No ano seguinte, Veridiana adquiriu um vasto terreno na R. Santa Cecília (que atualmente leva seu nome), então um arrabalde distante do centro da cidade, onde mandou construir um palacete em que introduziria o hábito dos salões artísticos e literários, criando um importante centro de intercâmbio cultural na cidade³⁵.

Como comenta Vânia Carvalho, à época as famílias de elite não encontravam na cidade de São Paulo espaços públicos que suprissem suas necessidades de convívio social a contento, e cultivaram no ambiente doméstico as atividades culturais que traziam de suas viagens à Europa. Nesse sentido, ganharam progressivo destaque as áreas públicas de suas residências, como lugar de ostentação para obtenção de prestígio social³⁶. Os salões de D. Veridiana, além de receberem parentes e intelectuais, recebiam também convidados ilustres como a Princesa Isabel e o Imperador D. Pedro II, que visitou a residência quando de sua última visita a São Paulo, em 1887, um fato que ilustra bem a posição conservadora da família e sua projeção nos círculos políticos da Corte do Rio de Janeiro³⁷.

Contudo, um dos filhos de Veridiana e pai de Fábio Prado, Martinico (1843-1906), teria se contraposto às opções políticas da família, destacando-se como Republicano e abolicionista. Isso certamente favoreceu seus negócios após a queda da Monarquia (1889), quando continuou atuando politicamente e dando prosseguimento às atividades econômicas da família. Martinico expandiu as fazendas de café e teve um papel protagonista na adoção de medidas de incentivo à imigração italiana em São Paulo³⁸. Seus sete filhos, batizados com nomes relacionados à antiguidade romana, também seguiriam na esteira da família, como cafeicultores, políticos e intelectuais. Entre seus netos, destacam-se ainda os irmãos Caio da Silva

33 A coleção de Dona Veridiana contava com mobiliário importado, objetos exóticos, tapetes persas, jarrões chineses e pinturas, dentre outros, de Angelo Bertoni, Alexandre Cabanel e Almeida Júnior. Para uma descrição mais detalhada das peças feita com base no inventário de D. Veridiana, ver RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Branco *O museu doméstico* – São Paulo 1890-1920. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/ USP, São Paulo, 1992. p. 153-158.

34 INNOCENTI, Thaís Ferraz de Barros. Pimentel. *Dona Veridiana Valéria da Silva Prado: uma imagem e seus espelhos*. Dissertação (Mestrado em História Social) - FFLCH-USP, São Paulo, 1985. p. 137-150.

35 Ibidem. p. 100.

36 CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008. p. 316-317.

37 INNOCENTI, Thaís Ferraz de Barros Pimentel. Op. cit., p. 136.

38 Martinico foi o principal responsável pela criação, em 1886, da Sociedade Promotora da Imigração, único agente contratante de imigrantes junto ao governo provincial. A Sociedade importaria 126.415 trabalhadores até 1895, quando sua função foi transferida ao Governo do Estado. Vide LEVI, Darrell E. Op. cit., p. 170-174.

Prado Jr, historiador, e o pintor de temas sociais Carlos Prado.

Fábio Prado estudou no ambiente familiar, com professores particulares, como se tornara comum entre a elite da época³⁹, indo, mais tarde, estudar na Escola Politécnica de Liège, na Bélgica. Quando de seu retorno, conforme a tradição da família, tornou-se um importante cafeicultor e empresário. Atuou também no campo industrial, sobretudo após o casamento com Renata Crespi, que possibilitou sua atuação nesse âmbito em função da parceria com o sogro, o Conde Rodolfo Crespi, chegando a ser Presidente do Cotonifício Crespi.

Entre outras atividades, Fábio participaria da Associação Comercial de São Paulo e seria diretor da Federação das Indústrias, membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Conselho da Companhia Siderúrgica Nacional, além de presidente do Jockey Club de São Paulo, em 1934 e entre 1951 e 1960. Sua atuação empresarial se estenderia a áreas diversas, chegando a presidente e diretor de inúmeras empresas como a Companhia dos Grandes Hotéis, a Cia. Mogiana de Estradas de Ferro, Cia. de Material Ferroviário, Cia. de Cimentos Maringá, Cia. de Terras do Norte do Paraná, a City Paulista de Terrenos, Cia. de Material Elétrico, Mármore Sambra, Cia. Imobiliária Morumbi e o Banco Mercantil de São Paulo⁴⁰.

No campo político, assim como seu tio, o Conselheiro Antônio Prado, foi também ele vereador e prefeito de São Paulo, tendo sido convidado para ocupar o último posto por Armando de Salles Oliveira, que fora nomeado interventor do Estado por Getúlio Vargas. Fábio Prado assumiu a Prefeitura em 7 de setembro de 1934, permanecendo no cargo até 30 de abril de 1938⁴¹.

Quanto à inclinação política de seu governo, cabe mencionar um excerto das memórias de Paulo Duarte⁴², em que o autor, então no exílio, ao tomar conhecimento da possível nomeação de Armando de Salles Oliveira, expressa seu contentamento e sua incredulidade:

Esta sim seria mesmo a vitória paulista na revolução que se perdeu! Porque o Armando é da nossa gente e absolutamente incompatível com o perrepsismo.

39 D. Veridiana teria sido pioneira na contratação de preceptoras estrangeiras em São Paulo. Um registro muito interessante desse hábito é o livro de Inna von Binzer, tutora de origem germânica que seria responsável pela educação dos filhos de Martinico antes do nascimento de Fábio Prado. BINZER, Inna von. *Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Trad. Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3ª ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Paz e Terra, 1982.

40 *CENTENÁRIO de Nascimento de Renata Crespi da Silva Prado*. Araras: Tribuna do Povo Gráfica, 1996; D'AVILA, Luiz Felipe Chaves. *Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulistana*. São Paulo: A Girafa Editora, 2004, p. 436-437; LEMOS, Carlos A. C; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. *Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade*. São Paulo: MCB, 2006.

41 SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de (Org.) São Paulo: 1934-1938. Os anos da Administração Fábio Prado. São Paulo: USP/FAU, 1999.

42 Paulo Duarte seria chefe de gabinete de Fábio Prado, tendo colaborado na estruturação do Departamento de Cultura e na indicação de Mário de Andrade para diretor.

Eu podia esperar um neutro, amigo do ditador [...], mas o Armando é dessas coisas incríveis! Só vendo para crer. [...] Mas, dando-se a hipótese absurda do governo cair em nossas mãos, essa conquista pacífica trará bastante autoridade para uma reforma de alto a baixo?⁴³

Tal reação demonstra uma percepção do não alinhamento de Armando de Salles Oliveira com o governo de Getúlio Vargas, o que faz da indicação de Fábio Prado um indício de sua postura política. No primeiro governo municipal estável após as Revoluções de 1930 e 1932, Fábio Prado governou por dois anos sem oposição oficial, uma vez que a Câmara dos Vereadores, dissolvida em 1930, só voltaria a atuar em julho de 1936. Segundo Maria Ruth Amaral de Sampaio, essa ausência de oposição daria condições para que suas idealizações fossem postas em prática, o que faria com que seu governo apresentasse características mais pessoais. Segundo a autora⁴⁴, uma das principais realizações do governo de Fábio Prado foi a reordenação racional da administração, embasada em pesquisas e estudos sociais realizados em parceria com intelectuais, que teria, entre outros frutos o surgimento do Departamento de Cultura⁴⁵, criado por sugestão do mesmo Paulo Duarte (com quem Fábio mantinha grande proximidade) e de Mário de Andrade, que seria nomeado diretor do novo órgão.

Sampaio também destaca, dentre as ações do governo de Fábio Prado, a execução de diversas interferências urbanísticas, como a ampliação e abertura de novas avenidas⁴⁶ e a criação de estruturas com forte função social e cultural, dando início às obras da nova sede da Biblioteca Municipal⁴⁷ (atual Biblioteca Mário de Andrade), do estádio Paulo Machado de Carvalho (Pacaembu) e implementando os parques infantis⁴⁸, por exemplo.

43 DUARTE, Paulo. Memórias: a inteligência da fome. v.2. São Paulo: Hucitec, 1975, p. 198.

44 SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de (org.). Op. cit., 1999.

45 Criado em 1935, seria o primeiro órgão do país exclusivamente dedicado a questões relacionadas à cultura, sendo um de seus principais objetivos, estudar e preservar as manifestações culturais e saberes brasileiros (como a música, a poesia, a dança e a religião sincretizada pelo povo), com especial destaque para a cultura popular.

46 Fábio Prado colocou em marcha o Plano de Avenidas elaborado, em 1929, por Prestes Maia e Ulhôa Cintra, dando início às obras de avenidas como a Nove de Julho, Rebouças e Itooró (atual 23 de Maio), além dos viadutos do Chá e Martinho Prado. Vide: LEMOS, Carlos A. C; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Op. cit., p. 36 e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. "As realizações urbanísticas da gestão Fábio Prado" In: Idem, , 1999.

47 A Biblioteca Municipal foi fundada em 1925 e inaugurada no ano seguinte, na Rua 7 de Abril, uma sede que, com o crescimento do acervo, logo se mostraria insuficiente. A mobilização para a construção de uma nova sede iniciou-se, em 1936, no âmbito do Departamento de Cultura, pelo bibliófilo Rubens Borba de Moraes, diretor da Divisão de Bibliotecas. A construção efetiva do edifício se iniciaria meses antes da saída de Fábio Prado do governo, mas a inauguração deu-se na prefeitura de Prestes Maia, que, como este, concluiria muitos outros projetos iniciados no governo de Fábio Prado.

48 Os parques infantis surgiriam muito influenciados pelas ideias da Escola Nova, difundidas na década de 1920, que viam no trinômio nutrição, educação e recreação o caminho para o bem-estar infantil e a inclusão social. Seria Luiz de Anhaia Mello, que, em seu curto período à frente da prefeitura, entre

Como já antes mencionado, Fábio da Silva Prado casou-se, em 29 de julho de 1914, com Renata Crespi (1896-1981). Renata foi a primeira e única mulher dentre os quatro filhos tidos pelo Conde Rodolfo Crespi e por sua esposa, Marina Regoli Crespi, casal que constituiu uma vasta fortuna industrial em São Paulo.

Rodolfo Crespi (1874-1939) era um italiano de origem lombarda, nascido em Busto Arsizio, filho de fabricantes de tecidos. Na esteira do irmão Giovanni, que emigrara ao Brasil para trabalhar com a indústria têxtil, Rodolfo chegou ao país, em 1893, com 19 anos, enviado por importante industrial de Busto, Enrico Dell'Acqua, como agente de sua companhia de manufatura e exportação de tecidos. Dell'Acqua implementara uma fábrica de tecidos em São Roque e lidava com comércio de importação, na Bahia, em Curitiba e em São Paulo, onde Rodolfo tornar-se-ia seu almoxarife⁴⁹.

Como era comum entre a comunidade imigrante de primeira geração, Rodolfo desposou a filha de outro imigrante, Pietro Regoli, de origem toscana, proprietário do Hotel Comércio e dirigente de uma firma de comercialização de tecidos. Logo, Rodolfo deixaria Dell'Acqua para associar-se ao sogro, dando origem, em 1897, a Regoli, Crespi & Cia. O negócio se mostrou rentável e Rodolfo abriu um restaurante na Praça da Sé, em que contou com a colaboração da esposa, Marina – fato que, mesmo após o enriquecimento do casal, seria lembrado pejorativamente pela elite tradicional da cidade. Mas não seria no restaurante que Rodolfo teria seus maiores rendimentos. A sociedade com o sogro prosperou e, aos poucos, as atividades desempenhadas se expandiram da simples comercialização para a produção têxtil, com a aquisição de oficinas próprias e, posteriormente, uma seção de fiação.

Em 1905, com o retorno de Pietro Regoli para a Itália, Rodolfo Crespi, tendo pago ao sogro sua parte no negócio, logrou formar a empresa Rodolfo Crespi & Cia. Pouco depois, centralizaria a totalidade das ações, fundando a Sociedade Anônima Cotonifício Rodolfo Crespi e diversificando seu capital. Até o fim da década, a fábrica de Rodolfo Crespi sofreu considerável expansão, e, em 1913, uma fiação de lã e uma oficina de tecelagem foram agregadas à fábrica.

Suas realizações⁵⁰ e suas conquistas no campo do comércio e da indústria, e

1930-1931, iniciaria a construção do primeiro parque infantil, no Parque D. Pedro II, projeto que seria finalizado e reorganizado pelo Departamento de Cultura na gestão de Fábio.

49 As referências quanto ao processo de imigração e sobre o percurso comercial e industrial de Rodolfo Crespi foram extraídas da obra de Warren Dean sobre a Industrialização de São Paulo (1971, p. 65-69) e do artigo “Uma parte da alma: Vida de Crespi e do Istituto Medio” de Alessandro Dell’Aira. (Dante Cultural, São Paulo, Ano 7, nº 17, mar/2011).

50 Dentre outras ações, Rodolfo foi o principal nome por trás da criação do Istituto Medio Italo-Brasiliiano Dante Alighieri, fundado em São Paulo, em 1911.

sua simpatia para com o governo fascista de Mussolini⁵¹, lhe renderam vários títulos e honrarias, tornando-se *Cavaliere del Lavoro*, Comendador da Coroa da Itália e, em 1927, recebendo o título de Conde, concedido pelo rei italiano Vítor Emanuel II, da Casa de Savoia⁵².

Assim como o pai e o marido, Renata Crespi soube conquistar para si uma posição de destaque. Certamente, as condições de sua família muito colaboraram para isso e, desde pequena, Renata conquistou um lugar aos olhos da sociedade paulista. Em janeiro de 1911, no compasso da febre da aviação que se difundia, ela foi, com apenas 14 anos de idade, a primeira mulher da cidade a andar de avião, tendo decolado na aeronave do piloto Natale Ruggerone em evento realizado no Prado da Mooca pela comunidade italiana⁵³.

Posteriormente, teve ampla atuação no âmbito de associações e participação em diversas iniciativas filantrópicas no Guarujá, em Araras e na capital⁵⁴. Participou dos trabalhos de arrecadação para as obras da Sé de São Paulo, tendo contratado o escultor italiano Francesco Nagni para realizar esculturas para a catedral, e se envolveu na organização da Exposição Comemorativa do IV Centenário de São Vicente, em 1932. Diversas peças que participaram dessa exposição integram a coleção do casal, principalmente itens de mobiliário luso-brasileiro.

Uma atuação social tão intensa não era incomum entre os casais da elite paulistana. Como afirma Vânia Carvalho, ao homem era socialmente interdito ser portador dos sinais do próprio sucesso, de forma que a *performance* feminina, em sua função ornamental e em seu lazer produtivo, era determinante para o prestígio masculino:

[...] No dia-a-dia, os homens de negócio, os profissionais liberais bem sucedidos ou os funcionários de alto prestígio não eram pessoas muito disponíveis para os eventos culturais e os encontros de sociedade. Contavam, portanto, efetivamente com a atividade de lazer socialmente produtiva de suas mulheres.⁵⁵

51 O Conde faleceu em São Paulo, em 1939. Em seu testamento, se declarou fascista, afirmando que se reconhecia como tal “antes mesmo que o fascismo existira como partido”, deixou 200 contos a obras de caridade italianas e 500 contos pessoalmente a Mussolini e determinou que o sepultassem em seu uniforme. Cf. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 28/01/1939.

52 DELL'AIRA, Alessandro. “Uma parte da alma: Vida de Crespi e do Istituto Medio”. Dante cultural, São Paulo, Ano 8 – Nº 20, mar. 2012 e Dante cultural, São Paulo, Ano 7, Nº 17, mar. 2011.

53 BARROS, Henrique Lins de. *Santos Dumont: o homem voa!*. Rio de Janeiro, Contraponto, Nuseg/UERJ, Petrobrás, 2002, p. 53; Revista Aerovisão, Brasília, DF, Ano XXXI – Jun-Ago 2003, nº 207, Avião à vista!!!, apud A Casa e LEMOS, Carlos A. C.; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de Sampaio, Op. cit., p. 10.

54 Entre outras, encontramos referências a sua participação na Sociedade de Amparo a Praianos, Fundação para o Livro do Cego, Lar-Escola São Francisco, Cruzada Pró-Infância, Liga das Senhoras Católicas e Pequena Obra da Divina Providência.

55 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 235.

Mas, para além da filantropia e da vida social, Renata, assim como seu marido, desempenharia também funções políticas, tendo sido nomeada prefeita do Guarujá pelo interventor Macedo Soares, em 1946. As informações acerca de sua atuação política, diferentemente das abundantes referências existentes a de seu marido, são muito escassas, resumindo-se a creditar ao seu mandato a implementação da “sopa escolar” no município.

A união de Renata Crespi e Fábio Prado foi uma das primeiras entre famílias imigrantes e “quatrocentonas”, podendo ser considerada um divisor de águas nesse âmbito, dada a importância imensa de ambas as famílias, algo capaz de abalar velhos preconceitos. À época, tais uniões não eram comuns, nem bem aceitas, visto que havia uma barreira social entre os grupos, gerada, por um lado, pela aversão das famílias antigas pelos estrangeiros que rapidamente prosperavam economicamente, e, por outro, pelo desprezo que muitos imigrantes dispendiam às velhas elites que consideravam pouco afeitas ao trabalho. Mas o casamento de ambos, para além de uma união social inusitada, era uma ferramenta importantíssima para o estabelecimento de relações políticas e econômicas entre as famílias que se uniram.

Em sua obra sobre a família Prado, Darrell Levi analisa como o matrimônio foi um recurso essencial, manobrado com habilidade, em favor da constituição do patrimônio da família. Efetuando uniões endógamas, foi possível manter a união familiar entre as velhas elites da terra, sempre muito aparentadas, e, sobretudo, evitar a dispersão dos capitais. Já os casamentos exógamos e o sistema de compadrio reforçariam e estenderiam os laços familiares, possibilitando a criação de uma rede de apoio político e econômico, fundamental para a fortuna da família⁵⁶. Dessa forma, se a união Crespi-Prado surpreende por quebrar a tradição dos relacionamentos entre pares, ela reforça, também, esse sentido utilitário do matrimônio.

Em suas reportagens para o semanário *Diretrizes*, Joel Silveira registrou a tensão que dividia as elites tradicionais e imigrantes na cidade. O autor descreve:

O primeiro grupo é formado pelos grã-finos de *pedigree*, os tais paulistas de quatrocentos anos, e representa o pináculo do grã-finismo. São criaturas repletas de antepassados, aqueles senhores heróicos e sem muitos escrúpulos que rasgaram as matas de São Paulo, vadearam os rios, descobriram as montanhas e fizeram as primeiras cidades. Morreram todos, estão enterrados na história, mas deixaram aos seus descendentes um presente régio: deixaram um cartão de visita, espécie de permanente com o qual um Prado, um Leme e um Alves [de] Lima podem entrar em qualquer lugar sem pagar nada⁵⁷.

56 LEVI, Darrell E. Op. cit, p. 68-69.

57 SILVEIRA, Joel. A milésima segunda noite na Avenida Paulista. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 12.

E prossegue, sobre a situação dos ricos imigrantes:

D. Fifi de Assunção e d. Iolanda Penteadó são muito mais paulistas do que d. Irene Crespi. São Paulistas de quatrocentos anos. Vocês, que apenas são capixabas do princípio do século, não sabem o que significa, em São Paulo, ser um paulista de quatrocentos anos. É mais importante do que ter uma estátua em praça pública. [...]

Apesar de tudo, é d. Irene Crespi quem tem o dinheiro.

As qualidades genealógicas de d. Iolanda e de d. Marjorie não podem ver com bons olhos o passado um tanto rústico dos maridos da turma do segundo grupo. Mas o dinheiro está no segundo grupo, e o dinheiro tem voz eloquente e poderosa. O dinheiro é a grande arma do segundo grupo: a arma que dá qualidade ao trabalho dos esforçados italianos, que os credencia na sociedade, que lhes abre e às suas cintilantes esposas as inacessíveis portas dos solares de Piratininga. O dinheiro atrai o primeiro grupo, e os quatrocentos anos de qualquer Prado ou Leme se derretem nos milhões do Conde Matarazzo como manteiga em cima de uma chapa quente⁵⁸.

Se havia preconceito por parte dos quatrocentões para com os imigrantes, também esses últimos mantinham reservas quanto aos primeiros. Warren Dean comenta a esse respeito:

Fatores circunstanciais, no início da industrialização de São Paulo, atenuaram os conflitos entre donos de fábricas e fazendeiros, persuadindo os primeiros a aceitarem o domínio dos últimos em assuntos tanto políticos quanto econômicos. As relações sociais entre a elite fazendeira e os recém-enriquecidos imigrantes tendiam a sofrer ainda outros antagonismos, que se achavam pelo menos potencialmente presentes.

Tudo faria crer que os fazendeiros, com seu medo de um plutocracia industrial e seu ressentimento por se verem deslocados por imigrantes de terceira classe, se sentiriam impelidos a relegar os novos ricos a uma posição inferior na ordem social. Por outro lado, poder-se-ia supor também que os imigrantes, sentindo-se vítimas de uma discriminação, empregassem, por seu turno, o poder econômico para conquistar posição social, hostilizando, assim, ainda mais, a elite fazendeira e intensificando o conflito econômico⁵⁹.

Contudo, esses impasses não impediam que, paulatinamente, as famílias tradicionais e imigrantes se ligassem pelo matrimônio, pois a mudança da concentração do poder econômico das mãos dos fazendeiros às dos industriais, agravada pela crise do café, tornaria o estabelecimento desses vínculos cada vez mais um imperativo para a manutenção do poder das velhas elites. Na primeira geração de imigrantes, como anteriormente mencionado, o fenômeno foi bastante raro, seja porque muitos já desembarcavam no Brasil noivos ou casados, por manterem-se inicialmente em comunidades mais fechadas ou por não terem, ainda, constituído fortunas sólidas aos olhos das famílias paulistas tradicionais. Entretanto, nas gerações subsequentes, já nascidas no Brasil, isso se daria com maior frequência e, além dos Crespi, outras famílias imigrantes, como os Simonsens, Kenworthy, Giorgi,

58 Ibidem, p. 13.

59 DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo: Difel. 2ª ed. 1971, p. 81.

Morgante, Weiszflugs, Siciliano, Matarazzo, Byington, Pereira Ignácio, Scarpa e Oetterer se ligaram à elite fazendeira⁶⁰.

Mas o estabelecimento de laços entre “quatrocentões” e imigrantes não significava a superação do preconceito, nem a ausência de tensão entre os grupos:

Os fazendeiros não podiam resistir ao desejo de torcer o nariz. Até 1918, por exemplo, não era permitido o ingresso de certos imigrantes nos clubes sociais de maior prestígio, o Jockey, o Automóvel e o São Paulo, e ainda hoje não se encontram muito amiúde nomes de imigrantes em suas diretorias.⁶¹

E da parte dos imigrantes, Warren Dean observa que:

Na maior parte, os industriais não tentaram justificar sua riqueza. Puderam, até certo ponto, ignorar as críticas das classes inferiores e até dos fazendeiros, por não lhes reconhecerem plenamente a capacidade de conferir ou retirar status. Se bem os industriais imigrantes tivessem sido aceitos com presteza pela elite fazendeira, e se tivessem até relacionado com ela pelo casamento, esses “poucos e rudes trabalhadores” não se mostravam dispostos a encarar essa aceitação como o pináculo do prestígio social [...] Quando podiam, e eram suficientemente ricos, desposavam aristocratas europeias, cujas patentes de nobreza consideravam, sem dúvida, mais autênticas⁶².

O casamento representava, portanto, mais do que uma ligação social, uma união econômica e, em certos casos, as vantagens mútuas dessas alianças eram patentes. No caso da união Crespi-Prado, Fábio atuou no campo da indústria por meio, como vimos, da presidência do Cotonifício Crespi e já o Conde Rodolfo Crespi teve participação em ao menos uma das fazendas da família Prado por meio de seu genro⁶³. Na década de 1920, Rodolfo também adquiriu, da família Pacheco Chaves, ligada aos Silva Prado por casamento, a Fazenda Santa Cruz, que fora aberta em 1850 pelos avós paternos de Fábio, Martinho e Veridiana da Silva Prado⁶⁴. Localizada no município paulista de Araras, a fazenda seria herdada por Renata, após o falecimento do Conde (em 1939), sendo, então, destinada à produção agrícola, à criação de gado leiteiro e aos cavalos – essa uma paixão de Fábio Prado. Mas, mais do que isso, a fazenda seria adotada pelo casal como uma segunda casa, sendo o lugar escolhido para a recepção de personalidades nacionais e estrangeiras, como o príncipe Phillip (em 1962)⁶⁵, o príncipe Ali Khan e Edda Ciano (filha de Mussolini),

60 DEAN, Warren, Op. cit., p. 82.

61 Ibidem, p. 85.

62 Ibidem, p. 182. Tal prática seduziu, por exemplo, o conde Francesco Matarazzo, com diversos filhos casados na nobreza italiana: Cláudia, com Francesco Ruspoli, 8º Príncipe de Cervetieri; Olga, como o Príncipe Giovanni Alliata di Montereale e di Villafranca; Attilio com a Condessa Adele Dall'Aste Brandolini; Giuseppe, com Anna de Notaristefani dei Duchi di Vastogirardi. In: LIMA, Jorge da Cunha. *Matarazzo: 100 anos*. São Paulo: CL-A Comunicações, 1982. p. 26.

63 DEAN, Warren, Op. cit., p. 82.

64 HOMEM, Maria Cecília Naclério. *O palacete paulistano – e outras formas de morar da elite cafeeira (1867-1918)*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 97.

65 A visita de Phillip recebeu ampla cobertura da imprensa, sendo noticiada, por exemplo, em

entre outros⁶⁶.

O casal desempenhou um importante papel no município de Araras, tomando parte em muitas obras públicas, com especial destaque na criação da Biblioteca Municipal Martinico Prado (em 1954) e da Maternidade da Santa Casa da cidade, denominada Condessa Marina Crespi, em homenagem à mãe de Renata.

A relação do casal Crespi-Prado com a Fazenda Santa Cruz antecedeu a construção do solar, sendo, portanto, a primeira residência de propriedade do casal, que, desde o casamento, residira em imóveis alugados na Avenida Paulista⁶⁷. É presumível, pelas datas de aquisição das peças presentes na documentação, que a posse e as maiores dimensões da casa da fazenda, possibilitaram a ampliação da coleção mantida pelo casal, o que teria suscitado a ideia de construção de um grande solar na capital que se conformasse às suas necessidades representativas.

1.2 Não só um lar

O Solar Fábio Prado mantém uma relação direta com a formação da coleção do casal, pois constituiu o principal local de disposição das peças do casal em vida e, até hoje, mantém o vínculo com a coleção por meio da exposição de peças no primeiro andar. Erguida entre 1944 e 1945, pela Sociedade Comercial e Construtora (responsável dentre outras pela construção do Viaduto do Chá e da nova sede do Jockey Club)⁶⁸, a residência foi concebida para atender necessidades cotidianas e sociais do casal. Seu porte monumental e as declarações presentes na documentação fazem crer também que ela foi projetada com propósitos representacionais de Renata e Fábio que, desde o princípio, pretendiam legá-lo a uma finalidade cultural que lograsse preservar sua memória. O casal residiu por 18 anos no edifício e, em 1963, após a morte de Fábio Prado, Renata Crespi deixou o solar, mudando-se para um apartamento no bairro de Higienópolis.

O local escolhido para a construção do solar foi um amplo terreno, com aproximadamente 15.000m², na então chamada rua Iguatemi (que foi alargada e estendida, hoje sendo denominada avenida Brigadeiro Faria Lima⁶⁹), uma área da

reportagem de 17 de março de 1962, no jornal *Folha de S. Paulo*.

66 CENTENÁRIO de Nascimento de Renata Crespi da Silva Prado.

67 Em 1917, o casal alugava um imóvel situado na esquina da Avenida Paulista com a Rua Haddock Lobo e, entre 1920 e 1930, alugavam outro na esquina da Avenida Paulista com a Alameda Joaquim Eugênio de Lima. In: TOLEDO, Benedito Lima de. *Álbum iconográfico da Avenida Paulista*. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1987, p. 22-23 e p. 90-91.

68 DOURADO, Guilherme Mazza. *Jardim do Solar*. São Paulo: MCB, 2006.

69 O solar, atual Museu da Casa Brasileira, está localizado na Avenida Brigadeiro Faria Lima, 2705, no Jardim Europa.

cidade que fora alvo de grande atenção da prefeitura de Fábio Prado quando de seu mandato. Ali ocorreram investimentos em infraestrutura, como a abertura de avenidas e criação de polos de atração urbana, como o Jockey Club, fatores que incentivaram a ocupação dos recém-estabelecidos “bairros-jardins” pelas elites da cidade, antes concentradas, sobretudo, nas regiões da avenida Paulista e Higienópolis⁷⁰. A rua Iguatemi não era desabitada, mas apresentava uma ocupação heterogênea composta tanto por pequenas mansões como por modestas construções do começo do século⁷¹ (Figura 1).

Figura 1 – Vista aérea da região da Rua Iguatemi, 1949. Em destaque o Solar Fábio Prado, recém construído, visivelmente a maior edificação da região.
Foto acervo da Fundação do Patrimônio Histórico da Energia e Saneamento.
Fonte: Catálogo MCB.

Embora a família Prado tenha tido, por meio da figura de Paulo Prado, primo-irmão de Fábio, envolvimento direto na Semana de Arte Moderna de 1922, o casal optou por uma solução arquitetônica de gosto historicista para sua nova residência. O projeto foi concebido pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza, professor catedrático de teoria e filosofia da arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, desde 1938.

O gosto recorrente das residências de elite, ao longo das quatro primeiras décadas do século XX, revela uma nítida opção por casas vinculadas ao Ecletismo, ao Neocolonial, à Art Déco e à arquitetura moderna de inspiração classicizante vinda da

70 PUIG, Renata Guimarães. *A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 69-89; e COSTA, Paulo de Freitas (org.). *A Casa da Rua Portugal*. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014, p. 13-25.

71 LEMOS, Carlos A. C e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. Op. cit., p. 12.

Itália de Mussolini⁷². A residência do Conde Matarazzo à avenida Paulista, por exemplo, certamente influenciada por suas origens, estruturava-se completamente segundo modelos italianos do entre-guerras que se faziam presentes desde o projeto do edifício, atribuído recentemente ao arquiteto italiano Tomaso Buzzi, até sua decoração⁷³. No caso do Solar Fábio Prado, o casal optou por um projeto estilisticamente neoclássico⁷⁴, com arcos plenos romanos em todas as aberturas, colunas jônicas no térreo e coríntias no piso superior, frontões clássicos nas fachadas anterior e posterior, a um lado com a data da construção e, do outro, com o monograma do casal, além de estátuas dispostas sobre os frontões, à frente e atrás do edifício⁷⁵ (Figuras 2 e 3). Essa escolha resultou em um edifício capaz de aludir tanto às tradições clássicas italianas, quanto à Petrópolis imperial, e pode ser entendida como uma decisão conciliatória entre as origens de Fábio e Renata.

Figura 2 – Fachada do Solar com uso de elementos clássicos. Fonte: Centro de Documentação MCB.

-
- 72 Vide: HOMEM, Maria Cecília Naclério. Op. cit.; Idem, *Higienópolis: grandeza e decadência de um bairro paulistano*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1980; WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. *Jardim América - o primeiro bairro Jardim de São Paulo e sua arquitetura*. São Paulo: EDUSP; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001.
- 73 A atribuição da autoria do projeto arquitetônico da Villa Matarazzo não é consenso entre os autores consultados. Marcos Tognon atribui a autoria do projeto ao *circolo* de Marcello Piacentini. Contudo, em um estudo mais recente, João Mascarenhas Mateus atribui a obra a Tomaso Buzzi. Sobre o assunto, ver: TOGNON, Marcos. Uma obra brasileira do círculo de Marcello Piacentini: a Villa Matarazzo. Campinas: Revista de História da Arte e Arqueologia. UNICAMP. n. 1 p.143-160, 1994; MATEUS, João Mascarenhas. A Vila Matarazzo na Avenida Paulista e Tomaso Buzzi: projetos e obras (1938-1940). *Pós*, São Paulo, v. 34, dez. 2013, p. 218-239. Para a decoração interna, ver: LIMA, Jorge da Cunha. Op. cit..
- 74 Neoclássico: Relativo ao Neoclassicismo. Classicismo nostálgico generalizado na arquitetura da Europa, América e de diversas colônias europeias, caracterizado pela ordenação e pelo uso de motivos decorativos gregos e romanos, a subordinação do detalhe à simplicidade e clareza geométrica da composição, e a pouca profundidade de relevo do tratamento ornamental da fachada. Traduzido e Adaptado de CHING, Francis D. K. *Diccionario visual de arquitectura*. México: Gustavo Gili, 1998. p.158.
- 75 Segundo entrevista conferida ao MCB, em 1988, o arquiteto afirma que duas das estátuas utilizadas no Solar pertenciam ao Grande Hotel, situado no Largo da Lapa, Rio de Janeiro, onde atualmente se localiza a Sala de Concertos Cecília Meireles. Segundo o arquiteto, à época da demolição, ele teria adquirido as duas estátuas existentes no Hotel e contratado um escultor português (Rui Leal) para fazer uma terceira figura. Contudo, fotografias do período revelam que havia três estátuas no Hotel, e atualmente existem seis estátuas em cima do Solar. Não foram encontradas mais informações para apurar essas discrepâncias.

Figura 3 – Detalhes das fachadas do solar. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Wladimir Alves de Souza elaborou um projeto em “U”, composto por um corpo central assobradado e duas alas laterais térreas que delimitam um grande pátio pavimentado em pedra sedimentar (arenito) para a recepção de veículos (Figuras 4 a 6). A parte central concentrava, no térreo, a área social de recepção, com a galeria, e as salas de estar, jantar e música; no piso superior (ao qual se ascendia por acanhadas escadas ou por meio do que foi um dos primeiros elevadores instalados na cidade), a biblioteca, o bar e três amplos terraços, e, no subsolo, um abrigo contra bombardeio, conforme exigia a legislação vigente à época (1944) para construções com mais de 1.200m². A ala à direita do prédio se destinava às dependências de serviço, enquanto que a ala à esquerda possuía um setor “administrativo”, com escritório e quarto do mordomo responsável pelo funcionamento do solar, além de um dormitório para as arrumadeiras dos aposentos de Fábio e Renata, que possuíam

quartos separados⁷⁶. Como o casal não tinha filhos, o número de quartos era exíguo.

Figura 4 – Planta do pavimento térreo do Solar Fábio Prado. Fonte: PUIG, Renata, 2011. (adaptado)

76 LEMOS, Carlos A. C; SAMPAIO, Maria Ruth A.. Op.cit., p.12-21; e PUIG, Renata G. Op.cit., p.69-89.

Figura 5 -. Planta do pavimento superior do Solar Fábio Prado. Fonte: PUIG, Renata, 2011. (adaptado)

Figura 6 – Planta do subsolo do Solar Fábio Prado. Fonte: PUIG, Renata, 2011. (adaptado)

No projeto do edifício, a biblioteca exerce um papel de destaque, a começar por sua localização, no piso superior do solar, algo incomum para as construções do período⁷⁷. O acesso ao primeiro andar era realizado por meio de um elevador de duas portas que ligava o vestíbulo diretamente ao hall do piso superior. O bar, localizado bem à frente da biblioteca, reforça a ideia de sociabilidade vinculada a esse espaço, que servia também como gabinete. A biblioteca “paira” por sobre o edifício e seu entorno, estabelecendo uma relação contemplativa para com o vasto jardim por meio das amplas janelas e terraços.

Esse jardim é um elemento central no projeto do edifício que, com sua extensa fachada posterior, e portas envidraçadas privilegia a observação do gramado, bastante amplo, e, ao fundo, do conjunto de árvores também pensado em detalhes. Os espécimes escolhidos representam a flora local, da Mata Atlântica, mas também estrangeira como o ligustro, originário do Japão, e a aglaia, comum na China e no Vietnã (Figura 7). O cuidado especial com o jardim relaciona-se ao papel que Fábio Prado, e, antes dele, seu tio Antônio da Silva Prado, tiveram, enquanto prefeitos, para a valorização dos jardins públicos e privados⁷⁸.

Figura 7 – O jardim, formado por um amplo gramado central circundado por mais de duas centenas de árvores, contava com uma trilha e bancos para momentos de repouso contemplativo.

Fonte: Centro de Documentação MCB.

77 O estudo de Maria Cecília Naclério Homem (op. cit.) sobre as residências de elite em São Paulo revela que o usual era que as bibliotecas e gabinetes se localizassem no andar térreo, na área social do Palacete, inclusive contando, por vezes, com uma entrada independente.

78 DOURADO, Guilherme Mazza. Op. cit.

Essa disposição espacial, em que a “frente” formal fica voltada não para a testada do lote, mas para o seu fundo, faz com que esse seja o único exemplo paulistano de uma residência de elite que evoca a planta e inserção do lote dos *hôtels particuliers* franceses do Antigo Regime e também aqueles realizados sob essa inspiração na *Belle Époque* parisiense. Enquanto todos os palacetes paulistanos erguidos na Primeira República, eram inseridos no centro do lote, com o frontispício voltado para a rua ou avenida, o solar de Fábio e Renata tem sua fachada principal e cerimonial voltada para o jardim – à semelhança do Hôtel Salé ou do Hôtel de Sully, erguidos no Marais, e do Hôtel Charost, no Faubourg Saint-Honoré, erguidos no Antigo Regime, ou do Hôtel Jacquemart-André, erguido no Boulevard Haussman durante a *Belle Époque* – (Figura 8)⁷⁹. A fachada voltada para a rua Iguatemi e para o pátio interno, embora bastante imponente, era a dos fundos, servindo para a entrada de carros e de serviços. Tal característica faz com que a construção desta casa fosse, evidentemente, um modo de destacar-se em meio as residências de então na cidade.

Hôtel Salé, Paris. Fonte: Wikimedia.

Hôtel de Charost, Paris. Fonte: Wikimedia.

Hôtel de Soubise, Paris. Fonte: Wikimedia.

Musée Jacquemart-André, Paris.
Fonte: Wikimedia.

Figura 8 – *Hôtels particuliers* franceses

⁷⁹ Sobre os *hôtels particuliers* de Paris, ver: GADY, Alexandre. *Les hôtels particuliers de Paris - du Moyen-Âge à la Belle Époque*. Paris: Parigramme, c.2008.

O impacto da construção do solar na cidade foi certamente relevante, pelo que se pode depreender do fato de que o arquiteto Augusto C. de Almeida Lima (1917-1979), convidado, em 1951, a elaborar um estudo para a casa que Ema Klabin pretendia construir para abrigar sua coleção, tenha apresentado um croqui com soluções muito semelhantes às do Solar Fábio Prado⁸⁰, projeto esse que acabou por não ser construído (Figura 9).

Figura 9 – Croquis de Augusto C. de Almeida Lima (fachada e planta), fev. 1952.
Fonte: COSTA (org.), 2014.

80 COSTA, Paulo de Freitas (org.). A Casa da Rua Portugal. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014, p. 27-33. (catálogo de exposição)

E é indispensável lembrar que, anos depois da construção do solar, Wladimir Alves de Souza seria contratado por Raimundo Ottoni de Castro Maya, outro grande colecionador brasileiro, para projetar e construir sua casa carioca em Santa Tereza, a “Chácara do Céu”, já com linhas modernistas o que, se por um lado, indica sua flexão projetual ao gosto do cliente, por outro, sinaliza sua aproximação definitiva com os grandes colecionadores do país.

O solar, uma vez concluída a construção, frequentou assiduamente as páginas sociais dos jornais e revistas da época, que noticiavam os diversos jantares, recepções e premiações⁸¹ ocorridos na residência do casal Crespi-Prado⁸². Essa notoriedade não era, contudo, exclusiva do Solar Fábio Prado, pois foram encontradas diversas reportagens, e mesmo publicações inteiras, dedicadas a questões de decoração que elegiam, nas residências mais abastadas da capital, os modelos a serem divulgados entre seus leitores.

A revista ilustrada *Panoplia*, por exemplo, criou, em 1918, uma seção intitulada “Residências Paulistas” em que veiculava fotografias do interior e exterior de casas de elite da cidade. A residência do pai de Fábio, Martinho Prado, foi a escolhida para inaugurar a nova seção do periódico⁸³, que também publicou imagens da casa de Freitas Valle, um dos mais importantes colecionadores de arte do período.

A preocupação com a decoração assumiu entre a elite local proporções exageradas, que levariam Monteiro Lobato a escrever, com seu sarcasmo característico, a respeito da mistura de estilos de mobiliário e decoração adotados:

Nosso mobiliário dedilha a gama inteira dos estilos exóticos, dos rococós luizescos às japonesices de bambu lacado. O interior das nossas casas é um perfeito prato de frios dum hotel de segunda. A sala de visitas só pede azeite, sal e vinagre para virar salada completa. Cadeiras Luis de XIV a XVI, mesinha central Império, jardineiras de Limoges, tapetes alemães, quadros da Bretanha, gessos napolitanos, porcelanas de Copenhague, ventarolas do Japão, dragõezinhos de alabastro chinês: tudo quanto o negociante de miçanga importa a granel para impingir ao comprador boquiaberto⁸⁴.

