

O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual

Sérgio Milliet's Restrained Modernism: For a reinterpretation of his intellectual activity

MARIA LÍVIA NOBRE GOES*

Bolsista de iniciação científica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

Scientific initiation scholarship by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP)

RESUMO Este artigo tem como objeto a produção intelectual de Sérgio Milliet, recenseando sua participação na consolidação e institucionalização da arte moderna no Brasil. A abordagem é feita a partir do núcleo inicial de obras brasileiras do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), atualmente pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em cuja seleção acreditamos ter ele contribuído. Ainda buscamos uma relação com o acervo de obras italianas da mesma coleção e com a produção teórica e crítica de arte italiana daquele momento. Tratamos, para isso, de sua atuação como “agitador cultural” e de sua produção teórica, crítica e plástica.

PALAVRAS-CHAVE Sérgio Milliet; Grupo Santa Helena; Arte Moderna no Brasil; Arte Moderna Italiana; Coleccionismo.

ABSTRACT This article is about Sérgio Milliet's intellectual production investigating his participation in the consolidation and institutionalization of modern art in Brazil. The approach is made from the initial core of Brazilian works from the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), currently owned by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), for which we believe he has contributed in the selection of works. We'll analyse his performance as “cultural mediator” and his theoretical, critical and plastic production.

KEYWORDS Sérgio Milliet; Art Criticism; Grupo Santa Helena; Modern Art in Brazil; Collecting.

*Maria Lívia Nobre Goes é bolsista de iniciação científica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Gonçalves Magalhães. / *Maria Lívia Nobre Goes is Scientific initiation scholarship by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), under the supervision of Ana Gonçalves Magalhães.*

Apresentando o ensaio *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), Sérgio Milliet, de saída, anuncia que busca atuar numa carência que enxerga na teorização da arte: o enfoque sociológico. A partir disso e também da etnologia como ferramenta,¹ aponta a arte como “*expressão cultural* [que] só alcança seu *objetivo social* de *comunicação* quando exprime com fidelidade o nosso modo de viver e sentir característico, ou melhor, o modo de sentir e viver da maioria” (grifo nosso).²

Para explicar os movimentos artísticos da atualidade, ele os insere em um processo de declínio e auge que atravessa desde a cultura egípcia antiga até sua época. No âmbito dessa teoria da história mais ampla, o conceito de marginalidade é definido como declínio que descreve uma transição rumo a um novo centro. No declínio ou margem, num mesmo espaço a cultura se choca no tempo, dificultando o acesso de uma comunidade às criações artísticas que nela despontam, tornando turva sua comunicabilidade.³

Comparada aos períodos cretense e bizantino, a Idade Moderna figura para o autor como um período de transição, mas na expressão mais aguda já vista. O núcleo dessa marginalidade estaria num recorte específico do modernismo artístico: as vanguardas.⁴ No entanto, à época da redação do ensaio o autor diagnostica, ainda que brevemente, a vigência de um período de ascensão, em que se impõe a recuperação do princípio essencial da arte: a expressão, e com isso sua “função social”.⁵

¹ Ele explicita sua influência por Ernst Grosse e pela sociologia norte-americana representada por Robert E. Park nas citações da obra. Também podemos levantar a hipótese do contato com Lévi-Strauss em sua vinda ao Brasil, quando Milliet auxiliou na viabilização de sua Expedição Etnográfica (1937), como responsável pelo interesse por essa metodologia de pesquisa ainda latente (Cf. GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 168).

² São Paulo: Coleção “Departamento de Cultura”, 1942, p. 9.

³ Uma teoria da história recheada de dificuldades, certamente. Milliet concebe essas transições a um tempo como negativas e positivas, pois embora abriguem formas truncadas de comunicabilidade, gestam também a possibilidade de um novo centro emergir – uma nova sociedade bem acabada, por sua vez também positiva e negativa. Leenhardt vê aí o recurso talvez contraditório à teoria do gênio – que antevê o novo momento e, portanto, capitaneia sua transição. Para saber mais, veja-se: LEENHARDT, Jacques. “Sérgio Milliet e o Olhar Etnológico: a Respeito de ‘Marginalidade da Arte Moderna’” In: GONÇALVES, Lisbeth R. (Org.). *Op. cit.*, pp. 61-74.

⁴ O recorte temporal das vanguardas corresponde à Primeira Guerra Mundial (1914-1918) (MILLIET, Sérgio. *Op. cit.*, 1942, p. 75).

⁵ Embora de maneira geral sua análise tenha um referencial eurocêntrico, quando trata desse período, Milliet recorre a exemplos descentralizados do mundo ar-

Introducing the essay *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942), Sérgio Milliet announces that seeks to operate in what he believes to be a shortage on the art theory: the sociological approach. From this and also from ethnology as a tool,¹ he faces art as “*cultural expression* [that] only reaches its *social goal* of *communication* when faithfully expresses our way of living and feeling characteristic, or rather, how to feel and live the majority” (emphasis added).²

To explain the artistic movements of his time, he inserts them in a process of decline and peak that stretches from the ancient Egyptian culture until his time. Under this larger theory of history, the concept of marginality is set as a decline describing a transition to a new center. Inside a period of decline or margin, on a same space, culture clashes in time, making it difficult to community to access the artistic creations that emerges in it, making blurred its communicability.³

Next to the Cretan and Byzantine periods, the Modern Age figure to the author as a transition period, but in the most acute expression ever. The core of this marginality would be a specific focus of artistic modernism: the avant-garde.⁴ However, with respect to the time it was written the essay, the author diagnosis, albeit briefly, an ascension period, which requires the recovery of the essential principle of art: the expression, and thus its “social

¹ He shows the influence by Ernst Grosse and the American sociology represented by Robert E. Park in quotes of the work. We can also raise the possibility of the contact with Lévi-Strauss in his visit to Brazil, where Milliet contributed in enabling the Ethnographic Expedition (1937), as responsible for the interest in this research methodology still latent. (Cf. GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 168).

² São Paulo: Coleção “Departamento de Cultura”, 1942, p. 9. All the quotes were translated from the portuguese by the author.

³ A theory of history full of difficulties, certainly. Milliet conceives these transitions as negative and positive: though harboring truncated forms of communicability, they also bear the possibility of a new emerging center - a new well finished society in turn also positive and negative. Leenhardt sees there the feature perhaps contradictory to a theory of genius - who foresees the new time and therefore command its transition. For more, see: LEENHARDT, Jacques. “Sérgio Milliet e o Olhar Etnológico: a Respeito de ‘Marginalidade da Arte Moderna’” in: GONÇALVES, Lisbeth R. (Org.). *Op. cit.*, pp. 61-74.

⁴ Whose time frame corresponds to the First World War (1914-1918) (MILLIET, Sérgio. *Op. cit.*, 1942, p. 75).

function”.⁵

This brief resume of the theoretical contribution of Sérgio Milliet to the arts serves as a pretext to a reinterpretation of his activities especially in the period of the 1940s. As he cared to think the arts without turning them off from society, we shall try to, as we resume through his figure the debate about modernism in institutionalization routes in Brazil, rekindle the interest in social reflection inherent in the artistic debate that unfolds in the period. Drawing a parallel with a discipline close to Milliet, we believe that, just as sociology apparently came to value certain tradition that at that time was constituted (in the works of Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Jr.), aesthetics would benefit from a closer look at the critical tradition in the arts also erected.⁶

Our point of contact with the work of Milliet was a research scholarship developed at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) under supervision of Ana Gonçalves Magalhães on Brazilian or living

Essa breve retomada da contribuição teórica de Sérgio Milliet às artes plásticas serve de pretexto para repensarmos sua atuação, especialmente no período da década de 1940. Assim como ele se preocupava em pensar as artes sem desligá-las da sociedade, procuraremos, ao recolocar por meio de sua figura o debate sobre o Modernismo em vias de institucionalização no Brasil, reascender o interesse pela reflexão social inerente ao debate artístico que se descortina no período. Traçando um paralelo com uma disciplina cara a Milliet, acreditamos que, da mesma maneira como a sociologia, aparentemente, passou a valorizar certa tradição que por aquele momento se constituiu (nas obras de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Jr.); a estética se beneficiaria com um olhar mais detido sobre a tradição crítica que no campo das artes também se erigia.⁶

Nosso ponto de contato com a obra de Milliet foi uma iniciação científica desenvolvida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) sob orientação da Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães sobre artistas brasileiros ou radicados no Brasil, ligados ao grupo Santa Helena⁷ ou ao

⁵ Although in general his analysis have a Eurocentric framework, when refers to this period, Milliet uses decentralized examples of the art world: the United States, Mexico and Russia.

