

Patrimônio Cultural de Pernambuco



FOTO: ELPÍDIO

Fachada Principal



FOTO: ELPÍDIO

Localização do Museu

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco

O PRÉDIO

Ulisses Pernambucano de Mello, neto

O visitante que chega a Olinda não pode deixar de conhecer o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, que está instalado à Rua 13 de Maio, na parte alta da cidade.

O edifício onde funciona o Museu foi projetado para abrigar o Aljube da Diocese. Palavra de origem árabe, significando cárcere, masmorra, tem aqui significação restrita de "cárcere de foro eclesiástico", utilizado para o recolhimento de homens e mulheres acusados de delitos contra a religião Católica Romana, sob jurisdição eclesiástica.

Edificação de caráter religioso, obedece porém aos padrões ou modelos da arquitetura oficial no Brasil, provenientes do Reino de Portugal. São exemplos dessa arquitetura, as fontes públicas, os aquedutos e as Casas de Câmara e Cadeia. Subordinado ao modelo desta última está o Aljube.

Sua construção foi projetada em 1722 pelos engenheiros João

de Macedo Corte Real e Diogo da Silveira Velozo, que então serviam em Pernambuco naquela função.

A fachada principal do imóvel está voltada para a rua 13 de Maio, na qual ao meio das quatro janelas do primeiro andar está o braço de armas do Bispo de Pernambuco Dom Francisco Xavier Aranha, que o mandou erigir com inscrição alusiva ao ano de 1765.

Todo o pavimento térreo era destinado a prisão de "pretos, mulatos e feitiçeiros". A este tipo de aposento, característico das cadeias até o último quartel do século XIX, chamava-se enxovia. Sem portas de comunicação direta com o exterior, o acesso era feito por um alçapão que do segundo pavimento permitia a descida por uma escada de mão, de madeira; assim eram também as enxovias nas Casas de Câmara e Cadeia no Brasil colonial.

Ao lado da fachada principal, larga e nobre escada externa de pedra leva o visitante, em um só lance retilíneo, ao patamar de chegada ao nível do segundo pavimento. Os degraus e o corrimão desta escada, bem como a

maior parte das pedras de cantaria do Aljube são provenientes dos arrecifes do litoral de Pernambuco.

Neste segundo pavimento existem três salas: duas destinadas a prisão e uma sala livre que servia de recepção e corpo da guarda. Da sala livre passa-se, por comunicação interna, à sala destinada ao recolhimento dos homens de distinção social, os "homens limpos" e ao clero. Por outra porta chega-se a uma sala de menor tamanho que a precedente, a "sala fechada" que servia de casa de prisão para as mulheres. Sobre o edifício telhado em quatro águas com beiral apoiado em cornija.

O Aljube mostra ter sofrido, ao longo dos anos, algumas modificações após a elaboração do projeto original de 1722. No térreo, a ampla enxovia, de vão único, foi dividida em três espaços, sendo dois para prisão e um dedicado a receber o corpo da guarda, atualmente com acesso direto para o exterior. No segundo pavimento foram alterados apenas os usos dos espaços: a sala "fechada" para mulheres foi transferida da parte posterior do edifício para o lado da rua principal

e a sala livre que olhava para a rua 13 de Maio passou para a parte posterior do mesmo pavimento, voltada para oeste. A razão para a modificação havida no térreo parece ter sido a instalação e funcionamento no local, após 1874, da Cadeia Pública de Olinda. O remanejamento do uso das salas no andar superior deve-se à construção, em 1766, da capela ou oratório fronteiro, o que permitia aos presos assistir aos ofícios religiosos. Esta capela — não é correta a expressão passo ou nicho — tem a invocação de São Pedro Advíncula, segundo o historiador pernambucano Pereira da Costa.