Vânia Carvalho comenta o papel dos periódicos na difusão de padrões de gosto, por meio de fotografias de ambientes decorados, de interiores montados por casas comerciais ou de casas de figuras de destaque da capital paulista⁸⁵, não sendo exagero cogitar que o Solar Fábio Prado possa ter sido até mesmo um modelo de

81 Como o Prêmio Fábio Prado de literatura, destinado a escritores iniciantes que se destacavam anualmente.

82 Renata seria inclusive eleita uma das dez melhores anfitriãs de São Paulo por reportagem do jornal Folha de São Paulo (13/07/1952).

83 *Panoplia: mensario de arte e literatura*, São Paulo, Anno II, nº. 1, jan/1918.

84 LOBATO, Monteiro. 1948, p. 40, apud RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Branco. O museu doméstico – São Paulo 1890-1920. 1992. p. 120.

85 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 33.

comportamento para elites da capital federal. A autora discute, ainda, como a estetização das casas foi um passo importante para o estabelecimento do comportamento conspícuo das mulheres na vida pública, além de um fator de distinção e também uma forma de gratificação de necessidades simbólicas⁸⁶. Contudo alerta:

A ênfase que se pretendeu dar a iniciativa feminina nas tarefas de decoração da casa subestimou as implicações masculinas nesse processo, que estava longe de significar a pura realização de um desejo feminino ou a transformação do privado no reino da mulher [...]⁸⁷

A permanência masculina na casa, bem como o significado que a residência assumiu para a sociedade teriam sido, segundo a autora, fatores determinantes para que a casa se tornasse objeto de interesse dos casais, justificando um investimento financeiro dispendioso.

Vânia Carvalho também chama a atenção para a profunda interação entre os gêneros sexuais na produção do espaço doméstico: “[...] os gêneros se constituem sempre em um contexto relacional, seja ele de oposição, submissão, equivalência ou complementação”⁸⁸. Também autoras como Anne Higonnet⁸⁹ e Patricia West⁹⁰, em seus estudos sobre as questões de gênero que permeiam museus oriundos da ação colecionista privada, destacam a importância da interação entre os gêneros masculino e feminino na construção dos discursos materiais e simbólicos da casa:

Por pairar entre a casa e o museu, entre a domesticidade e a exposição pública, o museu de coleção prestou-se a possibilidades alternativas de gênero [...] As mulheres aproveitaram-se dessa intersecção única entre a história do gênero e a história das instituições de arte, em que a casa pôde tornar-se museu⁹¹.

Daí a importância de evitar-se uma leitura reducionista que veja a casa apenas como domínio do feminino, um espaço conquistado ao homem e concebido para o benefício da mulher, visto que ambos, marido e esposa, se beneficiavam socialmente do ambiente a ser admirado. É válido, contudo, afirmar que a atuação colecionista feminina pode, partindo de um âmbito estritamente decorativo, em que era mais facilmente aceitável sua atuação, expandir-se e abarcar objetos seriados de

86 Ibidem, p. 271.

87 Ibidem, p. 270.

88 Ibidem, p. 276.

89 HIGONNET, Anne. *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh: Periscope Publishing Ltd, 2009

90 WEST, Patricia. *Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums*. Washington, D.C.: Smithsonian, 1999.

91 “Because the collection museum hovered between the home and the museum, between domesticity and public display, it lent itself to alternative gender possibilities. [...] Women took advantage of the unique intersection between the history of gender and the history of art institutions at which the home could become a museum” HIGONNET, Anne. Op. cit., p. 194, (tradução nossa).

arqueologia e obras de arte, por exemplo.

A seguir, passa-se a discutir a composição e disposição da coleção do casal em si, buscando identificar fatores que nos possibilitem compreender melhor o conjunto reunido.

1.3. A coleção

A reconstituição da coleção formada por Renata Crespi e Fábio da Silva Prado é bastante problemática⁹². Inicialmente pela dificuldade de determinação dos itens que constituíam a coleção particular do casal em relação ao conjunto que foi, de fato, institucionalizado por Renata com a criação da FCP, em 1975. Os objetos que integram o acervo da FCP, sobre os quais dispomos de maiores informações, não representam a totalidade da coleção constituída pelo casal, como fica patente pela observação dos registros fotográficos do período. As peças passaram, assim, por uma dupla seleção: primeiramente para a composição da coleção privada do casal e, posteriormente, para a formação do conjunto a ser institucionalizado como acervo da FCP.

As escolhas que pautaram uma e outra seleção nos fornecem elementos para pensar a imagem que pretendiam veicular com a coleção. Dessa forma, nos utilizamos para a análise e composição do conjunto da coleção, tanto de documentos museológicos da FCP quanto de registros fotográficos anteriores à institucionalização.

Foi possível contabilizar o acervo institucional em 766 itens, que se desmembram em um total de 1274 peças. As tipologias mais recorrentes são mobiliário, pinturas, esculturas, gravuras, louças, cristais, prataria e tapeçarias. Há também conjuntos de armas e armaduras, mapas e globos terrestres, diplomas e condecorações, objetos de toalete, espelhos, cofres e caixas, miniaturas e objetos decorativos, de interior e de jardim.

Ao longo da pesquisa foi encontrada uma série de fotografias, sem datação, a partir das quais é possível tecer algumas considerações acerca da disposição das peças da coleção no solar. Observa-se nessas fotos, dois conjuntos diferentes. Um deles visava ao registro dos ambientes do Solar Fábio Prado e de sua decoração.

92 É importante destacar que, tendo sido impossível acessar a documentação própria da Fundação, esta análise baseou-se em documentos e listagens de obras encontrados junto às diversas instituições com as quais a FCP mantém contratos de comodato. As informações acerca da proveniência das peças da coleção foram obtidas por meio da documentação do acervo da FCP consultada no Cedoc-MCB. Apesar do detido trabalho de comparação dessas listagens para a composição do conjunto de obras aqui apresentado, não se pode afirmar, portanto, a completude deste levantamento. A listagem encontra-se anexa a esta dissertação (Apêndice A).

Nesse conjunto de imagens, não aparecem pessoas e existem diferentes vistas de um mesmo cômodo, o que demonstra claramente a intenção de preservar imagens da composição de cada ambiente. É importante notar que as fotos, por suas características materiais (formato, tipo de papel) e por diferenças na disposição dos móveis e objetos fotografados, parecem não terem sido feitas todas no mesmo momento, o que revela certo dinamismo na disposição dos objetos, bem como a persistência da intenção de manter um registro dos ambientes ao longo do tempo. Já o outro conjunto é composto por fotos realizadas por ocasião de eventos sediados no solar. Nesse caso, a disposição das peças aparece como pano de fundo, formando um cenário onde ocorre a ação dos convidados presentes ao evento.

Embora não tenhamos localizado documentos que explicitem a intenção que motivou a realização das fotos do primeiro conjunto, registrar os ambientes de suas casas não era atitude incomum à elite da época, e foi, ainda, um recurso frequentemente utilizado pelos colecionadores, sobretudo aqueles que pretendiam fazer de suas casas futuros museus, pelo que intencionavam que nada fosse modificado. Esse foi o caso, dentre outros, da casa de Ema Klabin que, assim como sua irmã, Eva, desejava preservar a configuração original de sua casa, mesmo após sua morte⁹³. Ambos os conjuntos de fotografias nos possibilitam analisar a interação entre os objetos e o edifício na composição de um todo, que, como fica claro nas fotos do segundo conjunto, emoldurava a vida social do casal.

Os dois conjuntos de fotos detêm-se especialmente na área social do solar. O salão, enquanto ambiente de recepção por excelência, apresenta uma decoração pautada por quatro quadros, de padrão muito semelhante, do pintor romano Andrea Locatelli (1695-1741), todos representando cenas em que diversas personagens aparecem diminutas em meio a uma paisagem de ruínas grandiosas. Tais composições são recorrentes na obra de Andrea Locatelli, que, embora tenha iniciado sua carreira como pintor de marinhas e tenha estudado com Lucca Biagio Puccini, especialista em figuras, se tornaria célebre por suas paisagens, algo artificiais, das campinas do Lácio. Locatelli insere-se, assim, na tradição paisagista romana do século anterior em relação às vistas de ruínas de Rosa e Ghisolfi, antecedendo ligeiramente Panini na representação idealizada da campina romana. Por sua obra, conquistou grande renome à época, sendo alvo de uma biografia de Nicola Pio, em 1724⁹⁴.

Os quadros ruinistas ou de paisagens arquitetônicas eram itens presentes em

93 COSTA, Paulo de F. Sinfonia de objetos, São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 24.

94 LEONE. Rossella. "Andrea Lucatelli" (verbete). in Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 66 (2006). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-lucatelli_%28Dizionario_Biografico%29/

outras casas de colecionadores paulistanos de origem italiana. O grande salão da Villa Matarazzo, na Avenida Paulista, por exemplo, contava com um quadro do gênero apresentando uma vista de Veneza de Francisco Guardi (1712-1793). Além deste, outros quadros ruinistas, semelhantes aos da coleção do casal Crespi-Prado, encontravam-se dispostos no hall das escadas da mesma residência (Figura 10).

Figura 10 – Imagens do interior da Villa Matarazzo. À esquerda um quadro Francisco Guardi.
Fonte: LIMA (1982).

Os quatro quadros do salão do Solar Fábio Prado compõem o conjunto mais consistente do acervo, em que é perceptível uma intenção colecionista de reunir trabalhos de um mesmo artista. Todos os quadros possuem a mesma temática e iguais dimensões, contudo, um destaca-se dos demais por apresentar-se em conjunto com um grande arcaz almofadado de jacarandá, originário da Bahia, datável do séc. XVII ou primeira metade do XVIII, e com numerosas peças de prataria sacra (como ostensório, turíbulo, candelabro, palma, bacia e gomil) em uma composição que domina o cômodo (Figura 12).

Nas fotos fica patente a magnitude monumental da construção, evidenciada pelo pé direito muito alto e pelas paredes quase que totalmente vazias, a não ser pela presença dos grandes quadros de Locatelli. Pelas fotos, são identificáveis ainda, como objetos constantes das listagens da coleção, um par de mesas italianas (do século XVII, com tampo redondo de mármore rosado e base dourada em madeira esculpida com anjo e tronco) e um par de lanternas de procissão neoclássicas, do séc. XVIII-XIX (pesando cerca de 5 kg cada), dispostas simetricamente nos espaços entre as portas. Vê-se, também, poltronas italianas, do séc. XVIII, em estilo rococó, com pernas e espaldar entalhados e assento recoberto de tecido, além de pratos brasonados.

Figura 11 – Vistas do salão do Solar Fábio Prado. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Figura 12 – Arcaz com peças de prataria e quadro de Locatelli. Fonte: Centro de Documentação MCB.

A coleção conta com diversas porcelanas das mais variadas origens. Há, por exemplo, pratos da China, tipo Companhia das Índias, que pertenceram à família do Conselheiro Antônio Prado, e pratos brasonados provenientes da antiga Boêmia (atual República Tcheca). Na documentação consultada sobre o acervo da FCP, embora as informações não apresentem muitos detalhes, percebe-se que dentre os itens de louçaria e mobiliário presentes grande parte das peças foi adquirida por herança. São sobretudo itens luso-brasileiros, que teriam chegado às mãos do casal por meio da família Silva Prado⁹⁵.

Uma fotografia tomada durante evento sediado no solar nos permite analisar outro canto do salão, em que se encontrava afixado mais um quadro do conjunto junto a um console italiano com tampo em malaquita, do séc. XVIII. A peça, com recorte e entalhes apoia-se sobre a escultura, em ébano, de um mouro que, segundo a descrição e o registro fotográfico da peça (Figura 14), se ajoelha sobre duas almofadas de veludo vermelho.

Figura 13 – Renata Crespi no Solar Fábio Prado.
Foto s/d.
Fonte: Centro de Documentação MCB.

Figura 14 – Foto do console no levantamento da coleção. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Os cômodos contíguos ao salão são de um lado, a sala de jantar e, do outro, a sala de música, que junto a galeria compõem a área social do solar. A sala de jantar (Figura 15) traz dois grandes quadros, *Idade da Prata* e *Idade do Cobre*, do, também italiano, Pietro da Cortona (1596-1669), que teriam pertencido a Galeria Ital-Brasil, de propriedade do sobrinho de Renata Crespi, o também Conde, Rudi Crespi. Pintor e

95 Informação extraída dos dados de proveniência presentes nas listagens do acervo da FCP. Cedoc-MCB.

arquiteto toscano, conhecido também por Pietro Berettini, Cortona se tornaria famoso por seus afrescos, sobretudo os que realizou no teto do Palazzo Barberini, atual Galeria Nacional de Arte Antiga, em Roma, e na Galeria Palatina, do Palácio Pitti, em Florença⁹⁶.

Figura 15 – Sala de Jantar.

Fonte: Centro de Documentação MCB

Os quadros em questão apresentam a mesma imagem dos afrescos da Stanza della Stufa, uma das salas dos aposentos do Duque Ferdinando II de Médici (1610-1670) no Palazzo Pitti, em Florença. Embora não tenha sido possível confirmar essa informação, é provável se tratarem de estudos realizados pelo artista para os afrescos⁹⁷ ou então cópias feitas a partir dos mesmos.

Abaixo de cada um dos quadros, há um aparador sobre o qual aparecem dispostas peças de prataria (candelabros e naveta), além de peças do serviço do Barão de Paramirim⁹⁸. Este serviço, composto por 360 peças (jantar, chá e café), ao que consta nas listagens do acevo da FCP consultadas no Cedoc-MCB, foi ofertado ao Barão por D. Pedro I, seu padrinho de casamento. A porcelana é francesa, sem marca, do gênero *Vieux Paris* e a decoração é idêntica (salvo as iniciais) ao serviço conhecido por “Câmara Municipal”, este de manufatura de Deroche.

Nesta imagem da sala de jantar, vê-se ainda um grande lustre, uma tapeçaria,

96 BRIGANTI. Giuliano. “Berrettini, Pietro” (verbetes). in: Dizionario Biografico degli Italiani Vol. 9 (1967). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-berrettini_%28Dizionario-Biografico%29/

97 Segundo Giuliano Briganti, existe apenas um estudo a óleo do afresco da Idade do Bronze (pertencente ao acervo da Dulwich Picture Gallery, em Londres), além de sete desenhos preparatórios. BRIGANTI (1962). Sobre a Idade da Prata não encontramos informações nesse sentido.

98 Miguel José Maria de Teive e Argolo foi um fazendeiro e militar, nascido na Bahia em 1802.

e uma mesa, sobre a qual há candelabros e uma bandeja com pés em garra, além de um conjunto de doze cadeiras *Chippendale*, do século XVIII, adquiridas na Itália, com pernas em madeira e assento e espaldar de tapeçaria inglesa antiga de *petit point*, com flores e ramagens.

Ao outro lado do salão principal, localizava-se a sala de música, cômodo do qual há três registros fotográficos que permitem constatar modificações importantes (Figuras 16 a 18). Na primeira foto, vê-se, à direita, um quadro representando um menino nobre, de autoria do francês Jean Ranc (1674-1735). Ranc foi um pintor barroco francês que serviu à corte de Luís XV, foi retratista oficial da corte de Felipe V da Espanha, participando inclusive da decoração do Alcázar Real de Madrid (destruído por um incêndio, em 1734) e retratou também a família real portuguesa⁹⁹.

Figura 16 – Sala de música. Fonte: Centro de Documentação MCB.

99 A principal produção do artista se encontra dividida entre o Museu do Prado e o Patrimônio Nacional da Espanha. Vide: Site Museu do Prado, disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-familia-de-felipe-v/>

Abaixo do quadro, há um aparador afixado à parede sobre o qual estão dispostos um candelabro e um prato decorado. Logo à frente, vê-se um retrato de D. Amélia de Leuchtenberg, do alemão Franz Xaver Winterhalter (1805-1873)¹⁰⁰, pintor de origem germânica famoso, no século XIX, por seus retratos da realeza europeia¹⁰¹. O quadro encontra-se afastado da parede, exposto em um cavalete, recurso que certamente ressalta a peça enquanto objeto artístico, lembrando o tema da sala. À frente do quadro, sobre o piano, estão dispostos diversos objetos não incluídos nas listagens da coleção.

A segunda foto apresenta outra vista do cômodo, aparentemente realizada em outro momento, dadas as diferenças na disposição dos objetos sobre o piano, sendo possível distinguir, dentre tais objetos, uma peça da coleção de prataria, com os pés em garra.

Figura 17 – Sala de música e detalhes. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Junto à parede, ao fundo, vê-se ainda uma escultura sacra. Trata-se de uma virgem com menino em pedra policromada do século XIV, proveniente de uma igreja em Vittel (Vosges, França). Nessa parede tem-se, em destaque, a pintura da Assunção de Nossa Senhora, de autoria do genovês Giovanni Batista Gaulli (1639-

100 Ao que consta nas listagens da FCP consultadas no Cedoc-MCB, este quadro teria sido adquirido em Lisboa por indicação do rei da Itália, Humberto I.

101 “Franz Xaver Winterhalter” (verbete) In: Encyclopaedia Britannica online. Disponível em: <http://global.britannica.com/biography/Franz-Xaver-Winterhalter>.

1709), também conhecido por *il Baciccia* (Baciccio)¹⁰². Gaulli estudou a obra de Rafael e de Pietro da Cortona, em Roma, onde se tornaria famoso por seus afrescos ilusionistas.

Ao lado do quadro de Gaulli, vê-se duas paisagens cariocas do também italiano Eduardo de Martino (1838-1912). Tais quadros, de menor dimensão, são marinhas, gênero que consagrou o artista. De Martino foi um dos mais notáveis pintores de marinha de seu tempo. Nasceu em Meta di Sorrento, Nápoles, onde estudou construção naval e formou-se piloto marítimo. Ingressou na frota do Reino das Duas Sicílias sendo, com a união do país ao Reino da Itália, incorporado à Marinha Militar italiana, carreira que abandonaria para se tornar pintor. Residiu parte de sua vida no Brasil onde recebeu encomendas, dentre outros, de D. Pedro II. Após casar-se com uma brasileira, mudou-se para Londres, onde estreitou relações com o Príncipe de Gales, futuro Rei Eduardo VII, sendo nomeado pintor de marinha da Corte britânica pela Rainha Vitória. De Martino teve uma trajetória artística de grande sucesso, acompanhando a família real em viagens. Também realizou trabalhos, entre outros, para o Kaiser Guilherme I da Alemanha e para a família real italiana. Suas obras enfatizam não as figuras históricas, mas as manobras e a precisão dos detalhes e da tecnologia das embarcações. De Martino produziu um conjunto iconográfico singular, com destaque para a documentação pictórica da Guerra do Paraguai¹⁰³.

Na terceira fotografia (Figura 18), vê-se que o piano aparece próximo à janela. Nessa imagem é possível ver uma maior extensão da parede onde encontra-se pendurado não só um, mas dois quadros de Jean Ranc, um arranjo que, embora não fosse visível, provavelmente se fazia presente disposto de forma invertida na outra conformação do ambiente. Entre os quadros, há um *trumeau* veneziano do século XVIII, em madeira marchetada, com portas espelhadas e puxadores em metal dourado, todo decorado com figuras mitológicas.

102 BORTOLETTI, Massimo. "GAULLI, Giovanni Battista, detto il Baciccia" (verbetes). in: *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 52* (1999). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/gaulli-giovanni-battista-detto-il-baciccia_%28Dizionario-Biografico%29/

103 Informações extraídas da exposição "De Martino no Brasil", Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, de 17/06/2015 a 20/09/2015. Curadoria do Prof. Dr. Luciano Migliaccio e do Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá.

Figura 18 – Sala de música.
Fonte: Centro de Documentação MCB.

Ao fundo vemos uma arandela de bronze com cinco mangas, grafada “P. II” na parte posterior, sendo que esta peça, seu par idêntico e um lustre formam um conjunto proveniente do Palácio Imperial de São Cristóvão. Afixado logo abaixo, há um pequeno quadro de um pintor italiano, identificado na documentação apenas como Mancini, intitulado Testina di Dona. Sobre o piano e sobre uma mesinha de centro há ainda diversos objetos decorativos em louça e cristal, dispostos pela sala há também peças de tapeçaria e mobiliário não identificadas.

A galeria fecha o conjunto dos cômodos com funções eminentemente sociais do solar. Foram localizadas três fotos com ângulos muito semelhantes, mas que apresentam pequenas variações entre si. A única constante nas mesmas é a presença do oratório, como marco do início da área íntima do edifício. Trata-se de uma peça do séc. XVIII, originária da Bahia, em madeira policromada, tanto interna quanto externamente, com predominância de tons de vermelho, azul e douramentos. De elaboração complexa, a peça conta, ao fundo, com quatro nichos com seus dosséis e é encimada por uma cúpula cor de rosa, com anjos salientes. A parte interior das portas apresenta larga faixa de fundo vermelho e flores douradas e, no centro, rosas e folhagens.

Em uma das fotografias (Figura 19), o oratório aparece ladeado por tocheiros de uma só face, também do séc. XVII, feitos em madeira e folheados a ouro. Nessa mesma imagem, vê-se duas passadeiras, o que seria uma urna romana (ou um esquife sem cobertura) servindo como jardineira à esquerda e, ainda, a silhueta de uma peça de mobiliário não identificada. Na imagem seguinte, mais abrangente, percebemos serem duas as urnas e quatro as passadeiras. Há ainda um outro par de

tocheiros, italiano, do séc. XIX, em bronze dourado. À direita, afixadas à parede, duas tapeçarias muito semelhantes entre si que não puderam ser identificadas.

Figura 19 – Galeria. Fonte: Centro de Documentação MCB

Na terceira imagem de registro da galeria (Figura 20), percebemos a ausência das passadeiras, dos tocheiros, sofás e urnas, e podemos observar melhor a tapeçaria, também visível na foto abaixo em que podemos identificar o que parece ser um brasão ou *rocaille* que emerge de uma espécie de pedestal.

Figura 20 – Galeria e foto do casal em evento (s/d).

Fonte: Centro de Documentação MCB e exposição "A casa e a cidade – Coleção Crespi-Prado", MCB.

Podemos depreender do conjunto dos ambientes, até aqui analisados, duas tendências que parecem ter pautado a escolha dos objetos: uma italiana, sobretudo nas peças de maior destaque nos ambientes (os quadros), que se faz presente tanto na escolha dos temas representados quanto dos artistas elegidos; a outra vinculada a

elementos relativos à tradição e à história nacional, perceptível na escolha de peças de grande presença, como o arcaz, o oratório e os tocheiros, e em detalhes que povoam todo o conjunto da decoração, como as peças de prataria sacra, os pratos brasonados e o serviço do Barão de Paramirim. Guiadas por essas tendências, pode-se concluir que as escolhas que pautavam a aquisição dos objetos da coleção, para além de atender a determinados critérios estéticos e de gosto correntes na cidade à época, visavam à construção de um discurso afirmativo das origens do casal, híbrido, e de seu lugar-social em relação a seus pares de classe e à própria posteridade. Há peças de outras origens, mas são minoria e remetem, por seu tema, à religiosidade ou à nobreza, reforçando dessa forma o discurso geral composto pelas duas vertentes principais de proveniência.

Paulo de Freitas Costa, em seu livro *Sinfonia de Objetos* (que focaliza a coleção de Ema Gordon Klabin e o museu-casa instituído pela colecionadora) analisa “como colecionar significa também colecionar a própria história”¹⁰⁴. O autor identifica, na prática colecionista dos imigrantes e de seus descendentes, uma significativa tendência de aproximação às origens e de afirmação de uma identidade imigrante, bem como de integração a uma identidade nacional em formação¹⁰⁵, marcada pela aquisição de itens vinculados à história nacional e ao período colonial e de obras dos artistas modernistas¹⁰⁶. De fato, a coleção de Ema Klabin, embora posterior, apresenta características semelhantes a do casal Crespi-Prado. Muitos itens presentes em uma coleção encontram correspondência na outra, como é o caso dos quadros de Giovanni Batista Gaulli, do mobiliário luso-brasileiro e italiano, das peças da Companhia das Índias, ou ainda, das tapeçarias de Aubusson e das esculturas de Victor Brecheret, por exemplo.

Diferentemente dessas coleções, as imagens do interior da Villa Matarazzo revelam um ambiente cuja decoração é fortemente marcada pela presença de objetos que remontam à origem italiana do Conde. A coleção compreendia telas de artistas italianos como Guardi e Canaletto, além de diversas peças de mobiliário artístico adquiridas nas viagens da família à Itália. Além de quadros e móveis, até mesmo as portas de alguns dos cômodos foram trazidas para a conformação dos ambientes. A casa, além de ter sido projetada por um italiano, foi ornada em diversos pontos com blocos e esculturas de travertino romano, opções todas que podem ser entendidas

104 COSTA, Paulo de Freitas. Op. cit, p. 98.

105 Ibidem, p. 108-109.

106 No caso da Fundação Crespi-Prado, os levantamentos documentais realizados revelaram a presença de esculturas de Victor Brecheret, bem como de pinturas de Emiliano Di Cavalcanti e Cândido Portinari, adquiridas respectivamente em finais de 1930 e na década seguinte, tendo a última sido encomendada diretamente ao pintor.

como um esforço de transplantar um pedaço da Itália para a residência da Avenida Paulista.

A tendência luso-brasileira se faz presente intensamente na decoração da biblioteca do Solar Fábio Prado, localizada no andar superior. Foram encontrados dois registros fotográficos bastante contrastantes em alguns aspectos (Figuras 21 e 22). No primeiro vemos um ambiente sóbrio. À direita, vê-se parte das amplas estantes que abrigavam a coleção brasileira de livros pertencente a Renata¹⁰⁷. Nas paredes há dois retratos pintados por Edouard Vienot (1804-1884) representando o Imperador D. Pedro II e a Imperatriz Tereza Cristina, ambos na maturidade. Pintor de origem francesa, Edouard Vienot foi nomeado “retratista e fornecedor da Casa Imperial” por D. Pedro II e tornou-se conhecido principalmente por seus retratos da família imperial. De iguais dimensões, os quadros possuem rica moldura dourada com friso decorativo de fumo e café encimada pela coroa Imperial. Foram adquiridos de José Paulino Nogueira na década de 1940 e figuraram na exposição do IV Centenário de São Vicente¹⁰⁸.

Figura 21 – Biblioteca. Fonte: Centro de Documentação MCB.

107 A coleção, composta por mais de duzentos volumes, foi doada por Renata à Universidade de São Paulo e não integra o acervo da FCP. Detalhes sobre essa doação serão discutidos no capítulo 2.

108 Informação extraída da documentação disponível no Centro de Documentação do MCB.

Abaixo do retrato da imperatriz, há uma mesa de enconstar e, sobre ela, um globo terrestre similar ao que se encontra à esquerda da foto, no chão. Ambos datam do séc. XIX e possuem base de madeira e inscrições em inglês. No cômodo, além de dois grandes tapetes e dois conjuntos de sofás e poltronas, são visíveis um mocho e duas mesinhas, uma ampla estante repleta de livros e de alguns objetos de decoração, presentes também sobre a mesa e sobre o console da lareira, à esquerda.

Já a segunda imagem (Figura 22) revela um ambiente mais ostensivamente decorado, com sofás estampados, diversos vasos de flores e inúmeros objetos decorativos espalhados pela sala. Em destaque, sobre a lareira, um quadro de Louis Auguste Moreaux (1818-1877) retratando D. Pedro II em sua juventude, com fardamento de gala, faixa e condecorações. Adquirido na década de 1940, de antiquário¹⁰⁹, o quadro possui moldura estilo Império com brasão e *passee partout* oval. Logo abaixo do quadro, sobre o console da lareira veem-se quatro potiches de faiança, um cofre e pratos decorados. A cada lado, uma mesinha com um *abat-jour* e porta-retratos sobre as quais veem-se dois mapas holandeses, um de autoria de G. van Schegen e o outro, em pergaminho, executado pelo cosmógrafo Pieter Goos de Amsterdam, ambos, assim como todos os retratos do cômodo, também figuraram na exposição comemorativa do IV Centenário de São Vicente¹¹⁰.

Figura 22 – Biblioteca. Fonte: LEMOS e SAMPAIO. Op. cit., 2006.

109 Conforme discriminado nas listagens das peças do acervo da FCP consultadas junto ao Cedoc-MCB.

110 Informação extraída da documentação disponível no Centro de Documentação do MCB.

À esquerda da imagem, vê-se parcialmente uma estátua representando um nu feminino e, à direita, um relógio carrilhão com *chinoiserie*. A seu lado, vê-se um aparador com pés em madeira esculpidos em forma de balaústre, sobre o qual se encontram dispostas salvas em prata. É interessante destacar que nessa fotografia, assim como nas fotografias dos cômodos do térreo analisadas previamente, é visível, acima de cada quadro um foco de luz, o que não aparecia na foto anterior da biblioteca.

O andar superior completa-se com o bar, à entrada da biblioteca, e amplos terraços, decorados com plantas e estatuetas. Na única foto encontrada dos terraços (Figura 23), vemos em destaque a escultura em mármore de autoria de Victor Brecheret (1984-1955). O casal possuía duas esculturas do artista, este torso e um busto de Renata quando jovem, doado por ela ao MCB, em 1971, cuja localização no solar não foi identificada.

Figura 23 – Terraço direito. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Foi encontrado apenas um registro de uma sala pertencente à área íntima do solar, além de uma fotografia que, sem buscar registrar a totalidade do cômodo, mostra uma peça de mobiliário sacro que se localizava no quarto de Renata. Trata-se de um genuflexório originário da Itália, do séc. XVII, uma peça artesanal romana de

marchetaria com aplicação de madrepérola, sobre a qual vemos uma imagem sacra disposta sobre uma toalhinha decorativa junto a um relógio, um vaso e outros pequenos objetos de prata (Figura 24).

Figura 24 – Genuflexório.
Fonte: Centro de Documentação MCB.

Algumas fotografias existentes das peças da coleção nos auxiliam a formar uma ideia, ainda que fragmentária, do que seria esse quarto. É o caso da fotografia da cama de Renata, peça do séc. XVIII, rococó, da escola veneziana, de espaldar armado com fina moldura dourada entalhada e rematada no alto por uma cabeça de anjo e florão plumiforme. O centro do espaldar é recoberto de cetim azul acinzentado e brocado antigo. A peça possui ainda colcha cinza azulada com fios de ouro.

Figura 25 – Peças do quarto de Renata. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Nessa fotografia podemos distinguir a esquerda um medalhão oval com moldura em bronze e fundo de malaquita com a representação de Nossa Senhora, do Menino Jesus e de um anjo de asas abertas em prata, uma peça adquirida em Roma.¹¹¹ Por esses elementos percebemos como o caráter religioso, presente pontualmente em toda a decoração, torna-se ainda mais presente no quarto de Renata Crespi, bem como a escolha de peças de origem italiana, que aqui aparentemente não são misturadas a peças de outras origens.

A sala íntima, registrada na fotografia abaixo, funcionava como uma espécie de ante-sala dos dormitórios. Percebemos nessa sala uma decoração menos ostensiva, algo bem diferente do que vimos nas salas de estar e jantar, que apresentam um ambiente muito mais carregado, com maior quantidade e mistura de objetos.

Figura 26 – Sala Íntima. Fonte: Centro de Documentação MCB.

Sobre a lareira, no que seria o lugar mais nobre, encontra-se um quadro não identificado que, por suas cores tênues e suas pequenas dimensões é sobrepujado pelo grande quadro do pintor Annibale Carracci (1560-1609), à direita. Nascido na Bolonha, Carracci se tornaria um dos maiores pintores de sua época ao recusar o artificialismo da pintura maneirista, apregoando um retorno a natureza combinado ao

111 Informação extraída da documentação disponível no Centro de Documentação do MCB.

estudo de pintores da Renascença, como Correggio, Ticiano e Veronese¹¹². Este quadro, denominado *Vênus embriagada por Sático* ou *La Nuda*, foi adquirido da família do poeta peruano Jose Chioino, de Lima, que o adquirira, por sua vez, no séc XIX, do pintor Mateo Gabelini, do Vaticano.¹¹³ A disposição deste quadro de autoria de um dos mais famosos artistas italianos em uma sala de acesso restrito do solar explica-se por seu tema, que seria considerado inadequado para a área social.

Nesse cômodo, vemos ainda duas estantes embutidas com objetos diversos. À direita, dois pratos e um vaso de opalina com base azul e tulipa branca, do século XIX, de origem francesa, há também alguns livros, uma série de miniaturas em porcelana da *Commedia dell'Arte* e um leque. À esquerda, um candelabro judaico de nove braços utilizado na celebração do Chanuká, derivado do menorá (de sete braços), situado entre dois objetos de prata não identificáveis. Logo abaixo, um porta-retratos entre dois pratos. Na prateleira seguinte, vemos uma série de objetos orientais, um leque, algumas estatuetas, uma presa de elefante esculpida, de origem chinesa do séc. XVIII, dois potiches e, logo abaixo, um conjunto de miniaturas em porcelana Da *Commedia dell'Arte*.

Sobre o console da lareira, diversas peças de porcelana com dois candelabros, um a cada lado. Na sala, há ainda um pequeno sofá e um divã, uma mesinha sobre a qual vemos um vaso, um *abat-jour* e algumas peças de louça, além de duas tapeçarias e o que parece ser uma mesa, à esquerda. A coleção conta com diversas peças de tapeçaria, entre elas peças orientais, sobretudo persas (Afghan e Ferraghan), e também francesas, sendo uma da manufatura Aubusson.

Nesta sala, mais do que nas outras, há uma presença significativa de objetos orientais, e poderia, talvez, ser entendida como a “sala oriental”, ambiente frequentemente criado nas casas de colecionadores, geralmente como um cômodo à parte cuja decoração era composta por peças de origem não-ocidental. Um exemplo semelhante a esse cômodo no Brasil encontra-se na casa de Eva Klabin, no Rio de Janeiro.

Com referência à Fazenda de Santa Cruz, foram encontradas apenas duas imagens, uma do exterior e outra do salão (Figura 27).

112 POSNER, Donald. “CARRACCI, Annibale” (verbete). in: *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 20 (1977). Disponível em: http://www.treccani.it/enciclopedia/annibale-carracci_%28Dizionario-Biografico%29/

113 Informação extraída da documentação disponível no Centro de Documentação do MCB.

Figura 27 – Fazenda Santa Cruz, Araras (s/d).
Fonte: Exposição "A casa e a cidade - Coleção Crespi-Prado" MCB

Nessa última, observa-se uma decoração mais simples, com tapeçarias, alguns jarrões, vasos e luminárias. À direita vemos o mesmo arcaz que figuraria, posteriormente, como peça central do salão do solar e, mais à frente, uma cadeira trabalhada em madeira com amplo espaldar. Ao fundo vê-se a sala de jantar, com uma luminária à esquerda e um biombo de motivos delicados.

Nas paredes do salão estão pendurados quadros com representações de flores e animais e, acima da lareira, o brasão dos Crespi em relevo de madeira. Não temos informação sobre a data em que essa fotografia foi feita, se à época em que a fazenda pertencia ao Conde Rodolfo Crespi ou se após ter sido herdada por Renata, mas o fato de que o brasão dos Crespi apareça sozinho em lugar de destaque reforça a primeira hipótese. Existe um brasão dos Silva Prado de iguais dimensões e mesma técnica, o que poderia indicar que tenha sido encomendado posteriormente, quando o casal herdou a fazenda, para figurar junto ao brasão dos Crespi.

Figura 28 – Brasão dos Crespi e dos Silva Prado, respectivamente.
Fonte: Centro de Documentação MCB.

A coleção de pintura compreende aproximadamente 50 quadros e possui principalmente itens de pintura italiana. Além dos artistas cujas obras puderam ser identificadas nas imagens, a coleção conta ainda com obras de Simone dei Crocifissi (c.1330 – 1399), Filippo Palizzi (1818-1899)¹¹⁴, o célebre pintor de paisagens cariocas e rurais Nicolau Antonio Facchinetti (1824-1900), Carlo de Servi (1871-1947)¹¹⁵, Enrico Arcioni (1875-1954) e Antonio Rocco (1880-1944). Há também um quadro do espanhol Pedro Orrente (1580-1645) e uma série de doze gravuras executadas pelo litógrafo francês Iluchar Desmons Aubrun (1803-?), representando uma coleção de vistas do Rio de Janeiro.

114 Identificado na documentação apenas como Palizzi.

115 Identificado na documentação apenas como de Servi.

Quanto aos artistas brasileiros, a coleção conta com uma natureza morta representando objetos dos Crespi encomendada diretamente pela família a Pedro Alexandrino (1856-1942), um quadro de Almeida Júnior (1850-1899) intitulado *O negrinho*, um retrato de Martinico Prado de autoria de Oscar Pereira da Silva (1867-1939), uma vista de casario de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

A coleção conta ainda com uma *Floresta* de Cândido Portinari (1903-1962). Este último quadro ficava disposto em frente à biblioteca, no primeiro andar do solar, em um espaço que Renata, em reunião com o arquiteto, teria solicitado que fosse destinado para a instalação de um bar¹¹⁶. Esta tela, que apresenta uma composição de animais brasileiros em fundo avermelhado, em tudo se aproxima do conjunto de três painéis representando uma presumida cena de caça, que pertenceram ao casal Maria do Carmo e José Thomaz Nabuco, membros centrais na elite carioca¹¹⁷. Esse paralelismo permite supor conexões entre as elites das duas cidades, que optam por figurações semelhantes ao montarem suas residências e orná-las com pinturas que sinalizam nexos de gosto comuns.

Figura 29 – Renata e Fábio em seu bar, no solar, com quadro de Portinari ao fundo.
Fonte: Centro de Documentação MCB.

116 É interessante que o arquiteto relacione a existência do bar a uma solicitação de Renata, e não de Fábio. Ao que parece, essa teria sido uma estratégia de Renata, assim como a reunião de sua brasileira, para fazer-se presente ela também no espaço da biblioteca. Entrevista de Wladimir Alves de Souza ao MCB, em 1988. Fonte: Cedoc-MCB.

117 MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas - retratos da elite brasileira, 1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 131-133 e SANTOS, Tamira Naia dos. *As Florestas de Portinari: na busca por uma identidade nacional no Modernismo*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

A coleção conta com apenas quatro obras modernistas, essas duas pinturas de Portinari e Di Cavalcanti e as duas esculturas de Victor Brecheret. Tais peças foram adquiridas em meados da década de 1940 e na década seguinte¹¹⁸, período em que o movimento já se havia consolidado e possuir obras desses artistas tornava-se imprescindível aos colecionadores. A pouco expressiva presença de obras modernistas na coleção reflete, portanto, o gosto pessoal do casal, que, ao incorporar trabalhos destes artistas, optaria por obras mais conservadoras, que não apresentassem uma estética muito radical, o que certamente destoaria do conjunto da decoração.

Um episódio curioso narrado por Menotti del Picchia, a respeito dos eventos da Semana de Arte Moderna de 1922, ilustra a reação da elite, acostumada a outros padrões artísticos, diante da inovação modernista:

Coube-me naquela noite, no hall do Teatro, onde o povo se estarrecia diante das estátuas e dos quadros “modernos”, por solicitação das senhoras e personalidades representativas da sociedade paulistana, servir de cicerone, explicando o que fosse o cubismo ou aquela perspectiva sentimental que invertia muitos valores. Queriam saber o porquê das audácias expressionistas e surrealistas que reformavam os cânones clássicos. O choque era ainda grande dada a brusca passagem da docura acadêmica para as violências expressionistas ou para as sínteses cubistas. Minha Amiga D. Renata Crespi, senhora do ex-Prefeito Fábio Prado, parou perplexa diante de um retrato pintado por Anita Malfatti no qual o modelo sofria várias deformações anatômicas. Poucos dias antes um pequeno terremoto abalara São Paulo. O quadro espantou a ilustre dama.

- Que é isto? - perguntou – Um retrato?

- É o célebre retrato de Oswald de Andrade pintado pela nossa grande artista Anita Malfatti...

- Oswald? - interrogou D. Renata – Assim, com o nariz de um lado, os olhos de outro, o braço fora do ombro?

- Não se espante, D. Renata, esse é um retrato dinâmico-psíquico-ultra-realista. O modelo foi surpreendido em movimentação sísmica pois a obra foi pintada pela grande Anita no dia do terremoto¹¹⁹.

