

**Cinco
ensaios
sobre
o MASP**

Renoir

**Texto da exposição
em fonte ampliada**

Português

RENOIR

Para a abertura do Edifício Pietro Maria Bardi, o MASP apresenta cinco exposições em torno de seu acervo e de sua história. Neste andar, a mostra *Renoir* reúne 13 obras, o que não só representa o maior conjunto de um único artista moderno europeu na coleção do Museu, como revela sua exímia capacidade de transitar entre os gêneros, como provam seus retratos, a paisagem, os nus e as banhistas aqui expostos. Há 23 anos este grupo não era apresentado em sua totalidade.

Um dos principais nomes da primeira geração de impressionistas franceses – ao lado de Claude Monet (1840-1926) e Edgar Degas (1834-1917) –, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) participou das exposições independentes que, a partir de 1873, passaram a questionar o poder das academias,

acabando por romper com a tradição imposta por elas e seu sistema de premiações nos Salões oficiais. No entanto, apenas ele e Degas foram capazes de articular a revolução da nova arte ao mesmo tempo em que mantinham um ambicioso diálogo com os antigos mestres, como Ticiano (1488-1576) e Fragonard (1732-1806).

Outro traço de modernidade em Renoir está no fato de ele ter sido um dos maiores adeptos das novas técnicas de pintura surgidas no século 19, como os tubos de tinta portáteis, uma invenção associada à pintura de paisagem e ao impressionismo, com base no trabalho ao ar livre e na tentativa de captar rapidamente transições de luz e cor. A relação de Renoir com a paisagem influenciou, no Brasil, as obras de Antônio Parreiras (1860-1937) e Giovanni Castagneto (1851-1900).

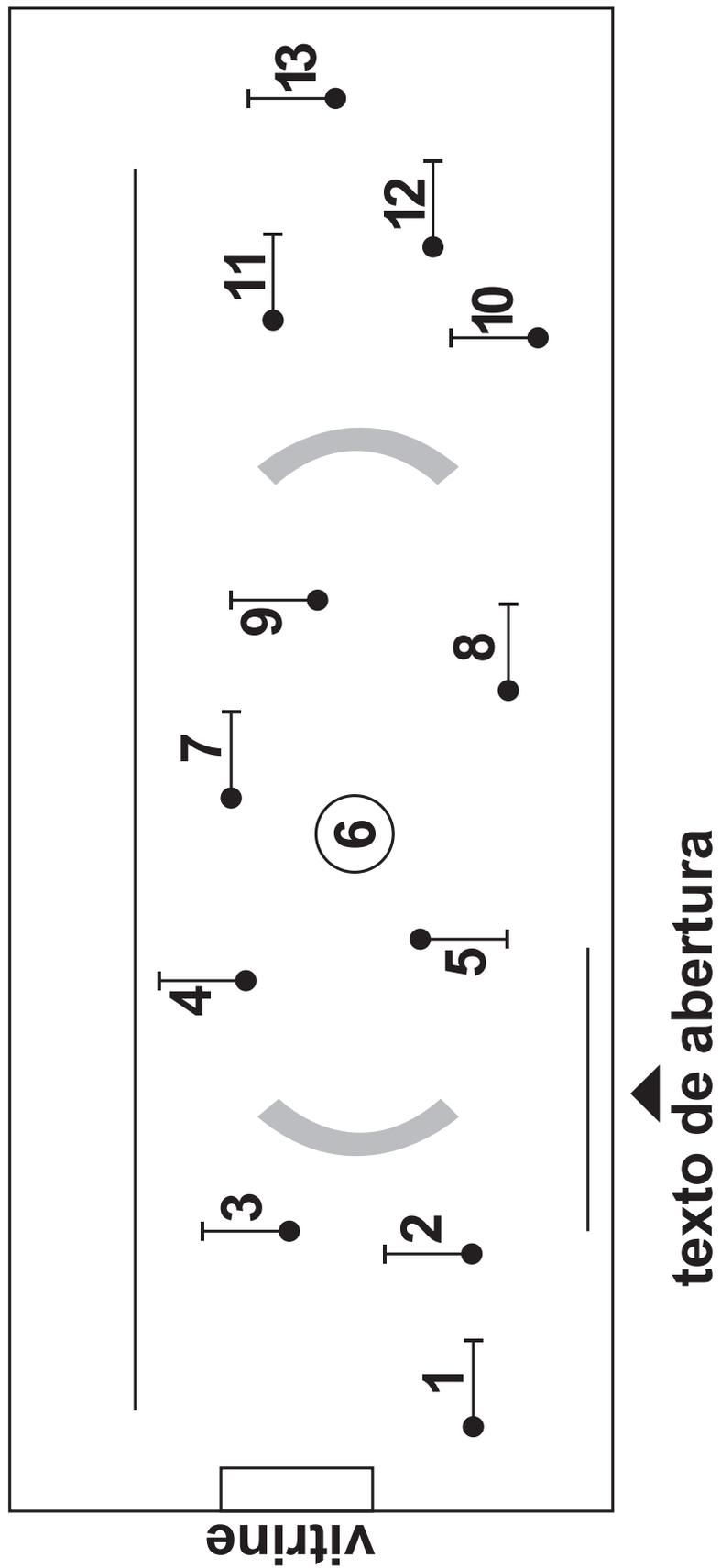
Os nus femininos e as banhistas formam a parte mais conhecida das últimas décadas da obra de Renoir, depois que ele se distanciou da linguagem impressionista convencional, fase que inspirou Picasso (1881-1973) e Matisse (1869-1954). Traduzir em tinta a materialidade do corpo, particularmente a pele, tornou-se uma obsessão para Renoir, reconhecido como um renovador do gênero. No entanto, como um dos protagonistas dessa corrente, sua produção também foi enquadrada pela crítica feminista como reafirmadora de uma tradição que objetificava o corpo da mulher e servia à contemplação do olhar masculino, tanto do pintor como do público.

