



MARINA MARTIN BARBOSA

**MASP E MAM: PERCURSOS E MOVIMENTOS CULTURAIS DE UMA
ÉPOCA (1947-1969)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em História, na área de concentração Política, Memória e Cidade.

Tese de Doutorado em co-tutela com a Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti pela Università Ca' Foscari Venezia, para a obtenção do título de Doutor em Storia delle Arti.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Co-orientador: Prof. Dr. Guido Vittorio Zucconi

A versão definitiva de tese será entregue após a defesa de tese, em acordo com o regulamento da UNICAMP.
La versione definitiva di tesi sarà consegnata dopo la difesa finale, in accordo con i regolamenti dell'UNICAMP.

ÍNDICE

▪ Introdução

▪ **Capítulo 1:** Protagonistas e antecedentes culturais do MASP e MAM

- 1.1. P. M. Bardi, o jornalista promotor das Artes
- 1.2. Colaboração ítalo-argentina
- 1.3. Exposições nacionais italianas: *Triennale* e *Quadriennale*
- 1.4. Antecedentes histórico-culturais do MASP e MAM
- 1.5. Francisco Matarazzo Sobrinho, o industrial mecenas
- 1.6. Assis Chateaubriand, o magnata das comunicações no Brasil

▪ **Capítulo 2:** Desdobramentos: MASP e MAM, histórias paralelas

- 2.1. Mudanças de paradigmas: Nelson Rockefeller e a instauração do MASP e do MAM
- 2.2. P. M. Bardi: concepções de espaços expositivos
- 2.3. O estabelecimento do MASP e MAM: propostas museográficas
- 2.4. O estabelecimento do MASP e MAM: propostas museológicas
- 2.5. Arte e indústria: o IAC e a Escola de Artesanato do MAM

▪ **Capítulo 3:** Vitrine da cultura brasileira: MASP e MAM, diálogos internacionais

- 3.1. O Brasil na *Biennale di Venezia*: estratégias de Cicillio e Bardi
- 3.2. A Bienal do Museu de Arte Moderna
- 3.3. Veneza em São Paulo
- 3.4. Bardi, “*il solito guastafeste*”
- 3.5. Lasar Segall e as Bienais de Veneza
- 3.6. O Pavilhão do Brasil em Veneza
- 3.7. *Le Musée de Sao Paulo Ambassadeur du Brésil*, obras primas em *tournée*
- 3.8. Pauliceia em festa, o IV Centenário e a II Bienal do Museu de Arte Moderna

▪ **Capítulo 4:** Novas sedes, novas perspectivas

- 4.1. As sedes do MASP e MAM
- 4.2. Os Museus Regionais de Yolanda e Chatô

▪ Conclusão

▪ Bibliografia

Introdução

“Na Europa, um museu é o lugar que guarda coleções. Na América, um museu é uma instituição com finalidades sociais e culturais.”¹

A importância que um museu representa, está muito além dos conceitos usados frequentemente nas designações que esta instituição ganhou ao longo do tempo. Da mesma forma, invisíveis são as ações empreendidas para que este estabeleça um autêntico papel de construção e afirmação da identidade de uma cidade ou um país. O que efetiva a existência dos museus são os acontecimentos sociais, os lugares aos quais eles estão inseridos e as personalidades envolvidas no contexto histórico social, assim como a sua projeção para afirmação de uma identidade, em todos os sentidos da palavra.

Portanto, faz-se necessário elencar algumas reflexões: O que caracteriza um museu? Qual a sua relação com a identidade e o momento histórico-político-social? Qual é a importância de um museu para o seu país?

Museus são instituições de caráter dinâmico, prova disto são as suas diferentes formulações manifestadas ao longo de sua existência e que acompanharam notadamente as demandas da sociedade. Do acúmulo de objetos por particulares às grandes coleções principescas tem-se no século XVIII a abertura de exposições ao público e a aceitação do que hoje entende-se como entidade a serviço da coletividade. A sua inserção no campo científico, entretanto, se deu após o advento da Segunda Guerra Mundial, com destaque à criação do *International Council of Museums* – ICOM. Desde então, vem se repensando o papel efetivo destas instituições, em benefício da sociedade, como ferramenta de instrução, educação e lazer: *“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”²*

Diversos museus foram criados no entre-guerras, sobretudo nos países não atingidos diretamente pelos conflitos mundiais, a exemplo do caso norte-americano no qual um mecenato investiu na criação destas instituições, como foi o caso do *Museum of Modern Art* - MoMA, do *Whitney Museum of American Art* e do *Solomon Guggenheim*, ambos em Nova York.³ Por sua vez, na Europa, as duas grandes

¹ Citação de Germain Bazin (diretor do Museu Louvre em 1954). *Nascido do entusiasmo o Museu de Arte de S. Paulo. Dedicado ao IV Centenário o último número de "Les Beaux-Arts"- Trabalhos de Pietro Maria Bardi*. O Jornal, Rio de Janeiro, 04/03/1954.

² ICOM Statutes, adopted by the 22nd General Assembly Vienna, Austria, 24 August 2007. In: http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html [Acesso em: 28/06/2014, 22:04]

³ POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. p.144.

guerras mundiais marcaram uma grande interrupção nas atividades museais e, portanto, apenas com o final dos conflitos foi possível reorganizar e renovar essas instituições, além de reestabelecer novas sinergias entre elas. A característica comum entre os novos e renovados museus foi então o caráter educativo que eles se incumbiram, desempenhando um importante papel político e social diante do cenário internacional da época.⁴

Foi assim, no interesse pelo estudo de museus e o seu importante papel sócio-político, além de promotor das artes, que esta pesquisa surgiu com a proposta de compreender o Museu de Arte de São Paulo - MASP e o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, a partir das ações empreendidas por seus idealizadores, importantes agenciadores culturais em São Paulo: Pietro Maria Bardi e Francisco Matarazzo Sobrinho “Ciccillo”, ilustrando uma trajetória paralela que compreende o período entre 1947 e 1969: de fundação, desdobramentos e estabelecimento de ambas instituições.

Estudos sobre o MASP e o MAM foram realizados, empenhando especial atenção à sua história e formação de suas coleções.⁵ Da mesma forma pesquisas a respeito de Bardi e de Ciccillo tiveram a sua publicação na Itália e no Brasil, a fim de reconhecer o trabalho realizado por esses agenciadores culturais.⁶

No entanto nenhum trabalho estabeleceu até o momento um estudo exclusivo das relações existentes entre ambas instituições e fundadores, que durante o percurso de sua existência, se relacionaram direta e indiretamente, a partir

⁴ Para uma apreensão maior do trabalho de sinergia realizado entre museus no pós-guerra consultar: *Museums since the war / Musées d'après-guerre*. Museum Vol II, no 2, 1949.

⁵ Sobre o MAM destaque os seguintes trabalhos: *O Museu de Arte Moderna de São Paulo* (Banco Safra), NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM museu para a metrópole*; BARROS, Regina Teixeira. *Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 1946-1949*; BIANCHI, Ronaldo. *MAM, uma história sem fim*; AMARAL, Aracy. *Perfil de um acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*; MAC, uma seleção do acervo na Cidade Universitária textos históricos Sergio Milliet et al; LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil*. Sobre o MASP destaque as publicações de BARDI, Pietro Maria: *História do MASP*; *The arts in Brazil. A new museum at São Paulo*; *MASP Assis Chateaubriand ano 30*; *40 anos de MASP*; *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*. E também: SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos (org.). *Masp 60 anos. A história em 3 tempos*; HOSSAKA, Luiz & BARDI, Pietro Maria. *Coleção Lina Bo e P.M. Bardi no acervo do MASP*; CANAS, Adriano Tomitão. *MASP Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade 1947-1957*; POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas a didática do Museu de Arte de São Paulo*; MIYOSHI, Alex. *Arquitetura em suspensão*.

⁶ Sobre a figura de Pietro Maria Bardi, destaque: TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi: con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933 e Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*; CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo*; MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna Storia di una polemica*. Ainda sobre Bardi, o Prof. Paolo Rusconi, da Università degli Studi di Milano, vem desenvolvendo atualmente novos estudos sobre a importância deste personagem nas artes na Itália, assim como a sua atuação de galerista. Também em outubro de 2000 foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo a exposição em comemoração ao centenário de nascimento de Bardi: *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos*. Em setembro de 2011 foi realizado o 1º Simpósio Internacional “Pietro Maria Bardi, construtor de um novo paradigma cultural” na UNICAMP, Campinas. Sobre Francisco Matarazzo Sobrinho destaque: ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*, além de bibliografia sobre a Família Matarazzo.

de seu entorno social. Neste sentido, este trabalho propõe o estabelecimento deste entrelace, partindo da visão sócio-institucional de Bardi e de Cicchillo na fundação do MASP e do MAM e, da relação dos papéis de atuação entre os círculos sociais, culturais e políticos no Brasil e no exterior, que refletiram na trajetória dos dois museus no contexto pós-Segunda Guerra mundial.

Partiu-se da investigação sobre os museus existentes em São Paulo antes do estabelecimento do MASP e do MAM, a começar da passagem do século XIX ao XX, no qual a cidade consolidou as suas primeiras instituições museais. O atual Museu Paulista foi o primeiro exemplo, inaugurado em 1890 para ser um monumento-edifício comemorativo da independência do Brasil, convertido em Museu do Estado após quatro anos. Outro caso, cuja história está entrelaçada ao primeiro exemplo, foi a Pinacoteca do Estado, instituída em 1905 no último andar do edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projeto do arquiteto Ramos de Azevedo. Isto posto acrescenta-se que as iniciativas culturais do período em questão permaneceram nas mãos de uma elite cafeeira, de fortes ligações políticas e de hábitos particularmente europeus.

Logo com o acúmulo de capitais oriundos do setor cafeeiro e o intercâmbio dificultado com a Europa, que vivenciava a Grande Guerra, São Paulo passou por um processo de industrialização e um aumento demográfico considerável, apresentando-se como uma sociedade cosmopolita, cuja presença acentuada de imigrantes representavam esse novo perfil de cidade.

Com o final do conflito mundial revelou-se, assim, um movimento de renovação artística, que propunha o rompimento com os modelos culturais até então predominantes, idealizado pela Semana de 22, marco do modernismo brasileiro. Este acontecimento deu origem a uma série de novos movimentos culturais, dos quais faziam parte novos grupos de artistas de origens diversas, que buscaram estabelecer uma arte representativa brasileira, mas que ao mesmo tempo se pautavam nas correntes artísticas internacionais.

Foi necessário esperar o final da Segunda Guerra Mundial, para que esse conjunto de formulações artísticas se estruturassem, mediante a criação de instituições que promulgassem a nova produção artística brasileira. São Paulo nessa altura, era uma cidade industrializada e abrigou um forte debate cultural, momento propício para os estabelecimentos do MASP e do MAM. Acerca desta última instituição salienta-se a aproximação dos Estados Unidos, que teria interesses em ganhar mercados na América Latina e iniciou um forte diálogo com o Brasil, colocando inicialmente o nome do país no panorama internacional da arquitetura e posteriormente demonstrou apoio em estabelecer um museu de arte moderna,

seguindo os preceitos do *Museum of Modern Art* - MoMA.

Então, a participação nas ações culturais, por parte da segunda geração de imigrantes, tornou-se proeminente, assim como a liderança do MASP e do MAM que se deu respectivamente pelo italiano Pietro Maria Bardi e pelo ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho.

Pietro Maria Bardi (La Spezia, Itália 1900 - São Paulo, 1999) foi jornalista, *mercante d'arte* e diretor do MASP por mais de cinquenta anos. Embora tenha se afastado da escola logo no início de sua juventude, iniciou a sua vida laboral em arsenal marítimo como operário-ajudante e, em escritório de advocacia, local onde provavelmente desenvolveu habilidade autodidata mediante leituras de sua biblioteca. Transferiu-se para Bergamo, cidade a qual iniciou carreira jornalística, inicialmente no “Secolo di Milano” e a seguir com uma breve experiência no “Corriere della Sera”. Posteriormente se inseriu no mercado de venda de obras de arte a partir da instituição de sua primeira galeria em Milão, a *Galleria dell'Esame di Somaré*, renomeada *Galleria Micchelli* e, em sequência, com galeria própria designada *Galleria Bardi*. Nesta criou o “Bolettino d'Arte”, conciliando as suas competências jornalísticas junto da arte, na promoção de novos artistas, fato que causou polêmicas. Tornou-se ainda jornalista de “Il Belvedere”, ocasião a qual iniciou as suas primeiras polêmicas acerca da arquitetura. A sua notoriedade fez com que “o jornalista promotor das artes” fosse convidado a organizar a *Galleria d'Arte di Roma*, iniciativa do ditador Benito Mussolini, período no qual esteve em contato exclusivo com personalidades influentes. Em paralelo foi correspondente de “L'Ambrosiano” e realizou viagens com finalidades diversas, para Paris, Moscou, Buenos Aires e até mesmo Atenas, quando participou do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM. Neste sentido, exerceu importante papel de contato na Itália com o arquiteto Le Corbusier. Com o final da Segunda Guerra abriu em Roma o *Studio d'Arte Palma*, local onde conheceu a arquiteta Achillina “Lina” Bo (Roma, Itália 1914 - São Paulo, 1992) com a qual se casou e, o jornalista brasileiro Assis Chateaubriand (Umbuzeiro, 1892 - São Paulo, 1968) que o desafiou a realizar a sua mais notória obra: o Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947.

Por sua vez, Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 1898 - São Paulo, 1977), conhecido também por “Ciccillo”, foi um destacado industrial e mecenas ítalo-brasileiro, descendente da família Matarazzo, proprietária de um dos maiores conglomerados industriais existentes na América Latina. Viveu dez anos na Europa, primeiramente em Nápoles para concluir os estudos secundários, e por conseguinte em Liège, onde cursou engenharia, estudo contudo interrompido devido ao advento da Primeira Guerra Mundial. De volta ao Brasil dirigiu parte das indústrias

metalúrgicas de sua família, tornando-se posteriormente o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo - METALMA. De excelente visão industrial, outro interesse manifestado por Ciccillo foi pelas artes, as quais decidiu dedicar-se em consequência do possível envolvimento com intelectuais da Universidade de São Paulo – USP e personalidades do contexto cultural paulistano, com destaque à figura do escritor Sergio Milliet (São Paulo, 1898 - São Paulo, 1966). Outra causa significativa foi o seu casamento com Yolanda Penteadó (Leme, 1903 - Stanford, Estados Unidos, 1983), proveniente de tradicional família cafeicultora paulista e sobrinha da maior incentivadora do modernismo brasileiro, Olívia Guedes Penteadó. Foi a partir deste enlace e da formação de um grupo de pessoas de grande tenacidade que planos para estabelecer um museu se concretizou em 1948, com a fundação do Museu de Arte Moderna.

No que diz respeito ao MASP, este foi organizado à Rua Sete de Abril 230, no segundo andar da sede dos Diários Associados, no edifício Guilherme Guinle, projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon. Coetaneamente, o MAM foi implantado no primeiro andar do mesmo edifício, possivelmente por intermédio de amizade entre Chateaubriand e Yolanda, neste momento casada com Ciccillo. Em razão da contemporaneidade de fundação das duas entidades e da mesma localização de sedes, era comum que fossem confundidos os seus nomes, ocasionando embarços. Assim os museus eram popularmente conhecidos como “Museu do Bardi” e “Museu do Bar”, uma vez que o MAM dispunha deste equipamento.

Desta maneira, o MASP abriu as suas portas com projeto de museografia concebido pela arquiteta Lina Bo Bardi, num espaço de 1000m² organizado em pinacoteca, sala de exposição didática, sala de exposições temporárias e auditório. As primeiras atividades do museu se concentraram na exposição didática e em uma série conferências e cursos de História da Arte, de Monitores para o museu e de Vitrines. No ano seguinte o museu dedicou-se ainda a exposições e conferências voltadas à Arquitetura.

O MAM, por sua vez, principiou as suas atividades após a chegada de seu diretor técnico, o belga Léon Dégand, que ministrou conferências centradas na discussão sobre a Arte Abstrata. Com projeto do arquiteto Vilanova Artigas, e espaço menor do que a metade do MASP, o museu era dotado de salas de exposições, bar, biblioteca e local para projeção de filmes, além de organizar filmoteca própria. Ainda que as duas instituições se designassem “museus vivos” e apresentassem objetivos comuns, elas possuíam vocações e políticas diferentes.

Assim, dentre as iniciativas desenvolvidas em paralelo às atividades de cada museu, destaca-se o apoio de Ciccillo nas fundações do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, além de ter inserido o Brasil na Bienal de Veneza. Este último caso, revelou a rivalidade existente entre os dois museus, também no campo artístico internacional e, o apoio italiano na instituição da I Bienal do Museu de Arte Moderna que abrigou também a Mostra Internacional de Arquitetura. No mesmo sentido Bardi ampliou o MASP, que passou a ocupar então quatro andares do edifício dos Diários associados, em consequência do aumento da pinacoteca do museu e de sua atuação didática, fruto do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, primeira escola de design do Brasil fundamentada no currículo do *Institute of Design* de Chicago.

Novamente, acerca da questão internacional, esta se acentuou com a consolidação dos dois museus e o interesse em colocar o nome deles e do Brasil no cenário internacional das artes. Bardi estabeleceu uma *tournée* das obras primas do MASP, que iniciou na Europa e terminou nos Estados Unidos, em paralelo à segunda edição da Bienal do Museu de Arte Moderna, uma das mostras de maior evidência, devido à fundação do Parque do Ibirapuera, projetado em ocasião do IV Centenário de Fundação da cidade de São Paulo, evento este de repercussão também internacional, do qual Ciccillo foi designado presidente de sua comissão.

Por conseguinte, cada museu buscou estabelecer-se em uma nova sede, adequada às suas atividades e com espaço suficiente para abrigar as suas coleções. O MASP planejou a sua mudança para o novo edifício da Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, plano que no entanto não se concretizou. Diversamente, Ciccillo confiou ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy o projeto da nova sede do MAM no terreno do Trianon, localizado na Avenida Paulista e onde fora construído o Pavilhão da I Bienal paulista, mas o disputadíssimo local foi por fim destinado ao MASP, que ganhou nova sede, com projeto de Lina Bo Bardi.

Acrescenta-se que, devido a fatores de ordem econômica e de conflitos na gestão do MAM, Ciccillo que concentrava as suas energias nas Bienais paulistas, resolveu fechar o museu e doar o seu acervo à USP, coleção que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea – MAC. Apesar disto, a partir da ação de algumas personalidades, o MAM reergueu-se, recompondo o seu acervo através de doações, atravessando uma fase de mudanças de sede, até estabilizar-se no parque do Ibirapuera, na Marquise do Parque Ibirapuera, seu espaço definitivo.

Com projeto do arquiteto Giancarlo Palanti, a reabertura do MAM foi motivo de protestos até da arquiteta Lina Bo Bardi, que havia realizado anteriormente a

exposição “Bahia” no mesmo local, alegando que a nova localização do museu obstruía o campo visual da Marquise.

Por último, este trabalho visa abordar a ampliação do sistema museal brasileiro nos anos 1960, capitaneada pela Campanha Nacional de Museus Regionais – CNMR, lançada por Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, e responsável pela fundação de museus de arte no Nordeste, Minas Gerais, Sul e a formação de acervos museológicos por contribuições públicas e, no caso dos museus nordestinos, por doações diretas de Chateaubriand. Em reflexão a todos esses dados, é necessário ressaltar as seguintes perguntas: O porquê da parceria com Yolanda neste momento? O MASP e o MAM foram modelos para estes novos museus nacionais?

A título de pesquisa esta tese propõe ao leitor a compreensão de um período de intensos debates culturais, baseado nas ações e interferências entre personagens de uma elite artística, atreladas às transformações da cidade de São Paulo. Por este motivo, articulou-se uma divisão temporal e temática, a partir de informações que estão sendo reconstruídas, realizadas através de pesquisas em arquivos ⁷ (documentos manuscritos, correspondências, recortes de jornais, iconografia, catálogos de mostras e revistas) e vasta bibliografia,⁸ que considera os temas de cada museu e de como eles se relacionam socialmente e politicamente.

As informações levantadas abordarão uma perspectiva de análise, a partir de fatos colocados em sucessão histórica e, uma perspectiva de reconstituição do contexto social, a partir de acontecimentos culturais e o seu reflexo em âmbito nacional e internacional. Neste sentido, será possível estabelecer a trama de relações entre o MASP e o MAM, levando em conta as aspirações de seus idealizadores e os grupos sociais aos quais eles estiveram relacionados dentro das possibilidades históricas.

Inicialmente a intenção era a de abordar o período histórico que compreendia o recorte da pesquisa, 1947 a 1969, uma vez que estes anos representam a fundação, desenvolvimento e consolidação dos dois museus em

⁷ No Brasil foram consultados os seguintes arquivos: FMAMSP: Fundo Museu de Arte Moderna de São Paulo, Arquivo MAC-USP; FMS: Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo; Fundo MASP: Biblioteca e Centro de Documentação do MASP, subgrupo Pietro Maria Bardi. Na Itália foram consultados os seguintes arquivos: Arbiq: Archivio Biblioteca Quadriennale di Roma; Archivio Storico Triennale di Milano; ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee; ASCM: Archivio Storico Civico di Milano, Fondo Pietro Maria Bardi; MART: Archivio del '900; RomaEur: Archivio Centrale dello Stato.

⁸ No Brasil foram consultadas as bibliotecas seguintes: Biblioteca do MAM; Biblioteca do MASP; Bibliotecas UNICAMP; Bibliotecas USP. Na Itália foram consultadas as bibliotecas seguintes: Biblioteca Area Umanistica BAUM Ca' Foscari; Biblioteca ASAC; Biblioteca Civica di Padova; Biblioteca del Progetto Triennale di Milano; Biblioteca di Storia dell'Arte Fondazione Giorgio Cini; Biblioteche dell'Università degli studi di Padova; Biblioteche IUAV Sistema Bibliotecario e Documentale.

estudo, dentro do panorama nacional. Com a pesquisa realizada no exterior foi possível verificar a importância de diálogos estabelecidos entre o MASP e o MAM também no cenário internacional, seja com os Estados Unidos, como com a Itália, país o qual Bardi e Matarazzo Sobrinho teriam fortes laços.

Em conformidade com o objetivo da pesquisa, este trabalho dividiu-se em quatro capítulos, que proporcionarão uma análise estruturada, baseada nos diferentes aspectos compreendidos ao longo do levantamento de informações: os fatos que antecederam a institucionalização do MASP e do MAM e as motivações de seus idealizadores; os propósitos e perfis de cada museu e os seus desdobramentos; as disputas internas no estabelecimento de diálogos internacionais; a consolidação das duas instituições, suas novas sedes e a institucionalização de novas entidades culturais, tendo o MASP e o MAM como modelo cultural.

Capítulo 1: Protagonistas e antecedentes culturais do MASP e MAM

1.1. P. M. Bardi: o jornalista promotor das Artes

“Veramente P. M. Bardi non vuol essere detto critico d’arte. (...) Egli preferisce il titolo di “mercante d’arte” che gli sembra più adatto. (...) Ma io amo credere che questa preferenza sia di natura essenzialmente polemica, ciò che non stupisce nel carattere di Bardi ch’è un giornalista agile e brillante e sempre attento e vigile e combattivo per ogni problema che valga a suscitare questioni di vita politica o di arte nazionale, il che per lui, come vedremo, è la stessa cosa.”⁹

Foi em em 21 de fevereiro de 1900, em la Spezia, Itália, que nasceu Pietro Maria Bardi, segundo de quatro irmãos, Luigi, Giulio e Antonio, filho de Pascuale Bardi, comerciante de rações e de Elisa Viggiani.¹⁰ Afastou-se da escola logo no início de sua juventude, trabalhando em arsenal marítimo como operário-ajudante e em escritório de advocacia que possuía biblioteca, onde possivelmente desenvolveu habilidade autodidata através de leituras de livros de história, arte e política. Aos 17 anos publicou os seus primeiros textos,¹¹ despontando vocação jornalística e, logo em 1919, ingressou como colaborador no Jornal ligúrio *L’Indipendente di Savona*, sendo encontrados textos assinados cronologicamente como “Bardi”, “Pietro Maria Bardi” e finalmente “P. M. Bardi”, esta última identificação utilizada ao longo de toda a sua vida.

Casou-se com Gemma Tortarolo em 1920, com quem teve duas filhas, Elisa e Fiorella, e transferiu-se a Bergamo para trabalhar como *redattore* em jornais, com destaque ao *Il Popolo di Bergamo*. Em agosto de 1923 ingressou como *informatore e propagandista* no *Secolo di Milano* e, após período de prova foi contratado definitivamente como *cronista*, quando se transferiu a Milão, em outubro de 1924.¹²

A experiência no *Secolo di Milano* seria de extrema importância e nortearia o trajeto profissional de Bardi. Na série *Nota di Servizio* enviadas pelo seu diretor, é possível perceber como as batalhas políticas influenciavam o funcionamento do ambiente jornalístico na Itália: foram cinco meses após o seu ingresso neste jornal,

⁹ CERRINA, Giuseppe. *[X] l’Arte del 900. [X] critico: P. M. Bardi*. La Provincia di Bolzano, 10 de janeiro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 1.

¹⁰ SAMBONET, Roberto; VALENTINETTI, Claudio M. *Pietro Maria Bardi. Diálogo pré-socrático*. p. 73.

¹¹ Dentre os textos publicados antes de sua inserção no *L’Indipendente* destacam-se *Dei possedimenti coloniali*, i de Geremia Bentham e uma Carta Aberta a Mussolini contra os “emboscados”, publicada no *Popolo di Italia*. In: SAMBONET, Roberto; VALENTINETTI, Claudio M. *Pietro Maria Bardi. Diálogo pré-socrático*. p. 73.

¹² Informações obtidas através das correspondências enviadas pelo *Il Secolo* a Bardi, em 10 de agosto de 1923 e 3 de outubro de 1924. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5.

que Bardi recebeu a primeira advertência com o pedido que seguisse a linha política do *Secolo* e evitasse polêmicas com os jornais fascistas.¹³ Além disto, o jornalista foi encarregado de ir a Bergamo para a visita de Benito Mussolini¹⁴ e tentasse a concessão de uma entrevista com o Ministro argentino Perez, em Milão.¹⁵ O Fascismo neste período estava em plena ascensão, posição alcançada após o advento da Marcha sobre Roma, ocorrida em 1922 em Milão, uma das grandes cidades modernas do Norte do país, onde o fascismo foi inicialmente melhor acolhido.

Foi também no *Secolo*, sempre a pedido de seu diretor, que Bardi foi incumbido de escrever reportagens sobre Arquitetura, um dos temas que se tornariam favoritos para ele. No início de 1925, o jornalista deveria então preparar matérias sobre as mudanças que seriam efetuadas no Palácio Real, a situação do Palácio de Justiça e sobre a crise edilícia e de habitação.¹⁶ Este pode ter sido um dos momentos no qual Bardi intensificou o seu interesse por arquitetura e realizou os primeiros contatos com profissionais da área.

Assim, tendo desempenhado um bom trabalho jornalístico no *Secolo di Milano*, Bardi assumiu a direção da *Cronaca* em março de 1925.¹⁷ Ocupou esta função, no entanto, somente durante um ano pois, a pedido de seu diretor, teve que ceder o seu lugar a um outro jornalista, na condição que lhe fosse designada uma nova função de “importância não menor”. Após doze dias da chegada de seu sucessor, Bardi ainda não teria recebido definição de novo papel e, após a sua reinvidicação, foi-lhe atribuído o título de Redator Esportivo e chefe desta seção, proposta que evidentemente não correspondeu às suas expectativas, tendo sido por

¹³ “La ripeto la vivissima raccomandazione fatta ieri verbalmente perché nella Sua opera di corrispondente non solo si ispiri ai criteri delle massima obiettività e sattezza, ma anche tenga conto della linea politica che il giornale segue, siano evitate spiacevoli polemiche coi giornali fascisti.” Correspondência enviada a Bardi em 9 de fevereiro de 1924. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5. O *Secolo di Milano* originalmente era um periódico de orientação democrática, mas em 1923, com a passagem da direção de Mario Missiroli a Giuseppe Bevione, este último aderente às ideias de Mussolini, Bevione impôs ao jornal uma orientação fascista. Mais adiante, destaca-se ainda que em 1925, leis duras resultaram na destruição da livre imprensa e, no final da década de 1920, periódicos relativamente liberais, que amiúde eram expressões muito pessoais das opiniões políticas e do gosto literário de seus editores, foram em grande parte obrigados a suspender a publicação. In: GAY, PETER. Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. p. 426.

¹⁴ Correspondência enviada a Bardi em 24 outubro de 1924. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5.

¹⁵ Correspondência enviada a Bardi em 2 de dezembro de 1924. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5. Ao que tudo indica, o ministro “Perez” era o Ministro da Economia, designado pelo ditador José Félix Uriburu, que daria mais adiante o golpe de estado em 6 de setembro de 1930 na Argentina, estabelecendo um governo de inspiração fascista.

¹⁶ Correspondências enviadas à Bardi em 9 de fevereiro de 1925; 26 de fevereiro de 1925 e 5 de março de 1925, respectivamente. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5. Não foi possível, com as informações encontradas, identificar o local dos edifícios supracitados, embora seja muito provável que se trate de Bergamo ou Milão.

¹⁷ Correspondência enviada a Bardi em 24 de março de 1925. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5.

fim demitido.¹⁸ Esta situação não seria a única que Bardi enfrentaria ao longo de sua carreira, repetindo-se, como se verá mais adiante, no caso do jornal *L'Ambrosiano*. As razões seriam decorrentes das prioridades dadas a determinados personagens nas direções da *Cronaca*, ocasionado pelos interesses políticos, além do caráter polêmico do jornalista, muitas vezes direcionado a grupos “equivocados”.

Em consequência, no mesmo ano de 1926, Bardi passou a trabalhar no *Corriere della Sera*, mas permaneceu neste jornal por um período brevíssimo, devido aos atritos com o editor Ugo Ojetti.¹⁹ Foi portanto nesse momento, que ele se lançou no campo das artes e abriu a *Galleria dell'Esame di Somaré* localizada na *via Brera 7* em Milão, com a ajuda financeira de dois engenheiros e de um industrial de móveis que emprestou o seu nome à galeria, que passou a denominar-se *Galleria Michelli*.²⁰ No mesmo ano, Bardi se inscreveu no *Partito Nazionale Fascista - PNF*,²¹ fundado em 1924, provável estratégia que lhe facilitaria a adequada inserção e desenvolvimento dentro da nova área de atuação como *mercante d'arte*. Arte e política estavam estreitamente ligadas e era indispensável conciliá-las.

Em 1928, mantendo relações com a *Galleria Michelli*, Bardi fundou na *via Brera 16* a sua galeria homônima *Galleria Bardi s.a*, onde criou e publicou o *Bolletino d'Arte*, inicialmente de frequência mensal e posteriormente quinzenal.²² Tornou-se no ano seguinte, redator do jornal de arte *Il Belvedere*, ocasião que deu início à polêmica sobre uma nova arquitetura. A aderência e alinhamento ao gosto moderno, fizeram assim de Bardi uma figura conhecida dentro do contexto artístico milânês, chamando a atenção a partir de suas publicações e apoio a artistas ainda desconhecidos.

Neste sentido a exposição *Sei di Torino*, realizada na *Galleria Bardi* em novembro de 1929, mostra essa abertura de Bardi para as novas linguagens

¹⁸ A série de correspondências sobre este episódio datam de março de 1926 e se encontram em ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5.

¹⁹ Ugo Ojetti (1871-1946) foi um escritor e jornalista italiano. Trabalhou no *Corriere della Sera* e exerceu função de Secretário Nacional do Partido Fascista. Bardi teria tido atritos com este personagem, sendo um de seu maior alvo de críticas, junto do arquiteto Marcello Piacentini. Segundo Bardi: “*Ojetti, così, è come tanti altri milioni di professori che fanno mille cose e scrivono volumi poderosi; ma non ne capiscono un accidente*”. Ojetti criticava Bardi, por ser contra os artistas que o ele apoiava, tais como Umberto Lilloni, Amedeo Modigliani, Medardo Rosso e contra a polêmica da Arquitetura Racionalista. Citação encontrada em: BARDI, P. M. *800-900!* Roma: Ottobre. 9 de abril de 1936. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9.

²⁰ SAMBONET, Roberto; VALENTINETTI, Claudio M. *Pietro Maria Bardi. Diálogo pré-socrático*. p. 74.

²¹ Idem.

²² A *Galleria Bardi s.a.* se caracterizou por apresentar algumas novidades: o papel do ambiente e do espaço para a exposição de pinturas, a importância da iluminação e o peso dado à publicação de um boletim com as atividades expositivas, matérias dedicadas ao mercado artístico, informações sindicais, de acordo com o que algumas galerias europeias estavam fazendo. Além do mais Bardi argumentava que “*la nostra non è una nuova galleria d'arte, ma è una organizzazione di mercato artistico*”, podendo ser considerada, apesar de todas as ambiguidades de um programa pouco inovador, um modelo de uma nova galeria de arte nova na Itália. In: RUSCONI, Paolo. *Via Brera n. 16. A galleria di Pietro Maria Bardi*. In: <http://air.unimi.it/handle/2434/221310> [acesso em 23/01/14 10:32]

artísticas, muito embora a sua concretização tenha comprovado o contrário concernente à reação da sociedade milanesa. Foi com a inauguração dessa exposição, que jovens estudantes da *Regia Accademia di Brera* protestaram durante dois dias em frente à galeria, colando cartazes em suas vitrines. A manifestação foi somente amenizada com a intervenção da polícia, tendo ganhado ampla repercussão em jornais italianos e, logo, recebido em apenas um dia quase cinco mil visitantes, tendo esgotado ainda a venda de todos os seus catálogos.²³

A cidade de Milão, embora tenha sido cenário de manifestações artísticas, como o movimento artístico *Novecento*, coordenado por Margherita Grassini Sarfatti, que teve inauguração de sua primeira exposição em 1923 na *Galleria Pesaro* por Mussolini, expondo obras de Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi, ainda não era, em 1929, uma cidade completamente adepta às mais novas formas artísticas. Bardi deu assim início a um projeto de elaboração de um *Dizionario degli artisti del 900*, contatou uma série de artistas de toda a península itálica, porém aparentemente o projeto não se concretizou. O termo *Novecento* e *900* estavam em pleno uso, como o caso da revista literária de Massimo Bontempelli, criada em 1926, *900, Quaderni d'Italia e d'Europa*. No entanto estes dois termos teriam conotações completamente diferentes.²⁴

Filho de mercante, mercante d'arte é, a atuação de Bardi em Milão durante aproximadamente quatro anos no mercado da arte, proporcionaram-lhe visibilidade não apenas dentro do círculo artístico milanes, mas também italiano. Desta forma, o *mercante* deixou a galeria em frente à *Pinacoteca di Brera*, na *via Brera 21*, ao artista Gino Ghiringhelli e, junto ao crítico de arte Edoardo Persico, elaborou um novo plano de exposições e fundou a *Galleria Il Milione*. Bardi recebera uma proposta de trabalho em Roma, mudando-se para a capital dos dirigentes fascistas em 1930, mas não deixando de manter laços com a sua Milão.²⁵

²³ No fondo Pietro Maria Bardi, foram encontradas amplo número de notas de jornal de toda a Itália que retratam este episódio. Os *Sei di Torino*, conforme descreve Bardi em apresentação do catálogo desta mostra, não era um grupo ligado a interesses ou com intenções regionalistas, mas um grupo de jovens em idade e em espírito, ágeis e livres de cada ligação escolástica e de preconceitos e, animado de uma viva inteligência do momento de Torino, habitual residência destes artistas. Os artistas eram o sardo Francesco Menzio, o abruzzese Nicola Galante, Jessie Boswell de origem inglesa, o genovês Enrico Paulucci e os torineses Carlo Levi e Gigi Chessa. In: *I "6 pittori di Torino" a Milano. Novecentisti e tradizionalisti a zuffa*. Stampa di Torino, 20 de novembro de 1929. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 8.

²⁴ Sobre o *Dizionario degli artisti del 900*, foram encontradas respostas ao questionário enviado por Bardi para diversos artistas italianos no fondo Pietro Maria Bardi. A respeito da diferença entre o *Novecento* e o *900*, consultar CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo architettura e città, 1922-1944*. p. 65-68.

²⁵ Diz se que foi por meio de Anna Normandia que Bardi teria sido chamado para trabalhar na Galleria d'Arte di Roma. TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933*. P. 45.

Uma vez estabelecido na nova cidade, Bardi organizou a *Galleria d'Arte di Roma* apoiada pelo *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, mas administrada independentemente pela *Confederazione Professionisti e Artisti*. Jornais da época relatam que esta instituição nasceu de uma iniciativa pessoal de Mussolini, tendo a sua inauguração no dia 14 junho de 1930, no *Palazzo Coppedè*, local onde ela se instalava, localizado na *via Veneto 7*.²⁶ Ainda, no ano seguinte, Bardi retomou o seu trabalho de jornalista, sendo contratado para ser correspondente romano do jornal milânês *L'Ambrosiano*.²⁷

No programa da *Galleria d'Arte di Roma*, assinado por Cipriano Oppo,²⁸ P. M. Bardi e Anna Normandia, no qual está registrado que ocupavam as respectivas funções de Secretário do *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, Organizador e Diretora da galeria, eram previstas mostras das tendências mais modernas da arte italiana.²⁹ As primeiras exposições foram então a póstuma de Armando Spadini, Scipione e Mario Mafai, Emilio Gola e, por fim, Os três pintores de Torino: Carlo Levi, Franco Menzio e Enrico Paulucci, esta última exposta anteriormente na *Bloomsbury Gallery* de Londres.³⁰

Conforme encontrado em documentação, a galeria objetivava promover os artistas modernos italianos inscritos no *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti* em nível nacional e internacional, convidando ainda artistas estrangeiros de destaque, em prol da afirmação da arte italiana. Em carta enviada ao *Duce*, de prestação de contas das 100.000 liras para a constituição da *Galleria d'Arte di Roma*, Bardi

²⁶ *Esposizione in preparazione. Per la stagione artistica 1930-1931*. In: RomaEur, Ministero Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 216 (Galleria di Roma).

²⁷ O biógrafo de Bardi, retratou a figura do jornalista no contexto jornalístico e artístico italiano dos anos 1930 e publicou notas do *L'Ambrosiano* no final de seu livro. In: TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933*. O jornal *L'Ambrosiano* foi fundado pelo futurista Umberto Notari e publicado em Milão de 1922 a 1944.

²⁸ Cipriano Efisio Oppo (1891 - 1962) foi pintor, crítico de arte, cenógrafo e organizador cultural italiano. Exerceu função de deputado de 1929 a 1943, ocupando funções de relevo na organização cultural do regime fascista: *Segretario del Direttorio Nazionale dei Sindacati delle Arti Plastiche*, *Segretario del Consiglio Superiore delle Belle Arti*, *Accademico d'Italia* (1941) e Vice-presidente do E42. Apoiou a revista *900*, criada por Massimo Bontempelli, intervindo no debate sobre a identidade da Arte Fascista, iniciado em 1927 a pedido de Giuseppe Bottai nas páginas de *Critica fascista*.

²⁹ Embora na documentação encontrada no arquivo RomaEur, no qual o nome de Anna Normandia aparece como diretora da *Galleria d'Arte di Roma* não foram encontrados documentos que confirmassem a sua verdadeira atuação, sendo Bardi o principal organizador e diretor da galeria.

³⁰ A partir da consulta de jornais foi possível encontrar matérias de divulgação de algumas mostras realizadas na *Galleria d'Arte di Roma*, elencadas por ano: (1930) Homenagem a Armando Spadini; Scipione e Mario Mafai; Emilio Gola; Pintores de Torino: Carlo Levi, Franco Menzio e Enrico Paulucci. (1931) Luigi Bartolini e Fausto Pirandello; Filippo De Pisis; MIAR (Movimento Italiano Architettura Razionale); Othon Coubine, Amedeo Modigliani, Giorgio De Chirico, Maurice Utrillo e Georges Rouault; Achille Lega e Giuseppe Cesetti. (1932) Dez pintores: Renato Birolli, Oreste Bogliardi, Virginio Ghiringhelli, Aligi Sassu, Atanasio Soldati, Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Vinicio Paladini, Fausto Pirandello; Marino Marini; Gerardo Dottori; *Scenografia e Cinematografia* organizada por Enrico Prampolini; *Mostra Teatrale* de Anton Giulio Bragaglia. (1933) Franco Gentilini; Alberto Sartoris; Mostra dos Jovens Pintores Argentinos Modernos. Ainda foram encontradas outras possíveis mostras, sem precisão de ano: Ernesto Pisani; Oskar Kokoschka; Otto Dix. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Buste varie.

mostrou-se entusiasmado ao alegar que a arte moderna na Itália estava em plena ascensão, uma das prioridades daquele período, enfatizando assim a importância da galeria:

(...) con questa Galleria noi potremo mettere in vetrina tutto quello che c'è di vivo, tentare una esportazione della nostra arte che è sempre stata formidabile ambasciatrice del nostro Paese, moralizzare il mercato d'arte in grande ribasso, salvare da penose situazioni artisti silenziosi di gran merito, insomma con questa Galleria noi potremo qualche cosa di originale, di fascista e di fruttifero per l'arte italiana.³¹

Desde o princípio Bardi se empenhou em estabelecer contatos internacionais, seja com a saída de exposições da *Galleria d'Arte di Roma*, como com a introdução de mostras estrangeiras. Fez contatos com uma galeria em Paris, com a qual negociou um programa de exposições para serem ali levadas,³² além de contatar marchands ingleses e o *Whitney Museum of American Art* de Nova Iorque, pois pretendia trazer uma exposição de pintores modernos americanos.³³ Ainda em um documento de planejamento de atividades, Bardi propôs a realização de enquetes internacionais para investigar como funcionavam os mercados artísticos de Paris, Londres, Berlim e Amsterdam.³⁴ Não foram encontrados indícios de que esta pesquisa tenha sido efetuada, no entanto uma vez que Bardi se encontrava dentro da galeria do *Duce*, inserido nos círculos de poder, foram-lhe possibilitadas viagens ao exterior, com o fim de divulgar a arte e a arquitetura italiana, inclusive à Argentina, como se verá em próximo texto.

A primeira viagem foi para Paris, onde Bardi realizou uma série de inquéritos de primeira mão sobre os *fuorusciti*, ou seja, os expatriados italianos. Para conseguir autorização do *Ufficio Stampa* para a viagem, o enviado argumentara que com a publicação de seus resultados, seria possível eliminar esta atividade e dar maior eficiência ao jornalismo fascista.³⁵ Assim transcorreu quinze dias em Paris, em agosto de 1931, convivendo em meio aos expatriados: “*Ci andò, ci rimase, interrogò, penetrò, discusse, imparò – s’impara sempre qualcosa – e se ne tornò indietro tranquillamente*”.³⁶ Na volta da viagem foram publicados uma série de “episódios” no

³¹ Correspondência de Bardi a Mussolini, em 30 de junho de 1930. In: RomaEur, Ministero Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 216 (Galleria di Roma).

³² Correspondência de F. Guarnati a Bardi, em 21 de junho de 1930. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 2.

³³ Correspondência de Bardi à Mrs. Juliana R. Force, em 10 de março de 1931. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 2.

³⁴ *Iniziativa allo studio per la prossima stagione*. In: RomaEur, Ministero Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 216 (Galleria di Roma).

³⁵ Correspondência de Bardi a Lando Ferretti (Capo dell'Ufficio Stampa), em 17 de julho de 1931. In: RomaEur, Ministero Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 216 (Galleria di Roma).

³⁶ D. L. *15 giorni a Parigi coi fuorusciti di P. M. Bardi*. Roma, Janeiro de 1932. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 2.

jornal *L'Ambrosiano*, que foram transformados posteriormente em livro.³⁷ Bardi se tornou um modelo de personalidade fascista, ganhando sempre mais credibilidade.

Bardi criou e promoveu uma série de atividades no meio artístico, incluindo também os seus contatos milaneses. Neste sentido, incentivou a organização de uma *mostra-sfida*, ou seja, uma mostra-competição, propagada no jornal *L'Ambrosiano* pelo pintor Conrado Cagli. A mostra consistia na apresentação de obras de arte da *Galleria d'Arte di Roma* e da *Galleria del Milione*, tendo como previsão o primeiro encontro em Roma e sendo definidos como juiz dos romanos Roberto Longiri, juiz dos milaneses P. M. Bardi e como árbitro Massimo Bomtempelli. Contudo, a ideia bastante incomum foi barrada pelas autoridades fascistas, levando Bardi a cancelar tudo.³⁸

Apesar desse impedimento, Bardi, teria de certa forma recebido “carta branca” de Mussolini, trazendo à *Galleria d'Arte di Roma* artistas que expusera em suas galerias de Milão, dando continuidade à sua obra de apoio à *giovane pittura italiana*. Dentro do programa de exposições incluiu também a Arquitetura e realizou a segunda mostra do *Movimento Italiano Architettura Razionale* - MIAR, em março de 1931.

Na inauguração desta mostra Bardi entregou a Mussolini o *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, livro publicado pela edição de *Critica Fascista*, no qual ele defendeu a constituição de uma *Architettura di Stato*, baseada no *Razionalismo*.³⁹ Ainda, a exposição suscitou escândalos, especialmente devido ao ousado *Tavolo degli orrori*, uma mesa que apresentava colagens de fotos de edifícios públicos realizados nas principais cidades italianas naquele período, contrários a nova linguagem *razionalista*.⁴⁰ O *Tavolo* foi retirado da exposição por ordem de Mussolini, por representar uma ofensa pessoal particularmente ao arquiteto do *Duce* Marcello Piacentini, voltando a integrar a mostra posteriormente.

O planejamento de mostras sobre Arquitetura deu continuidade, apresentando temas como “O emprego da arquitetura”, “Metais leves italianos” e “Edilícia, construção e materiais”,⁴¹ esta última planejada em colaboração com o *Sindacato Fascista degli Ingegneri*, que teria lugar em terreno concedido pelo

³⁷ BARDI, P. M. *15 giorni a Parigi fra i fuorusciti*. Milano: Istituto editoriale nazionale. 1932, 135p.

³⁸ Correspondência de Bardi, em 7 de maio de 1931. In: RomaEur, 18.6 Ministero della Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 2 (Bardi P. M.). Também no fundo Pietro Maria Bardi, foram encontradas notas de jornais sobre a organização desta *Mostra-Sfida*.

³⁹ BARDI, Pietro Maria. *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*. Roma: Critica Fascista, 1931. 140p.

⁴⁰ MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. p. 101.

⁴¹ *Esposizione in preparazione Per la stagione artistica 1930-1931*. In: RomaEur, 18.6 Ministero della Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 2 (Bardi P. M.).

Governo, próximo à Porta San Giovanni.⁴² Mas a ligação de Bardi não apenas com a Arquitetura mas com a Engenharia, demonstrou o seu alinhamento às temáticas das exposições fascistas, as quais disseminavam o progresso da técnica, que daria um novo senso à vida e ao povo. O jornalista publicou então artigos em diversas revistas e jornais, tratando sobre o aspecto técnico de serviços básicos, infraestrutura, transporte, além de problematizar a formação de uma consciência técnica nacional.⁴³

O interesse de Bardi por Arquitetura e Engenharia se deu pela linguagem estética e pela técnica, estritamente associadas. O *Razionalismo*⁴⁴ apresentava assim estes aspectos, herdados do Grupo Futurista, que com os seus manifestos e arte enalteceram fenômenos modernos como a velocidade e o dinamismo, assim como do advento da Primeira Guerra, que o vincularam a uma perspectiva social. Assim, embora o *Razionalismo* se pautasse na constituição de uma nova arquitetura italiana,⁴⁵ ele estava alinhado aos ideais das correntes modernistas europeias, de operar com a razão prática. Bardi foi um dos seus maiores promotores e publicou uma série de artigos, causando polêmicas em prol da defesa *razionalista*:

*Ecco una delle giustificazioni del razionalismo, cioè dell'arte del costruire secondo ragione, secondo il pensare della nostra epoca civilissima che abolisce i fronzoli decorativi, e che ha trovata la sua soddisfazione emotiva nella semplicità, nella linearità, nella franchezza, nella velocità. Per noi architettura vuol dire l'arte di fabbricare tutte le cose che hanno un volume nello spazio, dalla casa alla macchina, dalla nave all'aeroplano, e così via fino al più minuscolo oggetto di cucina.*⁴⁶

⁴² Correspondência de Bardi à Mussolini, em 30 de outubro de 1931. In: RomaEur, 18.6 Ministero della Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 2 (Bardi P. M.).

⁴³ Bardi nutria extrema admiração pela engenharia e escreveu sobre os engenheiros: “*Gli ingegneri sono coloro che danno ogni giorno alla tecnica una spinta e un impulso: in un complesso di lavoro che è nella maggioranza anonimo, e sempre impostato sopra la realtà delle opere utili. Nelle officine, nei cantieri edili, sopra le navi, sopra i velivoli, nelle bonifiche, dentro le viscere della terra, ovunque un ingegnere dà il suo fervore e la sua esperienza con somme di responsabilità che si possono facilmente immaginare allorché il lettore penserà che cosa significa far volare un uomo a più di 700 chilometri all'ora, o scavare minerale a centinaia di metri di profondità, e quant'altre attività formano, come dicevamo, questa base della vita moderna che è l'ingegneria.*” P. M BARDI. *Per una coscienza tecnica nazionale*. L'acqua, Milano 1^o de maio de 1936. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9.

⁴⁴ O Racionalismo Italiano foi uma corrente arquitetônica, que teve o seu desenvolvimento a partir dos anos 1920, em conexão ao Movimento Moderno internacional. Ela nasceu do *Gruppo 7* constituído de arquitetos provenientes do Politécnico de Milão: Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, este último substituído por Adalberto Libera. O grupo que se fez conhecer por meio de artigos em jornais, expuseram pela primeira vez na *Esposizione Italiana di Architettura Razionale*, em 1928 em Roma, sendo constituído oficialmente com o nome de MIAR em 1930.

⁴⁵ A questão de uma cultura nacional e não internacional é colocada, uma vez que o fascismo desejou liberar a Itália das influências estrangeiras a partir da promoção da consciência nacional em todos os domínios, tais como a moda, os movimentos literários e musicais, as técnicas de publicidade e a arte cinematográfica. Esta polêmica se cristalizou em torno dos produtos estrangeiros, modelo ameaçador do capitalismo americano moderno. In: GUNDLE, Stephen. *La culture de masse en Italie fasciste*. p. 263.

⁴⁶ BARDI, P. M. *Aviazione e architettura*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

O propósito de Bardi, conforme averiguando anteriormente, era o de tornar o *Razionalismo a Architettura di Stato*, tendo por esta razão enfrentado a batalha da arquitetura tecnicista contra a culturalista, cujo maior representante desta última era o arquiteto Marcello Piacentini.⁴⁷ Este, por sua vez, fez uma série de acusações contra a corrente tecnicista, com destaque ao texto *Difesa dell'Architettura Italiana*, mudando posteriormente de conduta e aderindo estrategicamente ao jogo: “È bastato mettere di moda l'architettura razionalista, perché anche Marcello Piacentini, tra un'estate ed un autunno, si camuffasse da razionalista.”⁴⁸

Bardi criticou Piacentini por meio de diferentes publicações, estendendo as suas polêmicas também em nível popular, como foi o caso de seus conterrâneos lígures, que se indignaram com a publicação de um artigo no *L'Ambrosiano* em 31 de maio de 1931. A crítica endereçada ao recém inaugurado *Arco dei Caduti di Genova*, projeto de Piacentini e de seus colaboradores Arturo Dazzi, Edoardo De Albertis e Giovanni Prini, devido a sua linguagem arquitetônica conservadora: “[Articolo] catastrofico e svalutativo di Genova in blocco [dove] niente e nessuno si salva, né il passato né il presente né gli uomini né le donne e né pure i bambini di questa nostra città”.⁴⁹ O tom irônico utilizado na escrita de Bardi causava por um lado indignação, e por outro admiração pela sua coragem e sinceridade.

A atuação de Bardi na crítica de arquitetura chamou a atenção, tendo colaborado em importantes revistas especializadas, como a italiana *Casabella* e a francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui - AA*. Foi a partir desta última que o jornalista foi convidado para participar de um congresso de arquitetura em Moscou, no final de agosto de 1932. Todavia, para financiar a viagem, Bardi entrou em acordo com os jornais *Il Lavoro Fascista* e *L'Ambrosiano* para realizar uma série de correspondências de viagem, que após publicadas se converteram no livro *Un italiano nel paese dei Soviet*, vencedor do *Premio Letterario Bulgaro Vaszraidanie* em 1933⁵⁰ e traduzido em espanhol por uma editora argentina.⁵¹ Durante a viagem Bardi desempenhou o papel de um verdadeiro embaixador da arquitetura italiana:

⁴⁷ Ciucci apresenta como a batalha entre as duas correntes arquitetônicas se manifestou por meio das polêmicas A arquitetura no período fascista pode ser interpretada como uma espécie de dualismo entre duas tendências. A primeira delas é a monumental celebrativa, que se baseia na reinterpretação dos estilos do passado, que é o que anima o presente, na busca de uma identidade a próxima à ideologia do regime e presidida por Piacentini. A segunda é a racionalista, pensada como pureza estética das formas, ligada inicialmente às tendências do modernismo europeu, mas que adquire com o tempo uma afirmação nacional de possível modelo para outros países estrangeiros de relevância decisiva. CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo architettura e città, 1922-1944*.

⁴⁸ BARDI, P. M. 900. *Il Mare – Rapallo*, 24 de dezembro de 1932. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

⁴⁹ CIC. *Catenoni e collanone d'oro*. *Corriere Mercantile Genova*, 16 de junho de 1931. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 7.

⁵⁰ FOSCHINI, Vittorio. *Un fascista fra i Sovieti. Il mondo latino*. Le Edizioni d'Italia Roma. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

Eravamo, noi e altri ventisei stranieri, in Estonia: viaggiavamo verso Leningrado, e parlavamo di Roma. Lo spunto ci venne dall'architettura d'una stazioncina tutta formata di transeune romane. A poco a poco ognuno è del parere che un Mussolini ci vuole in ciascun paese per mettere le cose a posto.⁵²

A experiência em periódicos especializados, levaram Bardi a fundar a *Quadrante*, rivista mensile di arte, lettere e vita, junto de Massimo Bontempelli, jornalista comasco formado em filosofia e amigo dos artistas da *Galleria del Milione*, e do *gruppo architetti razionalisti comaschi* formado por Pietro Lingeri, A. Dell'Acqua e Mario Cereghini. O primeiro número foi publicado em maio de 1933, e a revista abordou ao longo de sua existência, temáticas variadas que tratavam desde política até artes, priorizando a discussão da arquitetura italiana então vigente, as tendências europeias racionalistas e as teorias de Le Corbusier.⁵³

Quadrante foi modelo de nova linguagem tipográfica, tema discutido na própria revista pelo seu editor Guido Modiano, em crítica à *Mostra della Stampa* realizada na *Triennale di Milano* de 1933, célebre exposição internacional que incluiria a Arquitetura Moderna neste mesmo ano.⁵⁴ A Itália se encontrava em plena discussão do assunto e Bardi também se manifestou, defendendo o papel importante da tipografia na formação do gosto, uma vez que o tempo que uma pessoa dedicava à leitura exercitava a educação dos olhos e da alma, além de alegar que a tipografia estava presente desde a caixa de fósforos ao bilhete do *tram*, na capa da revista do *Touring Club Italiano* ou mesmo nos simples formulários da prefeitura.⁵⁵ Bardi publicou ainda artigos sobre “Artes Gráficas”, “Capas de Livro”, “Cartazes” e o “Gosto Tipográfico”, e auxiliou na promoção da revista *Campo Grafico*.⁵⁶

A polêmica revista *Quadrante* ganhou repercussão nacional e internacional, ultrapassando fronteiras. Divulgou a mostra de fotografias dos

⁵¹ BARDI, Pietro Maria. *Un fascista en los Soviets*. Buenos Aires: Tor, 1934. 154p.