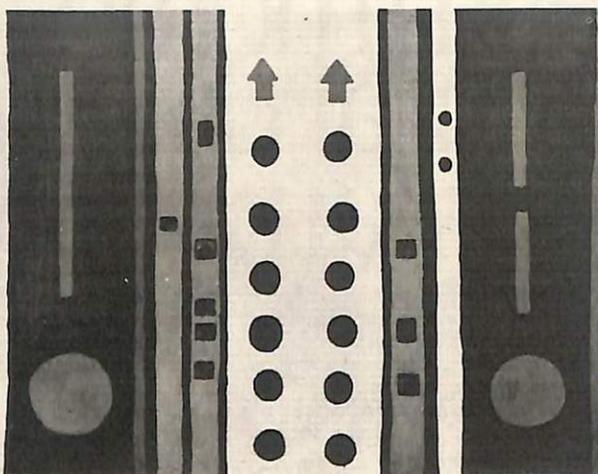
O conjunto Aljube e Capela, restaurado em 1966 pelo então Instituto e hoje Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é monumento tombado desde aquele ano.

O ACERVO

José Cláudio

Um museu, qualquer museu, não é grande nem pequeno, mesmo falando dos obrigatórios,

Ae 374022
Box 1
8950305



Anchises

como o Louvre, o Prado, o Vaticano. Li, não sei onde, que alguém indo ao Japão para conhecer uma coleção onde sabia existirem peças tão belas quanto numerosas, surpreendeu-se ao lhe ser apresentado, após tão penosa viagem, depois de longa cerimônia de iniciação, um único e singelo exemplar dessas peças (se não me engano uma taça de cerâmica), perguntando o colecionador, ante a preocupação notada no visitante de conhecer o restante da coleção, se acreditava na possibilidade de alguém poder apreciar mais de uma peça em cada oportunidade.

Um museu é um campo de garimpo, um sítio arqueológico, em que o olho do visitante, a necessidade que move o expectador contam muito. Sendo assim, sem querer escapar à tarefa de falar do acervo deste Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, previno sobre a precariedade fundamental de qualquer apresentação — minha, digo —, podendo tão somente arengar precariamente, atrelado a toda limitação pessoal. Mesmo o valor histórico, ou o valor em dinheiro, de nada valerá como argumentação a favor de uma peça se ela não falar por si.

Ainda uma digressão: minha primeira visita ao Louvre, em 1958. Um certo *Légale, clochard*, que fazia a *poubelle*, isto é, vivia de apanhar coisa no lixo, e que conheci por acaso em casa de brasileiros — o escultor Sérvulo Esmeraldo lembrar-se-á bem dele — com fama de conselheiro de, na época, destacados pintores de Paris, como Poliakoff, me levou lá. “Vou lhe mostrar o verdadeiro Louvre!” — prometeu. Preparei-me física e emocionalmente para passar o dia de pé diante dos quadros e esculturas: finalmente iria ter diante de mim a Venus de Milo, a Mona

Lisa, a Vitória de Samotrácia. Qual natal puxando-me pela manga, de maneira nenhuma permitiu que me detivesse por conta de tais “vulgaridades”. O Louvre para ele se resumia a três ou quatro peças e nada mais além delas: “A Ceia de Emaús”, de Rembrandt; “Retrato de Hélène Fourment e Seus Filhos”, de Rubens; uma santa muito carcomida de autor desconhecido e uma escultura egípcia, “O Escriba Sentado”.

E a última história: no Museu de Antuérpia (Bélgica), no mesmo ano de 1958, uma folha não me lembro se solta ou fazendo parte do catálogo (é o museu que tem “A Virgem” de Fouquet, considerado por Murilo Mendes o mais belo quadro do mundo) dizia sem rodeios: se o senhor tem pressa, basta visitar tais e tais salas, como se dissesse que não valia a pena perder tempo com o resto.