Paulo de Freitas Costa, em seu estudo sobre a coleção de Ema Klabin, afirma como, mesmo sendo formada em um momento em que o valor da arte modernista era já indiscutível, Ema relutaria em incluir tais obras em sua coleção e, ao fazê-lo, as confinaria ao quarto destinado a sua irmã, residente no Rio de Janeiro, optando por vistas cariocas de Tarsila do Amaral. Mesmo mantendo relações pessoais com artistas como Lasar Segall, Ema só adquirira trabalhos seus para colaborar com a criação de seu museu. E somente em suas últimas aquisições optaria por adquirir uma obra de Marc Chagall e de Chaim Soutine, em uma ação que, segundo o autor, visaria à

118 Informação extraída da documentação disponível no Cedoc-MCB.

119 PICCHIA, Menotti del. A longa Viagem: da Revolução Modernista à Revolução de 1930. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972, p. 140.

valorização do conjunto e ao resgate da origem judaica da colecionadora.¹²⁰

A coleção conta ainda com algumas obras de autoria desconhecida, entre elas, os retratos de Fábio Prado e Renata Crespi, que, ao contrário de seus pares nas elites do Rio e de São Paulo, não solicitaram encomendas a pintores de renome como Oscar Pereira da Silva, Portinari ou Ismailovitch. É necessário frisar que nos dois conjuntos de fotografias da casa identificados pela pesquisa não foram localizados os retratos de Renata ou dos familiares do casal. O retrato de Fábio, que atualmente integra a coleção, data de 1975, tendo sido encomendado, portanto, após sua morte, provavelmente com a intenção de garantir a preservação de sua imagem no acervo da Fundação.

Quanto às esculturas, destacam-se as duas obras de Victor Brecheret (1894-1955) mencionadas, e a Virgem com menino em pedra policromada do século XIV, que localizava-se na sala de música. Havia também uma série de pequenas esculturas em marfim e pedras, sobretudo peças de origem e temática oriental em jade, opalina, quartzo *fumé*, entre outros materiais, dispostas nas prateleiras da sala íntima.

É notável a grande quantidade de objetos sacros, compreendendo desde mobiliário (arcazes, credencias, genuflexórios, oratórios) e prataria (ostensório, turíbulo, palmas, castiçais, navetas, cruz e lanternas de procissão, lampadários, tocheiros, e conjuntos de bacia e gomil e caldeira com hissopo). A temática sacra também está presente em algumas pinturas (como a Assunção de Nossa Senhora, de Giovanni Battista Gaulli e os Santos de Simone dei Crocifissi) e esculturas da coleção (como a Madona com o Menino, originária de Vittel, e uma série de pequenas esculturas em marfim).

Além do caráter decorativo, a religião e o luxo aparecem, assim, de forma contundente na decoração, frequentemente associados nas peças, sejam quadros, prataria ou no mobiliário. O luxo é um fator que aparece com força na imensa maioria dos itens. A preciosidade, o valor efetivo, fica patente nas peças que apresentam, preferencialmente, materiais valiosos como madeiras nobres, ouro, prata e pedras preciosas e semi-preciosas. De fato, a prataria é uma das tipologias de maior representatividade na coleção, que reúne quase 300 kg de prata. A coleção compreende principalmente peças sacras, mas também possui outras peças, como bandejas, sopeiras, pratos, taças, centros de mesa, paliteiros, rebenque, caixas, serviços de chá, porta-joias, além de um faqueiro *vermeil* e de um diadema de ouro que teriam pertencido, ambos, à Marquesa de Santos.

120 COSTA, Paulo de Freitas. Op. cit., p. 118-123.

Segundo Philippe Perrot, o luxo diferencia dos objetos ordinários aqueles raros, cuja função decorre da capacidade socialmente atribuída de produzir valores e sentidos, e pressupõe as hierarquias e a desigualdade social, posto que é produzido por todos, mas consumido exclusivamente por uma fração da sociedade¹²¹. Na mesma linha, Anne Higonnet afirma, em sua obra sobre as instituições museológicas europeias e norte-americanas fundadas por colecionadores particulares, que, ao criar e tornar públicas suas coleções, os colecionadores/fundadores demonstram mais do que apenas suas posses. Os espaços teatrais dos museus que criaram apresentam as condições históricas de seu poder de consumo¹²².

Essa preferência por peças confeccionadas com materiais valiosos, segundo Joseph Alsop, decorreria, originalmente, do desejo dos possuidores de fortuna de efetuar uma forma de entesouramento visível, já que a conversão de metais preciosos em objetos permitia a exibição simbólica do status de seus proprietários, mas também, em caso de necessidade, a sua transformação imediata em patrimônio líquido. Segundo o autor, esse hábito se tornou recorrente entre os endinheirados que se preocupariam menos com a originalidade das peças do que com os materiais empregados em sua confecção¹²³.

As colocações de Alsop ajudam a elucidar a proliferação de tais peças que, com o passar do tempo e surgimento de outras formas de investimento, passariam a interessar aos colecionadores por outros motivos que não a possibilidade de derretimento. Mas, como afirma Nicholas Faith, seria somente após 1890 que se passaria a valorizar mais outras obras, como pinturas, em detrimento dos objetos elaborados com materiais nobres¹²⁴.

Conforme fica claro a partir da análise das imagens, há diversos conjuntos de peças cujo tema ou procedência vincula-se à nobreza imperial como o serviço de chá e café de porcelana francesa, gênero *Vieux Paris*, que o Barão de Paramirim teria recebido na ocasião de seu casamento de seu padrinho D. Pedro I. Além dele, outros serviços completos integram a coleção, dentre eles peças da Companhia das Índias, um serviço inglês da marca Coal Port Porcelain Spark Broad St. Worcester e o “serviço dos pássaros” de porcelana de Sèvres, adquirido na loja Vase Etrusque de

121 PERROT, 1988 apud CARVALHO, Op. cit., p. 25-26.

122 Textualmente: “They [founders] were demonstrating more than just their own personal possessions. The theatrical spaces of collectors’ museums staged the historical conditions of their purchasing power.” HIGONNET, Op. cit., p. 81.

123 ALSOP, Joseph. *The rare art traditions: the History of Art Collecting and its linked phenomena wherever they have appeared*. NY: Harver and Row, 1982.

124 FAITH, Nicholas. “Sold: the revolution in the Art Market. Londres: Hodder and Stoughton, 1987, p. 85-95. Apud. ZOLBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006, p. 139-140.

Paris, mesmo local onde foi adquirido também um serviço de cristal, com 101 peças, do qual só existiriam quatro semelhantes no mundo¹²⁵.

Tais objetos, muitas vezes herdados, mais do que sua funcionalidade demonstravam riqueza e perenidade. Como afirma Vânia Carvalho:

Os sentidos de tradição e ancestralidade que emanam [...] dão lastro à família, criam uma aura de legitimidade para os ícones de riqueza ostentados, que se referem à existência de um passado e que projetam um futuro de segurança para a família¹²⁶.

Um elemento importantíssimo para transmitir o prestígio da tradição eram os brasões, que mesmo perdendo seu valor legal com o advento da República, mantiveram seu valor enquanto símbolos de prestígio. No caso da coleção de Renata e Fábio, é revelador que além de se fazerem presentes aplicados aos mais diversos objetos da coleção, os brasões dos Prado e dos Crespi, como vimos, figuram eles próprios como itens do acervo da FCP.

No que diz respeito especificamente às formas de aquisição da coleção, algumas peças certamente chegaram às mãos do casal por herança, visto que há menções na documentação ao fato de que determinadas peças estavam na família a várias gerações (como é o caso de um leito em jacarandá que pertencera ao Barão de Iguape, que Renata, como se verá no próximo capítulo, doaria ao Museu Paulista).

A pesquisa na documentação sobre o acervo da FCP disponível no Cedoc-MCB revelou que a maioria das peças foi adquirida pelo casal em suas viagens ao exterior, notadamente na França e Itália, mas também em Buenos Aires e no Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo. Na capital, parece ter sido especialmente importante o envolvimento do sobrinho de Renata com o comércio de obras de arte. O Conde Rodolfo (Rudi) Crespi, em suas constantes viagens à Itália, se envolveria no estabelecimento de uma Casa de Comercialização de produtos artísticos importados, chamada Galeria Ital-Brasil. Embora não nos tenha sido possível esclarecer de todo seu envolvimento nesse empreendimento, as fontes a que tivemos acesso nos falam de um “pequeno museu” que teria sido aberto, em 1947, na Av. Europa. Tarsila do Amaral em crônica ao *Diário de S. Paulo*, comenta:

Da velha Europa à novíssima avenida Europa¹²⁷ transportou-se há pouco uma coleção de quadros, móveis e objetos de arte vindos da Itália, merecedores de toda nossa atenção e nosso respeito. [...] pinturas patinadas pelo tempo, estatuetas antiquíssimas de arte egípcia e da chinesa, magníficas obras de ourivesaria italiana e francesa, tecidos bordados, jóias

125 Segundo consta nas listagens do acervo da FCP consultada no Cedoc-MCB.

126 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 118.

127 A Avenida fazia parte do recém criado bairro Jardim Europa. Vide: COSTA, Paulo de Freitas (org.). A Casa da Rua Portugal. São Paulo: Fundação Ema Klabin. p. 13-25.

de esmeralda, de jade, de cristal e de rocha.

E o agradável dessa mostra de arte é que tudo se acha distribuído numa residência particular com verdadeiro espírito estético, longe da monotonia das coleções classificadas: sobre a *moquette*¹²⁸ que recobre toda a casa, veem-se tapetes agradáveis, alguns deles de grande valor; estatuetas e vasos sobre cômodas, consolos e mesas, sem aparência comercial, sem aglomerações; numa vitrina as pequeninas preciosidades de jóias e bibelôs; nas salas de entrada, telas da pintura flamenga de Frans Snyders, de Van den Kastele e, representando a Itália, Pietro da Cortona¹²⁹, além de outros. [...]

Foi uma iniciativa de bom gosto do conde Rodolfo Crespi a de montar na nossa capital uma galeria de arte antiga sem especialização, pois ali vemos pintura, escultura, arte ebanística, cerâmica, ourivesaria e tecidos.

Alguns dos quadros apresentados eram do Palácio Pitti, de Florença. Todas as obras se acham perfeitamente autenticadas. [...]¹³⁰

Esperemos de nós, os entusiastas das coisas belas, que muitas peças da notável coleção da Ital-Brasil fiquem nas coleções particulares de São Paulo e nos nossos incipientes museus, para o enriquecimento do patrimônio artístico do Brasil¹³¹.

O trecho citado é extenso mas muito significativo, por apresentar uma descrição dos elementos existentes na Galeria e da forma de sua disposição. A montagem de ambientes decorados era um recurso comum às casas comerciais do período¹³², contudo, pela descrição, percebemos uma certa atmosfera doméstica na Galeria que surpreendeu a autora. Em anúncio veiculado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1947, é possível ter uma ideia dessa atmosfera de que nos fala Tarsila (Figura 30). Nas fotos, a disposição dos móveis, quadros e objetos é muito mais próxima de uma disposição doméstica do que comercial.

128 Carpete

129 Pietro da Cortona (1596-1669), pintor e arquiteto barroco foi um dos mais importantes artistas italianos de seu tempo.

130 Como dito anteriormente, os quadros de Cortona apresentam a mesma configuração dos afrescos que o artista executou para o Palazzo Pitti, sendo cabível supor tratarem-se de estudos para sua execução. Não conseguimos verificar se tais quadros pertenceram ao acervo do Palazzo, como implicado pela crônica de Tarsila. A saída de obras da Itália foi normatizada pela lei 1089, de 1939, que dispõe sobre a tutela dos bens móveis e imóveis de interesse artístico, histórico, arqueológico e etnográfico, impondo condições rígidas para sua circulação internacional. Vide: Legge 1 Giugno 1939, n.1089. Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale. n. 184 dell'8 agosto 1939. Fonte: <http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1939-01-01:1089@originale>. Acesso em: 07 de junho de 2016.

131 Tarsila do Amaral. "Um pequeno Museu". Diário de S. Paulo, 20/04/1947 apud AMARAL, Aracy A. Tarsila Cronista, 2001, p. 210-211.

132 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 33.

Figura 30 – Anúncio da Ital-Brasil e detalhe das salas de exposição da Galeria.
O Estado de S. Paulo, 20/04/1947, p. 19.
Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade.

Conseguiu-se localizar um exemplar do catálogo da Galeria Ital-Brasil que confirma que diversas peças da coleção de Renata e Fábio constavam, em 1947, como itens do acervo da Galeria, o que torna a ideia de que o casal adquiriu tais peças por essa via a hipótese mais provável. Com o auxílio do catálogo foi possível identificar algumas dessas peças que aparecem nas imagens do anúncio da Galeria, como os quadros *Idade da Prata* e *Idade do Cobre*, de Pietro da Cortona, uma pintura de Frans Snyders além de peças de mobiliário siciliano e francês dos séculos XVII e XVIII.

A documentação a que tivemos acesso contém poucas informações sobre a forma de aquisição das outras peças. Foi possível identificar que diversos itens de mobiliário da coleção fizeram parte da Exposição Comemorativa do IV Centenário de São Vicente (1932) da qual Renata Crespi foi uma das organizadoras. Mas, não foi possível constatar se as peças já pertenciam ao casal e foram emprestadas à exposição, ou se foram adquiridas após o evento.

O mobiliário da coleção compreende peças dos séculos XVII, XVIII e XIX,

sendo provenientes, principalmente, da Itália (Veneza) e do Brasil (destacando-se os estilos D. João V e D. José I), escolhas que remetem às origens do casal. Diferentemente do que ocorria nas grandes coleções privadas norte-americanas, em que a pessoa do *marchand* era determinante para a configuração das coleções¹³³, aparentemente, a coleção foi composta basicamente pelas escolhas de Fábio e Renata, que não teriam contado com a orientação de um *marchand* específico, ao menos não foram encontrados registros nesse sentido¹³⁴. Contudo, o casal mantinha relações com pessoas que podem ter colaborado para as escolhas. Uma delas é certamente Giuseppe Saverio Giacomine¹³⁵, diretor superintendente da Galeria Ital-Brasil que, ao menos indiretamente, pela seleção das obras da Galeria, teria influído na coleção do casal.

O solar e a coleção formavam um todo elaborado para transmitir uma imagem do casal Crespi-Prado à sociedade, de forma que a análise de um não fica completa se não levamos o outro em consideração. As casas da elite representavam mais do que um simples ambiente doméstico, visto que sua conformação não é aleatória. Como afirma José Claudio Gomes, em seu comentário sobre a Vila Penteado, residência da família Álvares Penteado em Higienópolis:

O peculiar modo de vida da alta burguesia impunha ao espaço mortal sobrecarga de símbolos e de demonstração, superequipando-o e adensando-o de objetos o que resultava no final numa transformação de espaço de vivência em espaço de “décor-cenográfico”¹³⁶

O conjunto da coleção, como se depreende da análise das fotos e da documentação de identificação das peças, revela um caráter marcadamente decorativo. As peças parecem ter sido adquiridas para mobiliar e decorar o solar construído pelo casal. Diferentemente do que ocorre nos espaços institucionalizados, em que as tipologias têm um grande peso, inclusive por conta de questões de conservação e exposição, no espaço da residência, embora algumas peças possam assumir maior protagonismo, todos os objetos fazem parte de um conjunto que configura a ambiência, o *décor* cenográfico. A coleção e a decoração são, neste caso,

133 Alguns *marchands* como Joseph Duveen e Bernard Berenson ficaram famosos por sua atuação junto a diversos colecionadores.

134 A única referência direta que encontramos a uma possível orientação das aquisições refere-se à biblioteca brasileira de Renata Crespi, que teria sido formada com a colaboração do especialista Paulo Magalhães. A brasileira, embora fizesse parte da biblioteca do Solar, não faz parte da coleção da FCP. Abordaremos essa questão com mais detalhes no capítulo 2.

135 Foram encontradas diferentes grafias para o nome: Giacomine, Giacomino e ainda Giacomini, optamos pela primeira, presente na propaganda veiculada pela galeria n'O Estado de S. Paulo (20/04/1947, p.9)

136 GOMES, José Cláudio. “FAU: 1948-1975. Itinerário de uma metamorfose” In: HOMEM, Maria Cecília Naclério Homem; MACHADO, Lúcio Gomes (coord.). Exposição Vila Penteado. São Paulo FAU-USP, 1976. (catálogo de exposição).

inextrincáveis. A afinidade do colecionismo com a organização doméstica possibilita a compreensão do espaço da residência enquanto um campo operacional onde as escolhas e ações dos indivíduos com os objetos produzem a subjetividade.

Mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores de constituição da subjetividade e, para seu entendimento, impõem, já se viu, a necessidade de se levar em conta seu contexto performático. Na coleção, fica patente esse caráter de interlocução, de ato em que está em jogo a subjetividade em diálogo¹³⁷.

Vânia Carvalho mostra como a decoração doméstica, enquanto um instrumento de distinção social, mobiliza elementos de natureza simbólica, e como a configuração material da casa também produz valores e hierarquiza o espaço: “Como qualquer forma de apropriação humana, o ato de decorar implica selecionar elementos de um universo complexo, contínuo e caótico, transformando-o em algo compreensível e praticável [...]”¹³⁸. Tal definição aproxima de forma notável as ações de decorar e colecionar. Na mesma linha, Susan Stewart fala na busca por plenitude (*sense of closure*)¹³⁹ que corresponderia a um desejo de ordenação e controle cujo efeito principal seria o alívio da tensão provocada pela percepção do mundo como instável e infinito, comportamento que poderia fornecer uma explicação para determinados padrões de colecionismo. Vânia Carvalho comenta a esse respeito:

O gosto pelas miniaturas foi estudado nas práticas do colecionismo e se revelou para seus analistas como uma das maneiras de exercer controle sobre um universo de coisas que são compreendidas como metáforas do mundo. [...] Várias maneiras de realizar o sentimento de finalização foram identificadas: completar uma série de objetos, preencher um espaço predefinido, criar um padrão visual por meio de combinação de formatos, cores e tipologias de objetos, ou, ainda, manipular a escala dos objetos constituindo um universo em miniatura. Para os velhos, obrigados a refletir sobre o fim da vida, o gosto pela miniatura mostrou-se mais frequente¹⁴⁰.

No caso da coleção da FCP, percebemos a presença de algumas miniaturas, mas isso não ocorre de forma ostensiva e os itens apresentam um forte caráter decorativo (são pequenas peças em marfim e miniaturas em porcelana, metal, resina, prata e pedras).

As coleções domésticas apresentam uma lógica dificilmente discernível, fruto dos critérios afetivos e estéticos próprios do colecionador, que resulta em um arranjo extremamente personalizado. A coleção de Fábio e Renata não se caracterizava pela busca exaustiva de uma tipologia (quadros ou móveis, tão ao gosto dos

137 MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.11, nº 21, 1998, p. 96

138 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 275. (grifo nosso)

139 STEWART, Susan. On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham: Duke University Press, 1993. p. 13.

140 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Op. cit., p. 91-92.

colecionadores norte-americanos), nem por formarem um todo que remetesse a apenas uma época (caso das coleções de objetos da Era Bourbon, tão comum entre colecionadores da burguesia industrial francesa do século XIX, como Moïse de Camondo). Era uma coleção muito diversa, e que compunha, a partir de um critério de afirmação do caráter híbrido do casal, um conjunto integrado à vida quotidiana e à decoração da própria casa. Mas, por mais heterogêneas que possam parecer coleções não tipológicas ou sincrônicas como a de Fábio e Renata, elas têm seu nexo na figura do colecionador que, pela reunião de uma miríade de objetos de variadas tipologias, oriundos dos mais diversos lugares e períodos, justapõe o tempo individual ao social, criando um tempo próprio, simultaneamente paralelo e transcendente ao tempo histórico¹⁴¹.

141 Idem, p. 154.

2. Uma coleção, muitos destinos

O que faz com que um colecionador decida-se por publicizar sua coleção privada? As explicações geralmente associadas a essa decisão envolvem uma série de fatores específicos a cada caso, como motivações filantrópicas ou a ausência de herdeiros. Contudo, seja por meio da doação a uma instituição preexistente, seja pela criação de uma instituição própria, é recorrente que os colecionadores passem a se preocupar com o destino de suas coleções buscando formas de preservá-las. Associá-las permanentemente a si mesmos é, evidentemente, um ato de preservar também a própria memória.

No caso da coleção Crespi Prado, a documentação consultada revela que desde meados da década de 1950 o casal já demonstrava preocupação com o que seria feito da coleção após sua morte, pelo que buscavam formas de definir um destino para o conjunto. Contudo, este não foi um processo coeso, pois a pesquisa revelou que houve movimentos opostos que ora expressam o desejo de preservação da coleção como um todo, ora sua separação em núcleos menores.

São perceptíveis três momentos distintos desse esforço pela preservação da coleção, que serão tratados aqui separadamente. Inicialmente, num período de hesitação sobre qual seria o melhor destino da coleção, houve um esforço de aproximação com diversas instituições (como o Museu da Casa Brasileira, o Museu Paulista e a Universidade de São Paulo), que resultou em uma certa dispersão da coleção, o que será abordado no tópico “Incertezas na doação”. Num segundo período, ocorreu a opção pela constituição de uma fundação própria, a qual foi criada por Renata Crespi, em 1975. As razões que motivaram essa escolha e as implicações dessa decisão serão tratadas em “A constituição da Fundação”. Contudo, mesmo após a institucionalização, a coleção não possuía um local próprio para a exposição do acervo, dependendo, para o desenvolvimento de suas atividades, de acordos com outras instituições (o Jockey Club do Estado de São Paulo e a Secretaria do Estado da Cultura, por meio da Pinacoteca do Estado, do Museu da Casa Brasileira e do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado). Essa situação será objeto do último tópico do capítulo, “A busca por um lugar”.

2.1. Incertezas na doação

Apesar de aparecer constantemente nas correspondências e documentos consultados a afirmação de que o casal sempre pretendeu criar uma Fundação para

preservar sua coleção, a pesquisa revelou iniciativas que contrastam esse tipo de assertiva.

Até a década de 1960, a coleção do casal mostra-se como um conjunto ao qual apenas foram acrescentadas peças, não tendo sido encontrados registros de descartes, trocas, vendas ou doações de peças, com exceção da doação feita por Renata Crespi à Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1935, época em que atuava no Conselho de Orientação Artística do Estado¹⁴². Na documentação consultada no MCB e no Museu Paulista, há diversas menções às intenções do casal de preservar sua coleção e o próprio solar. Um catálogo elaborado pelo MCB, em 1971, menciona que Fábio Prado inicialmente pretendia legar o solar “com tudo quanto o guarnecesse”¹⁴³ ao Departamento de Cultura, criado por seu governo. Entretanto, insatisfeito com o descaso dos seus sucessores com o Departamento, mudou de ideia e, com a nomeação de Paulo Duarte, antigo amigo do casal, para o cargo de Diretor do Museu Paulista, ficou decidido que seria este o destino testamentário do solar e da coleção. Contudo, Paulo Duarte acabou não assumindo o cargo, e Fábio e Renata teriam então anulado o testamento já feito¹⁴⁴. Embora não tenhamos localizado o referido testamento, a sua existência é corroborada por correspondências existentes no setor de documentação do Museu Paulista e no Arquivo Geral da Universidade de São Paulo, que abordam diretamente essa intenção do casal de legar peças de sua coleção ao Museu.

Pouco após o falecimento de Fábio Prado, ocorrido em 3 de março de 1963, Renata Crespi, orientada por Paulo Duarte, procurou a Universidade de São Paulo para realizar a doação de sua biblioteca brasileira ao Instituto de Pré-História, do qual Paulo Duarte era o Diretor. A primeira correspondência encontrada sobre o assunto foi endereçada por Paulo Duarte ao Reitor Ulhôa Cintra e é datada de 15 de março de 1963. Nela, Paulo Duarte comunica a oferta, por Renata Crespi, de doação da biblioteca “[...] de cerca de duzentas obras de altíssimo valor, não só quanto ao preço, mas também quanto à raridade e expressão cultural.”¹⁴⁵, uma “dádiva feita em homenagem à memória de seu marido, que foi um grande animador da cultura de S.

142 O quadro doado é uma pintura a óleo de autoria de H. S. Wattenhofer intitulado *Renovación* (dimensões 64 x 53 cm). Não conseguimos localizar maiores informações sobre o artista. A obra esteve emprestada ao Palácio dos Bandeirantes entre dezembro de 1956 e setembro de 1994. Com essa doação, Renata Crespi logrou deixar sua marca na participação no Conselho.

143 “As coleções de mobiliário antigo, lustres e quadros do Império, a biblioteca brasileira (das mais belas e preciosas do país) [...]” In. Museu da Casa Brasileira (catálogo). São Paulo: MCB, 1971. p. s/n.

144 Museu da Casa Brasileira (catálogo). São Paulo: MCB, 1971. p. s/n.

145 A relação das obras que compunham o acervo da Biblioteca Brasileira de Renata Crespi e que foram doadas à USP encontra-se anexa a este trabalho (Apêndice B)

Paulo.”¹⁴⁶

No mesmo processo, há também uma carta de Renata Crespi corroborando essa sua intenção. Nela são encontradas maiores informações tanto sobre a biblioteca em si quanto sobre as motivações dessa doação:

Venho confirmar a informação já levada a V. Magnificência sobre a resolução de doar ao Instituto de Pré-História da Universidade de S. Paulo, doação que faço em memória de meu marido Fábio da Silva Prado, recentemente falecido, a coleção brasileira que há tempos formei com o auxílio de Paulo Magalhães, especialista no assunto, e que se achava em minha residência à rua Iguatemi, nesta Capital. [...]

Será a melhor maneira de memorar o nome de meu marido, cujo entusiasmo pelas coisas de cultura o levou a numerosas iniciativas que aí permanecem, inclusive esta brasileira, cuja formação ele muito me animou com seus conselhos e incentivo. Nenhuma entidade pois melhor indicada para dispor permanentemente dêsse conjunto de obras, pondo-o à disposição de estudantes e de estudiosos, do que a Universidade de S. Paulo, que nasceu do descortino de um govêrno esclarecido como foi o de Armando de Sales Oliveira (*sic*) e do qual Fábio Prado fez parte como um dos mais ativos e eficientes colaboradores. [...]¹⁴⁷

Desta correspondência é interessante destacar que, embora Renata Crespi frise o apoio que teria recebido de seu marido na empreitada de formar sua biblioteca brasileira, ela deixa claro seu protagonismo enquanto responsável pela reunião deste acervo¹⁴⁸, o que, entretanto, não acontece nas menções documentais relativas à coleção como um todo, que é sempre referida como fruto da atuação conjunta do casal. Isso se verifica também em outras correspondências que mencionam esse acervo bibliográfico, sempre referido por Renata Crespi como a “sua brasileira”, ou “a brasileira que reuni, durante muitos anos”.

Por meio dessa sua brasileira, Renata Crespi conseguiu firmar sua presença no espaço simbólico da biblioteca residencial, espaço entendido à época como sendo preponderantemente masculino e, que neste caso, como já foi visto, tinha especial destaque na arquitetura de sua residência. O fato de Renata Crespi buscar, de certa forma, desfazer-se desse acervo logo após a morte do marido corrobora essa associação, visto que após o falecimento de Fábio, e tendo Renata se mudado do solar, a brasileira deixava de exercer a função de marcador de sua presença naquele

146 Carta de 15/03/1963. AG-USP. Processo n.63.1.5987.1.0

147 Carta de 21/03/1963. AG-USP. Processo n.63.1.5987.1.0

148 Eram poucas as mulheres que atuavam no campo da bibliofilia no Brasil, à semelhança de Renata Crespi: Ema Gordon Klabin, Ernestina M. Paiva Meira, Letícia Maria Carneiro, Lúcia de Faria Proença, Maria Augusta da Costa Ribeiro, Maria do Carmo de Melo Franco Nabuco, Maria Helena de Camargo Rodrigues, Maria Pia Torres Guimarães, Maria Regina Amoroso Costa Archer de Castilho, Maria Teresa Fontes Williams, Myrian Queiroz Borges de Leão, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Odete Young Monteiro, Rachel C. Simonsen, Renata Crespi da Silva Prado, Rosalina Coelho Lisboa de Larragoiti, Yolanda Penteado Matarazzo e Zaira Giovanna Bonino. Vide: MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro e LIMA, Edna Lúcia Cunha. *Uma coleção de livros diferentes: a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil*. In: II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial. 2009, Niterói. Livro do II LIHED. Niterói: LIHED, 2009. v. 01. p. 118-119.

espaço doméstico, que seria desativado. Na correspondência consultada, também chama a atenção a relação que Renata estabelecia entre a figura do marido e a USP. A Universidade fora criada pelo governo de Armando de Salles Oliveira, responsável também pela nomeação de Fábio Prado à prefeitura, uma relação que é, na carta, utilizada como argumento para justificar a escolha da Universidade como instituição depositária da brasileira.

Em outra carta datada de 3 maio de 1963, escrita exatamente dois meses após o falecimento de Fábio Prado, Renata Crespi voltou a se dirigir ao então Reitor da Universidade para expressar seu desejo de realizar uma nova doação à USP, mais especificamente ao Museu Paulista, recentemente incorporado à estrutura da Universidade de São Paulo:

Pelo mesmo emissário que levou a V. Magnificência o meu desejo de doar a brasileira que reuni em minha casa da rua Iguatemi, durante muitos anos – o escritor Paulo Duarte – quero agora confiar à Universidade de S. Paulo um objeto para mim precioso do ponto de vista pessoal, mas talvez mais precioso ainda do ponto de vista histórico e artístico, que melhor estará num instituto da categoria do Museu Paulista, como me sugere aquele velho e sempre querido amigo de Fábio Prado.

Trata-se de um leito D. João V, peça autêntica de jacarandá da Bahia, que pertenceu ao Barão de Iguape, Antônio da Silva Prado, avô de meu marido, em nosso poder até esse momento quando se transfere definitivamente para o patrimônio histórico e artístico da nossa Universidade fundada pelo governo lúcido de que Fábio Prado foi um dos mais efetivos colaboradores.

Acredito que o grande instituto de que V. Magnificência tem sido o grande dirigente e mentor aceitará a oferta, proporcionando-me assim uma das melhores alegrias, das poucas que o destino me tem oferecido nos últimos tempos.

Será mais uma lembrança que ficará do fundador do Departamento de Cultura na Universidade de S. Paulo e nada mais grato é à memória do que passar para ela o objeto histórico que tanto participou também da vida íntima de Fábio Prado, tendo mesmo sido por ele utilizado para seu último repouso, momentos antes de sua morte. [...]¹⁴⁹

Nesta correspondência, é patente um tom de maior sentimentalismo, ausente até então nas manifestações de Renata Crespi. Ao objeto doado são associados valores sentimentais (da esfera privada), mas também valores históricos e artísticos (da esfera pública). Ela destaca, ao fim do texto, até mesmo a proximidade física que o leito teve à pessoa de Fábio Prado, como se tal proximidade intensificasse o poder de preservação da memória de seu marido por meio do objeto. Ademais, a tais valores soma-se, novamente, o reforço da atuação política de Fábio Prado e de sua associação ao governo responsável pela criação da USP, como argumentos que reforçariam a possibilidade do aceite da doação pela instituição¹⁵⁰.

149 Carta de 03/05/1963. AG-USP. Processo n.63.1.10508.1.0

150 Posteriormente, nas atas das reuniões do CD do Museu da Casa Brasileira, haveria uma prolongada discussão a respeito dessa doação realizada ao Museu Paulista, pois os Conselheiros julgavam adequado reivindicar a posse do mobiliário do Barão de Iguape doado por Renata Crespi ao MP e,

Em carta datada de 28 de maio, o então Diretor do Museu Paulista, Mário Neme, agradece a doação realizada por Renata Crespi ao Museu, mas também lamenta que a sabida intenção de legar um maior número de peças da coleção à instituição tenha sido frustrada.

Excelentíssima senhora,

O Museu Paulista vem, por meu intermédio, agradecer a doação de uma cama estilo D. João V, de jacarandá da Bahia, que pertenceu ao 1º Barão de Iguape. Esta oferta, que fica registrada em nossos livros como feita pela distinta pessoa de Vossa Senhoria em nome e memória do ilustre paulista que foi o Dr. Fábio da Silva Prado, vem enriquecer sobremaneira o patrimônio histórico e artístico do Museu Paulista, motivo por que folgamos em renovar os nossos agradecimentos.

O Museu Paulista, que é sem dúvida alguma o verdadeiro museu de São Paulo e representativo do que há de mais lídimo nas suas gloriosas tradições, instituição em cujas salas se podem admirar e cultuar as figuras que mais se destacaram na vida social, política e econômica do passado paulista, tem, todavia, a lamentar que da coleção do grande prefeito que foi o Dr. Fábio da Silva Prado, somente uma única peça lhe tenha sido destinada, quando é corrente entre seus velhos amigos que grande parte dos objetos raros, de significação histórica e artística, por êle reunidos, êle pretendia destinar ao Museu Paulista. O pesar que sentimos ao ver malogar-se esta expectativa não é tanto por se tratar de peças realmente dignas de conservação para ilustração das gerações futuras e que o Museu talvez jamais poderá obter por outros meios, como por estarem ligadas à vida de um cidadão que tanto fez por São Paulo e pela vida cultural do Brasil. Insistimos em dizer por isso que o Museu Paulista lamenta não poder contar para o futuro com numerosas peças dignas de nossas tradições que relembrem aos milhares de visitantes que acolhe diariamente a figura, a operosidade, o espírito público e o patriotismo de Fábio da Silva Prado, que tão relevante contribuição deu à civilização paulista.[...]¹¹⁵¹.

Nessa correspondência emitida pelo Museu é importante destacar alguns pontos. Primeiramente, nota-se a ênfase em registrar não apenas o gesto de doação em memória de Fábio Prado, mas também o agente desta doação, ou seja, a própria Renata Crespi, como sua benemérita doadora. Em segundo lugar, destaca-se a referência de Neme à coleção associando-a exclusivamente à figura de Fábio Prado, o que difere da visão expressa nas declarações de Renata quanto à constituição da coleção, sempre apresentada como fruto da ação conjunta do casal. Por fim, destaca-se o discurso de afirmação do Museu Paulista enquanto espaço legítimo de representação das grandes figuras paulistas, e, conseqüentemente, adequado para abrigar a memória de Fábio Prado por meio dos objetos que poderiam ter sido doados, mas não o foram. Mario Neme lançava, assim, uma estratégia de convencimento que procurava ressaltar a possibilidade de conectar expectativas privadas de perpetuação ao papel consagrador do museu público, por meio da doação dos suportes de

para tanto, entrariam com recursos junto à Reitoria da Universidade e também ao Governo do Estado, sem sucesso. Nas atas os Conselheiros mencionam “os móveis do Barão de Iguape”, contudo nossas averiguações localizaram apenas a doação do leito de jacarandá supracitado.

151 Carta de 28/05/1963, (grifo nosso). Setor de Documentação MP. Pasta 206.

memória individual.

Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima discorrem sobre o recurso de doar ao museu como forma de romper os limites da vida doméstica: “[...] o museu permite às memórias individuais e familiares encerrar um ciclo oferecendo-se como lugar de memórias coletivas”¹⁵². As autoras comentam sobre o peso que tem o *status* do Museu, enquanto instituição legítima de representação, na decisão pela doação. Segundo elas, “indissociável do conjunto de acervo doado, a ação de doar é sempre significativa já que não ignora o lugar social do novo guardião, especialmente quando se trata de um museu que acumula sentidos ligados à fundação da cidade e da nação”¹⁵³, papel esse que o Museu Paulista exercia desde a gestão Taunay, em que diversos objetos e coleções das velhas elites do café foram doadas pelas famílias ansiosas de perpetuação pública¹⁵⁴.

A carta de Mário Neme não surtiu, contudo, o efeito de convencer Renata Crespi a legar novas peças ao Museu, afora um único acréscimo realizado posteriormente, em setembro do mesmo ano, quando Renata doaria uma colcha e um travesseiro de rolo para cobrirem o leito doado anteriormente, sendo esses itens entregues diretamente ao Museu, sem a abertura de um novo processo administrativo. Esse acréscimo sinaliza o desejo de ver o leito de jacarandá exposto de uma maneira específica, devidamente paramentado, e não desguarnecido. Buscava-se apresentar não a peça de mobiliário, pura e simplesmente, mas valorizar sua apresentação, inserindo o seu contexto de uso e o dignificando com adereços de luxo.

As incertezas quanto ao destino da coleção Crespi Prado não se limitaram às peças, estendendo-se também ao próprio edifício que as abrigava. Após a morte de Fábio, em 1963, Renata deixara o solar que, inicialmente ficou desocupado. Dois anos depois, o imóvel foi alugado ao Buffet Torres, que permaneceu no imóvel até 1972. Ao longo desse período houve, por sugestão de Paulo Duarte, a tentativa de dar-se um

152 CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura Material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Golçalves (Org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum/CNPq, 2005. p. 91.

153 Idem, p. 85.

154 “[...] o Museu Histórico Nacional, assim como o Museu Paulista, terão a missão de acumular os artefatos representativos dos grupos dominantes já que deles emanam a “tradição” que se quer elevar à condição de referencial da Nação. No caso do Museu Paulista legitimava-se o papel das elites locais, buscando-se concretamente a formação de uma identidade cultural em torno da representação da cidade como forma ideal de progresso e modernidade.” Idem, p. 100. Sobre essa articulação entre coleção privada e consagração pública, ver também o livro referencial de Regina Abreu, *A fabricação do imortal*, dedicado à doação da coleção Miguel Calmon, por sua viúva, ao Museu Histórico Nacional

destino cultural ao solar com a ideia de instalar-se ali o Museu da Cidade de São Paulo. A proposta não se concretizou e Renata acabou doando o imóvel à Fundação Padre Anchieta, em 1968. Após a saída do Buffet Torres, o edifício passou a abrigar a sede do MCB.

A doação da casa, que aparentemente determinava a dissociação definitiva entre a coleção e o edifício, não eliminou, contudo, a possibilidade de reunião da coleção ao seu espaço original, visto que, desde o início das tratativas para instalação do museu no solar, diversas formas de incorporação da coleção à nova instituição estiveram em pauta.

Como membro do Conselho Diretor do então Museu de Cultura Paulista, Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, Renata Crespi agira no sentido de doar sua coleção ao Museu. Já na primeira reunião do Conselho, em novembro de 1970, ela expressaria a vontade de legar peças ao Museu em testamento:

D. Renata Crespi da Silva Prado confirmou que doaria móveis e outras peças que pertenceram ao solar tais como serviços de jantar, porcelana, etc, como consta de seu testamento, acrescentando no entanto que evidentemente caberia ao Conselho Diretor opinar sobre o que serviria ou não ao museu¹⁵⁵.

Em outra reunião do Conselho, Renata Crespi se mostraria preocupada em entender detalhes do processo de doação:

Desejando esclarecer dúvida, D. Renata Crespi da Silva Prado perguntou que provas teria uma pessoa de doação feita ao Museu [...] O sr. Paulo Duarte informou que qualquer doação deveria ser precedida de um ofício sobre o qual se manifestaria o Conselho Diretor. Perguntou então D. Renata Crespi da Silva Prado se os objetos doados ficariam permanentemente no museu ou poderiam ser trocados ou vendidos, respondendo o sr. Paulo Duarte que deveria, se fosse vontade do doador, fixar a doação com a condição de sua inalienabilidade, mas que essa condição também deveria ser aprovada pelo Conselho Diretor¹⁵⁶.

A questão de doação de itens da coleção (ou mesmo da coleção integral) ao Museu seria retomada diversas vezes. Alguns casos foram discutidos separadamente, como foi o do busto de Renata esculpido por Brecheret, que foi por ela ofertado, em reunião ocorrida no final de 1970:

D. Renata Crespi da Silva Prado comunicou que gostaria de doar ao Museu da Cultura Paulista um busto seu, de autoria de Victor Brecheret. Em nome do Conselho, agradeceu a oferta o Sr. Eldino da Fonseca Brancante, ressaltando que a peça doada além de seu valor artístico, tinha a significação de justa homenagem à nobre figura de D. Renata Crespi da Silva Prado, devendo por isso figurar com destaque na solenidade com que se inauguraria o Museu da Cultura Paulista¹⁵⁷.

155 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 20 de novembro de 1970. Cedoc-MCB.

156 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 15 de abril de 1971. Cedoc-MCB.

157 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 3 de dezembro de 1970. Cedoc-MCB.

A ideia de o busto figurar como uma homenagem à sua doadora estava obviamente relacionada ao seu papel decisivo na instalação do Museu no Solar, por meio da doação do imóvel à Fundação Padre Anchieta. O busto não foi o único instrumento de celebração da pessoa de Renata Crespi no Museu, pois foram encomendadas duas placas de bronze, uma destinada a informar a data de fundação do Museu e o nome das autoridades políticas envolvidas, e outra dedicada à rememorar o ato de doação do Solar por Renata.

As placas de bronze foram alvo de uma disputa entre o Museu e o Buffet Torres, que ocupou o prédio ainda por um período após a cerimônia oficial de inauguração do Museu. Tal fato, que gerou atraso na desocupação do imóvel para a instalação definitiva do Museu, causaria certa indisposição entre os Conselheiros, levando Renata Crespi a atestar não se sentir disposta, no momento, a doar os jetons que recebia por comparecer às reuniões, além de ameaçar buscar reaver o imóvel judicialmente.