⁵² BARDI, P. M. *Un italiano nel paese dei Soviet*. *Come si viaggia in Russia*. Secolo XX Milano, 18 de março de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

⁵³ *Quadrante* iniciou a sua publicação em maio de 1933 e encerrou com número 35-36 de outubro de 1936, dedicado à Casa do Fascio de Como. Seus diretores foram P. M. Bardi e Massimo Bontempelli, que contaram com o apoio financeiro de Mario Radice, Giuseppe Terragni e Virginio Ghiringhelli. A revista foi o centro do debate da cultura arquitetônica racionalista e estabeleceu uma relação internacional, recebendo artigos de Le Corbusier, Gropius, Breuer e Léger. Seus debates foram também abertos ao campo literário, musical e artístico, com maior tendência ao abstratismo.

⁵⁴ MODIANO, Guido. *Padiglione della Stampa*. Revista *Quadrante* n. 2, junho 1933. p. 12.

⁵⁵ BARDI, P. M. *Campo Grafico*. Roma, fevereiro 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

⁵⁶ Conforme relata Bardi, *Campo Grafico* foi fundada por autênticos operários tipográficos de Milão, considerada como uma das contribuições mais sérias e inteligentes da renovação do gosto italiano. A revista estaria “*in uno*” com os arquitetos racionalistas e com os artistas novos de cada campo e, no clima político favorável ao desenvolvimento das ideias modernas. Ainda apresentava paginação e caracteres simples, que implicou no esquecimento da tipografia floreal de má gosto. BARDI, P. M. *Discussioni Tipografiche*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

edifícios realizados pelos membros do CIRPAC (CIAM) na *V Triennale di Milano*, mostrando-se partidária da ideologia deste grupo.⁵⁷ Por outro lado, criticou, por meio de artigo de Bardi, a *Triennale di Milano*, notícia que trouxe a Milão, o crítico de arquitetura e secretário do CIAM, Siegfried Giedion. Este, de volta à Suíça, publicou no jornal *Neue Zürcher Zeitung* as suas observações sobre a *Triennale*, partilhando de vários dos pontos já abordados por Bardi e, se referindo ao jornalista como um dos líderes da crítica mais severa na Itália.⁵⁸ Foi nesse período que Bardi e os arquitetos Giuseppe Terragni, Piero Bottoni e Gino Pollini foram convidados para participar do IV Congresso do CIAM *La ville fonctionnelle*, que aconteceu em julho de 1933 em Atenas.

Foi durante esta viagem em Atenas, dentro do *Patris II*, que Bardi estabeleceu assim contato com Le Corbusier, passando a partir daí a publicar textos do arquiteto franco-suíço na revista *Quadrante*. Havia algum tempo que Le Corbusier manifestaria interesse em visitar a Itália e foi Bardi quem conseguiu, com certas dificuldades, concretizar este fato. Precedentemente Giedion já havia tentado organizar a visita por meio do arquiteto Guido Fiorini, não obtendo sucesso, e, a conselho de Gino Pollini fez o pedido a Bardi, que na impossibilidade de conseguir dinheiro público para financiar a viagem, usou os fundos da revista *Quadrante*. Desta forma, as conferências do arquiteto se deram dos dias 9 ao 11 de junho de 1934, na prestigiosa sede do *Circolo delle Arti e delle Lettere della Confederazione professionisti e artisti*, localizada na *via Margutta*. Le Corbusier estava extremamente interessado em conhecer Mussolini, o qual mostrou alguns de seus projetos, na esperança de obter a tarefa de projetar *Pontinia*, a terceira cidade nova do *Agro Pontino*, não obtendo contudo sucesso.

Coincidentemente ou não, a revista *Quadrante* foi criada em um momento no qual Bardi continuava trabalhando no *L'Ambrosiano* e foi impedido de publicar notícias criticando tudo o que fosse relacionado à *Triennale di Milano*, que ele vinha fazendo desde a transferência desta mostra da cidade de Monza a Milão. Não tendo nenhum impedimento de fazê-lo em sua própria revista, foi logo na publicação de seu segundo exemplar, no qual foram noticiadas uma série de críticas à *Triennale*, inclusive assinadas por Bardi, que o jornalista foi demitido de *L'Ambrosiano* em 1933, com a justificativa de que a sua posição de Codiretor da revista era incoerente. Apesar da demissão ter representado um fato marcante, Bardi continuou

⁵⁷ POLLINI, Gino. *La mostra del "CIRPAC"*. Rivista Quadrante n. 2, junho 1933. p. 11 e Fotografias: *V Triennale - Sala dei Congressi di Architettura Moderna (C.I.R.P.A.C)*. Rivista Quadrante n. 3, julho 1933. p. 37.

⁵⁸ GIEDION, Sigfrid. *Ristampe: Osservazioni sulla Triennale*. Rivista Quadrante n. 4, agosto 1933. p. 24-26.

se dedicando à *Quadrante* e projetou a criação de uma sua versão técnica, que contudo não se concretizou.⁵⁹

Como averiguado, Bardi soube usar a sua capacidade jornalística a favor da promoção dos diversos meios artísticos, tais como as artes, arquitetura, exposições, artes gráficas, tendo, além do mais, apoiado o cinema, símbolo da modernidade da época.⁶⁰ Foram encontradas reportagens de incentivo ao jornalismo cinematográfico, de divulgação do *Istituto Luce*⁶¹ e de apoio aos cineastas independentes, que com meios reduzidos eram capazes de fazer filmes de grande interesse, como *Arcobaleno* de Pietro Francisci, produzido em 1932 e de resultado surpreendente, conforme afirmou Bardi.⁶²

Assim, os três primeiros anos romanos, foram extremamente dinâmicos para Bardi, que conciliou a sua variada e polêmica atividade jornalística junto de sua função na *Galleria di Roma*. Porém em 1932, com a saída de Oppo da galeria,⁶³ que por muitos anos desempenhou a função de Secretário do *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti* e era também secretário da mostra de arte italiana *Quadriennale di Roma*, Bardi também se desligaria da galeria posteriormente, fechada em 1934 com aprovação do *Duce*: “*Chiudere senz’altro*”.⁶⁴ Em março de 1937 foi cogitada então a possibilidade de reabrir a galeria, com uma proposta de organizar uma mostra de desenho político italiano,⁶⁵ sendo finalmente reinaugurada em 3 de junho do mesmo ano, em nova sede localizada na *Piazza Colonna*, com uma mostra com obras de Umberto Boccioni, Gino Severini, Giorgio De Chirico, Giorgio Morandi e Amedeo Modigliani, mas nenhum sinal de Bardi nesta iniciativa.⁶⁶

⁵⁹ Para maiores informações a respeito da viagem de Le Corbusier em Roma, consultar: MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. pp. 288-290.

⁶⁰ A indústria do cinema na Itália era até os anos 1920 muito fraca, ao ponto de não ultrapassar uma dezena de filmes por ano, enquanto algumas pequenas empresas desapareciam em face à concorrência americana. As intervenções do Estado, entretanto, multiplicaram o domínio cinematográfico entre o final dos anos 1920 e os anos 1930, inicialmente preocupados com fatos atuais e documentários. Neste sentido, o Istituto Luce de propriedade do Estado, foi criado em 1925 e foi também encarregado de promover a imagem visual do *Duce*, além dos sucessos do regime. GUNDLE, Stephen. *La culture de masse en Italie fasciste*. p. 265 e 268.

⁶¹ BARDI, P. M. *Come si gira il giornale Luce*. *Secolo Illustrato* Milano, abril de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

⁶² *Un film sperimentale a Roma*. L'Ambrosiano Roma, 14. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9.

⁶³ Oppo, foi substituído por Antonio Maraini, que prontamente tomou medidas para reorganizar o Sindacato Belle Arti, BARDI, P. M. *Il nuovo assetto del Sindacato Belle Arti in una intervista con Antonio Maraini*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9. Antonio Maraini desempenhou também, de 1927 a 1942, papel de Secretário geral da Bienal de Veneza, instituindo em 1932 a Mostra Internacional de Cinema da Bienal.

⁶⁴ MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. p. 281.

⁶⁵ Correspondência de Alessandro Pavolini a Mussolini, de 3 de março de 1937. In: RomaEur, Ministero Cultura Popolare Gabinetto Il Versamento, Busta 216 (Galleria di Roma).

⁶⁶ A *Galleria d'Arte di Roma* foi reinaugurada pelo Ministro da Educação Nacional, Giuseppe Bottai e pelo Presidente da Confederação Fascista dos Profissionais e Artistas, Alessandro Pavolini. A galeria tinha pretensão de desenvolver uma atividade altamente cultural, no campo nacional e internacional, digna do “novo clima imperial de Roma” e dos critérios os quais eram organizadas as mostras. No entanto o ambiente de crescente intolerância antisemita tomara conta da reinauguração e, Dario

Com a aproximação de Mussolini ao Nacional Socialismo da Alemanha e a Hitler, o qual se tornou chanceler da Alemanha em 1933, o Fascismo foi se modificando, passando a se alinhar aos ideais nazistas. Neste sentido, em outubro de 1936, foi firmada uma aliança entre a Itália e a Alemanha, o Eixo, e dois anos após foram promulgadas as Leis Raciais anti-semitas na Itália. Não era mais possível editar obras de autores de descendência judia ou de difundir, por exemplo, o jazz americano. A atenção se voltava às origens raciais dos realizadores de filmes estrangeiros, tendo o regime se calcado no modelo totalitário. Por esta e outras razões Bardi teria se afastado dos círculos fascistas.

Assim, foi em 1936 que a revista *Quadrante* encerrou e, Bardi por sua vez, se tornou o principal editor do periódico *Il Meridiano di Roma*.⁶⁷ Permaneceu em Roma durante todo o período da Segunda Guerra Mundial, onde manteve contato com amigos em diversas situações, mais ou menos dramáticas.⁶⁸ Em 1941, foi redator da revista *Tempo*, a qual, autorizado pelo *Ministero della Cultura Popolare*, realizou serviços fotográficos e redacionais, nas zonas ocupadas na Dalmácia, Eslovênia, Montenegro, Albânia e Grécia.⁶⁹ De 1941 a 1943 colaborou na revista *Lo Stile* e *Vetro* considerado o período do anonimato de Bardi, segundo o seu biógrafo, publicando principalmente artigos sobre arquitetura.

Foi assim, pouco antes do término da Segunda Guerra, um mês antes da chegada dos americanos em Roma, que Bardi inaugurou o *Studio d'Arte Palma*,⁷⁰ localizado no primeiro andar de um dos palácios monumentais em torno ao *mausoleo di Augusto*, na *Piazza Augusto Imperatore 32*, local onde estabeleceu um amplo espaço expositivo sob a sua presidência, direção de Francesco Monotti, e um laboratório de restauro confiado a Mario Modestini, que realizou as primeiras aplicações de radiografia em pintura. O *Studio* recebeu, a partir de 1945, as primeiras mostras: Renato Guttuso, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Corrado

Sabatello, galerista e jornalista de origem hebraica, encarregado por Pavolini de dirigir a galeria, foi agredido por Giuseppe Pensabene, arquiteto e crítico do jornal *Il Tevere*. Este já avia publicado um artigo, que agredira Sabatello e em ocasião da reinauguração o acusara de expor *arte sionista* e não italiana, reprovando o *Nudo Rosso* de Amedeo Modigliani. Sabatello foi forçado a deixar a direção da *Galleria d'Arte di Roma*, substituído por Cornelio di Marzio, que permaneceu nesta função até pelo menos 1943.

⁶⁷ Bardi foi elogiado pela linguagem tipográfica de *Il Meridiano di Roma*: “*Ecco un settimanale, alfine, che fa onore al Paese, e non scompare affatto agli occhi di chi ricorda i bei tempi del Marzocco e del glorioso Fanfulla domenicale. Formato caratteri, impaginazione: tutto di buon gusto, italiano, mediterraneo, se Dio vuole!*”. Correspondência enviada desde o Palace Turin & Gran Hôtel Turin [assinatura não identificável] a Bardi, em 8 de maio de 1937. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 7.

⁶⁸ MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. p. 45.

⁶⁹ Correspondência de Ufficio Propaganda T. O a Ministro della Guerra, em 23 de maio de 1941. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9.

⁷⁰ O nome do *Studio d'arte Palma*, conforme explica Ferrario vem de nomes de grandes pintores do passado, *Palma il Vecchio* e *Palma il Giovane*, mas também do nome da amiga de Bardi, Palma Bucarelli: “*È un omaggio a me*” que frequentou a galeria no verão de 1944. FERRARIO, Rachele. *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*. p. 52.

Cagli,⁷¹ tendo Bardi mantido a sua tradição de promotor de artistas desconhecidos, como foi o caso da *Scuola Romana* e artistas, de Scipione a Mafai e Cagli.⁷²

O *Studio d'Arte Palma*, representou um importante centro de referimento cultural e comercial da capital italiana. Diz-se que foi nele que Bardi conheceu a arquiteta Lina Bo⁷³ e onde o jornalista Assis Chateaubriand, guiado pelo embaixador brasileiro Pedro de Moraes Barros, que chefiava a representação brasileira junto ao *Palazzo del Quirinale*, teriam um dia aparecido, mostrando-se interessados no sistema de organização do mercado de antiquário e arte contemporânea e na formação de coleções.⁷⁴ Assim, nos primeiros meses de 1946, após a obtenção do divórcio de seu primeiro casamento, Bardi casou-se com Lina Bo, que embora jovem tinha uma densa bagagem política no ambiente antifascista e *partigiano* e dirigiu junto de Giò Ponti a revista *Stile* e participou dos primeiros projetos nacionais para a reconstrução da Itália.⁷⁵ Modestini se transferiu para os Estados Unidos, onde formou parte ativa da Fundação Kress de Nova York e Bardi se transferiu ao Brasil, para organizar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo- MASP, junto de sua companheira Lina.⁷⁶

1.2. Colaboração ítalo-argentina

“L’ignoranza europea verso l’America è un fatto: per mio conto sono venuto in America, e vi ritornerò, appunto per conoscere. (...) Per intanto io sono venuto a informarvi di quello che andiamo facendo nell’Italia fascista nel campo dell’architettura.”⁷⁷

Com a ascensão do regime fascista, ações para a sua expansão político-cultural foram instauradas para além da península italiana, pelo *Ministero della Cultura Popolare - Direzione Generale per i Servizi della Propaganda*.⁷⁸ Uma das principais regiões de atuação foi a América Latina, com destaque à Argentina, e em

⁷¹ Idem.

⁷² VALSECCHI, Marco. *Ha scoperto cento milioni*. Il Giorno, 20 de maio de 1962. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 5.

⁷³ FERRARIO, Rachele. *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*. p. 52.

⁷⁴ BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. p. 45.

⁷⁵ MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. p. 49.

⁷⁶ Esta é a versão de Bardi publicada em seu livro-homenagem a Chateaubriand: BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. p. 45. O biógrafo de Bardi, no entanto, diz que foi na “Exposição de pintura italiana antiga”, realizada no Ministério de Educação e Saúde, em novembro de 1946, no Rio de Janeiro, que possivelmente se deu o primeiro encontro entre Bardi e Chateaubriand. TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L’Ambrosiano 1930-1933*. p. 181.

⁷⁷ *Tra gli italiani dell’Uruguay. L’inaugurazione dell’Istituto Uruguayano di Cultura Italica con una conferenza di P. M. Bardi sull’architettura*. Il Mattino d’Italia, 23 de janeiro de 1934. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

⁷⁸ No arquivo RomaEur foram encontradas listadas publicações italianas que eram difundidas em vários países, sendo o caso brasileiro dividido por estados.

segundo plano, o Brasil, países que contaram com altas taxas de imigração italiana, e que apresentavam grande número de seus descendentes. Para o sucesso dessas ações, contudo, foi necessário reforçar os vínculos entre as duas regiões, a partir do reconhecimento, pelos italianos e pela própria elite local, do papel do *povo italiano* na formação da América Latina, usando-se dos conceitos de *romanità* e *latinità*.⁷⁹

Neste sentido, a atividade jornalística desempenhou um importante papel. Verificou-se que o jornalista Massimo Bontempelli solicitou um relatório sobre a distribuição das notícias italianas na América do Sul e, constatou a hegemonia dos jornais ingleses e franceses na distribuição desta informação, muitas vezes desfigurada. Solicitou, assim, maior investimento por parte do Governo italiano na expansão dos órgãos jornalísticos italianos no exterior.⁸⁰ Em contrapartida, os recém-instaurados jornais latino-americanos de orientação fascista requereram a colaboração italiana, como constatado nas correspondências do Consulado Geral da Itália de Porto Alegre, o qual Bardi colaborou com o envio de alguns capítulos introdutórios da *Stampa Italiana* para publicação.⁸¹

A colaboração entre a Itália e a América Latina se deu também no campo das artes, a exemplo do grupo de artistas argentinos denominado *Gruppo di Pittori Indipendenti*,⁸² que participaram da Mostra dos Jovens Pintores Argentinos Modernos na *Galleria d'Arte di Roma*, em 1933.⁸³ Esta mostra foi visitada por Antonio Maraini, que no ano anterior fora nominado, em Roma, Secretário do *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, em razão da saída de Oppo, e que desempenhava igualmente o papel de Secretário Geral da Bienal de Veneza. Foi por conta desta última função, que o grupo de artistas argentinos aproveitou o contato e a viagem que Bardi iria realizar na Argentina, para por meio dele, reforçar a Maraini

⁷⁹ BRANDALISE, Carla. *Renascimento da estirpe latina: a Itália fascista na América Latina*. In: ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina, 2005. Sobre o estudo dos conceitos de *Latinidade* e *Romanidade*, embora estes pareçam pertencer a um substrato comum de significações, não permaneceram os mesmos ao longo do tempo, tendo sido utilizados sobretudo em três períodos históricos no Ocidente: no final do século XIX até a Grande Guerra, a Guerra Fria e a globalização. Para maiores informações sobre a origem léxica do termo consultar: CAMILOTTI, Virginia Celia. *Variação Lexical e performance semântica de um conceito político: latinidade, ideia latina e romanidade*.

⁸⁰ Correspondência de Giuseppe Berto a Piero Perini (Direttore degli italiani all'Estero), de 13 de outubro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

⁸¹ Correspondências de Console Generale d'Italia Porto Alegre a Bardi, em 15 agosto de 1932 e 23 de agosto de 1932. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 1.

⁸² O *Gruppo di Pittori Indipendenti* era composto por sete artistas argentinos: Onofro Pacenza, Raquel Forner, Raul Soldi, Lino Enea Spilimbergo, Emilio Pettoruti, Lucio Fontana e Adriano Spilimbergo. Dois destes artistas residiriam na Itália, outros eram filhos de italianos e a maior parte deles teria se formado na Itália.

⁸³ Foi o professor de Estética na Universidade de Buenos Aires, José Leon Pagano, o responsável por acompanhar a Mostra dos Jovens Pintores Argentinos Modernos na Itália, que após ter lugar na *Galleria d'Arte di Roma*, se transferiu ao Castello Sforzesco de Milão e depois ao Teatro Carlo Felice de Genova, representando, segundo ele, um intercâmbio, em razão da mostra 900 realizada na Argentina dois anos antes sob curadoria de Margherita Sarfatti. *Italia e Argentina. Dichiarazioni di J. L. Pagano*. Roma, 22. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9.

o interesse em expor na Bienal de Veneza.⁸⁴ Mas a Argentina efetivamente só voltaria a se reinserir nesta mostra em 1950, junto da primeira participação brasileira.

A viagem de Bardi à Argentina, se deu, assim, também como estratégia de expansão político-cultural e, em sequência da segunda mostra do MIAR, organizada em março de 1931. Foi a convite do Instituto Argentino de Cultura Itálica, que Bardi realizou a exposição de Arquitetura Moderna Italiana, em Buenos Aires, com a finalidade de divulgar e promover a recente produção arquitetônica italiana, uma vez que as informações sobre as correntes e polêmicas racionalistas da França, Alemanha e Rússia seriam bem difundidas, enquanto as da Itália desconhecidas, conforme afirmaria o próprio Bardi.⁸⁵

A mesma mostra teve lugar no Canadá, conforme constatado em resposta a uma correspondência enviada por Bardi de Pernambuco,⁸⁶ primeira cidade cujo transatlântico *Conte Grande* teria feito escala antes de chegar a Buenos Aires, e onde o jornalista teria visto pela primeira vez o Brasil. Cada escala efetuada pelo transatlântico teria a duração de um dia inteiro, proporcionando a visita às cidades que prosseguiram: Salvador, Rio de Janeiro, Santos, Porto Alegre, Montevideo, até chegar ao seu destino final.⁸⁷

Em Buenos Aires, a exposição patrocinada pela Direção dos Italianos no Exterior, foi inaugurada em 19 de dezembro de 1933, nos salões da Direção Geral de Belas Artes. A mostra compreendia além de maquetes, cinquenta painéis de 100cm x 60cm com fotografias de uma seleção de edifícios então recém construídos na Itália - como habitações industriais, utilitárias e monumentais, aviões, navios, estradas e móveis - que proporcionou um quadro completo da linguagem da época.⁸⁸ Os jornais argentinos publicaram notícias relatando que a exposição transmitia a ideia de “*Edificios que responden a un sentido universal de la línea pura*

⁸⁴ Correspondência de Raul Soldi a Antonio Maraini, em 19 de dezembro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

⁸⁵ Telegrama Roma, 31 de outubro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

⁸⁶ Correspondência de Giuseppe Parisi a Bardi, em 29 de dezembro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

⁸⁷ TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933*. p. 77.

⁸⁸ Os projetos exibidos, foram projetados e executados pelos seguintes profissionais: Engenheiro Pier Luigi Nervi, Arquitetos Moretti, Franco Petrucci, Vittorio Bonadei, Bottino, Engenheiro Guido Fiorini, Arquitetos Marcello Leonori, Grigini, Pollini, Terragni, Lingeri, Ortelli, Mantero, Giussani, Dell'Acqua, Ponci, Cereghini, G. Michelucci, Renzi, Valente. *La Architettura Moderna Italiana*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3. Além dos nomes listados, foram mencionados os “arquitetos italianos da nova geração”: Figini, Botoni, Griffini, Vietti, Libera, Pagano. *Una excelente impresión recibió de Buenos Aires el animador de la Arquitectura Moderna Italiana*. La Razón, 17 de dezembro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

*y a la belleza, que se despoja de todo ornamento superfluo y banal, para atenerse a la gracia que nace de la estricta necesidad.*⁸⁹

Além do mais, os jornais descreveram o sucesso da exposição a partir do número de visitas: vinte e mil pessoas em apenas uma semana, e a qualidade da exposição que, contava com um Catálogo impresso em língua espanhola pela editora *Quadrante*. A possibilidade de transladar a mostra ao Uruguai, Chile e Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo) foi também comentada, embora acredita-se que isto não aconteceu.

Ainda, durante a permanência em Buenos Aires de Bardi, este ministrou as conferências “O renascimento da arquitetura italiana e a sua polêmica” e “Arte Moderna e Arquitetura Racionalista”, na Biblioteca Rivadavia, e apresentou palestras sobre “Ambiente e público” e “Os problemas da arquitetura moderna italiana”. Bardi frequentou a Sociedade Central de Arquitetos e visitou a cidade, relato publicado em jornais, no qual o jornalista estimulava que futuros edifícios seguissem a linha racionalista, acrescentando: “*La arquitectura es la tarjeta de visita del espíritu de un pueblo y de una época*”⁹⁰ e “*Ustedes son un país joven, inquieto, inteligente, sin prejuicios de tradición, que es lo que demora el progreso de muchas cosas, particularmente de la arquitectura.*”⁹¹

Acredita-se que a adequada inserção de Bardi no meio argentino teria sido possível graças às relações fascistas existentes entre a Itália e a Argentina. Prova disso foi o fato do jornalista ter se inscrito no *Fascismo Argentino* possivelmente logo de sua chegada a Buenos Aires, conforme verificado em documentação.⁹² Personagem até então pouco conhecido, “Pedro” tornou-se uma figura popular, mencionado como *el urbanista italiano, el arquitecto* e até mesmo como *el artista*. Não obstante, pessoas ligadas à resistência o julgavam, junto da figura de Massimo Bontempelli como “*pseudo letteratucooli suburbaní*” e autores que escreviam “*sotto dettato dell’ufficio stampa*”.⁹³

Bardi retornou enfim à Itália em janeiro de 1934, após passar por Montevideo, onde inaugurou o Instituto Uruguaio de Cultura Itálica com uma

⁸⁹ *Se inaugura hoy una muestra de la moderna arquitectura italiana*. El Diario de Buenos Aires, 19 de dezembro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

⁹⁰ *La Arquitectura Moderna Italiana*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

⁹¹ *Una excelente impresión recibió de Buenos Aires el animador de la Arquitectura Moderna Italiana*. La Razón, 17 de dezembro de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

⁹² Em ficha de inscrição Fascismo Argentino n.145, assinada por *El secretario político* Humberto Bianchetti, foi registrado *El Señor P. M. Bardi, Edad 33 años, Profesión Periodista, Domicilio Roma*. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

⁹³ *Si chiude la Libreria Dante Alighieri*. L’Italia del Popolo. Buenos Aires, 16 de março de 1934. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

conferência sobre arquitetura.⁹⁴ No período argentino, conforme observa-se nas fotos publicadas em jornais, estreitou o seu contato com o artista Emilio Petorruti e, por consequência, com os círculos artísticos argentinos. Neste sentido, após a sua partida, recebeu uma proposta para trabalhar durante um mês em Buenos Aires, para integrar a *Comisión Liquidadora* na direção de vendas da importante Galeria de Don Lorenzo Pellerano, não se tendo claro se Bardi voltou à Buenos Aires em 1934.

Portanto, a exposição de Arquitetura Moderna Italiana, em Buenos Aires, representou, não apenas a expansão político-cultural ou imperialismo cultural, idealizado pelo regime fascista, mas pode ter sido uma estratégia encontrada por Bardi, para reforçar e valorizar a nova linguagem arquitetônica que ele buscava implementar dentro Itália, a partir de seu acolhimento e, quem sabe a adoção em terras estrangeiras.

1.3. Exposições nacionais italianas: *Triennale e Quadriennale*

*C'è un'epidemia, in fatto di mostre. Perciò bisogna variare, richiamare i pittori alla vita. Pensiamo che nelle esposizioni si possa introdurre qualche innovazione. Altra volta abbiamo detto che è ora di presentare pittura e scultura in uno con l'architettura.*⁹⁵

Além da *Biennale di Venezia*, instituições culturais de amplo relevo na Itália, que valorizaram as artes contemporâneas nacionais e internacionais durante o século XX, foram a *Triennale di Milano* e a *Quadriennale di Roma*. Estabelecidas em um período de complexa reorganização das exposições públicas italianas e, apoiadas pelo regime fascista, um de seus mais notados críticos foi P. M. Bardi, que nos anos 1930 publicou uma série de polêmicas no jornal *L'Ambrosiano* e na revista *Quadrante*. Seus artigos trataram diversos pontos, tais como a adoção da arquitetura *razionalista* nas sedes destas instituições, as mostras de arquitetura, a importância da arte voltada ao povo, além de reflexões sobre técnicas de expografia, assuntos pertinentes mas que o afastaram de círculos sociais-culturais.

Concernente a *Tiennale di Milano*, esta teve a sua origem da *I Biennale delle arti decorative*, constituída em 1923 pelo *Consorzio Milano-Monza-Umanitaria* – CAMMU, na *Villa Reale di Monza*. O consórcio de prefeituras, estabelecera no ano

⁹⁴ *Tra gli italiani dell'Uruguay. L'inaugurazione dell'Istituto Uruguayano di Cultura Italica con una conferenza di P. M. Bardi sull'architettura.* Il Mattino d'Italia, 23 de janeiro de 1934. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 3.

⁹⁵ P. M. B. *Riformiamo le esposizioni (per una mostra del "Guf")*. Il lavoro fascista, Roma, 30 de junho de 1933. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 6.

anterior a *Università di Arti Decorative*, que mantida por esta *Biennale* se propôs incentivar as atividades relacionadas à pesquisa estética italiana, além de valorizar a produção industrial nacional. Similar a já existente *Biennale di Venezia*, que desde a sua concepção estabeleceu uma seção de Artes Decorativas, ao longo do tempo as duas mostras foram se diferenciando, mantendo contudo um forte diálogo.⁹⁶

Outras mudanças da *Triennale* foram a frequência desta mostra, que a partir de sua IV edição de 1930, passou a ser trienal, denominando-se *Esposizione Internazionale d'Arti Decorative e Industriale Moderna*, integrando ao nome os termos “Industrial” e “Moderna” e, em consequência, em sua V edição de 1933, a transferência da mostra ao *Parco Sempione* em Milão, ocasião que ganhou nova sede e novo nome, passando a denominar-se *Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna*, acrescentando ao nome “Arquitetura Moderna”. A mostra que surgiu como exposição de artes aplicadas, foi se voltando cada vez mais às questões de arquitetura, hospedando talvez inconscientemente o debate sobre o Movimento Moderno na Itália.⁹⁷

Ainda, os membros que inicialmente formavam o Conselho da *Triennale* eram provenientes de diversas tendências políticas e apresentavam uma estrutura burocrática análoga. Todavia a partir de sua III edição, encontram-se nomes de Magherita Sarfatti, Giò Ponti, Carlo Carrà e Mario Sironi, personalidades *tutti benpensanti che si dichiarano moderni salvando il rispetto della tradizione italiana*.⁹⁸ A mostra que não foi desde a sua criação auspiciada pelo regime fascista, passou assim, a compor-se principalmente de seus simpatizantes e a receber por consequência o apoio de Mussolini.

Em contrapartida, a *Quadriennale di Roma* foi desde o seu nascimento apoiada pelo regime fascista. Fundada em 1927 com a finalidade centralizar o melhor da produção da arte figurativa italiana, esta instituição foi aprovada com uma lei em 1928 e teve a sua inauguração em 1931, estabelecendo sinergias com as exposições provinciais e regionais organizadas pelos sindicatos. Embora a *Quadriennale* diferencia-se da *Biennale di Venezia*, por esta apresentar caráter internacional essencial para o seu desenvolvimento e existência, ela teve grande sucesso com o público estrangeiro, tendo recebido convite para expor os seus

⁹⁶ Foi em paralelo à *VI Triennale di Milano* (maio-outubro, 1936), conhecida como a *Triennale di Pagano e di Persico*, que aconteceu a *XX Biennale di Venezia* (junho-setembro, 1936), momento no qual a aliança entre as duas mostras já se encontrava estabelecida, conforme verifica-se em cartaz de publicidade das duas mostras feito em conjunto.

⁹⁷ “*Ma la Triennale sarebbe riuscita a eludere in certa misura, l'autarchia che calava sulla Biennale di Venezia e sulla Quadriennale di Roma: inconsapevolmente, forse avrebbe ospitato il dibattito del Movimento Moderno.*” In: PANSERA Anty. *Storia e cronaca della Triennale*. p. 36.

⁹⁸ G. C. Argan, *L'arte moderna (1770-1970)*. Sansoni, Firenze, 1970. p. 458. In: PANSERA Anty. *Storia e cronaca della Triennale*. p. 27.

artistas nos Estados Unidos e, no período de 1931 e 1932, foi realizada a *Exhibition of contemporary Italian painting*, no *Baltimore Museum of Art* e no *Syracuse Museum of fine arts* e ao *Museum of art of Cleveland*.⁹⁹

Outra característica da *Quadriennale* foi que, além de apresentar a finalidade da venda de obras e da valorização da arte italiana, ela desempenhou um importante papel político, na divulgação do regime fascista.¹⁰⁰ De fato, entre as duas primeiras edições desta mostra, que aconteceu em 1931 e 1935, teve lugar, de outubro de 1932 a outubro de 1934, a *Mostra della rivoluzione Fascista*, que comemorou o 10º aniversário da *Marcia su Roma*, prova da intenção destas exposições como instrumento de propaganda política.

Desta forma, a crítica de Bardi dirigida à *Triennale* e à *Quadriennale*, se deu inicialmente por meio de *L'Ambrosiano*, no mesmo período em que o jornalista estava envolvido com a *Galleria d'Arte di Roma*, onde Oppo exercia função de Secretário do *Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti* e, em paralelo, função de Secretário Geral da *Quadriennale*. Por esta razão, antes mesmo da inauguração da mostra romana, Bardi noticiara em primeira mão a escolha de Oppo pelo *Palazzo delle Esposizioni*, projeto do arquiteto Pio Piacentini, que naquele momento passava por um intenso trabalho de manutenção para receber a mostra.¹⁰¹ O tom do artigo demonstrou a contrariedade de Bardi na escolha desta sede, ideia reforçada mais adiante, quando da escolha do mesmo local para abrigar a *Mostra della rivoluzione Fascista*, que segundo ele merecia um novo edifício coerente com o tempo, ou seja, *razionalista*.

Com a abertura da *Quadriennale*, em 1931, Bardi iniciou as suas críticas reprovando as inaugurações da exposição, realizadas pelo Duce e, em outra ocasião, pelo Rei, com seus convidados específicos.¹⁰² Também desaprovou o público frequentador da mostra, que segundo ele era burguês, contrário ao que propunha o regime fascista.¹⁰³ Além de afirmar que, embora a *Quadriennale* se

⁹⁹ PATTI, Mattia. *OPPO, Cipriano*. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 79 (2013). In: [http://www.treccani.it/enciclopedia/cipriano-oppo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cipriano-oppo_(Dizionario-Biografico)) [Acesso em: 22/10/13, 18:07].

¹⁰⁰ No dia 3 de janeiro de 1931, na inauguração da *I Quadriennale*, Mussolini pronunciou o seguinte discurso: "Voi avete accennato agli aiuti di ordine materiale e finanziario dati dal Governo a questa Esposizione e ad altre manifestazioni del genere. Non sono stati molto importati, dati i bisogni e dati gli obiettivi; ma voi intendete il perché. Tuttavia, più che della cifra, più che della misura, dovete tener conto della ispirazione, cioè dell'indirizzo politico". Opera omnia cit., vol. XXIV, pp. 331-32. In: CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*. p. 108.

¹⁰¹ "Per la mostra, prevista agli inizi del 1931, fervono i lavori di manutenzione straordinaria del vecchio palazzo delle esposizioni di via Nazionale, opera di Pio Piacentini, da tempo in disuso. Artefice della ristrutturazione e regista del complesso meccanismo selettivo è colui che ha voluto anche la Galleria di Roma, il segretario del Sindacato Belle Arti Cipriano Efsio Oppo". B. *Alla Quadriennale*. *L'Ambrosiano*, mercoledì 26 novembre 1930. In: CORBELLINI, Giovanni & TENTORI, Francesco (scritti di). 1984-1998: una linea di ricerca IUAV.

¹⁰² P. M. Bardi. *Mussolini e la Quadriennale*. *L'Ambrosiano*, venerdì 2 gennaio 1931. Idem.

¹⁰³ BARDI, P. M. *Il pubblico della Quadriennale*. *L'Ambrosiano*, sabato 17 gennaio 1931. Ibidem.

designasse como uma *completa rassegna delle arti*, ela não possuía sequer uma seção de arquitetura.¹⁰⁴ Por outro lado, o jornalista elogiou a ambientação do *Palazzo delle Esposizioni*, executada pelo arquiteto Alessandro Limongelli, preferível segundo ele à montagem realizada quatro meses antes,¹⁰⁵ demonstrando o seu interesse pelas técnicas expográficas desde então: “*Gli artisti che non hanno nulla da fare in quanto ad “arte pura” dovrebbero allenarsi alla tecnica delle esposizioni; i pittori, scultori, architetti, che hanno organizzata la Mostra di Via Nazionale insegnano che si può far molto per l’avvenire.*”¹⁰⁶

Ainda que Bardi não estivesse diretamente ligado às comissões das mostras abordadas neste texto, nota-se que o contato com os seus principais responsáveis, garantiram o privilégio de informações, assim como comprova a sua visita à *Quadriennale* quatro meses antes de sua inauguração, possivelmente por intermédio de Oppo. No caso da *Triennale*, foi encontrada uma correspondência no qual Bardi foi convidado a participar de uma *seduta* na Câmara, que discutiria a *Triennale*, pedido posteriormente realizado a Giulio Benedetti e a Giulio Barella, este diretor de *L’Ambrosiano* e presidente da *V Triennale*.¹⁰⁷

A crítica destinada à *Triennale* deu início, assim, com a polêmica do edifício que abrigaria essa mostra, de mudança para Milão. Bardi publicou esta notícia em entrevista com Barella, na expectativa de que o novo projeto seguisse os ideais da *giovane architettura italiana, razionalista*, que era liderada por ele nos jornais. Quando Bardi vem a saber que compunham o comitê organizador da mostra naquele período, Carlo Alberto Felice, Giò Ponti e Mario Sironi, seu entusiasmo diminuiu, uma vez que Sironi, artista pertencente à corrente *novecento*, manteria uma relação mais próxima com os arquitetos Giovanni Muzio e Marcello Piacentini, ao invés de Giuseppe Terragni e Adalberto Libera. O novo projeto da *Triennale* denominado *Palazzo delle Arti* foi por fim destinado e realizado por Muzio, tendo sido criticado por Bardi no *L’Ambrosiano* como um projeto infeliz. Embora naquele momento, Bardi já representasse uma figura de destaque no mundo do jornalismo e

¹⁰⁴ P. M. Bardi. *Mussolini e la Quadriennale*. L’Ambrosiano, venerdì 2 gennaio 1931. Idem.

¹⁰⁵ B. *Arte “coloniale” in esposizione*. L’Ambrosiano, mercoledì 30 settembre 1931. Ibidem.

¹⁰⁶ BARDI, P. M. *Esposizioni*. Il Mare – Rapallo 21 gen 1931

¹⁰⁷ *Illustre Bardi, Il Comm. Barella mi avverte di aver detto a Benedetti di pregarla di assistere alla seduta alla Camera domani martedì, in cui si parlerà della Triennale*. Correspondência TRIENNALE Milano, de 23 de novembro de 1931. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 8. Giulio Barella era um velho conhecido de Bardi, quando este foi cronista do *Il Secolo di Milano* e Barella Diretor Administrativo daquele jornal. Neste momento Barella, além de Diretor Administrativo do *Popolo d’Italia*, órgão oficial do regime, e de *L’Ambrosiano*, era o Presidente da Triennale di Milano. Teria, além do mais apoiado Bardi em algumas ocasiões, fazendo uma Carta de Recomendação na função de Presidente da *Triennale* de 1933, para a viagem de Bardi à URSS, afirmando que este era o responsável da *Triennale* para “*développer dans l’occasion de son voyage dans l’URSS une active propagande au bénéfice de l’Exposition même, et d’entrer en relation à ce sujet avec les autorités (...)*”. In: Fondo Bardi, Busta 10. Archivio Storico Civico di Milano.

da crítica, Barella pediu que ele que não voltasse mais a publicar mais notícias sobre a *Triennale*.¹⁰⁸

Assim, com a inauguração da *V Triennale*, Bardi que recendente havia fundado a revista *Quadrante*, publicou uma série de críticas dirigidas à mostra milanesa. Conforme descreve o artigo *Considerazioni sulla V Triennale*, o objetivo da revista era o de realizar uma cobertura completa sobre a *V Triennale*, o que não foi possível, devido a mostra não ter se ultimado a tempo.¹⁰⁹ Também, mais uma vez, as suas críticas se dirigiram ao *Palazzo dell'Arti*, que segundo ele deveria ser a arquitetura italiana mais moderna da exposição, mas que ao contrário disto, era um edifício que confundiria o público, de estilo *Palladio*, argumento que ganhou apoio, como foi o caso do artista Luigi Bartolini.¹¹⁰ No mesmo artigo de Bardi, o jornalista afirmou que a *Triennale* era uma mostra contraditória, uma vez que defendia o estilo *neo-ottocentesco* e o *razionalismo*, colocados no mesmo plano da modernidade artística e, relatou que a mostra era uma exposição para a burguesia, já que havia visitado apenas um projeto de temática “casa popular”.

Bardi que havia sido impedido de publicar as suas críticas sobre a *Triennale* em *L'Ambrosiano*, viu em *Quadrante* uma alternativa para dar continuidade em suas polêmicas, continuando a causar desgostos à Comissão Organizadora da mostra, presidida por Barella. Este o demitiu de *L'Ambrosiano*, conforme descreve uma série de correspondências trocadas entre Bardi, Barella e Benedetti, onde justifica-se que a posição de Bardi como Codiretor da revista *Quadrante* era incoerente para o *L'Ambrosiano*.¹¹¹ De fato, Bardi representava uma ameaça para o *lobby* Milanês e sabia disto ao afirmar que “estaria incomodando interesses maiores”.¹¹²

Embora este episódio tenha marcado Bardi, este não deixou de noticiar a *Triennale* em *Quadrante*, voltando a publicar notícias no terceiro exemplar da revista, de julho de 1933, e no trigésimo quarto exemplar, de outubro de 1936, sobre a sua VI edição. Neste exemplar foi incluída uma nota, que anunciava que na próxima edição da revista, seriam publicados escritos sobre a *Triennale* e a *Biennale*, entretanto a revista dedicou-se quase que totalmente a uma reportagem sobre a *Casa del Fascio*, tendo sido esta a última publicação da revista, que encerrou a sua publicação. Ainda na *Quadrante*, Bardi publicou um artigo sobre a *II Quadriennale*, de 1935, no vigésimo segundo número da revista, de fevereiro do

¹⁰⁸ BARDI, Pietro Maria. (Assinado B.) *Triennale di Milano*. *L'Ambrosiano*, giovedì 2 luglio 1931. In: CORBELLINI, Giovanni & TENTORI, Francesco. *1984-1998: una linea di ricerca IUAV*.

¹⁰⁹ BARDI, P. M. *Considerazioni sulla V Triennale*. In: *Quadrante* n. 22, febbraio XIII, 1935. p. 3.

¹¹⁰ BARTOLINI, Luigi. *Libelli, Il Libello del Palazzo Triennale*. Texto datilografado, sem data. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 7.

¹¹¹ Para maiores informações consultar: “Licenziamento dell'Ambrosiano”. In: MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna: Storia di una polemica*. p. 225 – 233.

¹¹² Correspondência de Bardi a Benedetti, de 13 de julho de 1933. In: Idem. p. 231.

mesmo ano, no qual alegou que mesmo passados quatro anos de uma mostra a outra, não houveram melhorias e, afirmando ainda que as exposições de arte estariam errando ao não levar em conta a arquitetura, uma vez que as pinturas e esculturas expostas deveriam servir a ela.¹¹³

Como resultado, nota-se que dentre a tríade das principais exposições italianas, Bardi se manteve passivo com relação à *Biennale di Venezia*, mostra que foi referência na constituição da *Triennale di Milano* e da *Quadriennale di Roma*, conforme declaram estudiosos de exposições de arte na Itália. Isso possivelmente aconteceu uma vez que Milão e Roma, cidades de destaque no âmbito artístico italiano, foram as localidades onde Bardi desempenhou as suas atividades laborais e, as quais o jornalista fez importantes contatos, como foi o caso de Barella e Oppo, que ocupavam funções de destaque junto da *Triennale* e da *Quadriennale*. A crítica de Bardi à *Biennale di Venezia*, só aconteceria a partir de sua transferência ao Brasil, momento no qual o país se insere nessa mostra.

Por fim, um último fato a considerar é que embora as críticas de Bardi realizadas por meio do jornal *L'Ambrosiano* e da revista *Quadrante* tenham causado polêmicas devido a reflexão sobre a moralidade dessas grandes exposições, a falta do senso de coletividade e de coerência com o tempo, de *andar verso il popolo*, conforme ditava a ideologia fascista, elas expunham artes em um sentido amplo, englobando pintura, escultura, artes decorativas, design, arquitetura, característica das exposições italianas que Bardi tomaria como modelo.

1.4. Antecedentes histórico-culturais do MASP e MAM

“Na literatura brasileira, 1930 é um marco. Nova experiência se inicia. Nas artes plásticas, 1930 não tem o mesmo alcance. Tudo já estava feito, tudo fora tentado desde 1908 e, para todas as tendências em desenvolvimento, havia pioneiros. Em 1930 não se verifica nenhuma parada, não se procede a nenhuma revisão de valores: continuamos.”¹¹⁴

Não obstante o Museu de Arte de São Paulo - MASP e o Museu de Arte de São Paulo - MAM tenham sido criados no pós Segunda-Guerra, desempenhando um papel importante na propagação da arte moderna brasileira, estes museus foram o resultado de uma série de ações culturais que vinham se desencadeando em São Paulo desde o final do século XIX. Este foi o caso do Museu Paulista, conhecido

¹¹³ BARDI, P. M. *Ristampa: “Nuove esigenze delle esposizioni - nota comparsa sull'“Ambrosiano” del 20 marzo 1931, sulla tecnica della 1a Quadriennale, che serve a dimostrare che dopo 4 anni le cose sono come prima.”* In: *Quadrante* n. 22, febbraio XIII, 1935. pp. 35-36.

¹¹⁴ MILLIET, Sergio. *1930-1951 em São Paulo*. Rio de Janeiro: Última Hora. 20 de outubro de 1951.

popularmente como Museu do Ipiranga, cujo projeto vencedor foi concebido em 1881 pelo arquiteto-engenheiro italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi. O projeto consistia na construção de um monumento-edifício comemorativo da Independência do Brasil e foi inaugurado em 1890, inacabado por falta de recursos. Mesmo que inicialmente tenha desempenhado papel de monumento simbólico, ligado às noções de nacionalismo e modernismo do período republicano, o edifício se converteu em 1891 em Museu de Ciências Naturais, tornando-se em 1894 sede do Museu do Estado.¹¹⁵

Neste sentido, desde a primeira publicação da *Revista do Museu Paulista*, ocorrida em 1895, artistas vinham reivindicando a construção de um anexo para estabelecer um museu de arte nas imediações do Museu Paulista. Em consequência disso, foi disponibilizada uma sala dentro do novo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo, instituindo-se em 1905 a Pinacoteca do Estado de São Paulo, regularizada com Projeto de Lei em 1911,¹¹⁶ no mesmo ano da fundação do Teatro Municipal de São Paulo. A história do Museu Paulista esteve, assim, entrelaçada à Pinacoteca do Estado, também devido a doação de 26 pinturas para a sua constituição, sendo ainda responsável pela origem dos Museus de Zoologia (1890) e de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (1989).¹¹⁷

A partir daí a expansão de iniciativas culturais em São Paulo se deu, com destaque à Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes, realizada em 1911 no Liceu de Artes e Ofícios, que apresentou seções de pintura, arquitetura e arte decorativa, cujas obras vendidas foram nomeadamente de paisagens, temática preferida dos colecionadores da época. Ainda, em 1912, houve a regulamentação do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, um programa de bolsas concedidas a artistas pelo Governo paulista, para a realização de período de aperfeiçoamento na Europa, que de certa forma, supria a falta de formação superior no país.¹¹⁸

¹¹⁵ Ana Claudia Breffe analisa a fundação e trajetória do Museu Paulista, que ao longo de 28 anos foi dirigida pelo historiador Affonso d'Escragno Taunay, levando em conta a ótica paulista e seus limites, alimentados pelos interesses políticos e econômicos da elite bandeirante. In: BREFFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a Memória Nacional 1917-1945*.

¹¹⁶ BARBUY, Heloisa. *O Museu Paulista e a Pinacoteca do Estado*. pp. 136-145. In: ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (org.). *Pinacoteca do Estado. A História de um Museu*.

¹¹⁷ CAMARGOS, Marcia. *A Pinacoteca em Oito Tempos: Um Ensaio Histórico*. pp.34-135. In: ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (org.). *Pinacoteca do Estado. A História de um Museu*.

¹¹⁸ A coleção da Pinacoteca recebeu obras do Pensionato Artístico, uma vez que os artistas consagrados com esta bolsa, além de enviar relatórios comprovando o aproveitamento nos estudos ao Governo, no caso dos pintores, estes deveriam depositar na Pinacoteca duas cópias de pinturas célebres e um trabalho original, tendo a instituição adquirido 30 pinturas e 3 esculturas com destaque aos trabalhos de Victor Brecheret e Anita Malfatti. Faziam parte do júri de seleção dos artistas nomes como os de Ramos de Azevedo, Olívia Guedes Penteado e Freitas Valle. CAMARGOS, Marcia. A

As ações culturais neste período ficaram concentradas nas mãos dos grandes fazendeiros ligados à exportação do café, que tinham fortes ligações políticas e que adotara um modo de vida europeu, nomeadamente francês, devido as suas longas temporadas de permanência em Paris. Um exemplo foi Antonio Alvares Leite Penteado, que em uma de suas permanências em Paris com toda a família teria visitado em 1900 a grande Exposição Universal e, de volta ao Brasil, trouxera o estilo em voga da época, o *art nouveau*, em vários de seus edifícios que mandara construir em São Paulo, como a Vila Penteado, no bairro Higienópolis. Seus filhos Armando e Sílvio teriam adquirido formação europeia tendo vivido entre o Brasil e a França. Mas com o advento da Primeira Guerra Mundial, o intercâmbio entre o Brasil e a Europa foi dificultado, trazendo uma série de consequências, tais como a diminuição da importação de produtos europeus e o desenvolvimento da indústria nacional, além do impulso no âmbito cultural atrelado a esse processo de industrialização.

Logo, São Paulo, nas duas primeiras décadas do século XX, deixava de ser exclusivamente um centro regional produtor e exportador de café, tornando-se uma metrópole que, graças ao capital acumulado, entrava em pleno processo de industrialização e modernização. Além disso, o seu desenvolvimento demográfico aumentara, devido aos altos índices de imigração interna e externa, especialmente europeia, apresentando-se como uma sociedade dividida entre os descendentes de uma elite burguesa oriundos de famílias detentoras de terras e enriquecidas pela economia do café, das indústrias e dos bancos, e, por uma vasta população formada por imigrantes, proprietários de pequenos negócios dedicados à produção desta elite industrial. A verdadeira inserção do imigrante na sociedade paulista, inclusive no setor cultural, teria sido somente possível a partir das gerações seguintes.¹¹⁹

O manifesto do pensamento industrial floresceu também com a participação do Brasil nas Exposições Universais desde o século XIX, em Londres, Paris, Viena, Filadélfia, Chicago, Saint Louis, Turim, recebendo o país em 1922 a Exposição Universal do Rio de Janeiro, acontecimento realizado junto das comemorações do Centenário da Independência do Brasil. Anteriormente a este evento, em São Paulo, exposições preparatórias teriam tido lugar, com destaque à I Exposição Industrial de São Paulo, em 1917, que construiu o Palácio das Indústrias especialmente para

Pinacoteca em Oito Tempos: Um Ensaio Histórico. pp.34-135. In: ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia (org.). *Pinacoteca do Estado. A História de um Museu*.

¹¹⁹ Um exemplo que denuncia a limitação dos imigrantes dentro dos setores sociais se encontra, por exemplo, na Sociedade de Arquitetos e Engenheiros de São Paulo, fundada em 6 de maio de 1911, denominada Instituto de Engenharia, que excluía profissionais italianos. Outra questão encontrada em diversas fontes bibliográficas é relativa à depreciação do estrangeiro no período, a partir do modo no qual os italianos eram referenciados: “italianinhos” ou “carcamanos”.

sedia-la.¹²⁰ Esta exposição contou com a presença de diversas empresas, com destaque às Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo – IRFM, que sempre se destacavam e ganhavam prêmios.

Esta tipologia de exposição deu continuidade, englobando também aspectos como a imigração, como foi o caso da Exposição Agrícola Industrial Artística Histórica Comemorativa do Cinquentenário da Imigração oficial no Estado de São Paulo, no Parque D. Pedro I, em 1937.¹²¹ E mais adiante, em 1941, incluindo o 1º Salão de Arte dentro da Feira Nacional de Indústrias, organizado por Quirino da Silva no Parque da Indústria Animal na Água Branca, acontecimento significativo da relação entre as artes e a indústria.

Mas com o fim da Primeira Guerra, as constantes mudanças de São Paulo não se limitaram apenas em suas configurações físicas, mas no estabelecimento de um movimento de renovação cultural, que pretendia incluir o país na contemporaneidade internacional, que vinha modificando os padrões estéticos. Foi assim, no Teatro Municipal de São Paulo, que se deu em 1922 a Semana de Arte Moderna, chamada também de Semana de 22, marco do modernismo brasileiro.¹²² Esta corrente propunha o rompimento com a produção artística que havia se consolidado no Brasil, entre o fim do século XIX e o início do século XX, que dizia-se pautada nos modelos acadêmicos europeus, propondo a liberdade de criação e expressão, baseada na autenticidade nacional e na descoberta do Brasil a partir da valorização de formas populares de cultura. Para isto, muitos artistas tomaram como exemplo as diversas linguagens das vanguardas europeias, especialmente o primitivismo.

¹²⁰ As exposições realizadas em São Paulo ocorreram em 1875, 1885, 1890, 1892-93, 1902, 1904, 1908, 1917, 1919 e 1920. Para maiores informações sobre a I Exposição Industrial de São Paulo de 1917 consultar: LIMA, Paula Coelho Magalhães de. *A Exposição de 1917 no Palácio das Indústrias em São Paulo: representações do industrialismo na metrópole nascente*. In: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=2971> [Acesso em: 12/03/14, 14:50].

¹²¹ Foram encontradas correspondências com o convite do Governo brasileiro ao Governo italiano para participar da Exposição Agrícola Industrial Artística Histórica Comemorativa do Cinquentenário da Imigração oficial no Estado de São Paulo, onde foram encontradas uma variedade de propostas de exposições, divididas por pavilhões: *“padiglione azzurro: industrie meccaniche, urbanistica, costruzione; padiglione bianco: varie industrie agricole, caffè, cotone, fibre, tabacco; padiglione verde: trasporti, veicoli, artefatti di gomma e di cuoio, lubrificante, industrie turistiche, sport, propaganda; padiglione rosso: industrie artistiche e decorative, musica e strumenti musicali, cinematografia, apparecchi radio, libri, giornali; padiglione giallo: industrie.”* In: RomaEur MCP DG Servizi Della Propaganda: Sao Paulo.

¹²² A Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em fevereiro de 1922 constituiu “o primeiro movimento coletivo no sentido da emancipação das artes e da inteligência brasileira”, conforme afirmou Mário de Andrade, anos depois. Apesar do designativo “semana”, o evento ocorreu em cinco dias, trabalhando em cada dia um aspecto cultural: pintura, escultura, poesia, literatura e música. O evento marcou o início do modernismo brasileiro, sendo as suas ideias difundidas por meio da *Revista Klaxon* e da *Revista de Antropofagia*. Seus principais membros foram Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Víctor Brecheret, Plínio Salgado, Anita Malfatti, Menotti Del Pichia, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tarsila do Amaral, Tácioto de Almeida e Di Cavalcanti.

Um dos pensadores e condutores da Semana de 22, Mário de Andrade, revelou esta intenção de construção de uma brasilidade, além do anseio em tornar a arte brasileira autônoma, de forma a atingir o estágio da modernidade europeia e norte-americana: “*Nós só seremos civilizados o dia em que criarmos o ideal, a orientação brasileira. Então passaremos da fase do mimetismo pra fase da criação. E então seremos universais, porque nacionais*”.¹²³ As divergências de uma identidade nacional, entretanto, apareceram com as diversidades regionais, sendo o debate acerca da construção de uma identidade brasileira muitas vezes conflitantes entre os seus próprios articulistas, como foi o caso de uma troca de correspondências entre Mário de Andrade e Sérgio Milliet, este último convidado para integrar o Movimento Modernista.¹²⁴

Embora a Semana de 22 não ter obtido em sua época a mesma importância que posteriormente ela alcançou, de marco, ela proporcionou o envolvimento entre mecenas e financiadores do crescente mercado de arte paulista dos anos 1920 e 1930 junto de artistas e pensadores modernistas. Este fato foi favorável, uma vez que as transformações de juízo e apreciação artística no Brasil foram melhor incorporadas graças ao apoio destes mecenas, os quais se destacam Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, personalidades pertencentes a uma elite conservadora, mas que se mostraram mais sensíveis às linguagens das vanguardas artísticas europeia e brasileira.¹²⁵

Olívia Penteado¹²⁶ residiu entre São Paulo e Paris, tendo permanecido na capital do café ao longo da Primeira Guerra, momento no qual já frequentava círculos de artistas. Retornando a Paris em 1921, para se desfazer de seu apartamento, foi por meio de seu amigo Paulo Setúbal que ela soube da agitação modernista que se concretizou na Semana de 22 e, a partir disto, ela que em suas permanências em Paris se mantinha mais próxima a artistas anti-modernistas, passou a frequentar artistas modernos como Pablo Picasso, Constantin Brancusi e Fernand Léger.