Acredito pertencer essa coleção de têmperas de Portinari do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco à essência mais pura do pintor, ao momento em que mais esteve engajado nele mesmo, em que atingiu o mais perfeito equilíbrio entre as lições do cubismo e o expressionismo picassiano — “Guernica” acima de tudo — com total liberdade, naturalidade, riqueza de tratamento e de fantasia, monumentalidade, ao lado da disposição de abarcar toda a sociedade brasileira, do seringueiro ao gaúcho, do favelado do Rio de Janeiro ao jangadeiro nordestino. A divulgação maciça da sua obra transformou-a em um dos grandes apoios aos artistas modernos do Brasil, motivo do respeito que se criou até no meio do grande público pela arte do século XX, fazendo ele, Portinari, sombra aos nomes dos chamados grandes acadêmicos, como Pedro Américo e Victor Meirelles. Hoje,

vinte anos depois de sua morte, quando questões outrora acirradas perderam a razão de ser, vemos como o pintor se mantém com o brilho inalterável ou maior.

Quanto ao retrato de Carlos de Lima Cavalcanti, se deve à amizade que o pintor Lula Cardoso Ayres — também representado neste acervo — mantinha com Portinari; e foi por intermédio de Lula e no atelier deste no Rio de Janeiro que Portinari pintou o referido retrato. Portinari não encarava o retrato com a mesma naturalidade com que encarava outros gêneros de pintura: aqui ela é contida, meticulosa, policiada, “bem acabada” no sentido vulgar do termo, talvez pelo mesmo respeito humano que o bloqueava para a pintura de nus.

Importantíssima coleção neste acervo do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco é a do pernambucano Jerônimo José Telles Júnior. Telles Júnior é bem um exemplo de pintor autóctone. Nos limites da relatividade do termo, ninguém poderia ter sido mais independente e fiel no retratar a sua terra, dele podendo-se dizer — embora no seu diário ele faça questão de agradecer aos seus mestres esporádicos (um deles Aurélio Figueiredo) — que se teve algum mestre foi a Natureza, a natureza daqui da zona da mata de Pernambuco,

seja nos seus grandes planos como nos detalhes, do chão, do barro, da moita e até bichos — para o que aconselharia o visitante a uma complementação com os quadros do Museu do Estado. Desde Frans Post e Eckhout até a sua época na segunda metade do século XIX ninguém como ele entregou-se a sorver paisagem da mata pernambucana, incluindo a praia. Telles Júnior atém-se à natureza, não havendo lugar no quadro para modismos de quaisquer espécies, nada que extrapolasse a missão específica de traduzir com veemência uma palha de coqueiro, a correnteza da água da cheia, com a alegria inalterável do marujo que sonhou com a terra firme. De fato passou a infância embarcado. O pai, comandante de navio, levava no barco a mulher e o filho: “A minha infância até os oito anos foi passada sobre o oceano; minha mãe acompanhava meu pai em suas viagens”, diz nas suas “Memórias”. Depois de grande, ainda pretendeu engajar-se na marinha, embora o pai o destinasse ao comércio: trabalhou de aprendiz de maquinista, embarcado, e de caixeiro de loja de fazendas. Mas finalmente ancorou, definitivamente, no ofício de pintor. Ele não precisava da beleza dos grandes panoramas: qualquer pedaço de paisagem era-lhe suficiente para testemunhar

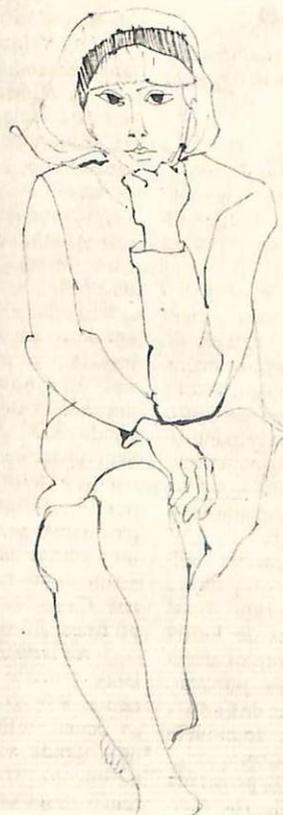


Figura de mulher

o fato de estar *em terra*.