Texto: Fernando Oliva, curador, MASP

Renoir é curada por Adriano Pedrosa, diretor artístico, MASP, e Fernando Oliva

A mostra integra o conjunto de *Cinco ensaios sobre o MASP*, exposições que inauguram o Edifício Pietro Maria Bardi e ocupam outros cinco andares: *Histórias do MASP* (6º andar), *Geometrias* (4º e 10º andares), *Artes da África* (3º andar) e *Isaac Julien: Lina Bo Bardi – um maravilhoso emaranhado* (2º andar).

Mapa do espaço expositivo



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

Limoges, França, 1841-

Cagnes-sur-Mer, França, 1919

1. O pintor Le Coeur caçando na floresta de Fontainebleau, 1866

Óleo sobre tela

Compra, 1958

O retratado aqui é Jules Le Coeur (1832-1882), oriundo de uma família abastada, que deixou a arquitetura para se dedicar à pintura. Participou do *Salon des refusés* (Salão dos recusados) de 1863 com um retrato e uma paisagem. Ele e Renoir tornaram-se amigos em abril de 1865, na visita que Renoir realizou à casa de Le Coeur em Bourron-Marlotte, nas proximidades da floresta de Fontainebleau, a mesma que é retratada

no quadro. Esse encontro foi especial, pois foi nele que Renoir conheceu Lise Tréhot (1848-1922), sua futura companheira e modelo pelos oito anos seguintes. Com base em uma carta do próprio *Le Coeur* sabemos que, em fevereiro de 1866, ele, Renoir e Alfred Sisley (1839-1899) percorreram a floresta a pé, em busca de temas para seus quadros. Esta tela, portanto, remonta esse momento. É possível que Renoir tenha se inspirado nas pinturas com caçadores do realista Gustave Courbet (1819-1877), que associa tais figuras à liberdade das convenções sociais e ao contato com a natureza. Nesta *O pintor Le Coeur caçando na floresta de Fontainebleau*, Renoir assimila não apenas o valor estrutural da cor, mas também a técnica de pintar e misturar as cores com uma espátula, a partir do que fazia o mestre do realismo.