¹²³ ANDRADE, 1988, p. 30-31. Cit: SILVEIRA, Sirlei. *A Brasilidade Marioandradina*. In: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/13/13> [Acesso em: 18/03/2014, 16:48].

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Sergio Miceli, descreve o período de formação do modernismo paulista, centrando a sua análise nos círculos requintados de sociabilidade que envolviam artistas, mecenas, colecionadores, políticos e medalhões da economia agro-exportadora. Miceli argumenta ainda que as escolhas estéticas que os mecenas brasileiros adquiriam da Europa e julgavam como moderno, eram na realidade pinturas feitas especialmente aos consumidores dos sistemas periféricos de produção cultural como os Estados Unidos, Brasil, Argentina, que continuavam de modo desigual dependentes dos cânones e linguagens da matriz culta. MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. 19p.

¹²⁶ Para maiores informações sobre Olívia Guedes Penteado, consultar: DANTAS, Antônio Arruda. *Dona Olívia: (Olívia Guedes Penteado)*.

De volta ao Brasil, trouxe algumas obras de vanguarda que havia adquirido e, em 1924 construiu no jardim de sua residência localizada no bairro dos Campos Elísios, um pequeno pavilhão de arte moderna decorado por Lasar Segall, onde deu início ao Salão Modernista, enfrentando a resistência aos novos valores artísticos que se desenvolviam no país. No pavilhão, Olívia recebia artistas e intelectuais para reuniões semanais às terças-feiras, às 5 horas da tarde, oferecendo chá em meio a alongadas conversações literárias e estéticas e música.

Ainda, foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars no Brasil, em 1924, que Olívia se envolveu na organização de duas expedições artísticas junto de seus amigos modernistas, uma no Rio de Janeiro, para assistir as comemora carnaval e, outra, nas cidades históricas de Minas Gerais, para que o escritor franco-suíço conhecesse as obras de Aleijadinho. Mais adiante, em 1927, Dona Olívia fez a sua primeira “viagem etnográfica” no norte do país em companhia de Mário de Andrade, e em continuação, foi ao nordeste em 1928. Estas duas viagens dariam fruto ao diário de Mário de Andrade *O Turista Aprendiz*.¹²⁷

Mas retomando a Semana de 22, os seus desdobramentos deram continuidade a partir da publicação de manifestos e a criação de movimentos (Pau-Brasil, Verde-Amarelo e Antropofágico). Mas foi somente a partir de 1930, ano de início da Era Vargas, que a formação de grupos de artistas emergentes e a organização de exposições de arte, que defenderam uma nova classe artística, se deu. Estes grupos foram representados pela Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM, Clube dos Artistas Modernos - CAM, Grupo Santa Helena, além da Família Artística Paulista - FAP e dos Salões de Maio, que ainda que apesentassem características diferentes, estabeleceram um diálogo entre eles.

A SPAM foi uma organização de artistas fundada em 1932, cuja figura principal foi Lasar Segall. Constituída por artistas, músicos, literatos, arquitetos, jornalistas e mecenas ligados ao modernismo - como Paulo Prado, Olívia Guedes Penteadó, Mário de Andrade, Paulo Mendes de Almeida Sérgio Milliet, Rossi Osir, Mina Klabin Warchavichik, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Vittorio Gobbis, Menotti del Picchia e Antonio Gomide - desenvolveu uma série de atividades com destaque à 1ª Exposição de Arte Moderna (1933), que a partir de coleções particulares reuniu obras de artistas modernos nacionais e internacionais e a 2ª edição desta mesma exposição (1933) que contou também com participação de artistas do Rio de Janeiro. Os bailes carnavalescos promovidos pela SPAM foram famosos, em razão

¹²⁷ FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Viagem e criação em Mário de Andrade. In: <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor/congressos/viagem-e-criacao-em-mario-de-andrade.html> [Acesso em: 12/05/2014, 13:14].

de suas temáticas e produções extravagantes, tais como *Canaval da cidade de SPAM* (1933) que esquematizou uma cidade em miniatura e a *Expedição às Matas Virgens de Spamolândia* (1934) que construiu o cenário de uma selva de atmosfera surrealista, com animais antropomórficos, bicéfalos, agigantados, bi e tridimensionais de imaginário tribal e indígena.

Dissidente da SPAM, fundou-se em 1932 o CAM, liderado por Flávio de Carvalho. Uma das diferenças deste clube foi que, ao contrário da SPAM, ele teve a intenção de ser mais autônomo, denominando-se antielitista e sem a inclusão de mecenas e sócios doadores. Em seu espaço, o CAM recebeu os ateliês dos artistas Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti e promoveu atividades que procuravam demonstrar o seu caráter crítico e anárquico, a partir das conferências de Mário Pedrosa sobre “Teoria Marxista” e outra sobre “A evolução da arte”.¹²⁸ Outra atividade que se destacou foi a encenação do *Bailado do Deus Morto* (1933), espetáculo ligado ao Teatro da Experiência de Flávio de Carvalho, que consistiu na encenação das relações dos homens com deuses, peça polêmica que acarretou com o fechamento do teatro pela polícia. Do CAM nasceu em 1937 o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo – Sinap, num momento que se estabelecia uma nova legislação trabalhista, beneficiando uma série de categorias profissionais, em prol da profissionalização da atividade artística.

Formado em sua grande maioria por artistas de origem italiana, o Grupo Santa Helena surgiu em 1934 mas foi somente descoberto em 1936 por Osir Rossi e Vittorio Gobbis, em ocasião da Exposição de Pequenos Quadros. De perfil proletário, anti-vanguardista e anti-experimentalista, o seu primeiro integrante foi Francisco Rebolo, que passou a dividir o seu atelier localizado no Palacete Santa Helena, próximo à Praça da Sé, com Mário Zanini unindo-se ainda Manoel Martins, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Alfredo Volpi, Humberto Rosa e Alfredo Rizzotti. As pinturas do Grupo tinham forte ligação europeia, sobretudo com o impressionismo e pós-impressionismo, com o *novecento* italiano e o expressionismo, sendo por esta razão julgados pelos modernistas como acadêmicos. A primeira aparição com a rubrica Grupo Santa Helena aconteceu na 1ª Exposição organizada pela FAP, tendo o grupo adquirido maior reconhecimento a partir de sua participação na 2ª edição desta exposição, devido a um artigo publicado por Mário de Andrade.

A FAP fundada por Paulo Rossi Osir e Waldemar da Costa, não teve intenção de ser revolucionária, mas de produzir uma arte fundamentada nas lições

¹²⁸ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. 77p.

do passado. Realizou três exposições (1937, 1939 e 1940), tendo as primeiras lugar em São Paulo e a última no Rio de Janeiro, com a participação de uma série de artistas de diferentes correntes. Além do Grupo Santa Helena, foram expostas obras de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi, Manuel Martins, Candido Portinari, Nelson Nóbrega, Ernesto de Fiori, Carlos Scliar, Paulo Sangiuliano e Bruno Giorgi, demonstrando multiplicidade de correntes artísticas. Com o final da FAP surgiria, em 1945, o Clube dos Artistas e Amigos da Arte – Clubinho, uma das associações mais duradouras dentre as várias criadas no período.

Contrariamente à FAP, que retomou a tradição com a arte, já tinha sido estabelecido por Quirino da Silva o Salão de Maio, que promoveu três exposições (1937, 1938 e 1939) na cidade de São Paulo. De rótulo vanguardista e ousado, o Salão teve como colaboradores Geraldo Ferraz, Paulo Ribeiro de Magalhães, Flávio de Carvalho e Madeleine Roux, esta substituída em sua segunda edição por Odete de Freitas. O desígnio dos Salões foi o de criar um espaço para a arte moderna nacional e promover o intercâmbio da produção moderna internacional, com destaque, em sua terceira edição, à exposição de obras de Alexander Calder, Josef Albers e Alberto Magnelli. Ainda no âmbito internacional, o cineasta italiano Anton Giulio Bragaglia realizou uma conferência intitulada “As tendências modernas da cenografia”. O Salão de Maio teve alta difusão e cobertura jornalística, uma vez que Geraldo Ferraz e Quirino da Silva eram jornalistas ativos. Por outro lado, os seus organizadores eram homens de personalidade forte, tendo esta iniciativa cessado devido a discrepâncias com Flávio de Carvalho.

Desta forma, esses salões e exposições estimularam a produção artística nacional e buscaram instituir um diálogo internacional nas artes. Por outro lado, no campo intelectual, Mário de Andrade propôs um projeto para estruturar as atividades culturais de São Paulo, através da criação do Departamento de Cultura deste município. Fundado em 1935, Mário de Andrade foi nomeado o seu diretor pelo prefeito Fabio Prado, tendo permanecido nesta função até 1938. Sérgio Milliet, por sua vez, foi nomeado diretor da divisão de Documentação Histórica e Social do Departamento de Cultura, tendo junto de Mário, desenvolvido uma série de propostas, tais como a construção de um edifício novo para a Biblioteca Municipal e a criação de um Museu de Arte Moderna.¹²⁹ Com a implantação do Estado Novo por

¹²⁹ O projeto previa outras atividades, como a restauração de documentos, a criação do Museu da Palavra, pesquisas folclóricas, a realização de congresso de língua nacional cantada: coro madrigalista, organização de um setor de iconografia, publicações e a construção de um edifício para a Biblioteca Municipal. Também escola de gravura, laboratório cinematográfico para realização de filmes científicos e educativos, a criação de museu de reproduções de caráter didático (proposta de Mário de Andrade) e

Getúlio Vargas, Mário de Andrade passou a lecionar na Universidade do Rio de Janeiro, tendo Milliet prosseguido algumas iniciativas.

Sérgio Milliet contribuiu na reformulação da *Revista do Arquivo Municipal*, criada em 1934, incorporando-a ao Departamento de Cultura. A revista, a qual permaneceu sob sua direção até 1946, designou-se a publicar documentos históricos, leis, resoluções e atos municipais, passando a incluir textos vinculados ao trabalho e pesquisas desenvolvidos no Departamento de Cultura, durante a direção de Mário de Andrade. Todavia, em 1943, Milliet foi encarregado pelo prefeito Prestes Maia de dirigir a Divisão de Bibliotecas, passando a atuar na Biblioteca Municipal até a sua aposentadoria, em 1959.¹³⁰ Neste sentido, merece destaque a inauguração da Seção de Arte da Biblioteca Municipal, que aconteceu em 25 de janeiro de 1945, durante a cerimônia de abertura do I Congresso Brasileiro de Escritores, tendo Milliet iniciado a formar o primeiro acervo público de arte moderna brasileira.

Evidencia-se ainda a atividade de Milliet voltada à crítica de artes dentro do jornal *O Estado de S. Paulo*, que a partir de 1938 se deu de forma mais constante. A crítica que iniciaria a se consolidar neste período seria assim dividida entre duas gerações: por um lado estavam os modernistas vanguardistas provenientes da Semana de 22,¹³¹ por outro, um grupo de jovens provenientes da Universidade de São Paulo - USP, instituída em 1934, denominado *Grupo Clima*. Embora este último grupo se diferenciasse em vários aspectos da geração de modernistas, ele adotou algumas personalidades como referência, assim como afirmou Antonio Candido sobre a figura de Sérgio Milliet.¹³² Foi, assim, nesta interpelação de gerações que a produção de uma crítica de arte se tornou mais ativa.

O *Grupo Clima*¹³³ nasceu das duas primeiras turmas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH, fundada em 1934, no mesmo ano

de um museu de arte moderna (proposta de Sérgio Milliet). GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. 61p.

¹³⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. 79p.

¹³¹ Entre os críticos mais atuantes estão Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Osório César, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva Geraldo Feraz, Luís Martins, Lourival Gomes Machado, Roger Bastide, Ibiapaba Martins, Mara Eugenia Franco, Ciro Mendes, entre outros. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. Nota 3, Introdução.

¹³² GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org). *Sérgio Milliet, 100 Anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. 18p.

¹³³ Eloisa Pontes, analisa o grupo de intelectuais paulistanos reunidos em torno da revista *Clima*, reconhecidos por terem sido herdeiros do modernismo. Pontes reconstrói a trajetória do grupo e seu papel dentro da crítica de artes, descrevendo também que durante os estudos na FFLCH - USP, ele teve aulas com professores europeus que formaram o quadro inicial desta faculdade, como Claude Lévi-Strauss, Fernand Braudel e Roger Bastide. O *Grupo Clima* era formado por Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Antonio Cândido, Rui Coelho, Gilda de Mello e Souza e Lourival Gomes Machado. In: PONTES, Heloisa. *Destinos mistos. Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*.

da criação da USP. Apelidado de “chato-boys” por Oswald de Andrade,¹³⁴ o grupo se diferenciou dos modernistas e dos cientistas sociais de sua geração por ter desenvolvido um verdadeiro papel de crítica, firmando-se no campo intelectual e cultural paulistano entre as décadas de 1940 e 1950. O veículo instituído pelo grupo para a divulgação de suas ideias foi a revista *Clima*, publicada entre maio de 1941 e novembro de 1944, voltada à cobertura do movimento cultural da cidade de São Paulo e da produção intelectual, especialmente nas áreas de cultura e política, literatura e cinema, artes plásticas e estética, música e teatro. Devido a repercussão do *Grupo Clima*, seus membros receberam convites para atuarem profissionalmente na grande imprensa, sobretudo nos jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, tendo posteriormente conquistado lugar como professores na USP e em projetos culturais, relacionados às áreas as quais cada membro se afirmou dentro de sua própria revista.

Ademais, os membros Lourival Gomes Machado e Paulo Emílio Sales Gomes se envolveram com o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM. Lourival dirigiu o museu por um período, além de ter sido comissário da representação brasileira dentro da Bienal de Veneza e diretor-artístico na Bienal Internacional de São Paulo. Por sua vez, Paulo Emílio, organizou e dirigiu a filmoteca do MAM, a qual fundou em 1940 junto de seus amigos do *Grupo Clima*, Décio de Almeida Prado e Antônio Candido e, cujo acervo de filmes constituiu o Clube de Cinema de São Paulo, que é hoje a Cinemateca Brasileira.

Desta forma, essa sucessão de ações culturais desencadeadas desde o final do século XIX até o advento da Segunda Guerra Mundial, em especial a formação de uma nova elite intelectual iniciada nos anos 1930, foram o resultado de uma demanda social que deu origem ao estabelecimento de novos aparelhos culturais, como foi o caso do MASP e do MAM, fundados em 1947 e 1948, respectivamente. Estudiosos alegam que a SPAM, o Salão de Maio foram os precursores do MAM,¹³⁵ assim como a Seção de Arte da Biblioteca Municipal se inseriu na mesma lógica.¹³⁶ Por sua vez, o diretor do MASP, P. M. Bardi, escreveu que circunstâncias exigiram que as atividades do museu, após a sua abertura,

¹³⁴ Conforme entrevista da Folha, Décio de Almeida Prado respondeu sobre o possível significado da expressão “chato boys”: “Boys”, eu acho, porque nós éramos crianças quando fizemos o “Clima”. Criança relativamente. Tínhamos 21, 22 anos. Ele [Oswald de Andrade] era da geração do meu pai, portanto... Nós nos dávamos muito bem. Íamos todos os domingos à casa dele. Então, isso explica “boys”. Agora, “chato” é porque ele achava a revista séria demais, porque pela primeira vez estava entrando na literatura o espírito da universidade, que é mais chato.” O modernismo era uma coisa muito mais livre. In: <http://almanaque.folha.uol.com.br/entdecioalmeidaprado.htm> [Acesso em: 12/05/2014, 09:52]

¹³⁵ ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*.

¹³⁶ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org). *Sérgio Milliet, 100 Anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*.

tivessem ligação com a Semana de Arte Moderna, dando ênfase na importância da perspectiva histórica, que foram insistidas desde o início.¹³⁷

A fundação dos dois museus paulistanos se deu assim em uma São Paulo de relevantes referências europeias, mas que apresentou crescimento análogo às cidades norte-americanas. Composta por uma população de origens heterogêneas, foi neste contexto que uma primeira geração de imigrantes iniciara a fazer parte de uma série de iniciativas de valorização da arte e da cultura, que começaram a ser colocadas em prática, principalmente por descendentes das famílias tradicionais paulistas e por empresários e industriais, tendo ainda a nova geração de imigrantes atingido também lugares de destaque dentro dos meios de comunicação social, aparelhos culturais, literatura, cinema, teatro, fato que se confirmou na década de 1950.¹³⁸ Por fim, os dois museus nasceram em um momento no qual a arte moderna brasileira já havia sido debatida, demonstrando estar suscetíveis para admiti-la e promove-la, atuando como uma verdadeira vitrine no Brasil e no exterior.

1.5. Francisco Matarazzo Sobrinho, o industrial mecenas

"Num certo sentido, o movimento de 22 abriu-me os olhos".¹³⁹

Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, conhecido também como Ciccillo, nasceu em São Paulo em 20 de fevereiro de 1898, progenito da notável família ítalo-brasileira Matarazzo, cujo complexo industrial estava em plena expansão no momento de seu nascimento. Segundo dos sete filhos de Andrea Matarazzo e Virginia Ceraldi,¹⁴⁰ seu nome se refere, contudo, ao seu tio Francesco Matarazzo, precursor no estabelecimento de um dos maiores impérios empresariais já existentes no Brasil.¹⁴¹

¹³⁷ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil: a new museum at São Paulo*. p. 34.

¹³⁸ Para maiores informações sobre a cidade de São Paulo e os imigrantes consultar: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*.

¹³⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 30.

¹⁴⁰ Os irmãos de Ciccillo eram: Maria Raffaella, Costabile, Pedro Paulo, Giannicola, Mariangela (que se casou com Chiquinho, o penúltimo filho do Conde Matarazzo e sucessor das indústrias Matarazzo) e Virginia.

¹⁴¹ Francesco Antonio Maria Matarazzo, conhecido como Conde Matarazzo, nasceu em Castellabate, Itália. Realizou os seus estudos em Salerno para ingressar na Academia de Guerra, mas com a morte de seu pai e sendo o irmão mais velho, teve que interrompe-los para auxiliar nas responsabilidades familiares. Imigrou para o Brasil em 1881, com 27 anos de idade, junto de sua mulher Filomena Sansivieri e os filhos Giuseppe e Andrea, tendo no Brasil nascido ainda Ermelino, Teresa, Mariangela, Attilio, Carmela, Lydia, Olga, Ida, Claudia, Francesco (Chiquinho) e Luigi, totalizando treze filhos. O plano inicial era o de desembarcar no Rio de Janeiro, mas por conta da Febre Amarela o navio desviou o trajeto, indo para Santos onde dali Francesco se dirigiu a Sorocaba, cidade que tinha conhecidos de Castellabate. Francesco trouxe toda a família, com a qual fez indústrias em conjunto, mas que a medida do tempo foram se desfazendo, com a volta de alguns irmãos para a Itália e a imigração de um irmão à Argentina, tendo sido o irmão Andrea, pai de Ciccillo, o que permanecera com o Conde. Na

Ciccillo teve uma infância bastante calma, realizando os seus primeiros estudos no Instituto de Educação Caetano de Campos, localizado na Praça da República, e, partindo aos 10 anos de idade a Nápoles para completá-los. Posteriormente ingressou em Engenharia em Liège, na Bélgica,¹⁴² mas com o advento da primeira Guerra Mundial retornou a Nápoles e, após o término do conflito, a São Paulo, impossibilitado de concluir a sua formação. Viveu até os 20 anos na Europa, completando o seu 21º aniversário no Brasil.

Com o retorno de Ciccillo, Francesco Matarazzo que já vinha transferindo parcela de seu poder à segunda geração de seus descendentes, em reunião de família para tratar do futuro do jovem, acenou-lhe um cargo de relevo na direção das *Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo – IRFM*. Ciccillo tinha, porém, a intenção de abrir um negócio próprio e comprou em 1924 as instalações metalúrgicas Matarazzo, antiga *Metal Graphica Aliberti*, localizadas à rua Caetano Pinto no Brás.¹⁴³ Associou-se a Giulio Pignatari (casado com a filha do Conde, sua prima, Lydia) e fundaram a *Pignatari & Matarazzo*.

Em 1929 os dois sócios realizaram a primeira automação da indústria, a partir da compra de equipamentos que trouxeram dos Estados Unidos para imprimir folhas-de-flandres e fabricar latas. Isso permitiu na década de 1930 a compra de outro negócio, a *Laminação Nacional de Metais*, que ocasionou a separação dos sócios, tendo Ciccillo ficado com as instalações originais renomeada *Metalúrgica Matarazzo - Metalma*, e Pignatari com a *Laminação Nacional de Metais*. Com a morte de Giulio, em 1937, o seu filho Francisco Matarazzo Pignatari, também conhecido como Baby, assumiria a direção do negócio paterno com apenas 20 anos de idade.¹⁴⁴ Ciccillo e Baby, respectivamente da segunda e terceira gerações, foram empreendedores de destaque da família Matarazzo além de terem representado figuras populares no meio social nacional e internacional.

Deste modo, a partir da década de 30, prosseguindo a tradição industrial familiar e espelhando-se no modo de fazer negócio do Conde, Ciccillo aderiu a uma

história do grupo Matarazzo, MARTINS divide as associações e dissociações de seus capitais em cinco fases: 1881-1890 chegada de Francesco Matarazzo ao Brasil com firma individual; 1890-1891 sócio dos irmãos Giuseppe e Luigi; 1891-1911 associado apenas com Andrea; 1911-1924 transformação de sociedade anônima com a adesão da segunda geração da família em cargos diretivos; 1924 com capital dominante e exclusivo. Além disto o autor divide em quatro fases a tipologia de produtos: armazém e fabricação de banha em Sorocaba até 1890; comércio e importação até 1900; atividades industriais e concentração vertical do grupo até 1930; predomínio de atividade industrial, de concentração horizontal, a partir de 1930. In: MARTINS, José de Souza. *Conde Matarazzo o empresário e a empresa, estudo de sociologia do desenvolvimento*. pp. 43 e 55.

¹⁴² Na Biografia de Ciccillo entende-se que Matarazzo Sobrinho teria realizado, desde o início, o curso de Engenharia em Liège. In: ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 19 e 20. Enquanto que COUTO diz que ele teria iniciado em Nápoles e dado prosseguimento em Liège. In: COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*. p. 84.

¹⁴³ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 20-22.

¹⁴⁴ COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*. p. 90.

política expansionista, criando indústrias de apoio.¹⁴⁵ Instalou novas unidades fabris em pontos estratégicos do país: Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Bahia, Ceará, e criou a *Mecânica Nacional S/A* destinada à produção de ferramentas e máquinas necessárias aos diversos estabelecimentos industriais que possuía, sendo o principal fornecedor de máquinas para a própria *Metalma*.¹⁴⁶

O êxito das IRFM, todavia, pode ser considerado um dos casos de maior destaque de indústria no comando de imigrantes, assim como a inserção da família Matarazzo na sociedade paulista desde a sua chegada no Brasil, momento no qual uma grande leva de imigrantes, substituiu a mão de obra escrava, trabalho principalmente nas lavouras de café e, posteriormente, representando a base da mão-de-obra industrial. As próprias IRFM eram compostas em sua grande maioria por trabalhadores e filhos de italianos, nacionalidade de estrangeiros predominante na cidade de São Paulo, que foi a terceira maior cidade italiana fora da Itália, perdendo apenas para Buenos Aires e Nova York.¹⁴⁷

Desde o princípio Francesco Matarazzo buscou manter boas relações com a elite paulistana, inserindo-se nela por diversos meios, como pela instalação de sua *Villa* na Avenida Paulista.¹⁴⁸ Buscou ressaltar que pertencia a uma tipologia de imigrante diferenciada, conseguindo atenuar a resistência da velha e fechada aristocracia paulistana, repleta de preconceitos contra imigrantes nacionais e estrangeiros. Essas relações não constituíram o desejo de ascender à mesma condição dessa elite e nem de chegar à ela a partir de ligações familiares, já que

¹⁴⁵ Francesco Matarazzo iniciou com uma fábrica de banha e foi, ao longo do tempo, criando outros negócios que servissem de apoio, estratégia excepcional, no qual produtos e serviços eram dominantes um dos outros. Expandiu assim o seu mercado, tendo permeado por diversos ramos industriais: desde a fabricação de farinha, óleo de caroço, sabonetes e sabões, velas, fósforo, cal, louças e azulejos, pregos, química aplicada, féculas, álcool, licores, vermouths, quinados, conhaques, papel e papelão, até serviços de serralha e caixotaria, oficina mecânica, transportes e energia. Muitos dos produtos das *IRFM* ganharam já em 1922 diplomas e medalhas na Exposição Universal do Rio de Janeiro, denotando o reconhecimento e qualidade de seus produtos. As Indústrias Matarazzo foram se ampliando cada vez mais, seja a partir da fabricação de produtos destinados ao consumo do próprio complexo fabril, na produção de novas mercadorias, criando filiais que foram além dos limites geográficos do estado de São Paulo, tendo presença no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Paraíba, Pernambuco, Bahia, expandindo-se para a Buenos Aires, Rosário, de Santa Fé, Bahia Blanca, Nova York, representando um dos maiores complexos industriais da América Latina. Para informações mais completas consultar COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*.

¹⁴⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 25.

¹⁴⁷ COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo a travessia*. p. 128.

¹⁴⁸ No início do século XIX a Avenida Paulista era local de residência de famílias tradicionais, repleta de grandes palacetes. Nela se instalou a *Villa* Matarazzo, que sofreu diversas ampliações de terreno e de construção, desde o primeiro projeto realizado em 1896 até a tentativa de implosão em 1989, conforme relata TOGNON, Marcos. Uma obra brasileira do círculo de Marcello Piacentini: a *Villa* Matarazzo. Além disto na autobiografia de Yolanda Penteado, “quatrocentona” que se casou com Ciccillo, ela retrata em suas memórias de infância que Matarazzo era sinônimo de pessoa rica: “Todas as tardes, íamos fazer o curso na Avenida Paulista. Todas as famílias faziam o curso. A Avenida Paulista era só de casas lindíssimas, e muitas delas já pertenciam a sírios ou italianos. Os italianos eram uma colônia próspera, com grandes fortunas. Basta citar que quando se queria dizer que uma pessoa era rica, dizia-se: “É um Matarazzo”. In: PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 55.

Francesco Matarazzo se considerava em melhores condições e a maioria de seus filhos se casou com italianos e, duas de suas filhas com príncipes italianos.¹⁴⁹

A família Matarazzo ganhou, assim, reconhecimento graças a conduta de Francesco Matarazzo, na Itália devido à sua colaboração em diferentes momentos históricos particulares, uma vez que o Conde sempre buscou conservar os laços com as suas origens e, no Brasil pelo pioneirismo industrial. Ainda, a despeito das ligações políticas que a família estabeleceu nos dois países, ela sustentou uma posição pragmática, sendo portanto possível permear nos diversos setores industriais no Brasil, cuja legislação para imigrantes era severa.¹⁵⁰

Na Itália, Francesco Matarazzo ganhou título de conde, obtido em 1917 pelo rei Vittorio Emanuele III, em reconhecimento aos serviços e contribuições prestadas ao seu país durante a Primeira Guerra Mundial, na qual articulou pessoalmente uma importante incumbência na coordenação do serviço de abastecimento das tropas com a importação de alimentos. Mais adiante, com a tomada do poder de Mussolini, o Conde Matarazzo doou grandes quantidades de dinheiro ao governo fascista: quando do boicote à Itália devido a questão com a Abissínia e à *Opera Nazionale Balilla*, órgão formativo da juventude fascista. Se encontrou em duas ocasiões com o Duce: em 1923 e 1926, esta última tendo o título de conde transformando em título hereditário.¹⁵¹ O entusiasmo da família Matarazzo pelo regime fascista se nota, de forma geral, sobretudo na primeira geração imigrada.¹⁵²

No Brasil, tem-se evidências de que Getúlio Vargas mantinha amizade e admiração por Francesco Matarazzo, unidos pela ideologia fascista que ambos cultivavam em comum.¹⁵³ O Conde era um grande apreciador do Fascismo, mas nunca manifestou esta prática, já que adotava o sistema paternalista em suas empresas, tendo o respeito de todos os seus funcionários. Ainda verificou-se a amizade entre Vargas e Baby Pignatari,¹⁵⁴ tendo a família provavelmente ganhado privilégios devido a este contato político, no campo industrial mas também, mais adiante, no das práticas culturais, com a atuação de Ciccillo.

¹⁴⁹ MARTINS, José de Souza. *Conde Matarazzo o empresário e a empresa, estudo de sociologia do desenvolvimento*. p. 60.

¹⁵⁰ COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*. p.186.

¹⁵¹ MARTINS, José de Souza. *Conde Matarazzo o empresário e a empresa, estudo de sociologia do desenvolvimento*. p. 67.

¹⁵² Foram encontradas algumas correspondências que confirmam o contato da família Matarazzo com o Duce, partindo de 1936 a 1942: desde doações de dinheiro e ações beneficentes à Itália, até uma lembrança ao Duce. In: RomaEur, 18.6 Ministero della Cultura Popolare Gabinetto II Versamento, Busta 2 (Andrea Matarazzo).

¹⁵³ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 11.

¹⁵⁴ COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*. p. 90.

A conduta política imparcial mas repleta de relações políticas, teria sido também herdada por Ciccillo, ainda que no advento da Revolução Constitucionalista de 1932 - ao contrário do Conde que teria mantido apenas uma relação formal com Vargas, não se envolvendo diretamente no conflito, para evitar o risco de suas indústrias - ele tenha cooperado com os rebeldes, a partir da fabricação de artefatos militares, tais como cantis e capacetes e, o seu sócio e irmão Giannicola aberto uma fábrica de cartuchos para auxiliar no conflito.¹⁵⁵

Demonstrado ampla visão industrial, uma característica singular de Ciccillo, presente unicamente em sua figura dentro da família Matarazzo, foi a sua ligação com as artes. O seu biógrafo, o jornalista Fernando Azevedo de Almeida, afirma que o período vivido na Europa influenciaria a sua trajetória, despontando-se como homem das artes a partir da década de 1940.¹⁵⁶ Ainda, Almeida revela a abertura de horizontes de Ciccillo, com a sua seguinte frase: "*Num certo sentido, o movimento de 22 abriu-me os olhos*".¹⁵⁷ Mas a entrada efetiva do industrial dentro das ações culturais, se dera possivelmente em razão de sua aliança com Yolanda Penteado, sobrinha de Olívia Guedes Penteado, dama da aristocracia do café e mecenas dos modernistas. A "*união exogâmica de uma paulista quatrocentona, com um paulista recente de boa origem italiana*", teria suscitado essa revelação.¹⁵⁸

Ainda que oriundos de famílias de procedências diversas, verificou-se que a paulista quatrocentona estudara, assim como Ciccillo, no Instituto de Educação Caetano de Campos. Conforme relata Yolanda em sua autobiografia, a sua mãe era bastante aberta por ter permitido que ela estudasse em uma escola mista, mudando-se somente aos 13 anos de idade, por vontade própria, ao colégio feminino *Des Oiseaux*.¹⁵⁹

Em sua autobiografia, Yolanda também dá indícios de como as duas famílias, Penteado e Matarazzo, teriam se descoberto através de interesses comuns. Primeiro com a criação da *Liga das Senhoras Católicas*, surgida em 1922 na casa da Condessa Amália Matarazzo (esposa de Andrea, filho do Conde Matarazzo), onde esta era a Primeira-tesoureira da Liga enquanto a mãe de Yolanda, Presidente.¹⁶⁰

Mais adiante, em 1934, de retorno a São Paulo, após ter permanecido seis meses no Rio de Janeiro, Yolanda se separou de Jayme Silva Telles, com o qual foi

¹⁵⁵ COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo colosso brasileiro*. p. 186.

¹⁵⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 19.

¹⁵⁷ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 30.

¹⁵⁸ Expressão utilizada por Gilberto Freyre, no Prefácio da autobiografia de Yolanda Penteado. PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*.

¹⁵⁹ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 46.

¹⁶⁰ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 166.

casada durante 13 anos. Na divisão dos bens, coube a ela a posse da fazenda Empyreo, originalmente de sua família, onde iniciou, nos anos seguintes, uma série de iniciativas agrícolas, com destaque a uma fiação de seda. Este novo empreendimento contou com o apoio do Instituto Agrônomo de Campinas, entretanto lhe faltaram diretrizes para a organização da parte comercial. Foi quando Paulo Assumpção aconselhou que Yolanda contatasse Bombana, um funcionário italiano do Conde Chiquinho.¹⁶¹ Como naquele período as Indústrias Matarazzo eram grandes produtoras de casulos, ela passou a comprá-los e quando os casulos fabricavam a seda, ela vendia para as próprias Indústrias Matarazzo.¹⁶²

Yolanda tinha um forte espírito empreendedor, e por esta razão se aproximou da família Matarazzo. Ela afirmou ter conhecido Ciccillo num jantar na casa de sua irmã Mariangela, e em breve partiram para Roma, onde o industrial precisou fazer uma pequena intervenção cirúrgica. Durante a viagem receberam um telegrama do México, pois teriam obtido o seu casamento através da representação de um amigo e após partiram para Paris, onde ali permaneceram um mês. Tendo Ciccillo piorado a sua situação, a conselho de um médico francês, o casal se dirigiu a Milão para consultar um grande amigo e professor italiano, que recomendou-lhes uma estadia em Davos, na Suíça. Ali o casal passou um período importante, de recuperação de Ciccillo, dando também início a estruturação de seus planos artísticos, a partir de uma série de correspondências.¹⁶³

1.6. Assis Chateaubriand, o magnata das comunicações no Brasil

“Sou um homem da imprensa de papel e estou convencido de que a ideia que forma opinião tem que estar impressa em letra de forma. O rádio pode ser mais abrangente, e certamente é mais subversivo que o jornal, mas o que mexe com o tutano do freguês é o jornal. Nem a revista, mas o jornal diário.”¹⁶⁴

A cidade de Umbuzeiro, localizada no interior da Paraíba é hoje conhecida em razão de personalidades originárias deste município, tais como os políticos Epitácio Pessoa e João Pessoa, com destaque também a Assis Chateaubriand. Nascido em 4 de outubro de 1892, de nome Francisco de Assis Chateaubriand

¹⁶¹ Desde 1937, com o falecimento do Conde Matarazzo, Francisco Matarazzo Júnior, mais conhecido como Conde Chiquinho, dirigiu as IRFM. Penúltimo dos treze filhos do Conde, Chiquinho foi escolhido pelo pai para sucedê-lo no comando do grupo, após a morte do filho Ermelino, em um acidente automobilístico na Itália, anteriormente escolhido.

¹⁶² PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 134-137.

¹⁶³ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 167.

¹⁶⁴ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 366.

Bandeira de Mello,¹⁶⁵ foi também popularmente conhecido como Chatô. Segundo filho de quatro irmãos: Jorge, Oswaldo, Urbano Ganot e a irmã adotiva, Judite, Assis Chateaubriand teve uma criação privilegiada, embora vivenciasse uma infância dificultosa devido à gagueira e a demora em iniciar a falar, que o converteram em uma criança tímida, conforme relata o seu biógrafo, o jornalista Fernando de Moraes.¹⁶⁶

Com a mudança da família para a cidade de Recife, os pais de Chatô acreditavam que este fato poderia auxiliar o menino a superar sua dificuldade de falar, mas se deram conta de que, ao contrário disto, a sua timidez aumentava. Por esta razão, tentaram ajudá-lo de inúmeras formas. O pai¹⁶⁷ que oferecia saraus de música e poesia em sua casa, ao saber da vinda do compositor paulista Carlos Gomes ao Recife, propôs que o filho lesse um discurso a ele, tendo tido um excelente resultado e conseguido o primeiro pequeno progresso de Chatô. No entanto, o menino ficou estagnado, não superando essa dificuldade de comunicação e expressão, sendo então, com o convívio com os avós em Timbaúba que ele aprendera a falar, aos nove anos de idade.

De volta para a casa dos pais, Chatô foi alfabetizado por uma professora particular e, embora o gosto pela música prevalecesse em sua casa, o seu maior interesse se deu pela leitura de jornais, romances, revistas e ensaios, e também pelo estudo do alemão, francês e filosofia, demonstrando acentuado interesse humanístico. Foi assim, quando, em sua adolescência, descobriu a redação do *Jornal Pequeno*, localizado em frente ao seu primeiro trabalho, o armazém de tecidos *Othon Mendes & Cia*. Curioso, sempre que podia ia observar a oficina do jornal e, ao saber que era a família de imigrantes suecos Lundgren os seus donos e de toda a imprensa pernambucana, decidiu se demitir e pedir emprego diretamente àquela família, entrando para o jornal com quase 15 anos de idade.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Não obstante o sobrenome *Chateaubriand* denote descendência nobre francesa, ele se deve a um gosto do avô paterno de Chatô, José Bandeira de Mello, admirador do poeta e pensador francês François René Chateaubriand. O avô além batizar uma escola que comprara na Paraíba com o sobrenome do poeta, adotou *Chateaubriand* como sobrenome da família.

¹⁶⁶ Fernando de Moraes escreveu a biografia sobre Assis Chateaubriand, traçando a sua trajetória de vida, pessoal e profissional, associada à vida cultural e política do Brasil entre as décadas de 1910 e 1960.

¹⁶⁷ Ao que parece o pai, Francisco José Chateaubriand Bandeira de Mello, foi uma figura importante para Chatô. Diferentemente de sua família que ocupava cargos políticos, ele não demonstrou interesse em participar da vida política, tornando-se fazendeiro e criando gado para a comercialização de leite. Posteriormente passaria em concurso federal para o cargo de conferente de alfândega, cargo que assumira em Belém do Pará, mas conseguiria transferência para o Recife.

¹⁶⁸ No dia em que Chatô foi pedir emprego na residência dos Lundgren, teria conversado com a mulher Ana Louise e, constrangido com a situação, teria aceitado qualquer serviço. Após trabalhar uma semana como copeiro, a mulher se rendeu conta de que Chatô tinha potencial para mais e ele criou coragem para pedir um emprego no jornal. In: MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 50.

Posteriormente, Chatô trabalhou como jornalista da *Gazeta do Norte*, mas com o fechamento do jornal, e, a conselho de seu pai, decidiu dedicar-se aos estudos para ingressar na Faculdade de Direito de Recife.¹⁶⁹ Em paralelo aos estudos, colaborou em jornais pernambucanos, como aprendiz de repórter em *O Pernambuco* e, aos 17 anos de idade como redator do *Diário de Pernambuco*. Em 1913 formou-se em Direito e, logo em seguida, se candidatou a uma vaga de professor desta Faculdade, tendo sido aprovado, mas tendo a posse barrada devido intrigas políticas locais que ele havia promovido nos jornais em que trabalhou.¹⁷⁰

Desta forma, a permanência de Chateaubriand em Pernambuco não duraria muito. Após partir em 1915 para o Rio de Janeiro em busca de emprego, o jovem voltou para a cidade de Recife no ano seguinte, onde pode finalmente lecionar, além de atuar como jornalista, retomando as suas polêmicas políticas. Mas em 1917, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro, atuando principalmente como advogado, pois o seu objetivo era o de, com o dinheiro adquirido, comprar a redação de um jornal. No meio do caminho recebeu, a proposta do jornal carioca *Correio da Manhã* para trabalhar como correspondente na Alemanha e escrever sobre o final da Guerra, permanecendo em Paris e em Londres entre 1919 e 1921.

De volta ao Rio de Janeiro, Assis Chateaubriand realizou o seu tão esperado plano e comprou *O Jornal* em 1924, graças ao auxílio financeiro do advogado Alfredo Pujol. Na direção do jornal, chamou a atenção com os seus polêmicos artigos, mas desta vez, ao contrário da reação que o jornalista havia vivenciado em Pernambuco, ele foi procurado pelo líder da bancada gaúcha na Câmara dos Deputados, Getúlio Vargas. Em conversa, expôs os seus planos de criar um vespertino novo no Rio de Janeiro e em seguida em São Paulo, Minas Gerais, de forma a criar uma cadeia nacional de informação. Vargas ficou entusiasmado com esta ideia e passou a frequentar o jornalista na redação de *O Jornal*.¹⁷¹

A partir daí Chatô daria início a uma grande aventura de renovação da imprensa nacional, criando maior império de telecomunicações jamais visto no Brasil. Conhecido como *Diários Associados*, esta cadeia contou com uma rede inumerável de jornais, rádios, televisões, editoras e empresas várias, importante para o desenvolvimento da comunicação, da cultura de massa e da união do país

¹⁶⁹ A Faculdade de Direito foi criada, como um instrumento nacional em 1827 pelo imperador d. Pedro I, tendo efetivamente iniciado em São Paulo e Olinda, Pernambuco, em 1828. Em 1854 os cursos de Olinda foram transferidos para o Recife, tendo a Faculdade de Direito de Recife oferecido os primeiros cursos de Direito do país.

¹⁷⁰ Biografia Assis Chateaubriand, Academia Brasileira de Letras. In: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=336> [Acesso em: 01/05/14, 21:41].

¹⁷¹ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 144, 145.

através das comunicações. Este fenômeno esteve vinculado às inovações culturais e às mudanças políticas, as quais a figura de Chateaubriand já tinha adquirido relevo.

Um fato que revela a importância da figura de Chateaubriand dentro de ações culturais, se deu em janeiro de 1922 quando ele foi convidado pelos escritores Antônio de Alcântara Machado, Graça Aranha e pelo deputado Manuel Vilaboim para fazer parte da Semana de Arte Moderna, que estava sendo organizada por artistas e intelectuais, para ter lugar em São Paulo.¹⁷² O jornalista negou-se, afirmando que o evento ia contra os seus interesses, apelidando-o de “semana de secos e molhados”. O receio de que a sua participação prejudicasse os seus interesses profissionais se alterou após o acontecimento da semana, quando Chateaubriand buscou reconciliar-se com os seus amigos *modernistas*, através de convites para integrar os seus jornais e com a publicação de uma série de notícias sobre o modernismo paulista com destaque a um artigo elogiando a artista Tarsila do Amaral e a uma entrevista com o artista Lasar Segall.

Em consequência, em 1926, Chatô acompanhou o escritor futurista italiano Filippo Marinetti, em sua viagem ao Rio de Janeiro, junto de Rodrigo de Mello Franco de Andrade.¹⁷³ Possivelmente os profundos laços de amizade com Yolanda Penteado, sobrinha da dama do modernismo Olívia Guedes Penteado, desde a década de 1920, e o seu trânsito desenvolvido dentro nos meios políticos, empresariais e financeiros de São Paulo, estreitados sobretudo em ocasião da revolução constitucionista de 1932, onde esteve unido as elites e na fundação da Escola de Sociologia e Política, em 1933, teriam lhe adentrado sempre mais ao meio artístico.¹⁷⁴

Mas, em retorno à questão dos jornais, foi em 1925 que foi lançado no Rio de Janeiro o jornal *O Globo*, pelo jornalista Irineu Marinho, que faleceria logo após, ficando por responsabilidade de seu filho, também jornalista, Roberto Marinho. Esta foi mais uma razão para Chateaubriand voltar-se também para São Paulo onde comprou, no mesmo ano, *O Diário da Noite*. Mais adiante, em 1928 lançou *O Cruzeiro* no Rio de Janeiro, revista semanal ilustrada com ampla reprodução, sendo lançada também a sua versão internacional em língua espanhola em 1959, tamanha a sua popularidade.¹⁷⁵ Por conseguinte, em 1929 Chateaubriand incorporaria outros

¹⁷² MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 127.

¹⁷³ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil: a new museum at São Paulo*. p. 23.

¹⁷⁴ MATTOS, David José Lessa. O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950. p. 240.

¹⁷⁵ Foi graças a revista *O Cruzeiro* que a Cultura de Massa no Brasil, emergiu entre os anos 1930-1940, tendo a revista atingido em 1948, a reprodução de 300.000 exemplares e, 550.000, em 1952.

jornais em sua cadeia de comunicações, marcando presença no Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro, expandindo além das cidades que inicialmente planejara.¹⁷⁶

Na década de 1930 Chateaubriand deu sequência na expansão de seus jornais, chegando até o nordeste do país. Assinou um contrato com a *Wide World photo*, um estúdio fotográfico americano de Nova York com escritório em Paris, garantindo imagens de acontecimentos internacionais em todos os seus jornais, além de aumentar o número de reportagens internacionais.¹⁷⁷ A imprensa, teve sem dúvida um papel político importante no Brasil, e não foi diferente o caso dos *Diários Associados*, que desempenharam uma força de opinião política acentuada, embora não seguissem uma ideologia única. Chateaubriand esteve envolvido em diversos acontecimentos políticos de relevo, tendo em 1929, por exemplo, apoiado Getúlio Vargas quando da Campanha da Aliança Liberal, mas em 1931, com a tomada de Vargas ao poder, voltando-se contra o político. Mais adiante, Chatô e Vargas voltariam a se entender com a programação da Constituição promulgada em 1934, desentendendo-se novamente em 1937.¹⁷⁸

Em 1931 Chateaubriand deu entrada no projeto da rádio.¹⁷⁹ Fundou a *Agência Meridional de Notícias*, a primeira do país em radiodifusão, e a *Rádio Mineira*. Em sequência fundou em 1935 a *Rádio Tupi* do Rio de Janeiro, onde convidou Guglielmo Marconi, físico italiano, inventor do primeiro sistema prático de telegrafia sem fios, para o evento de sua fundação. Em 1937 se estabeleceram a *Rádio Tupan* e a *Rádio Tupi* de São Paulo, estabelecendo nos anos 1940 rádios na Bahia, Goiás, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Amazonas, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte e Ceará.¹⁸⁰

Embora a *Rádio Tupi* tenha nascido no Rio de Janeiro, foi a paulista a mais potente da América Latina, com capacidade de *broadcasting* que permitia ser ouvida em ondas curtas mesmo fora do país. Como a maioria do material era oriundo dos Estados Unidos, as suas transmissões foram baseadas no molde norte-americano,

ROLLAND, Denis. *Brésil: une culture de masse tardive, liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs*. p.160.

¹⁷⁶ Linha do Tempo Memória Diários Associados. In: <http://www.diariosassociados.com.br/linhadotempo/abertura.html> [Acesso em: 30/04/14, 11:45].

¹⁷⁷ Idem. Linha do Tempo Memória Diários Associados.

¹⁷⁸ Yolanda Penteado, em sua autobiografia, revelou momentos da relação instável que existiu entre Chateaubriand e Vargas, ressaltando no entanto, a união que existiu entre as duas personalidades. PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 110, 113.

¹⁷⁹ No Brasil, as primeiras transmissões de rádio aconteceram no Rio de Janeiro, em 1922, por ocasião do Centenário da Independência, na estação Corcovado. Em São Paulo, por sua vez, a rádio esteve relacionada a homens ligados à engenharia e à pesquisa científica, tendo lugar em 1924 as primeiras irradiações públicas e, por conseguinte, a fundação da Rádio Educadora Paulista. Para maiores informações a respeito da instituição das rádios paulistas, consultar: MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo 1940-1950*. p. 143, 144.

¹⁸⁰ Ibidem. Linha do Tempo Memória Diários Associados.

ganhando grande prestígio graças aos shows de grandes artistas transmitidos ao vivo.¹⁸¹ Chateaubriand negociou com donos de casinos para que o pagamento do cachê desses artistas fosse dividido, tendo a rádio se convertido em um dos principais lugares de ascensão social de celebridades.

Ainda, foi nas duas rádios *Tupi* que Chateaubriand deliberou que fosse aberto um programa semanal de educação da população, segundo os princípios do Estado Novo, cujo conteúdo ficaria a cargo de palestrantes indicados pelo governo. O *Diário da Noite* de São Paulo também abriu uma coluna permanente que foi entregue ao Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP e *O Cruzeiro* igualmente se transformou num veículo de propaganda do Estado Novo.¹⁸² A Rádio nesse sentido, teria ganhado inicialmente uma conotação de progresso e modernização, incorporando consecutivamente funções específicas, servindo como instrumento para educação e formação cultural da população.¹⁸³ Desta forma, Chateaubriand teria evitado a retirada de publicação dos *Diários Associados*, fato já ocorrido anteriormente,¹⁸⁴ tendo a sua cadeia sobrevivido à ditadura de Getúlio Vargas, que durou de 1937 a 1945.

Nos anos 1940, os *Diários Associados* tinham se transformado numa influente rede de comunicações e Chateaubriand se transformara em um grande magnata das comunicações. Neste sentido, ele projetou campanhas nacionais que funcionavam com base em doações de uma elite detentora de capital, usando-se dos *Diários Associados* para promovê-las. Suas iniciativas almejavam o desenvolvimento em diversos campos, tais como a mineração, pecuária, agricultura, café, aviação, política, comunicação, educação, tendo o jornalista sido um profundo entusiasta de práticas culturais. De todas as suas iniciativas destacam-se a Campanha Nacional de Aviação - CNA, a Campanha Nacional da Criança e a Campanha para a formação da coleção do Museu de Arte de São Paulo - MASP, este último, que se desdobraria em uma série de ações culturais importantes.

Concernente à primeira campanha, muito embora Brasil ter contado desde antes da década de 1920 com o funcionamento de aeroclubes, campos de pouso e aeroportos, o país na década de 1940 não possuía ainda uma frota de aeronaves suficiente para a sua integração aérea. Foi desta forma, que Assis Chateaubriand e Joaquim Pedro Salgado Filho, então primeiro Ministro da Aeronáutica, lançaram uma campanha de incentivo à cultura da aviação nacional. Conhecida por múltiplos

¹⁸¹ ROLLAND, Denis. *Brésil: une culture de masse tardive, liée à l'oralité et au changement de référents extérieurs*. p. 174. In:

¹⁸² MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 376.

¹⁸³ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo 1940-1950*. p. 144.

¹⁸⁴ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 301.

nomes, como *Campanha Nacional para Doar Aviões*, *Campanha Nacional para dar Asas à Mocidade do Brasil* ou *Dê asas à Juventude*, esta iniciativa foi oficialmente denominada *Campanha Nacional da Aviação* – CNA. O seu objetivo era a ampliação da aviação civil brasileira e a capacitação de pilotos civis e militares, a partir da doação de aeronaves de pequeno e médio porte para aeroclubes, por meio de acordos e patrocínios privados que fomentassem a aviação nacional.¹⁸⁵

Para incentivar a adesão de doadores, Assis Chateaubriand criou uma estratégia no qual cada aeronave doada era batizada com o nome de escolha de seu doador, com direito a champagne e a repercussão nos *Diários Associados*, que foi realizada notadamente no *Correio da Manhã*, no *O Jornal* e na revista *Cruzeiro*. O resultado da campanha, que iniciou em novembro de 1940 com a doação do primeiro avião ao aeroclube de Pesqueira, Pernambuco, foi o aumento expressivo do número de aeronaves e aeroclubes espalhados por todo o país.

O único contratempo desta campanha foi a acusação de Chateaubriand, em 1944, pelos jornais concorrentes, de receber uma comissão das fábricas e empresas importadoras a cada aeronave doada. A denúncia, no entanto, não derrubou a campanha e nem o seu promotor, que envolveu amigos em sua iniciativa, como foi o caso de Yolanda Penteado, que contou ter cruzado o país de norte a sul, estando presente em todas as campanhas da CNA de Chateaubriand, em diferentes épocas.¹⁸⁶ Yolanda também doou um campo de aviação na cidade do Leme, há um quilômetro de sua fazenda *Empyreo*, cuja inauguração contou com vinte aeronaves, onde a primeira a chegar foi a *Raposo Tavares*, de Chateaubriand, tendo também alta repercussão nos jornais.¹⁸⁷

Chateaubriand foi um grande entusiasta da aviação civil, tendo sido um dos primeiros brasileiros a voar, quando fez um voo panorâmico sobre a cidade do Recife, em 1913, no Blériot do piloto francês Lucien Deneau.¹⁸⁸ Ainda, organizou e apoiou *raids* aéreos¹⁸⁹ pelo Brasil e pela América do Sul, com destaque às 60 aeronaves que partiram do Rio de Janeiro para Porto Seguro, para os festejos do aniversário do descobrimento do Brasil. Nesta ocasião Porto Seguro não tinha aeroporto e, em 60 dias, Chateaubriand com o auxílio de Vargas, realizaram a sua construção em tempo recorde.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Para maiores informações sobre a CNA consultar: FERREIRA, Raquel França Dos Santos. *Uma história da campanha nacional da aviação (1940-1949): o Brasil em busca do seu 'Brevê'*.

¹⁸⁶ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 269.

¹⁸⁷ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 154.

¹⁸⁸ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. pp. 76-80.

¹⁸⁹ Nas duas primeiras décadas do século XX, qualquer voo que ultrapassasse as cercanias dos centros de aviação eram considerados *Raids* aéreos.

¹⁹⁰ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. .

Em meio à CNA, Chatô iniciaria a Campanha Nacional da Criança, que tinha a intenção de amenizar o alto índice de mortalidade infantil, através da criação de postos de atendimento à infância carente em todo o país. Lançada em 1948,¹⁹¹ ela teve a finalidade de construir 1000 postos de atendimento, tendo sido registrados, no entanto, a construção de 480 centros de puericultura, que teriam sido entregues às Prefeituras das cidades.¹⁹² Durante esta campanha, Chatô também realizou batismos, dando ampla repercussão nos *Diários Associados*, embora as informações encontradas sobre ela foram restritas, não se sabendo ao certo se os centros de puericultura chegaram realmente a atingir o número registrado.

Sem embargo, a mais célebre de todas as campanhas, foi a do MASP, cujo Assis Chateaubriand aspirava constituir “uma das maiores galerias de arte do mundo”. A história detalhada sobre este agenciamento cultural será relatado no próximo capítulo, no entanto ressalta-se que, a mesma estratégia de doações e promoção utilizada pelo jornalista em suas campanhas foi adotada também neste caso. Pietro Maria Bardi, o italiano responsável em dirigir esta ação junto a Chateaubriand afirmou assim: “*It was Senator Chateaubriand who originated the practice of giving the same kind of publicity to the arrival of a work of art that is usual in America in the case of flesh-and-blood personalities. His only regret, perhaps, is that Brazil has not yet got to the point of the super-spectacle of a carnival parade through the streets.*”¹⁹³

Essa campanha permeou especialmente os círculos sociais paulistanos, tendo sido um dos assuntos falados nos famosos almoços oferecidos na casa de João Fernando Almeida Prado, mais conhecido como Yan.¹⁹⁴ Cada vez que Chateaubriand era convidado para o almoço, ele mudava toda a conversa da mesa, e, entusiasta, falava de suas campanhas, discursando o tempo todo sobre o tema. Foi assim, na casa de Yan, que Chatô anunciou a criação do MASP, museu que estava organizando em São Paulo e, com a sua concretização, voltava a tocar no

¹⁹¹ Pág. 26. Seção 1. Diário Oficial da União (DOU) de 17 de Agosto de 1948. In: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2568804/pg-26-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-17-08-1948> [Acesso em: 07/05/14, 10:40].

¹⁹² PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 269.

¹⁹³ BARDI, Pietro Maria. *The Arts in Brazil: a new museum at São Paulo*. p. 240.

¹⁹⁴ Yan de Almeida Prado foi um intelectual e artista, oriundo de uma tradicional família paulista. Participou da Semana de Arte de 22 com desenhos, em companhia de Antônio Paum Vieira, embora seja conhecido por criticar este evento, julgando-o como uma “*farra de jovens, mais ou menos entediados no São Paulo provinciano, inebriados pelo francesismo*”. Durante o período da preparação da Semana de Arte de 22, trocou uma série de correspondências com o Sérgio Milliet, que estava na Europa, vindo a publica-las posteriormente. Em sua casa, localizada primeiramente à Rua Humaitá, esquina da Avenida Brigadeiro Luís Antônio, e, posteriormente, à Rua Guaianases, conhecida como *Pensão Humaitá*, Yan recebeu personalidades diversas, que o frequentaram durante almoços e jantares que ele organizava. Para maiores informações a respeito das personalidades que frequentaram a casa consultar: SCANTIMBURGO, João de. *Memórias da Pensão Humaitá: crônicas nostálgicas da legendária casa de Yan de Almeida Prado*.

assunto durante os almoços relatando cada uma das obras que eram incorporadas ao acervo.¹⁹⁵

Portanto, Yan recebia em sua casa diversas personalidades de destaque social (intelectuais, médicos, advogados, cônsules, etc.), que ao longo do tempo ofereceriam também almoços em suas casas, como foi o caso do Conde Chiquinho, sucessor do Conde Matarazzo, no palácio da Avenida Paulista, e de Matarazzo Sobrinho, em seu apartamento na mesma avenida. Esse círculo de convidados se auxiliava no recebimento de personalidades importantes, como foi o caso do amigo de Chatô, o comandante aviador Paul Weiler. Na impossibilidade de recebê-lo em São Paulo, Assis Chateaubriand pediu ajuda a João de Scantimburgo,¹⁹⁶ que levou-o para jantar na casa de Yolanda e Maratazzo Sobrinho e na casa de Yan.¹⁹⁷

Isto posto, existia um diálogo entre uma elite pertencente aos mais diversos setores sociais e, entre os que seriam os novos destaques do campo cultural paulista: Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho, que frequentariam círculos sociais comuns. Mas as relações entre Chatô e a família Matarazzo teriam iniciado antes e fora um caso de profunda admiração e inimizade ao mesmo tempo. Desde o início de sua carreira jornalística, no Rio de Janeiro, o jornalista teria ouvido falar do Conde Matarazzo, um dos industriais mais poderosos do Brasil, mas com o estabelecimento de seu império de comunicações também em São Paulo, as relações entre as duas partes se estreitaria.