Outro grande artista brasileiro — sim, qualquer que seja a opinião que tivermos sobre a arte brasileira, o fato é que temos o nosso panteão — bem representado no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco é o “pintor de paisagem, retrato e de gênero”, como diz o catálogo das galerias da Escola Nacional de Belas Artes de 1923, João Batista da Costa, ou Batista da Costa (aproveite para explicar as que não quiserem ir ver no “Petit Larousse”, que por “gênero” se entendia pintura não encaixável nas categorias de retrato, paisagem, marinha ou histórica; mas também se designava por *gênero* a pintura de costumes, sendo que qualquer das categorias acima referidas também pode ser chamada de *gênero de pintura*, como se vê nesse trecho de Antônio Parreiras sobre a “Batalha do Avar” de Pedro Américo: “... cena dramática que se desenrola no interior de um carro de bois, e onde o grandioso e imortal mestre deixou representados todos os gêneros de pintura de tal maneira, que não se sabe em qual deles era maior sua perícia, se no animalista, se no pintor de costumes, se no pintor militar e no de natureza morta”. (“História de um Pintor Contada por Ele Mesmo”).

Batista da Costa, como todos os pintores do século passado que foram viver na Europa as agonias do academismo ainda acreditando nele, tem um comportamento ambíguo como se mesmo sem aderir ao impressionismo ou post-impressionismo, ou tendo aproximação com tais movimentos, procurasse mascarar uma crise, talvez por zelos acadêmicos e mal compreendida lealdade para com a Imperial Academia de Bellas-Artes; ou bem compreendida, porque havia a preocupação de trazer de volta um título, uma medalha de término de curso, a glória de ter sido aceito no Salão de Paris, o *Salon*, tudo isso significando uma candidatura a cadeira de professor na referida Academia. Pelos quadros de Batista da Costa da coleção aqui do Museu pode-se flagrar essa insegurança ideológica, essas tentativas em várias direções, seja de quadro para quadro seja dentro do próprio quadro, em que a temática parece pertencer a uma época e a execução e a composição a outra, como é o caso do “Nu”, em que uma paisagem quase e, ao mesmo tempo, tipicamente impressionista

— estamos no terreno do ambíguo —, pelos rosas, pela pintura leve, pela luz difusa, pela pincelada solta, pela intenção de flagrar o instante fugaz da paisagem no minuto em que o sol se esconde, já começando a ser engolido pela vegetação, procura conjugar-se com duas figuras de ninfas, não se sabendo até que ponto o pintor resolve abandonar rigores anatômicos, perspectícos, composicionais, pela informalidade impressionista ou adere, embora sem convicção, ao longínquo classicismo. Também o quadro “Figuras”, esse duplo retrato de corpo inteiro das duas crianças, também pode ser visto como atraído por interesse realístico, de estampar no quadro figuras do mundo real em sua crueza, mas igualmente a preocupação de segurar uma determinada paleta de cores menos cruas, de contrastes suavizados, sem nunca usar preto ou contornos muito marcados, sem a contundência de um realista de verdade: um Courbet, ou Almeida Júnior nos retratos de caipiras. Mas para os que podem ver, em tais observações, negativas, apressa-me em dizer que é justamente esse o clima difícil em que se tem desenvolvido a nossa pintura, consciente, sensível, senhora de todas as contingências e complexos, adquirindo daí mesmo uma feição própria. Essa coleçãozinha de oito pequenos quadros de Batista da Costa nos dão bem a idéia do diário de suspiros e sussurros, de renúncias, de fundas interrogações, de lealdades inexplicáveis para um europeu. De quando em vez, um quadrinho rompe todos esses bloqueios, como prêmio de toda espera, de todo sacrifício: tão ele, tão sutil, que é possível que o próprio pintor não se tenha dado conta de tamanho parto: “Ovelhas”, óleo sobre madeira, 46 x 59cm. O pintor pintou-o em cima de outro quadro. Observe que o azul do céu está aplicado sobre uma primeira pintura escura da qual se pode notar também algum relevo em forma de pequenos vergões, marcas talvez de espátula. O quadro anterior parece ter sido uma paisagem. O pintor virou-a de cabeça para baixo, como mostra a base do quadro atual, onde persiste uma parte do que teriam sido copas e galhos de árvores maiores, aqui transformados num primeiro plano de vegetação mais baixa onde pastam as ovelhas. O quadro todo é pintado de uma vez, dir-se-ia num único fôlego, sem titubeio, num ato de grande felicidade.