D. Renata Crespi Prado disse que tivera conhecimento de que as placas que haviam sido afixadas no Solar por ocasião da inauguração simbólica tinham sido retiradas, desejando, portanto saber quem as retirara. Acrescia o fato de o Solar não haver ainda sido desocupado, razão pela qual se persistisse a situação, ela retiraria a doação. [...] Em resposta [...] o sr. Ernani da Silva Bruno informou que as placas haviam sido retiradas por imposição do sr. Torres, locatário do Solar no dia 11/05/1971. Em aparte, D. Sylvia Sodré Assumpção disse que perante testemunhas, o sr. Torres lhe informara que as placas foram retiradas por pessoas do Museu e que ele pessoalmente não se opunha a que elas ficassem. O sr. Ernani da Silva Bruno ponderou que se ele dissesse isso, mentira, pois as placas foram retiradas por imposição dele. [...] como tanto o Museu como a Fundação Padre Anchieta nada fizeram para que o Solar fosse juridicamente retomado, sendo que até o advogado cuja procuração fora cassada não a passara ao novo advogado nem sendo [o] mesmo encontrado, escrevera [Ernani] um relatório que seria entregue ao governador na semana seguinte por pessoa de suas relações, relatando inclusive a disposição de D. Renata Crespi Prado de retirar a doação. Prosseguindo informou que propusera a D. Renata Crespi Prado que ainda não agisse judicialmente para reaver o imóvel¹⁵⁸.

A questão teve um desenrolar vagaroso, mas finalmente o Solar foi desocupado e o Museu pode instalar-se em sua nova sede no mês de setembro de 1972. Com o problema solucionado, logo Renata Crespi voltava a propor a doação de novas peças ao Museu. São peças de mobiliário (duas poltronas brasonadas com estofamento do assento e espaldar em veludo “bordeaux”, duas cadeiras de canto com estofamento em tecido verde e um porta-cartola de madeira) e decoração (uma moldura dourada para quadro e dois abajures de pedestal)¹⁵⁹. Pouco depois seria feita uma nova doação que incluía dois vasos de fins do século XIX¹⁶⁰, algumas louças que

158 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 5 de agosto de 1971. Cedoc-MCB.

159 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 18 de janeiro de 1973. Cedoc-MCB.

160 Um vaso trifacetado de cristal, marca Legras e outro em forma de canudo, com a boca larga, da

pertenciam à fazenda de Santa Cruz¹⁶¹, um livro intitulado *Exposição de xícaras antigas*, além de outros dois relacionados à memória da família Silva Prado: *Antonio Prado no Império e na República* (organizado por Nazareth Prado) e *In Memoriam – Martinico Prado Junior*.

Paralelamente a essas doações efetivadas ao Museu, há indícios de que Renata Crespi também atuava no sentido de legar uma quantidade maior de peças em testamento, como indicam alguns trechos das atas:

O sr. Eldino da Fonseca Brancante comunicou que estava procedendo ao tombamento das numerosas e valiosas peças que D. Renata Crespi Prado deixará em testamento ao Museu, devendo por isso o Museu da Casa Brasileira tentar obter os recursos necessários para construir mais duas alas na parte superior do edifício ou para edificar, no fundo do parque, o edifício previsto no convênio de doação do Solar¹⁶².

O sr. Eldino da Fonseca Brancante comunicou já haver terminado o levantamento descritivo das peças que D. Renata Crespi Prado doará ao Museu da Casa Brasileira, peças que se encontram em sua residência na capital e na Fazenda em Araras, passando às mãos do sr. Ernani da Silva Bruno o respectivo rascunho para que fosse datilografado. D. Renata Crespi Prado indagou se o catálogo interessa ao museu mesmo que as peças ainda não estejam em exposição, sendo-lhe informado que sim¹⁶³.

A documentação indica ter havido a intenção de realizar-se a impressão de um catálogo das peças, o que não se efetivou, visto que, em reuniões posteriores, os conselheiros discutiram, por um período, a possibilidade de o Governo arcar com os custos de impressão ou de obterem algum financiamento ou acordo com alguma editora para levar a cabo o projeto, após o que o assunto simplesmente desapareceu da pauta das reuniões. O que se realizou, de fato, foi a confecção de uma listagem, além de uma série de diapositivos¹⁶⁴ com imagens das peças que Renata Crespi pretendia doar ao MCB, que foram utilizados para apresentá-las aos funcionários do Museu¹⁶⁵. O conjunto de diapositivos foi localizado junto ao Centro de Documentação

marca Daum Nancy. 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 26 de abril de 1973. Cedoc-MCB.

161 Um prato com borda estampada e xícaras e pires com fundo azul e bordas brancas. 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 26 de abril de 1973. Cedoc-MCB.

162 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 29 de março de 1973. Cedoc-MCB.

163 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 26 de abril de 1973. Cedoc-MCB.

164 Tal listagem e os diapositivos são citados na escritura de constituição da Fundação como documentos comprobatórios da composição do acervo. Contudo, como veremos adiante, os slides encontram-se ainda em poder do MCB e a listagem, que deveria estar anexada ao estatuto da FCP em cartório, não foi localizada.

165 “[...] D. Renata Crespi Prado entregou ao sr. Ernani a coleção de diapositivos das peças que pretende doar ao Museu. [...]”, 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 30 de agosto de 1973. Cedoc-MCB; “A seguir grande número de funcionários do Museu da Casa Brasileira entrou na sala de reuniões onde foram projetados “slides” das peças e D. Renata Crespi Prado e o sr. Eldino da Fonseca Brancante procederam a descrição e deram explicações a respeito da coleção.”, 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 13 de setembro de 1973. Cedoc-MCB

do MCB, bem como uma lista das imagens, que revela haver alguns diapositivos faltantes. Infere-se desses slides (mais de uma centena de imagens) que as peças que Renata Crespi pretendia doar compõe basicamente o acervo da atual FCP.

As razões pelas quais essa doação não se realizou não ficam claras na documentação consultada. Sabe-se que se chegou a discutir detalhes da doação testamentária do acervo, cogitando-se mesmo a possibilidade de que algumas peças fossem incorporadas ao acervo do Museu prontamente¹⁶⁶. Em abril de 1974, “[...] D. Renata Crespi Prado sugeriu que a direção do Museu solicitasse ao governador para que marcasse a data para a assinatura do termo de doação, observando que qualquer data seria aceita por ela. [...]”¹⁶⁷, contudo, em maio de 1974, houve uma mudança na direção desse processo e os Conselheiros passaram a mencionar tratativas para a criação de uma Fundação.

2.2. A constituição da Fundação

As doações realizadas por Renata Crespi ao Instituto de Pré-História, ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e ao Museu da Casa Brasileira acabaram por dispersar parte de um conjunto cuja integralidade seria importante para a constituição de uma Fundação própria. Entretanto, ao doar alguns elementos de sua coleção à essas instituições, Renata Crespi logrou inserir a memória de si mesma e do marido nesses espaços.

Embora a forma institucional a ser adotada para a preservação da coleção não estivesse claramente definida desde o princípio, como fica evidente nessas doações iniciais e nas instabilidades das primeiras negociações para a doação integral, fica claro, também, que o desejo de preservar esse acervo, ou parte dele, e de associá-lo a memória do casal, foi uma preocupação sempre presente.

A decisão de constituir a Fundação, é um ato de vontade crucial realizado por Renata Crespi e que opera, por seu reflexo social, uma inclusão definitiva da memória do casal na esfera pública. Embora as exposições para fruição popular da coleção ainda demorassem muitos anos, como veremos, para se efetivar, a determinação por constituir uma Fundação privada com a afetação de um patrimônio relevante, integrado por sua coleção, a um fim de interesse público, conecta aquela com uma dimensão pública inescapável, já pelo instrumento jurídico escolhido. De fato, fundações privadas, ainda que geridas por particulares, são regidas por normas

166 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reuniões de 25 de outubro de 1973 e 13 de dezembro de 1973. Cedoc-MCB.

167 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 18 de abril de 1974. Cedoc-MCB.

jurídicas de ordem pública. Seu patrimônio, por exemplo, passa a ser fiscalizado pelo Ministério Público por meio da Procuradoria de Fundações, quanto à adequação de seu emprego tendo em vista à finalidade a que foi destinado e, em caso de insolvência, deve ser reintegrado a outra instituição pública previamente designada ou a outra estabelecida pelo Poder Público.

É indispensável também lembrar que o ato de colecionar e, principalmente, a decisão de publicizar a coleção pela criação dessa Fundação é um ato com relações e implicações de poder. Anne Higonnet sublinha o caráter político por detrás da constituição das instituições museológicas de origem privada, destacando a importância da conjuntura política e social do momento da institucionalização das coleções e da significação e repercussão de tal ato, o que sugere a necessidade de pensar a relação da Fundação Crespi-Prado com o âmbito das políticas culturais, sobretudo quando da concepção e do momento período de sua concepção e efetiva criação, o que no caso da FCP ocorre em meados dos anos 1970.

Myrian Sepúlveda dos Santos, em *Museus, liberalismo e indústria cultural*, articula um interessante retrospecto histórico para pensar os museus brasileiros em relação ao contexto político nacional da Ditadura Militar. A autora afirma que nesse período o Poder Público seria o principal financiador dos museus existentes e que os novos museus que surgiram à época dedicavam-se a coleções especializadas e/ou particulares.

Nos periódicos da época é perceptível uma atmosfera de pessimismo quanto às iniciativas culturais não-governamentais. Comentava-se que no Brasil os incentivos oferecidos a esse tipo de iniciativa não eram tão atrativos quanto nos Estados Unidos, onde os museus não-governamentais abundavam. Aqui haveria uma menor colaboração entre as esferas pública e privada no âmbito cultural e os museus, desamparados pelo governo, teriam dificuldades em formar seus acervos e levar adiante suas atividades.

Alguém disse que se os possuidores de coleções de moda, isto é, dos clássicos brasileiros, em São Paulo, doassem uma obra cada um à Pinacoteca do Estado, este vetusto museu teria um acervo que ao longo de várias décadas da sua fundação não conseguiu formar, justamente pela falta de generosidade e por falta de recursos. [...]

Em São Paulo, um dos princípios da política das artes no Estado manifestados pelo secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia, é o seguinte: o governo cuida das suas instituições, as particulares (surgiram, felizmente, porque as autoridades não se interessavam pelo assunto) se dirijam às indústrias, bancos, mecenas, como acontece nos Estados Unidos, que desenvolveram a cultura, o ensino e os museus procurando a participação dos mais abastados e uma parte do público [...] Em contrapartida, é com melancolia que indagamos: como nossos museus poderão sobreviver sem a

Como podemos constatar pela documentação analisada, a primeira opção de Renata Crespi foi recorrer às instituições públicas para garantir a preservação de sua coleção. Como vimos, a aproximação com o Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, atual MCB, foi sempre muito intensa e o projeto de doar toda a coleção ao Museu, sediado no que fora a residência do casal, aparece na documentação como a solução ideal por possibilitar a reunião da coleção com o edifício que originalmente a abrigara.

Os entraves burocráticos que se colocaram no decurso desse projeto, no entanto, com a dificuldade extra que representava a necessidade de obtenção da anuência da Fundação Padre Anchieta, proprietária legal do imóvel, e do Governo do Estado, responsável pelo Museu, atrasaram em demasia as tratativas para a doação, e levaram Renata Crespi e os Conselheiros a debaterem outras possibilidades, como a constituição de uma Fundação.

Inicialmente, a ideia parecia ser fundir, sob uma mesma instituição, o Museu e a coleção do casal Crespi-Prado, como podemos observar nos seguintes trechos retirados das atas das reuniões do Conselho Diretor do Museu:

[...] iniciaram-se os trabalhos com o sr. Paulo Duarte informando sobre a decisão de D. Renata Crespi Prado de transformar o Museu em Fundação, o sr. Nino Gallo tivera duas entrevistas com o curador de Fundações do Ministério Público para concretização do fato. Em aparte, o sr. Ernani da Silva Bruno observou que do ponto de vista da Fundação Padre Anchieta o comodato não poderia ser realizado sem que a entidade auferisse alguma vantagem, mesmo que simbólica. Concordando, o sr. Paulo Duarte informou que deveria haver essa compensação simbólica. [...]¹⁶⁹

[...] O sr. Paulo Duarte comunicou que os entendimentos para transformação do Museu em Fundação estão correndo satisfatoriamente. Tão logo esteja pronto o estudo a respeito ele será submetido à apreciação do colegiado. O sr. Eldino da Fonseca Brancante indagou de que maneira viverá o Museu após essa transformação, informando o sr. Paulo Duarte que passará de comodatário a proprietário recebendo subvenções do Estado, da prefeitura e de particulares. [...]¹⁷⁰

[...] O sr. Presidente do Colegiado solicitou do sr. Paulo Duarte a exposição de motivos que levariam a transformar o Museu da Casa Brasileira em uma Fundação. O referido conselheiro explicou que cansado de ver que não se consegue a inauguração e em conversa com D. Renata Crespi Prado, concluíram que esse Patrimônio de milhões deveria ser transformado em Fundação. O testamento seria transformado, idéia já aprovada em princípio. A Fundação teria 9 curadores que a doadora designaria. O dr. Luis Arrobas Martins em aparte, informou que quando criou o Museu não se pensou em Fundação [...] a administração poderia empenar ainda mais. Se houvesse lei

168 Panorama Nacional – São Paulo. Arte Vogue I, São Paulo, 1977. p. 31-32.

169 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 2 de maio de 1974. Cedoc-MCB.

170 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 27 de junho de 1974. Cedoc-MCB.

Federal disciplinando a matéria, talvez fosse diferente. Continuando, disse não ver mal em se transformar em Fundação, mas os museus haviam sido criados com o máximo de autonomia. Sugeriu, entretanto, que se aguardasse mais um pouco, pois o novo Governo tem grande interesse pelas atividades culturais¹⁷¹.

Inicialmente chama a atenção, no primeiro trecho, o peso que é dado a figura de Renata Crespi, a quem é atribuída a decisão pela transformação do Museu em Fundação. Provavelmente isso se relaciona à possível doação de sua coleção, que vinha sendo discutida anteriormente; uma vez criada a Fundação, a coleção passaria a ser patrimônio da mesma. Percebemos, pelos excertos, que essa primeira ideia de Fundação incorporava todo o Museu, incluindo o seu edifício sede, o Solar Fábio Prado, que aparece como um ponto chave nas discussões do Conselho. Com a criação dessa nova Fundação, a ideia não era somente incorporar a coleção de Renata Crespi, mas também obter a posse efetiva do Solar.

Na reunião seguinte do Conselho Diretor, contudo, o tom se alterou, e a Fundação em discussão aparece como uma instituição à parte, à qual poderiam ser anexados o Museu e o Solar:

O sr. Paulo Duarte informou que o número máximo de curadores da Fundação em projeto, após novos estudos, passará a ser de onze (11) e foram também acrescentadas as disposições transitórias dos estatutos, sendo que o último artigo prevê a possibilidade de ser anexado à Fundação, o Museu da Casa Brasileira com o Solar Fábio Prado aumentando então com mais dois membros o Conselho Curador da Fundação, de que participaria o Secretário da Cultura e o Secretário da Fazenda, como representantes do Governo do Estado¹⁷².

O processo de criação da Fundação se arrastou, aparentemente sofrendo diversas modificações até sua conclusão em 14 de janeiro de 1975, quando é criada oficialmente a Fundação Crespi-Prado por escritura pública de constituição lavrada no 11º cartório de notas¹⁷³. Nesse documento, a criação da Fundação é referida como uma intenção de longa data do casal:

[...] pela outorgante [Renata Crespi] me foi dito que [...] atendendo a vontade que sempre manifestou e aquela manifestada em vida por seu marido, Fábio da Silva Prado, que sempre demonstrou entusiasmo pela cultura, resolvera criar, como por este instrumento é criada, uma Fundação que se chamará Fundação Crespi-Prado, com sede na cidade de São Paulo, estado de São Paulo, sem objetivo de lucro, destinada a incentivar as artes e outras ciências sociais, inclusive a história e mais conhecimentos correlatos [...]¹⁷⁴

O acervo da FCP foi definido por meio do catálogo e dos diapositivos

171 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 22 de agosto de 1974. Cedoc-MCB.

172 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 31 de dezembro de 1974. Cedoc-MCB.

173 Atualmente encontra-se no 4º Oficial de Registro de Títulos e Documentos e Civil de Pessoas Jurídica da Capital (4º RTC). Livro de notas 2.662 fls. 65vº.

174 Escritura de consituição da FCP. 4º RTC, Livro de notas 2.662, fls.1.

elaborados anteriormente, citados nas reuniões do Conselho Diretor do MCB.

A coleção de móveis antigos, quadros, pratarias, tapeçarias, ourivesarias, baixelas e demais objetos constantes do catálogo rubricado pela instituidora e por testemunhas por ela designadas objetos estes fotografados em diapositivos que se acham sob a guarda do Museu da Casa Brasileira, e ficarão fazendo parte integrante do patrimônio da Fundação. Estes objetos, cuja relação se encontram em anexo a esta, arquivada em Cartório, ficarão em poder da Instituidora até sua morte, após o qual passarão imediatamente para a posse da Fundação¹⁷⁵.

Como vimos, tais diapositivos encontram-se ainda sob a guarda do setor de Documentação do MCB. O catálogo que deveria estar anexado à escritura, contudo, não foi localizado junto ao Cartório, não havendo ali, portanto, qualquer registro oficial que ateste integralmente a composição do acervo da FCP¹⁷⁶.

A criação da FCP teve pequena repercussão na imprensa, tendo sido localizadas apenas duas notas comentando o acontecimento. Ambas as reportagens, publicadas na *Folha de S. Paulo*, noticiam a futura criação de um museu e a realização de eventos pela nova Fundação.

Foi criada em São Paulo a Fundação Crespi-Prado, por iniciativa da viúva do ex-prefeito Fábio da Silva Prado. Entre outras atividades, a Fundação instalará um museu cujo acervo será composto por objetos e conjuntos relacionados com a arte e a História do Brasil, como móveis antigos, quadros, pratarias, tapeçarias, ourivesarias, baixelas e obras de arte colecionadas pela fundadora.

Além do museu a Fundação manterá cursos de arte e história, organizará congressos, conferências e simpósios sobre assuntos de interesse histórico e artístico. [...] ¹⁷⁷

A Fundação Crespi-Prado [...] vai instalar em São Paulo um novo museu. Sua fundadora, dona Renata Crespi da Silva Prado, viúva do ex-prefeito da Capital, Fábio da Silva Prado, irá compor o acervo inicial desse museu com obras de sua coleção particular, totalmente doada à Fundação. Entre os objetivos da entidade, segundo vontade da fundadora, incluem-se a promoção de cursos regulares e periódicos de Arte e História; organização de simpósios e congressos sobre assuntos culturais, e a manutenção de uma biblioteca com uma seção brasileira. [...] ¹⁷⁸

Dentre os objetivos específicos discriminados no estatuto estão a instalação e manutenção de um museu “de organização e estrutura moderna [...] com monitores competentes para acompanhar grupos de visitantes”, a realização de estudos e organização de cursos regulares ou periódicos sobre a história do Brasil e de São Paulo e de eventos (congressos, simpósios, etc.) relacionados a esses temas, o

175 Escritura de consuição da FCP. 4º RTC, Livro de notas 2.662 fls.4.

176 Alentamos a possibilidade de haver uma cópia desse documento junto à Curadoria de Fundações. A consulta a este documento, contudo, nos foi negada em primeira instância sob alegação de tratarem-se de documentos sigilosos.

177 Criada mais uma fundação cultural em SP, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 de junho de 1975, primeiro caderno, p.16.

178 Inaugurada a Fundação, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 de junho de 1975 primeiro caderno p.18.

oferecimento de bolsas de estudo e verbas para pesquisa, além do financiamento da publicação de obras de interesse relacionadas aos seus objetivos, a manutenção de uma biblioteca, com uma seção brasileira, e um arquivo organizado de suas atividades¹⁷⁹. Foi encontrado, contudo, apenas um registro que comprova a realização, pela Fundação, de um evento dedicado a rememorar a figura de Fábio Prado, já no século XXI, como pode ser observado pelo anúncio publicado n'O *Estado de S. Paulo*:

Como forma de homenagear os 450 anos de São Paulo, a Fundação Crespi-Prado realiza hoje uma série de palestras sobre a vida do casal Fábio e Renata da Silva Prado, que se funde com a própria história da cidade, no Museu da Casa Brasileira. Amanhã será apresentado o espetáculo *Cancioneiro da Imigração – Concerto Italiano*. O público que visitar o museu também poderá conferir uma exposição com belas peças do mobiliário, louças, preciosidades trazidas de diferentes cantos do mundo e obras de arte, como um busto de Renata esculpido por Victor Brecheret, quadros de Portinari e Di Cavalcanti. [...]

“A Fundação decidiu organizar este evento para homenagear Prado e tudo o que ele fez pela cidade. A idéia de organizar palestras é uma forma de explicar quem foi e sua importância para a cidade.”, observa Adriana Maria Crespi, presidente da diretoria-executiva da Fundação e sobrinha do casal.

Cabe aos palestrantes discutir a gestão de Prado como prefeito, diretor do Jockey Club e a atuação na cidade de Arara [sic], para a qual doou uma biblioteca e montou um hospital. Já o concerto apresenta a memória musical dos imigrantes e descendentes de italianos. O casal não teve filhos e uma das doações importantes foi a mansão onde hoje está situado o Museu da Casa Brasileira¹⁸⁰.

É interessante perceber como a FCP procurou, por meio da realização de uma apresentação musical, inserir no evento à questão da memória dos imigrantes italianos. A Fundação não contava com espaço expositivo próprio, de forma que a extroversão do acervo e o desenvolvimento de suas atividades, como esta, dependiam de acordos com outras instituições.

2.3. A busca por um lugar

Para a construção do rol de parceiros da FCP, foi fundamental a pesquisa em jornais e revistas que, por meio de seus anúncios e reportagens, possibilitam que se tenha um panorama da atuação pública da Fundação.

O parceiro mais antigo da FCP é, certamente, o Jockey Club de São Paulo, cuja existência está estreitamente vinculada à família Prado. A relação remonta à própria criação do Jockey, fundado em 1875 pela atuação, dentre outros, do Conselheiro Antônio da Silva Prado, tio de Fábio Prado. A construção do hipódromo da Cidade Jardim (inaugurado em 25 de janeiro de 1941) está diretamente ligada à

179 Escritura de consituição da FCP. 4º RTC, Livro de notas 2.662, fls.2.

180 Lembranças do Prefeito Fábio Prado, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 18 de novembro de 2004, Caderno 2, D6.

atuação de Fábio Prado. A proposta foi elaborada durante seu primeiro período na presidência do Jockey (1934) e os trâmites para a construção se efetivaram durante seu mandato à frente da prefeitura¹⁸¹.

O Jockey seria a única instituição a abrigar peças da coleção da FCP logo após a sua criação, em 1975, quando o restante do acervo, sem um local apropriado para exposição, fora acondicionado em *containers* de empresas especializadas. E essa relação se mantém até hoje.

Aparentemente, a relação da FCP com o Jockey pautava-se, inicialmente, por termos informais. A documentação menciona que havia peças em exposição no Jockey Club, mas não foi encontrada qualquer nota de divulgação na imprensa sobre essa pretensa mostra, muito menos documentos que firmassem um acordo formal entre ambas as instituições.

Data de abril de 1991 a primeira nota encontrada nos periódicos a respeito do acervo da FCP em exposição no Jockey Club. A exposição, gratuita, era visitável no período da tarde, todos os dias da semana, com exceção das terças:

O Jockey Club de São Paulo mostra a partir desta sexta-feira peças do acervo da mansão do casal Renata Crespi e Fábio da Silva Prado na Avenida Brigadeiro Faria Lima, que hoje abriga o Museu da Casa Brasileira. Móveis dos mais diversos estilos, tapetes, serviços de talheres e louças, pinturas e esculturas formam um painel do estilo de vida de uma típica família aristocrática paulista. Entre os destaques está a pintura *Aspecto da Floresta*, de Cândido Portinari, um óleo sobre tela de 1945¹⁸².

É interessante destacar que a nota, publicada no suplemento de turismo do jornal *O Estado de S. Paulo*, não menciona nominalmente a FCP. O foco recai no casal, e o MCB é usado como referência para situar o leitor, fazendo uma associação reconhecível entre o edifício do solar e o acervo exposto. Das peças mencionadas é dado especial destaque ao quadro de Portinari, uma das poucas obras modernas da coleção.

O Jockey Club passaria a divulgar pequenos anúncios dessa exposição periodicamente, entre abril de 1991 e abril de 1992¹⁸³. A exposição passa então a receber um nome, “Acervo da Fundação Crespi-Prado”, e aparece referida como uma exposição permanente de mobiliário, prataria, porcelana e obras de arte. A visitação segue gratuita, e o horário de visitação permanece, grosso modo, o mesmo, sofrendo uma pequena redução de meia hora.

181 Histórico, In. Plano Diretor. São Paulo: Jockey Club, 2014.

182 Acervo Crespi Prado, O. Estado de S. Paulo, São Paulo, Suplemento de turismo, 9 de abril 1991.

183 Notas publicadas na sessão “Guia” do jornal O Estado de S. Paulo, em 11/06/91; 23/07/91; 03/10/91, 16/10/91, 29/10/91; 11/12/91, 16/12/91, 18/12/91, 28/12/91; 05/01/92, 28/01/92; 17/02/92, 20/02/92, 24/02/92, 29/02/92; 12/03/92, 16/03/1992, 23/03/92; 13/04/92.

As peças da FCP em exposição, contudo, não serviam apenas para compor essa mostra aberta ao público no espaço do Jockey. Desde maio de 1991, o espaço que recebia a exposição foi divulgado enquanto área passível de aluguel para a realização de eventos.

Os salões da sede do Jockey Club de São Paulo estão disponíveis para a realização de eventos. Os salões foram reinaugurados em janeiro passado e contam com parte do acervo da coleção da família Crespi Prado, ficando assim aberta a possibilidade da realização de festas num cenário decorado com quadros de Portinari, cristais da Cia. das Índias, além de móveis antigos e tapetes persas. O Jockey conta ainda com uma completa estrutura para organizar coquetéis e jantares. Os dias possíveis para a realização dos eventos são as terças e sextas-feiras, quando não são realizadas corridas. Maiores informações, com o departamento de marketing do Jockey Club. [...]¹⁸⁴

O trecho nos permite inferir que as peças estavam em exposição no Jockey desde janeiro de 1991, data da reinauguração dos salões. Como podemos observar, as peças do acervo da FCP, ali expostas, não se prestavam apenas para uma exibição de caráter museológico, mas eram utilizadas enquanto um conjunto decorativo, função que certamente interferiu na forma adotada para a disposição dos objetos.

Esse modo, por assim dizer utilitário, de apropriação do acervo, parece ter sido a fórmula reinante na relação entre ambas as instituições. Em visita realizada às dependências do Jockey Club, em maio de 2015, pode-se verificar que os itens do acervo da FCP encontram-se expostos de forma muito semelhante à descrita nesse anúncio de 1991, mas, atualmente, não há mais a possibilidade de livre visitação. As peças estão dispostas em dois ambientes, de acesso exclusivo aos associados do Jockey Club, sem qualquer informação sobre elas.

A maioria das peças está disposta em grandes vitrines de metal e vidro. São peças de porcelana, marfim, pedra e prataria. Há também, móveis e quadros. Os objetos nas vitrines são passíveis de mera observação, mas os móveis, dispostos, sem qualquer identificação e restrição de acesso, se encontram na mesma situação dos demais itens de mobiliário que compõem a decoração das salas sociais do clube, portanto passíveis de cumprirem ainda uma função utilitária.

184 O Estado de S. Paulo, São Paulo, 24 de maio de 1991, O melhor da semana, p. 7.

Figura 31 – Vistas da exposição das peças da FCP no Jockey Club. Entre os itens podemos identificar quadros de A. Locatelli, E. Vienot, J. Ranc e G. B. Gaulli, um arcaz do séc XVII, duas credências e um trumeau veneziano marchetado do séc XVIII. Fotos de maio/2015.

A total ausência de etiquetas junto às peças torna impossível a distinção entre quais objetos fazem parte da coleção e quais objetos compõe a decoração usual do espaço. Os objetos, sem qualquer informação ou indicação de sua situação, se colocam de forma indistinta no ambiente e, ao observador desavisado, surgem como qualquer outro objeto, e como tal, prestam-se à interação sem qualquer mediação que indique seu caráter patrimonial. Uma futura mediação institucional seria, portanto, uma forma simples e eficiente de reforçar a distinguibilidade e a compreensão da importância das peças expostas.

Pode-se dizer que esse mobiliário segue exercendo sua função distintiva, tal qual fizera, antes da institucionalização, como parte da coleção privada do casal. Sem entrar no mérito dos riscos que essa configuração coloca à conservação das peças, é interessante pensar como esse acervo teve seu acesso limitado por um acordo que conta com a anuência da Curadoria de Fundações e cabe questionar se essa função é condizente com os princípios e objetivos expressos pela FCP em seu estatuto.

A menção aos patronos responsáveis por reunir essa coleção, dá-se logo no

princípio em um pequeno painel intitulado “Fundação Crespi-Prado”, que traz quatro fotos de eventos sociais em que Fábio Prado esteve envolvido – a figura de Renata Crespi aparece somente em uma das imagens e não é citada nominalmente. Tal menção, entretanto, encontra-se restrita a esse espaço e torna-se difícil estabelecer um nexo entre as peças deste e do outro ambiente com a Fundação.

Figura 32 – Painel da Sala Fábio Prado no Jockey Club de São Paulo. Foto de maio/2015.

Legendas: **1.** Casal da Silva Prado e Mário de Andrade na inauguração da Exposição de Iconografia Musical. São Paulo, 1937. Coleção Inst. de Estudos Brasileiros – USP; **2.** Fábio da Silva Prado e Mário de Andrade no Congresso da Língua Nacional Cantada. São Paulo, 1937. Coleção Inst. de Estudos Brasileiros – USP; **3.** Fábio da Silva Prado recebe a escultura em bronze da Diretoria do Jockey Club por ocasião de seu aniversário. São Paulo, 1953. Coleção Jockey Club de São Paulo; **4.** Fábio da Silva Prado e o Governador Jânio Quadros durante a cerimônia da ordem do Santo Sepulcro. São Paulo, 1957. Coleção Arquivo do Estado.

Recentemente, também o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo estabeleceu um comodato para a cessão de obras com a FCP. Os Palácios do Governo frequentemente realizavam empréstimos de obras junto aos museus da Secretaria de Cultura (como o MCB) e Renata Crespi, em sua atividade enquanto conselheira do Museu, tomou conhecimento dessa prática. Também seu irmão, Raul Crespi, estabeleceu contato com essa instituição ao transferir ao Governo, em 1965, itens de mobiliário de sua mãe, condessa Marina Crespi, atualmente em exposição no Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão.

A relação entre a FCP e o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, por meio da Casa Civil, foi formalizada pelo contrato de comodato aprovado em setembro de 2011¹⁸⁵, e assinado em fevereiro de 2012. Em visita ao Palácio dos Bandeirantes, realizada em janeiro de 2015, pudemos verificar a diversidade das obras emprestadas: são quadros, tapeçarias, louças, peças de mobiliário e prataria, além de objetos de decoração (como vasos e miniaturas) e itens utilitários, como um conjunto de objetos de *toilette* do séc. XIX. No total, são 132 obras emprestadas que foram selecionadas pela Curadora da instituição, Ana Cristina Carvalho, dentre o acervo da FCP, até então armazenado em depósitos.

Em entrevista realizada com a curadora, em junho de 2016, pudemos obter

¹⁸⁵ Processo CC-3550-2011. Parecer 659-2011, da Assessoria Jurídica do Governo. Aprovação em 15 de setembro de 2011.

maiores informações sobre os critérios que fundamentaram a seleção das peças. Segundo Ana Cristina Carvalho, as peças foram selecionadas conforme seu estado de conservação¹⁸⁶, sua afinidade com as peças do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios (que contém tipologias muito semelhantes às do acervo da FCP) mas também, como parte de um projeto mais amplo de restauro e criação de um Museu-Casa no Palácio dos Campos Elíseos, visando a composição de um conjunto representativo da forma de habitar da elite do café na cidade de São Paulo.

O Acervo-Artístico Cultural dos Palácios detém também a guarda do acervo do Palácio dos Campos Elíseos e participou desde o início do processo de requalificação do mesmo que seria destinado, originalmente, para uso simultaneamente administrativo e cultural. O projeto inicial foi modificado para que o referido Palácio, atualmente em fase final de restauro, desempenhe apenas funções museológicas. O projeto de museu em desenvolvimento pretende criar ambientes que representem a forma de morar da elite cafeicultora da cidade a partir de diversos acervos disponíveis, sem preocupação com a origem específica ou a trajetória de cada peça individualmente.

O Museu-Casa do Palácio dos Campos Elíseos será provavelmente inaugurado em 2017, mesmo ano de vencimento do contrato de comodato com a FCP. A Curadora não descarta contudo, que seja feita uma renovação do contrato para que as peças em comodato possam ser utilizadas na ambientação do novo Museu-Casa, conforme a ideia inicial.

O acervo da FCP no Palácio aparentemente é mobilizado com um dinamismo maior do que nas demais instituições parceiras, sendo utilizado para a realização de exposições temporárias com duração média de aproximadamente um ano, realizadas não só no Palácio dos Bandeirantes, mas também no Palácio Boa Vista (em Campos do Jordão) e no Palácio do Horto Florestal¹⁸⁷, na zona norte da cidade de São Paulo.

A FCP teve também no MCB um parceiro constante, visto que, mesmo não tendo recebido a coleção de Renata Crespi, que acabou optando pela criação da FCP, esse Museu discutiu possíveis acordos, desde a década de 1970. Inicialmente, os Conselheiros do MCB, ainda impactados pela abrupta mudança na direção das

186 Segundo a Curadora, a seleção das peças foi feita inicialmente a partir de uma lista do acervo da FCP consultada no MCB. A visita aos depósitos em que estavam armazenadas as peças do acervo da FCP, contudo, revelou que muitas das peças encontravam-se em avançado estado de deterioração, o que inviabilizou sua inserção no contrato de comodato.

187 O Palácio do Horto Florestal que antes pertencia à Casa Civil foi transferido para a Secretaria de Estado do Meio Ambiente, em 2012, tendo deixado de receber as exposições do Acervo Artístico-Cultural.

discussões, que levou a constituição da FCP como uma instituição à parte, falavam vagamente em estabelecer relações entre as instituições, mediadas pelo Governo do Estado:

O sr. Ernani da Silva Bruno indagou ao sr. Paulo Duarte em que situação se achava o problema de constituição de uma Fundação, informando esse conselheiro que o documento já fora assinado à sua revelia e com muitas modificações. O Conselho da Fundação ficaria autorizado a entrar em contato com o Governo do Estado para estabelecer suas relações com o Museu da Casa Brasileira¹⁸⁸.

A ideia de que o MCB abrigasse obras do acervo da FCP, contudo, permaneceu latente. Isso se manifestava de forma mais pontual, com os conselheiros decidindo, em uma reunião em que Renata esteve ausente, consultá-la sobre a possibilidade de serem cedidas ao MCB algumas peças de sua coleção em custódia para “maior realce” de suas exposições¹⁸⁹. Posteriormente, debateram a contratação da museóloga portuguesa Maria Tereza Gomes Ferreira para a realização de um estudo sobre a acomodação da totalidade do acervo da FCP no Solar, que passava então por reformas¹⁹⁰.

Com o término do mandato do primeiro Conselho Diretor do MCB e o não encaminhamento ao Governo do Estado da lista de sucessores, o Museu passou por um período de quatro anos sem Conselho, até que, em fins de outubro de 1979, foram indicados novos Conselheiros pelo Governador Paulo Maluf. Já na primeira reunião do novo Conselho, foi debatida a elaboração de um convênio da FCP com a Secretaria de Cultura do Estado para que as peças do acervo da Fundação pudessem ser expostas no Museu. Foram discutidas as condições que deveriam reger esse contrato e a forma de exposição a ser adotada quando de sua realização. A opinião que prevaleceu, ao fim da discussão, defendia o acolhimento de todo o acervo da FCP, mas em uma exposição mais seletiva, que não expusesse todas as peças nem adotasse a forma de uma reconstituição da residência do casal Crespi-Prado¹⁹¹.

Renata Crespi faleceu em fevereiro de 1981 sem ver a concretização desse acordo, cujas discussões se estenderiam ainda por um longo período. Em junho de 1985, a FCP declarou seu intuito de promover as adaptações necessárias para a acomodação do acervo no MCB (reforma de vitrines, adequação da iluminação, incremento da segurança, etc)¹⁹².

188 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 23 de janeiro de 1975. Cedoc-MCB.

189 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 24 de julho de 1975. Cedoc-MCB.

190 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reuniões de 14 de agosto de 1975 e 18 de setembro de 1975. Cedoc-MCB.

191 1º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 30 de outubro de 1975. Cedoc-MCB.

192 2º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 26 de junho de 1985. Cedoc-MCB.

Novamente os slides do acervo da FCP foram utilizados para inteirar os Conselheiros do conteúdo da coleção. Nesta reunião, pela primeira vez, foi mencionada a ideia de buscar reunir informações a partir de depoimentos sobre o Solar, projeto que aparentemente não se realizou:

[...] foram apresentados slides mostrando parte da coleção de obras de arte e objetos da Fundação Crespi-Prado. Mais uma vez foi ratificado pelo Conselho o desejo de que essa coleção venha para o Museu da Casa Brasileira. O senhor Mario Pimenta Camargo, também membro do Conselho Diretor da Fundação Crespi-Prado, já está redigindo o comodato que permitirá que essa vinda se concretize. Durante a projeção dos slides o senhor José Bonifácio Coutinho Nogueira colocou a necessidade de se tomar depoimentos gravados das pessoas que frequentaram o Solar Fábio Prado e que ainda estão vivas. Esses depoimentos se constituirão na memória que dispomos para um estudo dos antigos ambientes da casa¹⁹³.

Com o avançar das negociações sobre o comodato, os Conselheiros passaram a dedicar as reuniões do Conselho quase que exclusivamente para debater cláusulas do contrato e esclarecer a forma como essa parceria se daria. Os Conselheiros expressaram especial preocupação com a forma de exposição do acervo:

O sr. Roberto Dualibi perguntou ao sr. José Bonifácio se na vinda do Acervo Crespi-Prado haveria uma fusão com o acervo do MCB, o sr. José Bonifácio afirmou que em termos legais essa fusão não é possível, mas para o público que irá ver o acervo haveria essa fusão. [...] A conselheira Luisa Konder perguntou ao sr. Mário Pimenta se esses planos [de disposição do acervo da FCP no Solar] seriam de uma reconstituição da casa como ela era. O sr. Mário Pimenta respondeu que o plano da Fundação Crespi Prado reconstituiu apenas partes da casa.

[...]

A conselheira Célia Nunes Galvão Quirino dos Santos, observou que seria uma pena um Museu que tem agora uma Direção tão talentosa quanto a do sr. Roberto Dualibi, vir a se tornar de repente um museu parado, ou seja de apenas uma visita, citando o caso do Museu Oscar Americano. E tornou a observar que não concorda com a vinda do acervo nos termos colocados agora.¹⁹⁴

Para os Conselheiros, um ponto importante era negociar com a FCP um acordo que garantisse ao MCB mais espaço para exposições temporárias, reduzindo a área destinada exclusivamente ao acervo da Fundação. Os Conselheiros temiam que uma expografia que visasse a reconstituir os espaços da residência fosse demasiado extática e, assim como a expografia adotada pela Fundação Maria Luisa e Oscar Americano, desmotivasse o público a visitar o Museu mais de uma vez.

O comodato sofreria ainda algumas modificações, sendo aprovado pelo Conselho Diretor do MCB em 16 de janeiro de 1986. Contudo, discordâncias entre o Governo do Estado, a FCP e a Fundação Padre Anchieta a respeito da duração do contrato, entre outros detalhes, atrasam a assinatura do acordo.

193 2º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 07 de agosto de 1985. Cedoc-MCB.

194 2º Caderno de atas das reuniões do CD. Reunião de 5 de dezembro de 1985. Cedoc-MCB.

Há longos vácuos na documentação das reuniões do Conselho nesse período que prejudicam o entendimento dos pontos que entravaram o processo. Um documento oficial chegou a ser elaborado, embora, por algum motivo não identificado, não tenha sido oficialmente firmado. As peças da FCP, contudo, vão para o Museu sob os termos de um acordo de permanência, válido até 2007, de forma que o MCB inaugura a exposição Acervo Crespi-Prado, em 29 de outubro de 1996. Esse acordo previa a utilização, pela FCP, do espaço do piso superior do MCB, bem como das escadas e da galeria do andar térreo, uma questão que seria fortemente questionada posteriormente, quando das tratativas para renovação do contrato, como veremos mais adiante.

Em 2011, um novo contrato de comodato entre a Secretaria do Estado da Cultura e a FCP é firmado para possibilitar o empréstimo de peças ao MCB e à Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁹⁵. Como parte do processo para a realização do comodato, a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM) elaborou e encaminhou um ofício ao Governo do Estado justificando a importância da celebração do contrato com a FCP. Da leitura desse documento depreende-se uma visão oficial da Secretaria sobre o acervo da FCP, bem como das possibilidades de mobilização desse acervo antevistas pela UPPM para as unidades que receberiam as peças:

Este acervo é formado principalmente por móveis domésticos, mas também por prataria, louçaria brasonada, tapeçaria, medalhística, publicações, fotografias, armamentos brancos, esculturas, gravuras e pinturas que foram sendo reunidos ao longo de anos pelo casal Renata e Fábio Prado. Toda a coleção possui objetos e obras representantes de diferentes estilos e séculos, formando um panorama artístico bastante diversificado.