O Conde Matarazzo teria sido o maior alvo de críticas dos *Diários Associados*, sendo atacado por Chateaubriand por diversos motivos. Cada vez que o ele, o seu senhorio do edifício ocupado pelo *Diário da Noite*, no vale do Anhangabaú, ajustava ou cobrava o pagamento do aluguel, o jornalista, furioso, publicava então, reportagens ofensivas às IRFM: de denúncia de exploração infantil, ou mesmo elaborando reportagem fotográfica do casamento de um funcionário das IRFM comparando-o com o luxo de um casamento Matarazzo. Mas o desconforto aumentou quando o Conde Chiquinho, pediu a Chatô que deixasse o edifício, embora constasse no contrato de aluguel ainda três anos. Chiquinho propôs-lhe,

¹⁹⁵ SCANTIMBURGO, João de. *Memórias da Pensão Humaitá: crônicas nostálgicas da legendária casa de Yan de Almeida Prado*. p. 59.

¹⁹⁶ João de Scantimburgo, foi um jornalista brasileiro, integrante da Academia Brasileira de Letras e autor do livro *Memórias da Pensão Humaitá*, o qual retratou todos os convidados que passaram pela casa de Yan de Almeida Prado. Scantimburgo trabalhou nos Diários Associados e foi por meio de Assis Chateaubriand, que ele foi pela primeira vez a casa de Yan, se tornando um convidado frequente a partir dali.

¹⁹⁷ SCANTIMBURGO, João de. *Memórias da Pensão Humaitá: crônicas nostálgicas da legendária casa de Yan de Almeida Prado*. p. .

assim, o pagamento de uma indenização, e mesmo sabendo de sua situação devedora, o jornalista não aceitou.¹⁹⁸

O Conde pretendia construir um novo edifício naquele local, projetado pelo arquiteto italiano Marcello Piacentini, de 13 andares revestido com mármore Travertino e com três entradas: uma pelo vale do Anhangabaú, uma pelo viaduto do Chá e uma terceira pela rua Líbero Badaró. Tendo os Matarazzo dificuldades em negociar com Chateaubriand, o prefeito de São Paulo, Fábio da Silva Prado, que tinha enorme interesse em ver o novo edifício ocupando o terreno, com a ajuda do presidente do banco Caixa, Samuel Ribeiro, descobriu um pequeno sobrado comercial localizado no número 230 da Rua Sete de Abril, onde Chatô poderia provisoriamente instalar o seu jornal. Ao lado, um outro terreno, onde funcionava a boate *Auberge*, estava à venda e, poderia ser comprado futuramente para dar lugar a sede definitiva dos *Diários Associados*.¹⁹⁹

Desta forma, Chateaubriand aceitou a proposta, recebendo indenização suficiente para comprar o edifício da Rua Sete de Abril, além de contratos de publicidade com o Conde e com a Caixa. Apesar de assinar o contrato em novembro de 1934, comprometendo-se a entregar o edifício em três meses, foi em julho de 1935 que os *Diários Associados* se mudaram, enfim, de endereço.²⁰⁰

No meio tempo, em março de 1934, Chatô preparou, para a surpresa de todos, um caderno especial intitulado “O estado Matarazzo” no *Diário de S. Paulo*, inteiramente dedicado à comemoração dos 80 anos do Conde Matarazzo. Para isto, convidou os oitenta maiores empresários brasileiros e cada um escreveu um artigo analisando a história e a importância do Império Matarazzo para a economia do Brasil. Além disso, o jornalista tinha passado dois dias em visita às IRFM e um dia inteiro em companhia do Conde em sua chácara no bairro Belenzinho, o que lhe rendeu material para uma outra homenagem publicada na revista *O Cruzeiro* com ampla reportagem fotográfica.²⁰¹

Porém os ataques à família Matarazzo voltariam mais adiante, com a crítica destinada ao Conde Chiquinho, que para a *Campanha Nacional da Aviação* havia doado apenas uma aeronave, fato que Chateaubriand considerou de extrema avareza, uma vez que ele esperava por pelo menos cinco aeronaves. Ainda, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, onde um clima de xenofobia havia se espalhado pelo país, o jornalista recordaria em seus artigos que o Conde Matarazzo havia doado grande quantidade de dinheiro à *Opera Nazionale Balilla*, a organização

¹⁹⁸ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 186.

¹⁹⁹ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. .

²⁰⁰ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 350.

²⁰¹ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 347.

das crianças fascistas criada por Mussolini, além de mencionar Andrea Ippolito, concunhado do Conde Matarazzo, que vivia no Brasil e se mudou para a Itália para assumir um posto junto do Partido Nacional Fascista.²⁰²

Cansado de tantos ataques, o Conde Chiquinho foi aconselhado a comprar o jornal *A Follha*, para enfrentar Chateaubriand, que no período de entrada do Estado Novo dominava o primeiro lugar de vendas com *O Estado de S. Paulo*. Chiquinho convidou para assumir a direção de *A Follha* o jovem talentoso Giannino Carta, editor de *Il Secolo Decimononno* de Bolonha, Itália, que seduzido pelo salário mudou-se imediatamente para São Paulo. No entanto o empreendimento não vingou, tendo o industrial cometido um grande erro ao tentar conduzi-lo como fazia com as suas empresas e não tendo conseguido rebater Chatô. Giannino Carta foi um grande profissional do jornalismo e após a primeira experiência frustrada no Brasil, marcou época no jornal *O Estado de S. Paulo*.²⁰³

Desta forma, o Conde Matarazzo e Chateaubriand formaram dois formidáveis impérios no Brasil. Chatô nutria grande admiração pelo Conde, mas com a entrada de seu sucessor, o Conde Chiquinho, na direção das IRFM, as intrigas teriam aumentado por uma série de motivações que levavam Chateaubriand a se posicionar com alternantes atitudes com relação à família. A partir da transferência dos *Diários Associados* à Rua sete de Abril, Chatô passaria a ter maior contato com Baby Pignatari e Matarazzo Sobrinho, mantendo relações com os Matarazzo durante toda a vida.

Mas Chatô não ficaria por ai, com o final da II Guerra o jornalista colocou em prática um de seus planos mais audaciosos dos *Diários Associados*: a implantação da primeira emissora de televisão da América Latina. Pré-inaugurada junto da vinda do político norte americano Nelson Rockefeller ao MASP,²⁰⁴ dois meses após, a PRF-3TV Tupi-Difusora - canal 3, foi oficialmente inaugurada, no dia 18 de setembro de 1950, nos altos do Sumaré. Chateaubriand espalhou diversos aparelhos pela cidade de São Paulo e os expectadores puderam ver a transmissão do primeiro programa televisivo ao vivo.²⁰⁵

A implantação da primeira emissora de televisão utilizou assim a mais alta tecnologia do período e a sua implantação foi somente possível graças ao envolvimento de autoridades políticas e a doação de recursos financeiros, que somente Chateaubriand sabia atrair em seus projetos, como a colaboração de Baby

²⁰² ??????

²⁰³ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 445.

²⁰⁴ MATTOS, David José Lessa. O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo: 1940-1950. p. 73.

²⁰⁵ Idem. p. 60.

Pignatari e o diretor da Cervejaria Antártica, Walter Belian.²⁰⁶ O projeto estava atrelado ao plano de organizar uma empresa de cinema, os *Estúdios Cinematográficos Tupi*, fundada anteriormente, em 1948, mas que produziu apenas o filme *Quase no Céu*, de direção de Oduvaldo Viana, não tendo prosseguimento.²⁰⁷

Apesar disto, o projeto de implantação de emissoras se expandiu, dando continuidade com a TV Tupi no Rio de Janeiro em 1951, a TV Itacolomi em Minas Gerais em 1955, a TV Piratini no Rio Grande do Sul em 1959, e durante a década de 1960, atingindo as cidades de Brasília, Pernambuco, Salvador, Goiânia, Belém, Vitória, Ceará, Florianópolis, Campo Grande, Aracaju, e Paraíba.²⁰⁸ Era o Brasil unido pelos jornais, transmissões de rádios, programas televisivos: instrumentos de comunicação que se converteriam em ferramenta de promoção também do movimento de valorização da arte e da cultura, desencadeado em São Paulo, no pós-guerra.

²⁰⁶ Idem. p. 69.

²⁰⁷ Idem. p. 62.

²⁰⁸ Linha do Tempo Memória Diários Associados

Capítulo 2: Desdobramentos: MASP e MAM, histórias paralelas

No período do entre-guerras os Estados Unidos conquistaram destaque no cenário internacional como referência política, econômica e artística, antes conduzida pela Europa. Também neste período, os Estados Unidos realizaram um trabalho importante de aproximação com a América Latina, em especial com o Brasil, a partir da *Good Neighbor Policy*, proposta pelo seu então presidente Franklin Roosevelt. Dentre os objetivos dessa política, o de estabelecer uma boa imagem entre as duas Américas, foi fundamental para proporcionar maiores oportunidades de mercado, além de evitar a expansão alemã em continente Latino-Americano. A OCIAA foi a agência encarregada em promover esta cooperação interamericana a partir dos meios de comunicação, durante os anos 1940, liderada pelo empresário Nelson Rockefeller, que tinha, além disso, fortes ligações com o meio artístico norte-americano devido à sua atuação como diretor do MoMA. As fundações do MASP e do MAM estiveram vinculadas aos contatos estabelecidos entre Assis Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho com Rockefeller, que se apropriaram do modelo de museu do pós-guerra, onde a maior referência era a nova potência mundial. Os museus paulistas foram fundados neste período permanecendo na mesma sede física e apresentando ao longo de seu desenvolvimento semelhanças, ao mesmo tempo que buscaram formas para se diferenciar. Desde o início se definiram como “Museus Vivos”, desempenhando importante papel como projeto político de acesso às artes e incorporando a Semana de 22 como justificativa de sua existência. Impulsionaram as artes em todas as suas formas, com destaque ao teatro, cinema, arquitetura e o *industrial design*.

2.1. Mudanças de paradigmas: Nelson Rockefeller e a instauração do MASP e do MAM

No período pós Primeira Guerra Mundial, o quadro político europeu passava por intensas transformações, enquanto os Estados Unidos se destacava pela sua crescente ascensão econômica, sendo tido como uma das maiores potências militares, políticas e econômicas mundiais. Contudo o período de prosperidade norte-americana se desestabilizou com a quebra da Bolsa de Valores de 1929, gerando elevadas taxas de desemprego, que afetaram igualmente a Europa e a América Latina.

Para superar a crise que vinha se intensificando nos Estados Unidos, foram criadas uma série de iniciativas políticas, implementadas durante o governo de

Franklin Delano Roosevelt, eleito presidente em 1932. Uma delas foi o *New Deal*, programa de reformas políticas, econômicas e sociais, que tinha como meta principal reerguer a economia do país, outra, foi a *Good Neighbor Policy*, apresentada pela primeira vez em 1933 em ocasião da VII Conferência Pan-americana em Montevideo, que visava a aproximação política entre os Estados Unidos e os países da América Latina.

Em linhas gerais, a Política de Boa Vizinhança foi uma estratégia que garantiu a liderança dos Estados Unidos na América Latina, a partir da colaboração econômica e da política continental, que impedia a circulação da imagem positiva da Alemanha nos países latino-americanos, onde os seus produtos concorriam com aqueles norte-americanos, além da compra da matéria-prima latino-americana pelos Estados Unidos, considerada estratégica para a expansão do Nazismo. Assim, o plano não explícito de formação de um bloco político-militar antifascista, foi possível em consequência das boas relações estabelecidas com a América Latina e do sucesso dos norte-americanos pelo *american way of life*.²⁰⁹

A imagem positiva da América Latina também fazia parte dessa política, efetuada mediante a divulgação de sua cultura nos Estados Unidos. Alguns eventos reforçaram essa intenção, como a participação de países latino-americanos na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939-40, tais como Argentina, Brasil, Chile e Venezuela, com pavilhões próprios localizados no *Gouvernement Zone*; Cuba, República Dominicana, Equador, Haiti, México, Nicarágua e Peru, com pavilhões no *Hall of Nations*; e a Bolívia, Colômbia, Guatemala, Honduras, Panamá e Uruguai que participaram com exposições no Pavilhão Pan-americano.²¹⁰ Aproximadamente sessenta nações participaram dessa feira, que comemorou os 150 anos de George Washington e, cuja temática central “Construir o Mundo de Amanhã”, enfatizava a promessa do futuro.²¹¹

Concomitantemente à abertura da feira, em 30 de abril de 1939, foi instaurada a pedra fundamental do Pavilhão do Brasil projetado pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.²¹² Nesta ocasião Waldemar Falcão, Ministro da

²⁰⁹ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. p. 53. Os Estados Unidos entraram em guerra em dezembro de 1941, tendo o Brasil se aliado contra o Eixo.

²¹⁰ Conforme informações encontradas no blog dedicado ao 75^o Aniversário da Feira Mundial de Nova York. In: <http://www.1939nyworldsfair.com> [Acesso: 28/08/14, 11:39].

²¹¹ *New York World's Fair 1939 and 1940 Incorporated records 1935-1945*. In: <http://archives.nypl.org/mss/2233> [Acesso: 28/08/14, 10:30].

²¹² O Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1938-1939) foi construído em paralelo ao edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde (1936-1945), que teve participação de Le Corbusier no projeto. O Pavilhão foi assinado por Lúcio Costa, que venceu o primeiro lugar no concurso instituído em 1938, e Oscar Niemeyer, vice-colocado - por sugestão de Costa que considerava o projeto de Niemeyer superior ao seu. In: HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos*

Indústria Comércio e Trabalho, discursou através de uma transmissão de ondas curtas do Brasil para os Estados Unidos, irradiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, dando ênfase na Política de Boa Vizinhança, apoiada pelos presidentes Roosevelt e Getúlio Vargas.²¹³ O Pavilhão do Brasil foi assim oficialmente inaugurado em 7 de setembro daquele mesmo ano e, além de consagrar a arquitetura moderna brasileira internacionalmente, foi espaço de divulgação de sua cultura através da exposição de produtos e artes.²¹⁴

Essa política instaurada com a América Latina teve ainda papel significativo nas reeleições dos Estados Unidos, uma vez que foi graças ao discurso em defesa da cooperação continental, que o democrata Roosevelt ganhou maior apoio político, quebrando a tradição e, assim, conseguindo a proeza de ser reeleito em 1940 para o terceiro mandato à presidência. Um dos grupos que apoiaram a aproximação latino-americana e que doou 25 mil dólares para a campanha do Partido Democrata foi o do republicano Nelson Aldrich Rockefeller,²¹⁵ herdeiro da família multimilionária proprietária da *Standard Oil Company*.²¹⁶

A inserção de Nelson Rockefeller no governo norte-americano acontecera desde 1933, como membro do *Westchester County Board of Health*,²¹⁷ e o seu deslocamento no cenário político internacional se deu em 1940, por indicação do presidente Roosevelt, para coordenar o *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*, que no ano seguinte passou a denominar-se *Office of the Coordination of Inter-American Affairs* – OCIAA. Esta

manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas. (1951-1959). p. 33.

²¹³ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. p. 96.

²¹⁴ Os produtos expostos pelo Brasil eram “fibras têxteis, resinas vegetais, madeiras das mais variadas (ipê-amarelo, copaíba, ingazeira, angico-preto, maçaranduba, jenipapo-manso), minérios (hematita compacta, giz marmoso), borracha (cria, bruta, lavada), latas de palmito, peles de cabra e cabrito fabricados pelo Curtume Carioca Franco-Brasileiro, *corned beef* enlatado, goiabada em lata, roupas manufaturadas por indígenas, algodão, babaçu, oiticica, soja, sisal castanha-do-pará e de caju.” Além dos vários tipos de cafés brasileiros, pássaros da Amazônia, mobílias, tapetes, cortinas e vários livros. *Idem*. p. 97.

²¹⁵ Nelson Aldrich Rockefeller (1908-1979) foi um empresário, político, colecionador de arte e filantropo. Neto de John D. Rockefeller, fundador da *Standard Oil Company* e filho da união de John D. Rockefeller Jr. e Abby Aldrich Rockefeller. Graduiu-se em Estudos Econômicos pelo *Dartmouth College* em 1930, mas embora o seu meio o impulsionassem para o ramo dos negócios, manifestou interesse pelas artes, herança da família de sua mãe, esta que o indicou ao papel de diretor do MoMA em 1939. O primeiro trabalho de N. Rockefeller foi no Departamento de Negócios estrangeiros do *Chase National Bank*, que pertencia à sua família, dirigido por Joseph Rovensky, contato importante para sua carreira política. A primeira viagem de Nelson Rockefeller à América Latina aconteceu em 1935, quando, em meio aos negócios da família, tentou encontrar um negócio próprio trocando ações da *Standard Oil Company* pelas da *Creole Petroleum*, baseada na Venezuela. Nesta mesma ocasião apoiou financeiramente um grupo de artistas plásticos que expunha no Museu de Arte Moderna local. A viagem, entretanto, ligou-se mais estreitamente à divisão internacional da Fundação Rockefeller, que desenvolvia um programa de saúde em vários países da América Latina.

²¹⁶ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. pp. 43, 44.

²¹⁷ Nelson A. Rockefeller, 1908-1979. In: <http://www.rockarch.org/bio/nar.php> [Acesso em: 01/09/2014, 11:06].

agência foi extremamente importante para cumprir com as principais missões da Política de Boa Vizinhança, tendo como objetivos principais: difundir entre os americanos uma imagem positiva dos países latino-americanos, em especial do Brasil, e convencer os brasileiros de que os Estados Unidos sempre foram amigos do Brasil.²¹⁸

Esta incumbência teve grande êxito graças aos eficientes métodos de comunicação utilizados pelo OCIAA, e pela ligação de Nelson Rockefeller com o meio artístico norte-americano, especialmente com o *Museum of Modern Art* – MoMA. Esta instituição sediou várias manifestações culturais latino-americanas, proporcionando particularmente ao Brasil visibilidade internacional. Em 1940 promoveu o *Festival of Brazilian Music* e organizou a exposição *Portinari of Brazil*; em 1943 realizou a emblemática exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, que circulou em cidades americanas e cujo catálogo foi divulgado no ambiente internacional,²¹⁹ Ainda em 1943, a exposição *Faces and Places in Brazil: Photographs by Genevieve Naylor*, foi o resultado de uma pesquisa fotográfica em vários locais do Brasil, sob os auspícios da OCIAA,²²⁰ atestando o forte elo que as artes e a política desempenhavam.

No Brasil, a imagem dos Estados Unidos circulou a partir dos meios de comunicação de massa como revistas e cinema, nos quais a criação de personagens como Carmen Miranda e Zé Carioca de Walt Disney, atuaram na doutrinação do bom relacionamento entre os países americanos. Sem dúvida, a rádio foi o veículo de maior alcance, sendo a radiodifusão o principal meio de propagação dessa política, que transmitia a programação enviada diretamente dos Estados Unidos: no Rio de Janeiro, a Cruzeiro do Sul, a Mayrink Veiga e a Tupi; em São Paulo, a Record, a Cruzeiro do Sul, a Cosmos, a Cultura e a Tupi; em Porto Alegre, a Farroupilha; em Recife, a Rádio Club de Pernambuco; e em Belo Horizonte, a Pampulha.²²¹ Grande parte destas emissoras pertencia aos Diários

²¹⁸ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. pp. 93, 94.

²¹⁹ A versão completa da exposição *Brazil Builds* foi exposta em Boston, Poughkeepsie, Pittsburgh, Cidade do México, Filadélfia, Rochester, Andover, Saint Louis, Toledo, Toronto, Minneapolis, Kansas City, Colorado Springs, San Francisco, Seattle, Cleveland e Winnipeg. Enquanto a versão reduzida da mostra circulou por outras treze cidades do hemisfério norte. O MoMA também comercializou para dezoito localidades uma versão em diapositivos. A versão da exposição no Brasil foi apresentada no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Jundiaí e Franca. HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas. (1951-1959)*. nota 1, p. 60. Apud: DECKKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London: Spon Press, 2001.

²²⁰ TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. p. 107.

²²¹ Idem, p. 155.

Associados, a maior cadeia de telecomunicações da América Latina, dirigida pelo jornalista Assis Chateaubriand entre os anos 1930 e 1950.

Chateaubriand valeu-se do clima político gerado naquele momento e, antes mesmo do final da Segunda Guerra Mundial, estabeleceu contato com Nelson Rockefeller, pelo qual nutria grande entusiasmo conforme suas notícias publicadas em jornais, pois teria interesse em obter apoio financeiro internacional para os Diários Associados.²²²

Com o final da Segunda Guerra Mundial e o clima mais favorável, Chateaubriand patrocinou Moussia Pinto Alves para uma viagem aos Estados Unidos, a fim de estudar arte moderna norte-americana e técnicas de direção museal, com a intenção de organizar um museu de pinturas modernas em São Paulo.²²³ Para isto, solicitou o apoio de Nelson Rockefeller, que a colocou em contato com o curador do MoMA, o austríaco René d'Harnoncourt e, quando a artista completou a sua estadia, havia estabelecido contatos pessoais e profissionais que garantiriam sua exposição individual nos Estados Unidos alguns anos depois.²²⁴

Pelo interesse de Chateaubriand foi possível constatar que no Brasil estava se desenvolvendo um clima cultural, propício para o estabelecimento de novas atividades artísticas. Deste modo, Nelson Rockefeller preparava a sua primeira viagem ao Brasil após a Guerra e entrou em contato com o diretor da *New York Public Library* – NYPL, convidando o musicólogo especialista em cultura latino-americana Carleton Sprague Smith²²⁵ para acompanhá-lo, pois considerava que o conhecimento deste profissional seria importante para o sucesso de sua viagem.²²⁶

Nesta mesma ocasião, com o auxílio de Dorothy Canning Miller, a primeira profissional treinada a curadoria pelo MoMA, Nelson Rockefeller comprou obras de artistas norte-americanos para estimular o crescimento de coleções e promover

²²² A primeira correspondência entre Nelson Rockefeller e Assis Chateaubriand, encontrada no *Rockefeller Archive Center*, pelo pesquisador Zeuler Lima, data de 28 de agosto de 1944. Nesta o empresário norte-americano agradecia o presente recebido: uma pintura do retrato de \ Chateaubriand, realizada por Cândido Portinari. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*. In: http://www.rockarch.org/publications/resrep/lima.php?printer=1#_edn67 [Acesso em: 01/09/2014, 14:30].

²²³ Correspondência de Assis Chateaubriand a Nelson Rockefeller, em 20 de março de 1946. Nesta mesma correspondência, Chateaubriand relembrou Rockefeller que Moussia já havia tido a oportunidade de encontrá-lo em sua vinda ao Brasil. Idem.

²²⁴ Idem.

²²⁵ Carleton Sprague Smith (1905–1994) musicólogo, especializado em cultura hispânica e brasileira. Foi chefe da Divisão de Música da NYPL entre 1931 e 1959, e a partir daí diretor do Instituto Brasileiro da Universidade de Nova York. Foi membro do conselho do MoMA, dentre outras sociedades ligadas à música, como a *Metropolitan Opera Society* e a *New York Philharmonic Society*. Não se sabe com precisão o período em que este personagem permaneceu no Brasil, embora seja evidente que a sua constante relação com o país.

²²⁶ Correspondência de Nelson Rockefeller a Ralph Beals, em 11 de novembro de 1946. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro.²²⁷ As treze obras compradas foram doadas em novembro de 1946, permanecendo sob a guarda do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB/SP, que estava de mudança para a sua nova sede localizada a poucos quarteirões da Avenida Ipiranga, na então gestão do arquiteto Eduardo Kneese de Mello.²²⁸

Chateaubriand além de demonstrar interesse em instituir um museu de pinturas modernas em São Paulo, também dirigiu a Matarazzo Sobrinho a proposta de realizar uma grande manifestação de arte, que não adieru ao plano.²²⁹ Ciccillo justificaria em sua biografia que já tinha em mente a ideia de realizar uma Bienal, argumentando, ainda, que “o que ele [Chateaubriand] queria fazer para um grupo de iniciados e privilegiados, eu desejava fazer para o povo, para o homem da rua.”²³⁰ Chatô lançou igualmente a proposta de abrir um museu didático em São Paulo ao industrial Armando Álvares Penteado, que respondeu entretanto estar descapitalizado.²³¹

O plano de Chateaubriand mudaria de rumo ao saber da chegada de Pietro Maria Bardi ao Rio de Janeiro, em 12 de outubro de 1946, acompanhado de sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi. A vinda de Bardi tinha como desígnio a realização da “Exposição de Pintura Italiana Antiga (séculos XIII-XVIII)”, que reunia 54 telas e inaugurou-se em novembro daquele ano no edifício do Ministério da Educação e Saúde – MES.²³² Chatô encontrou Bardi nesta exposição, ocasião na qual pôde

²²⁷ Correspondência a Nelson Rockefeller, em 13 de novembro de 1946. Idem.

²²⁸ Segundo pesquisa de Nascimento, as obras doadas eram de autoria de Byron Browne (Mulher de circo, 1956, óleo); Alexander Calder (Móvil amarelo, preto, vermelho e branco, s.d., metal); Georges Grosz (A bestialidade avança, 1933, aquarela); Morris Graves (Na Noite, 1943, têmpera); Fernand Léger (Composição, guache), André Masson (Germinação, 1942, guache) e Marc Chagall (Primavera 1938/39, aquarela). NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 106. Sobre a sugestão da distribuição das obras, Mr. Alfred H. Barr, Jr., relatou que ajudou nesta seleção: “São Paulo: Braune, Calder, Grosz, Graves, Leger, Masson, Chagall; and Rio de Janeiro: Spruce, Gwathmey, Lawrence, Asver, Leger, Tanguy, and Ernst.” Correspondência de Smith a Kneese de Mello, em 28 de novembro de 1946. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

²²⁹ Na Biografia de Matarazzo Sobrinho encontram-se algumas evidências da relação de amizade do industrial com Assis Chateaubriand, nas seguintes frases: “Você não é Matarazzo, é CICCILLO”, relativo aos conflitos que o jornalista travava com a família Matarazzo e, também: “Eu era muito amigo dele [Chateaubriand]” sobre a proposta de estabelecer uma instituição artística em conjunto. ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. pp. 31, 36.

²³⁰ Idem, p. 36.

²³¹ CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. p. 36. Apud: CHATEAUBRIAND, Francisco A. *A Galeria de Carne, Osso e Sangue*. Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias. São Paulo, MASP, Habitat Editora Ltda, 1963. p.5.

²³² BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 46. Antes de chegar ao Brasil, Bardi tivera conhecimento sobre a arquitetura moderna brasileira, pois em setembro de 1934 fora publicada a sua introdução no livro de Alberto Sartoris “*Gli elementi dell'architettura funzionale*”, composto por projetos arquitetônicos divididos por países e, cuja seção brasileira contava com quatro casas de Gregori Warchavichik em São Paulo, além do Pavilhão do Brasil na feira de Nova York de 1939. Provavelmente Bardi tenha tomado conhecimento do edifício do Ministério da Educação e Saúde, por meio do catálogo da exposição *Brazil Builds Architecture New and Old: 1652-1942* de Philip Goodwin e fotografias de Kidder Smith.

conversar com o *mercante d'arte* e adquirir algumas de suas obras de arte.²³³

A chegada de Bardi coincidiu com o mesmo período da viagem de Nelson Rockefeller ao Brasil, embora não se tenham indícios de que os dois personagens tenham estabelecido algum contato. Em seguida, outras duas mostras também foram organizadas por Bardi: “Exposição de Objetos de Arte para Decoração de Interiores”, no Salão de Exposições do Hotel Copacabana Palace, em dezembro de 1946, e “Exposição de Pintura Italiana Moderna”, novamente no MES, em maio de 1947.²³⁴

Logo após o encontro entre Bardi e Chateaubriand, este o convidou para estabelecer um museu, desafio aceito. O primeiro relatou que a amizade entre eles se consolidou desde o primeiro encontro, a partir do convívio cultural.²³⁵ Ao longo do tempo os dois personagens foram assim averiguando as suas paridades, declarando-se uma autêntica dupla, indispensável para a concretização dos planos em estabelecer uma nova instituição cultural.²³⁶

Bardi e Chatô eram jornalistas e sabiam utilizar-se dos meios de comunicação como ferramenta para promoção de seus planos. Bardi também notou certa semelhança de ideais de vida: “Eu também nasci em município de província, talvez mais fechado que uma cidadezinha da Paraíba. Desde moço, rejeitei um tipo de vida ‘basse et sans lustre’, para poder alcançar um lugar de bacharel mesmo que fosse de carreira especial.”²³⁷

Acerca da ideia de Museu de Chateaubriand, esta permeou diversas perspectivas, apresentadas até agora em: “instituição que divulgasse arte moderna”, “grande manifestação de arte” e “museu didático”. Mas quando Bardi e Frederico Barata, secretário da redação de “O Jornal”, foram incumbidos em delinear o museu, uma nova ideia sugerida por Chatô se baseava em um modelo convencional, tendo como referência o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, diferenciando-se pelo acervo mais rico em obras de europeus famosos, em especial dos impressionistas.²³⁸

²³³ Logo da chegada de Bardi no Brasil, o galerista vendeu e comprou algumas pinturas. Adquiriu uma obra de Cândido Portinari, de Di Cavalcanti e de Lasar Segall, que foram enviadas em doação para a *Galleria d'Arte Moderna* de Milão. CANAS, Adriano Tomitão. MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957. p. 36. Apud: BARDI, Pietro Maria. 40 anos do MASP. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 12. 8. SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos (org.). Masp 60 anos. A história em 3 tempos. São Paulo. Editora MASP. 2008. 141p.

²³⁴ TENTORI, Francesco. P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do “L’Ambrosiano” 1930-1933. p. 172.

²³⁵ BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. p. 93.

²³⁶ Conforme relatou Bardi em entrevista no programa de televisão Roda Viva, exibido pela TV Cultura, de 03/11/1986. In:

http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/295/entrevistados/pietro_maria_bardi_1986.htm [Acesso em: 08/09/2014, 15:12].

²³⁷ BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. p. 22.

²³⁸ Idem. p. 47.

Bardi relatou também que Chateaubriand pensava em criar uma instituição que seguisse o exemplo dos *trustees* norte-americanos, como os Rockefeller e John Hay Whitney,²³⁹ provavelmente por ter claro desde o início que a forma de captação de recursos se daria a partir de doações.

Em vista disso, e sem contrariar Chateaubriand, Bardi e Barata propuseram um projeto de centro cultural “mais coerente aos novos tempos”, não limitado apenas à formação de um acervo, mas que a partir do ensino pudesse interessar à juventude. Bardi conta que a ideia foi aceita por Chatô quando este descobriu que a proposta representava novidade, de um “empreendimento cultural sem fronteiras provincianas, pensando atribuir-lhe um raio de ação bem maior, internacional, proposta conveniente não só a São Paulo como ao Brasil, numa palavra, relacionamento com a cultura de fora, tentando afirmar a nacional além das fronteiras.”²⁴⁰ Esta proposta estava alinhada ao objetivo das campanhas realizadas por Chatô, que visavam englobar seus projetos em todo o país, com o diferencial de que, neste caso, o seu novo plano teria uma repercussão também internacional.

Contudo, a versão mais conhecida de proposta de museu de Chateaubriand foi a do famoso “Museu de Arte Antiga e Moderna”, que possivelmente associaria as suas variadas concepções de instituição, dando lugar à arte figurativa, em razão das aquisições de pinturas feitas de Bardi, e à arte moderna, inspirado no MoMA e no contato travado com Nelson Rockefeller. Essa denominação foi questionada por Bardi, que aconselhou Chatô que em arte não caberiam rótulos, devendo ser apenas “Museu de Arte”, denominação finalmente instituída.

É possível que Chateaubriand e Bardi estivessem também informados a respeito dos planos de Rockefeller em estabelecer Museus de Arte Moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, e por isto buscaram diferenciar-se mantendo uma posição mais independente a partir de um projeto de instituição que abrigasse todas as formas de artes.

Em paralelo ao planejamento do Museu de Arte, Lina Bo Bardi desenvolvia o seu projeto arquitetônico, localizado à Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. Conforme verificado em seus desenhos, a proposta consistia na adaptação de um edifício de três pavimentos e fachada caracterizada por elementos decorativos ecléticos, que seriam privados para propiciar aspecto contemporâneo ao

²³⁹ CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. p. 37. Apud: CHATEAUBRIAND, Francisco A. “A Galeria de Carne, Osso e Sangue”. Catálogo das Pinturas, Esculturas e Tapeçarias. São Paulo, MASP, Habitat Editora Ltda., 1963. p. 12.

²⁴⁰ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. p. 47.

novo projeto.²⁴¹ No térreo, Lina criou um mezanino acessado por uma rampa, que teria também função de espaço expositivo e, desde então, a arquiteta recorreria a uma museografia de sistemas tubulares e painéis para as exposições.²⁴²

No entanto, o Museu de Arte não se estabeleceria no Rio de Janeiro, tendo Chateaubriand repensado instalá-lo em São Paulo, centro industrial do país, cujas facilidades de apoio poderiam ser maiores e de onde ele tirara "a frase, tão cara (...) de que *a indústria paulista é filha do café*, [que] reflete uma verdade que não deveria ser esquecida".²⁴³

A tarefa mais urgente era a de achar um local para a sede da instituição. Visitamos sem sucesso, possíveis ambientes. De vez em quando as buscas improvisadas eram suspensas, pois o Fundador não estava muito certo se o Rio de Janeiro era quem devia receber o Museu, pois também São Paulo aparecia-lhe uma possibilidade. Indeciso, ora justificava que na Capital a repercussão seria mais nacional, enquanto sabia que os meios financeiros para levar a bom termo o projeto estavam em São Paulo. Diante do dilema, o Solucionador, certo dia, me trouxe a São Paulo. Tinha-se decidido.²⁴⁴

Bardi relatou que, quando voou com Lina do Rio de Janeiro para São Paulo, foram diretamente à futura sede dos Diários Associados, localizada à Rua Sete de Abril, 230. O edifício projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon, batizado com o nome do empresário Guilherme Guinle, alcançava naquele momento a sexta laje de quinze pavimentos:

Subimos, seguidos pelo mestre de obras, até a primeira [laje]. O Diretor, mostrando a planta, me perguntou: - Pensa que o Museu, provisoriamente, poderia se instalar aqui? Já sabia que a pergunta exigia resposta afirmativa. Frederico Barata havia me informado que o projeto do edifício comportava um espaço com *sala de galeria*.²⁴⁵

No intervalo de uma semana, o casal Bardi se mudou para a cidade de São Paulo, à rua Traipú, 1231, na *Villa Calabi*.²⁴⁶ Lina se encarregaria de adaptar o espaço destinado para o Museu de Arte de São Paulo – MASP, posteriormente

²⁴¹ Museu de Arte - Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, RJ, 1947, Lina Bo Bardi. http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Palavra_Chave=Rua%20do%20Ouvidor&Codigo_Referencia=&Data_Inicial=&Data_Final [Acesso: 02/09/14, 11:11].

²⁴² CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu Laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. p. 87. Apud: FERRAZ, Marcelo. Lina Bo Bardi, 1993, p.43.

²⁴³ BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. p. 49.

²⁴⁴ Idem. p. 48.

²⁴⁵ Idem. p. 50.

²⁴⁶ O engenheiro civil e arquiteto italiano Daniele Calabi (1906 - 1964) imigrou para o Brasil em 1936, na busca de novas oportunidades profissionais, devido as leis raciais adotadas na Itália que o impediram de exercer a sua profissão. Durante a sua permanência de dez anos no país, ele abrigou profissionais italianos recém-chegados, a exemplo de Giancarlo Palanti e, em 1947 com o seu retorno à Itália, os Bardi se instalaram em sua Villa. Para maiores informações sobre a trajetória de Calabi no Brasil e na Itália consultar: ZUCCONI, Guido (org). *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*.

registrado como Sociedade Civil em 23 de setembro de 1947, e, aberto ao público com o edifício ainda inacabado em 2 de outubro de 1947,²⁴⁷ poucos dias antes de completar um ano da chegada do casal no Brasil.

Em fevereiro de 1947 fora também aberta em São Paulo a Galeria Domus, dos italianos Ana Maria e Pasquale Fiocca, personagens ligados a industriais de origem italiana, como a família Matarazzo e o grupo de intelectuais que girava em torno de Bardi.²⁴⁸ A galeria marcou os primeiros anos do comércio de arte em São Paulo e a sua localização, à rua Vieira de Carvalho próxima da rua Sete de Abril, estava inserida dentro de um quadrilátero da cidade onde as atividades culturais estavam concentradas.²⁴⁹

Planos para estabelecer um museu em parceria entre Chateaubriand e Nelson Rockefeller não se concretizaram possivelmente devido ao fato de que este último teria conhecimento sobre as condutas intempestivas de Chatô, mantendo-se inicialmente cauteloso em estabelecer quaisquer tipos de relações. Não obstante foi Chateaubriand quem apresentou Matarazzo Sobrinho a Nelson Rockefeller,²⁵⁰ e da relação bem sucedida entre os dois industriais, iniciaram-se negociações para estabelecer um novo museu em São Paulo, junto a um grupo de intelectuais e arquitetos paulistanos.

Nelson Rockefeller e Matarazzo Sobrinho apresentavam algumas características comuns: eram oriundos de famílias abastadas, de pioneiros industriais - os contemporâneos John Rockefeller e Francesco Matarazzo - demonstrando particular interesse pelas artes, apresentada em ambos os casos como atividade paralela aos negócios. A introdução de Rockefeller no meio artístico se deu graças à sua mãe, a filantropa Abby Aldrich Rockefeller, uma das fundadoras do *Museum of Modern Art* de Nova York - MoMA, enquanto no caso de Matarazzo Sobrinho, este inseriu-se no meio artístico possivelmente a partir do enlace com Yolanda Penteado, sobrinha de Olívia Penteado, a mais notória mecenas do movimento modernista brasileiro, portanto, ambos ligados à Arte Moderna.

²⁴⁷ BARDI, Pietro Maria. *Il museo di arti di San Paolo Relazione di P.M. Bardi, Direttore*. In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP.

²⁴⁸ BUENO, Maria Lúcia. *O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960*. In: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006 [Acesso:25/10/14, 17:50]. Quando o MASP foi fundado existiam em suas redondezas a Galeria Ita, Galeria Prestes Maia e Galeria Domus.

²⁴⁹ "A cidade era imensa, mas o centro, onde a vida mundana se desenrolava, era um quadrilátero reduzido, onde todos os lugares poderiam ser alcançados a pé. Do Teatro Municipal à Avenida São João, passando pela Praça Júlio Mesquita, alcançando as ruas do Arouche, Bento Freitas e Rego Freitas, atravessando pela 7 de Abril ou Barão de Itapetininga, para desaguar na 7 de Abril, rumo à Praça Dom José Gaspar, de volta à Biblioteca Municipal, daí até a rua Maria Antonia." ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. p. 64. Apud: GAMA, Lúcia Helena. *Nos bares da vida*. São Paulo: SENAC, 1999.

²⁵⁰ LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

Como sabido, Nelson Rockefeller demonstrara interesse em contribuir na promoção de museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro e, para isto, além de doar obras de arte de artistas norte-americanos para serem distribuídas entre as duas cidades, delegou Smith para que o mantivesse informado sobre como os meios artísticos estariam se desenvolvendo, a partir de seu contato direto com grupos de intelectuais.

Em abril de 1947 Smith informou a Rockefeller que apesar de colaborações, crescentes diferenças entre mecenas e grupos de intelectuais em São Paulo eram cada vez mais evidentes e que, um grupo de vinte arquitetos do IAB [Eduardo Kneese de Mello, Rino Levi e Almeida Salles] estariam ativos na formação de um museu de arte moderna.²⁵¹ Intelectuais como Sérgio Milliet e Carlos Pinto Alves²⁵² se tornariam igualmente grandes fomentadores desta iniciativa, mantendo constante contato com Matarazzo Sobrinho, durante a sua permanência na Europa, quando fazia tratamento de saúde.²⁵³

O primeiro resultado da parceria entre esses arquitetos e intelectuais, estimulados por Rockefeller e Smith, além de Matarazzo Sobrinho que retornara ao país, foi a constituição da Galeria de Arte Moderna em 10 de maio de 1947.²⁵⁴ Alves levou a cópia da Ata de Fundação e Aprovação dos Estatutos da Galeria para Nova York, para que Smith a repassasse para Nelson Rockefeller e, pouco tempo depois, o musicólogo enviou uma correspondência felicitando a iniciativa, embora expressasse sua decepção por se tratar de uma ação de caráter familiar - já que na Ata constavam os nomes de Carlos Pinto Alves, Moussia Pinto Alves, Francisco Matarazzo Sobrinho, Dora Matarazzo, Paulo Matarazzo e Yolanda Penteado - o que poderia não ter a mesma repercussão de um museu de arte moderna baseada no MoMA.²⁵⁵

²⁵¹ Correspondência de Smith para Nelson Rockefeller, em 17 de abril de 1947. Idem.

²⁵² O empresário paulista Carlos Pinto Alves era marido da artista plástica Moussia, esta que anteriormente viajara aos Estados Unidos por intermédio de Assis Chateaubriand.

²⁵³ Correspondências apontaram que Carlos Pinto Alves provocava Matarazzo Sobrinho, a partir de informações sobre o andamento do Museu de Chateaubriand. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 107.

²⁵⁴ A Galeria de Arte Moderna tinha como objetivos principais o resguardo, a transmissão à posteridade de obras de arte de artistas então atuantes no Brasil e no exterior; a organização de cursos, conferências, palestras, catálogos, publicações e reproduções, com o intuito de divulgação artística; a organização de uma biblioteca especializada em assuntos referentes à arte; a educação do gosto artístico do público. Idem, nota 45, p. 134.

²⁵⁵ O interesse do MoMA na criação de museus de arte moderna no Brasil se insere no contexto da Guerra Fria. O objetivo de estabelecer zonas de influência se estendeu ao campo das artes, daí o envolvimento da instituição americana nesse processo. A estudiosa Maria Cecília França Neto relata havia a preocupação de disseminar a arte moderna, em particular o abstracionismo, para combater o realismo socialista propagado pelos artistas que atuavam atrás da Cortina de Ferro. Mas a relação do MoMA não se limitou ao campo da mera intenção ideológica e com o tempo, o museu distanciou-se dos objetivos geopolíticos e se consolidou como uma fonte de referência para ações culturais do mundo todo, seguindo sua vocação natural. VILLELA, Milú. *O MoMA e as artes no Brasil*. Folha de São

Smith salientou que esperava que na lista de membros da Galeria de Arte Moderna, estivessem presentes Sérgio Milliet, Tarsila do Amaral, Eduardo Kneese de Mello, Luis Saia, Almeida Salles, relevando que: “a nossa entidade gostaria de trabalhar com uma entidade civil particular brasileira, mas seria preciso que a mesma exprimisse vários pontos de vista, apresentando um bom equilíbrio entre as diferentes atitudes da crítica estética.” Além disso Smith evidenciou a necessidade de formar uma equipe técnica, colocando-se à disposição para receber brasileiros interessados em fazer estágios em práticas museológicas no MoMA.²⁵⁶

Diante da proposição de Smith, o arquiteto Kneese de Mello justificou que o plano seria organizar o maior número possível de grupos de artistas e amigos da arte moderna em São Paulo, a fim de criar um Instituto de Arte Moderna ao invés de um museu, já que dois museus tinham sido recentemente inaugurados em São Paulo, um público e outro privado, sendo possível estabelecer uma colaboração com eles, orientando-os sempre que possível e apoiando-os no que fosse necessário. O arquiteto ainda ressaltou que a palavra “Instituto” englobaria todas as artes, o que era o desejado.²⁵⁷

De fato, uma semana após o envio da correspondência de Kneese de Mello, havia sido fundado o MASP e anteriormente, em 4 de fevereiro de 1947, fora aberto o testamento de Armando Álvares Penteado,²⁵⁸ que expressava o desejo em estabelecer uma escola de Belas Artes e um Museu, que seriam posteriormente doados para o Governo de São Paulo.

Smith manteve Rockefeller informado a respeito dos planos em estabelecer um Instituto de Arte Moderna em São Paulo. Comunicou que não fora possível que Chateaubriand seguisse a linha desejada por eles, tendo o Museu dos Diários Associados constituído, como diziam os espanhóis, uma *olla podrida*, ou seja, um pot-pourri de vários estilos. Também não sabia ao certo de que forma o projeto de

Paulo, 25 de abril de 2005. In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz2504200508.htm> [Acesso: 16/11/2014, 13:30]

²⁵⁶ Correspondência de Smith a Alves, em 23 de julho de 1947. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 108.

²⁵⁷ Correspondência de Kneese de Melo para Smith, em 13 de outubro de 1947. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

²⁵⁸ Armando Álvares Penteado (1884-1947) cafeicultor empresário e mecenas, morreu antes da concretização de sua aspiração: a criação de um grande museu e de uma escola de artes em São Paulo. Meses antes de seu falecimento, a sua família doara a Vila Penteado à Universidade de São Paulo, afim de que fosse instalada a Faculdade de Arquitetura da USP. Armando foi casado com Anais Honorina Jasiglia, também conhecida por Annie ou Lili Álvares Penteado, francesa que conheceu em uma de suas prolongadas estadias na Europa e que deu continuidade aos planos do marido, de fundar a Fundação Armando Álvares Penteado.

Armando Álvares Penteado se desenvolveria.²⁵⁹

Dessa forma, Smith apontou que estariam fazendo bem em apoiar o movimento liderado por Carlos Pinto Alves, Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello, Almeida Salles e Cicillo, dado que este grupo e o do Rio de Janeiro, estariam publicando informações de grande utilidade sobre o MoMA no Brasil e, portanto, a próxima tarefa seria motivar com que São Paulo e Rio de Janeiro trabalhassem em conjunto, encorajando Porto Alegre e Belo Horizonte a avançar em projetos análogos.²⁶⁰ Este fato comprova a intenção em estabelecer cadeias de museus de Arte Moderna no Brasil, a partir da inclusão de outros importantes, mesmo que menos destacados, centros artísticos.

Por fim as solicitações dos americanos foram acatadas e, em 12 de janeiro de 1948, foi registrada a escritura, não de um Instituto como previsto mas da Fundação Arte Moderna, onde constavam os seguintes nomes: Francisco de Almeida Salles, Carlos Pinto Alves, Tarsila do Amaral, Maria Guedes Penteado de Camargo, André Dreyfus, G.al. Paulo de Figueiredo, Mário Graciotti, Sérgio Milliet, Yolanda Penteado, e os arquitetos Rino Levi, Eduardo Kneese de Mello e Luis Saia.²⁶¹ Diferente da Galeria de Arte Moderna, a Fundação possuía patrimônio próprio, recebendo como doação pinturas modernas de artistas nacionais e estrangeiros, compradas durante a estadia de Matarazzo Sobrinho na Europa,²⁶² preanunciando o estabelecimento de um museu.

Por conseguinte, Matarazzo Sobrinho entraria em contato com Nelson Rockefeller para comunicar que os planos da Fundação Arte Moderna estavam tomando rumo, solicitando a cooperação do MoMA através do envio de exposições. Comentou que tinha estado na Suíça no ano anterior, onde se encontrou com alguns críticos e artistas, e teve a ideia de realizar uma exposição de arte abstrata

²⁵⁹ Correspondência de Smith para Nelson Rockefeller, em 6 de novembro de 1947. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ O objetivo da Fundação de Arte Moderna era promover e incrementar o desenvolvimento o da Arte Moderna, em todos os setores de sua atividade, seja na pintura, arquitetura, escultura, música, literatura, teatro, cinema e artes aplicadas, resguardando, exibindo e transmitindo à posteridade obras de arte de artistas contemporâneos do Brasil e do estrangeiro. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 110.

²⁶² Milliet publicou em jornal artigo no qual relatou que Matarazzo Sobrinho antes mesmo dos contatos estabelecidos com Nelson Rockefeller já tinha em vista a constituição de um museu. O industrial já tinha um acervo nacional, faltando-lhe pinturas estrangeiras, que ele complementou posteriormente quando voltou da Europa. As quase setenta obras eram de autoria de Picasso, Braque, Campigli, Modigliani, Lhote, além de Dufy, Gleizes, Juan Gris, Matisse, Sironi, Tosi, De Chirico e Kandinsky, apresentadas em sua residência logo de sua chegada no Brasil. MILLIET, Sergio. *O Museu de Arte Moderna*. O Estado de São Paulo, 4 de março de 1948. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00151-01^a. Sobre a aquisição das obras de arte italianas adquiridas entre 1946 e 1947 por Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, consultar: MAGALHAES, Ana Gonçalves. *As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil*.

em São Paulo, com pintores internacionais de Nova York, Londres e Paris, que causaria grande repercussão e faria com que o público discutisse, particularmente, essa forma de pintura.²⁶³

De fato, no período em que Matarazzo Sobrinho esteve no sanatório Schatzalp, em Davos na Suíça, ele conheceu Karl Nierendorf, que também estava passando por um tratamento médico e era proprietário de uma galeria em Nova York. Os dois delinearam as primeiras ideias de um museu em São Paulo e esquematizaram planos para estabelecer uma comissão de especialistas de várias nacionalidades que direcionariam a aquisição de obras de arte e mostras de projeção internacional, prevendo parcerias na América do Sul. Nierendorf fora escolhido por Ciccillo para ser o diretor do futuro museu, mas o seu falecimento impediu a continuidade deste plano.²⁶⁴

Assim, a exposição de arte abstrata foi organizada por um grupo de personalidades chamado “Comissão de Paris”, que contava com o apoio do artista plástico Cícero Dias, este que exercia cargo de adido cultural na Embaixada do Brasil em Paris. A mostra tinha como responsáveis o galerista estabelecido em Paris e Nova York René Drouin e o crítico de arte belga radicado em Paris León Degand, que escolheria as obras de arte francesas.²⁶⁵

Esta primeira exposição foi organizada durante a atuação da Fundação Arte Moderna e promulgava o estabelecimento de um museu em colaboração com o IAB, o Club de Cinema, o Teatro Experimental da Universidade de São Paulo e o Clube dos Artistas.²⁶⁶ A cooperação com outras instituições culturais, em especial com aquelas que contavam com o apoio de Ciccillo, teve em vista fortalecer o estabelecimento do novo museu que estaria por vir.

Antes da fundação deste novo museu, Smith apontou a necessidade em promover a cooperação entre entidades congêneres em São Paulo e no Rio de

²⁶³ Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Nelson Rockefeller, em 30 de janeiro de 1948. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*. E manuscrito redigido por Alves, em nome de Matarazzo Sobrinho a Rockefeller e Smith, em 30 de janeiro de 1948. In: NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 110.

²⁶⁴ NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. pp. 111, 112.

²⁶⁵ Em correspondência enviada por León Degand a René Drouin, em 6 de novembro de 1948, foi tratado que o combinado era fazer uma exposição de 150 obras por 5000 dólares, e que ele sentia muito a exclusão dos norte-americanos por Castelli. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, A – Museu de Arte Moderna MAM 1947-1970, pasta 011 Correspondências.

²⁶⁶ Em correspondência de de Rino Levi a Smith, em 2 de fevereiro de 1948, foi enviado o Estatuto preliminar do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*. Sobre a “Comissão de Paris” consultar NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. pp. 112, 113.

Janeiro,²⁶⁷ assunto levantado por Rino Levi sobre o museu de Chateaubriand, com o qual declarou esperar poder chegar a um acordo ou pelo menos um plano de cooperação, estando disposto a facilitar uma organização que unisse o interesse de todos.²⁶⁸

Enfim, o novo museu, denominado Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, foi registrado como Sociedade Civil em 8 julho de 1948,²⁶⁹ mas iniciou as suas atividades com uma mostra provisória de 25 telas e quatro esculturas, no sétimo pavimento das dependências da Metalúrgica Matarazzo, localizada à Rua Caetano, 577, no Brás. Dois meses após, a convite de Chateaubriand, Nelson Rockefeller viajou ao Brasil, quando participou de uma recepção na mansão Matarazzo e conheceu Yolanda Penteado.²⁷⁰ Na mesma ocasião visitou a mostra do MAM, sendo presenteado pelo casal Matarazzo com uma pintura do artista primitivo brasileiro José Antonio da Silva.²⁷¹

Nelson Rockefeller aproveitou esta viagem para encontrar potenciais colaboradores no Rio de Janeiro e em São Paulo, que estivessem envolvidos com Museus de Arte Moderna, além do Museu de Chateaubriand. O norte-americano esperava que esses museus se interessassem em receber a arte moderna dos Estados Unidos e abrigassem exposições itinerantes organizadas pelo MoMA.²⁷² De volta a Nova York, Nelson Rockefeller agradeceu o período passado na companhia de Chatô e a oportunidade de visitar os Matarazzo, demonstrando estar impressionado com o progresso do MASP e a estreita cooperação existente com o MAM.²⁷³

Apesar do MAM ter sido inaugurado em 1948, no mesmo momento do

²⁶⁷ Correspondência de Nelson Rockefeller a Matarazzo Sobrinho, em 5 de março de 1948. In: NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 110.

²⁶⁸ Rino Levi mencionou que os jornais de Chateaubriand estavam sendo realmente muito cooperativos com eles. Correspondência de Rino Levi a Smith, em 2 de fevereiro de 1948. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

²⁶⁹ Os objetivos do MAM consistiam em: a. adquirir, conservar, exibir e transmitir à posteridade obras de arte moderna do Brasil e do Estrangeiro; b. incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte geral, oferecendo a seus sócios e membros, a possibilidade de receber gratuitamente ou com descontos, todos os serviços organizados da Associação, nas condições estabelecidas pelo Regulamento Interno. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. p. 114.

²⁷⁰ Telegrama de Chateaubriand a Nelson Rockefeller, em 4 de setembro de 1948. Idem.

²⁷¹ Além de Nelson Rockefeller, a visita ao local da exibição foi feito por David Rockefeller, Thomas Gates Jr e Assis Chateaubriand. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. pp. 127, 128.

²⁷² Anotações de Susan (?) a Nelson Rockefeller, em 31 de agosto de 1948. Idem.

²⁷³ Correspondência de Nelson Rockefeller a Chateaubriand, em 23 de setembro de 1948. Idem.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ,²⁷⁴ a sua abertura oficial ao público aconteceria em 8 de março de 1949 com a exposição internacional “Do Figurativismo ao Abstracionismo” vinda de Paris e curada por Léon Degand,²⁷⁵ primeiro diretor artístico do museu: “*Quant aux affaires du Musée, elles avancent lentement mais sûrement. Les locaux s’aménagent; les ouvriers y travaillent à présent. Les toiles sont en sécurité, à la Fabrique, attendant leur heure, que nous souhaitons brillante.*”²⁷⁶

A abertura do MAM ao público e a sua exposição internacional aconteceu no terceiro pavimento da sede dos Diários Associados.²⁷⁷ A decisão de instalá-lo no mesmo edifício onde já se encontrava o MASP suscita até hoje dúvidas, mas teria sido possível em razão do estímulo de cooperação que Nelson Rockefeller buscou estabelecer entre os dois museus, em benefício do MAM, e das relações existentes entre Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho, em especial pela interferência de Yolanda Penteado, conforme suscitou Bardi:

[Chateaubriand] Havia previsto os acontecimentos como um adivinho. De fato, chegou retornando de férias, um aspirante a Mecenaz e nem bem tinham terminado os apertos de mão, falou que pensava em fundar um museu.