⁶ We believe that the work of Otilia Arantes could serve as a model for such a reinterpretation (Cf. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004). The statement of Antonio Candido, who considers Sérgio Milliet as the great predecessor of the generation of *Revista Clima* (which were part of, but himself, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Branco Lefèvre; Cf. “Depoimento sobre Clima”. *Revista Discurso*. São Paulo, n.8, 1978, pp. 183-193) is a clue in this way. The testimony is in a text written in 1978, 12 years after the death of Milliet: without saying that he was exactly a “influence” or a “master” for his generation, Candido described him as an “older writer who seemed to open way to the kind of intellectual work we wanted to do, we were already doing, and therefore, in a sense, a model that justified us.” The sober tone in which he records this intellectual connection is not meant to relativize the importance of Milliet, confirming, on the contrary, the elective affinities between the “writer” and the young critics: “It is that, unlike almost all intellectuals here, he had the kind of training that the creators of the University [of São Paulo] wanted to install. He had not a law or medicine degree, wasn’t neither a dilettante nor a ‘rookie’ at the newsroom. He had studied Economic and Social Sciences in a Swiss university and acquired that learning technique that we were seeking to dominate” (CANDIDO, Antonio. “Sérgio Milliet, Crítico” in: GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Op. cit.*, p. 18).

tístico: Estados Unidos, México e Rússia.

⁶ Acreditamos que a obra de Otilia Arantes poderia servir de modelo para uma tal releitura (Cf. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004). A declaração de Antonio Candido, que chega a considerar Sérgio Milliet como o grande antecedente da geração da *Revista Clima* (da qual fizeram parte, além dele próprio, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Décio de Almeida Prado, Antônio Branco Lefèvre; Cf. “Depoimento sobre Clima”. *Revista Discurso*. São Paulo, n. 8, 1978, pp. 183-193), serviria de pista nesse sentido. O testemunho encontra-se em texto redigido em 1978, 12 anos após a morte de Milliet: sem dizer que era propriamente uma “influência” ou um “mestre” para sua geração, Candido descreveu-o como um “escritor mais velho que parecia abrir caminho para o tipo de trabalho intelectual que desejávamos fazer, que já estávamos fazendo, sendo, portanto, de certa forma, um modelo que nos justificava”. O tom sóbrio com que registra essa ligação intelectual não serve para relativizar a importância de Milliet, confirmando, pelo contrário, as afinidades eletivas entre o “escritor” e os jovens críticos: “É que, ao contrário de quase todos os intelectuais daqui, ele tinha o tipo de formação que os criadores da Universidade [de São Paulo] desejavam instalar. Não era bacharel em Direito nem médico, não era dilettante nem foca de redação. Tinha estudado Ciências Econômicas e Sociais numa universidade suíça e adquirira aquela técnica de aprender que nós estávamos procurando dominar” (CANDIDO, Antonio. “Sérgio Milliet, Crítico” In: GONÇALVES, Lisbeth R. [Org.]. *Op. cit.*, p. 18).

⁷ Tal denominação, de acordo com Walter Zanini, surge justamente nas críticas de Milliet: “Rebolo” e “Mário Zanini”, publicadas, respectivamente, em agosto e novembro de 1941, em *O Estado de S. Paulo*. (*A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991, p. 91.) Ela se refere a um grupo de artistas, entre os quais se destacam Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Mick Carnicelli, Fúlvio Pennacchi, Alfredo

ambiente paulista do final da década de 1930, cujas obras fazem parte das coleções iniciais do museu (especificamente da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e da Coleção MAM SP).⁸ Nessa pesquisa, ele apareceu como possível intermediador da aquisição dessas obras.

Analisaremos a produção de Milliet quando predomina sua atuação como crítico de arte, mas sem ignorar a multiplicidade de suas atividades como poeta (o que dominou especialmente o início de sua carreira, na década de 1920), sociólogo e professor da Escola de Sociologia e Política (entre as décadas de 1930 e 1940), em seus estudos históricos sobre arte, como gestor público (no caso da fundação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e direção da Divisão de Documentação Histórica e Social [1935-1943] e da Divisão de Bibliotecas [1943-1959]) e até mesmo como pintor.

O espraiamento de suas atividades por tão diversas áreas,

Volpi e Mário Zanini, que se reuniam para pintar no palacete Santa Helena, na Praça da Sé, a partir de 1934. O palacete, que estava localizado onde hoje fica a estação Sé do metrô, abrigava naquela época diversos sindicatos e reuniões de operários, fruto do recente processo de industrialização de São Paulo. (“Santa Helena: A marretadas, novo toma espaço do velho”. *Folha Online*. São Paulo, 2 dez. 2003. Aqui jaz São Paulo. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml>>, acesso em 3 abr. 2014, 12:10.) Isso provavelmente foi fator decisivo na reunião daquele grupo, composto por pintores de origem proletária e da pequena burguesia que possuíam outros ofícios, em sua maioria como pintores de parede e decoradores, e se dedicavam à pintura fora de seu horário de trabalho, buscando na reunião também um meio de formação e troca de opiniões. Em 1937, com a realização do I Salão da Família Artística Paulista, tendo à frente Paulo Rossi Osir, o grupo passa a ser reconhecido e ter esse último como articulador. Rossi Osir, além de já exercer uma função de “agitador cultural” na cidade, também pôde ocupar essa posição por ser aquele que detinha formação acadêmica mais extensa do núcleo e material a ser fornecido (sua biblioteca hoje integra o acervo da Biblioteca Lourival Gomes Machado, no MAC USP). O grupo não apresenta unidade estética totalmente clara, mas seus membros, todos, têm fortes recursos artesanais, e no momento em que trabalham juntos partilham do modernismo contido que marcará a escolha dos artistas brasileiros para o antigo MAM.

⁸ Essa pesquisa se insere num projeto mais amplo de reavaliação crítica da catalogação do acervo do MAC USP, que teve como recorte inicial as doações de Francisco Matarazzo Sobrinho à universidade, e como primeiros resultados a publicação de um catálogo e realização de uma exposição sobre 71 obras italianas pertencentes à coleção. A relação dessas obras com a produção e posição dos brasileiros em nosso acervo permitiu uma reflexão sobre a convergência entre o meio artístico brasileiro e o italiano no período entreguerras, e o impacto dela na formação do primeiro núcleo do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). (Cf. MAGALHÃES, Ana G. [org.]. *Classicismo, Realismo e Vanguarda. Pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.)

in Brazil artists linked to the *Grupo Santa Helena*⁷ or to São Paulo’s environment of the late 1930s, whose works are part of the first museum collections (specifically Francisco Matarazzo Sobrinho Collection and MAMSP Collection).⁸ In this research, he appeared as a possible mediator for the acquisition of these works.

The analysis of Milliet’s production will take

⁷ This designation, according to Walter Zanini, appears for the first time in Milliet’s criticisms: “Rebolo” and “Mario Zanini”, published respectively in August and November 1941, at the newspaper *O Estado de S. Paulo*. (*A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1991, p. 91).

⁸ refers to the meeting of a group of artists including Francisco Rebolo Gonsales, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Mick Carnicelli, Fúlvio Pennacchi, Alfredo Volpi e Mário Zanini who gathered to paint at Santa Helena palace, in *Praça da Sé*, from 1934. The palace, which was located in what is now the subway station Sé, housed at that time several unions and meetings of workers result of the recent São Paulo industrialization process. (“Santa Helena: A marretadas, novo toma espaço do velho”. *Folha Online*. São Paulo, 2 dez. 2003. Aqui jaz São Paulo. Available at <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/aquijazsaopaulo/te0212200304.shtml>>, access in 03 Apr. 2014, 12:10). This was probably a decisive factor in gathering that group, composed of painters from the proletariat and the petty bourgeoisie who had other crafts, mostly as wall painters and decorators, and dedicated themselves to painting out of their working hours, seeking the meeting also as a means of training and exchanging of views. In 1937, with the completion of the *I Salão da Família Artística Paulista*, headed by Paulo Rossi Osir, the group became to be known and have Osir as articulator. Rossi Osir in addition to already exert a “cultural mediator” role in the city, could also occupy that position by being the one who had more extensive academic training and material to be supplied (his library today is part of the collection of the Library *Lourival Gomes Machado*, in MAC USP). The group does not present a very clear esthetic unity, but its members have all strong craft resources and shared the restrained modernism when they worked together.