2. *Banhista enxugando a perna direita,* *circa 1910*

Óleo sobre tela

Doação Geremia Lunardelli; Silvério Ceglia;
Severino Pereira da Silva; Companhia Carioca
Industrial; e Jockey Club de São Paulo, 1952

Em 1881, após pintar algumas de suas telas mais conhecidas do impressionismo, Renoir passou uma temporada na Itália a fim de ter um contato mais intenso com as obras dos grandes artistas do Renascimento, como Rafael (1483-1520) e Ticiano (c. 1473/1490-1576). O impacto dessa experiência foi tamanho que, de volta a Paris, ele começou a reavaliar seu próprio trabalho, afastando-se da pintura impressionista que o havia tornado tão reconhecido. A opulência das formas da jovem na pintura ocupa quase

inteiramente o espaço do quadro, “a ponto de explodi-lo”, como disse o próprio artista. Percebe-se a presença de Ticiano e sobretudo de Rubens (1577-1640) na anatomia do nu e na técnica da pintura. Renoir adota uma paleta concisa formada por rosa e branco nas carnes, atenuando o tom com sombras opacas, que foram posteriormente raspadas, deixando assim sobressair a cor da base nos pontos mais iluminados. O artista dedicou particular atenção aos tons neutros, isto é, aos cinzas, que fazem “cantar” as outras cores, ao mesmo tempo em que formam uma unidade. A pincelada parece criar um movimento ondulado nas formas, que sugere não apenas o volume e os efeitos da luz, mas também uma série de curvas e ressaltos luminosos na superfície da tela, fornecendo um percurso para o olhar. Tal técnica indica que, nesta fase, Renoir não ficou insensível às propostas da *art nouveau*.

3. *Banhista enxugando o braço direito* (*grande nu sentado*), 1912

Óleo sobre tela

Doação condessa Marina Crespi; dona Sinhá Junqueira; Áurea Modesto Leal; Gervásio Seabra; Geremia Lunardelli; Arthur Bernardes Filho; Mario Rodrigues; Ricardo Seabra; Adriano Seabra; Américo Breia; Manuel Batista da Silva; Osvaldo Riso; Domingos Fernandes; Walther Moreira Salles, Hélène Moreira Salles; Simone Pilon Manhães Barreto; Jacques Pilon; J. Silvério de Souza Guise; Ricardo Fasanello; Pedro Luís Correa e Castro; Sotto Maior & Cia.; Moinhos Santista S.A.; Brasital S.A.; Companhia Antártica Paulista S.A.; Indústrias Klabin do Paraná S.A.; Indústrias Químicas e Farmacêuticas Schering; e Marwin S.A., 1948

Banhista enxugando o braço direito é característica da obra tardia de Renoir: em tons pastel, sem contornos firmes, o fundo desfocado mistura suas cores aos limites da pele. A modelo seria Gabrielle Renard (1878-1959), prima da esposa do pintor e que foi governanta da família a partir de 1894. Ela foi a modelo preferida de Renoir durante esse período. Porém, é importante lembrar que os nus do artista apresentam sempre caracteres idealizados, que não pertencem a uma pessoa em particular. As referências à anatomia opulenta e ao esplendor cromático de Rubens (1577-1640) e de Ticiano (c. 1473/1490-1576) reforçam essa vontade de estilização da realidade e o aproximam, sob esse aspecto, dos nus taitianos de Gauguin (1848-1903). O volume da figura e a vegetação do fundo estabelecem um diálogo de formas e cores puras, longe da tradição do naturalismo.

Não por acaso, Renoir afirmou, por volta de 1918: “Nas minhas pinturas, a paisagem é apenas um acessório, e tento combiná-la com a figura”. O tratamento das superfícies e a técnica da pincelada lembram a última fase de Delacroix (1798-1863), como também a influência de Diaz (1807-1876) e Monticelli (1824-1886), pela sobreposição de toques de cores puras em ritmos ondulados.