Entraram em campo os maquiáveis mirins com uma ideia matuta: obter um local no mesmo edifício do nascente Masp. Enviaram ao Poderoso como embaixadora uma dama, que conseguiu persuadi-lo a ceder algumas salas do segundo andar do bloco posterior do prédio.

Copiou imediatamente o nome de Museu de Arte, mas acrescentando-lhe aquele adjetivo 'Moderna', como congênere de Nova York. Imitadas as instalações, decalcaram também o plano

²⁷⁴ Escritura Pública de Constituição de Sociedade Civil, 15 de jul. 1948. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. nota 2, p. 154.

²⁷⁵ Léon Degand (1907-1958) foi um grande militante da Arte Abstrata na França. Trabalhou na revista “*Art d’Aujourd’hui*” de André Bloc. Contrário ao que todas as fontes propõem, de que o crítico fora convidado especialmente para assumir o cargo de diretor técnico/artístico do MAM, isto ocorreu somente após a sua chegada no Brasil, em julho de 1948. Ainda, antes da abertura oficial da sede do MAM, Degand realizara em 1948 três conferências no auditório da Biblioteca Municipal, patrocinadas pelo próprio museu: “Arte e público” no dia 9 de agosto; “O que é arte figurativa?” em 25 de agosto; e “O que é arte abstrata?” em 25 de novembro, como preparação do público antes da abertura oficial do MAM. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*. p. 115.

²⁷⁶ Correspondência de Degand a Cícero Dias, em 24 de novembro de 1948. In: FMS, Seção A – Museu de Arte Moderna MAM 1947-1970. Correspondência 010. Antes da chegada de Degand no Brasil, o crítico auxiliara a compra de obras de arte para Annie Álvares Penteado, destinadas à FAAP, conforme correspondência de Degand a René Drouin: “*Mme Lily Penteado, qui vient de faire poser la première pierre du musée fondé en vertu d’un vœu testamentaire de feu son époux et qui juge rarement des œuvres en fonction de leurs qualités plastiques, m’a répondu qu’elle aurait préféré, pour un Toulouse Lautrec, un sujet plus « ollé, ollé ».*” In: FMS, Seção A – Museu de Arte Moderna MAM 1947-1970. Correspondência 009.

²⁷⁷ No que diz respeito a sede do MAM, a sua busca foi complicada desde o período da Fundação Arte Moderna. A instalação da Fundação foi cogitada para se estabelecer no edifício da antiga Escola Alemã, em um edifício na rua Guaianases, e quando a escritura do MAM estava em fase adiantada foram cogitadas as sedes do Teatro Brasileiro de Comédia e o IAB/SP, que oferecera um andar em seu novo edifício. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de Sao Paulo*. p. 125.

de trabalho, acrescentando-lhe um detalhe: o bar.²⁷⁸

Bardi descreveu ainda: “eu e o Ciccillo éramos bons amigos, quando Ciccillo quis fazer o Museu de Arte Moderna, que era antigamente uma cópia do nosso museu, ele veio e me disse: O senhor pensa que eu posso pedir os locais ao Chateaubriand?”²⁷⁹ O questionamento direcionado a Bardi a respeito da cessão de um espaço no edifício dos Diários Associados, coloca em dúvida a verdadeira intenção de Matarazzo Sobrinho, já que a sua amizade com Chateaubriand era consolidada. Possivelmente esta indagação pode ter sido uma forma de análise da reação de Bardi na busca em estabelecer boas relações, posto que os dois museus funcionariam no mesmo local. Este relato reforça outrossim a existência de diálogo entre os dois museus, ao mesmo tempo que denota rivalidade, especialmente no que diz respeito a questão da cópia, que Bardi apontou que além do nome e programa do MASP, também houve a escolha de um diretor europeu para o MAM, representada por Léon Degand.

A permanência de Degand no MAM foi curta e polêmica e após a sua saída deu-se início, conforme narrou Bardi, a outros certames: “Após a saída de Degand iniciou-se um 'pour-parlers' visando uma fusão, principalmente quando começaram a ver no nosso Museu a arte 'moderna', obras de Picasso, Léger, Miró, Matisse, Lipchitz e assim por diante.”²⁸⁰ Este fato se confirmou também em relatório de Smith a Rockefeller, no qual foi descrito que Chatô que havia dado início a uma coleção de pinturas clássicas, estava naquele momento investindo em Arte Moderna, aparentemente buscando competir com Matarazzo.²⁸¹

Outra situação de rivalidade foi interpretada por Smith quando Chateaubriand, buscando dar projeção internacional ao MASP, convidou como membro de honra, no início de 1950, Nelson Rockefeller para a inauguração do novo andar onde o MASP estabeleceria a sua coleção permanente: “*I doubt whether you will have any trouble, but the amusing fact is that you gave pictures to inaugurate the Matarazzo collection and now are being asked to give your blessing also to the Diários Associados outfit.*”²⁸²

A figura de Nelson Rockefeller foi fundamental para Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho na intermediação das relações entre os dois museus e, igualmente, como paradigma de união entre artes e negócios, presente na

²⁷⁸ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 56.

²⁷⁹ Relato de Bardi em entrevista no programa de televisão Roda Viva, de 03/11/1986.

²⁸⁰ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 57.

²⁸¹ Anotações de Smith a Nelson Rockefeller, em 23 de junho de 1950. In: LIMA, Zeuler R. M. A. *Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)*.

²⁸² Idem.

instauração do MASP e do MAM. Os mecenas paulistanos manteriam contato com a família Rockefeller ao longo do tempo, tendo Chateaubriand e Bardi recorrido a David Rockefeller,²⁸³ presidente do *Chase Manhattan Bank*, para realizar um empréstimo de quatro milhões de dólares que liquidaria as dívidas acumuladas para formar o primeiro núcleo da Pinacoteca do MASP.²⁸⁴ O mesmo Rockefeller, convidaria Matarazzo Sobrinho para integrar a Comissão do Conselho Internacional do MoMA, fatos que indicam o envolvimento desses personagens na mesma rede de contatos internacionais, especialmente, com os norte-americanos.

A atuação norte-americana durante a Guerra Fria manteve portanto forte presença no setor artístico brasileiro, em consequência dos planos instaurados durante a Política de Boa Vizinhança e, também da posição que os Estados Unidos alcançou no cenário internacional artístico, com destaque ao seu alinhamento às ideias de novos museus promulgadas por meio do Conselho Internacional de Museus – ICOM, criado em 1946. Esta instituição surgiu da cooperação com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO (1945), agência especializada da Organização das Nações Unidas – ONU (1945), projetos internacionais, criados no pós-guerra com o intuito de promover a paz, tendo os Estados Unidos destacada atuação.

Bardi relataria a atuação dos Estados Unidos no Brasil, enfatizando que a classe produtora brasileira estaria fazendo milagres no pós-guerra e os americanos se saindo vantajosos, assim como era possível ver na capa da revista “Mirante das Artes”: “o Tio Sam (...) indo embora com a mala em forma de topografia brasileira”.²⁸⁵

2.2. P. M. Bardi: concepções de espaços expositivos

A atuação de Bardi na *Galeria d’Arte di Roma* e a sua figura jornalística caracterizada pela intensa crítica das artes e da arquitetura, alargaram a sua projeção no meio cultural italiano e internacional, nos anos 1930, adentrando-o na formulação de espaços expositivos.

²⁸³ Dos seis filhos do casal Rockefeller, Abby (1903-1976), John Davison, 3rd (1906-1978), Nelson Aldrich (1908-1979), Laurance Spelman (1910-2004), Winthrop (1912-1973), David (1915-) é o único filho ainda vivo.

²⁸⁴ Relato de Bardi em entrevista no programa de televisão Roda Viva, de 03/11/1986.

²⁸⁵ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 25.

Foi do contato com o arquiteto italiano Alberto Sartoris,²⁸⁶ instalado no castelo de Glérolles em Rivaz na Suíça e membro fundador do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna - CIAM, que o jornalista foi informado acerca da iniciativa que Hélène de Mandrot²⁸⁷ estava esboçando: a de realizar o *Congrès Préparatoire du Musée Contemporain*.

Como primeira iniciativa, a comissão organizadora do congresso - composta pelos críticos de arte Arnold Kohler, Andry-Farcy, Alexander Dorner e pelo crítico de arquitetura Sigfried Giedion - enviou um questionário a especialistas ligados ao desenvolvimento de movimentos modernos, dentre as quais estava Bardi, com o objetivo de realizar uma consulta preliminar da posição internacional sobre questões relativas à museus contemporâneos.²⁸⁸

Bardi não apenas respondeu o questionário, mas foi indicado a participar do evento. Como a comissão do congresso teria determinado a nomeação de apenas um representante por país, Sartoris abdicou deste papel para confiá-lo ao jornalista, propondo-se a atuar apenas como membro suplente desta comissão.²⁸⁹ Por motivos econômicos o evento previsto para aquele outono, em 21 de agosto de 1931, não se concretizou.²⁹⁰

Não obstante, Sartoris manteve contato com Bardi e demonstrou intenção de desenhar o projeto de um museu moderníssimo na Itália, que viria a ser a sede de um Museu Contemporâneo. Conforme propôs o arquiteto, Bardi seria o seu diretor e responsável em dar início à organização de suas coleções, mas para isto, seria necessário realizar trâmites para conseguir do Governo Italiano o terreno, além de uma contribuição financeira: “*sarebbe un bel schiaffo per l'estero se l'Italia potesse materializzare questa bella iniziativa*” - referindo-se ao fato de que nem os representantes da Suíça e nem os da França, que teriam intenção de construir o Museu, conseguiram tal apoio.²⁹¹

²⁸⁶ Alberto Sartoris (1901-1998) foi um arquiteto italiano. Concluiu seus estudos na *École de Beaux Arts* de Genebra e Paris, estabelecendo-se por um período em Torino, onde manteve forte contato com o meio artístico italiano, a exemplo do Movimento Futurista. Envolvido na fundação dos CIAM, Sartoris foi importante figura na divulgação do movimento racionalista europeu na Itália, fazendo parte do Movimento Italiano Architettura Razionale - MIAR. Exerceu também atividades ligadas ao design, à crítica de arte e como professor. Teve projetos construídos na Suíça e Argentina e, colaborou no projeto do *Quartiere popolare di via Anzani* em Milão de Giuseppe Terragni.

²⁸⁷ Hélène de Mandrot ou Hélène Revilliod (1861-1948) foi uma artista e mecenas, proveniente de uma família da alta burguesia suíça. Se casou com Henri de Mandrot, o último proprietário do Castelo de La Sarraz, local este que abrigou o nascimento de diversos movimentos, com destaque às fundações do primeiro CIAM (1928) e da Liga Internacional do Cinema Independente (1929).

²⁸⁸ Correspondência de Arnold Kohler, Andry-Farcy, A. Dorner e S. Giedion a Bardi, em 10 de junho de 1931. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 8.

²⁸⁹ Correspondência de Sartoris a Bardi, sem data. Idem, Busta 9 bis.

²⁹⁰ Correspondência em 21 de outubro de 1931. Idem, Busta 8.

²⁹¹ Correspondência de Sartoris a Bardi, em 30 de novembro de 1931. In: Idem, Busta 9 bis.

Nesse mesmo período, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier teve intenção de materializar um projeto nominado *Musée d'Art contemporain* conforme localizado em desenhos datados de 1931, o qual ele também se referiu como museu de arte moderna em correspondência enviada a Christian Zervos, editor da revista “*Cahiers d'art*”.²⁹²

Nessa correspondência o arquiteto explicou que “*le principe de ce musée est une idée*”, onde o visitante nunca veria a sua fachada mas apenas o seu interior, possível graças ao acesso do museu por meio subterrâneo. Le Corbusier elucidou ainda que “*le musée est extensible à volonté: son plan est celui d'une spirale; véritable forme de croissance harmonieuse et régulière*”.²⁹³

A proposta consistia em instalar o edifício na periferia de Paris, em um campo de batatas ou beterrabas, visando a sua economia. Para isto também foi proposto que cada doador de uma pintura contribuísse com a parede que receberia a obra, levando o seu nome no novo espaço estabelecido. Porém, conforme consta, o projeto não saiu do papel.

Não foram encontradas evidências sobre outras propostas de Museu Contemporâneo na Suíça, conforme apontara Sartoris, tampouco ações de Bardi relativas à implantação deste projeto na Itália. Não obstante, os dois personagens mantiveram contato, tendo Sartoris publicado uma série de textos na revista “*Quadrante*” e exposto na *Galeria d'Arte di Roma* em 1933. Bardi também escreveu em 1934 a introdução da segunda edição do livro de Sartoris: “*Gli elementi dell'architettura funzionale*”, seguido do prefácio de Le Corbusier publicado na primeira edição de 1931, o que reforça, uma vez mais, o relevo do jornalista nos círculos culturais nacionais e internacionais.

Em 1935, Bardi publicou em “*Quadrante*” a ideia de um *Progetto d'un edificio d'esposizione* e a reprodução de uma sua perspectiva axonométrica, delineadas conjuntamente por Bardi e pelo arquiteto e cenógrafo Guido Fiorini.²⁹⁴ O projeto consistia em abrigar qualquer tipo de exposição - de pintura à escultura, de máquinas a qualquer objeto - servindo ao mesmo tempo como um centro de manifestações culturais.²⁹⁵

²⁹² *Musée d'Art contemporain*, Paris, France, 1931. Lettre de M. Le Corbusier à M. Zervos. In: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5652&sysLanguage=fr-fr&itemPos=130&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=217&sysParentName=&sysParentId=65 [Acesso: 20/09/2014, 9:47].

²⁹³ Estas características voltariam a aparecer no célebre *Musée à Croissance illimitée*, que o Le Corbusier projetaria oito anos mais tarde.

²⁹⁴ Guido Fiorini (1897 - 1966) foi adepto ao Futurismo e ao MIAR. Dentre algumas de suas atividades de destaque, participou da *II Esposizione del Movimento Razionalista*, organizada por Bardi, e realizou a cenografia do filme *Miracolo a Milano*, de roteiro de Cesare Zavattini.

²⁹⁵ FIORINI, Guido & Bardi, P. M. *Progetto d'un edificio d'esposizione*. In: *Rivista Quadrante* n. 30, ottobre 1935. p. 28 e 31.

O edifício seria composto por três pavimentos, que compreenderiam subsolo, térreo e primeiro piso. No subsolo seriam alocados armazéns de materiais utilizados na preparação de exposições e armazenadas embalagens de obras. No térreo, além do bar, haveria um pequeno teatro, escritórios e um átrio com bilheteria e guarda-volumes que daria acesso a uma grande sala central cuja cobertura em *vetro-cemento* compreenderia também dois lados de uma estufa. A dimensão da sala central permitiria a entrada de objetos de imponente dimensão, tais como aviões, e da estufa dois elevadores conduziriam ao plano superior onde estaria a galeria de exposições em espaço de forma circular. Ainda as escadas seriam utilizadas como elemento decorativo do edifício.²⁹⁶

Neste projeto, Bardi, além de preocupar-se com o aspecto racional do edifício, daria atenção especial à forma de exposição dos objetos: a escultura deveria ser vista em espaços abertos, o vestuário de moda em palco cênico, e mesmo as flores deveriam se ordenar na estufa, conforme descrito na publicação.²⁹⁷ Portanto, a preocupação de Bardi pelos espaços expositivos se manifestou neste mesmo período através da busca por soluções arquitetônicas, constatado em suas acirradas críticas sobre o edifício construído para a *Triennale di Milano*, assim como o edifício e a expografia da *Quadriennale di Roma*, evidenciando suas ideias de que arquitetura e expografia seriam indissociáveis.

Em 1937, Bardi idealizou junto ao engenheiro italiano Pier Luigi Nervi,²⁹⁸ uma série de projetos visando participar do concurso para a construção do edifício do *Palazzo della Civiltà Italiana*, que seria inaugurado em ocasião da Exposição Universal de Roma de 1942.²⁹⁹

(...) foram tempos inesquecíveis para mim, quando ambos, sentados no campo, fora de Roma, observamos o terreno sobre o qual deveria levantar-se a nossa construção; e as discussões, nas quais procurávamos afastar das nossas mentes, toda escória, tôdas as "ideias falsas", para chegar a um ponto de partida que fosse o mais certo possível. A minha preocupação museográfica era favorecer o visitante, leva-lo logicamente a ver, não cansa-lo, faze-lo refletir e repousar. As soluções saíam lógicas, ao menos para nós. O trabalho de projeção é tormentoso, mas permanece

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ Pier Luigi Nervi (1891 - 1979) engenheiro, arquiteto e construtor, se dedicou ao estudo de estruturas metálicas e em concreto armado, obtendo resultados notáveis seja do ponto de vista técnico como artístico. Além da Itália, suas obras estão presentes nos Estados Unidos, Suíça e no Brasil, na Embaixada Italiana em Brasília. A sua amizade com Bardi durou toda a vida, inclusive quando o casal Bardi se transferiram ao Brasil. Para maiores informações sobre a relação do casal Bardi com Nervi consultar: MARTINIS, Roberta. *Pier Luigi Nervi e Pier Maria Bardi: un'amicizia, due continenti* e MARTINIS, Roberta. *Una forte amicizia, una casa esile: Pier Luigi Nervi e Lina Bo Bardi*.

²⁹⁹ Na Biografia de Bardi de Tentori é possível ver imagens de pelo menos dois projetos diferentes. TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930- 1933*. p. 140 e 141.

no coração como a mais bela ação que o homem possa praticar para com os outros.³⁰⁰

Dos projetos realizados, a versão mais publicada do *Palazzo* consistia em um edifício de planta circular e cobertura em cimento protendido, cujo espaço era composto por uma única sala dividida em vinte setores, destinados cada um a um século e, cinco zonas circulares concêntricas dedicadas à história, literatura, arte, ciência e filosofia. No centro da sala, um jardim abrigaria estátuas relativas a cada século e, conforme descrito, qualquer zona (arte, por exemplo) poderia ser seguida durante todos os séculos, ou cada setor (século) poderia ser deslocado passando por todas as suas zonas.³⁰¹

Apesar de todo empenho na participação do concurso o projeto não foi selecionado, marcando, segundo Tentori, a despedida de Bardi pela batalha da nova arte na Itália.³⁰² Destaca-se ainda o caráter, mesmo que não declarado, da característica educativa que as propostas de Bardi vinham apresentando, aspecto que seria reforçado nos museus do pós-Segunda Guerra.

Bardi voltaria a referenciar o projeto do *Pallazzo* em diferentes de suas publicações, alegando tê-lo apresentado à Le Corbusier como uma “máquina-para-visitação”,³⁰³ o que confirma o seu alinhamento junto ao *International Style* e a referência a projetos racionais, inclusive aqueles destinados a espaços expositivos.

Por fim, na revista “Habitat”, Bardi afirmou que em sua carreira de crítico de arquitetura era necessário passar pela experiência de “projetação”,³⁰⁴ evidenciando seu anseio em evoluir-se com a arquitetura no sentido mais pragmático da palavra. Este plano foi alcançado através do trabalho conjunto com arquitetos como Fiorini e Nervi, e mais tarde seria concretizado em parceria com Lina Bo Bardi,³⁰⁵ com a qual concretizaria o seu primeiro museu.³⁰⁶

Eu venho da Europa. Lá, com frequência, preguei aos sete ventos estas ideias e elas somente despertaram polêmicas inúteis e

³⁰⁰ BARDI, Pietro Maria. *Nervi e o concreto*. In: Revista Habitat 3, abril, maio e junho de 1951. p. 17.

³⁰¹ BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil: a new museum at Sao Paulo*. Figura 229. p. 146.

³⁰² TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930- 1933*. p. 140 e 141.

³⁰³ BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. p. 20.

³⁰⁴ BARDI, Pietro Maria. *Nervi e o concreto*. In: Revista Habitat 3, abril, maio e junho de 1951. p. 17.

³⁰⁵ Maiores informações sobre o trabalho de duplas amorosas-artísticas, consultar: CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle (orgs.). *Amor & Arte Duplas amorosas e criatividade artística*.

³⁰⁶ Além do Museu de Arte localizado à Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (1946) e o MASP da Sete de Abril em São Paulo (1947), seguiriam os seguintes projetos de Lina Bo Bardi: Museu Giratório (Brasil, 1951); Museu à Beira do Oceano (São Vicente – SP, 1951 – 1952); Museu de Belas Artes (São Paulo – SP, 1956); Museu de Arte de São Paulo – Av. Paulista, 1578 (São Paulo – SP, 1957 – 1968); Museu de Arte Moderna da Bahia (Salvador – BA, 1959 – 1965); Museu do Mármore (Carrara – Itália, 1963); Museu do Instituto Butantã (São Paulo – SP, 1954 – 1965) Reforma Museu de Arte Moderna (São Paulo – SP, 1982 – 1983); Museu do Trabalho (Porto Alegre – RS, 1981 – 1984). In: http://www.institutobardi.com.br/guia_acervo.asp [Acesso: 20/09, 15:15].

efêmeras. Lá os museus, como sabem todas as pessoas instruídas, são instalados em edifícios históricos, e quando são construídos novos a tarefa é dada a ruminadores de velhos estilos arquitetônicos, com a intenção sádica de fazer nascer morto um edifício que deve conservar coisas mortas. (...) Assim, na minha opinião, os americanos serão verdadeiramente os primeiros a compreender a função educativa dos novos museus. (...) O interesse que observei no Brasil por algumas das minhas iniciativas (...) me fazem compreender que o Brasil, de um momento para o outro, está em condições de resolver o problema dos museus de modo exemplar.³⁰⁷

2.3. O estabelecimento do MASP e MAM: propostas museográficas

O MASP e o MAM, conforme tratado anteriormente, se instalaram na sede do edifício dos Diários Associados, em 1947 e 1949 respectivamente, adaptando os seus espaços museais no interno de um edifício destinado a escritórios de jornais. A FAAP, por sua vez, foi a única das instituições culturais paulistas fundadas naquele período, que apresentou um projeto de edifício exclusivo para receber uma Escola de Belas Artes e o seu Museu.

Em notícias publicadas em jornais, foi mencionado que Armando Álvares Penteado não se limitou apenas à escolha do terreno de 25 mil m² que abrigaria a nova instituição, mas desenhou o esboço de seu projeto,³⁰⁸ que recebera sugestões do arquiteto francês Auguste Perret.³⁰⁹ Apesar do pouco conhecimento sobre a real autoria do edifício, o contato com Perret se deu possivelmente nas estadias de Armando e Annie, que a cada seis meses se deslocavam para Paris.

O projeto de “linhas clássicas e modernas”, entregue à Prefeitura de São Paulo em 29 de abril de 1948, seria erigido no Pacaembu entre as ruas Itatiaia, Itápolis e Alagoas, com uma área total de 18 mil m². O edifício era dividido em três partes: no plano superior seria instalada uma pinacoteca, biblioteca e local para exposições permanentes; na parte inferior funcionariam escolas de artes plásticas com capacidade para até 2000 alunos; e era previsto ainda a construção de doze salas medindo 180 m² cada uma.³¹⁰

A obra orçada em 70 milhões de cruzeiros, teve o lançamento de sua pedra fundamental, em 2 de setembro de 1948, por Annie Álvares Penteado, e contou com a presença de personalidades importantes de São Paulo, tais como o governador Adhemar de Barros; o prefeito Milton Improta; o conde Silvío Penteado, irmão do

³⁰⁷ BARDI, Pietro Maria. *Musée hors des limites*. Revista *Habitat* n. 4, setembro de 1951. In: Tradução em TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933*. pp. 189-191.

³⁰⁸ *Será lançada hoje a pedra fundamental do Museu e da Escola de Belas Artes*. Diário de S. Paulo, 2 de setembro de 1948. In: FMASP, 1948, Recortes.

³⁰⁹ MATTAR, Denise (org.). *Fundação Armando Álvares Penteado: memórias reveladas: a atuação cultural da FAAP 1947-2010*. p. 24.

³¹⁰ *Idem*. p. 30.

doador e presidente da Fundação Álvares Penteado; o secretário municipal de Cultura Elias Siqueira Cavalcanti; dentre outros representantes de instituições artísticas e culturais de São Paulo.³¹¹

Todavia, a construção do edifício daria início somente em 1950 e, seria inaugurado somente nove anos mais tarde, devido a falta de recursos que dependia da renda insuficiente dos aluguéis dos imóveis deixados para financiar as atividades da instituição. Em decorrência disso, o museu da FAAP foi aberto ao público em 2 de julho de 1960, denominando-se Museu de Arte Brasileira – MAB, com direção de Lucia e Roberto Pinto e Souza.³¹²

A demora na conclusão das obras da FAAP pode ter sido um dos fatores que impediu a ideia de abrigar inicialmente dentro de seu edifício as duas instituições artísticas então fundadas em São Paulo, o MASP e o MAM, conforme noticiado: “O belo edifício abrigará, ademais, as valiosas coleções do Museu de Arte dos “Diários Associados”, e do Museu de Arte Moderna, fundado pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho e sra. Yolanda Penteado Matarazzo.”³¹³

Não tendo a história tomado esse rumo, o MASP que desde 1947 estava instalado no primeiro pavimento do edifício dos Diários Associados, daria sequência a seus planos de expansão física para o segundo pavimento, acenados no relatório apresentado por Bardi no primeiro encontro do *International Council of Museums - ICOM*, realizado na Cidade do México, um mês após a abertura do museu.³¹⁴

Acerca do MASP, Bardi descreveu que quando ele e Lina visitaram o espaço no qual ele se instalaria, o arquiteto francês Jacques Pilon - autor do projeto do edifício dos Diários Associados - havia previsto uma fonte central encimada por uma

³¹¹ Outras personalidades presentes no evento eram: sra. Marcelo Guimarães, sra. Jovino Foz e sra. Franco Zampari, d. Betina Nogueira, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, casal Roberto Alves de Lima, casal Teodoro Quartim Barbosa, d. Eunice Porchat, sr. Jaime da Silva Telles, d. Zita Galvão, sr. Antonio Prado Jr., sra. Sebastiana Rodrigues Alves, sr. e sra. Eurico Sodré, sr. e sra. Irineu Silveira Correia, srs. Lineu Prestes, Cesar Vergueiro, Cintra Gordinho, pintor Flavio de Carvalho, Gregory Warshawchik, Paulo Assunção, René Thiollier, Fernão Moraes Barros, sra. Antonieta Penteado Prado, sr. e sra. Eduardo Ramos, sr. e sra. Alcir Porchat, sra. Honório Penteado, sr. Manuel Moraes Barros, Sr. Guilherme Dumont Vilares, sr. e sra. Jacques Pilon, sr. e sra. Fernando Nobre, srs. Fabio Prado e Luis Prado, sr. e sra. Lorena Marinho, sr. Antonio Cintra Gordinho, sr. Edgard Conceição, sr. e sra. Nelson Mendes Caldeira, sr. Nelson Camargo, sr. Oswald de Andrade, sra. Fabio Cunha Bueno e o bispo auxiliar de São Paulo. *A Arte não respeita fronteiras, desde que pessoas como D.^a Lily Penteado se prontifiquem a ajudá-la*. Diário de S. Paulo, 3 de setembro de 1948. In: FMASP, 1948, Recortes.

³¹² O Museu que inicialmente era mencionado como Museu de Arte ou Museu da Escola de Belas Artes, ganharia denominação Museu de Arte Brasileira, após decidir investir na arte nacional, uma vez que naquela altura o MASP e o MAM haviam estabelecido uma coleção bastante internacional.

³¹³ *Será lançada hoje a pedra fundamental do Museu e da Escola de Belas Artes*. Diário de S. Paulo, 2 de setembro de 1948. In: FMASP, 1948, Recortes.

³¹⁴ Na descrição do espaço da primeira cédula do MASP que seguirá nesse texto, foi utilizado como fonte de referência o documento redigido por Bardi em italiano para a apresentação do MASP no ICOM de 1948, posteriormente traduzido em notícia de jornal para o português. BARDI, Pietro Maria. *Il museo di arti di San Paolo Relazione di P.M. Bardi, Direttore*. In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP. *Aprovados pelo Congresso Internacional da UNESCO os princípios estruturais do Museu de Arte de São Paulo*. Diário de S. Paulo, 19 de novembro de 1947. In: FMASP, 1947, Recortes.

claraboia circular na laje superior, que deixaria passar iluminação natural por entre os blocos do conjunto. Lina “mandou fechar a claraboia e cancelou o borbulhante enfeite de água previsto no centro da sala”, realizando uma adaptação que obedecia aos modos racionalistas.³¹⁵

No primeiro pavimento, célula inicial do MASP, o projeto do museu seguiu três critérios principais: a) condições climáticas, pois a excessiva humidade do ar favoreceria a formação de mofo, especialmente na parte entre as pinturas e a parede; b) as más condições de iluminação natural, devido ao fato do projeto do edifício não ser destinado ao uso de museu; c) intenção de criar um museu vivo, que colocasse a obra de arte em contato com a vida, eliminando o senso de distância existente em geral nos museus tradicionais. Estes critérios conciliavam os aspectos técnicos de conservação das obras de arte, assim como a sua apresentação, que por sua vez tinha papel fundamental na comunicação com o público.

A partir disso a divisão da área de aproximadamente 1000 m², do pavimento em forma de duplo T, foi subdividida em diferentes ambientes, destinados a duas salas de exposições periódicas (10,0 x 10,0 e 13,0 x 10,0 m); um ambiente para obras em exposição (40,0 x 10,0 m); uma seção didática com vitrines para objetos (11,0 x 21,0 m); um auditório que se convertia em sala de reuniões e leitura (11,0 x 10,0 m); além de áreas de serviço, que totalizariam 165 m².³¹⁶ O espaço dispunha de um pé-direito alto de 5,00 m, que facilitaria o descolamento e a exposição de obras de maior dimensão.

Todos os ambientes expositivos foram revestidos por tacos de madeira e as paredes de esquadrias foram completamente cobertas por longas cortinas claras que impediam a entrada de iluminação natural. Por isso, os ambientes foram artificialmente iluminados, a partir de fileiras de lâmpadas fluorescentes embutidas no forro, com intensidade de 500 lux e coloração branco-marfim. Essas características estão documentadas nas fotografias da primeira mostra das seções didáticas, dedicada ao artista ítalo-brasileiro Ernesto De Fiori.

Logo, no projetar os ambientes do museu, Bardi acenou para o fato de que não foi obedecido um critério tradicional de subdivisão em múltiplas salas através de paredes, o que proporcionou uma área expositiva completamente livre, tendo Lina Bo Bardi criado uma subdivisão abstrata por meio de suportes expositivos e o uso de plantas.

³¹⁵ BARDI, Pietro Maria. *Sodalicio Com Assis Chateaubriand*. pp. 50, 59.

³¹⁶ As áreas de serviço não foram mencionadas, mas provavelmente faziam parte delas os escritórios administrativos, inclusive o de Bardi, que dispunha de uma biblioteca de acesso público, além do espaço das escolas.

No ambiente para obras em exposição, as pinturas foram sustentadas por meio de uma estrutura de tubos de alumínio fixada entre o piso e o teto, desencostada das paredes ainda húmidas, com um dispositivo simples de batoneta, que permitia a sua mobilidade. A estrutura, presenteada por Baby Pignatari,³¹⁷ dialogava com os pilares do ambiente que se integravam à exposição. Não pretende-se neste trabalho entrar no mérito do estudo de coleções de arte, mas é visível que no momento da abertura do MASP, este museu possuía ainda uma pequena, mas relevante coleção de pinturas, notadamente de escolas europeias.

Da mesma forma, na seção didática, a solução expositiva também mostrou-se original, apresentando uma estrutura em forma de grelha, composta por tubos de alumínio, sem juntas à vista e desmontável, no qual cada módulo continha um painel de vidro temperado de 1,20 x 1,20 m, onde poderiam ser inseridos até 84 painéis. A primeira exposição didática intitulada “Panorama de História da Arte” dispunha de 42 painéis que continham fotografias, reproduções e documentos, e a sua estrutura foi distribuída em três fileiras paralelas, com altura de 0,80 m do solo.

Entre os ambientes da seção didática e o de exposições temporárias, uma longa vitrine expunha objetos de arte, desde arqueologia até o período contemporâneo, que se complementavam à exposição didática. Chamada de Vitrine das Formas, eram realocados, retirados ou inseridos novos objetos a cada dois meses, segundo a temática de cada exposição em curso.³¹⁸

A respeito da exposição didática destaca-se que foi graças a colaboração do *Studio d'Arte Palma* de Roma, e em especial da troca de correspondências entre Bardi e o poeta italiano Emilio Villa que “(...) *il Museo contò subito su un materiale illustrativo, bel scelto e ben classificato, che forma la basi di una prima mostra didattica, un panorama della storia dell'arte dalla preistoria fino ad oggi.*”³¹⁹ Além do envio de material, também foram importados diretamente de Roma, os vidros que seriam inseridos na estrutura de alumínio.³²⁰ O *Studio d'Arte Palma*, continuaria auxiliando o MASP na preparação de futuras exposições didáticas, e mesmo Bardi

³¹⁷ LEON Ethel. *IAC Primeira Escola de Design do Brasil*. p. 27.

³¹⁸ Dentre as temáticas elencadas em pesquisa de Stela Politano, encontram-se: Formas Naturais modificadas pela ação do tempo e dos elementos; Tradição na produção popular; O Egito e o conceito de eterno; Formas gregas nos objetos de uso corrente; Roma e o início da indústria estandardizada; Pressentimentos barrocos na arte etrusca; Arbitrariedade e movimentação da forma barroca; Os ciclos de retorno ao classicismo grego; O bazar do século XX; O Floreal como estilo; e O desenhista industrial criador das formas hodiernas. POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. pp. 102-104.

³¹⁹ BARDI, Pietro Maria. *Il museo di arti di San Paolo Relazione di P.M. Bardi, Direttore*. In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP

³²⁰ POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. p. 36.

convidaria Villa para vir ao Brasil, onde permaneceria entre 1950 e 1951, auxiliando nas atividades do museu.³²¹

As exposições didáticas revelaram assim o intento de oferecer conhecimento a um público variado, a partir da democratização das artes e da reflexão do presente baseado no estudo do passado, intenções que Bardi demonstrou logo de sua chegada ao Brasil, mas que vinha manifestando de forma semelhante em projetos, como o *Palazzo della Civiltà Italiana*, no qual foi proposto o acesso à diferentes disciplinas dentro de vinte séculos. Também a forma de exposição em painéis se apresentou em algumas experiências passadas de Bardi, como na mostra ocorrida na Argentina, de Arquitetura Moderna Italiana, cujos painéis de fotografias de projetos se complementavam à maquetes.

Do ponto de vista do sistema expositivo da primeira célula do MASP, pesquisadores apontaram para a sua proximidade com projetos desenvolvidos na Itália, tendo como principal referencial o arquiteto e *design* Franco Albini,³²² em especial, a mostra “*Scipione e il bianco e nero*”, realizada na *Pinacoteca di Brera*, em Milão, em 1941, onde pinturas foram expostas em delgados perfis metálicos fixados no chão e apoiados na parte superior em cabos de aço que impediam que o perfil metálico tocasse o teto. Mais adiante, no livro “*The Arts in Brazil*”, Bardi referenciaria a Sala da Escola Holandesa do *Palazzo Bianco* de Gênova, de 1951, projetada pelo mesmo arquiteto, como um bom exemplo de *museum-arrangement*.

Desta forma, o projeto de Lina Bo Bardi apresentou uma forte ligação com os referenciais de cultura museológica italiana, podendo ser considerado como um primeiro experimento de inserir o Brasil na museografia moderna. A forte valorização dessa disciplina, foi além dos projetos de exposições executados pelo MASP, mas se expandiu a partir do oferecimento do Curso de Vitrinistas, de duração de duas semanas, oferecido em 1947 e 1949, direcionado a decoradores de vitrines, geralmente funcionários de casas comerciais e lojas da capital.³²³

O primeiro pavimento do MASP foi assim o primeiro projeto concretizado por Lina Bo Bardi após a sua chegada no país e, além de revelar a sua bagagem

³²¹ Stela Politano identificou quatro grandes exposições didáticas realizadas pelo *Studio d'Arte Palma*: 1. “Exposição Didática de História da Arte”; 2. “Pré-história e povos primitivos”; 3. sem nome definido compreendia o período de Roma até a Idade Média; 4. “Do Renascimento até as vanguardas do século XX”. Outros segmentos também foram identificados como “Desenvolvimento na Arquitetura”, “Abstracionismo Formalista”, “Historia da Grécia”, “Novecento Italiano”, dentre outros. Idem. pp. 50, 51.

³²² Franco Albini (1905 - 1977), arquiteto, design, estudou arquitetura no Politécnico de Milão, onde se formou em 1929. Iniciou sua atividade profissional com Emilio Lancia e Giò Ponti e, em seguida, estabeleceu *Studio* próprio, associado com Giancarlo Palanti e Renato Camus, em 1931. Se endereçou desde a IV *Biennale di Monza* de 1930 no setor do desenho de mobiliário, participando posteriormente em várias edições da *Triennale di Milano*, o qual fez parte do conselho dessa mostra.

³²³ POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. p. 100.

italiana, evidenciou a qualidade da arquiteta como artista total, traduzida nos detalhes de cada elemento de diferente escala projetado. O auditório destinado a aulas, conferências, debates, projeções cinematográficas, música e dança, para o qual a arquiteta projetou cadeiras de *design* funcional, dobráveis e empilháveis, que se adaptavam aos múltiplos usos do espaço, é um dos melhores exemplos desse seu perfil.³²⁴

As obras do MASP tiveram duração de seis meses e o museu foi aberto ao público mesmo antes da conclusão do edifício dos Diários Associados, com uma entrada provisória e sem elevadores para acesso.³²⁵ A sua inauguração oficial se deu na noite de 2 de outubro de 1947 e foi presidida pelo ministro da Educação Clemente Mariani, contando com discursos de Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Rosalina Coelho Lisboa, Marcos Carneiro de Mendonça e Pietro Maria Bardi. Também estavam presentes na ocasião o governador Adhemar de Barros, o prefeito do Distrito Federal General Ângelo Mendes de Moraes, Arthur Bernardes, o senador Salgado Filho, personalidades do Rio de Janeiro³²⁶ e é claro, Assis Chateaubriand.³²⁷

Em consequência, pouco menos de um ano e meio após a inauguração do MASP, o MAM também abriu as portas ao público, no terceiro pavimento do edifício dos Diários Associados. A sua inauguração oficial se deu em 8 março de 1949 e foi presidida por Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, contanto igualmente com a presença do governador Adhemar de Barros, do prefeito Asdrúbal da Cunha, intelectuais ligados ao jornal “O Estado de S. Paulo” e intelectuais da Faculdade de Filosofia da USP, sem contar a elite artística de São Paulo, formada por pintores, escultores, músicos e artistas do TCB. Nesta ocasião foi apresentado um recital com uma orquestra de câmara formada por quinze instrumentistas, regida por H. J.

³²⁴ Em 1947 o casal Bardi não encontrou em São Paulo nenhuma cadeira que pudesse ser utilizada para o auditório do MASP, tendo Lina Bo Bardi realizado o seu desenho. Posteriormente o casal teve dificuldades em encontrar um marceneiro que executasse o projeto, o que os levou a recorrer a um tapeceiro italiano que produziu cada uma das cadeiras. Visto os obstáculos em encontrar mobiliário moderno produzido industrialmente, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti fundaram o Studio d'Arte Palma, no qual foram realizados uma série de móveis e projetos de interiores entre 1948 e 1950, que buscaram empregar a simplicidade estrutural junto do aproveitamento de matérias primas brasileiras como madeiras e tecidos. Em paralelo Bardi e Palanti fundaram a fábrica de móveis Pau Brasil com o objetivo de produzir mobília para ao Studio d'Arte Palma, tendo duração de aproximadamente quatro anos, devido a inviabilidade de comercialização de produtos na cidade.

³²⁵ Bardi destacou alguns dos assistentes, os quais trabalharam ativamente a fim de que no fosse apresentado ao público paulista o novo Museu: Flávio Motta, Renato Cirell Czerna, Enrico Camerini, Jorge Wilhelm, Nídia Lícia Pincherle, Gaby Bochart. BARDI, Pietro Maria. *A Cultura Nacional e a Presença do MASP*. p. 8.

³²⁶ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. p.61.

³²⁷ Apesar do completo envolvimento de Lina Bo Bardi no projeto do MASP, ela não aparece em nenhuma das fotografias publicadas da inauguração do museu.

Koelleutter e participação da atriz Madalena Nicol, além de apresentação da pianista Anna Stella Schic.³²⁸

A ambientação do MAM, de autoria do arquiteto João Batista Vilanova Artigas, contava com uma área de aproximadamente 500 m², metade daquela que o MASP dispunha. Mesmo assim o programa do museu apresentou-se bastante completo e foi distribuído em: sala para mostras individuais, sala para exposições coletivas, longo corredor para exposições didáticas, auditório, administração, além de uma recepção, chapelaria e bar. Foi outrossim construído um mezanino, onde funcionavam uma sala de leitura, biblioteca, secretária, diretoria e uma reserva técnica de obras de arte.³²⁹

O projeto de Artigas apontou semelhanças com o programa do MASP, oferecendo entretanto novos usos, com destaque ao bar, espaço de encontro e de discussão de artistas, que se tornaria futuramente um ícone. Isto porque os dois museus eram frequentemente confundidos em consequência da semelhança de seus nomes e por estarem instalados no mesmo edifício, sendo o MASP popularmente evocado como Museu do Bardi e o MAM de museu do bar.

Herbst fez uma análise do projeto de museu do MAM, fazendo um paralelo com o projeto do MASP. O autor alegou que de forma geral o primeiro não se diferenciava do partido adotado pelo segundo, tendo Artigas provavelmente encontrado as mesmas dificuldades na adaptação de um espaço comercial com pilares soltos e a presença de grande aberturas, que dificultavam a apresentação e conservação das obras de arte, também enfrentadas por Lina. Estes fatores resultaram na ocupação do espaço do MAM com elementos metálicos para o suporte das obras, que proporcionassem flexibilidade e o rearranjo das áreas centrais das salas.³³⁰

A incidência de luz natural foi, assim como no caso do MASP, barrada com o uso de cortinas de cor clara e, em alguns casos, as aberturas foram parcialmente vedadas por meio de painéis contíguos às alvenarias, que ampliavam a superfície linear disponível para a apresentação dos trabalhos.³³¹ Apesar da limitada documentação existente sobre a adaptação do espaço do MAM, na fotografia da exposição de Máquinas de Leonardo Da Vinci é possível verificar que a iluminação do museu foi feita a partir do uso de lâmpadas fluorescentes dispostas ao longo do perímetro do ambiente, de forma a proporcionar uma iluminação geral e

³²⁸ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo 1940-1950*. p.247.

³²⁹ HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*. p. 49.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem.

homogênea. Ainda foi utilizado na pavimentação tacos de madeira, mostrando-se o ambiente do MAM alinhado às novas tendências de museus modernos, de espaço neutro, cuja obra de arte seria a protagonista principal.

Na primeira exposição do museu, intitulada “Do Figuratismo ao Abstracionismo”, que apresentou um conjunto de 95 obras de artes, as pinturas foram expostas mediante um sistema expositivo que consistia em uma peça bidimensional de alumínio pintado de branco, colocado horizontalmente ao longo da parede, de onde saía um fio metálico vertical que se encaixava no verso de cada pintura. As esculturas foram expostas em bases de madeira pintadas de branco, sem o uso de vidros. Apesar de algumas semelhanças de partido entre os dois museus, é nítida a maior atenção e cuidados destinados aos sistemas de suporte do MASP, pensados nos mínimos detalhes, tecnicamente e como comunicador do público.

Enfim, outro espaço ocupado no último andar do edifício dos Diários Associados, foi o da Filmoteca do Museu de Arte Moderna, acervo de filmes que pertencia ao Clube de Cinema.³³² Antes de inaugurar o museu, Matarazzo Sobrinho havia doado projetores novos e conseguido uma sala no Clube Pinheiros para as apresentações de filmes, mas quando o museu abriu as suas portas ao público, esta atividade entrou em funcionamento junto do próprio museu, tendo como figura de destaque o crítico de arte Lourival Gomes Machado, que animava os debates após sessões de cinema.³³³

Por outro lado, o MASP acenara a expansão de seus espaços para o segundo pavimento do edifício dos Diários Associados, previsto para acontecer no ano seguinte de sua inauguração. Conforme acenado em relatório de Bardi, pretendia-se seguir o mesmo critério de eliminação do uso de paredes divisórias, apresentadas no primeiro pavimento, a construção de uma sala para a exposição de obras e de um único ambiente de aproximadamente 1000 m² com um poço circular de luz de 12,0 m de diâmetro. No pavimento ocupado permaneceriam a seção didática, as exposições periódicas, a escola, a biblioteca e os escritórios da direção. No mesmo relatório registrou-se também a intenção de Chateaubriand em ceder um terceiro pavimento, mas este seria apenas realizado conforme o desenvolvimento da instituição.

³³² Clube de Cinema de São Paulo foi estabelecido em 1940 por alguns representantes do grupo Clima, dentre eles, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado e Antônio Candido de Mello e Souza. O Clube foi fechado pela polícia do Estado Novo e o segundo Clube de Cinema de São Paulo foi inaugurado, em 1946 por Lourival Gomes Machado, Almeida Salles, Benedito Duarte, Múrcio Porfírio Ferreira e Rubem Biáfora, entre outros, representando hoje a Cinemateca Brasileira.

³³³ MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo 1940-1950*. p.249.

Ainda que um pouco atrasado do previsto, o MASP foi reinaugurado em 5 de julho de 1950, após ter permanecido cinco meses fechado para a realização de sua reforma e ampliação. As suas instalações ocupavam então o primeiro e segundo pavimentos, além de duas salas da sobreloja que abrigavam a reserva técnica, totalizando uma área total de aproximadamente 2300 m². O novo projeto foi publicado em diversos artigos de jornais que noticiaram que o museu dispunha então de quatro elevadores de acesso e um novo espaço que resolveria o problema de circulação e recolhimento necessário para a apreciação das obras de arte.³³⁴

No primeiro pavimento continuaram funcionando as áreas de serviço, uma pequena sala para exposições temporárias, o auditório e a seção didática, que desta vez se dedicava à sua terceira exposição intitulada “Pré-história e povos primitivos”. Composta de 64 painéis, esta mostra buscou documentar o que o homem arcaico realizou a respeito de arquitetura, pintura e escultura, por meio de fotografias e reproduções, paralelismos, indicações esclarecedoras e esquemas gráficos que salientavam as características de maior contribuição fornecida aos produtos trabalhados pelo homem.

Em concomitância à exposição didática, a Vitrine das Formas abrigava uma grande variedade de objetos arqueológicos provenientes da coleção particular de Bardi, que foram posteriormente doados ao museu.³³⁵ Justapostos aos objetos antigos, uma máquina de escrever *Olivetti*, projetada por Marcello Nizzoli, fazia o público refletir sobre a substituição da mão pela máquina e, pré-anunciava a formação de uma escola de desenho industrial, que fazia parte dos planos de Bardi de formação artística de um público segundo as necessidades da cidade. Naquele momento funcionavam no museu as escolas de desenho infantil e iniciação musical, que contava com uma orquestra mirim de 25 executantes entre 5 e 10 anos, ministrada por Eva Kovach.

A grande novidade deste pavimento, conforme anunciado, foi a instalação de uma ampla sala de projeção cinematográfica, com ar condicionado, declive e “poltronas racionais para o cinema”, isto é, cadeiras móveis especialmente projetadas e patenteadas por Lina Bo Bardi. Este espaço poderia receber até 350 espectadores.³³⁶

No segundo pavimento, além do amplo espaço destinado à pinacoteca do

³³⁴ FERRAZ, Geraldo. *As novas instalações do Museu de Arte De São Paulo*. Diário de Notícias, 02 de junho de 1950. In: FMASP, 1950, Recortes.

³³⁵ BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. p. 98.

³³⁶ *Grande passo na arquitetura de interior: as novas instalações do Museu de Arte*. Diário de S. Paulo. 19 de julho de 1950. In: FMASP, 1950, Recortes.

MASP, que expunha um máximo de cem obras,³³⁷ foi projetado um ambiente para exposições temporárias. O piso também foi revestido em taco de madeira, em maiores dimensões e novo layout e, o projeto resolvia problemas relativos à luminosidade através do teto metálico - em forma de quadrados de luz, de estética singular - que proporcionava uma iluminação mais uniforme e sem sombras. Quanto à ventilação, no lugar de cortinas foram instaladas duas grandes venezianas de 40,0 x 5,0 m ao longo de toda a parede de esquadrias, que permitiam a melhor circulação do ar.³³⁸

Relativo ao sistema expositivo, foi optado pelo uso de painéis móveis suspensos em cabos de aço e facilmente removíveis,³³⁹ justificado intencionalmente em face do MASP ser um museu em formação e aguardar, sempre, novos quadros.³⁴⁰ A parede de fundo da pinacoteca foi reservada para a exposição de esculturas antigas, que observadas desde o fundo preto da parede, denotavam o trato especial que a expografia atribuía às obras de arte. Neste projeto os pilares quase não se integravam com a exposição, e no final do amplo salão, uma vitrine delimitava o espaço da pinacoteca com a área de exposições temporárias.

Portanto visitar as novas instalações do MASP representaria um processo de aprendizado, onde o visitante iniciaria a visita no pavimento das exposições didáticas, onde se aprenderia, para posteriormente, no segundo pavimento, poder visitar o acervo.³⁴¹

Salienta-se a repercussão internacional que a reinauguração da nova sede do MASP apresentou, a começar pela chegada de Boston da exposição de Le Corbusier como arquiteto e pintor, instalada no ambiente de exposições temporárias do segundo piso;³⁴² também a projeção do filme "Le Corbeau" foi comentado pessoalmente pelo seu diretor Henri-Georges Clozot, convidado para o evento; e o tão esperado discurso de Nelson Rockefeller, convidado de honra, que veio

³³⁷ "Depois de várias pesquisas e estudos o diretor do Museu de Arte determinou expor na Pinacoteca o máximo de cem quadros." Idem.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Idem.

³⁴⁰ *Serão inauguradas pelas crianças paulistanas as novas instalações do Museu de Arte de São Paulo "criado pelo povo e dedicado ao povo"*. Reportagem de jornal (s/d). In: FMASP, 1950, Recortes.

³⁴¹ POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. p. 116.

³⁴² Conforme relata Bardi, em 1949 ele escreveu a Le Corbusier afim de informa-lo sobre a sua nova posição como diretor do MASP e propôs ao arquiteto a sua vinda ao Brasil, alegando que ela poderia abrir novos caminhos para novas possibilidades. A resposta de Le Corbusier, entretanto, foi a de que ele não queria viajar, mas que aceitava transferir para São Paulo uma exposição que fora aberta nos Estados Unidos. Foram assim expostas 17 pinturas de '20 a '38; 20 guaches; 60 painéis fotográficos de construções; 3 módulos; vinte textos; e 60 aquarelas e desenhos. BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. pp. 95, 96.

especialmente para o ato solene a convite de Assis Chateaubriand.³⁴³

A comemoração da cerimônia inaugural do MASP foi bastante particular, pois além do ítalo-brasileiro Geremia Lunardelli, plantar um pé café com o objetivo de “fundir a festa da arte com a riqueza básica do Brasil”,³⁴⁴ já que sem o café São Paulo não haveriam museus, escolas e hospitais,³⁴⁵ nessa mesma ocasião foi apresentado ao público, no saguão dos Diários Associados, a primeira emissora de televisão brasileira: a “Rede Tupi”, por meio dos dois primeiros aparelhos receptores importados pelo Brasil. Durante a transmissão, presenciada por um número elevado de curiosos, foi possível ver e ouvir o cantor mexicano frei José Mojica, então de passagem pelo Brasil.³⁴⁶

Novos planos seriam anunciados na mídia em sequência da reinauguração do MASP, dentre eles o lançamento da “Revista Habitat”, de publicação periódica e primeira do gênero a circular no país, além do lançamento da monografia de Lasar Segall.³⁴⁷

Por último, a presença de autoridades governativas nos atos do estabelecimento da FAAP, MASP e MAM, com destaque à figura do populista Adhemar de Barros, comprovou a importância que o apoio político representou nas iniciativas culturais da cidade de São Paulo, além da busca destas instituições por apoio financeiro. Deve-se a Barros, que governou São Paulo entre 1947 e 1951, o lema “São Paulo não pode parar”, cujo intento em alinhar a metrópole paulistana à cidade de Nova York demonstrou o intento em transformá-la em uma capital dos negócios e da cultura.³⁴⁸ O exemplo filantrópico do MoMA se faz presente em cada instituição, e mesmo a FAAP que não apontou contato com Nelson Rockefeller foi associada com esta instituição: “pois se trata de uma iniciativa individual, acumulando os objetivos de repositório de obras e escola”.³⁴⁹

³⁴³ Como convidado de honra, Nelson Rockefeller abriu seu discurso citando as palavras proferidas em '39 por Franklin Delano Roosevelt quando da abertura do Museu de Arte Moderna de Nova York: “A missão deste museu é clara. Destinamos esta obra não só a causa da paz, mas principalmente à procura da paz. As artes que enobrecem e aprimoram a vida só florescem em atmosfera de paz... Estimulando o belo, estaremos incentivando a própria democracia. Eis por que considero este museu um baluarte de civilização”. Ainda em seu belo discurso, o magnata americano notou que “Cresce no Brasil a tradição da filantropia particular nas obras de interesse do povo”. [sic.] Idem. pp. 92,102.

³⁴⁴ Idem. p. 98.

³⁴⁵ KREBS, Carlos Galvão. Museu de Arte de S. Paulo, O que foi o solene ato inaugural das suas novas instalações. (s/d). In: FMASP, 1950, Recortes.

³⁴⁶ BARDI, Pietro Maria. *Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. p. 98.

³⁴⁷ FERRAZ, Geraldo. *As novas instalações do Museu de Arte De São Paulo*. Diário de Notícias, 02 de junho de 1950. In: FMASP, 1950, Recortes.

³⁴⁸ Museus acolhem 20p

³⁴⁹ *Será lançada hoje a pedra fundamental do Museu e da Escola de Belas Artes*. Diário de S. Paulo, 2 de setembro de 1948. In: FMASP, 1948, Recortes.

2.4. O estabelecimento do MASP e MAM: propostas museológicas

Os projetos de espaço e as temáticas de exposições iniciais do MASP e do MAM, apresentaram em texto anterior uma ideia preliminar do que se propunha cada instituição, completadas a seguir, junto da análise do que se entende sobre os seus planos museológicos.

A começar pelo MASP, em sua ata de fundação constava que esta instituição se propunha ao incentivo, divulgação e amparo das artes plásticas por todos os meios de seu alcance, apresentando uma política de coleções baseada em doações.³⁵⁰ Também, em documento redigido por Bardi em italiano, na seção “*Scopi del Museo*”, foi dada ênfase ao incentivo artístico do público mediante a coleção do MASP e, logo, à formação de um grupo que seria inserido para fazer parte do próprio trabalho desenvolvido dentro do o museu:

*Premesso che in Brasile non esistono scuole e università, nessun insegnamento di storia dell'arte, e che non si hanno altri materiali d'arte che quelli locali, si è pensato a costituire un organismo in grado intanto di mostrare per la prima volta una collezione di originali opere di arte europea di vari paesi e di varie epoche; poi, di formare un gruppo di persone che si appassionasse all'argomento, e diventasse il trait d'union tra il pubblico e la collezione.*³⁵¹

De fato, foi logo após a constituição da seção didática do MASP, que foi anunciado um curso gratuito de História da Arte, frequentado por aproximadamente 50 pessoas, especialmente artistas, arquitetos e estudantes, do qual foram selecionados quatro auxiliares e monitores para trabalharem no museu.³⁵² Além disso, os objetivos do museu se voltavam à propaganda, a formação de uma coleção e a realização de publicações.³⁵³

Em contrapartida, na escritura do MAM, esta instituição orientou-se na difusão da arte moderna brasileira e estrangeira, no incentivo do gosto artístico do público em todos os campos da plástica, da música, da literatura, da arte em geral, oferecendo a seus sócios e membros a possibilidade de receber gratuitamente ou com desconto todos os serviços organizados por esta instituição. Para o seu desenvolvimento, previa-se contar com o auxílio de poderes públicos Federais, Estaduais e Municipais, assim como pessoas físicas e jurídicas do Brasil e do

³⁵⁰ *Ata da assembleia geral de constituição da Associação "Museu de Arte", de 10/03/1947. In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP.*

³⁵¹ BARDI, Pietro Maria. *Il museo di arti di San Paolo Relazione di P.M. Bardi, Direttore.* In: Idem.