⁸ This research is part of a broader project of critical reevaluation of the cataloging of MAC USP’s collection, which began with the initial donations of Francisco Matarazzo Sobrinho to university, and had as first results the publication of a catalog and holding of an exhibition of 71 Italian works from the collection. The relationship of these works with the production and position of Brazilians in our collection allows a reflection on the convergence between the Brazilian and the Italian art world in the interwar period, and the impact of it in the formation of the first nucleus of the former MAM. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. [Org.] *Classicismo, Realismo and Avant-Garde: Italian painting in between the wars*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013).

place when predominates his performance as an art critic, but without ignoring the multiplicity of his activities as a poet (which especially dominated the beginning of his career, in the 1920s), a sociologist and professor of the *Escola de Sociologia e Política* (between the 1930s and 1940s), a painter, in his historical studies on art and at the public office occupation (the foundation of the Department of Culture of the Municipality of São Paulo and the direction of the Division of Historical and Social Documentation [1935-1943] and the Division of Libraries [1943-1959]). The variety of his activities opposed to currently obscurity of his performance, not revisited frequently, or analyzes about him sticking to a supposed neutral aspect of his activity, also arouses our interest.

Our reinterpretation of his performance will take place on three fronts: from his position as “cultural mediator”; from his production as theoretical and art critic; and as a painter. As we shall see, these fronts are involved with each other and with his defense of a specific modernism project.

On the purpose of his role as a cultural mediator, we must go back to the context of the appearance of the first museums of modern art in Brazil. In the column that published daily in the newspaper *O Estado de São Paulo*, in 1938, Milliet already defended the installation of a museum of modern art in São Paulo, but at the time did not caused great impact.⁹ As director of the Division of Libraries and of the Municipal Library (currently Mário de Andrade Library), was that Milliet sowed the ground with the creation of the Art Section in 1944, designed to house not only books but also journals on art and modern works’ reproductions. He obtained then the recognition that this was somehow playing the role of a still nonexistent museum.¹⁰

Restarting the debate in the press in 1946, its reception was warmer, dividing intellectuals between

contraposto ao presente obscurecimento de sua atuação, não sendo revisitado com frequência, ou as análises a seu respeito se atendo a um pretenso aspecto neutro de sua atuação, também desperta nosso interesse.

Nossa releitura de sua atuação se dará em três frentes: a partir de sua posição como “agitador cultural”; de sua produção como teórico e crítico de arte; e como pintor. Como veremos, essas frentes estão implicadas entre si e com sua defesa de um projeto de modernismo.

A propósito de sua atuação como agitador cultural, é preciso remontar ao contexto da aparição dos primeiros museus de arte moderna no Brasil. Na coluna que publicava diariamente no jornal *O Estado de São Paulo*, já em 1938, Milliet defendeu a implantação de um museu moderno em São Paulo, mas à época não provocou grande impacto.⁹ Como diretor da Divisão de Bibliotecas e da então Biblioteca Municipal (atual Biblioteca Mário de Andrade), foi que Milliet conseguiu semear o terreno com a criação da Seção de Arte em 1944, destinada a abrigar não só livros, mas também periódicos sobre arte e reproduções de obras modernas. Obteve, com isso, o reconhecimento de que estava de algum modo suprindo a lacuna de um museu, então, inexistente.¹⁰

Recolocando o debate na imprensa em 1946, sua recepção foi mais calorosa, dividindo intelectuais entre o apoio à constituição do museu, movimento paralelo ao que ocorria em todo o mundo e deflagrado pelo MoMA em 1929, e a crítica à arte moderna. Luís Martins foi o primeiro a fazer coro a Milliet, convocando o então prefeito Abrahão Ribeiro à empreitada.¹¹ O

⁹ “Pintura Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 jul. 1938.

¹⁰ Cf. MENDES, Ciro. “Viajantes estrangeiros no Brasil”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1945. Artes Plásticas; “Biblioteca Municipal”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1946. Artes Plásticas; e “A Biblioteca Municipal possui uma seção de arte quase desconhecida”. *Jornal de Notícias*. São Paulo, ano I, n. 47, 20 jun. 1946.

¹¹ Além de Milliet, Martins e Abrahão Ribeiro, juntaram-se ao debate Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Anitta Malfatti, Quirino da Silva e outros, conforme Luís Martins em “Contribuição à pré-história do Museu”, originalmente publicada no suplemento *Artes Plásticas*. (São Paulo, ano I, n. 4, mar.-jun. 1949), e reeditada em MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 347). Regina Teixeira de Barros em sua dissertação de mestrado também traz um retrato “dia a dia” do debate: “Revisão de

⁹ “Pintura Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 22 July 1938.

¹⁰ Cf. MENDES, Ciro. “Viajantes estrangeiros no Brasil”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 fev. 1945. Artes Plásticas; “Biblioteca Municipal”. *Jornal de São Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1946. Artes Plásticas; e “A Biblioteca Municipal possui uma seção de arte quase desconhecida”. *Jornal de Notícias*. São Paulo, ano I, n. 47, 20 June 1946.

gesto de Martins indica a opção por um caráter público ao propugnado museu, já antecipado por Milliet na coluna que inaugura a discussão: “Talvez esse museu não tenha sido criado ainda, menos por culpa dos poderes públicos do que pela falta de um esforço coletivo, dos artistas, dos críticos, dos estudiosos de arte, numa grande campanha que ‘*exigisse*’ desses mesmos poderes públicos um museu de arte moderna” (grifo nosso).¹² Mas, como veremos, esse museu só passará à esfera pública após uma longa trajetória.

O primeiro broto dessa agitação são as doações do MoMA ao Brasil, também intermediadas por Milliet. Em correspondência sobre as negociações, Rockefeller o reconhece como porta-voz da criação desse museu, conforme se vê em sua carta datada de 25 de novembro de 1946, dois anos antes da fundação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM): “Permita-me vos agradecer mais uma vez por haver reunido os membros do grupo interessado em formar um Museu de Arte Moderna em São Paulo”, além de considerar “não estar ajudando a fundar uma coleção ou acrescentando a uma coleção já existente, mas acelerando um momento latente”.¹³

Mas é com o patrocínio do mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, também conhecido como Ciccillo, que o antigo MAM cria raízes, em 1948. Após fundado o museu, seria coerente que a atuação de Milliet continuasse próxima à instituição, e a possibilidade de seu papel como intermediário das aquisições de Matarazzo ao acervo nos apareceu pela primeira vez em uma entrevista de Eva Lieblich Fernandes, primeira secretária do museu.¹⁴ Encontramos sua presença também na relação de Matarazzo e do antigo MAM com a Bienal de Veneza. O crítico foi diversas vezes responsável pela redação da apresentação da sala do Brasil, de curadoria do antigo MAM, além de figurar como consultor de compras nas aquisições realizadas na XXVII Bienal de Veneza (1954)¹⁵ e ser explicitamente citado em entrevista na

uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949”. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli). São Paulo, 2002, pp. 69-84.

¹² MILLIET, Sérgio. “Precisamos de um Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1946.

¹³ Correspondência originalmente em francês arquivada no Núcleo de Memória e Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade. Tradução livre da autora.

¹⁴ Entrevista arquivada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵ Conforme correspondência de Renato Pacileo a Arturo Profili (20 jul. 1954), em que aquele especifica as aquisições: “[...] Prampolini e Capogrossi sono i due autori scelti da Milliet per il Museo [...]”. Correspondência arquivada no Arquivo

supporting the establishment of the museum — in a parallel movement to what was happening around the world and was triggered by MoMA in 1929 — and the criticism of modern art. Luís Martins was the first to make chorus to Milliet, calling the mayor Abraham Ribeiro to join the discussion.¹¹ The gesture of Martins indicates the choice of a public character to the museum, as anticipated by Milliet in the column that opens the discussion: “Perhaps this museum has not been created yet, less the fault of the public authorities than by the lack of a collective effort, of artists, critics, scholars of art, a great campaign that ‘*would require*’ of those public authorities, a museum of modern art.” (emphasis added)¹² But, as we shall see, this museum only will pass into the public sphere after a long history.

The first bud of this agitation are the donations from the MoMA to Brazil, also brokered by Milliet. In correspondence on the negotiations, Rockefeller recognizes him as spokesman of the creation of this museum, as stated in his letter dated November 25, 1946, two years before the foundation of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM): “Allow me to thank you once again for having assembled the group members interested in forming a Museum of Modern Art in São Paulo”, besides considering “not helping to found a collection or adding to an existing collection, but accelerating a latent moment”.¹³

But it is sponsored by the patron Francisco Matarazzo Sobrinho, also known as Ciccillo, that the old MAM takes roots, in 1948. After founding

¹¹ In addition to Milliet, Martins and Abrahão Ribeiro, joined the debate Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Anitta Malfatti, Quirino da Silva and others, as *Luís Martins* on “Contribuição à pré-história do Museu” originally published in the supplement *Artes Plásticas* (São Paulo, ano I, n. 4, mar.-jun. 1949), and reedited in MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 347). Regina Teixeira de Barros in her dissertation also brings a picture “day to day” of the debate: “Revisão de uma história: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949”. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (Supervision: Domingos Tadeu Chiarelli). São Paulo, 2002, pp. 69-84.