Freqüentemente é nesses quadros, que os pintores nem sempre assumiam publicamente como terminados, pintando um segundo quadro para mostrar ao público, como fazia o inglês Constable, iniciador da pintura ao ar-livre, é neles que se exprimem mais convincentemente, é neles que se revelam. E há aqui no Museu outros exemplos, como um autorretrato de Visconti, e outro retrato, o da esposa do pintor Rodolfo Amoedo, por Décio Villares, que possuem um frescor e força dificilmente atingíveis pelas obras ditas acabadas. Se o pintor parou ali, naquele posto, é porque teve alguma razão de parar — a não ser evidentemente que tenha sido impedido —; além disso, um quadro nunca pode ser considerado acabado no sentido de não poder ser continuado, até a eternidade.

É comum argumentar-se — pelo menos já ouvi muito — que esses acadêmicos que iam, via Imperial Academia de Bellas-Artes (Escola Nacional de Belas Artes após a proclamação da república) estudar na Europa, em Paris, e que na volta conseguiam um lugar de professor na mesma Academia, talvez não tivessem tido acesso às obras revolucionárias dos impressionistas e muito menos dos post-impressionistas por serem pouco conhecidas: não é verdade. Nem mesmo

para os mais antigos. No mesmo ano de 1861 em que Victor Meirelles expôs no Salão de Paris a “Primeira Missa no Brasil”, também lá expôs o seu coetâneo, nascido no mesmo ano, Édouard Manet (Jean Cassou, “Les Impressionnistes et Leur Époque”) “L’Espagnol jouant la guitare”. Pedro Américo “viajou para a França em 1859, passando a aperfeiçoar-se, até 1864, na Escola de Belas Artes de Paris e na Sorbonne” (Roberto Pontual, “Dicionário das Artes Plásticas no Brasil”): justamente a época, 1860-63, em que “Le ballet espagnol”, retrato da dançarina Lola de Valência, “Musique aux Tuileries” e “Déjeuner sur l’herbe” do mesmo Édouard Manet provocam talvez o maior escândalo de que se tenha notícia de toda a história da arte moderna. E logo em seguida, em 1865, o “Olympia”, exposto no Salon, desencadeia de novo a indignação do público. Quanto a Décio Villares — para falar nos que estão representados no acervo deste museu — “Em 1872 partiu para a Europa de onde voltou em 1881, pouco se demorando no Rio de Janeiro, voltando novamente para ali” (“Catálogo Geral das Galerias de Pintura e de Escultura”, Escola Nacional de Bellas Artes, 1923). Seria ocioso acompanhar os acontecimentos dessa época nos arraiais impressionistas, a essa altura post-impressionistas, com a