³⁵² O trabalho de monitoria foi pioneiro no MASP, tendo o MAM iniciado este tipo de formação a partir da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³⁵³ *Ibidem.*

estrangeiro.³⁵⁴ Ainda, o MAM se declarou voltado à formação e difusão das artes para o público:

Antes de mais nada quero esclarecer de uma vez por todas, que o Museu de Arte Moderna de São Paulo, não tem preferência alguma pelo "abstracionismo". O intuito do Museu é colecionar e dar a conhecer ao público o que há de mais interessante nas manifestações da arte moderna de nosso século. E se vamos inaugurar o nosso Museu com uma exposição dos "Não Figurativos" o intuito dos organizadores foi o de mostrar ao nosso público uma manifestação importante da arte contemporânea pouco conhecida em nosso meio, e isto, especialmente por termos ficado separados dos centros artísticos mundiais durante os anos de guerra.

(...)

Queremos fazer do nosso Museu um órgão que faça chegar ao povo as manifestações da arte contemporânea. Para tanto, pretendemos fazer exposições nos bairros populares e desta maneira realizar uma obra didática de divulgação cultural.³⁵⁵

À vista disso, o MASP e o MAM apresentaram em comum o desígnio de divulgar as artes, no segundo caso especificamente a arte moderna, para um público variado, notadamente àquele que tinha o seu acesso restrito, apresentando-se, em suas particularidades, como museus didáticos. Os seus planos de arrecadar fundos se diferenciava, uma vez que desde o início o MASP se posicionou como uma instituição subordinada à doações, enquanto o MAM além de pretender contar com contribuições governamentais, planejou angariar recursos a partir da associação de seus membros.

Segundo Sérgio Milliet o MASP tratava-se de um museu eclético, fundado em moldes bem diversos daqueles que o MAM tinha em mente.³⁵⁶ De fato, este último se promulgou tendo como modelo o MoMA, instituição educacional que tinha como finalidade "*encouraging and developing the study of modern arts and the application of such arts to manufacture and practical life, and furnishing popular instruction.*"³⁵⁷

Análogo ao MoMA, o MAM foi a primeira instituição de seu país a dedicar-se exclusivamente à arte moderna e se estruturaria em múltiplos departamentos³⁵⁸

³⁵⁴ Escritura pública de constituição de sociedade civil denominada "Museu de Arte Moderna de São Paulo", de 15 de julho de 1948. NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole: a participação dos arquitetos na organização inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. pp. 249-254.

³⁵⁵ *Entrevista do Sr. Matarazzo para as Folhas 23/12/48*. In: FMAMSP 001/001.

³⁵⁶ MILLIET, Sérgio. *O Museu de Arte Moderna*. Estado de São Paulo, 4 de março de 1948. In: FMS_00151-01a.

³⁵⁷ SAAB, Joan. *For the Millions. American Art and Culture Between the Wars*. p. 90.

³⁵⁸ Durante os seus dez primeiros anos de existência do MoMA, devido ao sucesso conquistado, este museu mudou de sede três vezes instalando-se definitivamente em 1939 no edifício que ainda ocupa no centro de Manhattan, quando reabriu suas portas ao público. Nesta ocasião Alfred Hamilton Barr (1902-1981), nomeado o primeiro diretor do MoMA, apresentou um plano para a organização do museu, que resultaria na consolidação de sua organização em *Curatorial Departments: Drawings and*

inseridos dentro de um organograma que se distribuía em: 1. Conselho de Administração, Diretoria Executiva, Diretor; 2. Secretária Geral; 3. Museu, Fimoteca, Teatro, Escola, Folclore, Arquitetura, Urbanismo, Bienal; 4. Serviços gerais; Relações Públicas e Serviços de tesouraria. Nesta mesma documentação, foram encontrados detalhes de cada cargo do museu e seus respectivos salários, indicando a organização do MAM como uma verdadeira “empresa.”³⁵⁹

Mas à parte o modelo e contatos com os norte-americanos, personalidades vinculadas ao MAM estiveram presentes nos eventos internacionais da *Association Internationale des Critiques d'Art* – AICA, concebida a partir do encontro de um grupo de críticos e historiadores da arte, junto a conservadores de museus de arte moderna.³⁶⁰

O primeiro congresso da AICA teve lugar em 1948, em Paris, e contou com a participação de mais de trinta países, além de prestigiosos críticos de renome internacional.³⁶¹ Léon Degand também estava presente e discursou sobre a arte abstrata, os principais problemas enfrentados pela profissão de crítico de arte e o papel socioeducativo da arte. A crítica brasileira foi representada por Antônio Bento Lima de Araújo, do “Diário Carioca”; Mário Barata; Gilda Cesário Alvim; Vera Pacheco Tordão; e José Martins.³⁶²

No segundo encontro da AICA, realizado em 1949, foram criados e votados os seus estatutos. Léon Degand não pôde estar presente, pois no mesmo período estava no Brasil atuando como diretor do MAM. Mesmo assim, foi lido seu texto no encontro, no qual o crítico relatou que a arte moderna não era entendida pois existia

Prints (1929); *Painting and Sculpture* (1929); *Architecture and Design* (1932); *Film* (1935); *Photography* (1940), e mais recentemente *Media and Performance Art* (2006). In: <http://press.moma.org/curatorial-departments/> [Acesso em: 08/11/2014, 22:45].

³⁵⁹ *Regulamento interno do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de 1953. FMS_00035-1A.

³⁶⁰ Criada na primeira Conferência Geral da UNESCO em 1946, por sugestão do responsável da *Section des Beaux-Arts*, Mjomir Vanek, da Checoslováquia, o qual manifestou desejo de reunir em um congresso os principais críticos de arte do mundo, afim de unificá-los em uma única associação internacional para assessorar a UNESCO em seus domínios. In: <http://aicafrance.org/historique-de-laica-france/> [Acesso em: 10/11/2014, 15:36].

³⁶¹ Dentre os quais a autora destacam-se: Germain Bazin, André Bloch, André Chastel, Jacques Lassaingne, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Lionello Venturi, Giedion-Welcker Carola, dentre outros.

³⁶² Na documentação do primeiro congresso, compilada pelo *Bureau Permanent du Congrès* e publicada em Paris em 12 de agosto de 1948, encontram-se como propostas principais: o estímulo à trocas de revistas e livros entre instituições internacionais, na possibilidade de conhecer o que se estava desenvolvendo no âmbito das artes; a redução das barreiras aduaneiras impostas pelos diferentes países na importação e exportação de obras de arte originais; o desejo de que as exposições de museus, galerias públicas ou privadas fossem largamente abertas ao público em diferentes horários, assim como os cinemas e os teatros; além da circulação de reprodução de obras de arte visíveis para o público. O Congresso enfatizou também a importância de insistir junto de autoridades em colocar as artes em um lugar importante da cultura moderna, propondo a criação de comissões regionais encarregadas de estudar em plano local as diversas manifestações da Arte Abstrata nos últimos 50 anos e, mencionando os problemas críticos da arquitetura atual e sua discussão futura. UNESCO. *Vœux et motions du 1er Congrès International des Critiques d'Art. Maison de l'Unesco*, 21 juin-28 juin, 1948. In: FMASP, 1948, Cx3P25 - Congresso Internacional de Críticos de Arte.

um divórcio entre sociedade e arte além da incompreensão geral das artes plásticas, que não estaria cumprindo com o papel de progresso social. Representando o Brasil estavam Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, este que enfatizou o papel do governo na salvaguarda das obras de arte.

A presença brasileira nesses encontros foi importante, pois logo em 1949 foi fundada no Rio de Janeiro, por Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Mario Barata e Antonio Bento, a Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, a primeira representante regional da AICA. Dentro das atividades da ABCA, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, “A cidade Nova - Síntese das artes”, foi organizado em setembro de 1959 por Pedrosa e contou com atividades em Brasília às vésperas de sua inauguração, dando sequência em São Paulo onde os convidados participaram da inauguração da V Bienal paulistana, e encerrando no Rio de Janeiro.³⁶³ Posteriormente, em 1961, em ocasião da VI Bienal, foi presidido por Antonio Bento o II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte, cujo tema geral foi “A Problemática da Arte Contemporânea”, com sessão inaugural em 12 de dezembro daquele mesmo ano.

Ao contrário do MAM, o MASP inicialmente não se anunciou como parte de um modelo pré-estabelecido de museu,³⁶⁴ mas como instituição universal que englobava todas as artes sem desvinculá-las, superando o conceito de “arte pela arte.”³⁶⁵ Investindo nos setores sociológicos e extra-artísticos, o museu preconizaria assim promessas civilizatórias que agradavam a todos.³⁶⁶

Assim a tarefa que eu tinha pela frente implicava no uso de uma certa tática: não hostilizar os detentores do gosto poderial, dar chance aos poucos filiados nas tendências dos Modernistas: 'um colpo al cerchio e uno alla botte', no complicado período de transição, penetrando por uma bem armada fileira de forças caudinas, sob os olhos esbugalhados e escarneadores dos congregados na milícia do contra.³⁶⁷

³⁶³ A realização do Congresso Extraordinário da AICA no mesmo ano em que os estatutos do CIAM foram dissolvidos em assembleia pública, não foi uma mera coincidência de datas, mas indício de uma nova etapa nas discussões sobre os rumos da arquitetura moderna no ambiente local e internacional. Dentre os críticos que participaram, Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan e o secretário-geral dos Ciam, Siegfried Giedion, integram as discussões e examinaram a nova capital brasileira de perto, construída sob o lema da síntese das artes. HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da arquitetura moderna brasileira expostas nas bienais paulistanas (1951-1959)*. p. 75.

³⁶⁴ Embora Bardi tenha relatado que: “Longe de modestos orgulhos inventivos, apressei-me em escrever que havia tirado as ideias do famoso Museu para Operários de Ruskin”. BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 51.

³⁶⁵ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. p. 126,127.

³⁶⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. p.149, 150.

³⁶⁷ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. p. 53, 54.

A função de um museu para Bardi era complementar, de maneira objetiva e dinâmica, a formação e informação cultural não só de jovens mas também de adultos, apresentando portanto caráter didático, marca fundamental do MASP. Neste sentido a instituição se afirmou como Museu Didático, reforçando mais adiante também o título equivalente de Museu Vivo.

Este último termo foi enfatizado em texto redigido por Roberto Vighi, *Ispettore della antichità e Belle Arti di Roma*, que após visita ao MASP fez uma reflexão sobre a realidade dos museus, que ao invés de atuarem voltados a uma população eram destinados à classe culta e, paradoxalmente, aos especialistas em que nele trabalhavam. Vighi questionou que se a arte e o patrimônio eram bens comuns de um povo, e a arte o mais sublime deles, que os museus teriam o papel de facilitar esta intermediação com a população, mesmo que a compreensão não fosse a mesma de um entendedor. Acenou, por fim, para o fato de saber enquadrar a obra de arte em seu contexto, elogiando este aspecto dentro da a exposição didática do MASP:

Così sta nascendo in Brasile il primo museo del genere nel mondo: un museo che segnerà una data nella storia dell'insegnamento storico-artistico, perché inizierà la soluzione del grave problema della conoscenza e della divulgazione dell'arte secondo principi universali. Ad esso Bardi dà modestamente il nome di "museo didattico" ma in fondo si tratta di qualcosa di più: ed io preferirei chiamarlo piuttosto "museo vivo".³⁶⁸

O MASP como modelo de museu didático foi divulgado em ocasião da *First Interim Conference of ICOM*, realizada na Cidade do México, em 8 de novembro de 1947, na qual Bardi apresentou o museu que havia então recentemente concebido:³⁶⁹

Pois naquele mesmo ano da inauguração do Masp, na Cidade do México, a Unesco convocava um Congresso de Museus. Pensei então em lá apresentar a experiência brasileira. Fui ao conclave e não me senti muito em casa: os discursos e as conversas daquele povoado museológico, notadamente vindo dos Estados Unidos, eram convencionais, sobre a conservação e a administração, sendo raras as idéias de renovação dos sistemas para interessar o público. (...) Minha participação passou completamente desapercibida, em parte também por ser o Brasil ainda distante do círculo cultural da época.³⁷⁰

³⁶⁸ VIGHI, Roberto. *Museu Vivo*. (s/d) In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP.

³⁶⁹ Na mesma ocasião que Bardi participou da Conferência do ICOM, ele também apresentou o seu projeto de museu na Sociedade dos Arquitetos Mexicanos. In: *Museu de Arte: Exaltada a instituição no México. "Uma consciência clara de sua função social"*. Diário de São Paulo, 17 de julho de 1948. In: FMASP, 1948, Recortes.

³⁷⁰ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Editora MASP, 1982. p.40.

Apesar da fala desacreditada, após o retorno ao Brasil, Bardi exaltou que o MASP havia sido declarado internacionalmente como “o mais jovem Museu de Arte do mundo.” Igualmente, se o diretor do museu não havia ganhado o destaque que esperava, no ano seguinte ele foi convidado a publicar na revista trimestral “*Museum*”,³⁷¹ onde instituições internacionais intercambiavam reflexões e estudos dos métodos pelos quais vinham desenvolvendo seus programas, serviços e atividades educacionais.

Na reportagem publicada sobre o MASP, além de falar sobre o espaço e a museografia do museu, foi enfatizado o seu caráter didático, como a instituição do Clube Infantil; curso de história da arte para estudantes do ginásio e colégio; cursos para estudantes de faculdade em colaboração com a Faculdade de Filosofia da USP; cursos para professores de desenho; curso de história da música e de desenho de modelo vivo. Foi citado que seria tentado realizar exposições itinerantes no estado de São Paulo, e aberto um instituto para estudantes e artistas na Villa Mackenzie em Fiesole Florença, além de planos de Chateaubriand de renovar o Museu Goeldi em Belém e de organizar museus no Rio de Janeiro, Salvador e Recife.³⁷² Na mesma edição desta revista, demais instituições destacaram suas mudanças e reformas, assim como aquelas inteiramente novas divulgaram suas experiências pioneiras, tendo destaque principalmente museus norte-americanos, europeus e latino americanos.

Dentre os artigos publicados no segundo volume da revista “*Museum*” de 1949, intitulada *Museums since the war*, algumas reflexões demonstram as diferentes situações e contextos nos quais estavam inseridos museus em todo o mundo. Grace Orley, museóloga fundadora do *San Francisco Museum of Modern Art*, aconselhou que diretores se empenhassem em familiarizar o público com a arte, a cultura e a ciência, mencionando igualmente a consciência do esforço crescente dos países ditos “geograficamente diferentes” dentro do debate de “instruir um público tão diversificado em idade e nível intelectual”. A museóloga enfatizou que em São Paulo um museu havia sido fundado e constituía um exemplo bem sucedido, de métodos modernos de exposição, referindo-se ao Museu de Arte

³⁷¹ A revista “*Museum*”, atualmente denominada “*Museum International*” da UNESCO iniciou a sua publicação em 1948 e representa ainda hoje um importante fórum para a troca de informações técnicas e científicas sobre museus e patrimônio cultural, em uma abordagem de colaboração internacional. Antecedente a ela, a primeira revista internacional de museologia, que se afirmou como uma publicação científica, foi a revista “*Museum*” que circulou entre 1927-1946, inicialmente em francês, e a partir de 1931 em inglês, francês, alemão, espanhol e italiano.

³⁷² BARDI, Pietro Maria. *L'Expérience Didactique du Musée de Arte de Sao Paulo*. In: *Museum* vol. I 1948. pp. 138-140.

Moderna, que na realidade era o MASP, que se afirmou internacionalmente como modelo de museu.³⁷³

Bardi inicialmente manteve uma opinião desfavorável sobre os museus norte-americanos, mas em 1952, em artigo da revista "Habitat", esses museus seriam referenciados como Museus Vivos e exemplos de instrumento de educação, seguindo de forma geral os critérios que constituíam as recomendações da UNESCO. Embora o artigo não tenha autoria, ele relata que nas frequentes viagens realizadas nos Estados Unidos, foi possível constatar e documentar como o Museu da América não exercia função de organismo cultural com finalidades turísticas, atividade ainda corrente na Europa, mas se voltava como complexa atividade didática, expressiva e comunicativa, desempenhando não apenas papel de conservação ou colecionismo, mas de pesquisas com a colaboração sempre maior do público.³⁷⁴

Mais adiante, no mesmo período no qual Bardi organizaria a *tournée* de obras-primas do MASP junto de sua exposição didática, concluída em 1957 nos Estados Unidos, seria afirmado que a instituição estava se inspirando nos modelos norte-americanos de museus:

Tudo isto poderá não impressionar o frequentador dos museus americanos: mas queremos justamente lembrá-los a fim de testemunhar que a atividade do Museu de Arte de São Paulo se tem inspirado nas experiências da mais reiva e despreocupada museografia dos Estados Unidos; e por mais uma razão ainda registramos esse trabalho didático: para que o visitante saiba que o lado da coleção apresentada no opulento Metropolitan há a ideia de homenagem à arte dos mestres: a compreensão e a responsabilidade de honrá-los por meio do ensino e da divulgação do espírito da arte.³⁷⁵

O MASP foi portanto propulsor do modelo de Museu Didático e Museu Vivo, fundamentalmente estruturado em torno de um projeto de atuação formativa. O MAM, mesmo não tendo se posicionado com tanto tenacidade neste sentido, desempenhou papel de museu formador, a partir da longa lista de cursos e conferências que abrangiam os mais variados temas e, posteriormente com a abertura de uma escola de artesanato. Ainda em publicações recentes, o MAM foi mencionado como Museu Vivo, termo que entretanto apresenta sentido diverso

³⁷³ MORLEY, Grace. *Les musées et l'Unesco*. In: *Museum* vol. II 1949. pp.1-35.

³⁷⁴ No artigo foram fotografadas as ações didáticas do *Art Institute de Chicago*; *Museum of Art and Sciences de Rechester*; *Museum of Art de Baltimore*; *Art Museum de Denver*; *Cincinnati Art Museum*; *Syracuse University: o novo Bauhaus*; *Buffalo Albright Art Gallery*; *Joslyn Art Museum, Cleveland Museum of Art*; *Black Mountains College, North Carolina*; *Akron Art Institute*. *Os museus vivos nos Estados Unidos*. In: *Revista Habitat* 8, Jul/Set, 1952. pp. 12-15.

³⁷⁵ BARDI, Pietro Maria. *75 obras de famosos pintores estão expostas no Metropolitan Museum. Com uma festa de gala inaugurou-se dia 20, em Nova York, a exposição dos quadros do museu paulista*. *Diário de S. Paulo*, 4 de março de 1957. In: *FMA SP*, 1957, *Recortes*.

daquele tratado anteriormente, mas de instituição que nos anos 1990 se revigorou.³⁷⁶

Quanto ao desenvolvimento dos planos iniciais dos dois museus, observa-se que o período no qual eles se desenrolaram foi propício em vários sentidos. Chateaubriand não se enganou quando decidiu implantar um museu em São Paulo, pois nesta cidade que ele encontrou meios para desenvolver sua instituição cultural, em especial por meio de doações para estabelecer a pinacoteca do museu.

Logo, dentre os demais objetivos do MASP, encontravam-se a propaganda, a formação de uma coleção e publicações, completamente indissociáveis. Bardi declarou que o trabalho do museu não teria tido resultado se não fosse a propaganda, e que foi graças à rádio e à revista “Cruzeiro” que o museu colocara na ordem do dia, não apenas a sua criação, mas problemas da arte no Brasil, que já tinha uma posição avançada na arquitetura e na música e que tomaria posição na organização de museus de arte, sua vida artística, e portanto civil.³⁷⁷

Inicialmente, Bardi promovia o MASP no jornal “Diário de S. Paulo”. Mais adiante criaria suas publicações próprias a começar em 1950 com a revista “Habitat” da qual ele e Lina Bo Bardi tiveram participação relevante até 1954; em sequência publicou em 1954 o “Boletim Mensal do Museu de Arte de São Paulo”, semelhante à iniciativa do “*Bolletino d’Arte*” da *Galleria Michelli* de Milão; e em 1967 instituiu a revista “Mirante das Artes” que teve duração de apenas um ano. Também o extenso número de suas publicações sobre arte demonstraram como o jornalista se apropriava da narrativa escrita, não somente como ferramenta de consagração, mas de informação.

O MAM não foi encabeçado por dois jornalistas como o MASP, mas era rodeado por críticos de arte como Sergio Milliet, ativo em colunas de jornais, com destaque em “O Estado de S. Paulo”. Provavelmente ao ver a importância que a mídia exercia na promoção das atividades culturais da cidade, o museu decidiu em determinado momento estabelecer regras para “Imprensa e Propaganda” cujo procedimento consistia em que cada departamento do MAM seria responsável em oferecer à imprensa material informativo relativo às suas atividades.³⁷⁸

Os meios de comunicação exerceram, dessa maneira, papel eminente na divulgação do trabalho das duas instituições, sendo usados outrossim como ferramenta para provocações. Desde antes da instauração do MASP foram encontradas publicações que comprovaram o clima de competição entre as duas

³⁷⁶ Documentário MAM: museu vivo. se revigorou, ampliou

³⁷⁷ BARDI, Pietro Maria. *Il museo di arti di San Paolo Relazione di P.M. Bardi, Direttore*. In: FMASP, 1947, Cx2 P12 - Inauguração do MASP.

³⁷⁸ Atividades do MAM. In: FMS_00039.

instituições, a exemplo da reportagem que relatava que Milliet, ligado ao MAM, dissera que o modelo do MASP superava o do MoMA;³⁷⁹ ou a reprodução das notícias de Degand na revista “Habitat”, após o seu retorno a Paris, na qual seria exposta a sua opinião desfavorável sobre o MAM;³⁸⁰ ou até acusações de que o MASP estaria reunindo obras de arte falsas em sua coleção, somente para citar algumas.

Os métodos de propaganda do MASP mostraram-se sabidamente organizados, seja na atração de público para o museu, como na campanha de transformação do Brasil em país de arte. A respeito da primeira situação, Bardi descreveu que em algumas ocasiões nas quais a imprensa quis entrevistá-lo, ao invés de responder às clássicas questões de “qual era a pintura mais valiosa da coleção do MASP”, ele propôs a Sacha Harnisch, de fotografá-lo como um diretor desvariado, estendido dentro de um sarcófago romano do I século, olhando através de uma rachadura de mármore e acariciando maliciosamente as redondezas da escultura da Vênus Vitoriosa de Renoir, tudo para mostrar a novidade do museu. Em outra ocasião, convenceu o fotógrafo Lew Parella a fotografar parte do acervo do museu, formando uma pirâmide, ao lado da qual o diretor do museu aparecia empunhando um vistoso espanador para limpeza.³⁸¹ Bardi aspirava que o MASP fosse frequentado como um cinema ou teatro, compreendendo os museus como elemento que constitui a vida.³⁸²

Com relação às estratégias de Chateaubriand na atração de empresários e doadores que proporcionassem meios necessários para a compra de obras de arte, a cada obra de arte que chegava no país era realizada a sua ampla divulgação a partir de reportagens com fotografias de sua comemoração, com champanhe,

³⁷⁹ Jornal

³⁸⁰ “Une équipée artistique au Brésil.

No N.º do dia 9 de abril deste ano, no hebdomadário belga *Les Beaux-Arts* Léon Degand publica um artigo com o título acima onde relata sua chegada a São Paulo em julho e 1948, a proposta que lhe fez Matarazzo Sobrinho para dirigir o Museu de Arte Moderna e o êxito da exposição de telas excelentes. Dá a entender, em seguida, que devido a ter “*que redouter non seulement les fantasies de la machine administrative du Museu de Arte Moderna, mais aussi les interventions insolites auprès de la Banque du Brésil, concernant le permis d'exportation. J'avais déjoué un certain nombre de pièges pour mener à bien mon exposition. On m'en tendait de nouveaux. Ils furent déjoués, eux aussi. Je fis partir mes caisses de tableaux et de sculptures, renonçai à mon poste au Museu de Arte Moderna et annonçai que je quitte le pays. Je ne raconterai pas la suite, un véritable roman policier dont je ne croirais rien si je ne l'avais vécu.*”

Evidentemente não interessam dissídios entre um diretor e a entidade que o nomeou. Mas esse topicozinho “*un véritable roman policier*”, seria necessário que esse cavalheiro contasse, mesmo que fosse à sua moda. As reticências é que não as engolimos com a frase pernóstica: “e avisei que deixava o país”. Aliás, fez bem em ir embora, desenvolver alhures sua capacidade de marchand de tableaux.” In: Revista Habitat 16, Mai/Jun, 1954. p. 74.

³⁸¹ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. p. 39.

³⁸² “Muitas pessoas divertem-se indo ao cinema ou ao teatro: poderão divertir-se também, visitando o Museu de Arte, à rua 7 de abril 230.” (6) Rádio Tupi. In: FMASP Cx4P29, 1947 - Material para imprensa.

método que Chatô já teria utilizado em suas campanhas anteriores, em especial na da aviação:

(...) chegando uma pintura, a caixa que a embalava era festivamente recepcionada nas Alfândegas do Rio de Janeiro, Santos e, às vezes, Salvador, e em seguida trazida para o Museu, depois exibida numa mansão onde era discursada e brindada. [Chateaubriand] Escolhia os anfitriões, combinava dia e hora, dava as prescrições da soirée, designava os oradores. Às vezes o ambiente era de sociedade particular, como ocorreu com duas obras de Degas e uma tela de Moretto da Brescia, que foram apresentados na boite carioca 'Vogue', presentes baianas em trajes típicos trazidas para cozinhar abarás e acarajés; outra vez, na fazenda Bananal do sr. J.E. de Macedo Soares, convidados príncipes, condes, almirantes e o general Eurico Gaspar Dutra, para festejar a pintura 'Articulated Form' de Graham Sutherland. 'O Escolar' de Van Gogh foi apresentado convocando-se escolares numa praça em Salvador; os setenta e três bronzes de Degas mostrados no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro; o 'Conde-Duque de Olivares' de Velazquez solenemente apresentado numa festa sem precedentes no Copacabana Palace Hotel.³⁸³

O momento de aquisição de obras de arte foi favorável, e foi necessário agir rápido antes que o mercado de obras de arte se recuperasse após a guerra. O encontro de Chateaubriand com a centenária casa dos Wildenstein foi a oportunidade, segundo Bardi, em dar consistência à pinacoteca, proporcionando a possibilidade de escolher obras em escala acima do previsível e estabelecer a abertura de créditos em milhões de dólares.³⁸⁴

Conforme Bardi, o plano de aquisição foi simples, baseado na previsão de uma alta no mercado logo nos primeiros anos do pós-guerra e na possibilidade de se comprar a crédito. Cálculos baseados em pesquisas de mercado convenceram-no de que os impressionistas depois de 1950 subiriam entre 20 e 25% ao ano, mas obtendo juros de 4%, seria possível conseguir um excelente negócio. Outro fator fundamental foi o fato dele e Chateaubriand aparecerem no mercado com fama de compradores de rápidas decisões, recebendo numerosas ofertas, enquanto que em geral em outras instituições as aquisições dependiam da aprovação de seus curadores.³⁸⁵

³⁸³ BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. p. 64.

³⁸⁴ Bardi apontou para a forte amizade surgida entre Chateaubriand e o galerista Georges Wildenstein, que apesar de serem opostos em personalidades estabeleceram uma relação perdurada em volta da cultura. Quando Chatô adoeceria no final de sua vida, ele chegaria a ordenar que o MASP se denominasse com o nome do amigo, vontade que Bardi conseguiu acatar, não mudando o nome do museu, mas "Pinacoteca Georges Wildenstein". Idem. p. 69.

³⁸⁵ Assim que chegou ao Brasil, em paralelo à organização do acervo do MASP, Bardi iniciou discreta e sistemática atividade de *marchand* colecionador, tendo relatado como a sua posição privilegiada de diretor de museu e de *connaissanceur*, ajudava a alicerçar o comércio de artes e antiguidades em São Paulo. DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. p. 64. Mais adiante, em 1966 instituiria com o artista Giuseppe Baccaro a Galeria Mirante das Artes, na esquina da rua Estados Unidos com a rua Augusta.

Esta imagem de “compradores” foi retratada por Bardi, que frequentemente viajava à Europa para fazer as aquisições de obras de arte para a pinacoteca do MASP:

*Sono a Roma per pochi giorni. Ma come mi trovo spaesato in questo paese che mi sta dedicando tante pagine di giornali, come tutti mi fermano per la strada, e come tutti pensano che io posso firmare cheques di un milione di dollari per conto di Chateaubriand il più grande compratore di quadri del mondo. Mi sento proprio straniero, e talvolta mortificato, e vorrei subito venir via. Città rumorosa e noiosa per una quantità di casi che ora qui non posso raccontare. Pallida idea del Brasile: conosco i Rudi Matarazzo che ora han fatto la mostra all'Orangerie, sua Jolanda dai capelli bianchi d'angelo, e i Mendes Caldeira che in cambio di un libretto della "Melhoramentos" mi han dato [?] un quadro da Fabrizio Clerici. Sono già stufo di tutto questo baillame.*³⁸⁶

Na constituição da coleção do MASP Bardi relatou que influíram em sua formação diversas circunstâncias como a necessidade de se adquirirem conjuntos; a preferência dos doadores que impunham os seus gostos; a não aceitação de artistas com tendências avançadas; e também doações diretas que não poderiam ser recusadas. Desta forma, a composição da coleção teve que tolerar interferências nem sempre oportunas sem estar sujeita a uma única diretriz.³⁸⁷ Assim, em linhas gerais, a coleção veio a caracterizar-se pela variedade de artistas representativos da arte europeia sobretudo do século XIX, contando ainda com obras de vários períodos de Arte Italiana; Francesa; Espanhola; Inglesa; Flamengo, além de contar com obras de Artes das Américas; inseridas em núcleos de Arqueologia, Esculturas, Desenhos, Gravuras, Fotografias, Maiólicas, além de Tapeçarias, Vestuário e Design. Possivelmente a constituição eclética foi favorável para completar o trabalho didático do museu.

No tocante do MAM, observa-se que este museu não estabeleceu uma política de aquisições após a constituição de seu primeiro núcleo, estabelecido graças à Matarazzo Sobrinho e a doação de Nelson Rockefeller, ainda que a sua coleção apresentasse um perfil nítido voltado à arte moderna e contemporânea internacional e nacional. A sua coleção entretanto foi se complementando sobretudo com o advento das Bienais paulistanas, e depois foi doada para estabelecer o MAC-USP.

³⁸⁶ Texto manuscrito de Bardi, Roma 1954. [transcrição da autora] In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 4.

³⁸⁷ DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. pp. 128, 129.

2.5. Arte e indústria: o IAC e a Escola de Artesanato do MAM

Em 1949, na mesma correspondência que Rino Levi enviou a Carleton Sprague Smith reforçando o pedido de Ciccillo Matarazzo de incorporar à coleção do MAM as obras doadas pelo MoMA em 1946, o arquiteto discorreu também sobre o empréstimo da coleção de László Moholy-Nagy.³⁸⁸

A resposta à tua pergunta relativa à coleção Moliny-Nagy é muito simples. Você sabe que em São Paulo existem o Museu de Arte, do Chateaubriand, e o Museu de Arte Moderna, do qual é presidente Ciccillo. Diretor do primeiro é o Sr. P. Bardi. Creio que está tudo explicado. Torna-se evidente que o Museu do Chateau está procurando obter essa coleção para si sem saber haver combinações com o Museu de Arte Moderna. Falei sobre o assunto com o Ciccillo que continua interessado nessa coleção. Ele gostaria saber aproximadamente quais as despesas que deverá fazer de frete e seguro, as únicas que deverá enfrentar.³⁸⁹

A partir das informações apresentadas nesta correspondência e ao fato do MoMA possuir uma importante coleção de Moholy-Nagy, é possível averiguar o empenho dos dois museus paulistas em incluir na programação de suas exposições temporárias uma mostra desse designer, falecido naquela altura há menos de dois anos, além do interesse comum pela temática do *Industrial Design*.

Neste sentido, no caso do MASP, uma nova iniciativa delineada pelo casal Bardi foi a criação do Instituto de Arte Contemporânea – IAC, que instituiu a primeira Escola de Desenho Industrial do Brasil. Com abertura em 1º de março de 1951, junto da exposição, no mesmo museu, da retrospectiva do arquiteto suíço Max Bill,³⁹⁰ essa iniciativa foi considerada por Bardi como um grande passo no desenvolvimento das artes industriais no país: “*l’art graphique au Brésil est à peine au commencement et ce qu’on est réussi à faire ç’a été un vrai tour de force*”.³⁹¹

Vale a pena mencionar que no mesmo ano de 1951, em 20 de outubro, foi inaugurada a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, por Matarazzo Sobrinho. Nesta ocasião Max Bill foi premiado na categoria escultura com Unidade Tripartida, obra que materializou as experiências do conceito matemático da famosa

³⁸⁸ A figura do designer, fotógrafo e pintor húngaro-americano László Moholy-Nagy está relacionada especialmente por este personagem ter lecionado de 1919 a 1928 na escola Bauhaus na Alemanha, tornando-se em 1938, após imigração aos Estados Unidos, diretor do *Institute of Design de Chicago*, do Instituto de Tecnologia de Illinois.

³⁸⁹ Correspondência de Rino Levi a Carleton Sprague Smith, de 16 de maio de 1949. In: FMAMSP, ref. 006_040_carta_carleton_49.

³⁹⁰ O primeiro contato realizado com Max Bill para a realização de sua exposição, teria sido feito por Lina Bo Bardi em correspondência de 30 de junho de 1949, na qual a arquiteta recordou que conhecera Bill em Milão, no *Congrès Reconstruction*. Foram localizadas correspondências posteriores, enviadas por Bardi, que deu continuidade na organização desta exposição. In: Fundo MASP, Cx3P14 1951 - Exposição de Pintura Max Bill.

³⁹¹ Correspondência de Bardi a Max Bill, em 18 de março de 1950. In: *Ibidem*.

fita de Moebius. A escultura emprestada da exposição do MASP, foi posteriormente comprada pelo MAM, de acordo com os trâmites travados via correspondência.³⁹²

Este seria apenas um dos casos no qual os dois museus teriam realizado empréstimos de obras de arte para completar as suas mostras, demonstrando portanto o MASP e o MAM terem colaborado entre eles no intercâmbio de obras de arte e, estarem a par, em certa medida, das negociações existentes com outras instituições culturais, conforme sugere o trecho de correspondência supramencionado.

Entretanto, a respeito do IAC, a pesquisadora Ehel Leon relatou que desde o início do funcionamento do MASP, em 1948, fora revelada intenção de se criar um instituto que correspondesse às condições da então atual cultura, conforme uma publicação da UNESCO e notas de Bardi, escritas em italiano, intituladas *Istituto di Teoria e Storia dell'Arte*.³⁹³ Isto justifica a proposta do MASP como um projeto de museu inédito, que além de apresentar obras, instituiu escolas que recrutaram um grande número de alunos, sendo portanto o IAC uma extensão desse plano didático, voltado às demandas da cidade de São Paulo.

A ideia inicial da Escola de Desenho Industrial do IAC era organizar um curso de amplo espectro, reunindo intelectuais de várias áreas, provenientes de diversas instituições, com destaque aos antropólogos Gilberto Freyre e Pierre Verger, educadores como Anísio Teixeira, além de arquitetos e críticos de arte. Uma lista de nomes que comporiam o quadro acadêmico trazia ainda o nome de Lourival Gomes Machado, ligado ao MAM, e o de Wolfgang Pfeiffer, que esteve ligação com o MASP e o MAM. Esta circulação de funcionários entre os museus foi constante e também se apresentou, no caso de Wanda Svevo, além de Flávio Motta e Nelson Nóbrega.³⁹⁴

³⁹² Atestado de Artur Profili a Bardi, de 5 de outubro de 1951, alegando que foi recebido do Museu de Arte de São Paulo uma escultura em aço, de autoria de Max Bill, que figuraria na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com devolução até o dia 10 de janeiro de 1952. In: Idem, Cx3P13 1951 - Exposição de Pintura Max Bill.

³⁹³ LEON, Ethel. *IAC Primeira Escola de Design do Brasil*. p. 29 e 30.

³⁹⁴ LEON, Ethel. *IAC Primeira Escola de Design do Brasil*. p. 29. Na história do MASP, MAM, Bienal de São Paulo e FAAP encontrou-se uma circulação de seus funcionários. No caso do alemão Wolfgang Pfeiffer, este chegou ao Brasil em fevereiro de 1948 já com uma destacada formação em História da Arte, fato que facilitou a sua inserção nas atividades culturais da cidade. Entre 1949 e 1959 organizou exposições no MASP e, concomitantemente, entre 1951 e 1959 foi Diretor Técnico do MAM, participando da organização das Bienais paulistas até 1973. Por sua vez, Wanda Svevo chegou ao Brasil em novembro de 1940 da Itália, trabalhou no MASP, passando posteriormente à FAAP e ao MAM, quando foi convidada por Matarazzo Sobrinho para organizar a sua biblioteca particular na Metarlúrgica Matarazzo. Envolveu-se na organização das Bienais paulistas como secretária-geral e foi responsável pela criação dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea no início de 1955. Flávio Motta foi diretor das Escolas do MASP e em ocasião da transferência falida deste museu e de seus cursos à FAAP, tornou-se responsável pelas escolas na nova instituição. Por fim Nelson Nóbrega, como se verá a seguir foi fundador e diretor da Escola de Artesanato do MAM entre 1952 e 1959, e diretor dos cursos livres da FAAP de 1960 a 1972.

Por extensão, para desenvolver o currículo do curso, Bardi buscou material durante viagem aos Estados Unidos,³⁹⁵ além de contatar instituições de ensino de *design* norte-americanas por meio de correspondências, como o Akron Art Institute, a School of Design de Toledo, a Cranbrook Academy of Art, todas ligadas à museus e, particularmente a última dedicada também às artes e arquitetura. Contatou outrossim o Museum of Modern Art de Nova York e instituições ligadas à universidades ou que se estabeleceram como instituições de ensino superior, como a Rhode Island School of Design, a Black Mountain College e o Institute of Design de Chicago do Illinois Institute of Technology – ITT, fundado por Moholy-Nagy.³⁹⁶

Ethel Leon examinou minuciosamente as diferentes versões de currículos desenhados para a Escola de Desenho Industrial do IAC, enfatizou as suas diferenças e as comparou com as propostas da Bauhaus de Dessau, do Institute of Design de Chicago, da Hochschule für Gestaltung Ulm, estabelecendo uma análise criteriosa sobre a forma cujos modelos internacionais teriam sido apropriados, concluindo que o curso apresentava características que o tornaram singular.³⁹⁷

Publicamente, o curso foi apresentado pelo arquiteto e docente Jacob Ruchti na 3ª edição da “Revista Habitat”, logo após o seu início, como uma adaptação às condições e possibilidades da cidade de São Paulo do curso do Institute of Design de Chicago - dirigido pelo arquiteto Serge Chermayeff e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy - como uma continuação da famosa Bauhaus de Dessau, posterior ao seu contato com a organização industrial norte-americana.³⁹⁸

O artigo relatou igualmente que para a composição da primeira turma foram selecionados em 1950 um grupo de 25 alunos dentre os mais de 200 candidatos e, a segunda turma seria selecionada no ano seguinte, com início às aulas em 1952.³⁹⁹

³⁹⁵ Correspondência de Bardi a Yone Maria Oliveira, futura aluna do curso de Desenho Industrial, proveniente do Rio Grande do Sul, em setembro de 1950. In: Fundo MASP, Cx1P1 1951 - Instituto de Arte Contemporânea.

³⁹⁶ No arquivo do MASP foram localizados textos do ITT escritos por Ludwig Mies van der Rohe, Serge Chermayeff e Walter Gropius. Foram encontrados também os *Estatutos Fundacionales* do Instituto Amatller de Arte Hispánico, instituição privada voltada à pesquisa de arte, instituída em Barcelona em 1941 e governada por um patronato, única tentativa de um possível deslocamento do eixo norte-americano. In: Fundo MASP, Cx1P2 1951 - Instituto de Arte Contemporâneo.

³⁹⁷ A primeira versão de currículo do IAC teria se aproximado da Bauhaus com um curso de dois anos, dividido em primeiro ano obrigatório, que se dividia em teoria e prática, e no segundo com oficinas de especialização com o trabalho em diversos materiais além de disciplinas ligadas às artes gráficas e fotografia. Um novo programa foi estabelecido, e assim como na Bauhaus, foi mantido o curso preliminar obrigatório com cursos especializados de livre escolha e cursos complementares facultativos. Do primeiro programa ao segundo, segundo afirma Ethel Leon, houve uma mudança radical com uma formação de técnicos mais dirigida, embora Bardi falasse de visão de conjunto de todas as artes dentro de uma concepção orgânica. O IAC não conseguiu implementar todos os cursos que propôs e, embora ele tenha o conceito *bauhasiano* como modelo, ele apresentou características singulares. Para informações mais detalhadas, consultar: LEON, Ethel. *IAC Primeira Escola de Design do Brasil*.

³⁹⁸ RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea*. Revista Habitat n. 3, abril / junho 1951. p. 62.

³⁹⁹ Ibidem.

O IAC contou com um convênio estabelecido com da Prefeitura de São Paulo, complementado-se com outras ajudas, tal como as cinco bolsas de estudos cedidas pelos Diários Associados para os estudantes provenientes de Porto Alegre.⁴⁰⁰

O curso era dividido numa primeira fase de formação fundamental de cultura e conhecimentos técnicos e artísticos gerais, que compreendiam seis cadeiras básicas: História da Arte (P. M. Bardi), Elementos de Arquitetura (L. Bo Bardi), Composição (J. M. Ruchti), Conhecimentos de matérias e processos técnicos (O. Bratke), Desenho à mão livre e pintura (R. Sambonet) e Geometria descritiva (A. Osser), e mais um seminário semanal onde eram dados cursos livres de interesse geral relativos ao assunto, como por exemplo o seminário do professor Roger Bastide sobre Sociologia aplicada à Arte.⁴⁰¹ A segunda fase consistia na aplicação dos conhecimentos adquiridos no primeiro ano do curso, compreendendo não apenas o projeto de equipamentos em vários materiais a serem produzidos industrialmente, mas dando atenção ao ramo da Comunicação Visual, como a publicidade, a fotografia e o cinema.⁴⁰²

Nas fotografias publicadas em artigo de Ruchti é possível observar os alunos trabalhando nas instalações físicas do IAC, abrigadas no 4º pavimento do edifício dos Diários Associados, dispoendo de sala de desenho livre, sala de desenho técnico, sala de gravura e de uma sala de ensino de modelos (maquetes). A “Revista Habitat” foi nesse sentido um excelente meio de divulgação das atividades do MASP e de sua afirmação perante a sociedade como um museu avançado, adaptado à vida moderna.

De fato, o IAC preconizou a formação de desenhistas industriais com mentalidade de arquitetos e se publicizou na busca de uma colaboração definitiva com a indústria, na incrementação e na circulação de ideias novas e de novos empreendimentos no campo estético.⁴⁰³ Essa tentativa de associação com a indústria se fez da mesma forma presente no incentivo do lançamento e da produção de moda no Brasil, a partir de eventos que evidenciam a propagação da moda internacional e a organização de eventos no IAC na mesma temática.

Neste sentido, Bardi relatou que em 1951 uma costureira de São Paulo foi ao MASP para pedir-lhe um conselho na organização de um desfile de moda do estilista francês Christian Dior, que estava a ponto de chegar ao Brasil junto das quatro mais renomadas modelos de Paris. O museu disponibilizou em seguida o espaço de sua Pinacoteca para abrigar o evento que contou com a presença de um

⁴⁰⁰ Conforme anotação localizada no Fundo MASP, Cx1P1 1951 - Instituto de Arte Contemporânea.

⁴⁰¹ RUCHTI, Jacob. *Instituto de Arte Contemporânea*. Revista Habitat n. 3, abril / junho 1951. p. 62.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Idem. p. 63.

público que preencheu os 700 lugares cedidos. Precedente à exibição da nova coleção do estilista, foram apresentados trajes históricos com destaque à Mulher do Ano 2045, desenhado por Salvador Dalí, que compõe até hoje o acervo de moda do MASP.⁴⁰⁴

No ano seguinte em 6 de novembro, foi organizado no MASP um desfile de Moda Brasileira, que conforme Bardi foi o resultado de workshops realizados no IAC, cuja produção foi exibida por jovens meninas que fizeram um curso especial para modelo, inexistente naquele momento. O desfile foi patrocinado pela loja de departamentos Mappin, que posteriormente comprou as modas para que elas fossem produzidas em série. N livro “The Arts in Brazil”, foi mencionado que a coleção possuía sessenta vestidos desenhados por Luisa Sambonet e os desenhos dos materiais foram adaptados ou inspirados na ornamentação indígena, ou nos produtos de artesanato indígena, por Roberto Sambonet.⁴⁰⁵

Assim, Bardi chamou a atenção para a rica variedade que o Brasil poderia oferecer como fonte de inspiração para os *designers* de moda. Declarou que além dos trajes tradicionais das festas populares, poderiam ser remetidos os de influência portuguesa que viveram na colônia, em especial os de característica mourisca; as vestes curiosas utilizadas próximas à margem do Rio Paraguai; e as vestes dos boiadeiros do nordeste criadas por negros (influenciados pelo contato com brancos e índios), que tinham ainda, junto de um estilo original de trabalho em metais preciosos, estabelecido uma tradição particularmente interessante em seu próprio modo. Revelou por fim que essa variedade cultural interessara muito o estilista francês Jacques Fath, em ocasião na qual esteve no Brasil como convidado do MASP para auxiliar na impressão dos *designs* em produtos de algodão.⁴⁰⁶

Por conseguinte, em 1952 deu-se início à segunda turma de alunos da Escola de Desenho Industrial, mas o apoio recebido da Prefeitura de São Paulo foi insuficiente para cobrir os gastos da escola, que distribuía bolsas de estudos, oferecia todo material didático aos alunos e permitia o acesso livre às atividades do MASP.⁴⁰⁷ Devido as circunstâncias, os alunos foram abandonando a escola e, aqueles que restaram das turmas de 1951 e 1952, foram reunidos numa só classe. O quarto ano da primeira turma que seria realizado em 1954 e se dedicaria a um projeto final, não aconteceu.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil a new museum at Sao Paulo*. p. 144.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Idem. p. 145.

⁴⁰⁷ LEON, Ethel. *IAC Primeira Escola de Design do Brasil*. p. 73.

⁴⁰⁸ Depoimento de Alexandre Wollner. Idem. p. 49.

O insucesso no estabelecimento de cooperação com indústrias locais, que não viam relevância em investir em profissionais de *design* de produtos, comprovado também a partir das dificuldades de inserção dos próprios alunos do IAC em estágios na área, foi o principal motivo justificado para o fechamento da escola, no final de 1953.⁴⁰⁹

Dos alunos que estudaram na escola, enfatizados por Ethel Leon, que formaram uma geração de importantes designers modernos brasileiros, se destacam: Estella Aronis, Irene Ivanovsky Ruchti, Alexandre Wollner, Emilie Haidar Chamie, Ludovico Martino, Aparício Basílio da Silva, Attilio Baschera, Antonio Maluf, Maurício Nogueira Lima, Mario Trejo, Luiz Hossaka, Virginia Bergamasco, Lauro Prêssa Hardt, Yone Maria de Oliveira, Flavio Phebo, o que denota a potencialidade de profissionais que poderiam ainda ter sido descobertos e construído um grupo maior de *designers* brasileiros.

Não obstante o fechamento da Escola de Desenho Industrial, também ligada ao IAC a Escola de Propaganda, fundada em 27 de outubro de 1951, continuou as suas atividades. Esta foi criada pelo publicitário Rodolfo Lima Martensen a convite de Bardi, após o sucesso do Primeiro Salão de Propaganda de 1950. Seus princípios se remetiam à educação do gosto, próximo ao que Bardi defendera na Itália nos anos 1930, abordado no capítulo 1, mas agora dirigido para São Paulo: *“Ora abbiamo aperto una scuola di propaganda perché sono dell’idea che se creiamo una generazione bene educata di propagandisti, vinceremo la battaglia del buon gusto in questa città senza gusto.”*⁴¹⁰

Para elaborar o currículo da Escola de Propaganda, Martensen consultou universidades norte-americanas de ensino publicitário, além de visitar institutos franceses e ingleses, e ter consultado igualmente diretores de agências no Brasil e no exterior.⁴¹¹ A escola foi planejada para ter duração de dois anos e os cursos compreendiam o ensino da Psicologia, Elementos da Propaganda, Técnica de esboço (layout), Arte-Final, Produção e Artes Gráficas, Redação, Rádio-Cinema-Televisão, Mídia, Estatística e Pesquisa de Mercado, Promoção de Vendas, complementados com disciplinas de estágios em agências, visitas profissionais a veículos, anunciantes e fornecedores, mesas de debates e seminários.⁴¹²

Inicialmente a escola ocupou uma sala do MASP e conseguiu se manter graças ao apoio e o investimento dos anunciantes das agências de comunicações,

⁴⁰⁹ Depoimento de Luiz Hossaka. Idem. p. 50.

⁴¹⁰ Correspondência de Bardi a Cesare Zavattini, em 2 de novembro de 1951. In: ASCM, fondo Pietro Maria Bardi, Busta 9 bis.

⁴¹¹ CANAS, Adriano Tomitão. MASP Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade 1947-1957. p. 59.

⁴¹² Ibidem.

que forneceram toda a estrutura e material necessário para a sua viabilidade. A primeira turma teve início em março de 1952 e era composta em sua maioria por profissionais que já atuavam nos meios publicitários, como gerentes de propaganda de emissoras de rádio, de jornais, gerentes de produtos ou de propaganda da indústria e do comércio.⁴¹³ Essa forte ligação com o meio profissional pode ter sido motivo de sua estabilidade, além de considerar que os meios de comunicações de massa naquele momento eram bem desenvolvidos, motivo do interesse em aprimorar os meios propagandísticos em uma cidade industrializada.

Na coordenação inicial estavam presentes as figuras de Rodolfo Lima Martensen, Renato Castelo Branco e Geraldo Santos e, no corpo docente foram reunidos professores como Linneu Schützer e Oswaldo Sangiorgi, João Alfredo de Souza Ramos, Antonio Andrade Nogueira, Antonio Sodré Cardoso, Arnaldo da Rocha e Silva, Fritz Lessin, Geraldo Wilda, Ítalo Eboli, João Carillo, José Scatena, Ludwig Mayer, Ruy de Barros Chalmers, Saulo Guimarães.⁴¹⁴ A Escola de Propaganda permaneceu vinculada ao MASP até 1955, quando se mudou para instalações próprias, inicialmente no mesmo edifício, denominando-se em tempo futuro Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM, existente até hoje.

Apesar das escolas do IAC terem se pautado em currículos internacionais, elas se voltaram às realidades e necessidades cuja cidade de São Paulo estava inserida, travando um diálogo entre as artes no aprimoramento da linguagem visual, mesmo que da forma mais sutil no dia-a-dia das massas. Por isto foi tão realçada a ênfase na mudança do gosto, a partir do aprimoramento de produtos presentes no cotidiano, que formalizassem a estética nacional, a partir do abandono de modelos estéticos estrangeiros. Essa “educação do gosto” foi premissa também das propostas do MAM.

Deste modo, o MAM se dedicou desde o início de seu funcionamento a atividades que compreendiam além de exposições periódicas, a realização de cursos e conferências, que englobavam uma vasta diversidade de assuntos relacionados às artes. Embora apenas o MASP tivesse desde a sua abertura se declarado como um museu de caráter didático, as atividades do MAM também podem ser consideradas como intento ao acesso à cultura e ao estímulo da formação artística de um público, desde os seus primórdios.

A afirmação do caráter didático se consolidou mais fortemente a partir da fundação da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna, em 1952, fato que manifestou a ampliação dos objetivos do museu, que se instituiria assim, conforme

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Idem. p. 134.

documento redigido dez anos após, em dois setores principais: o primeiro ligado à atividades puramente artísticas que incluíam a realização de exposições, a contituição de um acervo de obras de arte, a promoção e difusão das artes contemporâneas, a premiação de artistas, a edição de catálogos, a organização de conferências, e o segundo relacionado à ação pedagógica educacional, ou seja, a instituição de escolas.⁴¹⁵

O escopo principal da Escola de Artesanato, conforme documentado em seu programa, era estimular o gosto técnico e artístico, levando em conta o ofício do artesão em seu mais amplo objetivo: “superando a padronização da produção industrial, aperfeiçoando a técnica, enriquecendo a matéria e renovando os valores artísticos, despertando assim, no artezão, o gôsto pela execução caprichosa dos trabalhos de arte aplicada que tanto se emprega na vida moderna e que tão pouca originalidade e refinamento artístico tem apresentado.”⁴¹⁶

A proeminência do adjetivo artesanato, a começar pelo nome da escola e à sua premissa, é o que a faz diferenciar-se das atividades artísticas atreladas à indústria já estabelecidas em São Paulo, como era o caso do IAC. É possível que o termo tenha ganhado força também devido à forte relação com a Bienal de Veneza, que incentivava fortemente as mostras de artesanato italiano, e cujo MAM teria interesse de realizar uma exposição sobre o assunto após a I Bienal paulista, como se verá em próximo capítulo. Apesar disso a escola não deixa - mesmo não tendo sido encontradas evidencias de uma ligação com modelos de outras instituições - de se aproximar de um projeto *bauhasiano*, no estabelecimento do diálogo entre o artesanato e a técnica, existente no IAC a partir da relação da arquitetura com o desenho industrial.

Em convênio estabelecido com a Prefeitura de São Paulo, a Escola de Artesanato foi dirigida pelo artista plástico Nelson Nóbrega e se instalou na praça Franklin Roosevelt, 227,⁴¹⁷ posto que o local onde estava situado o MAM, no edifício dos Diários Associados, não teria espaço para acolher outras atividades desse museu.

O programa da escola compreendia uma formação de dois anos que, ao concluí-la, conferia aos alunos aprovados certificado de aproveitamento. Dentre as disciplinas básicas eram oferecidas a de Desenho, ministrada pelo pintor Antônio Gomide e História da Arte, a cargo de Wolfgang Pfeiffer e, em paralelo, seriam realizadas uma Oficina de Cerâmica pelo ceramista Gian Domenico De Marchis, que

⁴¹⁵ *Observações destinadas ao futuro Presindente do Museu*, documento elaborado por Mario Pedrosa, em 17 de maio de 1962. In: FMAMSP, ref. 001_002_observações_62.

⁴¹⁶ *Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna*. In: FMAMSP, ref. 009_054_nota_estado_61.

⁴¹⁷ Idem.

compreendia desde os estudos rudimentares em terracota aos trabalhos mais especializados em esmaltes e porcelanas, e a Oficina de Artes Gráficas, a cargo do gravador Yllen Kerr, que desejava desenvolver nos alunos o gosto pela gravura em geral e a litografia, compreendendo ainda aulas de paginação de livros e jornais, tricromia e ilustração a cores.⁴¹⁸

Haviam planos em ceder 25 bolsas para alunos menos favorecidos em recursos financeiros, e para isto, seriam aplicados exames que consistiam em uma prova de desenho à mão livre e outra de desenho de um tema livremente escolhido.⁴¹⁹ No primeiro ano um total de 210 alunos foram matriculados e a grande procura ocasionou a formação de duas turmas, cujas aulas aconteciam das 17:00 às 19:00 horas e das 19:00 às 21:00 horas. No período de férias eram promovidos cursos pra jovens entre 12 e 18 anos.⁴²⁰

Não obstante, em 1954 a Prefeitura de São Paulo rompeu com o acordo de verbas em troca de bolsistas e paralisou a escola. Para reverter a situação, Nóbrega pediu que os professores a reabrissem sem vencimentos até que fosse possível cobrar os alunos, conquistando argumentos para reaver o convênio, que de fato retomou em 1956⁴²¹ e prevaleceu até 1958.⁴²²

Dentre os alunos que estudaram na Escola de Artesanato do MAM destacam-se personagens importantes no campo artístico, como o artista Antônio Henrique Amaral, que também iniciou a sua formação no MASP, nas aulas de Roberto Sambonet, e os arquitetos Abrahão Sanovicz e Flávio Império,⁴²³ o que aponta uma ligação do perfil da escola ao perfil de seus alunos, que neste caso se voltaram ao campo das artes e da arquitetura, e não ao de desenho industrial, como foi o caso da maioria dos profissionais de relevo que saíram do IAC.