A importância desta coleção reside na sua consistência enquanto conjunto de objetos representativos de um modo de habitar da elite paulistana da primeira metade do século XX. A existência de obras de artistas como Di Cavalcanti e Portinari, bem como a presença de objetos cuja maestria técnica de produção – como os serviços de jantar e a prataria – indicam a existência de um perfil colecionador, característico do gosto de uma determinada época. Note-se que o casal Renata e Fábio Prado exerceu papel de destaque na sociedade paulistana na primeira metade do século XX, tendo ele sido prefeito da cidade de São Paulo, entre 1934 e 1938 e grande incentivador da área da cultura durante sua gestão. Foi ele o responsável, por exemplo, pela criação do Departamento de Cultura da Prefeitura e por chamar personalidades como Mário de Andrade para compor o seu corpo técnico. [...]

Cabe destacar que o Museu da Casa Brasileira está instalado no Solar Fábio Prado, que pertenceu e foi habitado pelo casal, onde a referida coleção encontra um local pertinente de exposição. [...] Dada a importância da coleção e a complementaridade existente entre as propostas museológicas do Museu da Casa Brasileira e Pinacoteca do Estado, a UPPM recomenda o maior prazo possível na assinatura do termo de comodato (ao menos dez anos)¹⁹⁶.

195 Comodato processo 67240/2010, entre a Secretaria de Estado da Cultura e a FCP. Firmado em 06 de julho de 2011, vigente até 06 de julho de 2016.

196 Ofício da UPPM ao Chefe de Gabinete do Governo do Estado. “Termo de Comodato com a Fundação Crespi Prado”, processo 67240/2010, 09 de setembro de 2010.

Percebemos novamente o papel político desempenhado por Fábio Prado no passado sendo utilizado enquanto uma justificativa para a importância do acervo reunido pelo casal, bem como do destaque dado à presença de obras modernas, que, como já se apontou, representam uma exceção dentro do conjunto da coleção. Também a relação do acervo da FCP com o Solar Fábio Prado é lembrada no documento, em decorrência do que o MCB, sem uma reflexão mais aprofundada, é definido como “um local pertinente de exposição” dessas peças da coleção. A carta destaca ainda questões práticas, evidenciando que o comodato não representaria um ônus ao Estado, visto que o seguro das peças seguiria sob a responsabilidade da FCP. A extensão do prazo do comodato, solicitada ao final do ofício, foi o único ponto a não ser atendido, e o comodato foi estabelecido com validade de apenas cinco anos.

Diferentemente do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, e do MCB, que emprestaram um grande número de obras, no caso da Pinacoteca do Estado, a lista de obras emprestadas pela FCP é muito reduzida. A parceria com a Pinacoteca data de 2011 e foi firmada no mesmo contrato de comodato que versa também sobre o empréstimo de obras ao MCB, visto que ambos os museus são instituições da Secretaria da Cultura do Estado, gerenciados por Organizações Sociais de Cultura¹⁹⁷.

A análise da documentação referente ao processo de elaboração do comodato revela que, inicialmente, o Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca elencava cinco obras do acervo da FCP que interessariam ao Museu: o retrato de D. Amélia de Leuchtenberg, de Franz Xaver Winterhalter; o retrato de D. Pedro II (jovem), de Louis Auguste Moreaux; *Floresta e Veado*, de Cândido Portinari; *Vista de Casario*, de Emiliano Di Cavalcanti e o torso feminino esculpido por Victor Brecheret¹⁹⁸. Contudo, esta lista inicial seria modificada, sendo acrescida do quadro *Panorama do Rio de Janeiro*, de Nicolau Facchinetti, tendo ainda sido suprimidos os quadros de Portinari e Di Cavalcanti, visto que Adriana Maria Crespi, presidente da FCP, expressou a vontade de que os mesmos permanecessem no MCB¹⁹⁹. Quanto à escultura de Brecheret, a documentação não fornece qualquer dado que justifique sua ida ao MCB, e não à Pinacoteca, como desejava o Conselho de Orientação Artística.

Dos três quadros que efetivamente foram cedidos em comodato à Pinacoteca,

197 A Pinacoteca é gerenciada pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura, já o MCB tem sua gestão a cargo da Organização Social de Cultura A Casa Museu de Artes e Artefatos Brasileiros.

198 Ata de reunião extraordinária do Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca, de 14 de setembro de 2010, p.02, item IV: Proposta de Comodato de Obra de Arte. Setor de Gestão Documental da Pinacoteca.

199 Ofício nº02/2011 FCP-UPPM, de 12 de maio de 2011. Setor de Gestão Documental da Pinacoteca.

um nunca foi exposto pelo Museu. Trata-se do retrato de D. Amélia de Leuchtenberg, segunda Imperatriz do Brasil, que atualmente passa por tratamento no laboratório de conservação e restauro da instituição. Os demais integram a exposição de longa duração do acervo “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”²⁰⁰, estando o quadro de Facchinetti situado na sala 2 (“Artistas Viajantes”), e o retrato de Moreaux na sala 3 (“A criação da Academia”).

Figura 33 – Panorama do Rio de Janeiro (segunda metade do séc. XIX). Nicolau Facchinetti (1824-1900)
Óleo sobre papel colado sobre madeira
Exposição de longa duração da Pinacoteca. Sala 02 – Artistas Viajantes.

Figura 34 – Retrato de D. Amélia de Leuchtenberg
Franz Xaver Winterhalter (1805-1873)
Óleo sobre tela
(registro fotográfico de controle para Restauro)

Figura 35 – Retrato de Dom Pedro II, c. 1845
Louis Auguste Moreau (1818-1877)
Óleo sobre tela
Exposição de longa duração da Pinacoteca.
Sala 03 – A Criação da Academia.

200 Exposição inaugurada em 15 de outubro de 2011, em cartaz até 31 de dezembro de 2016.

Figura 36 – Vista da exposição de longa duração da Pinacoteca. Sala 02 – Artistas Viajantes.
Fonte: site Pinacoteca

É interessante perceber que dentre as instituições que firmaram acordo com a FCP, somente a Pinacoteca optou por efetuar escolhas pontuais, em complementação ao próprio acervo, e utilizar as peças do acervo da FCP de forma construtivamente integrada à sua exposição de longa duração.

No que diz respeito ao MCB, o novo comodato, realizado em 2011, restringiu a exposição do acervo da FCP ao andar superior do Museu, na antiga biblioteca do Solar, e conferiu maior autonomia ao Museu quanto às decisões que envolvessem o acervo da FCP, antes exclusivamente manipulado por funcionários da FCP, que detinha como que um espaço à parte dentro do Museu.

Maiores do que tais diferenças contratuais, aqui brevemente expostas, foram as diferenças entre as soluções expográficas adotadas pela FCP no MCB, em 1996 e 2012, quando finalmente parte da coleção pode voltar à residência de origem, exposições essas que serão analisadas no próximo capítulo.

3. O retorno ao Solar (1996)

A FCP manteve, desde o seu surgimento, uma relação muito específica com o MCB, dado que ambas as instituições compartilham a história do Solar Fábio Prado. Já na primeira reunião do então Conselho Diretor do Museu de Cultura Paulista, Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, quando eram discutidos os critérios de aquisição de acervo que deveriam ser adotados pelo museu, chegou-se a afirmar que a beleza do Solar Fábio Prado (futura sede do museu) exigiria que se colocassem lá apenas peças de “mobiliário nobre” e sugeriu-se que tal critério orientasse as aquisições do museu.

Apesar de logo debatida e contestada pelo próprio Conselho, o fato de que essa proposição tenha sido feita revela como o solar, como residência de elite, fazia-se presente na elaboração do Museu desde o princípio e como sua ocupação, enquanto sede, influía na percepção dos conselheiros, que talvez não estivessem ainda devidamente familiarizados com a missão mais ampla a que a nova instituição se propunha. Pode-se supor, então, o impacto que a monumentalidade do solar exerce sobre o público que, sem qualquer intimidade com suas proposições institucionais, visita o museu podendo criar uma expectativa de que ali haveria exclusivamente exposições dedicadas a residências de elite.

Uma vez constituída, a FCP manteve intenso diálogo com o Museu. Infelizmente a análise dos termos da relação entre as duas instituições é prejudicada por lacunas nos registros das Atas das reuniões do Conselho do MCB. A documentação existente permite, entretanto, perceber nessa relação, grosso modo, dois momentos que deram origem a exposições do acervo da FCP no espaço do solar de Fábio Prado e Renata Crespi e que serão objeto de análise deste capítulo. A primeira, intitulada “Acervo Crespi Prado”, foi fruto de um acordo entre as instituições, realizado em 1996, e a segunda, “A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado”, inaugurada em 2012 e ainda em exibição, resultou do comodato firmado, entre a FCP e a Secretaria do Estado da Cultura, em 2011.

3.1. “Acervo Crespi Prado” (1996)

A questão do retorno do acervo do casal Crespi Prado ao Solar Fábio Prado esteve presente, como visto, desde a instalação do museu no solar²⁰¹. O atraso na

201 “[...] A “repatriação” do acervo para a casa que foi da família é negociada desde a criação do museu, em maio de 1971. Na época, a viúva de Prado, Renata Crespi da Silva Prado, já integrava o conselho do então Museu da Cultura Paulista e anunciava a intenção de doar ao museu os móveis que pertenceram ao solar, construído em 1945 e hoje propriedade da Fundação Padre Anchieta.

concretização da parceria entre as instituições foi de fato extensíssimo, dado a presença constante do assunto na documentação do MCB. A demora assumiu tais proporções que a questão não pode ser ignorada na cerimônia de inauguração da exposição do acervo da FCP no MCB, tendo sido abordada pelos discursantes, como afirma uma matéria publicada n'*O Estado de S. Paulo*:

Todos os discursos da inauguração oficial da exposição permanente do acervo da Fundação Crespi-Prado, terça, no Museu da Casa Brasileira, falaram do absurdo de gestões anteriores em não aceitar aquele acervo no museu por não ser inteiro de mobiliário brasileiro. [...] Era uma besteira grossa. Nas casas brasileiras sempre houve de tudo. Louças, tapetes, prataria, mobiliário brasileiro e europeu misturado. Nas casas paulistas deste século, então, como é o caso da residência de Renata e Fábio Prado, nem se fala.[...] Mas a maior das ironias é que, depois de tanta falação sobre mobiliário estrangeiro, a esmagadora maioria dos móveis que está exposta na casa é brasileira. Deslumbrantes exemplos de nosso mobiliário colonial. [...] Como sempre, no Brasil, perdeu-se um enorme tempo à toa.

Embora a matéria reduza o atraso a uma questão de adequação tipológica do acervo, na documentação pode-se perceber que o assunto era muito mais complexo, envolvendo questões burocráticas entre o MCB, a Fundação Padre Anchieta e a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo. A criação da FCP, longe de ser um entrave a esse processo, garantiu a unidade institucional do conjunto de peças restante após as doações feitas por Renata Crespi, abrindo novas possibilidades para que esse retorno se efetivasse, não mais como uma doação - embora essa possibilidade tenha ainda sido cogitada - mas por meio de um convênio entre ambas as instituições²⁰².

Em nossas pesquisas junto ao MCB, foi localizado um termo de permissão de uso, datado de 1996, que versa sobre as condições do acordo entre FCP e MCB (representado no documento pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado) que daria origem à exposição "Acervo Crespi Prado". Essa exposição de longa duração foi instalada no MCB em outubro de 1996, tendo sido desmontada em 2010. Este documento não foi, contudo, datado ou assinado, embora os seus termos tenham sido postos em prática, à exceção dos prazos estabelecidos (dois anos prorrogáveis por quaisquer das partes sem qualquer limite predefinido)²⁰³.

O termo de permissão de uso definia criteriosamente os espaços do Solar

Discussões sobre os critérios da transferência do acervo e sobre a natureza do museu retardaram a doação. [...]", "MCB vai mostrar o Acervo Crespi Prado", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 de julho de 1996, Ilustrada.

202 Esplendor paulista, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 de outubro de 1996.

203 O documento é datável de 1995/1996. Os prazos definidos para a validade da permissão de uso não foram respeitados, visto que o acervo da FCP permaneceu no MCB até 2010, sendo que não há qualquer indício dos documentos de renovação que seriam necessários para a prorrogação legal do acordo.

Fábio Prado que ficariam à disposição da FCP para a montagem da exposição. É importante destacar que, na prática, o retorno do acervo da FCP ao solar causou a divisão do espaço do museu em duas partes. O MCB seguiu responsável por quase a totalidade do piso térreo, salvo a galeria, parte do vestíbulo, e os espaços de transição para o piso superior (as escadas e o elevador), espaços esses que, junto com o piso superior, receberam a exposição do acervo da FCP, conforme imagem abaixo:

Figura 37 – Mapa das exposições no MCB em 1996. Folder institucional, 1996. Fonte: Cedoc-MCB.

A exposição do acervo da FCP iniciava-se, portanto, logo à entrada do museu, com o busto de Renata Crespi esculpido por Brecheret, marcando a figura da criadora da fundação. A cada lado do busto, ao longo da galeria, peças de impacto como o grande arcaz de jacarandá²⁰⁴ (maior peça da coleção) e dois dos quadros de Andrea Locatelli, associados a outras peças, espalhadas por toda a extensão da galeria, funcionavam como chamariz para a exposição que continuava no piso superior. Dois painéis ladeavam a porta de entrada com informações introdutórias sobre o solar (à direita), o casal e a FCP (à esquerda).

²⁰⁴ A presença do arcaz, dado seu tamanho, aparentemente causou certo transtorno para o MCB. Posteriormente, os Conselheiros do Museu, nas discussões sobre a formulação do comodato que regulamentaria a relação para com a FCP, enumerariam as dificuldades de manuseio da peça e afirmariam sua inadequação, enquanto mobiliário religioso, para um museu que tematiza a casa brasileira, ignorando com isso o fato de o arcaz ter sido, efetivamente, parte do mobiliário do solar. Defenderiam, dessarte, sua transferência para o Acervo dos Palácios do Governo, que contava já com uma coleção de mobiliário desse gênero, o que acabou de fato ocorrendo. Vide ata da reunião do Comitê de Orientação Cultura do Museu (COC), 11/02/2010. Cedoc-MCB.

Figura 38 – Vistas do hall do piso térreo I. Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010), expografia Expomus. Fotografia da Equipe MCB (1996). Acervo Fotográfico MCB.

Figura 39 – Vista Hall piso térreo II. Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010), expografia Expomus. Fotografia da Equipe MCB (1996). Acervo Fotográfico MCB.

Figura 40 – Vista Hall de entrada. Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010), expografia Expomus. Fotografia da Equipe MCB (2005). Acervo Fotográfico MCB.

Figura 41 – Vista Hall piso superior II. Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010), expografia Expomus. Fotografia da Equipe MCB (1996). Acervo Fotográfico MCB.

A exposição prosseguia pelas escadas de acesso ao piso superior, onde foram expostas as 12 gravuras representando vistas do Rio de Janeiro, desenhadas e executadas pelo litógrafo Iluchar Desmons Aubrun.

Os registros fotográficos existentes permitem perceber que no hall do piso superior (Figura 41) havia, a um lado, um conjunto de seis retratos representando o casal, os pais de Renata Crespi, e o pai (Martinho Prado) e o avô (Barão de Iguape) de Fábio Prado. Abaixo dos retratos, um painel apresentava a biografia de Renata, alguns dados sobre sua família, além de um breve histórico da FCP. Nesse hall superior, encontravam-se expostos alguns poucos itens de mobiliário, um conjunto de dez fotografias de cômodos do solar da década de 1950, bem como os dois outros quadros de Andrea Locatelli.

Segundo os funcionários do museu, da implementação da exposição até sua desmontagem (em 2010), a lida com o acervo e o manuseio para manutenção e/ou higienização das peças, era feita diretamente pela FCP ou sob sua supervisão direta, o que limitou a autonomia técnica do MCB. Essa situação levaria, inclusive, o Museu a buscar uma maior autonomia no comodato posterior firmado em 2011²⁰⁵.

Apesar dessa divisão, ao menos o texto das atas das reuniões do Conselho Diretor do MCB dão a impressão de que os Conselheiros do Museu participaram da elaboração da exposição. As atas desse período não são contínuas, o que prejudica o entendimento do processo, mas foi possível depreender de sua leitura que as peças e vitrines mobilizadas para a elaboração da exposição eram, em grande parte, as mesmas em exposição no Jockey Club, além de outras peças que estavam armazenadas em depósitos especializados da empresa Fink, informação que é confirmada por matérias publicadas por periódicos do período²⁰⁶.

As discussões em torno da elaboração dessa primeira exposição do acervo da FCP no solar trazem de forma contundente a questão do museu-casa, que é colocado pelos conselheiros como um modelo tipológico que traria saídas interessantes para o Museu lidar com esse acervo. Foi encontrada apenas uma referência em contrário em uma matéria da *Folha de S. Paulo*, segundo a qual Marlene Milan Acayaba, diretora do

205 “[...] na hora da construção do instrumento jurídico de comodato precisamos colocar a necessidade de autonomia para lidar com o acervo da Fundação Crespi [...] O essencial é termos a possibilidade de ampliar ou reduzir a exposição, girar o acervo, guardá-lo integralmente.”, Vide ata da reunião COC-MCB, 11/02/2010. Cedoc-MCB.

206 “Dona Renata Crespi Prado deve estar dando um coquetel no céu. Tão chique quanto ela sempre foi. Tudo porque, aqui na Terra, seus móveis vão finalmente voltar para casa. Um comodato assinado entre os dirigentes da Fundação Crespi Prado, que detém o mobiliário, e a Secretaria de Estado da Cultura, que ocupa a mansão na Avenida Faria Lima com o Museu da Casa Brasileira, acertou a questão, pendente há anos. O museu vai reunir e abrigar todo o acervo de Dona Renata. Uma pequena parte dele está no Jockey Club. Mas a maior parcela está fechada em containers na Fink.”, Home Again, O Estado de S. Paulo. São Paulo, 15 de junho de 1996.

MCB, teria negado a intenção de reconstituição de ambientes:

As peças serão separadas por tipo e expostas no andar superior do Museu da Casa Brasileira. “A ideia não é reproduzir o cenário do antigo Solar, mas mostrar o acervo de forma didática, ressaltando o trabalho artesanal das peças e o seu design”, diz Marlene Milan Acayaba, diretora do museu. [...] “A coleção é abrangente e mostra uma concepção bastante avançada para os anos 50, época em que foi montada”, diz Marlene. [...] ²⁰⁷

Apesar desse depoimento, todas as demais referências destacam o trabalho de recriação dos espaços do solar em sua configuração “original”. Embora também houvesse, na exposição, a presença de vitrines que apresentavam alguns objetos conforme sua tipologia, o partido expográfico adotado para tratar a relação do edifício com o acervo se fundamentou na reconstituição parcial de ambientes.

Mesmo que a FCP não detivesse a posse do Solar Fábio Prado, a exposição “Acervo Crespi Prado” marcou o retorno de peças da FCP ao solar, de forma que a relação do público com a coleção passava, necessariamente, pelo espaço físico da residência do casal. No discurso de abertura da reunião do Conselho Diretor do MCB, de setembro de 1998, a própria Marlene Milan Acayaba, diretora do Museu e presidente do Conselho, abordou diretamente a questão do solar como um museu-casa, destacando a intenção presente na elaboração da exposição nos seguintes termos:

Nossa pretensão foi transformar o MCB numa casa-museu [...] procuramos preservar e recuperar o que existia antes num âmbito doméstico para mostrar ao público como testemunho de um tipo de habitação fidalga. Desta forma, trata-se de um lugar aberto ao público que conserva a magia do espaço privado de outrora.

O mérito desta casa-museu não está tanto no caráter histórico do edifício ou de seus conteúdos, mas no seu valor sentimental, pois é um testemunho histórico de uma outra época, e a nostalgia que suscita é fundamental já que propicia uma imersão na vida cotidiana de tempos pretéritos e terminados. Sendo este seu atrativo principal, a casa-museu é um lugar encantado onde o tempo parou, retendo uma coleção particular e uma museografia histórica, um traço da vida e do gosto privado de outrora [...]

No primeiro andar, a exposição da Coleção Crespi foi concebida como uma reprodução dos ambientes nos quais transcorreu a vida dos antigos proprietários deste Solar. O edifício em torno do pátio central, os jardins, as madeiras nobres dos pisos e das portas, os mármore da galeria com seu caráter monumental foram recuperados a fim de nos transportar para uma experiência retrospectiva de como viviam estas pessoas ilustres neste pequeno mundo. ²⁰⁸

A utilização de reconstituições por si só não faz de uma instituição um museu-casa. Embora esse seja o recurso expográfico mais utilizado por essa tipologia de museu, os museus-casas se propõem, sobretudo, a pensar o espaço físico da casa em relação com seu acervo original e com os habitantes que ali viveram, algo que

207 MCB vai mostrar o Acervo Crespi Prado, Folha de S. Paulo, São Paulo, 30 de julho de 1996, Ilustrada.

208 Ata da Reunião do Conselho Diretor de 17 de setembro de 1998. Cedoc-MCB.

certamente foi realizado por essa exposição. Cabe questionar, contudo, se o MCB, enquanto instituição poderia assumir a chancela de museu-casa, já que sua missão institucional não está vinculada a preservação das memórias relativas ao solar e seus antigos moradores, mas à Casa Brasileira, no sentido mais amplo da expressão.

Percebe-se, no discurso da diretora, um forte apelo a uma dita dimensão “mística” que o museu-casa teria de “transportar” o visitante para um outro tempo, numa operação que privilegia a experiência e se distancia da análise crítica. Por mais que houvesse o esforço pela reconstituição, não faz sentido assumir, como fez a diretora, uma “museografia histórica” nessa experiência. As residências institucionalizadas como espaços museológicos não podem ser tomadas como reconstituições historicamente precisas de residências da época, visto que sua musealização, apesar de pretender naturalizá-las como espaço de vivência, não deixa de ser um cenário concebido para tal representação.

No debate que se segue, os conselheiros falam no “resgate da coleção Crespi-Prado”, e da importância desse acervo enquanto documento do modo de vida da elite na primeira metade do século XX. Essas ideias seriam expressas também no material elaborado pelo museu para a divulgação da exposição:

O Museu da Casa Brasileira resgata sua vocação original, ao receber de volta o mobiliário e os objetos de uso e decoração pertencentes à antiga residência do casal Fábio Prado. Há 26 anos, o Solar Fábio Prado era um exemplo de como vivia a elite paulistana durante as décadas de 1940 e 1950. Para trazer ao público este cenário histórico, o Museu da Casa Brasileira expõe, a partir de outubro de 1996, parte desta importante coleção, hoje pertencente à Fundação Crespi-Prado. Ali, o visitante poderá percorrer ambientes com poltronas douradas do barroco italiano, um arcaz baiano do século XVII, uma tapeçaria Aubusson [...] ²⁰⁹

A questão da reprodução dos ambientes como eram à época de residência do casal no solar aparece como ponto chave dessa primeira exposição, tanto na documentação interna do MCB, quanto no material de divulgação da exposição.

Conhecer o perfil da elite paulistana da década de 50 é a proposta do Museu da Casa Brasileira, reaberto na quarta-feira passada com a exposição permanente do acervo da família Crespi Prado, que morou no local até 1963. São móveis e objetos de decoração que estão divididos em quatro ambientes recriados no piso superior da casa. Foram utilizados cerca de 1.000 m² para fazer o dormitório, as salas de estar e jantar e a biblioteca, decorados com móveis dos séculos 17, 18 e 19, cristais e prataria franceses. Também se destacam obras do escultor Victor Brecheret e de pintores como Cândido Portinari e Di Cavalcanti. [...]

Para a diretora do museu, arquiteta Marlene Milan Acayaba, a exposição vai enriquecer o conhecimento dos paulistanos por transformar o universo privado em público. “Procuramos usar o maior número possível de objetos para recriar o ambiente da época e mostrar a vida do casal Crespi Prado” [...] O acervo da família Crespi Prado retorna a seu lugar original 26 anos depois.

209 Folder de divulgação institucional. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1996.

[...] Segundo Nogueira²¹⁰ a demora da liberação ocorreu por causa da Secretaria Municipal de Cultura, que não reconhecia o acervo como ideal para um museu de mobiliário brasileiro por haver vários objetos estrangeiros.²¹¹

Apesar de a maioria dos documentos frisar a reconstituição de ambientes, o que a exposição realizou, efetivamente, foi a composição de pequenos núcleos que remetiam a determinados cômodos do solar. Junto às peças havia pequenos painéis que traziam, além das fotos, esquemas com desenhos das silhuetas das peças em exposição, aliados a legendas numeradas, para facilitar a identificação dos itens, conforme exemplificado na imagem a seguir. Cada painel trazia, além dessa legenda e do esquema descritivo, um pequeno texto, não necessariamente relacionado aos objetos exibidos, fornecendo informações pontuais sobre o solar, a FCP ou sobre o casal.

Figura 42 – Exemplo de painel da exposição. Painel – Fazenda de Araras e legenda das peças núcleo III. Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010), expografia Expomus. Fotografia da Equipe MCB (2005). Acervo Fotográfico MCB.

Foi possível visitar essa exposição antes de sua desmontagem, em 2010. A

210 José Bonifácio Nogueira, então diretor executivo da Fundação Crespi Prado.

211 O Estado de S. Paulo. “Exposição: Mobiliário dos Crespi Prado volta ao museu”, Seu Bairro, 01/11/1996.

partir dos registros fotográficos e da documentação disponível a respeito da configuração da mostra e da experiência pessoal enquanto público, esboçou-se um mapa expográfico, para facilitar a apreensão das soluções curatoriais adotadas pela FCP nesta primeira exposição. Teve-se acesso a dois conjuntos fotográficos de momentos distintos²¹². A comparação entre eles revelou terem ocorrido pequenas alterações na disposição de algumas peças, como a posição de um par de poltronas douradas, da escada de biblioteca e do torso feminino esculpido por Brecheret, ou a remoção de um globo terrestre que aparece relacionado nas legendas. O mais provável é que tais alterações tenham sido motivadas por necessidades técnicas, como manutenção de rotina ou visando a uma melhor circulação do público no espaço, visto que os Conselheiros frisam sempre, nas reuniões da COC, a fixidez da exposição, que manteria a mesma expografia desde sua inauguração.

Com o intuito de permitir uma apreensão mais geral da exposição indica-se, no mapa, a localização de cada núcleo no espaço interior da sala principal da exposição (a antiga biblioteca do solar, localizada no piso superior). Optou-se pela não identificação dos itens, um a um. As fotografias e os esquemas das legendas foram dispostos ao redor do mapa para facilitar o entendimento da disposição da mostra. Todas as fotografias pertencem à Documentação expográfica da exposição “Acervo Crespi Prado” (1996-2010) e fazem parte do Acervo fotográfico do MCB²¹³.

212 Um conjunto data de 1996, o outro de 2005. Todas as imagens utilizadas para a criação desse mapa referencial foram obtidas junto ao Centro de Documentação do MCB.

213 A discriminação da fonte das imagens segue, conforme numeração indicada no mapa: 1- Foto: Paineis – Fazenda de Araras e legenda peças núcleo III (adaptado). Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus; 2- Vista núcleo III. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 3- Vista núcleos III, IV. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 4- Paineis – Detalhe do quarto e legenda peças núcleo IV (adaptado). Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus; 5- Vista núcleo IV. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 6- Vista parede direita. Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus; 7- Vista núcleo IV. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 8- Vista núcleo I. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 9- Paineis – Biblioteca e legenda peças núcleo I (adaptado). Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus; 10- Vista núcleos I, II. Fotografia da Equipe MCB (1996). Expografia Expomus; 11- Paineis – Prêmio Fábio Prado e legenda peças núcleo II (adaptado). Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus; 12- Vista parede esquerda. Fotografia da Equipe MCB (2005). Expografia Expomus.

Esta primeira exposição do acervo da FCP no MCB, foi um marco na aproximação das duas instituições. Mas, com o passar do tempo, é perceptível na leitura das atas das reuniões do Conselho do Museu, um certo descontentamento para com o grande espaço do edifício ocupado pela FCP, e a situação juridicamente irregular do acervo da Fundação no MCB é lembrada como um argumento para que seja elaborado um novo acordo.

[...] o museu se encontra com espaço exíguo para expor o acervo, que hoje se encontra aglomerado [...] Essa situação se agrava pelo fato da ocupação pela Fundação Crespi [...] Essa é uma questão a ser discutida pelo Conselho, que deverá encontrar uma solução e, esta seja apresentada aos representantes da Fundação já que sua situação jurídica encontra-se irregular, pois o acordo de permanência neste prédio expirou em 2007. Foi proposto também que parte do acervo da Fundação fosse incorporado ao do MCB, já que a família deve manter sua presença na casa²¹⁴.

É interessante perceber como o MCB, na figura de seus conselheiros, expressa continuamente seu interesse pela coleção da Fundação e pela manutenção da presença da memória do casal no solar. O que incomodava não era, portanto, a presença do acervo da FCP no Museu, mas a forma como ele estava alocado, como um grande conjunto sobre o qual a equipe do MCB não tinha poder de decisão.

As críticas se estendem à fixidez da exposição e à rígida separação entre o acervo da FCP e as exposições do MCB. Segundo o conselheiro Giancarlo Latorraca, atual diretor técnico do Museu, o MCB se beneficiaria da mobilização do acervo da Fundação como um reforço aos projetos do Museu:

[...] a coleção da Fundação está exposta com a mesma museografia, sem alterações, desde 1996 e, isso não é condizente com o dinamismo que se busca para o MCB, o fato é que, o espaço que eles [a FCP] ocupam poderia receber diversas exposições correlatas ao acervo [...] Complementa, não se trata de negar a memória da presença da família no Solar [...] A questão é que precisamos retrabalhar o conteúdo do acervo da Fundação, sob as linhas do Museu, podendo repensar uma proposta mais dinâmica, eventualmente ocupando uma sala menor [...] não podemos ser um depositário que alivia as despesas de guarda da Fundação, temos sim que ter aqui peças e objetos representativos, mas é necessário um trabalho delicado de curadoria das peças²¹⁵.

O conselheiro segue dizendo que se havia solicitado à Fundação uma lista de seu acervo para que pudessem selecionar o que seria interessante para figurar nas exposições do Museu ou mesmo integrar de forma permanente seu acervo, mas que esta lista nunca foi apresentada. A esse respeito, Mirian Lerner informou que a ideia de incorporação da coleção da Fundação ao acervo do MCB, apresentada durante reunião realizada para debater detalhes da reforma do Museu, não foi aprovada por

214 Vide ata da reunião do COC-MCB, 25/08/2009. Cedoc-MCB.

215 Vide ata da reunião do COC-MCB, 11/02/2010. Cedoc-MCB.

Adriana Crespi. Não fica claro, na documentação, os motivos que levaram a FCP a negar essa possibilidade de incorporação de itens de seu acervo pelo Museu, uma ideia que antecedeu a própria criação da Fundação e que esteve sempre presente, pontualmente, ao longo da relação entre as instituições. O mais provável é que a condição institucional da FCP impedisse a transferência efetiva da propriedade das peças, ou que essa transferência fosse vista pela FCP como uma ação que empobreceria o acervo enquanto conjunto²¹⁶.

Miriam Lerner mencionou, ainda, a questão da relação para com a FCP a partir da percepção do público. Segundo a conselheira, a divisão do espaço do solar entre ambas as instituições não fica clara ao visitante, que tende a perceber a exposição da FCP enquanto apresentação de um modelo de casa brasileira pelo MCB, um entendimento que ia contra os propósitos do Museu, que deveria, portanto adotar medidas para demarcar melhor essa divisão²¹⁷. Fica patente na documentação o desejo de uma revisão institucional que buscasse explicitar um sentido das identidades múltiplas que o MCB abarcava. A reformulação da exposição da FCP aparece nesse contexto como um ponto chave para a efetivação dessa revisão.

A discussão acerca da necessidade de mudança da exposição da FCP tornou-se urgente por conta das obras de readequação das instalações elétricas do MCB. Para evitar risco e danos ao acervo da FCP, decidiu-se pela retirada gradual das peças, sendo proposto que inicialmente seriam retiradas as peças do hall e posteriormente as do 1º piso²¹⁸. Isso posto, os Conselheiros propuseram que a nova exposição do acervo da FCP, a ser concebida, seguisse os moldes da exposição temporária “Renata e Fábio – A Casa e a Cidade”, realizada pelo MCB em 2006²¹⁹. Tal exposição, que enfocara o alcance da ação pública do casal Crespi Prado, dividia-se em dois módulos: o primeiro abordava o projeto do solar e o impacto da construção para o seu entorno e o segundo tratava das realizações da gestão de Fábio Prado à frente da Prefeitura de São Paulo. Composta, basicamente, por reproduções fotográficas, essa exposição trazia também alguns documentos originais do período da prefeitura de Fábio Prado, além do busto de Renata Crespi, esculpido por Victor Brecheret, peça que, como vimos, foi doada por Renata ao Museu em 1971.

De fato, essa exposição de 2006 serviu de base para a elaboração da

216 Vide ata da reunião do COC-MCB, 11 de fevereiro de 2010. Cedoc-MCB.

217 Vide ata da reunião do COC-MCB, 11 de fevereiro de 2010. Cedoc-MCB.

218 Vide ata da reunião do COC-MCB, 11 de fevereiro de 2010. Cedoc-MCB.

219 A exposição temporária, com curadoria de Carlos Lemos e Maria Ruth A. de Sampaio, ocupou uma sala do piso térreo entre 16 de agosto e 10 de dezembro de 2006. O projeto e a realização da exposição ficaram a cargo do MCB, com a colaboração da Secretaria Municipal de Cultura e da FCP.

exposição de 2012, ainda em exibição, como se verá a seguir.

3.2. “A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado” (2012)

A exposição “A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado”, inaugurada em 29 de setembro de 2012, similarmente à exposição temporária de 2006, apresenta uma estrutura dividida em módulos, todos os quais ocupam o 1º piso do solar. A questão da redução do espaço ocupado pela FCP se fez presente nas reuniões do Conselho de Orientação Cultural (COC) de forma recorrente. Para os Conselheiros o espaço ocupado pela Fundação a partir de 1996 era “muito nobre”, por situar-se logo à entrada do Museu²²⁰. Os conselheiros discutem abrigar o acervo da FCP em uma sala específica do andar térreo ou restringir a exposição ao piso superior, que segundo eles seria menos visitado pelo público.

Esta última opção foi acatada e as peças da FCP foram todas transferidas ao piso superior. No térreo, junto à escada de acesso ao 1º andar, há apenas uma indicação da existência da exposição. Além da indicação textual, foi adotada uma pintura em azul e rosa, cores presentes também como fundo para as vitrines da exposição, o que, além de chamar a atenção do público, cria uma identidade visual para o espaço da FCP, diferenciando-o daquele ocupado pelo MCB.

Figura 44 – Vistas do acesso à exposição da FCP.

Essa exposição também adotou uma organização por módulos (são cinco ao todo), sinalizados por pequenas placas perpendiculares aos painéis textuais. Os dois primeiros módulos, “Fábio Prado” (Figura 46) e “Renata Crespi” (Figura 47), ocupam o

²²⁰ Vide ata da reunião do COC-MCB, 11 de fevereiro de 2010. Cedoc-MCB.

hall de distribuição do piso superior, um a cada lado da porta de entrada da sala principal da exposição. Com uma abordagem muito semelhante à adotada pela exposição anterior, de 1996, embora muito mais aprofundada, apresentam-se aí as personagens responsáveis pela construção do solar e da reunião da coleção da FCP.

Cada módulo ocupa uma parede e um painel horizontalmente instalado, apresentando textos que fornecem dados biográficos e informações básicas sobre as famílias de ambos, além de reproduções de fotografias familiares e de eventos sociais. Nesta parte inicial da exposição, poucas peças do acervo da FCP foram utilizadas, apenas alguns retratos, condecorações e diplomas (expostos em uma vitrine situada no painel horizontal). Esses registros fotográficos e documentais foram mobilizados para criar e apresentar uma memória oficial do casal.

Como afirma Philippe Artières, “Arquivar a própria vida é se por no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo”²²¹. Segundo o autor, “mal nascemos somos postos por escrito”²²², e passamos a acumular uma série de registros da nossa existência, dos álbuns de registro do nascimento e primeira infância, aos álbuns fotográficos de família e diplomas escolares. Selecionar e expor tais documentos não é uma prática neutra, embora geralmente apresente-se como tal ao trazer “provas” de uma existência filtrada.

Também nesse hall encontra-se a ficha técnica da exposição, que traz informações sobre a realização da mostra. É interessante destacar que a exposição atual não tem acreditação de curadoria declarada, pois a curadoria é entendida como um processo que foi compartilhado entre o diretor técnico do Museu, Giancarlo Latorraca, e a equipe do Cedoc, responsável pela pesquisa²²³.

221 ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Estudos Históricos. Número especial sobre arquivos pessoais. 1998, n.21, p. 11.

222 Idem, p. 15.

223 A equipe do Museu contou com a consultoria de alguns colaboradores (Maria Ruth Amaral de Sampaio, Carlos Lemos e Ricardo Cardim) que forneceram textos para a exposição.

Figura 45 – Vista geral do hall superior. Módulos "Renata Crespi" e "Fábio Prado". Fonte: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/programacao/exposicoes/a-casa-e-a-cidade-colecao-crespi-prado>²²⁴.

Figura 46 – Vista do módulo "Fábio Prado".

Figura 47 – Vista do módulo "Renata Crespi".

A exposição prossegue na sala da antiga biblioteca do solar. Nela, o espaço foi seccionado por divisórias. À direita, os módulos "Território" e "Vida Pública e Cidade" apresentam textos, imagens e alguns documentos referentes à construção do solar e à

²²⁴ Todas as fotografias, salvo indicação em contrário, foram realizadas pessoalmente para o desenvolvimento do presente trabalho.

atuação política de Fábio. Esses módulos, sobretudo no que diz respeito à gestão de Fábio Prado à frente da prefeitura, beneficiam-se grandemente da pesquisa e do material desenvolvido para a exposição temporária de 2006.

Figura 48 – Vista do módulo “Território”.

Figura 49 – Vista frontal do módulo “Vida Pública e Cidade”.

Figura 50 – Vista posterior do módulo “Vida Pública e Cidade”.

Figura 51 – Escada de biblioteca e lareira.

Neste setor da sala, são observáveis a lareira, situada na parede à direita e uma grande escada de biblioteca em madeira, que permanece no espaço como um indício do uso anterior desse ambiente (Figura 52). De outra forma, essa utilização anterior seria praticamente imperceptível, visto que se optou pela colocação de placas e tecidos para fechar os vãos das estantes de madeira da parede à esquerda e das grandes janelas, ocultando totalmente a visão dos terraços e criando um ambiente mais “neutro” para a instalação da exposição.

As peças do acervo da FCP, propriamente ditas, se concentram na porção central e esquerda da sala. Diferentemente dos demais módulos, em que os painéis

ocupam um espaço claramente indicado pelas placas que os nomeiam, as peças do acervo que integram o módulo “O solar”, mais difuso que os demais, se espalham por diferentes pontos da sala. Logo à esquerda de quem adentra a sala da antiga biblioteca, os quadros de Portinari e Di Cavalcanti estão dispostos lado a lado, criando um núcleo moderno na exposição que é completado pelas duas esculturas de Brecheret situadas mais adiante, entre as duas estantes de madeira reformuladas como vitrines (Figuras 52 e 53).

Figura 52 – Quadros de Di Cavalcanti e Portinari.

Nas vitrines, estão dispostas peças de prata, louça e cristal (Figura 54). São serviços de jantar, centros de mesa, castiçais entre outros objetos do cerimonial das luxuosas refeições oferecidas pelo casal, além de objetos de prataria sacra, como esmoleiros e turíbulo.

Em frente a essas vitrines, agrupados em um núcleo central estão alguns itens de mobiliário do acervo da FCP (Figura 55). As peças são apresentadas em conjunto com fotografias da década de 1950 de diferentes ambientes do solar em que alguns desses mesmos móveis são observáveis, de forma a mostrar os objetos do acervo em sua disposição original no solar.

Figura 53 – Vista da porção esquerda da exposição. No detalhe as esculturas de Brecheret entre as antigas estantes.

Figura 54 – As antigas estantes foram transformadas em vitrines.

Figura 55 – Itens de mobiliário expostos junto a fotografias da década de 1950.

Os painéis que circundam esse núcleo central apresentam outras reproduções fotográficas do interior e exterior do solar na década de 1950 (Figuras 56 e 57). Além disso, os painéis trazem, também, notícias veiculadas na imprensa da época que ilustram o papel de destaque que a vida social do casal ocupava, tanto em São Paulo quanto em Araras. Ao fundo da sala, há a planta original do solar e um monitor que exibe, em modo contínuo, um vídeo de onze minutos com depoimentos de alguns dos colaboradores da exposição, além de Adriana e Renata Crespi, ambas sobrinhas de Renata Crespi da Silva Prado, as quais relatam as memórias que detêm das visitas à casa da tia (Figura 58).