4. *Dama sorrindo (Retrato de Alphonsine Fournaise)*, 1875

Óleo sobre tela

Compra, 1953

Durante suas visitas a Chatou, apelidada de “a ilha dos impressionistas”, localizada a apenas 14 km de Paris, Renoir hospedou-se várias vezes no hotel Fournaise. O proprietário do local era Alphonse Fournaise, casado com Louise Braut, e a filha mais velha do casal, Louise Alphonsine (1846-1937), seria a jovem que serviu de modelo para o retrato. Casada com Louis-Joseph Papillon, ela sempre ajudou na administração do restaurante e do aluguel dos barcos pertencentes ao pai. Segundo o marchand Ambroise Vollard (1866-1939), Renoir sempre se referia a ela como “la gracieuse

madame Papillon” (“a charmosa senhora Papillon”). O artista representou Alphonsine outras quatro vezes, sendo uma delas a célebre obra O Almoço dos Barqueiros (1880-81), pintada no hotel Fournaise e atualmente exposta na Coleção Phillips, em Washington, Estados Unidos. Neste Dama sorrindo (Retrato de Alphonsine Fournaise), vemos uma jovem de traços delicados, vestindo uma roupa escura, sua gola branca enfeitada por um grande laçarote de seda e tule, com um olhar tranquilo e um ligeiro sorriso nos lábios bem desenhados. O cabelo divide-se simetricamente ao meio, em bandós, que encobrem parcialmente as orelhas, formando um coque atrás, no alto da cabeça. O fundo claro e a luz indireta remetem à luz do rio Sena, que banha Chatou. Há uma certa imaterialidade translúcida na tela, encontrada também em outras obras de Renoir.

5. *A banhista e o cão griffon — Lise à beira do Sena*, 1870

Óleo sobre tela

Doação Mario Simonsen, Leão Gondim de Oliveira, Indústrias Schering e Diários Associados MG, 1957

Lise Tréhot (1848-1922) posou para muitas telas de Pierre-Auguste Renoir, incluindo algumas das mais importantes do início de sua obra, e os dois parecem ter mantido um relacionamento afetivo. Entre 1865 e 1872, Renoir expunha principalmente nos salões, que selecionavam obras segundo um direcionamento restrito a temas canônicos. Em busca de legitimação, o pintor atendia a esse repertório de imagens e, assim, vemos Lise representar diversos papéis. *A banhista e o cão griffon — Lise à*

beira do Sena foi exposta no Salão de 1870, junto a *Odalisca*, produzida no mesmo ano, mas em formato menor, que tem a mesma Lise como modelo. Desde o Renascimento até a arte acadêmica, a tradição da pintura limitava a representação de corpos nus a temas mitológicos, com deusas e ninfas se banhando ou à beira de rios. Os artistas recorriam a esses motivos como uma estratégia para estudar o corpo humano. Na segunda metade do século 19, as banhistas passaram a ser personagens frequentes de uma visão naturalista já desvinculada dos ideais de beleza de Vênus e Diana. O banho autorizava a nudez como hábito cotidiano. A obra de Renoir contém uma sucessão de referências da história da arte, seja ao citar uma célebre pintura do francês Gustave Courbet (1819-1977), *As banhistas* (1853), seja ao remeter à Afrodite de Cnido.

Atualmente, não podemos deixar de ler na tela uma representação do olhar *queer*: uma mulher observa languidamente a outra. Nesse contexto, o pequeno cão griffon pode ser um símbolo do desejo indisciplinado.

6. *Vênus vitoriosa (Venus victrix)*, 1916

Bronze

Doação Maria Helena Morganti, 1951

A partir da década de 1890, Pierre-Auguste Renoir começou a desenvolver artrite reumatoide, o que impactou severamente sua forma de trabalhar. Mesmo com as mãos debilitadas, ele produziu uma enorme quantidade de pinturas até sua morte. São também desse período quase todas as suas esculturas, produzidas, a partir de 1913, com o auxílio do jovem artista Richard Guino