Por conseguinte, em 1959 o MAM transferiu-se da sede dos Diários Associados ao Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera. Segundo Ciccillo, a Escola deixaria as suas precárias instalações para receber melhores acomodações, reunindo no mesmo local todos os órgãos do museu. Todavia, nesse mesmo ano foi decidido suspender, pelo menor prazo possível, as atividades da

⁴¹⁸ Idem. Gian Domenico De Marchis lecionou na Escola até agosto de 1956, sendo sucessivamente substituído por Vittorio Sinaglia, Helou Motta e no final de 1957 por João Rossi. Yllen Kerr, por sua vez, permaneceu na Escola até março de 1953, sendo substituído até agosto daquele ano por Mário Gruber e Lívio Abramo que passou finalmente a dirigir o curso de Artes Gráficas. In: LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. p. 112.

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. p. 112 e nota 47, p. 128.

⁴²¹ Lívio Abramo, "A Escola de Artesanato do do MAM". Em *Il Progresso-Brasiliiano*, op. cit., pp. 11-20. (nota 44 pag 128 acolhem)

⁴²² Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Adhemar Pereira de Barros (Prefeito de São Paulo), em 2 de janeiro de 1961. In: FMAMSP, ref. 009_054_oficio_adhemar_2janeiro_61.

⁴²³ Ibidem.

Escola de Artesanato, tempo que seria empregado para estudar a reforma completa de seus métodos administrativos e didáticos, material e instalações, além da ampliação de seus cursos regulares. Outro fator justificado foi o acúmulo de trabalho dedicado nos preparativos da V Bienal de São Paulo, que se inauguraria em 21 de setembro daquele mesmo ano.⁴²⁴

Em vista de retomar o convênio da Escola de Artesanato com a Prefeitura de São Paulo, foi enviado em novembro de 1959 um novo plano de trabalho previsto para 1960. Todavia, neste mesmo ano, conforme relataria mais adiante Ciccillo, o MAM foi obrigado a desistir dessa realização devido a completa reforma do telhado de seu novo edifício, que apresentava problemas de infiltração da chuva no último andar, onde se localizavam as salas da escola.⁴²⁵

Ciccillo voltou a solicitar a possibilidade de firmar bases para o estabelecimento de um novo convênio com a Prefeitura de São Paulo em 1961, publicizando em longa correspondência o MAM, como local de educação para o povo e a sua escola como um laboratório. Declarou ainda que o museu moderno era instrumento de afinamento do gosto e desenvolvimento da sensibilidade popular, de “ensinar o público a julgar, avaliar, estimar, apreciar as coisas, as formas dos objetos industriais modernos, e não apenas as obras de arte em si mesmas, de modo pessoal, nobre e desinteressadamente, isto é, através o uso global dos sentidos aliado à inteligência crítica.”⁴²⁶

Uma nova proposta de Escola de Educação e Integração Artística tomava corpo, e dentre os seus desígnios principais, o de abarcar todas as modalidades da produção artística, incluindo desde Pintura, Escultura, Gravura, Desenho até as Artes Industriais, “de importância tão decisiva para melhorar a qualidade dos artigos produzidos por nossa indústria, em pleno surto desenvolvimentista, e para a formação de outros quadros de desenhistas industriais de que temos carência quase absoluta” foi destacado. Ciccillo alegou que essa nova escola se baseava “nos moldes do que há de mais moderno nos países adiantados no campo da educação artística, desde a fundação da Bauhaus, na Alemanha Weimariana, até hoje.”⁴²⁷

O fato da nova escola do MAM evidenciar conter os melhores moldes modernos da educação artística, demonstra por um lado uma não tomada de posição com relação a um modelo singular de escola, ao contrário da posição

⁴²⁴ Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Levy de Azevedo Sodré (Secretário da Educação e Cultura do Município de São Paulo), em 23 de julho de 1959. Idem. ref. 009_054_oficio_levy_59_13 de julho de 1959.

⁴²⁵ Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Adhemar Pereira de Barros (Prefeito Municipal de São Paulo), em 2 de janeiro de 1961. Idem. ref.009_054_oficio_adhemar_2janeiro_61.

⁴²⁶ Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Adhemar P. de Barros (Prefeito Municipal de São Paulo), em 6 de janeiro de 1961. Idem. ref. 009_054_oficio_adhemar_61-6janeiro.

⁴²⁷ Idem.

tomada pelo IAC, ao mesmo tempo que a alusão à Bauhaus de Weimar possa manifestar a sua associação ao que exista de mais genuíno no campo da educação artística aliado à técnica, assim como se caracterizaria o artesanato dentro do conjunto de todas as artes.

Portanto, além de cursos de iniciação artística artesanal para crianças e adultos, a escola pretendia oferecer um curso paralelo para adultos, que visava o aprimoramento de suas habilidades artísticas, além de uma terceira parte de Estruturação Formal que dividida em três especializações: Comunicação Visual, Técnicas de Informação e Desenho Industrial. Esse departamento, conforme descreve Ciccillo, prepararia os alunos para profissões da vida industrial moderna e, acima dele seriam ministrados por críticos e professores, cursos teóricos de integração cultural, tais como História da Arte, História do Desenvolvimento Tecnológico, Psicologia da Arte, Estética, etc.⁴²⁸

Em 1962, enquanto Matarazzo Sobrinho seguia se ocupando de questões políticas na busca de apoio governamental para a iniciativa dessa nova escola do museu, Mário Pedrosa - então diretor do MAM, que seria substituído por Gastão Vidigal naquele ano, em consequência da mudança de diretoria do museu - se ocupou em coordenar os planos dos cursos de Comunicação Visual e Desenho Industrial, solicitando-os a Alexandre Wollner e Karl Heinz Bergmiller, respectivamente.⁴²⁹ Esses planos estavam também associados ao projeto de uma nova sede para o MAM, que seria especialmente construída dentro da Cidade Universitária da USP, mediante acordo firmado com esta universidade.⁴³⁰

É importante destacar nesse contexto que em 8 de maio de 1962 foi instituída em escritura pública a Fundação Bienal de São Paulo, personalidade jurídica autônoma que seria responsável em gerir a Bienal de São Paulo, anteriormente denominada Bienal do Museu de Arte Moderna, regida por este

⁴²⁸ Idem.

⁴²⁹ Correspondência de Mario de Andrade a Alexandre Wollner, em 28 de junho de 1962. In: Idem. ref. 009_055_oficio6285_woellner_62. Alexandre Wollner (1928), estudou no IAC e posteriormente conseguiu uma bolsa para estudar na Hochschule für Gestaltung - HfG Ulm, escola sucessora da Bauhaus, onde foi aluno e colaborador de Max Bill. Colega de estudos na HfG de Wollner foi o alemão Karl Heinz Bergmiller (1928), que também trabalhou com Max Bill e veio ao Brasil em 1959, por meio de uma bolsa do Governo Brasileiro, instalando-se inicialmente em São Paulo, onde desenvolveu projetos para algumas empresas como a Forminform criada por Wollner. Posteriormente mudou-se para o Rio de Janeiro, onde junto de outros designers e de Wollner fundaram em 1962 a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro - ESDI. Bergmiller também estruturou em 1968 o Instituto de Desenho Industrial - IDI MAM, quando já havia se transferido ao Rio de Janeiro.

⁴³⁰ Documento redigido por Mário Pedrosa (Diretor Geral). *Observações destinadas ao futuro Presidente do Museu*, em de 17 de maio de 1962. In: Idem. ref. 001_002_observações_62.

museu.⁴³¹ O MAM também nesse ano se transferiria para o 3º pavimento do mesmo edifício ao qual estava instalado,⁴³² local onde aconteciam as Bienais.

Portanto, Mário Pedrosa descreveu o programa da nova sede do MAM, que incluiria Escolas divididas em três ramos: 1. Escola de Iniciação, com o objetivo de ensinar ao público como apreciar uma obra de arte; 2. Instituto de Arte, destinado ao estudo da História da Arte; 3. Escola de nível Universitário de Comunicação Visual, Teoria da Informação e Desenho Industrial. Conforme apresenta Pedrosa, a escola do museu pretendia aplicar novos métodos de formação artística, afirmando que tanto o artista livre como o aplicado poderiam caber no mesmo homem, assim como se passava nas sínteses do passado.⁴³³

A importância designada a nova escola e sede do MAM, se viu no contato de Pedrosa a um seu contato da Pennsylvania que conheceu no Brasil, demonstrando interesse em conhecer instituições norte-americanas que se dedicassem ao *Industrial Design* e à Comunicação Visual, o qual solicitou informações, prospectos, estatutos e normas de funcionamento de museus que tivessem em suas sedes um departamento voltado a essas disciplinas. Foi relatado ainda que nos planos de incluir dentro do MAM os departamentos de Comunicação Visual, Teoria da Informação e Desenho Industrial, era pretendido organizar o programa destes cursos correspondentes ao currículo universitário, sobretudo relativo às faculdades de Arquitetura e Urbanismo, Engenharia, Tecnologia e Filosofia,⁴³⁴ demonstrando a ligação do museu e de seus com a universidade.

No programa da Escola de Comunicação Visual, proposto por Wollner, o curso foi dividido em três anos de teoria e prática e foi sugerido que a escola tivesse uma Sala de Desenho, Sala de Tipografia Manual e um Laboratório de Fotografia e Cinema. O critério de seleção deveria requerir dos candidatos curso secundário completo, conhecimento de desenho e duas línguas estrangeiras, além de experiência na área de publicidade, tipografia, cinema e televisão.⁴³⁵

Já no programa da Escola de *Industrial Design* realizado por Bergmiller, o curso também se dividiria em três anos, e se comporia de estudos teóricos e, no último ano de trabalho em período integral em seções especiais das indústrias ou

⁴³¹ A Fundação Bial teria como presidente Matarazzo Sobrinho, que ocuparia esta posição até 1975. *Histórico do Museu de Arte Moderna*. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bial de São Paulo, ref. FMS_00000-01, pp. 8, 10.

⁴³² Correspondência de Mário Pedrosa a Prof. Joseph Carreiro, em 17 de agosto de 1962. In: FMAMSP, ref. 009_055_oficio_josephcarreiro_62 17 de agosto de 1962.

⁴³³ Documento redigido por Mario Pedrosa (Diretor Geral). *Observações destinadas ao futuro Presidente do Museu*, em de 17 de maio de 1962. In: Idem. ref. 001_002_observações_62.

⁴³⁴ Correspondência de Mário Pedrosa a Prof. Joseph Carreiro, em 17 de agosto de 1962. Idem. ref. 009_055_oficio_josephcarreiro_62 17 de agosto de 1962.

⁴³⁵ Documento elaborado por Alexandre Wollner. *Projeto de uma escola de Comunicação Visual*. Idem. ref. 009_055_projetoescola_woellner.

em escritórios dedicados ao desenho industrial, junto de aulas teóricas no período noturno e a realização de um projeto final de produto e seu fundamento teórico. O recrutamento dos alunos seria análogo ao aplicado à universidade, sendo os candidatos submetidos também a uma prova de aptidão.⁴³⁶

Finalmente, o projeto das novas escolas do MAM e a sua sede na Cidade Universitária foram interrompidos. Alguns eventos de 1962 poderiam talvez se relacionar ao falimento dessa iniciativa, tal como a separação de Yolanda Penteadó e Matarazzo Sobrinho e a doação da coleção do MAM à USP, que resultou no fechamento do museu e na fundação no ano seguinte, do Museu de Arte Contemporânea – MAC USP, que não deixa de ser um museu dentro da universidade.

Portanto O IAC, a Escola de Artesanato e o projeto da nova escola do MAM - que propôs instituir formação superior em Comunicação Visual e Desenho Industrial num período posterior, representaram o intuito de estabelecer um campo de profissionais voltados à indústria e apropriando-se, de maneiras diferentes, àquilo que a escola Bauhaus ecoou como modelo internacional de escolas, sobretudo nos Estados Unidos. Cursos voltados ao Industrial Design em São Paulo seriam implementados primeiramente em 1962 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP por meio de suas disciplinas, em 1969 na FAAP e em 1971 na Universidade Mackenzie.

⁴³⁶ *Programa para uma escola de "Industrial Design" no Brasil*, realizado por Carl Heiz Bergmiller (Industrial Designer). In: Idem. ref. 009_055_programaescola_carlheinz.

Capítulo 3: Vitrine da cultura brasileira: MASP e MAM, diálogos internacionais

3.1. O Brasil na *Biennale di Venezia*: estratégias de Ciccillo e Bardi

A *Biennale di Venezia* é uma das mais antigas e tradicionais exposições italianas de arte, regulamentada em 1893 como *Esposizione biennale artistica nazionale*, a partir de proposta do então prefeito da cidade de Veneza Riccardo Selvatico e, inaugurada em 30 de abril de 1895. Ao longo de sua história, algumas mudanças merecem destaque, tais como a sua passagem a *Ente Autonomo*, após a reforma de 1930,⁴³⁷ e a criação dos festivais de Música em 1930, de Cinema em 1932 e de Teatro em 1934.⁴³⁸ O período do entre-guerras, cuja mostra foi dirigida por Giuseppe Volpi e Antonio Maraini - Presidente e Secretário Geral da Bienal de Veneza, respectivamente - caracterizou-se por importantes mudanças.

Entretanto, durante a Segunda Guerra Mundial e a interferência do fascismo, a Bienal ficou suspensa durante seis anos, retomando as suas atividades com o final da Guerra, desta vez, voltando-se ao grande público e com o desígnio de valorizar a Arte Contemporânea, por meio da organização de mostras das diversas vanguardas europeias.⁴³⁹

Em 28 de maio de 1948 foi, portanto, inaugurada a *XXIV Biennale di Venezia* junto do cinquentenário de sua existência, contando com a participação de quatorze países e a exibição do quadro *picassiano* mais importante depois de Guernica: “*Night Fishing at Antibes*”, de 1939.⁴⁴⁰

Percebe-se que instituições culturais italianas, tais como a *Triennale di Milano* e a *Quadriennale di Roma*, tiveram relação direta com os momentos políticos vividos na Itália, sido dirigidas por personalidades com estreita ligação política, como tratado no Capítulo 1. O caso da *Biennale di Venezia* não foi diferente, tendo o fascismo exercido forte interferência no período entre 1932 a 1940.

Todavia, com o final da Segunda Guerra Mundial e o advento da *Liberazione*, a Bienal começou a se compor de dirigentes ligados a partidos

⁴³⁷ DURANTE, Lia. *Le Mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*, 93p. In: Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini.

⁴³⁸ Outras duas mostras foram igualmente criadas em período posterior: a de Arquitetura, em 1980, e a de Dança, em 1999.

⁴³⁹ BANDERA, Maria Cristina. *Pallucchini protagonista della Biennale*. p. 78. In: Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini.

⁴⁴⁰ A *XXV Biennale di Venezia* contou com a participação estrangeira de 21 nações, no qual, os países que expuseram pela primeira vez foram: Colômbia, Irlanda, Portugal e África do Sul. Além disto, esta edição centrou-se em uma exposição de arte europeia dos anos 1900 e uma síntese ampla das forças artísticas mais eminentes que operaram na Itália e no exterior, de forma a criar uma antologia de todos os aspectos da arte moderna.

antifascistas, como foi o caso de seu novo Presidente Giovanni Ponti,⁴⁴¹ que encontrou naquele momento possibilidades de exercer atividades ligadas à cultura.⁴⁴²

Neste sentido, as Bienais realizadas após a Segunda Guerra, visaram valorizar a arte italiana produzida nos últimos anos e reatar a sua rede de contatos com os artistas italianos e estrangeiros, que a Guerra teria abalado: "*ottenendo credito, facendo intendere il nuovo compito che la biennale avrebbe assunto, nel campo della rinnovata solidarietà Internazionale.*"⁴⁴³ Um dos personagens de maior destaque neste ambiente de abertura internacional da Bienal de Veneza foi Rodolfo Pallucchini,⁴⁴⁴ novo Secretário da mostra, que organizou as suas cinco primeiras edições do período pós-guerra, entre 1948 a 1956. Foi por meio de Pallucchini que se estabeleceram os primeiros contatos entre instituições culturais brasileiras e a Bienal de Veneza.

De fato, foi anteriormente à inauguração oficial do Museu de Arte de São Paulo – MAM, ocorrido em 15 de julho de 1948, que o industrial mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, “Ciccillo”, estabeleceu os primeiros contatos com a Bienal de Veneza, demonstrando disponibilidade e interesse em organizar uma mostra de arte brasileira em sua XXIV edição, por meio do MAM. Tal ocorrido foi constatado a partir de resposta de correspondência da Bienal à *Galeria de Arte e Antiguidade Domus* dirigida por Pasquale Fiocca, que demonstrou igual interesse.⁴⁴⁵ Desta forma, Pallucchini sugeriu a Fiocca que, devido ao espaço limitado para a participação

⁴⁴¹ Giovanni Ponti (1896-1961) nasceu em Veneza, caracterizando-se como “homem político” e “homem de cultura”. Concluiu seus estudos em Letras pela Universidade de Pádua e foi professor no Liceu Foscarini de Veneza. Dentre as suas atividades de destaque, foi o primeiro Prefeito de Veneza da *Liberazione*, após ter sido libertado da prisão de Pádua em 1945 e, em 1946 foi Comissário Extraordinário da Bienal de Veneza, cargo que ocupou até 1954. PALLUCCHINI, Rodolfo. *Ricordo di Giovanni Ponti*. In: La Biennale di Venezia Rivista dell'Ente della Biennale di arte, cinema, teatro, musica, moda. n. 44-45. Dicembre, 1961.

⁴⁴² Sobre a inserção de Giovanni Ponti dentro da Bienal ver: TOMASELLA, Giuliana (a cura di). *Rodolfo Pallucchini: Scritti sull'arte contemporanea*. p. 609.

⁴⁴³ BANDERA, Maria Cristina. *Pallucchini protagonista della Biennale*. 78p. In: Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini.

⁴⁴⁴ Rodolfo Pallucchini (1908-1989) nasceu em Milão e se formou em 1931 em Letras pela Universidade de Pádua, com a tese *Giambattista Piazzetta e la sua scuola*. Em 1935 foi nominado *Ispettore delle Antichità e Belle Arti* com atribuição à *Galleria Estense di Modena* e posteriormente tornou-se seu diretor. Em 1937 obteve livre docência em História da Arte Medieval e Moderna e dois anos após dirigiu a *Direzione Belle Arti di Venezia* até 1950. Em 1947 fundou e dirigiu a revista *Arte Veneta* e assumiu o papel de Secretário Geral da Bienal de Veneza, desempenhando papel fundamental nas mostras do pós Segunda Guerra Mundial. Para maiores informações consultar: <http://old.cini.it/uploads/box/d7fcfbc0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf> [acesso em 02/04/2013, 16:17].

⁴⁴⁵ Correspondência [sem data] de Pasquale Fiocca à Direzione 24° Biennale d'Arte: "*Tramite la nostra Galleria, alcuni artisti Brasiliani e Italiani qui residenti, aspirerebbero a partecipare alla prossima Biennale che si terrà in Venezia in maggio 1948.*" In: ASAC, serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964). A Galeria Domus atuou em São Paulo, na rua Vieira de Carvalho, entre 1947 e 1952, período em que realizou cerca de 100 exposições. O pesquisador José Armando Pereira da Silva está em processo de pesquisa sobre esta galeria.

estrangeira na Bienal, que fosse realizada uma parceria entre as duas instituições, mas este fato não se concretizou.⁴⁴⁶

Por conseguinte, uma série de correspondências foram trocadas entre Pallucchini e Matarazzo Sobrinho, para organização da participação brasileira na Bienal veneziana. Devido ao curto prazo, Pallucchini recomendou que, mesmo antes que fosse realizado o convite oficial para a participação brasileira na Bienal,⁴⁴⁷ trâmite iniciado em janeiro de 1948,⁴⁴⁸ que Matarazzo Sobrinho contatasse o Ministério da Educação, a fim de aceitar o convite e, posteriormente, enviasse fotografias das obras brasileiras a serem submetidas à aprovação da *Commissione Arti Visive* da Bienal. A participação brasileira somente poderia acontecer mediante a aprovação por via diplomática, caso contrário, a proposta era a participação do MAM com uma sala na Bienal, com o nome deste museu.⁴⁴⁹

Não obstante, todo o empenho empreendido por Pallucchini e Matarazzo Sobrinho para a primeira participação brasileira na Bienal veneziana faliu devido ao “*assoluto desinteresse das autoridades brasileiras e a desunião dos elementos artísticos locais*”.⁴⁵⁰ O embaixador brasileiro, Pedro de Moraes Barros, alegou em telegrama problemas técnicos para o envio das obras de arte, manifestando contudo, desejo em aderir a próxima edição da Bienal de Veneza.⁴⁵¹

⁴⁴⁶ Correspondência de 1 de Dezembro de 1947, de Rodolfo Pallucchini a Pasquale Fiocca. Idem.

⁴⁴⁷ Trâmite que previa o Estatuto da Bienal de Venezia para a participação estrangeira, e que, no caso brasileiro se daria via *Ministero degli Esteri Italiano* à Embaixada do Brasil em Roma e ao Ministro da Itália no Rio de Janeiro. Conforme correspondência do 8 de janeiro de 1948, de Rodolfo Pallucchini a Matarazzo Sobrinho. Idem.

⁴⁴⁸ Giovanni Ponti escreveu em 22 de janeiro de 1948 ao *Ambasciatore degli Stati Uniti del Brasile presso la repubblica Italiana Roma*, pedindo que fosse realizado o convite oficial ao Governo brasileiro. Nesta correspondência Ponti ressaltou que a iniciativa da participação brasileira na Bienal de Veneza partiu de Francisco Matarazzo Sobrinho. Idem.

⁴⁴⁹ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a Matarazzo Sobrinho, de 8 de Janeiro de 1948. Idem. “(...) *Lei dovrebbe insistere presso il Governo brasiliano facendo presente che questo è l'unico mezzo per giungere in tempo ad esporre a Venezia. D'Altra parte se il Governo rifiutasse di dare la sua approvazione ufficiale, la Biennale potrebbe accettare lo stesso la Mostra: in tal caso la sala potrebbe il titolo di "Centro d'Arte Moderna del Brasile". Cioè avremmo lo stesso la partecipazione gradita dei vostri artisti, al di fuori delle interferenze ufficiali e burocratiche. È tanto più necessario quindi potere avere un gruppo di fotografie da sottoporre alla Commissione, che ha la responsabilità dell'andamento artistico della prossima Biennale. In ogni caso, come mi conferma il Sig. Salvatori, dovrebbe codesto Centro d'Arte sostenere le spese di trasporto delle opere stesse.*”

⁴⁵⁰ Correspondência de Enrico Salvatori ao Ill.mo Professore [provavelmente Ponti ou Pallucchini], de 24 maio de 1948, no qual comunica ter recebido correspondência de Matarazzo Sobrinho de 17 de abril de 1948, informando o falimento da iniciativa. Idem. Não foram encontradas informações precisas de Enrico [Salvatori ou Salvadori]. Entretanto Salvadori é citado como o marchand ao qual se deve a aquisição do Auto Retrato de Modigliani à Matarazzo Sobrinho. AJZENBERG, Elza. *Francisco Matarazzo Sobrinho: A Constituição do MAC USP*. Revista Museu 2005: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_esp?id=8074 [acesso em 03/04/2013, 14:14].

⁴⁵¹ Telegrama de 15 de junho de 1948, de Moraes Barros a Rodolfo Pallucchini: “*CON VIVO RAMMARICO DEBBO COMUNICARLE CHE MALGRADO OGNI SFORZO GOVERNO BRASILIANO NON ESSENDO STATO POSSIBILE CAUSA MOTIVI TECNICI SPEDIRE QUADRI DESTINATI BIENNALE MIO PAESE NON POTRE QUESTA VOLTA PRENDERE PARTE GRANDE MOSTRA VENEZIANA MIGLIORI SALUTI MORAES BARROS AMBASCIATORE BRASILE*”. In: ASAC, serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

Insatisfeito com o ocorrido, Pallucchini insistiu na participação brasileira, permitindo o envio das obras mesmo em atraso, assim como fora permitido com os Estados Unidos, considerando que o nome do Brasil já constava no catálogo impresso da mostra e que a ausência do país na Bienal seria uma grande decepção ao público visitante.⁴⁵² Mesmo assim, a participação brasileira não se concretizou.

Não obstante, o contato diplomático entre a Itália e o Brasil foi mantido.⁴⁵³ Matarazzo Sobrinho visitou a Bienal de Veneza, no segundo semestre de 1948.⁴⁵⁴ e a preparação brasileira para a participação na *XXV Biennale di Venezia* deu início em 1949.

Desta vez, Matarazzo Sobrinho sugeriu aos organizadores da Bienal veneziana que o MAM fosse o responsável pelo envio das obras dos artistas modernos brasileiros, responsabilizando-se com os custos de transporte e seguro das obras, além de oferecer um prêmio no valor de 500 mil liras.⁴⁵⁵ Ciccillo sugeriu igualmente que a escolha das obras brasileiras fosse realizada por um júri composto pelo Presidente do MAM e o Secretário Geral da Bienal de Veneza, além de um grupo de críticos brasileiros de São Paulo: Sergio Milliet, Quirino da Silva, Geraldo Ferraz e do Rio de Janeiro: Mário Barata Santa Rosa e Mário Pedrosa.⁴⁵⁶

Isto leva a crer que embora o MAM, desde a sua instituição, se caracterizou pela adesão de críticos de artes paulistas e cariocas, esta tentativa em estabelecer parcerias entre o eixo cultural São Paulo e Rio de Janeiro, para a participação na Bienal veneziana pode representar uma estratégia de impedir alianças com instituições paulistas. Isto porque outro forte representante cultural de São Paulo, Pietro Maria Bardi, diretor do MASP - Museu de Arte de São Paulo, também demonstrou interesse em participar da Bienal de Veneza a partir da proposta de

⁴⁵² Correspondência de Rodolfo Pallucchini a Moraes Barros, Ambasciatore del Brasile Presso la Repubblica Italiana Roma, em 17 de junho de 1948. Idem “*Come le avevo fatto conoscere con i miei telegrammi, ho sempre tenuto a disposizione del Brasile la saletta del Padiglione Italiano, che misura 27 metri complessivi di parete (...). A questo proposito Le faccio notare che il nome del Brasile già figura nel Catalogo stampato e figurerà anche nella seconda edizione che sta per uscire; sarebbe quindi un vero peccato dover deludere il pubblico che nei prossimi mesi visiterà ancora questa Esposizione. Mi permetto pertanto pregarLa di voler far presente al Suo Governo che, gli Stati Uniti d’America che apriranno il loro Padiglione soltanto il Luglio per difficoltà di trasporto delle opere, egualmente anche il Brasile potrà inaugurare la propria mostra in seguito, ossia sarà stato possibile riunire le opere e farle giungere in Italia.*”

⁴⁵³ Em correspondência de 17 de julho de 1948, Giovanni Ponti pediu aos representantes diplomáticos e consulares da República Italiana dos Estados Unidos do Brasil de manter ativo contato e apoiar o trabalho artístico de seu colaborador Matarazzo Sobrinho, tendo em vista um melhor desenvolvimento de intercâmbio artístico. Idem.

⁴⁵⁴ ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo Da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p.32.

⁴⁵⁵ Correspondência de 5 dezembro de 1949 de Matarazzo Sobrinho à Presidência da Bienal de Veneza. In: ASAC, série Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁴⁵⁶ Ibidem.

realização de uma mostra do artista Lasar Segall, justificando que contava no momento com uma sua exposição retrospectiva.⁴⁵⁷

Também, Bardi tomou conhecimento de que a Bienal de Veneza estava organizando uma mostra póstuma do artista Ernesto De Fiori e se prontificou a colaborar nela.⁴⁵⁸ Na mesma correspondência destacou que havia proposto uma possível participação do MASP na Bienal de Veneza, voltando a reafirmar este seu interesse, além de criticar indiretamente o MAM: *“Proprio in questi giorni ho parlato personalmente con il direttore generale del Servizio do Patrimônio Artístico Nacional ma ho avuto l'impressione che si ripeterà il caso dello scorso anno.”*⁴⁵⁹

Em resposta, Pallucchini esclareceu a Bardi *in via amichevole e riservata*, que havia recebido recentemente uma oferta irrecusável do presidente do MAM, o qual havia assumido todas as despesas de transporte e de seguro das obras brasileiras, que seriam enviadas à Veneza para a mostra de *“Pettoruti, Segala e Cavalcanti”*, além de ter oferecido um prêmio que seria contemplado de forma livre pela Comissão da Bienal.⁴⁶⁰ Declarou que, se Assis Chateaubriand tivesse feito uma proposta anterior à de Matarazzo Sobrinho, as negociações poderiam ter sido diferentes,⁴⁶¹ assim como reforçou Umbro Apollonio:⁴⁶²

Circa la partecipazione del Brasile alla Biennale (...) Pallucchini, che non vedeva molto bene la partecipazione del Brasile, appunto per le note ragioni già sperimentate l'anno scorso, quando si è trovato di fronte alle proposte concrete del Museo d'Arte Moderna (...) non ha potuto evidentemente rifiutare. Certo sarebbe stato opportuno che fosse arrivata in precedenza qualche proposta concreta da parte del tuo Museo, allora le cose probabilmente sarebbero andate altrimenti. Io penso tuttavia che la presentazione di alcuni artisti brasiliani riuscirà discreta. Quando sono venuti qui Edoardo Bizzarri e il Calabi, parlarono subito della mostra nei

⁴⁵⁷ Bardi alega que a indicação para participação da Bienal de Veneza do Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, não tinha valor nenhum e nesta ocasião propõe Lasar Segall. Correspondência de 26 de agosto de 1949 de Bardi a Rodolfo Pallucchini. In: ASAC, serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁴⁵⁸ Sobre a exposição de De Fiori, Bardi descreve que possuía em sua coleção particular *“La Bagnante”* de 1917 e que recentemente havia completado a Biografia do artista para a reimpressão do volume que Giovanni Scheiwiller publicaria pela editora Ulrico Hoepli e, cujo prefácio era de sua autoria. Correspondência de Bardi a Pallucchini, de 23 de novembro de 1949. Idem.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ O prêmio oferecido pelo MAM à Bienal de Veneza foi destinado ao artista mexicano David Alfaro Siqueiros, em ocasião da primeira participação do México na Bienal veneziana. Dentre os vinte componentes do júri de premiação, dezessete eram estrangeiros, sendo os três italianos Rodolfo Pallucchini, Giovanni Ponti e Giorgio Morandi., conforme correspondência de Rodolfo Pallucchini a Matarazzo Sobrinho, de 26 junho de 1950. In: ASAC, serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁴⁶¹ Correspondências de Rodolfo Pallucchini a P. M. Bardi de 26 de dezembro de 1949 e de 3 de fevereiro de 1950. Idem.

⁴⁶² Umbro Apollonio (1911-1981) nasceu em Trieste e realizou atividades de crítico e historiador da arte e da literatura desde 1931. Publicou vários escritos inéditos de Italo Svevo e, em 1949, se tornou conservador do Arquivo Histórico de Arte Contemporânea - ASAC, posição que ocupou até 1972. Foi diretor da revista *La Biennale di Venezia* de 1955 a 1972 e professor titular da cátedra de História da Arte Contemporânea na Universidade de Pádua de 1968 a 1979. Em 1970 foi nomeado diretor da XXXV Bienal de Veneza, onde colaborou nesta durante longo período. Para maiores detalhes consultar DAL CANTON, Giuseppina. *Umbro Apollonio: un critico militante e le sue occasioni*. In: 13° Biennale Internazionale del bronsetto piccola scultura, Padova, 1981.

tui riguardi con molta stima. Purtroppo le cose sono andate in questo senso e sono state anche appoggiate dell'Istituto di Cultura Italiana Brasiliana al quale abbiamo dovuto un certo riguardo.⁴⁶³

Bardi lamentou-se da decisão tomada, alegando ter estado em contato com os organizadores da Bienal de Veneza durante os meses precedentes, evidenciando, assim, o erro da indicação de um artista não brasileiro, de nacionalidade argentina, Emilio Pettoruti, além da grafia equivocada no nome de Lasar Segall, aproveitando desta ocasião para novamente criticar o MAM:

D'altra parte Ella è stata malissimo informata sulle cose di qui, al punto che Le hanno detto che Pettoruti è brasiliano (egli è argentino, né è mai stato in Brasile) e che esiste un pittore Segala (può darsi si tratti di Lasar Segall del quale appunto le proponevo la mostra con la mia del 24 agosto). Da questi errori lei comprende qual è la cultura dei Suoi recenti corrispondenti. (...) Io vedevo la partecipazione del Brasile con una scelta intelligente, e più rappresentativa; non una pastella di amicizie di questo Museo di Arte Moderna che ha un bel nome, ma che di sostanziale ha solo un bar, cosuccia modesta e precaria.⁴⁶⁴

Tal equívoco fez com que Apollonio entrasse em contato com o arquiteto Daniele Calabi, que residia então em Milão, para se certificar sobre os nomes dos artistas brasileiros. Calabi alegou nunca ter escutado nomear o pintor Pettoruti, acreditando que não se tratava de um brasileiro, ou pelo menos, de um brasileiro conhecido e, destacou que nas conversas relativas à participação brasileira na XXV Bienal de Veneza, teriam sido pronunciados os nomes de Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall, além dos escultores Bruno Giorgi e Vitor Brecheret.⁴⁶⁵

Não foi encontrado nenhum indício relativo ao envio dos nomes dos artistas brasileiros pelo MAM, mas uma sugestão de Ponti sugerindo que a mostra brasileira se constituísse de dois ou três artistas, estes que poderiam ser Portinari, Segall e Cavalcanti.⁴⁶⁶ Por sua vez, Matarazzo Sobrinho contestou de que a constituição de

⁴⁶³ Correspondência de Umbro Apollonio a P. M. Bardi, de 13 de janeiro de 1950. In: ASAC, serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964). O arquiteto Daniele Calabi (1906-1964) e o diretor do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro Edoardo Bizzarri (1910-1975), imigraram para São Paulo em 1939 e 1948 respectivamente, integrando um grupo de estrangeiros italianos profissionalmente qualificados, de semelhante condição a Bardi, e por isto, pertencentes a círculos sociais em comum. No caso de Calabi, este retornou à Itália dez anos após a sua permanência no Brasil, desempenhando provavelmente papel de conexão entre os dois países, conforme denota última correspondência.

⁴⁶⁴ Correspondência de 2 de janeiro de p. M. Bardi a Rodolfo Pallucchini, transcrita pela autora. Idem.

⁴⁶⁵ Correspondência de Daniele Calabi a Umbro Apollonio, de 31 de janeiro de 1950. Idem. O artista argentino Emilio Pettoruti, pertencia ao *Gruppo di Pittori Indipendenti*, que participou da Mostra dos Jovens Pintores Argentinos Modernos na Itália, que teve lugar na *Galleria d'Arte di Roma*, em 1933. Em ocasião da viagem de Bardi à Argentina, o jornalista estreitou a amizade com o artista, conforme visto nos jornais do período, em que Bardi os dois personagens aparecem juntos.

⁴⁶⁶ Correspondência de 7 de janeiro de 1950, de Giovanni Ponti a Francisco Matarazzo Sobrinho. Idem.

uma comissão para a seleção dos artistas brasileiros, de nada servia, uma vez que a própria Bienal de Veneza estava indicando os nomes.⁴⁶⁷

Com isto, é possível concluir que os erros dos nomes dos artistas originaram-se da própria Bienal, que assumiu, posteriormente, este equívoco conforme relatado em correspondência a Bardi.⁴⁶⁸ Também, é sabido que em dezembro de 1949 o MAM inaugurou a exposição: “Pinturas e desenhos de Pettoruti”, o que pode justificar também a “polêmica de indicação de artistas.

As tentativas de inserção de Bardi na Bienal de Veneza, continuaram e, Apollonio solicitou a Bizzarri, que examinasse a possibilidade da inclusão de Bardi dentro da mostra brasileira, notando que ele pertencia a outro museu de São Paulo:

In via riservata poi La pregherei di vedere se non fosse possibile interessare a questa manifestazione anche P. M. Bardi, magari facendolo figurare come segretario per l'organizzazione o per la scelta, etc. Lei sa che si tratta di un italiano, il quale fra l'altro si sta occupando della Mostra di De Fiori, e a me piacerebbe di vederlo escluso, sempre che questo naturalmente non contrasti con le Vs. idee dato che egli fa parte di un altro Museo di S. Paolo. Questo, naturalmente riguarda una questione delicata, che Lei può considerare con tatto, facendomi sapere con la massima schiettezza qual è il Suo pensiero e quali sono i risultati.⁴⁶⁹

A participação oficial do Brasil na XXV Bienal de Veneza enfim se confirmou,⁴⁷⁰ assim como a previsão da chegada das obras que figurariam na exposição brasileira.⁴⁷¹ Apesar das tentativas de colaboração entre o MASP e o MAM, Bardi e Matarazzo Sobrinho participaram separadamente, ambos no *Palazzo Centrale Italia*: P. M. Bardi, Carlo Carrà e Giovanni Scheiwiller curaram a exposição de Ernesto De Fiori, na qual se destacaram esculturas pertencentes ao período do artista no tempo vivido na Europa e, a exposição brasileira foi organizada por Matarazzo Sobrinho, tendo como comissário José Simeão Leal, diretor do Serviço

⁴⁶⁷ Correspondência de 9 de fevereiro de 1950, de Francisco Matarazzo Sobrinho a Giovanni Ponti. Idem.

⁴⁶⁸ “Caro Bardi, Faccio seguito alla mia lettera del 3 Febbraio per chiarirLe un equivoco in cui curiosamente un po’ tutti siamo caduti. Meravigliati del fatto che il nome di Pettoruti è intervenuto nelle nostre discussioni, ho voluto vedere tutta la corrispondenza: risulta da questa che siamo incorsi in un “lapsus” cioè l’artista che il Museo de Arte Moderna di Sao Paulo dovrebbe mandarci è il Portinari e non il Pettoruti. Non so davvero come sia nata questa confusione, ad ogni modo ho il piacere di chiarire subito con Lei un equivoco che evidentemente induce a considerare in maniera negativa le trattative che la Biennale ha in corso con il Museo de Arte Moderna di Sao Paulo. Con i migliori saluti. Rodolfo Pallucchini”. Correspondência de 8 de fevereiro de 1950, de Rodolfo Pallucchini a P. M. Bardi. Idem.

⁴⁶⁹ Correspondência de Umbro Apollonio a Edoardo Bizzarri, de 10 de janeiro de 1950. Idem.

⁴⁷⁰ Correspondência de 23 de março de 1950, de Giovanni Ponti a Francisco Matarazzo Sobrinho, alegando que havia lido a carta do 13 de março com a confirmação oficial do Brasil na Biennale Venezia. Idem.

⁴⁷¹ Correspondência de 25 de abril de 1950, de Biaggio Motta (Il Gerente MAM) a Rodolfo Pallucchini, no qual foi informado que as obras brasileiras partiriam no dia 30 de abril de 1950 do Rio de Janeiro, na nave Marco Polo, a e chegariam em Gênova em 16 de maio. Idem.

Documental do Ministério da Educação⁴⁷², Paolo Matarazzo sendo o responsável pela montagem da exposição e o texto introdutório da seção brasileira teve autoria de Sergio Milliet:

La rappresentanza del Brasile alla Biennale di Venezia non può purtroppo essere completa. Il tempo a disposizione della giuria non ha permesso di effettuare una scelta più ampia di artisti. Pittori come Lasar Segall, già noto nell'ambiente artistico europeo, o Bonadei, che raggiunge verso i quarantacinque anni una bella maturità, si son visti purtroppo nell'impossibilità di parteciparvi. D'altra parte lo spazio riservato alla rappresentanza brasiliana non ha reso possibile l'invio di lavori di grandi dimensioni, cosa questa che in certo modo ha pregiudicato qualche artista. Fra quelli che la giuria ha considerato meritevoli dell'onore di rappresentare il paese, Di Cavalcanti e Flavio de Carvalho sono i pionieri della battaglia del modernismo nel Brasile. (...) L'organizzazione a San Paolo, nel Museo di Arte Moderna, d'una prossima prima Biennale sul modello di quella di Venezia, sarà senza dubbio di aiuto per l'avvenire.⁴⁷³

Como resultado, Matarazzo Sobrinho conseguiu, finalmente, inserir o Brasil na Bienal de Veneza em 1950, poupando margens para coparticipações, sendo o organizador e financiador da mostra brasileira.

Outro fator relevante foi a anúncio dada criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, baseada na mostra veneziana, iniciativa esta que estreitaria os laços entre o Brasil e a Itália e permitiria a inserção do país no cenário internacional das artes plásticas.

3.2. A Bienal do Museu de Arte Moderna

“As tradições não são apanágio dos velhos povos: elas também existem nos países jovens, onde se implantam com rapidez e depressa se fortalecem. A Bienal de São Paulo já é uma tradição brasileira. Põe ela em realce o nome do Brasil na imprensa internacional, na qual já não se imprime apenas como exportador de café ou como eterno quase campeão de futebol, mas como País de Cultura.”⁴⁷⁴

Poucos dias antes da inauguração da *XXV Biennale di Venezia* de 1950, na qual se concretizaria a primeira participação do Brasil na exposição, Matarazzo Sobrinho escreveu a Rodolfo Pallucchini e expôs a ideia da criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para tal, solicitou o envio do Regulamento da Bienal de Veneza e solicitou conselhos baseados em sua experiência e

⁴⁷² Segundo as regras gerais da participação estrangeira na Bienal de Veneza: *“Il Governo di ciascuna Nazione partecipante nomina un proprio Commissario, il quale sovrintende alla formazione della sezione e provvede all'allestimento di essa, dopo aver preso accordi col Segretario Generale della Biennale, ed uniformandosi ai concetti generali organizzativi dell'intera Esposizione.”* Catalogo della XXV Biennale di Venezia. Alfieri Editore Venezia, 1950.

⁴⁷³ Idem. p. 215.

⁴⁷⁴ Frase de Sergio Milliet, diretor artístico do MAM de São Paulo – 1955. In: AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo de 1951 a 1987*. p. 372.

competência, além de exprimir o desejo de cooperação entre ambas Bienais, alegando que o Brasil não tinha nem ambiente e nem tradição, comparado à experiência italiana.⁴⁷⁵

Desta forma, Pallucchini respondeu com algumas sugestões, destacando o envio dos convites às mostras estrangeiras. Afirmou que a Bienal de Veneza adotava um sistema tradicional, de difícil mudança, no qual era obrigada a fazer os convites por via diplomática, sem inerência na escolha das obras estrangeiras, aconselhando que a Bienal de São Paulo fosse mais autônoma neste aspecto:

Noi pensiamo invece che la vostra Biennale dovrebbe seguire un altro sistema, e mantenere cioè una maggiore autonomia. Sarebbe opportuno che gli inviti anche per gli artisti stranieri partissero direttamente da voi, così che voi potreste allestire delle mostre di artisti che particolarmente vi interessano. (...) Sarebbe utile e inoltre che venisse nominato un Comitato internazionale, del quale dovrebbero far parte uno o due studiosi per ogni principale Paese. Non sarà naturalmente necessario che questo Comitato venga convocato a San Paolo, ma basterà che ognuno dei singoli componenti invii suggerimenti e proposte che poi voi potrete vegliare per trarne le conclusioni più favorevole.⁴⁷⁶

De fato, é sabido que o regulamento da Bienal do Museu de Arte Moderna se fundamentou no regulamento da Bienal de Veneza, adaptando-se entretanto, às características nacionais e, incorporando os conselhos recebidos pelos responsáveis da mostra veneziana. A admissão dos artistas no caso da Bienal paulista buscou ser mais flexível, uma vez que era necessário atrair a participação dos países e o custeio das vindas das obras de arte, embora a adesão de muitos países resultou de acordos diplomáticos.⁴⁷⁷

Outra consideração está no fato de que, desde a primeira edição da Bienal paulista, teve lugar a Exposição Internacional de Arquitetura - EIA, que mais tarde, em 1975, viria a se denominar Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo – BIA.⁴⁷⁸ Os paulistas demonstraram pioneirismo nesta categoria de exposição, uma

⁴⁷⁵ Correspondência de Matarazzo Sobrinho a Rodolfo Pallucchini, de 1 de junho de 1950. In: ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, busta n. 1 (1951-1973).

⁴⁷⁶ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a Matarazzo Sobrinho, de 30 de dezembro de 1950. Idem.

⁴⁷⁷ Apesar desta regra ter sido mais flexível, foi somente com a ida de Yolanda Penteado à Europa, que foi garantida a adesão dos países visitados. Além disto, conforme relata AMARANTE países como os EUA escolheram seus artistas por meio do MoMa de Nova York, os artistas italianos foram indicados pela Bienal de Veneza, e demais países utilizaram-se de representantes de seus governos ou embaixadas, como foi o caso do México. Possivelmente era difícil quebrar algumas regras já estabelecidas e frequentes aos países que já participavam da Bienal de Veneza, razão a qual o sistema brasileiro foi posteriormente criticado pela França, que solicitaria à Bienal de São Paulo a realização dos convites diretamente à sua delegação.

⁴⁷⁸ A EIA teve onze edições, de 1951 a 1971. Depois Bienal de Artes, ela foi a mostra de maior repercussão. Inicialmente dirigida pela Bienal de São Paulo, MAM e Instituto de Arquitetos do Brasil de São Paulo, entre 1965 e 1971, a mostra passou a ser de responsabilidade da Fundação Bienal de São Paulo, que também respondia pelas Bienais de Artes. Em 1973, passou a ser denominada BIA, mas foi somente vinte anos após a sua primeira edição com a nova denominação, que em 1993 aconteceu a segunda edição da BIA, que manteve continuidade até os dias de hoje. In: SILVA, Fernanda Fernandes

vez que a Bienal de Arquitetura de Veneza se estabeleceria apenas em 1980, embora a arquitetura tenha feito parte em Veneza, na constituição dos pavilhões, na montagem das mostras e no design presente nas exposições de artes aplicadas.⁴⁷⁹

Outrossim, desde a primeira edição da Bienal do Museu de Arte Moderna, foram organizadas exposições de Artes Cênicas, de Cinema, Música e um Concurso de Cerâmica,⁴⁸⁰ mostras existentes desde a década de 1930 na Bienal de Veneza, fato que denota uma tentativa de realização de evento semelhante àquele veneziano, sendo a Bienal de São Paulo mencionada na mídia italiana como a *rivale di Venezia*:

Dopo trent'anni il movimento artistico del Brasile ha acquistato tanta vitalità e popolarità da permettere a un gruppo di mecenati di organizzare una manifestazione che per il suo carattere internazionale può aspirare a competere con la Biennale Veneziana. Si aggiunga, come fatto determinante, che questa manifestazione è la prima del genere nelle due Americhe e la sola in cui vengano rappresentati i movimenti artistici di alcuni paesi fin qui quasi sconosciuti in Europa, come Bolivia, Cile, Cuba, Haiti, Panama, Repubblica Dominicana, Uruguay, per non parlare del Brasile che, oltre ai suoi maggiori, e ormai consacrati pittori, presenta un vasto panorama di più giovani e meno noti artisti. Accanto alla Biennale propriamente detta si svolgono altre manifestazioni parallele, come l'Esposizione Internazionale di Architettura, il Festival internazionale del cinema (limitato per ora ai film d'arte) il concorso per una composizione musicale e il concorso per una ceramica.⁴⁸¹

Apesar disso, não existia uma atmosfera de competição, mas ao contrário, Matarazzo Sobrinho teve o cuidado de realizar a Bienal paulista em anos alternados à Bienal veneziana, evitando contratempos técnicos e mantendo o apoio italiano. Além disto, a Bienal de São Paulo foi amplamente noticiada e referenciada como modelo da *Biennale di Venezia*, na busca de agregar maior credibilidade, num país ainda não conhecido no campo artístico internacional:

Inaugurar-se-á a 1ª Bienal Do Museu de Arte Moderna de São Paulo, organizada nos moldes da tradicional Bienal de Veneza. (...) A mostra, pelo que nos foi dado ver, percorrendo as amplas salas onde estão expostos os trabalhos de artistas estrangeiros, constituir-se-á num espetáculo jamais presenciado neste hemisfério.⁴⁸²

Desta forma, foi criada pelo MAM, a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurada em 20 de outubro de 1951, na Esplanada do Trianon,

da. *Exposições Internacionais de Arquitetura*. p. 264. In: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). Bienal 50 anos.

⁴⁷⁹ Busetto, Giorgio. (a cura di) *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. p. 12.

⁴⁸⁰ FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). Bienal 50 anos. p. 77.

⁴⁸¹ *Sao Paolo rivale di Venezia*. Giornale Il Momento Roma, 29 de novembro de 1951. In: ASAC - Raccolta Documentaria Extra Biennale. Mostre all'Estero. Biennale di San Paolo 1951-1971.

⁴⁸² ZANINI, Valter. *Inaugura-se hoje a I Bienal de São Paulo*. Tribuna da Imprensa, 13 de outubro de 1951. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00150-03.

localizada na Avenida Paulista. Os créditos da ideia foram destinados ao artista Danilo di Prete, que após retornar da Europa e ter participado das Bienais de Kassel e de Veneza, fez a proposta à Matarazzo.⁴⁸³ Outra suposição é de que a ideia nasceu de uma conversa entre Ciccillo e Arturo Profili,⁴⁸⁴ pois já haviam feito contato com alguns países e posteriormente propuseram o desafio à Yolanda Penteado.⁴⁸⁵ Também existem outras versões, do crítico argentino Romero Brest cuja ideia partiu de Yolanda⁴⁸⁶ e, da pesquisadora Aracy Amaral, de que poderia ser uma competição entre o MAM e o MASP, no qual seu diretor, Bardi, teria ideias semelhantes.⁴⁸⁷

A ideia parecia extravagante e recebeu assim, num primeiro momento, a oposição de algumas personalidades, como do diretor artístico do MAM, Lourival Gomes Machado, que considerava o agenciamento um risco,⁴⁸⁸ mas acabou por colaborar na concretização desta.

Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado desempenharam um intenso trabalho em um curto período de tempo. Yolanda partiu para a Europa a fim de convencer cada um dos países visitados a participarem da mostra. Graças aos bons contatos que tinha e, algumas vezes acompanhada da escultora Maria Martins, esta casada com o diplomata brasileiro Carlos Martins e que conhecia bem o meio artístico nacional e internacional, cumpriu verdadeiro papel de Embaixadora Cultural do Brasil e recebendo inclusive carta de Getúlio Vargas para as visitas.⁴⁸⁹

A cada país visitado, Yolanda escrevia a Ciccillo para relatar os seus logros, tendo sido a França o primeiro país a aderir a mostra. Em consequência, com muito custo, a Itália aceitou o convite e, a Holanda que havia recusado inicialmente em correspondência, com a visita de Yolanda mudou de ideia, seguindo com a Bélgica, a Suíça e a Grã-Bretanha. Com estas adesões ficou mais fácil a aderência de outros países como Japão, Canadá, Estados Unidos, países da América Central e

⁴⁸³ *Primeira Bienal: espanto diante da vanguarda européia*. O Estado de São Paulo, 28 de agosto de 1979. Idem. ref. FMS_00221-05.

⁴⁸⁴ Arturo Profili foi um galerista italiano que imigrou para o Brasil e esteve ligado a Matarazzo Sobrinho, desempenhando papel de Secretário da Bienal de São Paulo e, posteriormente, Assistente de Direção da Bienal e do MAM. Trabalhou também no Jornal "Fanfulla", periódico da comunidade italiana da cidade de São Paulo.

⁴⁸⁵ PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p. 178.

⁴⁸⁶ AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo de 1951 a 1987*. p. 13.

⁴⁸⁷ AMARAL, Aracy. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. (op. Cit.) In: ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 37.

⁴⁸⁸ Idem. p. 38.

⁴⁸⁹ Seguindo a mesma ideia, e buscando aderir a participação de arquitetos na Exposição Internacional de Arquitetura, Eduardo Kneese de Mello, realizou viagens durante dois meses, proferindo palestras sobre a Arquitetura Moderna Brasileira em Portugal, Espanha, Itália, França, Suíça, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Suécia, Finlândia, Noruega, Inglaterra, México, Cuba, Venezuela, Colômbia e Peru. In: LINS, Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura nas bienais internacionais de São Paulo (1951-1961)*. p. 27.

Meridional, que aceitaram os convites feitos diretamente pela Diretoria da Bienal.⁴⁹⁰ Enquanto Yolanda fazia os contatos internacionais, Ciccillo buscava o apoio dos prêmios junto de seus amigos industriais, como foi o caso do Jockey Club e de Dirceu Fontoura, do ramo da indústria de medicamentos.⁴⁹¹

Matarazzo Sobrinho conseguiu também, por parte da prefeitura de São Paulo, a cessão do terreno da Esplanada do Trianon,⁴⁹² e pediu posteriormente à mesma, dinheiro para as despesas de construção do pavilhão que abrigaria a mostra, justificando que segundo os arquitetos que o projetaram, o material utilizado poderia ser reutilizado em futuras obras, além de enfatizar a importância de que a Bienal paulista proporcionaria a produção das artes no Brasil e na América Latina, colocando São Paulo no mesmo patamar das metrópoles europeias e norte-americanas, como Paris, Milão, Veneza, Londres São Francisco e Nova York.⁴⁹³

Projetado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello, o pavilhão apelidado popularmente de "Caixotão" e, pelo meio intelectual de "Muro de Sartre", caracterizava-se pelas formas rígidas e modernas.⁴⁹⁴ Construído o pavilhão, a montagem da exposição foi realizada pelos jovens artistas Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann, que se juntaram a Guimar Morelo, que até 1987 continuou sendo o responsável pela montagem das Bienais. As primeiras obras que chegaram foram as do Uruguai e últimas do Japão, cujo grupo de artistas teve o tempo recorde de montagem de duas horas, antes da inauguração da exposição.⁴⁹⁵ A Bienal, que se encontrava na época em véspera da 1ª de Copa do Mundo no Brasil, teve duas inaugurações, uma para os convidados e, no dia seguinte, a de caráter oficial, aberta ao grande público, acompanhada de forte chuva. Nestas ocasiões, Matarazzo Sobrinho ofereceu jantares, com a presença da mais alta elite cultural paulista, um dos fatos altamente criticados, inclusive pelo arquiteto Vilanova Artigas, que junto de Antonio Candido, Clóvis Graciano e Sergio Milliet, faziam parte do Conselho de Administração da mostra, todos de esquerda.⁴⁹⁶

⁴⁹⁰ Para maiores detalhes sobre os contatos e estratégias de Yolanda em viagem à Europa, consultar: PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. p.178-186.

⁴⁹¹ ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 38.

⁴⁹² Termo de Cessão do terreno do Trianon. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00024-2A.

⁴⁹³ Matarazzo Sobrinho pediu ao a Prefeito do Município de São Paulo Armando de Arruda Pereira, dinheiro para despesas decorrentes da construção que iria abrigar a Bienal do Museu de Arte Moderna, no valor de Cr.\$2.600.000,00. Correspondência de de 27 de Fevereiro de 1951. Idem. FMS_00024-01.

⁴⁹⁴ ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 12.

⁴⁹⁵ AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo de 1951 a 1987*. p. 18.

⁴⁹⁶ ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 47.