Figura 56 – Painéis exibem fotos do interior e exterior do solar. Fonte: <http://www.mcb.org.br/pt-BR/programacao/exposicoes/a-casa-e-a-cidade-colecao-crespi-prado>

Figura 57 – Fotografias e reportagens publicadas na imprensa, nas décadas de 1950 e 1960.

Figura 58 – Vista posterior da exposição. Vídeo e planta original do solar.

Percebe-se, portanto, que essa exposição, diferentemente da anterior, procurou apresentar os objetos da coleção e a história do edifício com base em um

expressivo conjunto de documentos. No que se refere às soluções expográficas adotadas, a atual exposição absteve-se de recorrer às reconstituições, que constituíam a base da exposição anterior. É importante analisar criticamente a forma de representação das memórias possibilitada por esse tipo de abordagem de reconstituição, uma vez que este não é um processo neutro, nem isento de imprecisões. Ao contrário, as reconstituições são uma interpretação, o resultado de um processo de escolhas que, consciente ou inconscientemente, respondem a diversos interesses. Daí o risco dos museus manterem-se como meros instrumentos de legitimação do presente por meio da sacralização e alegorização do passado, operando por artifícios para o enaltecimento do que se quer destacar, com idealizações que esmaecem ou eliminam conflitos ou, ainda, preservam-nos enquanto elementos polarizadores.

Ulpiano Bezerra de Meneses, em seu texto *Do teatro da memória ao laboratório da História*, frisa justamente o fato de que a História é uma operação intelectual sobre o passado, uma construção do tempo presente que se fundamenta em interesses atuais, um processo que encapsula o tempo em categorias analíticas para criar periodizações seletivas que ressaltam ou obliteram, conforme a mensagem que se deseja veicular. Contudo, sua condição fragmentária, decorrente desse processo de escolhas, que pautam também as narrativas museológicas, é comumente oculta, tanto nos discursos históricos quanto expográficos, pela utopia da perspectiva totalizante que esconde, sob uma aparente unidade coerente, homogênea e linear, fortemente naturalizada, as escolhas, celebrações e silêncios sempre presentes.

Essa crítica é muito pertinente às expografias “neutras” de muitos museus-casas que afirmam que seus espaços expositivos seguem a disposição original definida por seus habitantes, ocultando, frequentemente, subtrações, adições, enfim, escolhas curatoriais realizadas seja por questões técnicas (para otimizar a circulação do público ou garantir maior segurança patrimonial, por exemplo), seja para adequar a narrativa à linha curatorial adotada.

Meneses reflete, ainda, sobre as diferentes classes de museus e sua convergência quanto ao fator temporal, comum a todas elas²²⁵. Para ele, todo museu tem uma trajetória histórica e precisa ser entendido em sua historicidade. Mas, para além dessa proximidade conjuntural com a História, a maioria dos museus, mesmo os que não explicitam essa relação autointitulando-se históricos, se remetem a ela como princípio organizador dos discursos cronológicos e lineares que estabelecem.

225 MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. São Paulo: Anais do Museu Paulista. jan/dez. 1994, p. 14.

O autor destaca também como a separação dos museus em diferentes especialidades ou temáticas repousa sobre categorias que tolhem as possibilidades de análise dos artefatos, ao enquadrá-los, *a priori*, nesta ou naquela classificação. Assim, reduz-se um museu histórico àquele que abriga os objetos históricos, e um museu de arte àquele que contém obras de arte, impossibilitando, muitas vezes, que o objeto artístico seja percebido em sua historicidade e que o artefato tenha valorizada sua dimensão formal e estética²²⁶. Talvez possamos estender esse raciocínio e pensar que, similarmente, o museu-casa criaria um espaço entre o público e o privado. Pairando entre essas duas categorias, ele flexibilizaria critérios de uma e de outra, em uma mescla indiferenciada que, por um lado, por lidar com signos reconhecíveis, potencializa a experiência e a empatia do visitante com o espaço. Por outro lado, contudo, prejudica a análise crítica, pois dissolve as fronteiras entre a realidade e a exposição, e acaba fazendo com que os objetos não sejam apreendidos enquanto artefatos (com uma determinada materialidade e historicidade), mas enquanto objetos cênicos de um conjunto cuja coesão não é questionada.

É recorrente, nos museus dessa tipologia, a negação da figura do curador, pois declarar uma curadoria seria assumir que ocorreram alterações no ambiente. Em alguns casos, as instituições chegam a afirmar que os ambientes das casas encontram-se do modo como foram deixados por seus proprietários originais, sendo estes considerados seus curadores²²⁷. Conforme discutido anteriormente, não são raros os casos de colecionadores que expressam em testamento a vontade de que suas casas sejam preservadas em sua conformação original, mas poucos são os casos em que não há, realmente, qualquer interferência, nem que seja para garantir um melhor fluxo do público ou a salvaguarda dos itens em exposição.

Apesar das declarações dos conselheiros do MCB e das matérias publicadas na imprensa da época associarem fortemente a atual exposição da FCP no MCB com a ideia de museu-casa, acreditamos que essa relação não possa ser estabelecida automaticamente. Conforme vimos, o solar doado, em 1968, à Fundação Padre Anchieta, foi cedido em comodato, em 1971, à Secretaria do Estado da Cultura que, no ano seguinte, instalou ali o MCB²²⁸. Não obstante a descaracterização e

226 Ibidem, p. 16.

227 A esse respeito a dissertação de mestrado de Ana Luiza Rocha do Valle, ao investigar os museus literários no Brasil e exterior, fornece elementos interessantes que permitem perceber como a negação da curadoria nos museus-casas de escritores não é algo absolutamente incomum. VALLE, Ana Luiza Rocha do. Literatura e museu: estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Museologia), PPGMUS-USP. São Paulo, 2016.

228 Fundado em 1970, como Museu do Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro, um centro museológico dedicado a questões da cultura material da casa brasileira, arquitetura, design e correlatos, o museu

desfuncionalização sofrida pelo edifício para abrigar o museu, o retorno do acervo da FCP ao solar, ocorrido por meio dessa exposição de 1996, aliado à postura institucional e ao discurso adotado pelo museu no tratamento com esse acervo, causaria essa forte aproximação com o formato de museu-casa. Talvez por esse motivo, o MCB conste como Museu-Casa no catálogo²²⁹ elaborado pela Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, sob as subcategorias de casa de personalidade e de arquitetura destacada²³⁰.

Os museus trabalham basicamente com a representação. E a relação entre a representação e o referente, tida como solidamente estabelecida no século XIX, é atualmente contestada. As estruturas perceptivas não são a-históricas e sofrem alterações com o passar do tempo. Nesse sentido, os museus precisam ser entendidos como experiências interpretativas, o que, diante da mutabilidade das interpretações, torna crucial sua inserção em um panorama estrutural, que englobe e ultrapasse questões institucionais. E o museu-casa, longe de ser um espaço neutro, envolve diversos tempos e intenções que devem, igualmente, ser considerados: o tempo do proprietário, o tempo dos objetos por ele reunidos, o momento da institucionalização e também das interpretações e escolhas curatoriais. Torna-se, portanto, crucial entender o museu, como um elemento histórico, um território de disputas marcado por interpretações que se enraízam, muitas vezes, na composição dos acervos (raramente renovados, sobretudo no caso dos museus-casas), cristalizando-se como princípios orientadores das instituições.

Conforme foi discutido nos capítulos anteriores, no Brasil, os acervos dos museus constituem-se predominantemente por doações, geralmente provindas de membros das elites, que servem à consagração e à introdução de uma autoimagem dos doadores no museu. Vânia Carneiro de Carvalho destaca, em seu artigo “Cultura material, espaço doméstico e musealização”, como a maioria dos acervos ligados à constituição dos espaços domésticos paulistanos ingressara no Museu Paulista por

seria renomeado para Museu da Cultura Paulista - Mobiliário Artístico e Histórico Brasileiro e, ainda, Museu da Casa Brasileira, denominação atual.

229 CARVALHO, Ana Cristina (org.). *Museus-casas históricas no Brasil*. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.

230 É de se notar que, nessa classificação atribuída pela publicação, a ênfase tenha recaído sobre as características arquitetônicas do solar e sobre a posição de destaque de seus moradores, enquanto outras instituições da cidade, embora com características semelhantes às da FCP, tenham sido classificadas de forma distinta. Por exemplo, o Museu-Casa da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin e o da Fundação Maria Luisa e Oscar Americano foram ambos classificados como casa de colecionador, sendo que o segundo também aparece referido como casa de arquitetura destacada. Uma possível explicação para essa diferença, seria que a publicação, organizada por um setor do Palácio do Governo do Estado, teria julgado indispensável a referência à carreira política de Fábio Prado enquanto Prefeito da capital, sendo relegada a segundo plano a coleção de arte do casal, visto que a publicação optou por não nomear mais de dois critérios para cada instituição.

meio de doações:

[...] noções subliminares sobre o que deveria ser conservado em um Museu de História guiaram tanto curadores quanto doadores. [...] Simultaneamente, para os doadores, o museu era um meio de transcender os limites da vida doméstica - cotidiana, perecível e estritamente privada - para se atingir a vida pública, tornar-se memória hegemônica. Assim, doar ao museu é uma maneira de apropriação do espaço público e de ressignificação dos objetos doados. Por meio do museu e na forma de objeto museológico (testemunho, vestígio), as elites paulistanas puderam garantir seu ingresso nas representações históricas da sociedade²³¹.

As doações, das mais variadas tipologias, coincidem, portanto, quanto à carga de representatividade de classe que carregam, tornando-se um artifício para a perpetuação do interesse privado no espaço público. Criam-se, assim, verdadeiros repositórios das saudades das elites ou memoriais de seus modos de vida²³². Nas coleções privadas, a presença dessa autoimagem aparece de forma mais acentuada, uma vez que os itens da coleção são fruto de escolhas de um colecionador específico, intensificando seu caráter autorrepresentativo.

Quando a musealização de uma coleção abrange o espaço privado que a abrigara (como nos Museus-Casas), ou quando o espaço originalmente concebido para abrigar instituições museológicas assume a forma de um ambiente artificialmente doméstico (caso de inúmeras coleções particulares norte-americanas, os *collection museums*), gera-se um fator de proximidade ainda maior entre o colecionador e o público, levando o visitante a adentrar no ambiente que se apresenta como o universo privado do indivíduo, embora essa seja uma intimidade criada para ser vista²³³.

Qualquer um que entre em um museu de coleção confronta uma pessoa saída do passado, miraculosamente preservada por signos de uma casa que não é realmente uma casa. A domesticidade dos museus de coleção que serviu a cruciais funções históricas e de classe foi também o veículo perfeito para preservar um vestígio permanente da pessoa do colecionador.. [...] A coleção produz um facsimile de imortalidade²³⁴.

Mas, é importante ter em mente a parcialidade desse processo. As casas

231 CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, p. 443-469, dez. 2011.

232 A dicotomia entre os conceitos de público e privado é alvo de diversos questionamentos. Sobre o tema vide ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. *Rev. Estud. Fem.* 2012, vol.20, n.1, p. 95-117; e ROUANET, Luiz Paulo; LEVY, Wilson. "Entre o Público e o Privado: Para uma Rediscussão de "Mudança Estrutural da Esfera Pública". *Problemata-Revista Internacional de Filosofia*, 2012, p. 70-100.

233 A esse respeito, Anne Higonnet fala em "signs of homes" e menciona o conceito de "sense of interior" de Diana Fuss. Vide "Homes for History", In: HIGONNET, Anne. *A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift*. Pittsburgh: Periscope, 2009, p. 80-121.

234 "Anyone who enters a collection museum confronts a person out of the past, miraculously preserved by the signs of home which are not really a home. The domesticity of collection museums that served such crucial historical and class functions, was also the perfect vehicle for a permanent trace of the individual person of the collector. [...] Collection produces a facsimile of immortality." Ibidem, p. 126-127. (tradução nossa).

podem ser adaptadas para assumir feições condizentes à mensagem que se deseja transmitir, podendo inclusive ser esvaziadas das experiências de seus antigos moradores, quando estas não se enquadram nos princípios da entidade ou grupo responsável por sua manutenção ou na memória que os proprietários desejavam forjar. Em oposição ao modelo dos grandes museus enciclopédicos, tais museus, geralmente de menor dimensão, propõem uma relação mais íntima com o acervo, que perpassa tanto o caráter pessoal de composição da coleção quanto a forma de sua exibição. Essa maior proximidade, buscada, por exemplo, pelos *living museums*, prejudica a possibilidade de apreensão crítica: “Não há, assim, aquela distância [...] entre meu tempo e o tempo passado, indispensáveis para a apreensão do que, no passado, é propriamente histórico.”²³⁵.

Percebe-se, portanto, que a exposição atual difere da anterior em alguns fatores. Primeiramente, pela estratégia comunicacional adotada. Diferentemente da exposição de 1996, que mobilizava basicamente os objetos do acervo, nesta há uma presença marcante de registros fotográficos, documentais e textos versando sobre os diferentes temas abordados nos módulos da exposição. Esse material, em sua maior parte desenvolvido para a exposição temporária de 2006, foi utilizado para prover o público com informações que vão além da biografia do casal e de suas famílias, o que não ocorria na exposição de 1996. Em segundo lugar, a exposição atual diferencia-se da anterior pela forma expográfica adotada em si. A quantidade de objetos em exibição é bem menor do que na exposição precedente, e os itens do acervo utilizados o foram de modo a permitir uma melhor observação de suas características materiais, além de trazerem informações sobre sua utilização, o que não ocorria anteriormente²³⁶.

Mas, a principal diferença reside na forma de exposição dos objetos maiores, não exibidos em vitrines. Anteriormente, tais objetos estavam dispostos de forma a criar pequenas ambiências que permitissem ao público perceber, ou mesmo “sentir”, como tais itens interagiam originalmente no solar. Na exposição atual, essa configuração não se faz mais presente, e, como vimos, os objetos foram dispostos lado a lado, em frente a fotografias da década de 1950 que exibem vistas de diversos cômodos do solar em que tais objetos são facilmente identificáveis – um recurso interessante que leva o visitante a observar mais atentamente tanto o registro fotográfico quanto o artefato apresentado. Apesar das diferenças expográficas aqui

235 MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. Ciências & Letras, Porto Alegre, Número 27, 2000. p. 97.

236 Nesta exposição, as etiquetas, além de trazerem informações sobre material, origem e época das peças, contém uma breve descrição didática da função dos itens em exibição.

apontadas, ambas as exposições, ao abordarem a história do casal responsável pela construção do solar e reunião da coleção, atenderam a uma demanda do público ao fornecer informações sobre o espaço do museu e sua história. Tais informações, contudo não abarcam a história institucional do MCB. Se na primeira exposição, de 1996, o espaço ocupado pelo museu e pela Fundação eram praticamente indiferenciáveis, na exposição atual há uma melhor demarcação espacial. Contudo, pouco é dito na exposição acerca das relações entre ambas as instituições, para além do elemento comum que é o solar. O museu talvez pudesse explorar essa relação por meio das peças de seu acervo doadas por Renata Crespi antes da constituição da FCP.

Considerações Finais

Ao longo da pesquisa, foi possível reunir uma série de informações e documentos, junto às instituições com as quais a FCP mantém contratos de comodato, que permitiram que se tomasse contato com diversos aspectos do acervo e da Fundação em si. Para além de compreender a coleção em suas tipologias e pensar sobre a procedência das peças, buscou-se analisar o conjunto como um todo, considerando-o enquanto resultado de uma série de ações deliberadas dos colecionadores em seu esforço de reunir e, posteriormente, institucionalizar o acervo.

A coleção da FCP, por sua origem doméstica e pelo caráter fortemente utilitário e decorativo dela decorrente, apresenta uma grande diversidade tipológica que, longe de caracterizar qualquer incoerência, reforça o seu nexos enquanto fruto das escolhas dos colecionadores. Os objetos, em suas diferentes tipologias, documentam o modo de viver de uma elite para quem o habitar era uma forma eficaz de pronunciar-se socialmente. Sua reunião, mais do que um conjunto de objetos decorativos e de uso cotidiano, constitui-se efetivamente como uma coleção, dotada de sentidos advindos da origem de seus proprietários. A casa e sua ornamentação compunham um todo complexo pensado enquanto um discurso de afirmação social. E a decisão de institucionalizá-la, ao cristalizar definitivamente uma parcela considerável desse discurso, denota a consciência dessa coesão e o propósito de preservação de uma memória de si.

Um ponto recorrente da literatura sobre o colecionismo, a questão da não utilização dos objetos enquanto um critério para que possam assumir o *status* de objeto de coleção, é um fator determinante para diversos autores, como Krzysztof Pomian (1984). Philipp Blom, por exemplo, no livro *Ter e Manter*, partindo de um comentário sobre coleções biológicas, afirma:

[...] tudo o que colecionamos, seja o que for, precisamos matar; literalmente, no caso de borboletas e besouros, metaforicamente no caso de outros objetos, que são tirados do seu ambiente, de suas funções e de sua articulação de costume, e postos num ambiente artificial, despidos de sua antiga utilidade, transformados em objetos de uma ordem diferente, mortos para o mundo. [...] Até mesmo o uso ocasional de objetos de uma coleção, instrumentos musicais, livros ou carros raros, é incidental e alheio ao ato de colecionar. Ao mesmo tempo, esses objetos adquirem uma nova vida, como parte de um organismo, como parte de uma imagem duplicada do colecionador [...] Por intermédio deles, o colecionador pode continuar a viver depois que sua própria vida termina; e a coleção torna-se um baluarte contra a mortalidade²³⁷.

237 BLOM, Philipp. *Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 177.

Discorda-se aqui desse entendimento. Acredita-se que ele se fundamenta em uma visão específica da museologia que aqui se considera perigosa, pois enleva o objeto com uma aura sacralizante e vê a absoluta necessidade de excluí-lo de seu contexto para garantir sua preservação e sua comunicação no ambiente específico do museu. Essa perspectiva é duramente questionada pela abordagem mais abrangente da Nova Museologia, que, abarcando não só objetos, mas também comunidades e territórios, prevê novas formas de musealização, sem a necessidade de retirar o objeto de seu lugar ou de destituí-lo seu caráter funcional. Essa nova visão, ao expandir os horizontes da museologia, coloca em questão a inutilização do valor de uso, como um requisito para que um objeto possa ser entendido enquanto parte de uma coleção.

Nas coleções privadas, para além da simples posse do objeto, o consumo conspícuo dá-se, ainda mais, pelo uso desses objetos que, diferentemente do que ocorre em um museu, não são, na coleção privada, totalmente destituídos de seu valor de uso. Tanto o mobiliário quanto as louças e outros objetos decorativos, se não eram direta e cotidianamente utilizados, eram dados a ver. O maior valor distintivo, todavia, reside justamente no privilégio de gozar de objetos considerados valiosos econômica e/ou historicamente (como serviços de porcelana da família real, por exemplo) exibidos em recepções e outros eventos sociais. Nesse sentido, o uso é, ao contrário, um potencializador do valor conspícuo dos objetos e exponencial o peso simbólico da coleção como vetor de distinção.

Se a musealização da coleção privada impossibilita tal uso, esta aparente “perda” é compensada pela projeção pública propiciada pela instituição ao extroverter uma ostentação outrora íntima e privada, pois o processo de musealização ressalta, ainda mais, esse caráter conspícuo, ao dar publicidade a esse modo de vida privilegiado. Tais dimensões, claras na intenção de membros das elites mais antigas, foram especialmente relevantes àquelas em ascensão, como os imigrantes que enriqueciam em São Paulo no transcurso do século XX. O casal Crespi-Prado, é portanto, bastante representativo deste fenômeno, sobretudo pela convergência dessas intenções.

“Todo objeto de coleção precisa ter significado para ser admitido no rebanho [...] [os colecionadores] buscam um significado especial no objeto, e é apenas esse significado que os leva a atribuir-lhe valor.”²³⁸. Um exemplo disso é o depoimento dado pela Condessa Mariangela, esposa de Francisco Matarazzo Junior, para a realização do livro comemorativo Matarazzo 100 Anos. Nele, Mariangela ressalta a motivação

238 Ibidem, p. 192.

estética para a aquisição das peças, negando qualquer intenção ostentativa:

Tudo o que foi comprado, não foi por ostentação, mas porque era uma 'coisa que nos vai fazer companhia todos os dias'. Cada quadro, cada objeto foi comprado por uma razão especial. Ele gostava de desfrutar da companhia de coisas belas. Quando comprava um quadro na Europa, já de longe pensava onde ia colocá-lo em nossa casa.²³⁹

Os caminhos e decisões que levaram os objetos a integrar uma determinada coleção dizem muito sobre os agentes por detrás dessas escolhas e fornecem elementos para a análise crítica do discurso que configurou esse conjunto. Contudo, o colecionismo deve ser abordado como processo criativo certamente indissociável de suas matrizes e repercussões histórico-sociais, um processo que não pode ser descrito em termos meramente biográficos ou especulares/reflexivos dado que não se reduz a questões individuais dos colecionadores.

Os objetos, por mais diversos que sejam, foram reunidos e preservados com uma intenção determinada. Nesse propósito reside o nexo do acervo e a justificativa da opção desta dissertação por tratá-lo assim, no singular. Fala-se em coleção, e não coleções, por entender-se que a segunda fórmula, derivada de uma abordagem mais técnica, privilegia o aspecto tipológico das peças (coleções de louçaria, prataria, mobiliário etc) e não sua coexistência enquanto termos de um discurso artificial, porém harmônico.

Acredita-se que ao falar-se em coleções correr-se-ia o risco de imiscuir a análise de um preconceito ao tratar o acervo da FCP não como um todo plural, mas como um apanhado de diferentes conjuntos tipologicamente distintos. Optou-se, portanto, por reconhecer e tratar das diferentes tipologias sem permitir que essa classificação técnica sobrepujasse a identidade única do conjunto, o qual procurou-se analisar a partir da figura dos colecionadores, especialmente de Renata Crespi, cuja atuação preponderante para a reunião do acervo transparece na documentação.

Enquanto que a associação à memória e a um desejo de imortalização aparece como uma constante na literatura a respeito do colecionismo, há autores que conferem, em seus trabalhos, maior importância a fatores psicológicos. Philipp Blom, por exemplo, chega a associar o colecionismo ao autismo e vê o ato de colecionar como uma ação eminentemente masculina:

Isso, é claro, não quer dizer que colecionar seja um ato inerentemente autístico, mais do que é inerentemente masculino, ou que colecionadores não possam ser seres humanos perfeitos, com muitas relações pessoais, mas a semelhança é impressionante, e pode ser transferida para outras atividades predominantemente masculinas²⁴⁰.

239 Apud LIMA, Jorge da Cunha. Matarazzo: 100 anos. São Paulo: CL-A Comunicações, 1982, p. 151.

240 BLOM, Op. cit., p. 197.

Sem entrar no mérito da discussão dos termos empregados com referência a uma pretensa imperfeição do portador de autismo, que podem decorrer da tradução, cabe questionar se essa identificação do colecionismo como um ato masculino não é fruto do não reconhecimento de coleções reunidas pelas mulheres enquanto tal (sapatos, por exemplo).

Susan Pearce e Paul Martin tecem observações mais consistentes quanto a eventuais distinções nos padrões de colecionismo associadas ao gênero. A partir da comparação das análises de diversas experiências de colecionismo, reunidas na coleção *The Collector's Voice*, os autores verificaram diferenças quanto aos objetos preferencialmente colecionados por homens e mulheres e quanto à forma de organização adotada por uns e outros. Segundo os autores:

[...] os homens tendem a colecionar materiais relacionados a atividades, passadas ou presentes [...] enquanto que as mulheres são atraídas por materiais com qualidades afetivas de memória [...]; os homens preferem classificar seus objetos de acordo com parâmetros externos de valor, tipo e categoria [...] enquanto que as mulheres preferem organizar seus objetos de maneira emocionalmente satisfatória, frequentemente pela sua exposição na casa [...]²⁴¹

Os autores alertam, contudo, de que a leitura das coleções não é tão simples quanto pode parecer. Segundo eles, as coleções são utilizadas segundo padrões estabelecidos socialmente para criar espaço, tempo e identidade próprios ao colecionador, e nesse quadro, as construções de gênero criadas podem ser armas tão poderosas nas guerras de personalidade quanto as declarações mais subversivas.²⁴²

Mais importante do que identificar as diferenças entre os comportamentos de homens e mulheres ao formarem suas coleções, é imprescindível percebê-las enquanto um recurso para a construção de uma personalidade, que se relaciona com os padrões socialmente estabelecidos, seja para ratificá-los ou questioná-los.

Afirma-se aqui o protagonismo de Renata Crespi na reunião da coleção, não por uma visão sexista que associe o caráter fortemente decorativo da coleção ao universo doméstico e feminino, mas com base em indícios documentais que atestam a presença decisiva de Renata tanto nas escolhas referentes ao projeto de construção

241 “[...] men tend to collect material which relates to activities, past or present [...], while women are drawn to material with affective qualities of memory [...]; men prefer to classify their material according to external parameters of perceived value, type and category [...] while women like to arrange material in ways which are emotionally satisfactory, often through display in the home [...]” PEARCE, Susan e MARTIN, Paul (Org.). *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*. Vol. 4: Contemporary voices. Aldershot: Ashgate, 2002. p. XV. (tradução nossa).

242 “The practices of material and of collecting are used within traditional frameworks, to create desirable personal space, time-frames and identity. Comfortably traditional gender constructions can easily be weapons as powerful in the personality wars as more startling or subversive statements”. PEARCE, Susan e MARTIN, Paul (Org.). *The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting*. Vol. 4: Contemporary voices. Aldershot: Ashgate, 2002. p. XV. (tradução nossa).

do solar, quanto na aquisição das peças da coleção. Na entrevista concedida pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza ao MCB, em 1988, proliferam as menções à participação recorrente de Renata Crespi nas decisões sobre o projeto, fazendo solicitações específicas, como a criação do bar à frente da biblioteca, no piso superior. Além disso, uma parcela significativa das peças da coleção pode ter sua aquisição diretamente relacionada às atividades por ela desenvolvidas, como os itens participantes da exposição comemorativa do IV Centenário de São Vicente, de que ela foi uma das organizadoras.

Ainda mais evidente é o protagonismo de Renata Crespi na criação da FCP, em 1975. Após o falecimento de Fábio Prado, Renata se empenharia na preservação da memória do marido e de si mesma, realizando diversas doações a instituições da cidade de São Paulo (ao Museu Paulista, ao Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo e ao MCB). Embora essas doações refutem, de certa forma, a afirmação de que a criação de uma Fundação foi um projeto sempre acalentado pelo casal, elas são condizentes com o intuito principal de imortalização de sua memória, que se revelou, essa sim, uma constante. A relativa dispersão causada por tais doações foi largamente compensada, nesse sentido, pela publicidade por elas ocasionada. A criação da Fundação garantiria a unidade da coleção, evitando futuras dispersões, e possibilitaria a assinatura de contratos com outras instituições para a realização de exposições, proporcionando uma maior visibilidade do acervo que, de outra forma, seria mantido recluso em depósitos especializados.

A análise das soluções adotadas pela FCP e pelas instituições parceiras para a exposição do acervo da Fundação revelaram duas tendências. Uma, presente nas exposições elaboradas pelo Jockey Club, pelo Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo e pela Pinacoteca do Estado, mobiliza os itens da coleção *per se*, enquanto objetos de valor artístico e material, sendo breves, ou mesmo inexistentes, as menções ao casal de colecionadores, para além da menção contratualmente obrigatória da FCP como proprietária da coleção.

Já no MCB, a história do casal Crespi-Prado aparece de modo muito marcante, dada a inescapável relação da coleção e de seus criadores com o espaço do Museu. A história do edifício sede do Museu e a da coleção se confundem, e a instituição lida diariamente com a curiosidade do público a respeito da história dos antigos moradores do Solar. Conforme discutiu-se nesta dissertação, essa proximidade levou o MCB a acerrar-se da problemática dos museus-casas, adotando inclusive uma expografia baseada em ambientações na exposição que marcou o retorno da coleção ao solar,

em 1996. Ademais, o envolvimento direto da FCP na elaboração dessa exposição também acabou por criar uma espécie de precedente, e mesmo obtendo uma maior independência na lida com o acervo da Fundação no contrato de comodato assinado em 2011, o MCB optou por manter presentes as figuras dos colecionadores na exposição atual.

Apesar das diferentes abordagens adotadas, com maior ou menor destaque ao casal e ao histórico da coleção, as exposições são fundamentais por serem o veículo de acesso efetivo do público ao acervo da Fundação o qual, ainda que originário de um patrimônio privado, assume um aspecto público com a institucionalização. Acreditamos que este trabalho, ao reunir informações até então dispersas acerca da trajetória da coleção da FCP, contribui para o estudo do colecionismo paulista de inícios do século XX e auxilia na divulgação de um acervo muito rico e pouco conhecido da cidade de São Paulo.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, n. 1, 1994, p. 199-234. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47141994000100013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 21 de jul. 2015.
- ALSOP, Joseph. The rare art traditions: the History of Art Collecting and its linked phenomena wherever they have appeared. NY: Harver and Row, 1982.
- AMARAL, Aracy A.. **Tarsila cronista**. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARAÚJO, Marcelo Mattos e HERKENHOFF, Paulo (apresent.). **Universos sensíveis: As coleções de Eva e Ema Klabin**. São Paulo: Pinacoteca do Estado – Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BINZER, Inna von. Os meus romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. Trad. Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 3ª ed. Rio de Janeiro e São Paulo: Paz e Terra, 1982
- BLOM, Philipp. **Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BRIGANTI, Giuliano. “L’oeil” In: **Pietro da Cortona o della pittura barocca**. Florence 1962, p.63.
- CARVALHO, Ana Cristina (org.). **Anais dos Encontros Brasileiros de Palácios, museus-casas e casas históricas 2007-2010**. São Paulo: Casa Civil/Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, 2010.
- _____. **Anais dos Encontros Brasileiros de Palácios, museus-casas e casas históricas 2011-2012**. São Paulo: Casa Civil/Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, 2012.
- _____.(org.). **Museus-casas históricas no Brasil**. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. “Cultura Material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado”. In: Betânia Gonçalves Figueiredo; Diana Golçalves Vidal (Org.) **Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna**. Belo Horizonte: Argumentum/CNPq, 2005. p. 85.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Edusp / FAPESP, 2008.

- CENTENÁRIO de Nascimento de Renata Crespi da Silva Prado. São Paulo, Araras: Tribuna do Povo Gráfica, 1996.
- CHING, Francis D. K. **Diccionario visual de arquitectura**. México: Gustavo Gili, 1998.
- COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin**, São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. (org.). **A Casa da Rua Portugal**: catálogo. São Paulo: Fundação Ema Klabin, 2014, p. 13-25. Catálogo de exposição.
- D'AVILA, Luiz Felipe Chaves. **Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulistana**. São Paulo: A Girafa Editora, 2004.
- DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo (1880-1945)**. São Paulo: Difel. 2ª edição. 1971.
- DELL'AIRA, Alessandro. "Uma parte da alma : Vida de Crespi e do Istituto Medio". **Dante cultural**. Ano 7 – Nº 17, março de 2011.
- _____. "Uma parte da alma : Vida de Crespi e do Istituto Medio". **Dante cultural**. Ano 8 – Nº 20 Março de 2012
- DOURADO, Guilherme Mazza. **Jardim do Solar**: catálogo. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006. Catálogo de exposição.
- DUARTE, Paulo. **Memórias: a Inteligência da fome**. v. 2. São Paulo: Hucitec, 1975.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Enciclopedia Treccani. **Dizionario Biografico degli Italiani**. (online). Disponível em: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>, Acesso em: 20 de jul. 2015.
- Encyclopaedia Britannica online**. Disponível em: <<http://global.britannica.com/>>. Acesso em: 20 de jul. 2015.
- FARRÓ FONALLERAS, Dolores. *Los coleccionistas y sus museos: hacia una tipología específica*. **Museum International**. [Organizar el espacio de exposición]; XLVII, 1, 1995. p. 54-58.
- GADY, Alexandre. **Les hôtels particuliers de Paris - du Moyen-Âge à la Belle Époque**. Paris: Parigramme, c2008.
- GUERRA, J. Wilton N. **O Projeto de Ernani Silva Bruno: uma discussão sobre as bases de criação, implantação e gestão do Museu da Casa Brasileira (1970-1979)**. 2015. 385 f. Dissertação (Mestrado). PPGMUS-USP, 2015.
- HIGONNET, Anne. **A Museum of One's Own: Private Collecting, Public Gift**. Pittsburgh: Periscope Publishing, 2009.
- HOMEM, Maria Cecília Naclério. **Higienópolis: grandeza e decadência de um bairro paulistano**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1980.
- _____. **O palacete paulistano – e outras formas de morar da elite cafeeira**

- (1867-1918). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. e MACHADO, Lúcio Gomes (coord.). **Exposição Vila Penteado**: catálogo. FAU-USP. São Paulo, 1976. Catálogo de Exposição.
- HYUSSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia." In: **Seduzidos pela Memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- ITÁLIA. Legge 1 Giugno 1939, n.1089. Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale. n. 184 dell'8 agosto 1939. Fonte: www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1939-01-01;1089@originale. Acesso em: 07 de junho de 2016.
- INNOCENTI, Thaís F. B. Pimentel. **Dona Veridiana Valéria da Silva Prado: uma imagem e seus espelhos**. Dissertação (Mestrado – História Social), FFLCH-USP. São Paulo, 1985. p. 137-150.
- LEMONS, Carlos A. C e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. **Renata e Fábio Prado: a casa e a cidade**: catálogo São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2006. Catálogo de exposição.
- LEVI, Darrell E. **A família Prado**. São Paulo: Cultura 70, 1977.
- LIMA, Jorge da Cunha. **Matarazzo: 100 anos**. São Paulo: CL-A Comunicações, 1982.
- LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca**. 1ª ed. 1919. São Paulo: Brasiliense, 1948.
- MATEUS, João Mascarenhas. A Vila Matarazzo na avenida Paulista e Tomaso Buzzi: projeto e obras (1938-1940). **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, [S.l.], v. 20, n. 34, p. 218-239, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/81053>>. Acesso em: 20 Jul. 2015. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v20i34p218-239>.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva". In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**, São Paulo, v. 2., p. 9-42, jan./dez. 1994.
- _____. *A Psicologia Social no campo da cultura material*. **Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material**, São Paulo, v.4 p. 283-290, 1996.
- _____. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, nº 21, p. 89-103, 1998.
- _____. *Educação e museus: sedução, riscos e ilusões*. **Ciências & Letras**, Porto Alegre, Número 27, 2000.
- MICELI, Sergio. **Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro e LIMA, Edna Lúcia Cunha. *Uma coleção de livros*

diferentes: a Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil. In: II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial. 2009, Niterói. Livro do II LIHED. Niterói: LIHED, 2009. v. 01. p. 118-119.

Museu da Casa Brasileira: catálogo. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 1971. p. s/n. Catálogo de exposição.

Museu del Prado. Informações sobre o acervo. Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/>>, Acesso em: 20 de jul. 2015.

Museum International, Historic House Museums, UNESCO, Paris. v. LIII, nº. 2, 2001.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania In: **MUSAS. Revista Brasileira de Museus e Museologia**, n. 4, 2009. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.

PAVONI, Rosanna (ed.). **Historic house museums speak to the public: spectacular exhibits versus a philological interpretation of history**. Atas da Conferência Anual, Gênova, 1-4 Nov. 2000. Bergamo: ICOM-DEMIST, 2001.

_____. Towards a Definition and Typology of Historic House Museums. *Museum International*, Paris. vol. LIII, n. 2 (Historic House Museums), p. 16-21, 2001.

PEARCE, Susan M. **Museum, Objects and Collections: a cultural study**. Smithsonian Institution Press, 1993

PEARCE, Susan and MARTIN, Paul (Orgs.). **The Collector's Voice: Critical Readings in the Practice of Collecting**. Vol. 4: Contemporary voices. Aldershot: Ashgate, 2002.

PEREC, Georges. **A coleção particular**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PICCHIA, Menotti del. **A Longa Viagem: da Revolução Modernista à Revolução de 1930**. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

PINNA, Giovanni. **Introduction to historic house museums**. Museum International, Historic House Museums, LIII, 2, 2001.

Plano Diretor do Jockey Club. São Paulo: Jockey Club, 2014. Disponível em: <http://www.jockeySão_Paulo.com.br/news_mostra.aSão_Paulo?id=4289#.VcEpLI-P8hk>. Acesso em jan. 2014.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. v. I, História-Memória. p. 51-86.

PONTE, António Manuel Torres da. **Casas – Museu em Portugal: teorias e práticas**. 2007. 282f. Dissertação (Mestrado em Museologia) Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Universidade do Porto, Porto, 2007.

_____. *Casas-Museu: espaços privados versus espaços de público*. Revista do IMC - **Museologia.pt**, n.º 2, 2008. p. 91-107. Disponível em: <http://www.imc-ip.pt/Data/Documents/Recursos/Publica%C3%A7oes/Edicoes_online/Museologia_PT/MuseologiaPT_2.pdf>. Acesso em: 17 de dez. de 2013.

- PUIG, Renata Guimarães. **A Arquitetura de Museus-Casas em São Paulo: 1980-2010**. 2011. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11072012-103841/>>. Acesso em: 18 de dez. de 2013.
- RIBEIRO, Maria Izabel Meirelles Branco. **O museu doméstico – São Paulo 1890-1920**. 1992. 261f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- _____. *D. Olívia Penteado: residir à francesa / morar à paulista*. **Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Salvador, 2007. p.231-241. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2007/Anais_2007.pdf>. Acesso em: 17 de dez. de 2013.
- ROCHA, Marta. **Da Casa ao Museu: adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal**. 2006. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico) - Faculdade de Arquitectura, Universidade do Porto, Porto, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/53514>> Acesso em: 17 de dez. de 2013.
- ROSSI, Mírian Silva. **Organização do Campo Artístico Paulistano 1890-1920**. Dissertação (Mestrado em História Social). FFLCH-USP. São Paulo, 2001.
- SAGUAR QUER, Carlos. *José Lázaro Galdiano y la construcción de Parque Florido*. **Revista Goya**, Madrid, nº 261, p. 563-578. 1997.
- SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. **São Paulo 1934-1938: os anos da administração Fábio Prado**. São Paulo: FAUUSP, 1999.
- SANTOS, Tamira Naia dos. **As Florestas de Portinari: na busca por uma identidade nacional no Modernismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVEIRA, Joel. "1943: Eram assim os grã-finos em São Paulo". In: **A milésima segunda noite na Avenida Paulista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- STEWART, Susan. **On longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection**. Durham: Duke University Press, 1993.
- TOGNOL, Marcos. Uma obra brasileira do círculo de Marcello Piacentini: a Villa Matarazzo. Campinas: **Revista de História da Arte e Arqueologia**. UNICAMP. n. 1 p.143-160, 1994
- TOLEDO, Benedito Lima de. **Álbum iconográfico da Avenida Paulista**. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1987, p. 22-23 e p. 90-91.
- Valle, Ana Luiza Rocha do. *Literatura e museu: estudo dos museus literários Casa*

Guilherme de Almeida e Museu Casa Guimarães Rosa. Dissertação (Mestrado em Museologia), PPGMUS-USP. São Paulo, 2016.

VAZ, Maria Luísa Albiero. **Mulheres da elite cafeeira em São Paulo – Conciliação e resistência – 1890/1930**. Dissertação: (Mestrado em História Social). FFLCH-USP. 1995.

WEST, Patricia. **Domesticating History: The Political Origins of America's House Museums**. Washington, D.C.: Smithsonian, 1999.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. **Jardim América - o primeiro bairro Jardim de São Paulo e sua arquitetura**. São Paulo : EDUSão Paulo; FAPESão Paulo; Imprensa Oficial, 2001.

ZOLBERG, Vera. L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. p. 230-234.

Exposições:

"Acervo Crespi Prado". Exposição de longa duração da Fundação Crespi-Prado (São Paulo). Visitada no 1º semestre de 2010.

"A Casa e a Cidade – Coleção Crespi-Prado". Exposição de longa duração da Fundação Crespi-Prado (São Paulo).

Exposição de longa duração da Fundación Lázaro Galdiano (Madrid). Visitada em Janeiro de 2014.

"A Casa da Rua Portugal". Curadoria de Paulo de Freitas Costa. São Paulo: Fundação Ema Klabin, período: 24 de agosto a 30 de novembro 2014. Visitada em novembro de 2014.

"De Martino no Brasil", Curadoria do Prof. Dr. Luciano Migliaccio e do Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, período: 17 de junho a 20 de setembro de 2015. Visitada em junho de 2015.

Exposição de longa duração da Fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro). Visitada em: 27 de junho de 2015.

Exposição de longa duração do Museu Chácara do Céu (Rio de Janeiro). Visitada em: 28 de junho de 2015.

Exposição de longa duração do Museu Carlos Costa Pinto (Salvador). Visitada em: abril de 2015.

Apêndices

Apêndice A

A relação de peças aqui apresentada é fruto da comparação da documentação disponível nas diferentes instituições que mantêm contratos de comodato com a FCP (Museu da Casa Brasileira, Jockey Club de São Paulo, Acervo dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo).