¹² MILLIET, Sérgio. “Precisamos de um Museu de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1946.

¹³ Correspondence originally in French filed at *Núcleo de Memória e Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade*. Translation by the author.

the museum, it would be consistent that the performance of Milliet were kept next to the institution, and the possibility of his role as an intermediary in the Matarazzo acquisitions appeared to us for the first time in an interview with Eva Lieblich Fernandes, first secretary of the museum.¹⁴ We found his presence also in the relation of Matarazzo and the former MAM with the Venice Biennale. The critic has frequently been responsible for writing the presentation of Brazil's room, curated by the former MAM, besides appearing as a purchases consultant in the acquisitions of the XXVII Venice Biennale (1954)¹⁵ and being explicitly mentioned in an interview in the biography *O Franciscano Cicillo*:

I am not an art critic. I do not understand art. Deep inside, I am an academic. I just understand the evolution of art. In Venice, its president was sure to include me on the Jury, as head of the Brazilian delegation. I protested: "It's not my area. I have here Sérgio Milliet, an excellent choice." They said 'no' and I would be the head. So just had one way. I scoured the entire Biennale with Sérgio Milliet by my side, asking him to explain to me everything and advice me on who to vote for.¹⁶

Even if we cannot determine precisely the origin of all works, we know he was close to a great portion of the gallerists who were selling the works of Brazilian artists included in the collection of the former MAM, being a reference and a constant presence in this environment.¹⁷

The history of MAM, however, takes a detour and here our starting point is confused with the arrival: in 1963, with the dissolution of the collection of the former MAM¹⁸ and the donation of the col-

¹⁴ Interview filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.

¹⁵ As seen in a correspondence from Renato Pacileo to Arturo Profili (July 20 1954), in which he specifies the acquisitions: "[...] Prampolini e Capogrossi sono i due autori scelti da Milliet per il Museo [...]". Correspondence filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.

¹⁶ ALMEIDA, Fernando A. *O franciscano Cicillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 38.

¹⁷ Luigi e Beatriz Fiocca, descendants of the founders of *Galeria Domus*, considered the first modern art gallery in São Paulo, and seller of various works bought by Matarazzo, in an interview conducted by Ana G. Magalhães, emphasized the importance of the critic, seen as "guru" of all those involved with the production of modern art in that period. Interview filed at the *Seção de Catalogação* at MAC USP.

¹⁸ Without exploring in depth the history of MAM, it's

biografia *O Franciscano Cicillo*:

Não sou [Matarazzo] crítico de arte. Não entendo de arte. No fundo, no fundo, sou um acadêmico. Apenas compreendo a evolução da arte. Em Veneza, seu então presidente fez questão de me incluir no Júri, como chefe da delegação brasileira. Protestei: "Não é meu setor. Tenho aqui comigo o crítico Sérgio Milliet, uma excelente opção". Disseram-me que não, que devia ser eu mesmo, o chefe. Então só tive um caminho. Percorri a Bienal inteira, com Milliet ao lado, pedindo a ele que me explicasse tudo e me indicasse em quem votar.¹⁶

Por fim, ainda que não possamos precisar a procedência de todas as obras, sabemos que ele era próximo de grande parte dos galeristas que vendiam obras dos artistas brasileiros que vieram a figurar no acervo do antigo MAM, sendo uma referência e presença constante nesse meio.¹⁷

A trajetória do MAM, porém, faz um desvio, e aqui nosso ponto de partida se confunde com o de chegada: em 1963, com a dissolução do acervo do antigo MAM¹⁸ e a doação da coleção pertencente a Matarazzo, além daquela que ele compartilhava com sua esposa, Yolanda Penteado, o museu passa à esfera pública à medida que constitui o MAC USP. Essa tripla doação reforçou por longa data uma tradicional concepção da historiografia que

Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶ ALMEIDA, Fernando A. *O franciscano Cicillo*. São Paulo, Pioneira, 1976, p. 38.

¹⁷ Luigi e Beatriz Fiocca, descendentes dos fundadores da Galeria Domus, tida como a primeira galeria de arte moderna de São Paulo, e vendedora de diversas obras compradas por Matarazzo, em entrevista conduzida por Ana G. Magalhães, ressaltaram a importância do referido crítico, tido como "guru" de todos aqueles envolvidos com a produção da arte moderna no período. Entrevista arquivada na Seção de Catalogação do MAC USP.

¹⁸ Sem explorarmos a fundo a história do MAM, vale dizer que Matarazzo era o maior acionista do museu, e foi capaz de dissolver seu acervo. (Conforme "Ata da reunião da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 21 de janeiro de 1963", arquivada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.) Entretanto, alguns dos demais sócios liderados por Arnaldo Pedroso D'Horta impetraram uma ação na justiça que não lhe restituiu o acervo, mas garantiu a manutenção do nome do museu. A partir daí recomeçaram a constituição de um acervo. (Cf. LOPES, Polyana C. *MAM – Bienal – MAC: processos de ruptura*. [Dissertação de mestrado.] Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Orientação: Profa. Dra. Lisbeth R. R. Gonçalves. São Paulo, 2007.) Daí termos uma instituição que leva o nome de "arte moderna" com parte significativa de seu acervo de arte contemporânea e vice-versa.

inscreve as coleções de “Matarazzo” e “Matarazzo e Yolanda” num universo personalista, destinado mais a agradar o gosto particular do casal ou a promover o nome do mecenas do que a atender algum interesse público. Entretanto, o trabalho de revisão do acervo veio pôr em suspensão tais convicções confirmando que ambas as coleções não eram senão voltadas à formação do acervo do antigo MAM.¹⁹ Com efeito, a pesquisa documental empreendida demonstrou que até o momento da doação (1962) não havia uma clara distinção entre as três coleções que constituíam o antigo MAM.²⁰ Todas seguem uma mesma orientação estética, havendo também uma centralidade no patrocínio do mecenas ou da Metalúrgica Matarazzo, de propriedade do próprio Francisco. Isso, somado ao caráter público que se antevia nos debates iniciais sobre a fundação do museu, corrobora para a tese de que a doação do acervo do antigo MAM à USP não foi simplesmente uma estratégia de “desencargo de Ciccillo perante o maior prestígio que lhe concedia a Bienal”, mas um projeto em certa medida gestado desde sua criação.

No que se refere à orientação estética dessas coleções, observamos que o acervo, apesar de, especialmente no período referido, contar com expoentes da arte moderna, não se enquadra facilmente naquilo que os manuais de história da arte classificam como tal, tratando-se de uma arte moderna majoritariamente não vanguardista. É especificamente na defesa desse recorte que advoga Milliet, conforme já se anteviu na citação à *Marginalidade da Pintura Moderna*, e percebemos em suas resenhas críticas publicadas em *O Estado de São Paulo* e compiladas pelo próprio autor nos volumes de seu *Diário Crítico*. Milliet promove um modernismo contido²¹ com destaque aos artistas do grupo

¹⁹ Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma nova luz sobre o acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo.” *Revista USP*. São Paulo, n. 90, jun./jul./ago., 2011, pp. 200-216.

²⁰ Diversas obras recebidas como da coleção Matarazzo estão registradas no livro de tombo do antigo MAM (c. 1950), onde consta datilografado “doação: Francisco Matarazzo Sobrinho” com uma rasura a lápis sobre o termo “doação” retificando-o para “coleção”. Na ficha catalográfica do MAM posteriormente elaborada (c. 1959) consta datilografado, no campo “propriedade”: “Coleção: Francisco Matarazzo Sobrinho em depósito no MAM de S. Paulo”.