Ismael Nery

FOTO: NARCISSE

entrada em cena de Cézanne, Gauguin, além de já estar, o elenco impressionista propriamente dito, com a obra consumada: Claude Monet, Pissaro, Sisley, Renoir, Degas... Quando Almeida Júnior é recebido no Salon em 1880, Claude Monet nele se apresenta pela última vez. No ano em que Visconti obtém o prêmio de viagem à Europa, Édouard Manet já havia morrido há nove anos; o marchand Durand-Ruel faz uma retrospectiva de Pissaro; Alfred Sisley tinha morrido havia dois anos "dans la plus grande misère"; Claude Monet pinta mais de quarenta vezes a Catedral de Rouen; dois anos antes o marchand Ambroise Vollard adquire duzentos quadros de Cézanne; Gauguin está no Taití pintando e escrevendo o romance autobiográfico "Noa-Noa, a Ilha Feliz"; Van Gogh se havia suicidado dois anos atrás; Toulouse-Lautrec está firmemente instalado num atelier de onde apenas sai para freqüentar cabarés e teatros de Montmartre; os amigos de Georges Seurat, falecido um ano antes, aos trinta e dois de idade, organizam-lhe grande retrospectiva; Henri Rousseau expõe, como desde sete anos atrás, pontualmente, no *Salon des Indépendants*.

Uma das primeiras bienais de São Paulo consagrou Elyseu Visconti como precursor da arte moderna no Brasil, mas ele não chegou a se comprometer com os movimentos da pintura do Século XX, chegando no máximo a um pontilhismo, isto é, *divisionismo*, que era reflexo italiano das experiências caloríficas de Seurat, à Segantini. Aliás há de se considerar essa vertente — a arte da segunda metade do Oitocentos italiano — na arte dos acadêmicos brasileiros: Edgar Cavalheiro, por exemplo — de que o MAC possui uma paisagem que pode servir de referência. Tal influência ocorreu por vários motivos, naturalmente; entre os quais o fato de alguns dos nossos principais acadêmicos — Henrique Bernadelli, Décio Villares, Victor Meirelles, Pedro Américo — terem estudado na Itália; depois pelo que nessa arte oitocentista italiana havia de mais digerível para os brasileiros, enfeitados pela Renascença Italiana (porque os italianos praticavam uma arte bafejada pelos franceses revolucionários mas conservando um pé no academicismo). Era mais seguro olhar para Manet com o aval de um Mancini. Também estavam imbuídos da necessidade de termos aqui no Brasil os nossos Rafaéis e Tizianos.

Mas já que falamos tantas vezes de acadêmicos, de academicismo ou academismo: o que vem a ser isto? "A Academia foi fundada em Paris em 1648 e em seguida criada a Academia da França em Roma, para oferecer aos artistas franceses o modo de 'la se former le goût et la manière'. Poussin era o exemplo a seguir, fazia-se necessário a todo custo transformarem-se em romanos, até mesmo mais classicistas do que os classicistas romanos." O programa artístico da Academia é indicado por Félibien (1619-1695), de acordo com Le Brun que foi por algum tempo o ditador dela, nos seus *Entretiens sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666), onde as discussões de princípios se acompanham da vida dos artistas. (Lionello Venturi, "Storia della Critica d'Arte"). Informa-nos ainda o autor que no ambiente da Academia é que se difundiu o termo "Beaux-Arte" (Belas Artes), que ficou. Com o tempo, *academia, acadêmico*, começou a ser relacionado com tradicionalismo reacionário em arte, cópia e falta de criatividade, estagnação, obediência a padrões.

O rompimento com o academicismo só nos chegou, ao Brasil, de maneira convincente, nítida, com o aparecimento dos modernistas, entre eles o pioneiro Vicente do Rego Monteiro, de quem o museu possui uma pequena obra prima: "Paisagem Zero". Embora a expressão "escola pernambucana" já tenha sido empregada em relação a Francisco Manoel Beranger, célebre marceneiro e professor de desenho que abriu oficinas próprias nesta cidade do Recife em 1846 (Fernando Pio "Roteiro de Arte Sacra"), o crítico Walmir Ayala diz que somente se pode compreender uma "escola pernambucana de pintura" a partir da obra de Vicente do Rego Monteiro, o que demonstra a importância do pintor, além da precedência quanto à renovação da arte no país.