A listagem foi organizada a partir das informações existentes e obedece a classificação tipológica e a terminologia adotada pela FCP.

Mobiliário					
no.:	Item:	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):	filiação artística:
s/n	Criado mudo (par)			XIX	
s/n	Cadeira (par)			XIX	
707	leito	1,68 x 1,74 m		XVIII	Barroca (Escola Veneziana)
<u>Descrição:</u> Espaldar armado com finíssima moldura entalhada, dourada e rematada no alto com cabeça de anjo e florão plumiforme. O centro do espaldar é coberto de cetim azul cinza, brocado antigo, colcha cinza azulada com fios de ouro.					
708	oratório	1 C x 0,43 L x 1,80 A	Brasil (Bahia)	XVIII	
<u>Descrição:</u> Madeira policromada pelo lado de dentro e de fora, com predominância de vermelho azul e ouro, encimado por cúpula cor de rosa, com anjos salientes. No fundo quatro nichos com seus dosséis, na parte interior as portas apresentam larga faixa de fundo vermelho e flores douradas e no centro rosas e folhagens.					
709	mesa (par)		Itália	XVIII	Barroca
<u>Descrição:</u> Com tampo redondo de mármore rosado italiano, base em madeira com anjo e tronco de árvore dourados.					
710	Cadeiras (12)		Itália	XVIII	Chippendale
<u>Descrição:</u> Com assento e espaldar de tapeçaria inglesa antiga de 'petit point' com flores e ramagens. As pernas são em madeira estilo Chippendale. Ao que consta é um conjunto catalogado na Itália.					
711	Poltronas (2)		Itália	XVIII	
<u>Descrição:</u> Poltronas em madeira dourada realizadas com técnica contrutiva de entalhe e estofado.					
712	Genuflexório		Itália	XVII	artesanato romano
<u>Descrição:</u> Peça artesanal romana de marchetaria com aplicação de madrepérola.					
713	Arcaz		Brasil	XVII-	

			(Bahia)	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em jacarandá almofadado, com ferragens da época, ilhargas contendo duas almofadas imitando gavetas com duas almofadas menores em cada gaveta. Na frente há seis gaetões com duas almofadas cada, ladeadas nos extremos por duas portinhas com duas almofadas.					
714	cadeiras (2)			s/ data	
<u>Descrição:</u> Fazem parte de um jogo de três peças, com assento e espaldar em tecido.					
715	poltrona			XVIII	Luiz XV
716	credencias (par)	0,93 L x 0,90 A x 0,73 P		XVIII	D. José I
<u>Descrição:</u> Peça em madeira com pigmentação e douramento.					
717	papeleira	1,28 L x 1,32 A x 0,75 P		XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em jacaraná, com ferragens de bronze e marfim. No tampo liso da papeleira, as iniciais embutidas E. J. M. (foi adquirida pelo Embaixador Morgan e vendida à família Crespi quando o mesmo retornou aos EUA).					
718	console (par)	1,12 L x 0,53 P x 0,88 A		XVIII	transição D. João V D. José I
<u>Descrição:</u> Com três pernas altas arqueadas, saia recortada com friso, tampa recortada, pés tipo calva ou naja. Formato de credência extremamente raro.					
719	mesa	1,04 L x 0,75 P x 0,87 A		XVIII	transição D. João V D. José I
<u>Descrição:</u> Conjunto do estilo dos consoles (718). Formato raro.					
720	mesa			XVIII	D. João V
<u>Descrição:</u> Mesa em jacarandá, construída com as técnicas de entalhes, marchetaria e recortes. <u>Observação:</u> Esta mesa apesar de constar como item do acervo da FCP foi tombada pelo MCB (nº tomo MCB 120). Como acervo do museu, foi transferida para Pindamonhangaba. Na documentação consta informação de que a peça foi doada em 1973 por Renata para o MCB. Essa informação foi riscada posteriormente e alterada manualmente. O doador foi dado como “desconhecido” e o nº do processo alterado para 3956/82.					
721	Papeleira/ armário	1,13 L x 2,56 A x 0,53 P		XVIII	Barroca (Escola Veneziana)
722	Arca	3,38 x 1,27		XVII	Colonial
<u>Descrição:</u> Peça em madeira policromada.					
723	Arca			XVIII	Colonial
<u>Descrição:</u> Peça com torneados e tremidos.					
s/n3	Arca				Colonial
724	console (par)	2,39 C	Itália	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em ébano e malaquita, com recorte e entalhes. Os consoles					

apoiam-se sobre esculturas de dois mouros venezianos do século XVIII, em ébano, ajoelhados sobre duas almofadas de veludo vermelho. Os mouros constituem obra de arte rara.					
725	escrivaninha		Sicília		
<u>Descrição:</u> Peça de ébano em marchetaria com aplicação de cerâmica dourada.					
726	meia cômoda	1,30 L x 0,97 A x 0,67 P		XVIII	D. José I
<u>Descrição:</u> Peça de jacarandá em marchetaria com recortes e entalhes e puxadores e espelhos em marfim. Figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente, em 1932.					
727	cômoda	0,89 L x 0,96 A x 0,64 P	Brasil		D. João V
<u>Descrição:</u> Peça rara, de formato original, inspirada em estilo francês, que exprime a versatilidade dos marceneiros locais. Tampa recortada acompanhando o movimento do corpo da peça; possui quatro seções de gavetas com puxadores originais de madeira, montantes canelados verticalmente, que acompanham o abaulado da frente do móvel; ilhargas “bombéis” com caneluras cruzadas.					
728	Mesa (par)	1,23 L x 0,83 A x 0,80 P			D. José I
<u>Descrição:</u> Peça de jacarandá pardo com entalhes e recortes.					
736	Coiffeuse	0,85 L x 0,75 A x 0,5 P	França	XVIII	Luis XV
<u>Descrição:</u> Peça em marchetaria de flores. Na documentação consta a seguinte informação: “Consta da Coleção de arte da Ital-Brasil de 1947, categoria estampa.”					
s/n1	tamborete (par)	0,46 L x 0,46 A		XVIII	D. José I
<u>Descrição:</u> Peça em madeira com pernas arqueadas, aro recortado e travessas cruzadas ligando as pernas. Assento de couro lavrado.					
s/n14	mesa de dois planos (par)				
s/n16	Relógio	0,53 L x 2,33 A x 0,30 P			
<u>Descrição:</u> Relógio carrilhão com chinoiserie					
s/n17	mesa para jogos			XX	Luis XV

Tapeçaria				
no.:	Item:	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):
660	Tapeçaria	2,74 x 3,85	França	XVIII
<u>Descrição:</u> Tapeçaria marcada “M. R. D'Aubusson Micco Vr” no alto. Adquirida na França. Possui cercadura de flores e folhagens, ao centro cena galante com sete personagens (uma figura tocando viola) e casa ao fundo. Tomalidades de “verdure” flamenga nas árvores e folhagens, tons de vermelho, brinque e azul nas vestimentas.				
738	Tapeçaria	3,00 x 3,12	França	XV
<u>Descrição:</u> Peça em ponto miúdo, adquirida na Itália.				
s/n 3	Tapeçaria oriental Afghan antigo	2,38 x 5,31	Pérsia	
s/n 4	Tapete oriental Ferraghan	3,72 x 5,92	Pérsia	
<u>Descrição:</u> “Ferraghan” antigo com predominância de fundo azul. Esses tapetes eram tecidos em setenta vilas localizadas em uma alta planície entre Hamadan e Sultanabad na Pérsia. A principal das vilas era a de Sarouk. Existem vários padrões como Herati e Itinnari.				
s/n 6	Pano de mesa			
<u>Descrição:</u> Pano de mesa de seda, redondo, bordado à prata.				
s/n 7	Tapetes orientais (8)			
s/n 8	Tapetes orientais (8)			
s/n 9	Tapete Sala de Jantar			
s/n 10	Passadeira	4,38 x 0,95		
s/n 11	Passadeira	5,50 x 1,10		

Louça				
no.	item	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):
s/n 2	Prato Companhia das Índias			
<p><u>Descrição:</u> Do serviço chamado dos “Bichos” que pertenceu a João Ferreira Pinto e foi herdado pelo Conselheiro Antônio Prado. O prato é redondo, tem uma bela cercadura composta de folhas de parreira e cachos de uva em plantas marinhas e três peixes e a sigla J.F.P.</p>				
629 a 641	Serviço do Barão de Paramirim ²⁴³			
<p><u>Descrição:</u> Conjunto de 360 peças (jantar, chá e café). Ao que consta o serviço foi Ofertado ao Barão de Paramirim por D. Pedro I, que foi seu padrinho de casamento. A porcelana é francesa, sem marca, do gênero “vieux paris” e a decoração é idêntica (salvo as iniciais) ao serviço conhecido por “Câmara Municipal” este de manufatura de Deroche”.</p>				
642	Prato (2)			
<p><u>Descrição:</u> Pratos fundos, caldeira e aba azul com desenhos e reserva dourados e brasão no centro, tendo a legenda “In fide et Officio”.</p>				
643/644/645	Serviço Inglês (23 peças)			
<p><u>Descrição:</u> Da marca Coal Port Porcelain Spark-Broad St. Worcester by appointment to her majesty Queen Adelaine. Encimados por coroa e cinta circular com fivela, tem ainda em azul sobre o esmalte dois “1” entrelaçados em um “V”. Serviço é idêntico ao chamado “seviço de caça” da casa Imperial que tem a marca “D. P.” não identificada. Borda azul e ouro contendo nas reservas flores e faisões e no centro flores ou frutas.</p>				
646/647	Serviço francês (34 peças)		França (Limoges)	XIX
<p><u>Descrição:</u> Conjunto com 34 peças. época: séc. Com sigla V.S. Existe serviço semelhante, brasonado, do Barão do Rio Preto.</p>				
648/649	Serviço Inglês (9 peças)		Inglaterra (Staffordshire)	XIX
<p><u>Descrição:</u> Conjunto de faiança, com 9 peças. Marca S^a xc^o, modelo “Indian Bridge.” Possui barra laranja com flores azuis, fundo branco com folhagens e ponte, caldeira decorada com reservas com duas folhas, desenhos no reverso. O restante deste serviço pertenceu à D. Carlota Pererira de Queirós, adquirido na primeira Feirarte no Solar Fábio Prado.</p>				
650	Serviço dos pássaros (13 pratos)		França	XIX
<p><u>Descrição:</u> Seviço com 13 pratos decorados com desenhos dourados de diferentes feitos na aba, tendo ao centro um pássaro policromado com sua designação em francês dentro de motivo dourado. No verso de cada prato vem a designação em latim do desenho da aba. Serviço adquirido em Paris no Vase Etrusque</p> <p><u>Observação:</u> Embora na documentação a autoria atribuída seja Sèvres, o MCB não tem certeza dessa procedência.</p>				

243 “Miguel José Maria de Teive e Argolo (1802, Bahia).

731	Jarrão (par)		China	XVIII
<u>Descrição:</u> Peça da Companhia das Índias. Com fundo do gênero “mille fleurs”, bocal com cercadura tipo “joci head”, chinês. Peça rara.				
767-78	Travessa (par)			XIX
<u>Decrição:</u> marcado Meissen				
767A	Travessa		Inglaterra	XIX
<u>Descrição:</u> Marca T. Walker – Tavoy, modelo de Wilton Pattern. Peças marcadas W. Adams and Sons JJ Close (1850).				
767 B	Travessa	0,41 x 0,33	China	XIX
<u>Descrição:</u> Travessa da Companhia das Índias. Peça octogonal com decoração <i>rouge de jer</i> com larga cercadura de peônias e folhagem, e cordão de fita em volta, com medalhão no centro.				
769	Medalhão (par)			
<u>Descrição:</u> Peça com motivos orientais. Arrematada em leilão em Florença. Marca japonesa na aba de reverso onde tem flores.				
s/n	Pratos (par)		Boêmia	XIX-XX
<u>Descrição:</u> Peças de porcelana. Pirkenhammer.				

Cristais				
no.	item	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):
654	Vaso			XIX (final)
<u>Descrição:</u> Vaso trifacetado de cristal. Autoria: Legras. <u>Observação:</u> A peça foi doada por D. Renata ao MCB em 1970/71.				
655	Vaso			XIX (final)
<u>Descrição:</u> Vaso em forma de canudo com boca larga. Autoria: Daum Nancy. <u>Observação:</u> A peça foi doada por D. Renata ao MCB em 1970/71.				
656	Serviço de cristal (101 peças)			
<u>Descrição:</u> Contém: 23 copos d'água, 41 de vinho, 37 de champagne. O conjunto foi adquirido no Vase Etrusque de Paris. Segundo consta existem apenas quatro serviços como este: um nos Campos Elyseos, um com o Xá da Pérsia, um com a família Crespi e outro ignorado. Os desenhos são de um lado uma fonte com duas carrancas e dois pássaros, do outro, um vaso com flores e dois pássaros separados. As guirlandas circundando o cálice são compostas de arabescos e flores.				
657A	Copo		Portugal (Vista Alegre)	XIX
<u>Descrição:</u> Copo de cristal bico de jaca com sulfide policromado em reserva representando o reverso da insígnia da Imperial Ordem do Cruzeiro do Sul e escrito: "D. Petrus Brasilia Imperatur".				
s/n 1	pires			XIX
<u>Descrição:</u> Pires com as armas imperiais na aba				
s/n 2	garrafa	0, 21 A	França	XIX
<u>Descrição:</u> Garrafa granulada de opalina, com frisos dourados e tampa dourada em forma de tulipa.				
s/n 3	Vaso	0,38 A	França	XIX
<u>Descrição:</u> vaso de opalina com base azul e tulipa branca.				
s/n 4	Vaso	0,41 A	França	XIX
<u>Descrição:</u> Peça de opalina com ramagens e folhas em relevo, galhos em azul, frutas em verde.				
s/n 6	Vaso (par)		França	XIX
<u>Descrição:</u> Peça de opalina branca com desenho de flores/folhagens				
s/n 8	Flor de lótus		China	
<u>Descrição:</u> Peça em cristal de rocha com base de madeira.				
s/n 11	Vaso (par)	0,41	França	XIX
<u>Descrição:</u> Par de vasos verdes de opalina.				

Prataria					
no.:	Item:	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):	filiação artística:
684	Faqueiro (397peças)		França		Império
<u>Descrição:</u> Faqueiro de vermeil que pertenceu a Marquesa de Santos, D. Domitila de Castro Canto e Mello. Para 95 pessoa, é composto de 96 colheres de chá, 95 colheres de sopa, 95 facas, 95 garfos, 4 conchas vazadas, 8 colheres de bico arredondado, 4 pinças, dentro de caixa própria com escudo grande no centro. Todas as peças são marcadas com a sigla “MS” encimada por coroa de Marquesa. Fez parte da exposição comemorativa do IV Centenário de São Vicente. O faqueiro tem punção de Paris, é de prata 950, pesa, sem a caixa, 22,9 kg.					
685	sopeira e bandeja	0,39 x 0,28 (bandeja) 0,28 x 0,41 (sopeira)	França	VXIII	Império
<u>Descrição:</u> Peça de prata vermeil, de autoria de Guillaume Biennais (um dos mais famosos ourives do séc. XVIII e do começo do XIX. Foi ourives da Corte Imperial de Napoleão). Peso: 4,1 kg.					
686	balangandã		Brasil (Bahia)	XIX	
<u>Descrição:</u> Penca de balangandã em prata e outros materiais. Peso: 1,1 kg.					
687	castiçal (par)	0,40 A	Portugal (Porto)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata e prata dourada. Peso: 3,3 kg (o par).					
687A	castiçal (4)	0,24 A	Brasil (RJ)	XIX	
<u>Descrição:</u> Castiçais acompanhados de 4 açucenas (arandelas). Peças de autoria de Francisco Duarte (têm a marca de Francisco Duarte – Rio 1854). Peso: peso: 2,4 kg					
688	castiçais (4)	0,31 A	Inglaterra	XIX	
<u>Descrição:</u> Peças em vermeil e prata. Peso: 4,4 kg (o conjunto)					
688A	bandeja	0,45	Inglaterra	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em vermeil. Peso: 2,3 kg.					
690	ostensório			XVII	transição Renascimento - Barroco
<u>Descrição:</u> Peça em prata e prata dourada, adquirida em São Paulo. Sem marca. Fez parte da exposição do IV Centenário de São Vicente.					
691	lanterna de procissão (par)	2,25 A			neoclássico
<u>Descrição:</u> Peça sem marca. Peso: 4,7 kg					
692	pratos (2)	0,26	Inglaterra		
<u>Descrição:</u> Pratos rasos, recortados, com cordões em toda a borda e brasão na aba com legenda “Semper Paratus”. Marcado com três punções no anteverso e uma no verso.					

Peso: 500 gr.					
693	diadema	0,18 A	Portugal (Porto)		Império
<u>Descrição:</u> De ouro, com duas armações, para pentes, também de ouro. O diadema apresenta cinco recorte que circundam na parte de cima motivos de folhagem e no centro a representação elaborada de uma fruta ou flor, sob uma faixa decorada com cordame fino, folhagens e conchas. Peça raríssima. Foi adquirida como tendo pertencido à Marquesa dos Santos. Era usada nas festas da Corte com penachos de plumas presos ao diadema como se vê nas gravuras da Imperatriz D. Leopoldina e desenhos de Debret. Peso: 160 gr.					
694	Caldeira e hissope	0,34 C (hissope)	Brasil	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça de prata. Sem marca. Peso: 2,6 kg					
695	Cruz	2,50 A	Portugal (Lisboa)		D. João V D. José I
<u>Descrição:</u> Cruz processional com tripe em jacarandá; coluna redonda com capitel sobre o qual assenta a peça trifacetada, com conchas em cada uma das três seções, na parte superior. A peça é marcada Lisboa. Presume-se que a peça tenha vindo com D. João VI e que, mais tarde, na Corte Imperial Brasileira, tenha-se-lhe apostado os brasões do Império. Peso: 8,9 kg					
696	Bacia e gomil	0,50 x 0,35 (bacia) 0,28 A (gomil)	Portugal (Lisboa)	XVIII	transição D. José D. Maria
<u>Descrição:</u> Peça de prata. Peso: 2,46 kg					
697	Bacia e gomil	0,42 x 0,33 (bacia) 0,42 A (gomil)			D. João V
<u>Descrição:</u> Peças de prata. Peso: 3,2 kg					
697A	Bacia e gomil	0,49 x 0,32 (bacia) 0,28 A (gomil)			D. José
<u>Descrição:</u> Peça de prata, sem marca. Peso: 2,052 kg					
698	centro de mesa (par)	0,33 x 0,18	França		Império
<u>Descrição:</u> Peça de prata e vermeil de autoria de Odier. Peso: 5,8 kg.					
699	centro de mesa (par)	0,27 x 0,36	França		Império
<u>Descrição:</u> Peça de prata e vermeil de autoria de Odier. Peso: 9,5 kg.					
700A	lampadário	0,19	Brasil (Bahia)	XVIII	D. João V
<u>Descrição:</u> e vermeil de autoria de Manoel Moreira Ramos, registrado em 1725. Peso: 9,5 kg.					

700B	lâmpadário	1,04	Brasil (Bahia)		D. João V
<u>Descrição:</u> Peça de prata com as marcas do ensaiador (B coroado) e do prateiro I. P. João Pereira de Matos, registrado em 1738, em Salvador. Peso: 8,2 kg.					
701	rebenque	0,59 C	Brasil	XVIII (final)	
<u>Descrição:</u> Peça de prata e prata dourada com “soque” dissimulado e anéis de prata dourada; castão recurvado, decoração floral, lâmina e rebenque sem marca. Muito usado na era Vitoriana e Belle Époque. Peso: 650 gr.					
702	caixa		Itália (Roma)		
<u>Descrição:</u> Peça de prata adquirida na Itália do joelheiro Bulgari, Peso: 300 gr.					
702A	caixa	0,20 x 0,10			
<u>Descrição:</u> Peça de prata com três marcas, adquirida em Paris. Apresenta figuração oriental (provavelmente hindu). Peso: 900 gr.					
703A	naveta	0,12 A	Brasil	XVII	
<u>Descrição:</u> Peça de prata, sem marca. Acompanha uma colher de prata. Peso: 600 gr.					
703B	naveta	0,18 A	Portugal (Porto)	XVIII	D. Maria I
<u>Descrição:</u> Peça de prata marcada com duas punções. Peso: 650 gr.					
703C	naveta		Portugal (Porto)		D. Maria I
<u>Descrição:</u> Peça de prata com dois símbolos marianos com dois MS e cruz e três cravos dentro de um círculo com raios. Marcada com duas punções. Peso: 2,55 kg					
704	bacia	0,37	Portugal (presumível)	XVII	
<u>Descrição:</u> Peça de prata goivada, sem punções. Peso: 500 gr.					
705	bacia	0,31 x 0,20			
<u>Descrição:</u> Peça de prata, com marca indecifrável. Peso: 650 gr.					
706	bacia	0,37	Portugal (presumível)	XVII	
<u>Descrição:</u> Peça de prata, sem marca. No verso há riscadas as letras Z e B. Peso: 400 gr.					
729-73 JC248- 252	Serviço de chá (6)			XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata e madeira. Conjunto composto de bule de chá, açucareiro, leiteira, samovar, bule do café, bandeja (...) Marcado 800 e uma flor de seis pétalas. A bandeja é composta de uma grade de cachos e folhas de parreira, tendo ao centro as iniciais Tª marcada Porto 1836-1846. Peso: 14,64 kg (o conjunto).					
733	lanterna	0,40	Brasil	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata, sem marca. Peso: 2,55 kg.					
739	Tocheiro (par)	0,59		XVII (final)	

<u>Descrição:</u> Peças em prata e vidro, sem marca. Peso: 7,4 kg.					
845A	Palmas (4)	0,41 A	Portugal (Lisboa)	XVIII	D. José I
<u>Descrição:</u> Peças em prata de autoria D. G. Peso: 4,4 kg (conjunto).					
845B	palmas (par)	0,75 A		XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça de prata sem marca. Peso: 5,5 kg (o par).					
s/n 2	taça e bandeja	0,16 A	França	XIX	Império
<u>Descrição:</u> Peças de vermeil adquirida do joalheiro Bulgari, em Roma.					
s/n 3	tocheiro (par)	0,68	Portugal (Lisboa)	XVIII	D. João V
<u>Descrição:</u> Peças de prata com duas punções, marcado Lisboa. Peso: 7,5 kg (o par).					
s/n 4	tocheiro (par)	0,76	Portugal (Lisboa)	XVIII	D. José I
<u>Descrição:</u> Peças de prata, marcadas Lisboa. Peso: 1,5 kg (o par).					
s/n 5	tocheiro palma (par)	0,82	Portugal (Lisboa)		D. João V
<u>Descrição:</u> Peça de prata e madeira recortada. Peso: 7,1 kg					
s/n 6	porta jóia	0,21	Itália	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça de prata e pedras semi-preciosas verdes, vermelhas e azuis. Sem marca. Adquirida na Itália. Peso: 2,1 kg.					
s/n 7	paliteiro			XIX	
<u>Descrição:</u> Peça de prata, marcada com punção do ensaiador e do prateiros. Peso: 150 gr.					
s/n 8	paliteiro		Portugal (Porto)	XIX (final)	
<u>Descrição:</u> Peça em prata marcada "Porto".					
s/n 9	paliteiro	0,27			
<u>Descrição:</u> Peça em prata. Escrito em um lado da ânfora "Antonina Rollo". Sem marca. Peso: 250 gr.					
s/n 10	acendedor	0,20 x 0,10	Inglaterra		
<u>Descrição:</u> Peça em prata de marca inglesa com três punções. Peso: 300 gr.					
s/n 11	salva	0,40			
<u>Descrição:</u> Peça em prata, sem marca. Peso: 500 gr.					
s/n 12	salva	0,46			
<u>Descrição:</u> Peça em prata, sem marca. Peso: 1 kg.					
s/n 13	salva	0,32	Portugal (Lisboa)	XVII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata, marcada com duas punções. Peso: 300 gr.					
s/n 13A	castiçal				

	redondo com cabo				
s/n 14	salva de prata (de pé alto)		Portugal (Setúbal ou Santarém)	XVII-XVIII	
s/n 15	perfumador	0,13 x 0,14	Portugal (Porto)	VXIII (final)	D. Maria I
<u>Descrição:</u> Peça em prata e madeira (cabo). Marcada com punções. Peso: 550 gr					
s/n 16	turíbulo	0,20 x 0,14	Brasil	XVII-XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata, sem marca. Peso: 750 gr.					
s/n 17	espevitadeira	0,26		XIX	
<u>Descrição:</u> Tesoura de pavio e bandeja – Tesoura com desenhos de concha, bandeja com cercadura de folhagens e dois motivos com cartela para iniciais, no centro desenho de flores. A bandeja tem uma punção Porto 1818 – 1836 e a tesoura tem duas: prateiro José Fernandes Carvalho, RJ.1848-1852. Peso: 300 gr.					
s/n 18	espevitadeira	0,26	Portugal (Porto)	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata, marcada com duas punções. Tesoura sem decoração, bandeja com grade e ramagens salientes, centro arabescos e folhagens. Peso: 259 gr.					
s/n 19	espevitadeira	0,24	Portugal (Porto)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata de autoria de M I X, marcada com duas punções. Peso: 300 gr.					
s/n 20	espevitadeira	0,23	Portugal (Porto)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata. Bandeja marcada com uma punção Porto e tesoura com duas punções. Peso: 200 gr					
s/n 21	espevitadeira	0,23	Portugal (Porto)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata. Tesoura tem duas punções Porto 1818-1836. Peso: 350 gr					
s/n 22	espevitadeira	0,22	Portugal (Lisboa)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata. Marcada Lisboa. Peso: 350 gr.					
s/n 23	côco	0,39	Brasil (provável)	XVIII (final)	
<u>Descrição:</u> Peça em prata, sem marca. Peso: 650 gr					
s/n 26	bandejas médias diversos formatos				
s/n 27	bandejas peq. (4) diversos				

	formatos				
s/n 29	bandeja com armas Prado				
s/n 41	caixa				
<u>Descrição:</u> caixa em forma de pavão de prata e pedras semi-preciosas.					
s/n	Esmoleira com godrões		Portugal ou Brasil	XVIII	
s/n	Lâmpada Votiva		Inglaterra (Londres)	XIX (final)	
s/n	Turíbulo de bola		Brasil	XVIII (final)	
s/n	Gomil		Brasil (provável)	XVIII (final)	
s/n	lavanda		Holanda (Delft)	XIX	
s/n	Gomil e Lavanda		Portugal (Lisboa)	XVIII (final)	transição D. José I D. Maria I
<u>Descrição:</u> Peça em prata. Prateiro Joaquim Nunes Colares.					
s/n	Salva		Inglaterra (Londres)	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata vermeil. Prateiro Benjamin Godfrey.					

Quadros				
no.:	título:	autoria:	dimensões (m):	Técnica:
662	Nossa Senhora e Menino Jesus		0,43 x 0,37	
<u>Descrição:</u> Quadro medalhão, oval com moldura em bronze, fundo de malaquita com a representação de Nossa Senhora e do Menino Jesus e um anjo de asas abertas em prata. Adquirida em Roma.				
663	Vista do Rio a noite	E. de Martino	0,32 x 0,49	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Vista do Rio de Janeiro (Pão de Açúcar ao fundo) a noite, rica moldura dourada.				
664	Vista do Rio	E. de Martino	0,37 x 0,22	óleo sobre tela
665	Ruínas romanas com damas e cavaleiros montados, etc.	Andrea Locatelli	1,70 x 2,28	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> O quadro representa ruínas e no fundo diversas naus com personagens no primeiro plano: cavalheiros montados, guerreiros, damas e cachorros.				
666	Ruínas romanas com cavaleiros montados, etc.	Andrea Locatelli	1,70 x 2,28	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> O quadro representa ruínas romanas com cavaleiros montados, cachorros, etc e outros personagens bebendo e jogando na rua.				
687	Construções clássicas, obelisco, cavaleiros, damas e cachorro.	Andrea Locatelli	1,70 x 2,28	óleo sobre tela
713		Andrea Locatelli	1,70 x 2,28	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Quadro representando à esquerda construções clássicas com obelisco e, nas rua, diversos cavalheiros montados, damas em passeio com trajes do séc. XVIII e cachorros.				
667A	Portrait d'enfant (menino)	Jean Ranc	0,80 x 1,01	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato de menino, moldura tipo Luiz XV. Segundo D. Renata as telas de Jean Ranc foram adquiridas em São Paulo e representariam uma nobres franceses.				
667B	Portrait d'enfant (menina)	Jean Ranc	0,81 x 1,03	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato de menino, moldura tipo Luiz XV. Segundo D. Renata as telas de Jean Ranc foram adquiridas em São Paulo e representariam uma nobres franceses.				
668	D. Renata Crespi	pintor austríaco	0,64 x 0,68	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Quando pintado em 1927, representando D. Renata com 18 anos. Moldura simples.				
669	D. Amélia de Leuchtenberg	Franz Xaver de	0,94 x 1,20	óleo sobre

		Winterhalter		tela
<u>Descrição:</u> Este quadro foi adquirido em Lisboa por indicação do rei da Itália, D. Humberto I. Representa uma figura de mulher (de ¾ de tamanho) vestida de cetim preto com penteado à moda Império, na frente de uma coluna alta e larga, e vista do mar ao fundo, porta um colar de pérolas e uma corrente de ouro pendente com um relógio de ouro, e anel na mão esquerda, e na direita uma aliança e outro anel mais largo com pedra de cores.				
670	“Santo” (com livro)	Simone dei Crocifissi	0,94 x 0,30	madeira policromada
671	“Santo” (com faixa)	Simone dei Crocifissi	0,94 x 0,30	madeira policromada
672 (CP3)	Natureza Morta	Pedro Alexandrino	1,33 x 0,76	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Obra feita sob encomenda representa objetos da Família Crespi.				
673	“D'après Nature”	Iluchar Desmons Aubrun	0,43 x 0,39	gravura
<u>Descrição:</u> Doze gravuras desenhadas e executadas pelo litógrafo, representando uma coleção de vistas do Rio de Janeiro, com molduras douradas. São Panoramas do Rio de Janeiro tomados de diferentes pontos da cidades: 2 do Morro do Castelo (aéreo), 1 da Chácara do Sr. Barão de Mauá, uma vista da Glória tomada do Passeio Público, 7 panoramas aéreos tomados do Morro de Santo Antônio e um panorama tomado do Morro de São Clemente.				
674 (CP4)	Imperador D. Pedro II	Edouard Vienot	0,62 x 0,52	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Busto, rosto de frente do Imperador aos 42/3 anos, vestindo sobrecasaca preta com faixa azul no peito. Rica moldura dourada da época, com friso de fumo e café encimada pela coroa Imperial. Foi adquirido de José Paulino Nogueira na década de 40 e figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente.				
675	D. Pedro II (27 anos)	Louis Auguste Moreaux	1,00 x 0,75	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato de D. Pedro II. Busto com fardamento de gala, com faixa e condecorações, adquirido na década de 40 de antiquário. Moldura estilo Império com brasão e “passe partout” oval. Figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente.				
676	Personagem de perfil	Pedro Orrente	0,40 x 0,47	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Ao alto e à esquerda as armas de Portugal. No verso sob vidro há fotografia do quadro e informação de que se trata de quadro do séc XVI representando Diogo Lourenço da Veiga, quinto Governador Português do Brasil (1578-1581).				
677	Ascensão de Nossa Senhora	Giovanni Battista Gaulli (Beto II Baciccio)	2,12 x 1,46	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Na parte inferior à direita há um lacre vermelho na tela. Sofreu [o artista] grande influência de Barrocio, Rubens, Van Dick, Perin de Vaga, Velasquez, Da				

Cortana.				
678	"Vênus embriagada por Sático" ou "La Nuda"	Annibale Carracci	101 x 136	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Quadro que foi adquirido da família do poeta peruano Chioino, de Lima, Peru, que o adquirira, por sua vez, no séc XIX do pintor Mateo Gabelini do Vaticano.				
679	Retratos de: D. Marina Regoli Crespi e do Conde Rodolfo Crespi	Enrico Arcioni		água forte
<u>Descrição:</u> Águas fortes com os retratos de D. Marina e do Conde, progenitores de Renata. Cada retrato dentro de rica moldura dourada sobre console da mesma época. Tanto as molduras quanto os consoles são provenientes do Palácio Real em Vila Savoia, adquiridos no leilão quando do advento da República Italiana.				
680 (CP5)	Imperatriz Tereza Cristina	Edouard Vienot	0,62 x 0,52	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Busto da Imperatriz aos 46 anos vestida de escuro e com um medalhão grego. Rica moldura dourada da época com friso de fumo de café encimada pela coroa Imperial. Foi adquirido de José Paulino Nogueira na década de 40 e figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente.				
681	Vista de casario	Di Cavalcanti	0,44 x 0,54	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Moldura simples. Adquirida na década de 1930 por 5 contos de réis.				
682A	mapa mundi holandês	Pieter Goos	0,45 x 0,56	
<u>Descrição:</u> Mapa mundi colorido em pergaminho, executado pelo cosmógrafo Pieter Goos – Amsterdam. Figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente.				
682B	mapa mundi holandês	G. van Schegen		
<u>Descrição:</u> Figurou na exposição do IV Centenário de São Vicente.				
737	Floresta e veado	Cândido Portinari	1,79 x 1,44	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Obra encomendada diretamente ao pintor na década de 40. Moldura dourada com 17 cm de seção. Aspecto de floresta com série de troncos, cavaguatas, flores, arara vermelha, veados, porco do mato, esquilo, etc. Predomínio de tons vermelhos e marrons.				
770	Retrato de Martinico Prado	Oscar Pereira da Silva	0,72 x 0,54	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato de Martinho Prado Júnior (Martinico) pai de Fábio Prado.				
s/n	Retrato de Antonio da Silva Prado	Antonio Rocco	0,71 x 0,54	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato (busto) de Antonio da Silva Prado (1778-1875). Foi capitão de ordenanças em 1819, capitão-mor em 1826, provedor da Santa Casa de Misericórdia, vice-presidente da Província de São Paulo em 1841, diretor do Banco do Brasil em São Paulo, Comendador da Imperial Ordem de Cristo em 1845, oficial de Imperial Ordem da Rosa e Barão por decreto em 1848. Este quadro é cópia do original existente no Museu Paulista.				
s/n 2	Retrato de Martinico Prado	Carlo de Servi ²⁴⁴	0,65 x 1,00	óleo sobre

				tela
<u>Descrição:</u> Retrato a óleo de Martinho Prado Júnior, mais conhecido como Martinico – pai de Fábio da Silva Prado e filho de Dr. Martinho da Silva Prado e Dona Veridiana Valéria da Silva Prado. Quadro pintado na Europa em 1888, cópia do original feito na Itália e oferecido a Martinho Prado Júnior pelo governo italiano em agradecimento pela participação que tivera no tratado de imigração para o Brasil.				
s/n 4	Idade da Prata	Pietro da Cortana	1,28 x 1,65	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Tela de autor clássico italiano adquirida no Brasil que fazia parte da Coleção de Arte da Ital-Brasil, cujo catálogo tem o prefácio de Menotti del Picchia, editado em 1947 por F. Lanzara.				
s/n 5	Idade do Cobre	Pietro da Cortana	1,28 x 1,65	óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Tela de autor clássico italiano adquirida no Brasil que fazia parte da Coleção de Arte da Ital-Brasil, cujo catálogo tem o prefácio de Menotti del Picchia, editado em 1947 por F. Lanzara.				
s/n 14	Bezerro	Filippo Palizzi ²⁴⁵		
s/n 15	Panorama do Rio de Janeiro	Nicolau A. Facchinetti	0,27 x 0,91	
s/n 16	Testina de donna	Mancini		
s/n 17	O negrinho	Almeida Júnior		
s/n 23	Cavalos Coleman			
s/n	Retrato de Fábio Prado			óleo sobre tela
<u>Descrição:</u> Retrato encomendado em 1975, ano de criação da FCP. Autoria desconhecida.				

244Identificado na documentação apenas como de Servi.

245Identificado na documentação apenas como Palizzi.

Diversos					
no.	item	Dimensões (m):	origem:	época (séc.):	filiação artística:
s/n	Bibelots				
<u>Descrição:</u> Royal Porcelain Factory					
s/n	Caixa de miudezas			XIX	
s/n	Conjunto de Miniaturas				
<u>Descrição:</u> Peças em porcelana, metal, resina, prata e pedras.					
651	Madona com menino	1,08 A x 0,37 L x 20 P	França	XIV	
<u>Descrição:</u> Escultura em pedra policromada, estilo gótico, proveniente de uma igreja em Vittel (Vosges) descrita e ilustrada no catálogo da exposição de Obras Mestres dos Séculos XII ao XVII, em 1952, sob número 41 na galeria de “Le Cassé”, Paris, NY, Buenos Aires.					
652	Estátua torso de mulher			XX	
<u>Descrição:</u> Escultura em soco redondo de autoria de Victor Brecheret					
s/n	Imagem de São Roque	0,20 A x 0,05 D		XVIII	
<u>Descrição:</u> Imagem de São Roque esculpida em marfim (Objeto de decoração).					
s/n	Imagem de Assunção de Nossa Senhora	0,14 A x 0,07 D		XVIII	
<u>Descrição:</u> Imagem de Assunção de Nossa Senhora esculpida em marfim (Objeto de decoração).					
653	Armadura (par)	1,77 A		XV	
<u>Descrição:</u> Armaduras em aço adamascado com base em madeira. Adquiridas na Itália. Uma tem “celada borgonheza” com bico de passarinho, a outra viseira comum. Acompanha o conjunto um par de rodela com pino pontiagudo no centro e um par de alabardas.					
659	Placa de latão com cena sacra	0,32 x 0,46			
<u>Descrição:</u> Peça marcada “Ch. Lud. Gerard Fécit Duaci”					
719	Potiches (3)	35 cm	Holanda (Delft)		
<u>Descrição:</u> Faiança. De Lampetkan. Marca de fábrica Láigruière de Porcelaine de 1609 ou 1637 a 1811. Dois possuem tampa. Decoração azul e branca com motivo central de vacas, na tampa, um pássaro. Adquiridos em bruxelas na Galeria Thinus, em leilão 1933.					
723	Pinha (par)	0,80 A			
<u>Descrição:</u> Compostas de um globo decorado com flores e guirlandas e relevo, com cabeça de leões amarelas e folhagem em relevo também amarelo. Fábrica Santo Antônio do Porto. As peças decoravam o jardim do Solar. Ainda hoje estão ainda hoje nas dependências do museu mas não constam no termo de comodato.					
724	Tocheiros (par)	1,43 e 1,41		XVIII	
<u>Descrição:</u> Tocheiros de uma só face, feitos em madeira e ouro.					

728	globo terrestre (par)			XIX	
<u>Descrição:</u> Base em madeira. Em um lê-se: "The Newe Twelve Inch British Territorial Globe representing the acurate position of the principal... to the present period – 1802", no outro "Wyld's Globe of the containing the... from F. Pailey's edition of... Piazzi La Caille... 1846".					
732	Pia redonda	0,74 A; 0,78 diâmetro			
<u>Descrição:</u> Peça em malaquita polida.					
s/n 1	estátuas antigas de jardim (2)				
s/n 2	banco recurvado de jardim				
s/n 3*	pássaros de bronze				
s/n 3*	placas de mármore com desenhos (2)				
* peças catalogadas sob mesmo número					
s/n 4	Vaso (par)				
<u>Descrição:</u> Grandes vasos de mármore com caneluras. As peças decoravam a área exterior do Solar. Ainda hoje estão ainda hoje nas dependências do museu e foram alvo de recente intervenção de restauro, mas não constam no termo de comodato.					
s/n 5	estatueta (1)				
s/n 6	mosquete	1,63 A		XVI	
<u>Descrição:</u> De pederneira, com anéis de latão no cano, coronha curt arqueada de madeira com incrustações de madrepérola, arma de origem árabe onde é chamada Bukala.					
s/n 8	Balaustrada	2,68 x 8,65		XVII	Barroco colonial
<u>Descrição:</u> Duas grades compostas de duas partes articuladas em curva; cada seção contém 10 balaustres de jacarandá torcidos com bolacha no centro e duas colunas facetadas de seção quadrangular com remates de capitel, base e moldura largas. Esta peça foi exposta na Exposição Comemorativa do IV Centenário de São Vicente.					
s/n 9*	Cestinhas antigas de jardim (2)				
s/n 9*	Peça grande				
<u>Descrição:</u> Peça em lápis-lazúli com base de madeira					
* peças catalogadas sob mesmo número					
s/n 10	Caixa de cigarros em lápis-lazúli		Itália	XIX	
s/n 11	Pássaros (2)				
<u>Descrição:</u> Peça em lápis-lazúli representando dois pássaros com a base em madeira.					
s/n 12	Caixa de cigarros em pedra grená				
s/n 16	Potiche de jade com base		China		

	de madeira				
s/n 17	Potiche de jade escuro com base de madeira		China		
s/n 18	Budas (3)		China		
<u>Descrição:</u> Conjunto de esculturas em cristal de rocha, quartzo fumé e jade					
s/n 19	estatuetas de marfim (4):				
	Nossa Senhora da Conceição	Goa	XVIII		
	Imagem do Menino Jesus Bom Pastor	Goa	XVIII		
	Imagem de São Roque	Itália	XVIII XIX		
	Ressureição				
s/n 20	dente de elefante esculpido		China	XVIII	
s/n 22	Caixa de cigarros em malaquita		Itália	XIX	
s/n 23*	Potiche chinês pequeno		China		
<u>Descrição:</u> Peça em quartzo fumé e base de madeira					
s/n 23*	jogo de xadrez em marfim			XIX	
* peças catalogadas sob mesmo número					
s/n 24	Vaso "Capo di Monti" (2)	1,40 A			
s/n	espelho				
s/n 25	espelho				
<u>Descrição:</u> Espelho de cristal veneziano com moldura verde					
s/n 26*	pente espanhol de tartaruga				
s/n 26*	Painel "Capo di Monti"	0,49 A x 0,57 L 0,03 espessura			
<u>Descrição:</u> Peça com figuras de anjos, homens, mulheres e crianças. Moldura de bronze.					
* peças catalogadas sob mesmo número					
s/n 27	caixinha redonda de tartaruga e ouro				
<u>Descrição:</u> Dama antiga.					
s/n 32	jogo de toilette em laca preta (7 peças)				
s/n 33	jogo de toilette em tartaruga				
66	Arandelas (2)	60 x 31 x 80 cm			
<u>Descrição:</u> Par de arandelas de bronze com P.II na parte do fundo com cinco mangas antigas cada; esse par faz conjunto com o lustre grande também com P.II no aro e					

que já se encontra no Solar Fábio Prado. São provenientes do Palácio Imperial de São Cristóvão. Localizavam-se originalmente no hall do Solar.