²¹ Fazemos uso dessa designação como forma de delinear a produção que se situa no contexto do Modernismo, mas opera uma espécie de contenção do experimentalismo das vanguardas por meio da reapropriação de elementos da

lection belonging to Matarazzo and the collection belonging to him and his wife, Yolanda Pentead, the museum is promoted to the public sphere as the MAC USP. This triple donation reinforced by long-standing a traditional conception of historiography that inserts the collections of “Matarazzo” and “Matarazzo and Yolanda” in a personalistic universe, designed to please the particular taste of the couple or to promote the patron name before than to meet some public interest. However, this collection revision suspended such beliefs confirming that both collections were not but aimed at creating the former MAM’s collection.¹⁹ Indeed, the documentary research undertaken has shown that by the time of donation (1962) there was not a clear distinction between the three collections that constituted the old MAM.²⁰ All follow the same aesthetic orientation, and there is also a centrality in the sponsorship of the maecenas or of *Metalúrgica Matarazzo*, owned by himself. This, added to the public character anticipated in the initial discussions on the museum foundation confirms the thesis that the donation of the former MAM’s collection to USP was not simply a strategy to “disengage Ciccillo in benefit of the most prestigious

worth saying that Matarazzo was the largest shareholder of the museum, and was able to dissolve its collection. (Cf. “Ata da reunião da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo realizada em 21 de janeiro de 1963”, filed at *Arquivo Histórico Wanda Svevo at Fundação Bienal de São Paulo*.) However, some of the other partners led by Arnaldo Pedroso D’Horta went to court, and did not get the collection refund, but ensured the maintenance of the museum’s name. From then, they resumed the establishment of a collection. (Cf. LOPES, Polyana C. MAM - Bienal - MAC: processos de ruptura (Master’s thesis) Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Supervision: Lisbeth R. R. Gonçalves). São Paulo, 2007.) Hence we have an institution that bears the name of “modern art” with a significant part of its collection of contemporary art, and vice-versa.

¹⁹ Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Uma nova luz sobre o acervo Modernista do MAC USP: Estudos em torno das Coleções Matarazzo”. *Revista USP*. São Paulo, n. 90, jun./jul./aug., 2011, pp. 200-216.

²⁰ Several works received as of Matarazzo collection are registered in the book of heritage of the former MAM (c. 1950), which states “donation: Francisco Matarazzo Sobrinho” with a pencil erasure on the term “donation” rectifying it for “collection”. In the MAM catalog form subsequently developed (c. 1959) it’s typed in the field “property”: “Collection: Francisco Matarazzo Sobrinho on deposit in the MAM S. Paulo”.

the Biennial granted him” but a project at some point gestated since its conception.

As regards the aesthetic orientation of these collections, we find that the collection, although relying on exponents of modern art — especially in the period — does not easily fit in what the art history books classify as such, being composed mostly of non avant-garde modern art. It is specifically in defense of this that advocates Milliet, as already anticipated in the quote of *Marginalidade da Pintura Moderna* and as we can see in his critical reviews published in the newspaper *O Estado de São Paulo* and compiled by the author himself in the volumes of *Diário Crítico*. Milliet promotes a restrained modernism²¹ highlighting the artists of the *Grupo Santa Helena* and other Brazilians represented in the collection of the former MAM.

The characteristics of the restrained modernism allows an approach of the Brazilian critic with the Italian critic Margherita Sarfatti, promoter of the Novecento²² and centerpiece in the acquisition of Italian works in the former MAM. Both recover similar values of classical tradition of painting,

²¹ We use this designation in order to delineate the production which lies in the context of Modernism, but operates a kind of restraining of the avant-garde experimentalism through the reappropriation of elements of the classical tradition.

²² It is worth noting the extent of artistic events that term welcomes over time: “The term, coined by Margherita Sarfatti to name a group of artists that had retaken the fundamental values of Mediterranean classical art, through the reinterpretation of important masters of Italian Renaissance, gains a new dimension in the 1930s.” (MAGALHÃES, A. G. [org.] *Op. cit.*, 2013, p. 222.) Although the critic proposed the *Novecento* as art of the State — the fascist State and the *Novecento* art as an expression of *italianità* in its universal character that seeks to recover from the Renaissance — the Fascist Regime did not embrace this proposal, and distanced Sarfatti from the position of spokesman of an art of the Regime. The term was kept to promote the new Italian art abroad in a much looser way, taking advantage of the *italianità* argument in favor of a Latin supremacy, but finding its main unity in the “mediterraneity”. In the initial collection of the former MAM, we find examples of both “phases” of the *Novecento*, but we are mostly interested in its first conception by the critic. Specifically the *Grupo Santa Helena* and the *Família Artística Paulista* have a clear interchange with the Sarfatti’s *Novecento* from Rossi Osir, formed by the Brera Academy in Milan and responsible for the *Exposição de Arte Italiana* in Brazil in 1920.

Santa Helena e demais brasileiros representados no acervo do antigo MAM.

As características desse modernismo contido permitem uma aproximação do crítico brasileiro com a crítica italiana Margherita Sarfatti, promotora no Novecento²² e peça central nas aquisições de obras italianas no antigo MAM. Ambos resgatam valores semelhantes da tradição clássica da pintura, enxergam a evolução da história da arte segundo uma concepção cíclica e partilham de noções de coletividade e individualidade expressas na obra e na sua relação com o público.²³ Dados documentais confirmam esse vínculo intelectual: em primeiro lugar, a existência de obras da autora italiana no acervo da Biblioteca Mário de Andrade em edição datada de 1947, época em que Milliet ainda era diretor, mesmo que sem registro formal de doação, perfaz o elo entre os dois. Em segundo lugar, na coluna de 15 de abril de 1948 no periódico *O Estado de São Paulo*, Milliet,

tradição clássica.

²² Vale ressaltar a amplitude de manifestações artísticas que esse termo vem a acolher com o tempo: “O termo, inicialmente criado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea, mediante a reinterpretação de alguns mestres importantes do Renascimento Italiano, nos anos 1930 ganha outra dimensão” (MAGALHÃES, Ana G. [org.] *Op. cit.*, 2013, p. 22.) Embora a crítica propusesse o Novecento como arte do Estado — o Estado fascista e a arte do Novecento como expressão de uma *italianità* no seu caráter universal que busca retomar do Renascimento —, o Regime Fascista não abraçou essa proposta, distanciando Sarfatti da posição de porta-voz de uma arte do regime. O termo manteve-se para a divulgação da nova arte italiana de maneira muito mais frouxa, aproveitando-se do argumento dessa *italianità* em favor de uma supremacia latina, mas encontrando sua principal unidade na “mediterraneidade”. No acervo inicial do antigo MAM encontramos exemplares de ambas as “fases” do Novecento, mas nos interessa principalmente sua primeira concepção pela crítica. Especificamente o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista têm um claro intercâmbio com o Novecento de Sarfatti a partir de Rossi Osir, formado pela Academia Brera de Milão e realizador da *Exposição de Arte Italiana* no Brasil em 1920.

²³ A aproximação teórica é apontada por Ana G. Magalhães que enxerga que “[...] o terceiro nível de aproximação de Sarfatti ao meio artístico brasileiro se dá pelo paralelo entre os valores por ela resgatados na tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947”. De acordo com a pesquisadora, “Se considerarmos os escritos de Sérgio Milliet do período, que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de *Marginalidade da Pintura Moderna*, veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as ideias de Margherita Sarfatti. Há pelo menos dois aspectos da história da pintura moderna para Sarfatti que são retomados pela crítica de Milliet. O primeiro deles diz respeito à compreensão da evolução da pintura em ciclos de declínio e auge, que para Milliet também são denominados períodos de análise e síntese. [...] O segundo, vincula-se às noções de coletividade e individualidade [...]” (*Op. cit.*, 2011, pp. 213-214).

ao comentar a então recente obra da crítica, *Espejo de la pintura actual*,²⁴ anuncia “Margarida Sarfatti, que nos visitou há pouco tempo [...]”.²⁵ Embora em seus registros no periódico Milliet não volte a mencionar seu contato pessoal com Sarfatti, continua a partilhar com ela a conceituação que emprega em suas análises críticas. Essa unidade de concepção estética que repercute nas obras brasileiras e italianas das coleções iniciais do antigo MAM é mais um fator decisivo na compreensão delas como parte do mesmo conjunto destinado ao acervo desse museu.