(1890-1973), que havia trabalhado com Aristide Maillol (1861-1944), escultor próximo ao pintor. Renoir rascunhava os esboços e Guino os traduzia em modelagem, ajustada conforme o artista indicava os pontos a serem modificados. Durante os cinco anos de parceria, foram criadas catorze esculturas. Tal como a *Vênus vitoriosa*, grande parte desse conjunto teve origem na pintura *O julgamento de Páris*, produzida por Renoir alguns anos antes. Refere-se ao episódio da mitologia grega conhecido como “Pomo da discórdia”, a disputa entre Juno (Hera), Minerva (Atenas) e Vênus (Afrodite) pela maçã de ouro destinada à mais bela entre elas. Páris, um jovem mortal convocado para resolver o impasse, foi conquistado por Vênus, que lhe ofereceu em troca o amor verdadeiro, prometendo-lhe Helena – posteriormente conhecida como Helena de Troia. A *Vênus vitoriosa* segura em sua mão direita a maçã

recebida como reconhecimento de sua beleza. O rosto da deusa assemelha-se ao de Gabrielle Renard (1878-1959), prima da esposa de Renoir, que cuidava dos filhos do casal e foi sua principal modelo no período tardio. Entre as peças desse período, lavadeiras e figuras femininas lembram as banhistas de suas pinturas.

7. *Retrato de Marthe Bérard*, 1879

Óleo sobre tela

Doado por um grupo de canadenses amigos do MASP, 1952

O mais importante colecionador de Renoir foi o diplomata e banqueiro Paul Antoine Bérard (1835-1905), amigo do pintor. Renoir o conheceu em 1879, por meio do colecionador Charles Deudon (1832-1914), e a partir de então frequentou as casas de Bérard em Paris e no litoral norte da França, o Castelo de Wargemont, perto de Dieppe. Bérard comissionou muitas pinturas a Renoir, incluindo retratos de si próprio, de sua esposa, dos quatro filhos e dos sobrinhos. Renoir pintou cerca de quarenta telas para ele, incluindo dezesseis retratos da família, bem como cenas de interior e paisagens em Wargemont. A primeira

encomenda foi justamente este retrato de corpo inteiro de Marthe, a filha mais velha de Bérard, na época com 9 anos de idade. A menina olha para o seu lado direito e tem as mãos entrelaçadas, em uma pose resguardada, elegante e madura. O preto e o azul de suas vestes introduzem a paleta do fundo do quadro, uma área diáfana e vibrante construída com sucessivas pinceladas em cinza, azul e ocre, contrastando com o tratamento mais bem definido e luminoso do rosto. Marthe aparece em outras pinturas de Renoir: em *A pequena pescadora* (1879) e, aos 14 anos, costurando com as irmãs, no excepcional *Tarde de crianças em Wargemont* (1884).

8. *Rosa e azul* — *As meninas Cahen*

d'Anvers, 1881

Óleo sobre tela

Doação do povo de São Paulo, 1952

Renoir realizou vários retratos para as famílias da comunidade judaica de sua época. Os Cahen d'Anvers, que estavam entre os mais abastados, contrataram-no para fazer vários retratos, como é o caso deste *Rosa e azul*, no qual as meninas, filhas do banqueiro Louis Cahen d'Anvers (1837-1922) quase se materializam diante do observador: a de azul (Elisabeth), com seu ar vaidoso, e a de rosa (Alice), com um certo enfado, quase beirando as lágrimas. O título mais popular desta obra, que se refere às cores dos vestidos, data de 1900 e tem relação com a verdadeira natureza da pintura, com a variação das duas cores em tom pastel, dispostas

desde os vestidos até a construção dos corpos e das peles, que sobressaem pela opulenta coloração das cortinas e do tapete. A pintura destaca-se ainda pelo detalhamento excepcional dos vestidos, pelos relevos em branco que formam os babados e pelo cetim reluzente. Alice viveu até os 89 anos e morreu em Nice, em 1965. Já Elisabeth teve um destino trágico. Durante a exposição de obras do MASP na realizada em 1987 na Fondation Pierre Gianadda, em Martigny, Suíça, seu sobrinho Jean de Monbrison escreveu ao museu relatando seu triste fim: ainda jovem, ela se convertera ao catolicismo, mas foi enviada para Auschwitz durante a Segunda Guerra, devido à sua origem judaica, e morreu a caminho do campo de concentração, em março de 1944, aos 69 anos. O fato revela como Renoir apreendeu nestes retratos a opulência das famílias franco-judias do período, rodeadas pelo antissemitismo que culminaria no nazismo.