À altura dos acontecimentos — 1982 —, setenta e cinco anos depois de Picasso ter pintado "Les Femmes d'Alger", o antagonismo moderno/acadêmico já não será tão visível. Já vai longe o tempo em que se invocava a polícia e a saúde pública, com vistas a uma exposição de Cícero Dias.

O Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco possui dos mestres da primeira hora ou de logo em seguida e até hoje — sem falar de Portinari, a que já



Portinari

FOTO: DANIEL

nos referimos, ou da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas, objeto de catálogo à parte — peças que permitem avaliar o nível da arte viva do Brasil neste século, desde Guignard, Gomide, Lívio Abramo, Lula Cardoso Ayres; passando pelo Grupo do Santa Helena (assim chamado por se reunirem os seus membros no edifício do mesmo nome na capital de São Paulo), fins da década de trinta — com os bem representativos trabalhos de Clóvis Graciano, Paulo Rossi Osir, Aldo Bonadei, Mário Zanini —; a Arnaldo Pedroso d'Horta, Mário Cravo, Jenner Augusto, Marcelo Grassmann, os pernambucanos Darel, Ladjane, Reynaldo Fonseca, Francisco Brenaldo Fonseca, Francisco Brennard e mais Frans Krajcberg, Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Piza, Babinski, Rossini Pérez; o grupo do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, representado no acervo por Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Guita Charifker, Adão Pinheiro, Anchises Azevedo, Montez Magno, Bernardo Dimenstein; artistas do movimento da Ribeira (Olinda), década de 60 — Thiago, Mary Gondim, Roberto Amorim, Emanuel Bernardo, Ypiranga Filho —; ou contemporâneos desse movimento como Ney Quadros, Jorge Tavares, Maria Carmen, Delano, Fernando Guerra; gente que apareceu na década de setenta e na recém-iniciada de oitenta.

Coleção não tão vasta mas não menos valiosa no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco é a de artistas estrangeiros, a começar pelo "Ebb Tide", óleo do americano Adolph Gottlieb (1903-1974), grande nome da "escola de Nova Iorque", que projetou no mundo a arte moderna americana do pós guerra, fazendo mesmo com que, na década de cinquenta, as atenções se desviassem de Paris para aquela

cidade. Outro conjunto importante é o das litografias de David Hockney, nascido em 1937 (Inglaterra), intitulado "A Hollywood Collection", participante da chamada "Arte Pop". "A Arte Pop é um fenômeno americano que tem como ponto de partida o clichê da grande, indômita e bisonha América, que se tornou corrente quando o expressionismo abstrato triunfou internacionalmente. Por assim dizer, surgiu duas vezes: primeiro, na Inglaterra e, depois, independentemente, em Nova Iorque". "O homem pode surgir ocasionalmente nas telas pop, mas apenas como um robot — controlado a grande distância pelo índice dos consumidores — ou como paródia sentimentalizada do ideal". (Lucy R. Lippard, "A Arte Pop", Editorial Verbo, Lisboa). Diz ainda a autora que "no seu segundo aparecimento seduziu sem demora os jovens de todo o mundo"; e se me dei ao luxo desta citação é porque essa arte tem muito a ver com a pintura de artistas mais jovens, e até nem mais tão jovens — passados dos trinta —, nacionais e locais.

Trabalho paciente e de grande alcance que o MAC vem cumprindo é a coleta de obras de artistas ainda pouco conhecidos, através do Salão dos Novos (que este ano está sendo realizado pela décima vez) e doações dos artistas: teremos, no mínimo, um belo pano de fundo, indispensável à compreensão do momento artístico que vivemos (e das razões que levarão ao aparecimento de um eventual grande astro). Ao lado disso, apesar de não haver uma política de aquisições definida, o MAC tem-nas feito, como é o caso do referido "Paisagem Zero", de Vicente do Rego Monteiro; da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas; ou o "Retrato do Governador Carlos de Lima Cavalcanti", de Portinari.