Talvez nesse envolvimento intelectual e nas escolhas estéticas que estão implicadas encontremos uma pista para a pouca atenção dada à presença desse crítico no sistema das artes em São Paulo.²⁶ Antonio Candido, ao tratar da coragem de Milliet de “flutuar”, não se encastelando num “dogmatismo que apoiasse a ação a qualquer preço”, menciona que “na era do fascismo e do stalinismo um intelectual como Sérgio estava, não na posição mais cômoda, mas numa posição que atraía constantemente sobre ele a ira de muitos lados”.²⁷

Não é por acaso que nosso imaginário de “modernismo” orbita muito mais ao redor das vanguardas artísticas do que do modernismo que se aproxima do “Retorno à Ordem” e é por vezes nomeado de “modernismo conservador”. Esse título pode

²⁴ A obra é publicada no exílio da crítica entre a Argentina e o Uruguai e traz como acréscimo a seu *Storia della Pittura Moderna* uma análise da produção latino-americana que passa a constituir seu entorno (com menção, inclusive, ao Brasil). A despeito de sua proximidade pessoal com Benito Mussolini, de quem escreveu uma biografia e com quem manteve uma longa relação amorosa, além do envolvimento com a primeira fase do fascismo, Sarfatti, de origem judia, deixa a Itália em 1938, ano da implementação das Leis Raciais no país. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna”, *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, out. 2010.)

²⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, Vol. VI (1948). São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982, pp. 75-77.

²⁶ Ana G. Magalhães, ao comentar o parecer de Léon Dégand (primeiro diretor artístico do MAM, que inaugura o museu com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”) sobre o acervo do museu, também pontua que suas divergências com aquela seleção ultrapassava escolhas estéticas. Apesar de dizer que tais escolhas “Deus sabe com a ajuda de quem” teriam sido feitas, ele, segundo Magalhães, muito provavelmente “conhecia muito bem os ajudantes de Matarazzo para suas aquisições italianas. Apenas não ousaria nomeá-los, pois se tratava de personagens importantes do mundo da arte italiana e internacional, na década anterior comprometidos com o Regime Fascista e sua política pública de divulgação da arte moderna italiana, alguns sobreviventes dos processos expiatórios depois da queda de Mussolini [...]” (*Op. cit.*, 2013, p. 11.).

²⁷ *Op. cit.*, pp. 25-6.

they see the evolution of art history according to a cyclical conception and share notions of collectivity and individuality expressed in the work of art and its relationship with the public.²³ Documentary evidence confirms this intellectual bond: first, the existence of works of the Italian author in Mário de Andrade Library collection edited in 1947 — when Millet was still director — even without any formal donation registration, build the link between the two. Second, in the column of April 15, 1948 in the newspaper *O Estado de São Paulo*, Milliet, while commenting on her recent book, *Espejo de la pintura actual*,²⁴ mentions: “Margherita Sarfatti, who recently visited us [...]”.²⁵ Although he never again mentions his personal contact with Sarfatti in his newspaper records, Milliet continues to share with her the conceptualization which he employs in his critical analysis. This unity of aesthetic thought that resonates in the Brazilian and Italian works of the first collections of the former MAM is also a decisive factor in understanding them as part of the same set for the collection of this museum.

²³ The theoretical approach is indicated by Ana G. Magalhães who sees that “[...] the third level of approximation of Sarfatti to the Brazilian artistic environment occurs by the parallel between the values rescued by her in the classical tradition of painting and the art debate inside São Paulo context between 1937 and 1947.” According to the researcher, “If we consider Milliet’s writings from that period, which defend the painters from *Grupo Santa Helena* and prepare the theses of *Marginalidade da Pintura Moderna*, we will see how much of his vision of the evolution of the history of painting reverberates Margherita Sarfatti’s ideas. There are at least two aspects of the history of modern painting to Sarfatti which are repeated by Milliet in his criticisms. The first concerns the understanding of the evolution of painting in cycles of declines and peaks, which for Milliet are also periods of analysis and synthesis. [...] The second, is linked to notions of collectivity and individuality (...)”. (*Op. cit.*, 2011, pp. 213-214.)

²⁴ The work was published in the exile of the critic between Argentina and Uruguay and adds to her *Storia della Pittura Moderna* an analysis of Latin American production, that shall become her surroundings (with mention even to Brazil). Despite her personal closeness with Benito Mussolini, having wrote his biography and hold a long love affair with him, and her involvement in the first phase of fascism, Sarfatti, of Jewish origin, left Italy in 1938, the year of implementation of Race Laws in the country. (Cf. MAGALHÃES, Ana G. “Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna.” *Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, out. 2010.)

²⁵ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*, Vol. VI (1948). São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982, pp. 75-77.

Perhaps in this intellectual engagement and the aesthetic choices that are involved we can find a clue to the lack of attention given to the presence of this critic in the system of arts in São Paulo.²⁶ Antonio Candido commenting on Milliet's courage to "float", avoiding to arrest himself in a "dogmatism that support the action at any price", mentions that "in the era of fascism and Stalinism an intellectual as Sérgio was not in the most comfortable position, but in a position that drew constantly on him the wrath of many sides".²⁷

It is no coincidence that our imaginary of "modernism" orbits much more around the artistic avant-garde than around the modernism approaching the "Return to Order" and sometimes named "conservative modernism". This title can refer to the aesthetic approach, but it is certainly true to what exceeds it, more precisely, the authoritarian regimes who have assimilated (with more or less connivance of artists and critics) this artistic production against the "excessive" freedom of the avant-garde. From these regimes, strongly grounded in national signs, we have as parameters Germany and Italy, but we cannot forget the Getulism, Brazilian inspired in these practices.

Although the art historiography has been busy with the complexity of this phenomenon - trying not to reduce this artistic production to its promotion by the art system of a regime²⁸ — it should be said that it still deserves attention in Brazil. In an overflight we have that: Milliet sees in the forging

se referir à abordagem estética, mas certamente é válido para o que a ultrapassa, mais precisamente, aos regimes autoritários que assimilaram (com maior ou menor conviência dos artistas e críticos) essa produção artística contra a liberdade "excessiva" da vanguarda. Desses regimes, fortemente fundados em signos nacionais, temos como parâmetros a Alemanha e a Itália, mas não podemos nos esquecer do Getulismo que, à brasileira, se inspirava nessas práticas.

Embora a historiografia da arte tenha se ocupado da complexidade desse fenômeno — procurando não reduzir essa produção artística à sua divulgação pelo sistema de arte de um regime²⁸ — cabe dizer que ele ainda merece atenção no Brasil. Num sobrevoo temos que: Milliet enxerga no forjar da arte desse período a possibilidade de uma produção nacional sem abandonar seu imperativo de comunicabilidade e atingindo um caráter de universalidade com o já mencionado modernismo contido. O regime autoritário do Estado Novo divulga-a.²⁹ Acresce outro grau à equação a origem social dos artistas envolvidos na produção do modernismo mais contido, chamados "artistas-proletários" por Mário de Andrade,³⁰ em oposição aos artistas da primeira geração do modernismo brasileiro que, se se alinhavam à vanguarda, era também porque provinham das classes sociais mais abastadas e puderam ir à Europa ter contato direto com a eclosão artística que lá ocorria. A temática da produção desses artistas, que envolve o cotidiano, o trabalho, a figura humana popular e a paisagem de São Paulo, não se dissocia da origem deles. E essa arte é a que encontra as vias para a institucionalização e uma difusão (à

²⁶ Ana G. Magalhães, commenting on the opinion of Léon Dégand (first artistic director of the MAM, which inaugurates the museum with the exhibition "Do Figurativismo ao Abstracionismo") on the museum's collection, also points out that his differences with that selection exceeded aesthetic choices. Although saying that such choices "God knows with whose help" would have been made, he, according to Magalhães, probably "knew very clearly Matarazzo's intermediates in the Italian acquisitions. He would not name them, though, as they were important figures in the Italian and international art world, in the previous decade, engaged in the Fascist regime and its public policy of promotion of Italian modern art, some of whom were survivors of the heavy atonement procedures after the fall of Mussolini [...]" (*Op. cit.*, 2013, p. 213).

²⁷ *Op. cit.*, pp. 25-6.

²⁸ Ana G. Magalhães locates a rise of comparative studies of the interwar period in Europe: "From exhibitions such as *On Classic Ground*, organized by London Tate Gallery in 1990, to *Chaos and Classicism*, realized by New York Guggenheim Museum between December 2011 and January 2012." (*Op. cit.*, 2013, p. 220).

²⁸ Ana G. Magalhães situa uma ascensão de estudos comparativos do período entreguerras na Europa: "De exposições como *On Classic Ground*, organizada em 1990 pela Tate Gallery de Londres, a *Chaos and Classicism*, organizada pelo Guggenheim de Nova York entre dezembro de 2011 e janeiro de 2012". (*Op. cit.*, 2013, p. 20).