9. *Menina com as espigas*, 1888

Óleo sobre tela

Doação Santos Vahlis, 1952

A modelo para este *Menina com as espigas* seria a pequena Helyone, filha caçula do poeta Catulle Mendès (1841-1909). Em 1888, tendo sofrido uma crise de criatividade no ano anterior, Renoir, pressionado pelo *marchand* Paul Durand-Ruel (1831-1922) a abandonar sua meticulosidade “à la Ingres” (1780-1867), retomou a técnica de sua primeira fase, como escreveu a seu amigo Bérard. Contudo, *Menina com as espigas* mostra que não ocorreu exatamente apenas um retorno à maneira anterior. Nota-se na pintura uma melancólica solenidade, revelando uma retomada de Corot (1796-1875) e da pintura francesa do século 18. A obra sofreu influência do

Torso de mulher ao sol (Musée d'Orsay), pintado por Renoir em 1875, embora aqui o corpo seja claramente separado do ambiente e não haja o jogo de tons azuis e verdes que reflete na figura as variações da luz da folhagem. A luz difusa é substituída por uma vibração contínua que não dissolve o corpo na natureza. Esse novo papel estrutural da cor deve-se provavelmente à proximidade de Cézanne (1839-1906), a quem Renoir admirava e com quem passou algum tempo trabalhando em Aix-en-Provence, entre 1888 e 1889. O pintor aproxima o caráter infantil à atmosfera cálida e luminosa do verão europeu, quando o trigo amadurece e é colhido. Apesar do rosto delicado da garota, Renoir alcançou, com o empastado dos tons de verde, a sensação tátil das espigas e da vegetação. É quase possível sentir o movimento dos ramos sob o vento ou a textura do monte que a garota carrega.

10. *Retrato da condessa de Pourtalès*, 1877

Óleo sobre tela

Doação Luiz Morgan Snell, Walter Belian,

Hamilton Prado, Companhia Antarctica

Paulista S.A. e Orozimbo Roxo Loureiro, 1952

Renoir ficou conhecido sobretudo por pinturas de figuras femininas, famílias e cenas do cotidiano da Paris moderna da segunda metade do século 19. *Retrato da condessa de Pourtalès*, em contraste com seus personagens boêmios, revela como o artista também transitava nos círculos da alta sociedade. A tela representa Mélanie de Pourtalès (1836-1914), figura célebre da sociedade parisiense. Durante o Segundo Império Francês (1852-70), foi dama de companhia da Imperatriz Eugênia (1826-1920), esposa de Napoleão III (1808-1873). Com o império extinto,

a aristocracia ainda preservava seu prestígio social. O escritor Marcel Proust (1871-1922) menciona a condessa em passagens de sua obra *Em busca do tempo perdido* (1913), e estar próximo a ela era um símbolo de *status social*. Mélanie era uma mulher influente na moda e tinha um dos salões mais requisitados da época. Renoir, um exímio colorista, ficou conhecido por ousar em combinações de cores vibrantes. Ele adotou essa abordagem em seus retratos, dando centralidade à figura humana, com atenção para detalhes e mudanças de foco, como vemos aqui no retrato de Pourtalès. O forte fundo vermelho, reforçado pelo batom da condessa, confere um aspecto mais azulado aos tons escuros do vestido, sugeridos pelo decote.

11. *Quatro cabeças (Jean Renoir)*, 1905-06

Óleo sobre tela

Doação Lourdes Prado, 1950

O modelo é o segundo filho de Renoir, Jean, nascido em 1894 e falecido em 1979, e que obteve fama como diretor de cinema. Renoir realizou vários trabalhos como este *Quatro cabeças*, nos quais são apresentadas diversas cabeças com fundos diferentes e o mesmo corte visual. Para o artista, isso era um exercício ao qual recorria quando não conseguia se concentrar em uma pintura maior, ou uma maneira de refletir sobre o próprio trabalho. Essas obras permitiam que Renoir se expressasse com maior liberdade e não eram destinadas a serem expostas, pois ele as considerava inacabadas. Posteriormente, Jean Renoir lembrava que muito

raramente o pai lhe pedia para ficar na mesma posição, enquanto completava um detalhe. De fato, o pintor preferia retratar os modelos, inclusive os profissionais, enquanto se moviam livremente. Esse tipo de esboço servia como preparação para um trabalho definitivo, ou como estudo para resolver problemas surgidos durante a realização de composições maiores.