Observação: As arandelas foram retiradas do Solar. Na documentação, consta que teriam sido doadas ao museu (processo MCB nº. 04516/84). Colocaram como se o doador da peça ao museu houvesse sido à diretora da instituição à época. Como patrimônio do museu, foram transferidas para São Luiz do Paraitinga.

Já o lustre (que não aparece nos catálogos da coleção da FCP, tampouco consta no comodato) ainda está no MCB.

s/n	Condecorações (19)				
-----	--------------------	--	--	--	--

Observação: Consta no documento Inventário do Acervo Crespi Prado (1997) que estão em Araras (Biblioteca Martinico Prado). Não foi localizado qualquer contrato de comodato referente a essa situação.

s/n	Cofre com gaveteiro			XVIII	
-----	---------------------	--	--	-------	--

Descrição: Estrutura de madeira com incrustações de marfim – montagem em colunas de mármore com ornatos de metal.

Peças de constantes apenas na relação do Jockey Club				
3	Poltrona	Árabe	XVIII	Louis XVI
<u>Descrição:</u> Peça reestofada e restaurada.				
17	Sabre	Árabe	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em metal adamascado, filigrama em ouro e cabo de marfim. Possui bainha em prata e couro ressecado.				
18	Sabre	Árabe		
<u>Descrição:</u> Peça em metal curvado e cabo de chifre. Possui bainha em prata e couro ressecado.				
19	Sabre	Brasil	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça com lâmina curva e cabo de chifre. Possui bainha em <i>galluchat</i> .				
21	Adaga	Java	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça com lâmina curva com filigrama em ouro e cabo de marfim entalhado. Possui bainha.				
22	Espadim	Brasil	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça de aspirante a oficial, em metal adamascado com cabo de madeira com fios de prata (faltantes). Possui bainha.				
29	Copo		XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em cristal <i>baccarat</i> , motivo bico de jaca.				
30	Caixa		XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata europeia com desenho em baixo relevo nas laterais.				
34	Salva	Inglaterra	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça arredondada em prata. Marca de Londres "Mappin Webb".				
37-43	Estatuetas (7)			
70	Taça	França	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em opalina azul com desenho dourado.				
81	Espadim		XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em metal dourado e cabo de marfim, com a coroa Imperial brasileira. Possui bainha.				
87	Cesta	Inglaterra	XX	
<u>Descrição:</u> Peça com pé em prata. Marca de Londres, 1911, com monograma RCP Mappin Webb				
140	Vaso (porta-pincéis)	China	XIX	
<u>Descrição:</u> Pequeno vaso chinês em cerâmica turquesa.				
220	Travessa			
<u>Descrição:</u> Peça em porcelana com friso laranja. Pertenceu à Fazenda Santa Cruz à época de Elias Chaves e foi ofertada à D. Renata.				
221	Porcelana	China	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça com decoração floral azul.				

222	Fivela de cinturão	Sião	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata engastada com jade.				
223	Travessa	China (Macau)	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça octogonal em porcelana azul.				
224	Travessa			
<u>Descrição:</u> Peça em porcelana com friso laranja. Pertenceu à Fazenda Santa Cruz à época de Elias Chaves e foi ofertada à D. Renata.				
247	Caixa	Sião	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata com quatro pés e decoração oriental em relevo (dragão e cenas náuticas)				
253	Fruteira com pé			
266/7	Tocheiro (par)	Itália	XIX (1814)	
<u>Descrição:</u> Peças em bronze dourado. Inscrição San Donato.				
268	Bandeja de prata			
276/7	Provador de vinho (par)	França	XIX	Louis XV
<u>Descrição:</u> Peças em prata com moedas de 1718 incrustadas.				
284	Caixa para cigarros	França	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça oval em prata com brasão da Família Prado com quatro pés em garra.				
293	Castiçal	Itália	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em prata em forma de pássaro.				
303	Caixa			
341	Faqueiro (34 peças)			
313/7	Bandejas (5)	Itália	XIX	
<u>Descrição:</u> Conjunto de peças em prata e <i>vermeil</i> .				
328	Travessa Inazi		XVIII	
330	Travessa Inazi		XVIII	
360	Trumeau Veneziano	Itália	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça de madeira marchetada decorada com figuras. Possui portas espelhadas (mercúrio) e puchadores em metal dourado.				
406	Bibelot	Bavária		
<u>Descrição:</u> Bibelot de cachorro (galgo) Rosa Nate SEWB – M. Valentim.				
411	Bibelot	Bavária	XIX	
<u>Descrição:</u> Bibelot de cachorro (buldogue) Rosenthal Bavária				
494/5	Pistola Flintlock (par)		XVIII	
<u>Descrição:</u> Peças em prata e madeira.				

516/7	Vaso (par)	Itália	XIX	
<u>Descrição:</u> Peças em porcelana Capo di Monti com alças em cabeça de bode.				
543	Ostensório	Portugal	XVIII	
<u>Descrição:</u> Peça em prata.				
572/4	Copo de cristal (3)			
577	Copo de cristal			
579	Copo de cristal			
628	Xícara e pires Meissen			
628A	Xícara e pires Meissen			
	Peças do Serviço do Barão de Paramirim (34)			
<u>Descrição:</u> Pratos fundos e rasos, xícaras e pires.				
777	Naveta			
778	Côco			
779	Base de peça sacra			
783	Defumador			
797	Buda em jade			
798	Buda em cristal			
799	Vaso de cristal			
800/1	Vaso de lápis-lazúli (par)			
802/3	Vaso de Opalina Verde (par)			
804-6	Potiche (3)			
809-11	Vaso Opalina Branca (3)			
813	Palma			
816	Palma			
820	Caldeira com hissope			
843	Prato raso Sam Al Cock & Co.			
843	Prato fundo Sam Al Cock & Co.			
845	Fruteira com pé (terrina) Sam Al Cock & Co.			
850	Travessa Hexagonal			
892	Centro de mesa			
892A	Centro de mesa			
894/5	Lanterna de Procissão (par)			
912	Vaso em Opalina Branca e Azul			
913	Frasco para perfume	França	XIX	
<u>Descrição:</u> Peça em opalina branca e dourada				

914	Vaso com tampa			
915	Vaso em Opalina de Quartzo Fumé			
916	Vaso com tampa			
924	Buda em opalina			
925-7	Caixa (3)			
938	Cinzeiro de cristal			
939	Copo em cristal			
979	Aparador de parede			
997-8	Tocheiro em prata pequeno (par)			
1070-2	Prato fundo Sam Al Cock & Co.			
1073	Prato raso Sam Al Cock & Co.			
1092	Aparador de parede			

Apêndice B

Relação dos livros doados por Renata Crespi ao Instituto de Pré-História, em março de 1963. Optamos por manter a grafia dos títulos conforme documentação consultada junto ao Arquivo Geral da Universidade de São Paulo.

1 – AIMARD, Gustave. Le Brésil nouveau. Nouvelle édition. Paris, E. Dentu, 1888. 259p. Ilust. 27cm.

2 – AGASSIZ, Louis. Voyage au Brésil, traduit de l'anglais par Felix Vogeli. Paris, Lib. L. Hachette, 1869. 532p. Ilust. 23cm.

3 – ALMEIDA, João Mendes. Diccionario geographico da provincia de S. Paulo. São Paulo, Espindola, 1902. 276p. 23cm.

4 – ARAGÃO, Salvador Pires de Carvalho. Estudos sobre a Bahia Cabralia e Vera Cruz. [s. l.] Reis, 1899. 104p. Ilust. 22cm.

5 – ARANHA, Graça. Machado de Assis e Joaquim Nabuco. São Paulo, Monteiro Lobato, 1923. 268p. Ilust. 20cm.

6 – ARINOS, Affonso. Notas do dia. São Paulo, Typ. Andrade, Mello, 1900. 208p. 18cm. Dois exemplares.

7 – _____. Pelo sertão. Rio de Janeiro, Laemmert, 1898. 199p. 17cm.

8 – AUDEBERT, J. B. Histoire naturelle des singes et des makis. Paris, Desray [s. d.] Diversas paginações, 48cm.

9 – AZEVEDO, Moreira de. O Rio de Janeiro... RJ, B. L. Garnier, 1877. 2v. 22cm.

10 – BANDEIRA, Manuel. Guia de Ouro Preto. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1938. 163p. Ilust. 23cm. (Publicações do Serv. Do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 2)

11 – BARIL, V. L. L'empire du Brésil... Paris, Ferdinand Sartorius, 1862. 576p. 21cm.

12 – BARLAEUS, Casparis. Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura Illustrissimi Comitis I. Mauritii, Nassociae, & C. Comites, nunc Vesaliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. Sub Aurico Ductoris, Historia. Amstelodami, Ioannis Blaeu, 1647. 340p. Ilust. 43cm.

13 – BARLEU, Gaspar. História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do illustrissimo João Mauricio, conde de Nassau etc., ora governador de Wese, Tenente-General de Cavalaria das Provincias Unidas sob o principe Orange. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1940. 424p. 45cm.

- 14 – BARROS, Olivio. Os jagunços. SP, O Commercio de S. Paulo, 1898. 472p. 22cm.
- 15 – BARROSO, Gustavo, ed. Uniformes do Exercito Brasileiro. Rio de Janeiro, Ministerio da Guerra, 1922. 110p. 222 ilust. 30cm.
- 16 – BARROW, John. A voyage to Cochinchina... London, T. Cadell, 1806. 447p. Ilust. 27cm.
- 17 – BENEVIDES, Antonio Balbino da Fonseca. Diccionario de glossologia botanica... Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1841. 487p. 20cm.
- 18 – BIBLIOTHECA brasiliensis: catalogo annotado de livros raros, de alguns autographos e manuscriptos importantissimos e de gravuras sobre o Brasil e o descobrimento da America, 1493-1930 A.D. London, Maggs Bros. 1930. 369p. Ilust. 21cm.
- 19 – BLAKE, Augusto Victoriano Alves Sacramento. Diccionario bibliographico brasileiro. Rio de Janeiro, Typ. Nacional, 1883. 7v. 23cm.
- 20 – BOCCANERA JR., Silio. Bahia histórica. Salvador [s. ed.] 1921. 208p. Ilust. 23cm.
- 21 – BOSSI, Bartolomé. Viage pintoresco por los rios Parana, Paraguay, Sn. Lorenzo, Cuyaba y el arino tributario del grande Amazonas. Paris, Dupray de la Mahérie, 1863. 153p. Ilust. 26cm. Dois exemplares.
- 22 – CAMARA, Antonio Alves. Ensaio sobre as construcções navaes indigenas do Brasil. Rio de Janeiro, G. Leuzinger, 1888. 209p. Ilust. 24cm.
- 23 – CAMPOS, J. da Silva. Fortificações da Baía. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1940. 322p. 23cm. (Publicações do Serv. do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 7)
- 24 – CANCIO, Henrique. D. João VI. [Salvador] Diario da Bahia, 1909. 255p. 18cm.
- 25 – CARVALHO, Mario Teixeira de. Nobiliario sul-riograndense. Porto Alegre, Liv. Globo, 1937. 370p. Ilust. 24cm.
- 26 – CASTELNAU, Francis de. Animaux nouveaux ou rares recuillis pendant l'expedition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud... Paris, P. Bertrand, 1855. 6v. 30cm.
- 27 – _____. Expédition dans les parties centrale de l'Amérique du Sud... Paris, P. Bertrand, 1850. 10v. Ilust. 6v. 21cm., 2v. 30Cm, 2v. 46cm.
- 28 – CATALOGO da Biblioteca Paulo Prado, doaca em 1844 à Biblioteca Municipal de São Paulo. São Paulo, Departamento de Cultura, 1945. 148p. 26cm. Suplemento do Boletim Bibliográfico, nº5.
- 29 – CELSO, Affonso. O imperador no exilio. Rio de Janeiro, Magalhães, 1893. 76p.

17cm.

30 – CHINA, José B. d'Oliveira. Os ciganos do Brasil. São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1936. 323p. 22cm. Separata da Revista do Museu Paulista, 21.

31 – CINTRA, Assis. O Brasil de outrora. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922. 112+cc+Li p. ilustr. 30cm.

32 – COLBACCHINI, Antonio. I bororos orientali. Torino, Ed. Internazionale [s. d.] 251+210p. Ilust. 25cm.

33 – LA CONDAMINE, de. Relation abregée d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale... Nouvelle edition. Maestricht, Jean-Edme Dufour & Philippe Roux, 1778. 279p. 20cm.

34 – CONTRIBUIÇÕES para a história da guerra entre o Brasil e Buenos Aires [por] uma testemunha ocular. Tradução de L. Brockmann. São Paulo, Liv. Martins, 1946. 311p. Ilust. 28cm. (Biblioteca histórica brasileira, 7)

35 – CORREA, Magalhães. Terra carioca: fontes e chafarizes. [s. l.] Liv. J. Leite [s. d.] 214p. Ilust. 23cm.

36 – COSTA, Francisco Augusto Pereira da, ed. Acarta de Pero Vaz de Caminha... Recife, Typ. Do Jornal do Recife, 1900. 99p. 21cm.

37 – COSTA, Iaurindo. As contrastarias em Portugal. Porto, Tip. Fonseca, 1926. 256p. Ilust. 22cm.

38 – COUDREAU, Henri. Voyage à Itaboca et a l'Itacayuna. Paris, A. Lahure, 1898. 158p. Ilust. 27cm.

39 – _____. Voyage à la Mapuerá. Paris, A. Lahure, 1903. 166p. Ilust. 27cm.

40 – _____. Voyage au Maycuru. Paris, A. Lahure, 1903. 151p. Ilust. 27cm.

41 – _____. Voyage au Rio Curua. Paris, A. Lahure, 1903. 114p. Ilust. 27cm.

42 – _____. Voyage au Tapajoz. Paris, A. Lahure, 1897. 243p. Ilust. 27cm.

43 – _____. Voyage au Tocantins-Araguaya. Paris, A. Lahure, 1897. 298p. Ilust. 27cm.

44 – _____. Voyage au Trombetas. Paris, A. Lahure, 1900. 141p. Ilust. 27cm.

45 – _____. Voyage au Yamunda. Paris, A. Lahure, 1899. 163p. Ilust. 27cm.

46 – _____. Voyage au Xingu. Paris, A. Lahure, 1897. 221p. Ilust. 27cm.

47 – COX, Warren E. The book of pottery and porcelain. New York, Crown, 1945. 2v. Ilust. 23cm.

48 – CREVEAUX, J. Voyage dans l'Amérique du Sud. Paris, Lib. Hachette, 1883.

635p. Ilust. 33cm.

49 – CRULS, Gastão. *Hiléia amazônica*. SP, Ed. Nacional, 1944. 267p. Ilust. 48cm.

50 – DAPPER, O. *Die unbekante neue Welt oder Bechreibung des Welt-teils Amerika und des Sud-Landes...* Amsterdam, Jacob von Meurs, 1673. 658p. Ilust. 40cm.

51 – DENIS, Ferdinand. *Brèsil*. Paris, Firmin Didot, 1863. 384+32p. Ilust. 21cm.

52 – _____. *Une fête brésilienne*. Paris. J. Techener, 1850. 103p. 23cm.

53 – DESCOURTILZ, J. T. *Ornitologia brasileira*. Traduzida por Eurico Santos. Rio de Janeiro, Liv. Kosmos, 1944. 2v. 36cm.

54 – EICHNER, Erich. *Cidade e arredores do Rio de Janeiro, a joia do Brasil: documentario fotografico*. Rio de Janeiro, Liv. Kosmos, [s. d.] 159fls. 33cm.

55 – *ENCYCLOPAEDIA britannica*. Chicago, 1949. 24v. 28cm.

56 – EVREUX, Ivo d'. *Viagem ao norte do Brasil; tradução de Cesar Augusto Marques*. Rio de Janeiro, Liv. Leite Ribeiro, 1929. 442p. 23cm.

57 – FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Fontes coloniais da cidade de Salvador*. São Paulo, Liv. Martins, 1942. 100p. Ilust. 32cm. (Brasil pitoresco, tradicional e artistico, 2)

58 – _____. *Reliquias da Terra do Ouro*. São Paulo, Graphicars, 1946. 425p. Ilust. 32cm. (Brasil pitoresco, tradicional e artistico, 5)

59 – _____. *Reliquias da Bahia*. São Paulo [s. ed.] 1940. 508p. Ilust. 32cm.

60 – _____. *Roteiro de Paulo Afonso*. São Paulo, Liv. Martins, 1942. 39p. Ilust. 32cm. (Brasil pitoresco, tradicional e artistico, 1). Dois exemplares.

61 – FAZENDA, José Vieira. *Antiquarias e memorias do Rio de Janeiro*. 5v. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, 140, 142, 143, 147, 149.

62 – FERNANDES, Florestan. *Organização social dos tupinambás*. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1948. 325p. Ilust. 22cm. (Col. Trópico, 1)

63 – FIALHO, Anfriso. *Don Pedro II, empereur du Brèsil*. Bruxelles, Weissenbruch, 1876. 100p. 23cm.

64 – FLORENCE, Hercules. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas*. São Paulo; Melhoramentos [s. d.] 218p. 24cm.

65 – FONSECA, Faustino da. *A descoberta do Brasil*. 2ª edição. Lisboa, Liv. Central, 1908. 346p. 18cm.

66 – FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro, Tip. Rohe, 1916. 677p. Ilust. 27cm.

- 67 – FREYRE, Gilberto. Olinda. 2ª ed. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio, 1944. 236p. Ilust. 25cm. (Col. Documentos brasileiros, 44).
- 68 – GAMA, Domicio da. Historias curtas. RJ, Francisco Alves, 1901. 292p. 17cm.
- 69 – GARDNER, George. Travels in the interior of Brazil. London, Reeve, 1846. 562p. 21cm.
- 70 – GARÇÃO, P. A. Corrêa. Obras poeticas e oratorias. Roma, Centenari, 1888. 622p. Ilust. 17 cm
- 71 – GELLI, Iacopa. Guida del raccoglitore e dell'amatore di armi antiche. Milano, Ulrico Hoepli, 1900. 434p. Ilust. 15 cm
- 72 – GOELDI, Emilio Augusto. Os mosquitos no Pará. [s. d.] Museu Goeldi de Historia Natural e Ethnographia, 1905. 154p. 32cm.
- 73 – GRAHAM, Maria. Journal of a voyage to Brazil... London, Longman, 1824. 335p. Ilust. 26cm.
- 74 – HISTORIA das lutas com os holandeses no Brasil. Viena [s. ed.] 1971. 365p. 21cm.
- 75 – HOEHNE, F. C. Botanica. Rio de Janeiro [s. ed.] 1914. 81p. Ilust. 30cm.
- 76 – IHERING, Rodolpho von. Dicionário dos animais do Brasil. São Paulo, Diretoria da Publicidade Agricola, 1940. 898p. Ilust. 21cm.
- 77 – KIDDER, D. P. & FLETCHER, J. C. Brazil and the Brazilians. Philadelphia, Childes, 1857. 630p. Ilust. 21cm.
- 78 – LAFITAU, Joseph François. Histoire des découvertes et conquestes des portugais das les Nouveau Monde. Paris, Sangrain, 1733. 2v. Ilust. 25cm.
- 79 – LEÃO FILHO, Joaquim de Souza. Frans Post... São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1948. 101+XL p. ilustr. 31cm.
- 80 – LESSON, R. P. Histoire naturelle des colibris; suivie d'un supplement a l'Histoire naturelle des oiseaux-mouches... Paris, A. Bertrand, 1831. 196p. 39Ilust. 22cm.
- 81 – _____. Histoire naturelle des oiseaux de paradis et des epimaques... Paris, A. Bertrand, 1835. 248p. 40Ilust. 22cm.
- 82 – _____. Histoire naturelle des oiseaux-mouches... Paris, A. Bertrand, 1829. 223p. 85Ilust. 22cm.
- 83 – _____. Les trochilidées ou les colibris et les oiseaux-mouches, suivis d'un index general... Paris, A. Bertrand, 1832. 171p. 66Ilust. 22cm.
- 84 – LIMA, Eladio da Cruz. Mamíferos da Amzonía. Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi de Historia Natural e Etnografia, 1944. v. 1, 37cm.

85 – LIMA, J. L. de Abreu e. Compendio da historia do Brasil. Rio de Janeiro, Laemert, 1843. 2v. 20cm.

86 – LIMA, Oliveira. Dom João VI no Brasil. Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, 1908. 2v. Ilust. 23cm.

87 – LIMA JUNIOR, Augusto de, ed. Cartas de D. Pedro I a D. João VI, relativas a independencia do Brasil. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1941. 79p. 25cm.

88 – LINS, Alvaro. Rio-Branco: o Barão do Rio Branco. Rio de Janeiro, Liv. J. Olympio, 1945. 2v. Ilust. 24cm.

89 – O LIVRO vermelho dos telephones. 9ª edição. São Paulo, 1936.

90 – LOPES, Francisco Antonio. Historia da construção da igreja do Carmo em Ouro Preto. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1943. 182p. Ilust. 23cm. (Publicações do Serv. Do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 8).

91 – LUCCOCK, John. Notes on Rio de Janeiro and the southern parts of Brazil, taken during a residence of ten years in that country, from 1808 to 1818. London, Samuel Leigh, 1820. 639p. Ilust. 27Cm

92 – LUIS, Washington. Capitania de São Paulo: governo de Rodrigo Cesar de Menezes. São Paulo, Garraux, 1918. 168p. 23cm.

93 – MACHADO, Alcântara. Vida e morte do bandeirante. São Paulo, Liv. Martins, 1943. 236p. Ilust. 23cm. (Biblioteca de literatura Brasileira, 5). Dois exemplares.

94 – MADRE DE DEUS, Gaspar. Memorias para a historia da capitania de S. Vicente, hoje chamada de S. Paulo, do Estado do Brazil. Lisboa, Academia R. das Sciencias, 1797. 242p. 20cm.

95 – MAGALHÃES, Couto de. Os guayanás. Edição definitiva. São Paulo [s. ed.] 1902. 143p 18cm.

96 – _____. Região e raças selvagens do Brasil: ensaio de anthropologia. Rio de Janeiro [s. ed.] 1874. 158p. 22cm.

97 – _____. O selvagem. Rio de Janeiro [s. ed.] 1876. 281+194p. Ilust. 20cm.

98 – MARCGRAVE, Jorge. Historia Natural do Brasil. São Paulo, Imprensa Oficial, 1942. 293_Livp. Ilust. 38cm.

99 – MARCGRAVIUS, Georgius. Histoire rerum naturalium Brasiliae... Lugdun, Franciscum Hackium; Amstelodami, Lud. Elzevirium, 1648. 293p. Ilust. 36cm.

100 – MARIANNO FILHO, José. Acerca dos “copiaries” do nordeste brasileiro. Rio de Janeiro [s. ed.] 1942. 23p. Ilust.

101 – _____. Antonio Francisco Lisboa. Rio de Janeiro, [s. ed.] 1945. 26cm.

102 – _____. Estudos de arte brasileira. RJ, [s. ed.] 1942. 174p. Ilust. 25cm.

- 103 – _____. Influencias muçulmanas na architectura tradicional brasileira. Rio de Janeiro, A Noite [s. d.] 47p. 25cm.
- 104 – _____. O passeio do Rio de Janeiro: 1779-1783. Rio de Janeiro [s. ed.] 1943. 51p. Ilust. 25cm.
- 105 – _____. Os tres chafarizes de Mestre Valentim. Rio de Janeiro [s.ed.] 1943. 68p. Ilust. 25cm.
- 106 – MARQUES, Manoel Eufrasio de Azevedo, ed. Apontamentos historicos, geographicos, biographicos, estatisticos e noticiosos da provincia de São Paulo... Rio de Janeiro, Instituto Historico e Geographico Brasileiro, 1879. v.1, 27cm.
- 107 – MARTINS, Antonio Egydio. S. Paulo antigo: 1554-1910. Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves, 1911. 2v. 29cm.
- 108 – MARTINS, Rocha. O último vice-rei do Brasil. Lisboa, 1922. 242p. Ilust. 23cm.
- 109 – MARTIUS, C. F. Ph. Martii flora brasiliensis. Monachii, R. Oldenbourg, 1840-1906. 40v. 48cm.
- 110 – MAWE, John. Travels in the interior of Brazil... London, Longman, 1812. 366. 25cm.
- 111 – MATTOS, Julio de. Historia natural ilustrada. Porto, Liv. Universal, 1880. 6v. 38cm.
- 112 – MAXIMILIEN, principe de Wied-Neuwied. Voyage au Brésil, traduit d'allemand par J. B. B. Eyries. Paris, A. Bertrand, 1821-1823. 3v. 20cm. Acompanhado por um atlas com 41 pranchas.
- 113 – MISSÃO Rondon: apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas... Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1916. 463p. Ilust. 22cm.
- 114 – MORAES FILHO, Mello. Artistas do meu tempo. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904. 184p. 17cm.
- 115 – _____. Festas e tradições populares do Brazil. Rio de Janeiro, Fauchon [s. d.] 480p. 22cm.
- 116 – _____. Patria selvagem. Rio de Janeiro, H. Garnier. [s.d.] 237p. 17cm.
- 117 – _____. Serenatas e saráus. Rio de Janeiro, 1901. 3v. 17cm.
- 118 – MORAIS, A. J. de Mello. Chronica geral e minuciosa do imperio do Brazil. Rio de Janeiro, Dias da Silva Junior, 1879. 208p. 22cm.
- 119 – _____. Chorographie historica, chronographica, genealogica, mobiliaria e politica do Brasil. 2ª edição mais correcta e augmentada. RJ, Typ. De Pinheiro, 1866.

5v. 22cm

120 – _____. Historia da transladação da corte portuguesa para o Brazil em 1807-1808. Rio de Janeiro, Liv. Da Casa Imperial, 1872. 450p. 22cm.

121 – _____. Historia do Brasil-reino e Brasil-imperio. Rio de Janeiro, Typ. De Pinheiro, 1871. v.1, 29cm.

122 – _____. Phytographia. Rio de Janeiro, Liv. De B. L. Garnier, 1881. 462p. 22cm.

123 – MORAIS, Raymundo. Paiz das pedras verdes. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1931. 314p. 19cm.

124 – MOURA, Paulo Cursino de. São Paulo de outrora. 2ª edição refundida. São Paulo, Liv. Martins, 1943. 263p. Ilust. 22cm.

125 – NIEUHOFF, John. Remarkable voyage & travels into best provinces of West and East Indies. [s.n.t.] 326p. 35cm.

126 – NORBERTO DE S. S., J. Brasileiras celebres. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1862. 232p. 18cm.

127 – OLIVEIRA, José Joaquim Machado d'. Quadro historico da provincia de São Paulo até o anno de 1822. Segunda edição. São Paulo, Typ. Brasil, 1897. 343p. 21cm.

128 – ORBIGNY, Alcide. Voyage dans l'Amérique méridionale... Strasbourg, Levraut, 1835-1846. 11v. Ilust. 34cm.

129 – _____. Voyage das les deux Amérique. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, Furne, 1854. 615p. Ilust. 26cm.

130 – PASSOS, Zoroastro Vianna. EM torno da historia de Sabará. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1940. 167p. Ilust. 23cm. (Publicações do Serv. do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 5)

131 – PEIXOTO, Afranio. Aigreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1943. 59p. Ilust. 23cm. (Publicações do Serv. Do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 10)

132 – PEREIRA, Angelo. As senhoras infantas, filhas de El-rei D. João VI. Lisboa, Ed. Labor, 1938. 275p. 23cm.

133 – PEYRITSCH, J. Aroideae maximilianaee... Wien, Carl Gerold, 1879. 53p. 42Ilust. 60cm.

134 – PIERSON, Donald. Brancos e pretos na Bahia. São Paulo, Ed. Nacional, 1945. 486p. Ilust. 19cm.

135 – PINHEIRO, Silvanisio. Azulejos do Convento de S. Francisco da Bahia. Salvador, Liv. Turista, 1951. 150p. Ilust. 32cm.

- 136 – PINTO, Estevão. Os indígenas do nordeste. São Paulo, Ed. Nacional, 1935. 260p. Ilust. 19cm.
- 137 – PINHO, Wanderley. Salões e damas do segundo reinado. São Paulo, Liv. Martins, 1942. 314p. 25cm.
- 138 – PINTO, Joaquim de Almeida, ed. Diccionario de botanica brasileira... Rio de Janeiro, Zeferino d'Almeida Pinto, 1873. 433p. Ilust. 26cm.
- 139 – PIRES, Heliodoro. O Aleijadinho. SP, Melhoramentos, 1942. 243p. Ilust. 22cm.
- 140 – PITTA, Sebastião da Rocha. Historia da America portuguesa... Lisboa, Joseph S. da Silva, 1730. 662p. 25cm.
- 141 – POEPPIG, Eduardus & ENDLICHER, Stephano. Nova genera ac species plantarum quas in regno chilensi peruviano er in terra amazonica annus MDCCCXVII ad MDCCCXXXII. Lipsiae, S. F. Hofmeister, 1835. 3v. 39cm.
- 142 – POHL, Ioanne Emanuele. Plantarum Brasiliae icones et descriptiones hactenus uneditae. Vindobonae, Antonii Strauss, 1827-1831. 2v. 48cm.
- 143 – PRADO, Eduardo. Abandeira nacional. Escola Typographica Salesiana, 1903. 89p. Ilust. 18cm.
- 144 – _____. Collectaneas. São Paulo, Escola Typographica Salesiana, 1904-1906. 3v. 18cm.
- 145 – _____. Fastos da ditadura militar no Brasil. São Paulo, Escola Typographica Salesiana, 1902. 366p. 16cm.
- 146 – _____. A ilusão americana. RJ, Civilização Brasileira, 1933. 247p. 18cm.
- 147 – _____. Viagens. São Paulo, Escola Typographica Salesiana, 1902. 2v. 19cm.
- 148 – PRADO, J. F. de Almeida. Tomas Ender. São Paulo, Ed. Nacional, 1905. 383p. Ilust. 23cm. (Brasiliense, 7).
- 149 – PRADO JUNIOR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo: colônia. São Paulo, Liv. Martins, 1942. 388p. Ilust. 24cm.
- 150 – QUADROS históricos da guerra do Paraguay. 26Fls. 69cm. Exemplar sem página de rosto.
- 151 – QUERINO, Manoel Raymundo. Artistas bahianos. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1909. 207p. Ilust. 26cm.
- 152 – RANGEL, Alberto. D. Pedro I e a Marquesa de Santos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916. 455p. Ilust. 23cm.
- 153 – RECLUS, Elisée. Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1900. 488p. Ilust. 28cm.

154 – REIS JR., José Maria dos. Historia da pintura no Brasil. São Paulo, Ed. Leia, 1944. 409p. Ilust. 32cm.

155 – RIBEIRO, José Jacinto. Chronologia paulista. SP [s.ed.] 1899. 3v. Ilust. 27cm.

156 – RIZZINI, Carlos. O livro, o jornal e a tipografia no Brasil. Rio de Janeiro, Liv. Kosmos, 1946. 445p. Ilust. 34cm.

157 – RODRIGUES, J. Barbosa. Sertum palmarum Brasiliensium... Bruxelles, Monnom, 1903. 2v. Ilust. 62cm.

158 – _____. Poranduba amazonense. 334p. 28cm. Exemplar sem página de rosto.

159 – _____. Muirakitã e os idolos symbolicos, v.1. Segunda edição muito augmentada. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1899. 23cm.

160 – RODRIGUES, Jorge Martins. São Paulo de ontem e de hoje. São Paulo, Departamento de Cultura, 1938. 223p. Ilust. 27cm. (Col. Departamento de Cultura, 18).

161 – RODRIGUES, José Wasth. Documentário arquitetônico. São Paulo, Liv. Martins, 1944. 4v. 28cm.

162 – ROMERO, Sylvio. Ethnographia brasileira. Rio de Janeiro, Liv. Classica, 1888. 159p. 20cm.

163 – _____. Historia da literatura brasileira. 2ª edição melhorada pelo autor. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1902. 2v. 21cm

164 – _____. Zeveryssimações ineptas da critica, v.1. 29cm. Exemplar sem pagina de rosto.

165 – RONDON, Candido Mariano da Silva. Conferencias realizadas nos dias 5, 7 e 9 de outubro de 1915 no Theatro Phenix do Rio de Janeiro sobre trabalhos da Expedição Roosevelt e da Commissão Telegraphica. Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, 1916. 266p. Ilust. 23cm.

166 – _____. Historia natural: ethnographia. Rio de Janeiro, Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas [s.d.] 57p. Ilust. 31cm.

167 – ROQUETTE-PINTO, E. Rondonia. [s.l., s.d.] 1917. 252p. Ilust. 31cm.

168 – SAINT-HILAIRE, Augusto. Flora Brasiliae meridionalis. Paris, A. Belin, 1825. 3v. 49cm.

169 – _____. Voyage à Rio-Grande do Sul. Orléans, H. Herluison, 1887. 644p. Ilust. 24cm.

170 – _____. Voyage aux sources du rio S. Francisco et dans la Province de Goyaz. Paris, A. Bertrand, 1847. 2v. 20cm.

171 – _____. Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais. Paris, Grimbart et Dorez, 1830. 2v. 19cm.

172 – _____. Voyage dans les provinces de Saint-Paul et de Sainte-Catherine. Paris, A. Bertrand, 1851. 2v. 22cm.

173 – SAMPAIO, Theodoro. Otupi na geographia nacional. Terceira edição correcta e aumengtada. Bahia, Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artifices, 1928. 343p. 24cm.

174 – SILVA, Benedicto Raymundo da. Contribuição para a historia natural dos lepitopteros do Brasil: relatorio geral. RJ, Impresna Nacional, 1907. 182p. Ilust. 28cm.

176 – SILVA, J. Norberto de Souza. Historia da conjuração mineira. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1873. 435p. 22cm.

177 – SILVA-NIGRA, Clemente Maria. Construtores e artistas do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Salvador, Tip. Beneditina, 1950. 210+309+110p. 226Ilust. 33cm.

178 – SOUSA, Pero Lopes. Diario da navegação. Rio de Janeiro, Typ. Leizinger, 1927. 2v. Ilust. 22cm.

179 – SOUZA, Gabriel Soares de. Tratado descriptivo do Brazil em 1587. Rio de Janeiro, Typ. Universal, 1851. 518p. 20cm.

180 – SOUTHEY, Roberto. Historia do Brasil, traduzida do inglez por Luiz Joaquim de Oliveira e Castro. Rio de Janeiro, Liv. B. L. Garnier, 1862. 5v. 22cm.

181 – SPIX, J. B. de. Testacea fluviatilia quae in itinere per Brasiliam annis MDCCCXVII-MDCCCXX. Monachii, Typis C. Wolf, 1827. 36p. Ilust. 35cm.

182 – SPIX, Joanner Bapt. & MARTIUS, Car. Frid. Phil. Avium species novae quas in itinere annis MDCCCXVII-MDCCCXX per Brasiliam. Monachii, Impensis Editoris, 1839. 2v. Ilust. 36cm.

183 – _____. Delectus animalium articulorum, quae in itinere per Brasiliam annis MDCCCXVII-MDCCCXX per Brasiliam. Monachii, Impensis Editoris, 1834. 221p. Ilust. 33cm.

184 – _____. Reise in Brasilien. Munchen, M. Lindauer, 1823-1831. 3v. 29Cm. Atlas.

185 – STEINEN, Karl von Den. Durch Central-Brasilien. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1886. 372p. Ilust. 25cm.

186 – _____. Entre os aborigenes do Brasil Central. Tradução de Egon Schaden. São Paulo, Departamento de Cultura, 1940. 713p. Ilust. 22cm. Separata da Revista do Arquivo.

187 – TAUNAY, Affonso de E. Ensaio de carta geral das bandeiras paulistas. São

Paulo, Melhoramentos, 1926. Escala: 1:5.500.000.

188 – _____. Historia da cidade de São Paulo. SP, Imprensa Oficial, 1931. 251p. 23cm.

189 – _____. Historia da villa de São Paulo. SP, Imprensa Oficial, 1931. 251p. 23cm.

190 – _____. A missão artistica de 1816. Rio de Janeiro, Instituto Historico e Geografico Brasileiro, 1912. 208p. Ilust. 22cm.

191 – TORRES, Heloisa Alberto. Arte indigena da Amazonia. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1940. 50ilust. 23cm. (Publicações do Serv. do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 6).

192 – TORRES, Lygia Lemos. Imperatriz Dona Amélia. São Paulo [s.ed.] 1947. 393p. Ilust. 22cm.

193 – VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Historia da independencia do Brasil: 1ª parte. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1917. 594p. 23cm. Revista do Instituto Historico e Geografico Brasileiro.

194 – _____. Le premier voyage de Americo Vespucci... Vienne, Carl Gerold, 1869. 57p. 31cm.

195 – VASCONCELOS, Simão, padre. Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil... Segunda edição correcta e aumengtada. Lisboa, A. J. Fernandes Lopes, 1865. 2v. 22cm.

196 – VAUTHIER, L. L. Diário intimo do engenheiro Vauthier. Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e Saude, 1940. 214p. Ilust. 23cm. (Publicações do Serv. Do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, 4).

197 – VERISSIMO, José. A Amazonia: aspectos economicos. Rio de Janeiro, Jornal do Brazil, 1892. 103p. 18cm. (Biblioteca do Jornal do Brasil).

198 – _____. D. S. Ferreira Penna: noticias sobra a sua vida e trabalhos. Pará, Tip. Alfredo Silva, 1895. 24p. 24cm.

199 – _____. Homens e cousas estrangeiras. RJ, H. Garnier, 1902. 2v. 19cm.

200 – _____. Pará e Amazonas: questão de limites. Rio de Janeiro, Comp. Typ. Do Brazil, 1899. 95p. 22cm.

201 – _____. A pesca na Amazonia. Rio de Janeiro, Liv. Classica, 1895. 206p. 17cm.

202 – WALLACE, Alfred Russel. Palm trees of the Amazon and their uses. London, John van Uoorst, 1853. 129p. Ilust. 20cm.

203 – WAWRRIN, marques de. Moeurs et costumes des indiens sauvages de

l'Amérique du Sud. Paris, P. Bertrand, 1855. 2v. 30cm.

204 – WEDDELL, H. A. Chloris andina. Paris, P. Bertrand, 1855. 2v. 30cm.

205 – ORBIGNY, Ch. D'. Dictionnaire universel d'histoire naturelle... v.2-14. Dexième édition, deuxième tirage, revue, considérablement augmentée et enrichie d'un atlas de 340 planches gravées sur acier et coloriées à la main. Paris, E. Martinet, 1874. 16v. 23cm.

206 – ROMERO, Sylvio. Machado de Assis. RJ, Laemmert, 1897. 347p. 17cm.

207 – ANUARIO DO MUSEU IMPERIAL, 1941. Petropolis.

208 – ARCHIVO DO DISTRITO FEDERAL. Rio de Janeiro, 1894-1897. 4v.

209 – REVISTA DO ARQUIVO MUNICIPAL. São Paulo, Departamento de Cultura. 93v.

210 – O TAMOYO: 1923; Introdução De Caio Prado Junior. Rio de Janeiro, Zélio Valverde, 1944. 150p. 35cm. (Coleção fac-similar de jornais antigos, direção de Rubens Borba de Moraes).

211 – COLLECCÇÃO de leis e posturas municipaes promulgadas pela Assembléa Legislativa Provincial de São Paulo no anno de 1882. São Paulo, Typ. do Diario da Manhã, 1882. 263p. 24cm.