²⁹ Num paralelo com a relação de Milliet e os santelenistas, o maior exemplo talvez seja Portinari, que não cabe aqui avaliarmos se tinha ou não conviência com o regime de Getúlio, mas tem seus painéis em diversas obras públicas do período, a exemplo do célebre edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema) no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, assim que desponta no 38º Salão Nacional de Belas Artes de 1931 é de pronto reconhecido por Mário de Andrade como o principal pintor do modernismo brasileiro (a exaltação já está presente em sua primeira grande crítica dedicada ao pintor: "Portinari". *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 14 dez. 1934). Em menor proporção, é semelhante o movimento que ocorre com os pintores do Santa Helena.

³⁰ Referência já presente na resenha "Esta paulista família" (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 jul. 1939) e desenvolvida no "Ensaio sobre Clóvis Graciano", jul./dez. 1944.

época) bem maior do que a de 1922.³¹

Não é nossa tarefa aqui interpretar essas movimentações bastante complexas, mas apontar a presença da figura de Milliet nesse contexto e suas relações com a inteligência do período. Sua atuação dá a ver que há um projeto por trás do que se institucionalizou como modernismo no Brasil.

Finalmente, quando se aventura pela produção plástica, Sérgio Milliet tenta expor na tela o conteúdo de sua produção teórica. Na obra *Paisagem com Cavalos* (1947), da Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho no MAC USP, vemos que ele tensiona para a *boa forma* e a reinterpretação de elementos a partir da tradição clássica da arte [Fig. 1]. Sua proposta, assim como daqueles artistas que promove, é alcançar esse referencial de maneira próxima à da produção italiana do Novecento de Sarfatti. Milliet busca em Carlo Carrà elementos como a pincelada marcada e a construção do fundo pelo próprio desenho do pincel na mescla de cores. A paisagem de Milliet se aproxima de paisagens do italiano como *Pioggia al mare* (1929), inclusive na escolha do tema, em que o desenho do pincel na mescla de cores delimita os encontros entre terra, água e céu, tendo o brasileiro uma paleta mais rebaixada que a do italiano. Até mesmo a composição presente no verso da pintura de Milliet, mais abstratizante, ainda que sem abandonar a figuração, merece ser sublinhada como elemento compartilhado com os italianos — a reutilização das telas.

Isso, somado ao fato de o teórico ter se iniciado na pintura no momento em que centrava sua produção crítica na defesa dos artistas do grupo Santa Helena, indica a implicação dessa prática com sua posição sobre o modernismo.³² Todavia, o máximo que encontramos a respeito da produção artística de Milliet são pequenas notas e crônicas em jornais da época, de autoria de

of art in this period the possibility of a national production without abandoning its imperative of communicability and reaching a universal character with the aforementioned restrained modernism. The authoritarian regime of the *Estado Novo* promotes it.²⁹ The artists involved in the production of the restrained modernism have a social origin that justifies the name of “artist-proletarians” by Mário de Andrade,³⁰ in opposition to the artists of the first generation of Brazilian modernism that, if were closer to the avant-garde, it was also because they came from more affluent social classes and could go to Europe to have direct contact with the artistic outbreak that occurred there. The theme of the production of these artists, which involves daily life, work, popular human figures and the landscape of São Paulo does not dissociate from their origin. And that is the art which finds the way to the institutionalization and to a broadcast (at the time) much higher than that of 1922.³¹

It is not our task here to interpret these very complex movements, but point to the presence of Milliet in this context and his relations with the intelligence of the period. His performance shows that there is a design behind what was institutionalized as modernism in Brazil.

²⁹ In parallel with the relationship of Milliet and the santelenistas, the best example is perhaps Portinari who we won't here evaluate whether or not had collusion with the Getúlio regime, but has his panels in various public works of the period, such as the famous building of *Ministério da Educação e Saúde* (currently *Palácio Gustavo Capanema*) in Rio de Janeiro. At the same time, as soon as he rises on the 38th *Salão Nacional de Belas Artes* in 1931, is ready recognized by Mário de Andrade as the leading painter of Brazilian modernism (exaltation already present in the first major criticism he dedicated to the painter: “Portinari”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo, 14 dec. 1934). In a much lesser extent, resembles the movement that occurs with the painters of Santa Helena.

³⁰ Reference already present in the review “Esta paulista família” (*O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 July 1939) and developed in the “Ensaio sobre Clóvis Graciano”, July/dec. 1944.

³¹ The observation comes from Walter Zanini in “O grupo Santa Helena e a presença do artista proletário” (*Revista Italianística*. São Paulo, ano III, n. 3, 1995, pp. 103-108), and takes place right from the very realization of the achievements of the period: especially the artists organizations (in addition to *Santa Helena* and *Família Artística Paulista* (FAP), the *Clube dos Artistas Modernos* (CAM), the *Sociedade Pró-Arte Moderna* (SPAM) and the *Sindicato dos Artistas Plásticos* itself) and the Museum of Modern Art (MAM).

³¹ A observação é de Walter Zanini em “O grupo Santa Helena e a presença do artista proletário” (*Revista Italianística*. São Paulo, ano III, n. 3, 1995, pp. 103-108), e decorre mesmo da própria constatação das conquistas do período: especialmente as organizações de artistas (além do Santa Helena e da Família Artística Paulista [FAP], o Clube dos Artistas Modernos [CAM], a Sociedade Pró-Arte Moderna [SPAM] e o próprio Sindicato dos Artistas Plásticos) e o Museu de Arte Moderna (MAM).

³² Em entrevista publicada por Quirino da Silva, Milliet ainda menciona: “Quem me induziu a pintar, a perpetrar o crime, foi o velho Rebolo. Minha primeira mancha pertence-lhe”. (“Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.)

Finally, when adventuring through the plastic production, Sérgio Milliet tries to expose the content of his theoretical production on his paintings. In the work *Paisagem com Cavalos* (1947), from the Francisco Matarazzo Sobrinho Collection at MAC USP, we see that he tenses to the *good shape* and to the reinterpretation of elements from classical art tradition [Fig. 1]. His proposal, as well as the artists he promotes, is to reach this benchmark close to the production of Sarfatti's *Novecento*. Milliet searches for inspiration in Carlo Carrà, and brings from him elements such as strong brushstrokes and background construction with the drawing of the brush itself, mixing the colors. The landscape of Milliet is close to the landscapes of the Italian, such as in *Pioggia al mare* (1929), including when choosing the theme, in which the design of the brush in the mix of colors defines the encounters between land, water and sky. The Brazilian still shows a lower palette, compared to the Italian. Even the composition on the back of Milliet's painting, more abstracting, but still maintaining the figuration, can be emphasized as a common element with the Italians — the reuse of screens.

This, added to the fact that his initiation in painting was at the time he was focused on his critical production — defending the artists from *Grupo Santa Helena* — tightens even more activities.³² However, the maximum we found about the artistic production of Milliet are small notes and chronicles in newspapers, written by critics who shared with him the defense of the restrained modernism, such as Luís Martins³³ and Quirino da Silva,³⁴ and exhibitions from the same period, in

³² In an interview published by Quirino da Silva, Milliet mentions: “Who induced me to painting, to perpetrating the crime, was old Rebolo. My first blur belongs to him.” (“Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.)

³³ Cf. “O pintor Sérgio Milliet”, published in August 1946 and republished in MARTINS, A. L. & SILVA, J. A. P. (Org.). *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009 (p. 303).

³⁴ Cf. “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.; “Pinturas de um ex-crítico”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1958. Artes Plásticas.; and “Sérgio Milliet”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 fev. 1962. Notas de Arte. Quirino da Silva, in turn, is also present in the criticism of Milliet as an exponent artist of the restrained modernism (and generally

críticos que partilham com ele a defesa do modernismo contido, como Luís Martins³³ e Quirino da Silva,³⁴ e exposições do mesmo período, em que Milliet figurou lado a lado com os artistas que promovia.³⁵ Tanto as menções de Martins quanto de Quirino a Milliet sempre ressaltam o reflexo de sua produção teórica para delinear a prática, bem como o próprio crítico em entrevista publicada por Quirino da Silva afirma: “[...] creio ser também extremamente útil ao crítico penetrar mais intimamente os segredos da arte que critica”.³⁶ Mesmo que tais críticos, próximos a Milliet, não o celebrem como um mestre da pintura, a importância de sua produção plástica enquanto documento de suas posições teóricas é suficiente para reatualizar-lhe o interesse.

Apesar de todos os indícios apontados que levam a um reconhecimento da posição decisiva de Milliet na promoção do modernismo no Brasil, no que tange à pesquisa que primeiro nos conduziu até o crítico, a hipótese inicial de seu papel como intermediador nas aquisições de Matarazzo para o antigo MAM não pode se confirmar pela escassez de documentação, ainda que tenhamos recolhido vasto material aproximando-o das obras adquiridas pelo museu e de seus principais vendedores e compradores.