12. *Retrato de Claude Renoir*, circa 1908

Óleo sobre tela

Doação Irmãos Jafet, 1950

Retrato do terceiro filho de Renoir, Claude, apelidado “Coco” (1901-1993), o que sugere a datação da obra em torno de 1903-1904. Após um encontro com o veterano pintor Diaz de la Peña (1807-1876) em 1861, Renoir desenvolveu a

combinação de destreza e rapidez, pintura clara e uso de tinta a óleo opaca. Este *Retrato de Claude Renoir* evidencia o desenvolvimento da técnica da tinta opaca. O fundo é construído com pinceladas grossas, sobretudo na área verde, que contrasta com a figura em primeiro plano. Não há sugestão de profundidade, apenas um escurecimento cromático que destaca o personagem retratado. Alguns pesquisadores acreditam que se trata do retrato que aparece em *Marie Dupuis segurando um espelho com um retrato de Coco* – atualmente na Coleção Schnabel, em Hamburgo, Alemanha. O retrato do MASP foi realizado após um medalhão em terracota com a imagem de Coco, modelado posteriormente, em 1907, pelo Musée Marmottan, e antes do célebre *Claude Renoir en clown* (1909), do Musée de l'Orangerie, cuja fatura compacta e densa está, de algum modo, já anunciada em *Retrato de Claude Renoir*.

13. *Retrato de Coco (Claude Renoir)*, 1903-04

Óleo sobre tela

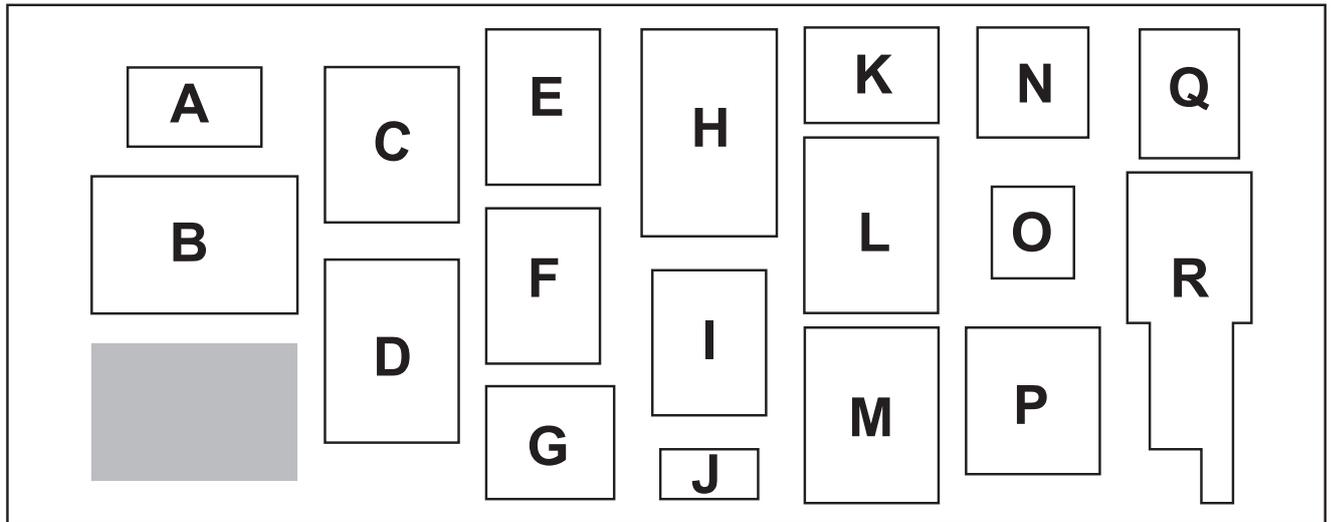
Doação Guilherme, Maria e Joaquim da
Silveira, 1950

Retrato do terceiro filho de Renoir, Claude, apelidado “Coco”, nascido em 1901 e falecido em 1993, o que sugere a datação da obra em torno de 1903-1904. Após um encontro com o veterano pintor Diaz de la Peña (1807-1876) em 1861, Renoir desenvolveu a combinação de destreza e rapidez, pintura clara e uso de tinta a óleo opaca. No *Retrato de Coco (Claude Renoir)*, o pintor evidencia o método da pincelada rápida e da pintura clara na roupa que ocupa a parte inferior do quadro. As pinceladas de azul são realizadas com a tinta bem diluída, aplicada após a secagem

das camadas inferiores de branco no fundo, o que resulta em um efeito quase líquido, com contornos tão fluidos que nem se nota o caminho das cerdas do pincel. As pinceladas de branco que fazem as linhas do primeiro plano, também aplicadas sobre o branco do fundo, mostram melhor as marcas do pincel, indicando gestos únicos e certos. Entretanto, o rosto da figura retoma a técnica do claro-escuro: a parte superior do quadro contrasta com a pintura mais clara da parte inferior. No caso do rosto, o rosado da pele ganha luz pela oposição ao ocre do seu entorno, o que revela um procedimento aparentado ao da pintura aprendida por Renoir no ateliê de Charles Gleyre (1806-1874). A ambiguidade de tratamento fica evidente na construção do cabelo, pois figura e fundo parecem se fundir em um só plano, apesar do sombreado que delinea o contorno da cabeça.

O quadro evidencia, assim, a simultaneidade de partidos técnicos que Renoir manteve ao longo de sua carreira. Sua destreza acompanhou o amadurecimento do artista.

VITRINE



A. Assis Chateaubriand (1892-1968) e Elizabeth de Houtzager (1907-2001), diretora do Centraal Museum Utrecht, em uma exposição de obras do MASP nos Países Baixos, 25.3.1954. Fotografia: Hank L. Hofland

B. Ficha catalográfica da obra *Rosa e azul* – *As meninas Cahen d’Anvers*, 7.7.1952

C. *Retrato da Condessa de Pourtalès, O Cruzeiro*, n. 3, 1.11.1952

D. *Renoir com os Amaral Peixoto, O Cruzeiro*, n. 3, 1.11.1952

E. *Disputado pelo Louvre e conquistado pelo Brasil, O Diário de São Paulo*, 14.10.1952

F. *Mais uma obra de Renoir para o Museu de Arte, Diário de São Paulo*, 14.10.1952

G. Visita de estudantes na pinacoteca do MASP, 1983. Fotografia: Luis Hossaka

H. *Recebidos por 30.000 crianças, O Cruzeiro*, n. 44, 16.8.1952

I. *Soberbo Renoir no Museu de Arte de São Paulo, Diário de São Paulo, 4.7.1954*

J. Convite para a exposição *A coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, Tokyo Fuji Art Museum, abril de 1995

K. A partir da direita: Pietro Maria Bardi (1900-1999), embaixador José Joaquim Moniz de Aragão e seu filho, *Diário da Noite, 27.7.1948*

L. *O Espelho do Mundo*, fevereiro de 1972

M. *A palavra da França, Diário de São Paulo, 10.8.1948*

N. *Pierre-Auguste Renoir, meu pai*. Jean Renoir. Editora Paz e Terra, 1988

O. Museu de Arte de São Paulo. Catálogo do acervo, 1963

P. *Trésors du Musée de São Paulo: De Manet a Picasso*. Editado por Ettore Camesasca. Fundação Pierre Gianadda, 1988

Q. *Tempestade sobre a pintura moderna brasileira, Manchete*, 26.4.1952.
Fotografias: Sasha Harnisch

R. *Renoir. Tarsila do Amaral, Diário de São Paulo*, 29.1.1953

Todos os documentos pertencem ao Centro de Pesquisa e Acervo Documental do MASP