De maneira geral, uma investigação mais abrangente sobre

³³ Cf. “O pintor Sérgio Milliet”, publicada em 15 ago. 1946 e reeditada em MARTINS, Ana L. & SILVA, José A. P. (Org.). *Op. cit.*, p. 303.

³⁴ Cf. “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.; “Pinturas de um ex-crítico”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 nov. 1958. Artes Plásticas.; e “Sérgio Milliet”. *Diário da Noite*. São Paulo, 14 fev. 1962. Notas de Arte. Quirino da Silva, por sua vez, também está presente nas críticas de Milliet como artista expoente do modernismo contido (e de maneira geral tem mais projeção e acuidade nessa área), e figura com ele em nossas hipóteses sobre quem poderia ter auxiliado Matarazzo nas aquisições brasileiras. Sobre sua atuação, veja-se: MIHAJLOVIC, Maria A. P. “Quirino da Silva: artista e jornalista.” (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Orientação: Prof. Dr. Vitor de Aquino). São Paulo, 2006.

³⁵ Merecem especial destaque as exposições de julho de 1948: *Exposição coletiva de pintura e escultura organizada pelo Jornal de Artes Plásticas*, realizada na Galeria Domus (cf. documentação na pasta do artista no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal) e de 1954-1955: *Arte contemporânea: Exposição do acervo do MAM de SP*, realizada no antigo MAM (cf. catálogo disponível na pasta do artista na Seção de Catalogação do MAC USP).

³⁶ “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.

Milliet é dificultada, pois não existe um arquivo específico do teórico; nem mesmo na Biblioteca Mário de Andrade — que até hoje abriga a Seção de Arte por ele criada — há um registro completo dos livros doados pelo crítico³⁷ e de sua atuação como diretor. Suas obras em geral não obtiveram mais de uma edição, com exceção da republicação de *Marginalidade da Pintura Moderna* — que veio a público por ocasião do seu centenário, em versão sem as imagens originais³⁸ — e do *Diário Crítico*,³⁹ que recebeu uma revisão descuidada que não se ateu à confusão entre dois anos inteiros do *Diário*: os volumes referentes a 1945 e 1946 (III e IV, respectivamente) foram publicados trocados.⁴⁰ Essa proposta de releitura de sua obra pode ensejar uma nova edição com a devida correção e que possa recolocar no debate as posições desse crítico.

Não se busca com isso advogar em favor de Milliet e tampouco do modernismo por ele promovido, mas do reconhecimento da presença desse modernismo contido. Posição que ele expressou por meio de hábitos e de uma discursividade própria à crítica, o chamado “ato crítico”,⁴¹ em cuja formação sua contribuição foi decisiva. A partir de tais elementos, recoloca-se uma tarefa bem mais árdua, a de refletirmos sobre a institucionalização do modernismo no Brasil e sobre a tradição crítica nas artes, como aspectos significativos do processo de modernização brasileiro.

³⁷ Obtivemos da Biblioteca, a partir da digitação de manuscritos encontrados no Arquivo Histórico, uma sistematização dos volumes que oficialmente entraram no acervo por doação de Milliet. De acordo com os funcionários da instituição, todavia, significativa parte do acervo fora doada pelo ex-diretor, mas extraoficialmente e sem nenhum registro formal. A lista das obras oficialmente doadas por Milliet conta com a mais diversa literatura, mas é radicalmente diminuta (184 livros) se comparada à sua importância na formação do acervo (de mais de 29 mil volumes só na Seção de Arte), e não supre as referências que o crítico pontua em suas resenhas, deixando claro que a parte mais substancial de sua doação e da aquisição sob seus auspícios não fora mapeada.

³⁸ *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. Org.: Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004.

³⁹ São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982.

⁴⁰ Após uma primeira suspeita do equívoco, sistematizamos todas as obras citadas em cada um deles buscando sua data de edição, além de comparar as publicações às edições encontradas do periódico *O Estado de São Paulo* nos anos de 1945 e 1946, o que nos deu a certeza de tal confusão, até então somente apontada pela Profa. Regina Salgado Campos em forma de observação na bibliografia de sua seleção de crônicas de Milliet: *Sérgio Milliet*. (São Paulo: Global, 2006. [coleção Melhores Crônicas])

⁴¹ *Op. cit.*, p. 26.

which Milliet figured side by side with the artists he promoted.³⁵ Either the mentions from Martins or from Quirino to Milliet always emphasize the reflection of his theoretical production in order to delineate the practice, as well as the critic himself in an interview published by Quirino da Silva says: “[...] I believe it is also extremely useful to the critic to penetrate more intimately the secrets of the art he is criticising”.³⁶ Even if such critics, close to Milliet, do not celebrate him as a master painter, the importance of his plastic production as document of his theoretical positions is sufficient to revitalize its interest.

Despite all the evidence pointed that lead to a recognition of the crucial position of Milliet in promoting modernism in Brazil, with regard to the research that first led us to the critic, the initial hypothesis of his role as a mediator in Matarazzo acquisitions for the former MAM could not be confirmed by the lack of documentation, even though we have collected a extensive material approaching him to the works acquired by the museum and its major buyers and sellers.

In general, a more comprehensive investigation about Milliet is hampered because there is not a specific file of the theoretician; even in Mário de Andrade Library - which still houses the Art Section created by him - there is not a complete record of the books donated by the critic³⁷ and his role

has more projection and accuracy in this area), and shares with him our hypothesis about whom helped Matarazzo in the acquisition of Brazilian works. On his activities, see: MIHAJLOVIC, Maria A. P. “Quirino da Silva: artista e jornalista.” (Master’s Thesis). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte ECA/FAU/FFLCH, Universidade de São Paulo (Supervision: Vitor de Aquino). São Paulo, 2006.

³⁵ Exhibitions particularly noteworthy: July 1948: *Exposição coletiva de pintura e escultura organizada pelo Jornal de Artes Plásticas*, held at *Galeria Domus* (cf. Documentation in the artist’s folder at the *Arquivo Histórico Wanda Svevo of Fundação Bienal*); and 1954-1955: *Arte contemporânea: Exposição do acervo do MAM de SP*, held at the former MAM (cf. Catalogue available in the artist’s folder at the *Seção de Catalogação* at MAC USP).

³⁶ “Sérgio Milliet, Pintor”. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 19 de maio de 1957. Artes Plásticas.

³⁷ We obtained from the Library staff, who typed manuscripts found in the Historical Archive, a systematization of the volumes officially introduced in the collection by Milliet’s donation. According to the staff of the institution,

as director. His works in general did not obtained more than one edition, with the exception of the republication of *Marginalidade da Pintura Moderna* — which went public on the occasion of his centenary, in a version without the original images³⁸ — and the *Diário Crítico*,³⁹ which received a careless revision which did not adhered to the confusion between two whole years of it: the volumes relating to 1945 and 1946 (III and IV, respectively) were published exchanged.⁴⁰ This proposed reinterpretation of his work can give rise to a new edition with due correction and the replacement on debate of the critic's positions.

Our attempt is not to advocate for Milliet nor the modernism promoted by him, but the recognition of the presence of a such restrained modernism. A position that he has expressed through habits and a kind of discourse proper to the criticism, the so-called “critical act”,⁴¹ in whose formation his contribution was decisive. From these elements, a much more arduous task is brought up: to reflect on the institutionalization of modernism in Brazil and the critical tradition in arts, as significant aspects of the process of Brazilian modernization.

however, a significant part of the collection was donated by former director but unofficially and without any formal registration. The list of works officially donated by Milliet includes the most diverse literature, but is radically minute (184 books) compared to his importance in establishing the collection (over 29,000 volumes only in the Art Section), and does not meet the references that the critic scores in his reviews, making it clear that the more substantial portion of his donation and acquisition under his auspices had not been mapped.

³⁸ *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. Org.: Lisbeth Rebollo Gonçalves. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2004, pp. 195-243.

³⁹ São Paulo: Martins Fontes/Edusp, 1981/1982.

⁴⁰ After an initial suspicion of the mistake, we ordered all the works cited in each of the volumes seeking their date of release, we also compared the *Diário* to the found editions of the newspaper *O Estado de São Paulo* around 1945 and 1946, which gave us certainty about such a mistake, so far only pointed out by Prof. Regina Salgado Campos in the form of a remark posted in the bibliography of her selection of Milliet's Chronicles: *Sérgio Milliet*. (São Paulo: Global, 2006. [coleção Melhores Crônicas].)

⁴¹ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 26.



1

1 Sérgio Milliet. *Paisagem com Cavalos*, 1947.