Foram ainda encontradas reportagens, críticas e poemas nos quais a Bienal era tida como uma exposição de vaidades, cuja inauguração era feita pelos magnatas do estrangeiro, sendo vedada a entrada dos próprios expositores:

Arte Moderna na Bienal

*Bienal, Ciccillo, Yolanda. No Trianon.
Aleijados. Monstregos. Marmelada.
Simões, Lafer, Darcy, Garcez em vão
Olham, tornam a olhar, mas pescam nada.*

*Cavalos sem cabeças. Gente e cão.
Sem nada certo na figura errada.
Uma saudade imensa de sabão
Na cor das telas bem lembrando empada.*

*Farol. Snobismo. Novo Rico em fraque.
Nações representadas em borrões.
Têm-se vontade de soltar um traque.*

*Exaltação completa das asneiras...
Arte moderna feita a bofetões...
Moral: - Precisa-se de lavadeiras...⁴⁹⁷*

Muitas foram as críticas destinadas à Bienal do Museu de Arte Moderna. No Brasil, os acadêmicos da Associação Paulista de Belas Artes, indignados com a sua não participação na mostra, tentaram contrapor-se a ela, enviando uma petição ao governador do Estado, Lucas Nogueira, mas de nada adiantou.⁴⁹⁸ A premiação de sua primeira edição também causou polêmicas no Brasil, pelo fato do júri ter atribuído o prêmio de melhor pintor a Danilo Di Prete⁴⁹⁹ com a pintura *Limões*.⁵⁰⁰

Na França, o comissário Jacques Lassaigne foi impedido de publicar uma reportagem sobre a Bienal paulista no jornal "Arts" de Paris,⁵⁰¹ já que o periódico considerou o julgamento dos prêmios duvidoso. Ainda, na França, repercutiram comentários realizados por Assis Chateaubriand a respeito das tendências avançadas da Bienal paulista, que, segundo afirma artigo, não chegaram pelo comissário da França, mas por outras fontes particulares dignas de crédito.⁵⁰²

⁴⁹⁷ A "Bienal" uma exposição de vaidades. In: ASAC - Raccolta Documentaria Extra Biennale. Mostre all'Esterio. Biennale di San Paolo 1951-1971.

⁴⁹⁸ AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo de 1951 a 1987*. p. 12.

⁴⁹⁹ *Primeira Bienal: espanto diante da vanguarda européia*. O Estado de São Paulo, 28 de agosto de 1979. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00221-05.

⁵⁰⁰ Na categoria internacional, o grande vencedor do prêmio de Pintura foi o francês Roger Chastel; Escultura, Max Bill e Gravura, Giuseppe Viviani. Na categoria nacional, o vencedor do prêmio de Pintura foi Danilo Di Prete; Escultura, Victor Brecheret; Desenho, Aldemir Martins e Gravura, Oswaldo Goeldi. Mário Cravo ganhou o prêmio jovem Aquisição Escultura e Caciporé Torres, o prêmio Viagem à Itália em Escultura. AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo de 1951 a 1987*. p. 23.

⁵⁰¹ BENTO, Antonio. *À Margem da Bienal de São Paulo*. [sem data]. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00150-09.

⁵⁰² Idem.

Outro impetuoso crítico da mostra foi Bardi, que na quinta edição de “Habitat”, dedicou nas vinte e uma primeiras páginas da revista um longo artigo assinado como Serafim. Criticou o fato da Bienal do Museu de Arte Moderna se basear nos moldes da Bienal de Veneza, cópia fraca, passiva, burocrática e vulgar, realizada às pressas, além de reprovar o projeto do Trianon e o mau uso do dinheiro público destinado à mostra:

Para entrarmos no âmago do assunto eis que também São Paulo a fim de seguir uma moda que data do ante-guerra, quis agrupar a produção dos últimos dois anos dos nossos maiores artistas contemporâneos, arquitetos, escultores, pintores, gravadores. A ideia cabe ao Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho que para realizá-la conseguiu que os poderes públicos gastassem um monte de dinheiro, enquanto com o mesmo dinheiro a cidade teria podido comprar a maior coleção de arte dos nossos dias. Mas não é fácil resistir à tentação de passar na história como Fradeletto ou Vittorio Pica, e não foram poupados esforços para dar a São Paulo também essa primazia de cópia ruim das grandes exposições internacionais, cópia montada no estilo de execução musical de ouvido.⁵⁰³

Em mesmo artigo, reprovou o escasso espaço destinado ao pintor Lasar Segall, que segundo ele, deveria apresentar o melhor de sua produção nesta ocasião, cujos críticos de todo o mundo estavam reunidos em São Paulo.

Bardi, no mesmo período, hospedava uma mostra individual deste artista no MASP, atestando não ter recebido a visita de nenhum crítico na Rua sete de Abril. Criticou, por fim, a EIA, que segundo ele, era uma exposição de fotografias escolhidas ao acaso, baseada numa escolha equivocada de arquitetos.⁵⁰⁴

Portanto, a Bienal do Museu de Arte Moderna pretendeu colocar a arte brasileira em contato com a arte de todo o mundo, além de posicionar a cidade de São Paulo como polo cultural nacional e internacional, ação já iniciada desde o estabelecimento do MASP e do MAM.⁵⁰⁵ Esta mostra contribuiu, a partir da importação de referências, na internacionalização da arte brasileira,⁵⁰⁶ fato que resultou na reavaliação de sua produção. Por último, aproximou as nações latino-americanas, inserindo-as no circuito internacional das artes, desempenhando um papel político importante em vários sentidos.

Embora a primeira experiência da Bienal paulista ter apresentado falhas e recebido duras críticas, ela abriu caminho para a sua segunda edição, que aconteceria junto às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, conforme afirma Ciccillo: “*Agora, precisamos pensar na II Bienal. A I nos enche de*

⁵⁰³ SERAFIM. *O Repórter na Bienal*. Revista Habitat, Out/Nov 1951. p. 2.

⁵⁰⁴ Idem. pp. 4-6.

⁵⁰⁵ *Primeira Bienal: espanto diante da vanguarda européia*. O Estado de São Paulo, 28 de agosto de 1979. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00221-05.

⁵⁰⁶ ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo, da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 33.

entusiasmo para podermos trabalhar pela II. As polêmicas, os ataques suscitados pelas realizações do certame e a defesa que dele se fez, ainda hoje continuam. Isto quer dizer que ha vitalidade nas manifestações desta mostra."⁵⁰⁷

3.3. Veneza em São Paulo

Embora inicialmente a adesão italiana na Bienal do Museu de Arte Moderna custou a ser definitiva, conforme ilustrou Yolanda Penteado em sua autobiografia,⁵⁰⁸ foi a partir de sua preparação para a exposição paulista que notou-se forte entusiasmo. No Brasil, a Itália contou com a colaboração de seus entes diplomáticos que se empenharam para que o reconhecimento desta representação fosse consolidado, conforme é reforçado a seguir: "*La partecipazione italiana alla Biennale sarà in tutto degna del prestigio delle nostre arti (...) Anch'io coadiuvato dal Console Generale a San Paolo, ho fatto e farò tutto il possibile per dare rilievo alla nostra partecipazione.*"⁵⁰⁹

Neste sentido, em vista da cooperação entre as Bienais paulista e veneziana, Matarazzo Sobrinho sugeriu que a *Biennale di Venezia* fosse a responsável pela seção italiana. Em pouco tempo, Giovanni Ponti, presidente da Bienal de Veneza, compôs um comitê de especialistas para a escolha das obras que iriam representar a seção italiana em São Paulo e, foi selecionado, de modo geral, o melhor exposto na Bienal de Veneza de 1950: um grupo de artistas viventes, diversos em idade e tendência e, pertencentes às expressões mais significativas da arte italiana que estava sendo produzida naquele momento.⁵¹⁰ A participação da Itália na Bienal paulista foi, assim, divulgada em jornais italianos, que destacaram a difusão da arte italiana no continente latino americano.⁵¹¹

Giulio Baradel, *Ispettore dell'Ente* e o crítico de arte Marco Valsecchi foram nominados comissários da Itália e, em viagem ao Brasil, Valsecchi realizou uma série de "Passeios-Conferências" na seção italiana da Bienal paulista, além de ter sido convidado para realizar conferências sobre "Arte Moderna Italiana", no Instituto

⁵⁰⁷ MIRANDA, José Tavares de. *Encerrada a I Bienal de São Paulo*. Folha da Manhã, 25 de dezembro de 1951. In: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, ref. FMS_00150-07.

⁵⁰⁸ Em sua autobiografia Yolanda relata os encontros com o Subsecretário de Estado para a Presidência do Conselho Italiano, Giulio Andreotti. In: PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. pp. 179-180.

⁵⁰⁹ Correspondência de 16 de outubro de 1951, de G. de Novellis (il direttore Generale) Ministero degli Affari Esteri a Consigli dei Ministri, Ministro Pubblica istruzione Roma. In: ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, busta n. 1 (1951-1973).

⁵¹⁰ DURANTE, Lia. *Le Mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*. pp. 102-103. In: Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini.

⁵¹¹ Giornale Il Gazzettino. *Con rota per il Brasile: Pronto Il "Biglietto" Di Viaggio Per 207 Opere D'arte Moderna*. Venezia, 4 settembre, 1951. In: ASAC - Raccolta Documentaria Extra Biennale. Mostre all'Estero. Biennale di San Paolo 1951-1971.

Cultural Ítalo-Brasileiro.⁵¹² Em sua permanência no Brasil, o crítico descreveu a sua missão, por meio de correspondências enviadas à Rodolfo Pallucchini, revelando-se desapontado com a crítica e arte brasileiras:

(...) Il miglior rappresentanti (Sergio Milliet, Quirino da Silva, Quirino Campofiorito) non conoscono minimamente il pensiero estetico italiano, non hanno mai visto l'Italia e qualcuno (Milliet), che frequenta Parigi (borse di studio, incarichi ufficiali, ecc.), pare che si vanti di non essere mai stato in Italia. La critica, quindi si basa su concetti empirici, nei migliori dei casi sullo psicologismo delle ultime tendenze francesi (Malraux, Hyughe, ecc.), senza naturalmente la finezza dei loro maestri. Il più sensibile mi è parso tuttavia Quirino da Silva, col quale ebbi alcuni colloqui. Gli diedi tutto ciò che mi fu possibile: pubblicazioni, fotografie, tavole a colori. (...) Gli artisti brasiliani sono, esteticamente, molto divisi; non esistono correnti ben definite, quasi tutte echeggiate sulle europee; l'interesse massimo dei giovani, quando non sono "candidi", è per l'astrattismo, naturalmente un astrattismo che ha perso le ragioni ideali di quello europeo; di pura maniera, quindi. Per Morandi è previsto un articolo con larga documentazione fotografica su HABITAT, la rivista di P.M. Bardi.⁵¹³

Assim, a pretensão em divulgar a arte contemporânea italiana ultramar, foi fator fundamental para que a Itália estreitasse os seus laços com o Brasil. Sua participação na Bienal do Museu de Arte Moderna, despertou ainda o interesse de outros países, segundo constatado em uma série de correspondências provenientes de Museus e Galerias de Montevideo, Chile, Londres, Estocolmo,⁵¹⁴ tendo a Bienal paulista sido também ponto de contato para a Bienal de Veneza.

3.4. Bardi, “*il solito guastafeste*”⁵¹⁵

Sensível à importância e ao destaque que o artesanato e as artes decorativas representavam para a Itália, Matarazzo Sobrinho demonstrou, antes mesmo da inauguração da I Bienal do Museu de Arte Moderna, intenção de, após a liberação dos salões desta exposição, preparar uma grande *Mostra dell'Artigianato Italiano*.⁵¹⁶ Foi assim, com o final da Bienal paulista, que foi possível dar início à

⁵¹² “Passeio-Conferência” no pavilhão destinado à representação italiana: digressões do Sr. Marco Valsecchi. Diário de São Paulo, 1º de novembro de 1951. Idem.

⁵¹³ Correspondência de 10 novembro de 1951 de Marco Valsecchi a Pullucchini. In: ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, busta n. 1 (1951-1973).

⁵¹⁴ Correspondências encontradas no arquivo ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

⁵¹⁵ A tradução de “guastafeste” para a língua portuguesa se aproxima da palavra “desmancha-prazeres”. Ou conforme segue definição em italiano: guastafeste s. m. e f. [comp. di guastare e festa], invar. – Chi turba l'allegria di una festa, spec. capitandovi d'improvviso senza essere invitato, oppure facendo o dicendo cose inopportune. In: <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/guastafeste/> [Acesso em 29/06/2014, 17:50] Poranto a tradução deste título seria: “Bardi, o desmancha prazeres de sempre.”

⁵¹⁶ Correspondência de 18 de julho de 1951, do Console Generale d'Italia a San Paolo Alfredo Nuccio a Giulio Baradel. In: ASAC- serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

planificação desta ideia, na qual foi confiado a Paolo Matarazzo, que vivia em Roma, a articulação dos contatos na Itália e, ao arquiteto Gio Ponti o desenho da mostra.⁵¹⁷

Neste mesmo período, e para a surpresa de todos, Bardi contactou Gio Ponti com a seguinte indagação: “*Come si potrebbe fare per avere una Esposizione di artigianato italiano a San Paolo?*”⁵¹⁸ O arquiteto, em troca de correspondências com o comissário italiano Giulio Baradel, já envolvido junto de Matarazzo Sobrinho na organização da *Mostra dell’Artigianato*, buscou instruções de como lidar com esta situação, recebendo a sugestão seguinte:

Mi preoccupa molto la richiesta di Bardi in quanto non credo che la Sua iniziativa possa esser vista con simpatia dell’altro Museo. (...) A mio modo di vedere sarebbe opportuno sentire cosa decide il Comm. Matarazzo, al quale ho già scritto dopo il nostro colloquio, prima di prendere impegni con altri. Si tratta di cosa molto delicata.⁵¹⁹

Não se sabe como se deu o contato de Bardi junto dos comissários italianos vindos para a I Bienal do Museu de Arte Moderna, mas a sua persistência em participar na *Biennale di Venezia* representando o Brasil, teria possivelmente ocasionado má fama à Bardi, conforme trata Baradel em carta a Matarazzo Sobrinho:

Ed ora passo alla questione “Mostra Artigianato”. Dalla mia prima relazione Ella avrà compreso già come la situazione sia un po’ complicata. A renderla maggiormente difficile vengono due espressi che Gio Ponti mi ha fatto oggi prevenire e dei quali Le invio copia. A che cosa mira? Il solito guastafeste? Su quali basi e finanziamenti intende attuare la sua iniziativa? Come mi debbo regolare con Gio Ponti e con il Prof. Palazzo, che a sua volta tempo fa era interpellato da Bardi?⁵²⁰

Em meio aos diversos assuntos que ainda estavam sendo tratados após o encerramento da I Bienal do Museu de Arte Moderna, tais como o pagamento das obras dos artistas italianos compradas em São Paulo, o planejamento da ida de Matarazzo Sobrinho à *XXVI Biennale di Venezia* e o envio das obras de arte brasileiras, Arturo Profili, em resposta a Baradel, demonstrou indignação com a conduta de Bardi:

ARTIGIANATO: interessante la lettera di Bardi dovuta, evidentemente, al fatto che, avendo egli saputo della nostra iniziativa, sta cercando di precederci. È un po’ la storia di “Miracolo a Milano” che si ripete, non lo vede? Non ho bisogno di suggerirle la risposta da dare a Gio Ponti, sennò una osservazione che sorge logica: se esistono difficoltà ministeriali e cambiarie che finora noi non siamo riusciti a superare e che sono appunto

⁵¹⁷ Correspondência de 9 de fevereiro de 1952, de Giulio Baradel a Matarazzo Sobrinho. Idem.

⁵¹⁸ Correspondência de 24 de janeiro de 1952, de Gio Ponti a Giulio Baradel. Idem.

⁵¹⁹ Expresso de 13 de fevereiro de 1952, de Giulio Baradel a Gio Ponti. Idem.

⁵²⁰ Correspondência de 13 de fevereiro de 1952, de Giulio Baradel a Matarazzo Sobrinho. Idem.

quelles que ci impongono il passo, esisteranno anche per Bardi, no? E se lui, che lo sa, suggerisce a Ponti il patrocinio della Domus e contatti che potrebbero servire ad organizzare qualcosa di molto ridotto – e forse non commerciale – per il suo Museo, perché non esaminare tale eventualità per noi che per primi ci siamo messi in contatto, abbiamo avuto l'idea eccetera? (...) Ma poi lei è al corrente della situazione qui e sa bene cosa rispondere e dire per suo conto: è stato testimone di molte cose, no?⁵²¹

Deste modo, as dificuldades enfrentadas na realização *Mostra dell'Artigianato*, conforme explicitado acima, impediram enfim, a sua concretização. Como alternativa, Baradel, recebeu uma nota de jornal por parte de Elio Palazzo intitulada “*Si prepara il Brasile per una grande esposizione*” - referindo-se às celebrações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no qual Matarazzo Sobrinho foi convidado a presidir a Comissão Organizadora deste evento - e propôs assim que a mostra fosse realizada nesta ocasião:

Qualora la Mostra di artigianato delle quale Ella se ne sta occupando non venisse fatta prima dal 1952 non si potrebbe inserirla in tale grande manifestazione che, senza dubbio, comprenderà anche una larga partecipazione dell'artigianato e delle industrie artistiche italiane? Cosa si potrebbe fare per non rimanere tagliati fuori? Ho ritenuto opportuno di portare a Sua conoscenza quanto sopra perché sono certo che la notizia La potrà senz'altro interessare.⁵²²

Isto posto, Gio Ponti realizou um plano de trabalho para a *Mostra dell'Artigianato*, a qual seria realizada na ocasião da famosa celebração do IV Centenário.⁵²³ Entretanto, essa exposição não se realizou, embora existissem interesses recíprocos de instituições brasileiras em hospedar esta mostra e de instituições italianas, em mostrar ao mundo a sua arte, iniciativa que se acentuara desde o pós-segunda Guerra.

Sendo os dois museus, MASP e MAM localizados no mesmo edifício e, pertencendo a círculos culturais em comum, as notícias correriam prontamente, motivo o qual Bardi aproveitava a oportunidade para provocar o seu adversário.

3.5. Lasar Segall e as Bienais de Veneza

“Questo pittore fu sempre escluso delle Biennali per piccoli intrighi locali e perché la Biennale è in mano di un astuto incompetente, anche se ricco industriale.”⁵²⁴

⁵²¹ Correspondência de 22 de fevereiro de 1952, de Arturo Profili a Giulio Baradel. Idem.

⁵²² Correspondência de 14 de março de 1952, de Elio Palazzo a Giulio Baradel. Idem.

⁵²³ Correspondência de 24 março de 1952, de Giulio Baradel a Alfredo Nuccio. Idem.

⁵²⁴ Correspondência de P. M. Bardi a Gian Alberto Dell'Acqua, referenciando-se a Matarazzo Sobrinho, de 21 de fevereiro de 1958. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

Com a entrada do Brasil na *Biennale di Venezia* e a criação, no ano seguinte, da Bienal do Museu de Arte Moderna em 1951, ambas ações de Matarazzo Sobrinho, este buscou estabelecer vínculos sempre mais estreitos entre as duas mostras.⁵²⁵ Tornou-se, outrossim, comissário do Brasil nas Bienais venezianas, até 1975, função a qual uma de suas principais atribuições foi a escolha dos artistas brasileiros que participariam da mostra italiana.

O comissário italiano Marco Valsecchi, que esteve no Brasil em ocasião da I Bienal paulista, deu portanto suporte nos preparativos da segunda participação brasileira na Bienal de Veneza. De volta à Itália, uma das primeiras articulações que o crítico realizou, foi enfatizar a Rodolfo Pallucchini, a pedido de Matarazzo Sobrinho, que fosse sugerido ao Governo Brasileiro a Bienal paulista como responsável pela montagem da seção brasileira na *XXVI Biennale di Venezia*, de 1952:

La Biennale di San Paolo, nata come manifestazione del Museo di Arte Moderna, pare ottenga il riconoscimento ufficiale del Governo Brasiliano. Questo dovrebbe facilitare il passaggio dell'invito della Biennale veneziana dal governo brasiliano alla Biennale di San Paolo. Tuttavia don Ciccillo Matarazzo teme che l'invito resti nelle mani dei funzionari e [venga] manovrato a loro piacere. Si chiede se non sia possibile da parte dalla Biennale di Venezia ritornare sull'argomento e far presente al Governo Brasiliano che... "in vista dei meriti acquisiti dalla Biennale di San Paolo, ecc. ecc., sarebbe gradito che l'incarico di allestire il padiglione brasiliano venisse affidato alla Biennale di San Paolo..."⁵²⁶

Na mesma ocasião, Valsecchi sugeriu que fosse realizada uma exposição do artista Lasar Segall,⁵²⁷ ausente na Bienal de Veneza e, anteriormente sugerido por Bardi. Afirmou, ainda, haver conversado com Matarazzo Sobrinho sobre a possibilidade em trazê-lo para a próxima edição da Bienal, mesmo levando em conta que Segall teria maior ligação com museu de Bardi, o MASP:

Pochi artisti brasiliani possono interessare il pubblico italiano della Biennale veneziana. Già si conosce Portinari e Cavalcanti. Ho fatto presente a don Ciccillo Matarazzo che avremmo visto volentieri una selezione, a Venezia,

⁵²⁵ Matarazzo Sobrinho, antes mesmo do advento da I Bienal de São Paulo e logo após a primeira participação brasileira na Bienal de Veneza, já buscava meios de estreitar as relações entre as Bienais, propondo uma colaboração oficial, com o objetivo de reforçar com a Itália uma relação maior no campo artístico. Para tal expôs o exemplo do acordo assinado em Outubro de 1950 com Nelson Rockefeller, entre o MAM e o MoMa, encorajando iniciativa similar. Correspondência de São Paulo, 18 de Novembro de 1950, de Matarazzo Sobrinho a Rodolfo Pallucchini. In: ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

⁵²⁶ Correspondência de 10 de novembro de 1951, de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini. Idem.

⁵²⁷ Lasar Segall (1891-1957) foi um pintor, gravador, escultor e desenhista, de origem judaica, nascido em Vilna, na Lituânia. Teve sua formação em Belas Artes na Alemanha e, no final de 1912, viajou para o Brasil onde expôs no ano seguinte em São Paulo e Campinas. Em 1923 fixou finalmente residência no Brasil e, no ano seguinte, executou a decoração para o Baile Futurista do Automóvel Clube e para o Pavilhão Modernista de Olívia Guedes Penteado. Foi um dos fundadores da SPAM- Sociedade Pró-Arte Moderna em 1932, da qual foi diretor até 1935.

di Lasar Segall, assente l'anno scorso dal padiglione brasiliano a Venezia. Ma c'è un punto delicato. Segall è insegnante nel Museo de Arte de P.M. Bardi, e tu sai dei rapporti tesi che esistono fra le due organizzazioni.⁵²⁸

Mais adiante, ao ver que o nome de Segall não constava na lista dos artistas brasileiros que participariam da próxima Bienal de Veneza, Valsecchi voltou a insistir no assunto, sugerindo que, caso o MAM não optasse pela exposição das obras do artista, que o mesmo fosse incluído, então, na exposição que seria realizada sobre o Expressionismo Europeu:

Nella tua del 29 scorso mi chiedi i nomi degli artisti brasiliani per la nostra Biennale. Ti rammento che a Venezia non apparì mai Segall, il terzo uomo della pittura brasiliana. Esso è nelle mani di Bardi, insegna nella sua scuola d'arte. Se il Museo di Matarazzo non volesse presentare Segall, l'ultimo Segall, io ti ricordo la sua importanza nel quadro dell'espressionismo europeo; e poiché la Biennale avrà una retrospettiva di questo movimento, penso che almeno qui Segall potrebbe ben figurare.⁵²⁹

A confluência de interesses comuns existentes entre o MASP e o MAM, em representar o Brasil na Bienal de Veneza, causou uma série de desconfortos, entre os próprios museus, a Bienal de Veneza e os representantes políticos ítalo-brasileiros. Neste sentido, foram tentadas a colaboração entre as instituições paulistas, como verificado em pedido da Embaixada Italiana do Rio de Janeiro à Bienal de Veneza, mas Giovanni Ponti aconselhou que estas negociações fossem realizadas *in loco*, apontando que o MASP se mostrara favorável em organizar uma mostra de Lasar Segall, junto ao MAM.⁵³⁰

Não obstante, a delegação brasileira que comporia a *XXVI Biennale di Venezia*, de 1952, foi nomeada: Francisco Matarazzo Sobrinho, como Comissário; Niomar Moniz Sodré, representante do MAM/RJ e Maria Martins Pereira e Emiliano Di Cavalcanti, representando os artistas brasileiros.⁵³¹ Matarazzo Sobrinho manteve-se como comissário da mostra brasileira em Veneza, estabelecendo oficialmente alianças com Rio de Janeiro e limitando a inserção de outras instituições paulistas, como o MASP, dentro de suas ações.

Deste modo, mesmo após as tentativas de colaboração entre o MASP e o MAM na Bienal de Veneza, a mostra do artista Lasar Segall não se consolidou desta

⁵²⁸ Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini, de 10 de novembro de 1951. In: ASAC - série Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

⁵²⁹ Correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini, de 8 de dezembro de 1951. Idem.

⁵³⁰ Correspondência de Giovanni Ponti a Mario Augusto Martini (Ambasciatore d'Italia a Rio de Janeiro, Brasile), de 17 de dezembro de 1951. In: ASAC - série Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵³¹ Correspondência de Mario Augusto Martini (Ambasciatore d'Italia a Rio de Janeiro, Brasile) a Giovanni Ponti, de 31 de janeiro de 1952. Idem.

vez.⁵³² Por outro lado, Pallucchini havia tomado conhecimento da *tournee* do MASP na Europa, e sugeriu então a Bardi que esta exposição fosse realizada no *Palazzo Ducale* de Veneza. Na mesma ocasião propôs a construção do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, em colaboração entre Chateaubriand e Matarazzo Sobrinho:

Noi avevamo fatto dei passi interessando il nostro Ambasciatore nel senso a cui Ella accenna, avevamo cioè procurato di avviare una collaborazione tra Matarazzo e Chateaubriand; ma non mi pare che il tentativo sia riuscito. (...) Avevamo appunto chiesto che, per interessamento del vostro Museo, ci fosse una mostra di Segall. D'altra parte c'è anche un problema di spazio: quest'anno le richieste di partecipazione da parte di Stati stranieri sono state superiori ad ogni aspettativa ed al Brasile non abbiamo potuto dare che uno spazio uguale alla volta scorsa. Certo il Brasile dovrebbe costituirsi un padiglione: ed a questo proposito, non è proprio possibile che Chateaubriand e Matarazzo assieme facciano questo bel gesto?⁵³³

Portanto, no Catálogo da XXVI Bienal de Veneza de 1952, na seção brasileira, Sergio Milliet relatou a ausência de pintores como Portinari, Segall e Di Cavalcanti, os quais segundo ele, por razões pessoais e que foram respeitadas, se recusaram a enviar obras que a comissão brasileira havia solicitado. Ainda, explicou que, a sala destinada ao Brasil naquela ocasião, não permitia o espaço que cada artista merecia, o que poderia desmerecer o trabalho dos artistas brasileiros, desvantagem que seria eliminada quando o Brasil tivesse o seu próprio pavilhão em Veneza.⁵³⁴

Por conseguinte, foi na preparação da *XXVII Biennale di Venezia*, de 1954, que Pallucchini - possivelmente em razão da organização da exposição do artista Gustave Courbet, curada pelo conservador do Museu do Louvre, Germain Bazin - contactou Bardi e pediu emprestada uma pintura daquele artista. Esta, pelo menos, foi a justificativa dada a Matarazzo Sobrinho, que havia solicitado que a Bienal de Veneza não desse nenhuma função a Bardi, este que nos meses precedentes voltara a insistir novamente na participação de Segall na Bienal veneziana, conforme alegou Pallucchini:

Passo ora all'argomento Bardi, di cui è stato oggetto il tuo telegramma del 29, e al quale ho risposto il 1° nel modo seguente: "ASSICUROT BIENNALE NON AVER AFFIDATO INCARICHI ORGANIZZATIVI BARDI SEGUE LETTERA CORDIALITA". Ti confermo adunque che la Biennale di Venezia non ha affidato a Bardi alcun incarico ti dirò anche, in via del tutto confidenziale, perché è bene che voi lo sappiate, che Bardi continua ad insistere da qualche mese sul nome di Segall per la partecipazione a Venezia del Brasile quest'anno, scrivendo ora a me ed ora ad Apollonio. In

⁵³² Correspondência de Giovanni Ponti a Alfredo Stendardo (Adetto Stampa Ambasciata d'Italia a Rio de Janeiro), de 3 de junho de 1952, relatando que a Bienal de Veneza havia pensado em realizar uma exposição de Segall mas que não foi possível para a sua XXVI edição. Idem.

⁵³³ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a P. M. Bardi [sem data]. Idem.

⁵³⁴ *Catalogo della XXVII Biennale di Venezia*. pp. 190-191.

tutte le nostre lettere abbiamo chiarito che noi non possiamo forzare il Governo brasiliano nella scelta dei suoi artisti poiché ciò non è di nostra spettanza.⁵³⁵

Em resposta a Pallucchini, Arturo Profili relatou que a diretoria do MAM, em diversas ocasiões, havia convidado Segall para expor em sala destinada ao Brasil na Bienal de Veneza, mas que o artista havia sempre negado, alegando que toda a sua obra se encontravam em *tournée* pela Europa. De fato, é provável que Segall mantivesse uma relação de exclusividade com Bardi:

Ti aggiungo, perché tu lo sappia, che a chiedere a Segall di onorare con la presenza dei suoi quadri la sala riservata al Brasile da Venezia, ci andò più volte la direzione del nostro Museo e già dalla scorsa volta. E sempre s'ebbero un grande rifiuto sia pure patinato di cortesia e l'amabile schermirsi da parte dell'artista che dichiarò di non essere in condizioni di andare a Venezia perché impegnato in un grande tournée in Europa con l'intera sua opera. E adesso tu vedi Bardi per conto proprio propone Segall che con Bardi invece è disposto a venire a Venezia. E allora Matarazzo che figura ci fa e non solo davanti a Segall?⁵³⁶

A exposição “Segall” pela terceira vez não se concretizou na *XXVII Biennale di Venezia*, de 1954, já que era Matarazzo Sobrinho quem indicaria os artistas que exporiam na Bienal veneziana e, em parceria com o MAM, conforme alegou Profili, este artista se recusaria a expor. O mecenas, nesta ocasião trouxe consigo um comitê composto por Sergio Milliet, Antonio Bento, Mário Pedrosa e Wolfgang Pfeiffer,⁵³⁷ este que em catálogo da mostra brasileira, salientou que um novo formato de mundo artístico se iniciara em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Por sua vez, descontente com a situação de resistência, Bardi não levou as obras do MASP que estavam em *tournée* pela Europa a Veneza, embora tenha publicado nota em jornal onde fez questão de apresentar o reconhecimento de sua coleção pela diretoria da Bienal de Veneza,⁵³⁸ segundo explicou Pallucchini em

⁵³⁵ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a Arturo Profili (Segretario della II Biennale d'Arte Di San Paolo del Brasile), de 1º de fevereiro de 1954. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵³⁶ Correspondência de Arturo Profili a Rodolfo Pallucchini (Segretario Generale alla Biennale di Venezia), de 16 de fevereiro de 1954. Idem.

⁵³⁷ Wolfgang Pfeiffer (1912-2012) nasceu em Dresden Alemanha, iniciando seus estudos em História da Arte em 1933, em Teipzig, com o prof. Leo Bruhns e Theodor Hetzer. No ano seguinte continuou seus estudos na Universidade de Munique defendendo a dissertação sobre os “Palacops de Dresden no Século XVIII” obtendo licença de doutor junto dos profs. Jantzen e Buschor. Imigrou a São Paulo em fevereiro de 1948, trabalhando no MASP, no MAM e na Bienal de São Paulo. Ocupou cargo de Cônsul no Consulado Geral da Alemanha em São Paulo e Presidente da diretoria do Instituto Goethe de São Paulo. Lecionou na FAAP, ECA-USP e foi diretor do MAC-USP.

⁵³⁸ “BRUXELAS - O professor Rodolfo Pallucchini, secretario da Bienal de Arte internacional de Veneza, acaba de endereçar um convite oficial ao Diretor do Museu de Arte de São Paulo, sr. P. M. Bardi, para que o Brasil seja representado este ano, em Veneza, com a coleção de arte contemporânea pertencente ao referido Museu e que compreende uma série de telas atualmente expostas no Palais des Beaux Arts em Bruxelas e uma parte que se encontra em São Paulo. O professor Pallucchini conhece o conjunto de Bruxelas, pois quando as telas estiveram no Museu de l'Orangerie, ele teve a oportunidade de apreciá-las. Quanto às que se encontram atualmente no Brasil, o secretario da Bienal de Veneza, examinou-as recentemente tendo a imprensa divulgado suas excelentes impressões sobre

resposta a Daria Guarnati,⁵³⁹ cujo Bardi havia escrito criticando impetuosamente a Bienal de Veneza:

Anzitutto, le nazioni che invitiamo sono libere di portare quello che credono alla Biennale; in nessun modo possiamo costringere a portare il tale o il tal altro artista. Noi però, come al solito facciamo, esprimiamo dei “desiderata”, ed abbiamo espresso il desiderio di vedere Segall nel 1950, 1952 e 1954. Ciò risulta dalla mia corrispondenza. Se poi il commissario brasiliano, investito ufficialmente dal suo Governo, non crede di presentare a Venezia Segall, io non so cosa farci. N'è d'altra parte, presso il Comitato di Esperti, al quale demandiamo il compito di preparare il piano culturale della Biennale, non sarà mai possibile presentare la proposta di una Mostra di Segall, dato che non è uno di quegli astri come Picasso, Chagall, Mori, ecc. Per quanto riguarda il signor Bardi, sarà bene che Lei gli ricordi che in Brasile non ha fatto altro che magnificare la sua opera e posso documentare in casa di chi e in presenza di chi, nonostante che l'opinione pubblica non fosse molto a lui propizia.⁵⁴⁰

Já em ocasião da *XVIII Biennale di Venezia*, de 1956, não foram encontradas correspondências que tratassem mais do polêmico tópico “Segal”. Nesta edição da Bienal, Matarazzo Sobrinho foi mais uma vez designado comissário do Brasil,⁵⁴¹ mas impedido de comparecer à mostra, Sergio Milliet foi nomeado oficialmente Comissário do Brasil.

Todavia, com a mudança de secretário geral da Bienal de Veneza, que em 1957 era então representado pelo crítico de arte Gian Alberto dell'Acqua, Bardi voltou a propor pela quarta vez a realização de uma mostra de Lasar Segall para a edição da *XIV Biennale di Venezia* de 1958.⁵⁴²

Inesperadamente Segall faleceu naquele mesmo ano. Assim, foi organizada uma sala retrospectiva do artista dentro da IV Bienal de São Paulo, de 1957, além do *Musée d'Art Moderne de Paris* convidar a viúva do artista para a realização de uma exposição nesta mesma cidade.⁵⁴³

a instituição paulista.” In: *A Bienal de Veneza pediu a coleção moderna do Museu de Arte de São Paulo*. Diário de São Paulo, 28 de janeiro de 1954. In: ASAC - série Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵³⁹ A parisiense Daria Lapauze (1891-1965) mais conhecida por Daria Guarnati - sobrenome que adotou do marido Giacomo Francesco Guarnati - foi uma galerista e editora, filha do Diretor do *Grand Palais*, que fundou em Milão a revista “Aria d'Italia”, que circulou entre 1939 e 1954. “Aria d'Italia” nasceu como projeto utópico de valorização do patrimônio artístico italiano e do novo estilo que ganhava forma, tanto na arte como na literatura italiana de então. Foram divulgadas por meio de sua revista a inovação da técnica gráfica e de tipografia, estabelecendo uma espécie de elo entre as revistas “Domus” e “Stile” de Gio Ponti, decisivas para a formulação do *Italian Style*.

⁵⁴⁰ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a Daria Guarnati de Veneza, 20 de março de 1954. In: ASAC - série Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁴¹ Correspondência de Massimo Alesi (Presidente delle Ente autonome Biennale di Venezia) a Carlos Alves de Souza (Ambasciatore del Brasile), 24 de janeiro de 1956. Idem.

⁵⁴² Em 4 de março de 1957 Gian Alberto Dell'Acqua responde a P. M. Bardi de: “*auguriamo che la mostra di Segall possa giungere in effetti a Venezia ad occupare la parte prevalente dello spazio assegnato al Brasile*” Idem.

⁵⁴³ No livro *The Arts in Brazil*, Bardi também frisou: “*It may be added that the Brazilian section of the Venice Biennial has never contained a work by Segall. In 1957, however, he is to have a personal show at the Musée d'Art Moderne in Paris.*” In: BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil, a new museum at Sao Paulo*. p. 91.

Bardi continuou insistindo com Dell'Acqua, para uma mostra de Segall em Veneza,⁵⁴⁴ solicitação reforçada pelo embaixador do Brasil em Roma, que alegou que embora tivessem recebido o convite de Paris, as autoridades brasileiras teriam interesse em apresentar previamente uma mostra de Segall na Bienal de Veneza. O embaixador brasileiro solicitou que Veneza disponibilizasse uma sala especial ao artista, sem prejudicar entretanto o espaço reservado à participação brasileira.⁵⁴⁵ Enfim, uma exposição de Lasar Segall seria realizada, encerrando a incansável saga de colaboração entre o MASP e o MAM na *Biennale di Venezia*:

Dato il successo che ha avuto nella IV Biennale di San Paolo – la sala speciale in omaggio all'opera di Lasar Segall recentemente scomparso. (...) Noi e lo stesso Bardi, molto legato alla famiglia, ci occuperemo, con i famigliari, della cosa. La partecipazione ufficiale brasiliana potrebbe pertanto consistere, stavolta di una sala speciale di Lasar Segall (nel settore dedicato alla documentazione museologica della Biennale di Venezia) e una sala dedicata a un gruppo di giovani brasiliani ben scelti. L'una sala non dovrebbe interferire nella funzione dell'altra, evidentemente.⁵⁴⁶

A representação brasileira na *XIV Biennale di Venezia*, de 1958, se dividiu em duas mostras: a de Segall curada por Bardi e, outra, com obras de quatro gravuristas brasileiros, realizada pelo comissário desta Bienal, Lourival Gomes Machado. Neste período, o problema do espaço destinado ao Brasil na Bienal de Veneza voltaria à tona, retomando o diálogo sobre a construção do Pavilhão do Brasil nos *Giardini della Biennale*.

3.6. O Pavilhão do Brasil em Veneza

O espaço destinado a abrigar as exposições da *Biennale di Venezia*, desde os seus primórdios, foi a área dos *Giardini di Castello*, a leste da cidade de Veneza. O primeiro núcleo estabelecido foi o *Palazzo dell'Esposizione*, em 1894, que se denominou mais tarde Pavilhão Itália ou Pavilhão Central. Assim, no decorrer do século XX, a área dos *Giardini* foi sendo enriquecida com um número crescente de pavilhões, inclusive os pavilhões nacionais, estes fundados em três períodos principais: antes da Primeira Guerra Mundial, no entre-guerras e no pós Segunda Guerra.

⁵⁴⁴ Em 10 de outubro de 1957, P. M. Bardi contatou Dell'Acqua e questionou se seria possível fazer uma exposição de Segall: “*Un buon pittore espressionista morto in Brasile quest'anno. Segall, naturalizzandosi brasiliano di giovane e cresciuto come pittori di qui.*” In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁴⁵ Correspondência de Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães (Ambasciatore) a Gian Alberto Dell'Acqua (Segretario Generale Biennale di Venezia), de 18 de novembro de 1957. Idem.

⁵⁴⁶ Correspondência de Arturo Profili a Umbro Apollonio, de 31 de outubro de 1957. Idem.

O primeiro pavilhão nacional construído foi o da Bélgica (1907), dando sequência à Hungria, Alemanha, e Grã Bretanha (1909); França e Holanda (1912); Rússia (1914); Espanha (1922); República Checa (1926); ingressando o primeiro país extra-europeu, Estados Unidos (1930); a Dinamarca (1932); Áustria (1934); Israel e Suíça (1952); e o primeiro país latino-americano, Venezuela (1954); o Japão (1956); Canadá (1958); Uruguai e Países Nórdicos: Suécia, Noruega e Finlândia (1960); e os últimos pavilhões foram o do Brasil (1964), Austrália (1987) e, por fim, a Coreia (1995).⁵⁴⁷

Como visto em subcapítulo precedente, foi logo na segunda participação brasileira na *XXVI Biennale di Venezia* de 1952, que Rodolfo Pallucchini sugeriu o projeto de um pavilhão brasileiro, em cooperação entre o MASP e MAM e, Sergio Milliet na seção brasileira do catálogo da Bienal de Veneza, expôs a mesma ideia, sem deixar contudo indicativos dos responsáveis por esta ação.

Ao saber que Matarazzo Sobrinho estava interessado nesta empreitada, Giovanni Ponti, o contatou e sugeriu que fosse dado início ao projeto do pavilhão brasileiro, que seria inaugurado na *XXVII Biennale di Venezia* de 1954.⁵⁴⁸ Em resposta, Arturo Profili argumentou que a construção do pavilhão brasileiro não seria solucionada para a próxima Bienal veneziana, uma vez que esta questão envolvia uma ação política interna, junto de autoridades governativas brasileiras, que não dependia somente do MAM.⁵⁴⁹

Por conseguinte, após a inauguração da Bienal de Veneza, foi publicada na revista "Habitat", artigo intitulado *O Brasil na XXVII Bienal de Veneza*, cujo seu provável autor, Bardi, após visitar esta mostra por ele ironicamente evocada "Bienal do Adriático", criticou as condições de espaço oferecidas ao Brasil, apontando que a Itália na Bienal paulista teria exposto nas salas de gala do Pavilhão da Bienal paulista, no Trianon, estando o Brasil assim atuando em Veneza de maneira meramente simbólica:

Após o êxito experimental da I Bienal de Arte de São Paulo no Trianon e o prestígio universal da II realizada no parque do Ibirapuera, podemos comparecer ao Palazzo Centrale, já que não dispomos de pavilhão próprio, certos de que as obras dos nossos artistas não seriam confinadas mais nas salas 34 e 35, duas estreitas alcovas na ilharga direita do edifício, ao fundo...⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Busetto, Giorgio. (a cura di) *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. pp. 12-32.

⁵⁴⁸ Correspondência de Giovanni Ponti a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 13 de julho de 1953. In: ASAC - série Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁴⁹ Correspondência de Arturo Profili a Giulio Baradel, de São Paulo, 3 de março de 1952. In: ASAC - série Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

⁵⁵⁰ *O Brasil na XXVII Bienal de Veneza*. Revista Habitat, Mai/Jun, 1954. p. 50.

A questão do projeto do pavilhão brasileiro permaneceu parada por um período, devido igualmente a falta de novas áreas nos *Giardini*, determinada de um lado pelo impedimento de corte de árvores e, por outro, pela sistematização completa de toda a zona de exposições, realizada por consequência da renovação do Pavilhão Central, conforme foi justificado ao embaixador do Brasil em Roma.⁵⁵¹

Ainda, durante os preparativos da *XIX Biennale di Venezia* de 1958, tinha sido previsto para o Brasil a concessão de apenas uma sala, sendo deliberada uma segunda, com muito esforço, para a exposição de Lasar Segall. Este fato demonstrou assim, urgência para se construir um pavilhão exclusivo para o Brasil.

O diálogo foi então retomado entre a Bienal e o advogado de Matarazzo Sobrinho, Renato Paliceo, com a sugestão de que o pavilhão brasileiro fosse construído próximo ao dos Estados Unidos e da República Checa, nas condições de que o projeto tivesse apenas um pavimento com várias salas de 254m², mas deixando aberta a possibilidade de um edifício de dois pavimentos, já que o local proposto era em zona elevada.⁵⁵²

Mas para a construção do pavilhão, ao que se dá a entender, era necessário o envolvimento de representantes políticos e, neste sentido, Aturo Profili articulou o contato entre o Chefe de Divisão Cultural do Itamarati, o diplomata José Osvaldo de Meira Penna e a Bienal de Veneza. Profili solicitou que a Bienal convidasse oficialmente o diplomata a participar da inauguração da XIX Bienal de Veneza, com a intenção de avançar na questão da construção do pavilhão brasileiro e, em convite, Giovanni Ponti retomou o principal motivo disto, a dificuldade de espaço destinado ao Brasil:

Purtroppo, la limitazione di spazio per l'ospitalità concessa dai nostri edifici, attualmente insufficienti in rapporto alle esigenze sempre maggiori delle partecipazioni straniere, non può offrire alla delegazione brasiliana quell'ampiezza che tutti noi desidereremmo: ma le cose muteranno, confidiamo, fra non molto.⁵⁵³

Na impossibilidade de comparecer na inauguração da XIX Bienal de Veneza, Meira Penna propôs uma visita em setembro ou outubro de 1958, ocasião a qual levaria o projeto do pavilhão do Brasil, que seria realizado pelo arquiteto que projetara os edifícios do Parque Ibirapuera, Oscar Niemeyer:

(...) Cependant, si je parviens à apporter avec moi le projet de notre pavillon permanent, il se peut que ma visite puisse être utile. Dans ce sens,

⁵⁵¹ Correspondência a Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães (Ambasciatore dal Brasile a Roma), de 23 de dezembro de 1957. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁵² Correspondência de Gian Alberto dell'Acqua a Renato Paliceo, de 16 de janeiro de 1958. Idem.

⁵⁵³ Correspondência de Giovanni Ponti a José Osvaldo de Meira Penna de 26 de março de 1958. Idem.

je suis en contact permanent avec l'architecte Oscar Niemeyer qui, malgré les limitations de temps terminées car sa tâche dans la direction des travaux de Brasília, m'a promis de faire de son mieux pour que la maquette et le projet soient prêts en Septembre prochain.⁵⁵⁴

Não se sabe, efetivamente, se Niemeyer teria projetado o pavilhão do Brasil para a Bienal de Veneza. Contudo, foi encontrado projeto arquitetônico realizado em 1959, pelos arquitetos Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Walmyr Amaral, edifício com previsão de inauguração na *XXX Biennale di Venezia* de 1960, ocasião cujo diretor artístico do MAM, Paulo Mendes de Almeida, foi nomeado comissário do Brasil na mostra:

(...) apprendo con il più vivo piacere dalla Presidenza del Museo d'Arte Moderna di San Paolo che il Museo stesso è stato incaricato dell'invio della sezione brasiliana alla XXX Biennale e che Ella è stata designata ad assumere le funzioni di Commissario. Mentre Le esprimo i più cordiali rallegramenti per tale designazione, che assume particolare importanza per il fatto che viene inaugurato proprio quest'anno il padiglione del Brasile, desidero assicurareLa che la parte di questa Segreteria Ella avrà la più viva collaborazione.⁵⁵⁵

Na descrição do projeto elaborada pelos arquitetos, estes justificaram que por motivo de falta de espaço na área dos *Giardini di Castello*, a proposta teria como ideia a fusão do projeto com a ponte existente sobre o *Canale dei Giardini*, em eixo com a seção central *Padiglione Venezia*, resultando num "padiglione-ponte" que devido a elevação da ponte, ofereceria melhor vista para a Igreja de *San Pietro di Castello*, conforme é reforçado a seguir:

Il punto desiderato è quello situato nell'area dietro ai Padiglioni di Ungheria e Israele, dove esiste un piccolo ponte, sopra il Canale dei Giardini, che ha esclusivamente carattere di utilità. Questo ponte, che potrebbe essere eventualmente trasferito nell'area dietro al Padiglione Centrale, si trova proprio sull'asse d'entrata del Padiglione di Venezia. Il piano del ponte, all'altezza di m. 3.50 sul polo dell'acqua, toglie completamente la prospettiva della chiesa di S. Pietro di Castello, per chi segua il canale venendo dalla Laguna. Questa prospettiva, possibile nell'area della Biennale soltanto lungo un breve tratto del Canale, a causa delle curve di quest'ultimo, sarebbe sensibilmente migliorata se il piano del ponte fosse elevato a 5 metri sopra il polo dell'acqua.⁵⁵⁶

Nessa descrição, descreveu-se que seria adotado um partido arquitetônico discreto e sóbrio, que não chamasse a atenção, sendo ao mesmo tempo aconchegante e leve, devido a adoção de uma estrutura metálica pré-fabricada, que

⁵⁵⁴ Correspondência de José Osvaldo de Meira Penna (Chef de la Division Culturelle) a Giovanni Ponti (Commissaire Extraordinaire de la Biennale de Venise) de Rio de Janeiro, 18 de junho de 1958. Idem.

⁵⁵⁵ Correspondência de Gian Alberto Dell'Acqua a Paulo Mendes de Almeida (Direttore Artistico MAM), de 2 março de 1960. Idem.

⁵⁵⁶ Henrique E. Mindlin. *Il Padiglione del Brasile nella Biennale di Venezia*. Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1959. Idem.

possibilitaria a reconstrução do edifício. Com uma sala única de 25.0m x 10.0m, o edifício proporcionaria dois acessos nas extremidades e seriam empregados na construção materiais como o vidro e a madeira.⁵⁵⁷

Conforme verificado nos desenhos técnicos, o projeto foi aprovado pela Prefeitura de Veneza em 20 de fevereiro de 1960, mediante *Autorizzazione Condizionata*, que solicitaria alteração da altura do pavilhão e de sua cota referente ao canal.⁵⁵⁸ Esta alteração, conforme descreveu Palanti, iria contra a ideia do projeto que pretendia melhorar a vista da Cúpula da igreja de São Pedro, sendo impossível reduzir a altura da estrutura projetada, por razões técnicas e de estabilidade estrutural.⁵⁵⁹ Não foi possível inaugurar o pavilhão do Brasil para a *XXX Biennale di Venezia*, de 1960, justificado desta vez, por motivos técnicos do projeto.⁵⁶⁰

Em consequência, o projeto de “*padiglione-ponte*” foi abandonado, sendo substituído por uma nova versão localizada em frente do *Padiglione Venezia*, que ainda hoje se encontra nos *Giardini di Castello*. Conforme descrito, o projeto consistia em um pavilhão que interseccionava dois volumes diferentes com uma galeria coberta. A solução do jardim tropical com uma piscina localizados na parte traseira do pavilhão brasileiro, estabelecia uma relação de continuidade, talvez involuntária, com o pavilhão austríaco e representava, ao mesmo tempo, um projeto inovador relativo ao original composto por um modelo “*all’italiana*” de terraço e jardim. A escolha dos materiais utilizados foram madeira e vidro para o volume menor frontal; alvenaria rebocada pintada de branco para o volume maior traseiro e viga forma de C em concreto armado que constituía a cobertura da galeria.⁵⁶¹

Documentos que justificassem essa mudança de projeto não foram localizados nos arquivos e bibliografias consultadas, assim como os desenhos deste novo projeto, que encontrou no entanto divergências sobre a sua autoria. Por um lado, os créditos foram destinados somente ao arquiteto veneziano Amerigo Marchesin, presente desde o início como colaborador do “*padiglione-ponte*”,⁵⁶² e por

⁵⁵⁷ Ibidem.

⁵⁵⁸ Documento n. 417/60. *Autorizzazione Condizionata*. 20 de Fevereiro de 1960. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁵⁹ Notas sobre *Padiglione del Brasile*. Idem.

⁵⁶⁰ Correspondência de Carlo Enrico Giglioli a Giovanni Ponti, de 1 de abril de 1960. Idem. Outras implicações foram também expostas por Deuglesse Grassi, como o fato da ponte existente receber todas as ligações de água e de gás que alimentariam a Ilha de Santa Elena, devendo os responsáveis pelo projeto do pavilhão brasileiro manter esta função, o que acarretaria numa intervenção delicada e custosa. Aconselhou-se neste sentido que fosse deslocada a construção do pavilhão e de uma nova ponte coligada. Correspondência de Dr. Deuglesse Grassi ao Ing. Palanti de 15 de março de 1960. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁶¹ MULLAZZANI, Marco. *I padiglioni della Biennale di Venezia 1887-1993*. p. 117.

⁵⁶² Ibidem.

outro lado, os créditos foram destinados aos arquitetos Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti, tendo Amerigo Marchesin sido o responsável de execução e construção.⁵⁶³

O projeto foi desse modo inaugurado na *XXXII Biennale di Venezia*, de 1964, conforme descreve secretário geral da Bienal de Veneza, Gian Alberto Dell'Acqua:

Un novo padiglione - quello dal Brasile - è stato eretto a tempo primato nella zona oltre il canale, in asse col padiglione Venezia. Si adempie così un voto da tempo perseguito dalle Autorità del grande Paese sudamericano e in particolare dal Presidente della Biennale di San Paulo e attuale Commissario della sezione del Brasile, Francisco Matarazzo Sobrinho; e per effetto di tale adempimento si consolidano ancor più gli amichevoli legami già in atto tra la Biennale di Venezia e quella Brasiliana.⁵⁶⁴

Nota-se que embora a realização pavilhão do Brasil tenha sido diretamente relacionado às ações de personalidades políticas brasileiras, Matarazzo Sobrinho esteve envolvido neste agenciamento, sobretudo em seu início, sem propiciar cooperação com Bardi.

Após doze anos de negociações entre Brasil e Itália e a proposta de três projetos diversos, finalmente tem-se hoje o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, tema que merece maior estudo, devido a sua importância e pouco conhecimento de sua história.

3.7. Le Musée de Sao Paulo Ambassadeur du Brésil: obras primas em tournée

“São Paulo, a metrópole industrial do Brasil, festejará no ano que vem seu quarto centenário no dia em que os Jesuítas, depois de instalados por algum tempo em São Vicente, fundaram, em Piratininga, no planalto, um colégio dedicado ao santo apóstolo. Mas a primeira manifestação deste centenário, ou melhor, o levantar das cortinas, efetuou-se em Paris.”⁵⁶⁵

No âmbito das iniciativas de divulgação do Brasil no exterior, um evento de destaque foi a *tournée* de obras primas do MASP, que teve início na Europa em outubro de 1953, no *Musée de l'Orangerie* do Louvre em Paris, percorrendo o *Palais des Beaux-Arts* em Bruxelas, o *Centraal Museum* em Utrecht, o *Kunstmuseum* em

⁵⁶³ Guerra constatou esta divergência, afirmando que na Itália, Américo Marchesin foi considerado o autor do projeto do pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza. No entanto, o pesquisador Yves Bruand, em seu clássico “Arquitetura contemporânea no Brasil”, atribui a autoria para Henrique Mindlin e Associados. In: GUERRA, Abilio. Mostra de Arquitetura na Bienal de Veneza 2006. *Arquitextos*, São Paulo, 07.077, Vitruvius, out 2006 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.077/305>>. [Acesso em: 28/05/2013, 12:34]

⁵⁶⁴ *Catalogo della 32. Biennale internazionale d'arte*. p. 322.

⁵⁶⁵ BAZIN, Germain. *O Museu de Arte de São Paulo no l'Orangerie* (transcrito do "Arts"). In: Revista Habitat, Dez 1953. p. 1.

Berna, a *Tate Gallery* em Londres, a *Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* em Düsseldorf e o *Palazzo Reale* em Milão. Posteriormente, as obras seguiram também para os Estados Unidos, onde foram também expostas no *Metropolitan Museum of Art* em Nova York, em 1957.

Organizada por Bardi, a *tournée* recebeu uma série de críticas por levar à Europa um acervo de obras proveniente deste mesmo continente.⁵⁶⁶ Uma das justificativas disto foi a importância da coleção artística que o MASP constituía num período de apenas seis anos, além de que, segundo Bardi, este seria um dos esforços no âmbito da cultura de recuperar o “tempo perdido”. Isto porque no momento em que foi possível dar à cidade de São Paulo um espaço para a cultura da arte, as ações de Olívia Penteadó e de Paulo Prado foram esquecidas, sendo instituída a Arquitetura Moderna Brasileira, a partir da visita do arquiteto Le Corbusier ao Rio de Janeiro.⁵⁶⁷

Esta constatação de Bardi, do reconhecimento da arquitetura brasileira internacionalmente, e a tentativa de alinhamento das artes plásticas à mesma condição, foi ainda reforçada na Europa, conforme segue nota de artigo publicado na Inglaterra sobre a *tournée* do MASP: “*In a way these remind that Brazil has already contributed substantially to the 20th century creative idiom at any rate in the field of architecture, and may yet do so in painting or sculpture.*”⁵⁶⁸

Bardi ressaltou, também, que as culturas brasileiras eram pouco conhecidas fora do país e comumente confundidas com as demais culturas sul-americanas. Que, exceto os nomes de Jorge Amado e Gilberto Freyre no campo das letras e ensaios sociológicos, Villa Lobos no campo da música, Cândido Portinari e Lasar Segall entre os pintores, Niemeyer e Lúcio Costa na arquitetura, todo o resto era desconhecido. Por isso a importância de fazer conhecer o Brasil ao mundo, em todas as suas formas culturais.⁵⁶⁹

Não obstante, outra justificativa sobre a *tournée*, evidenciada na Biografia de Assis Chateaubriand, escrita pelo jornalista Fernando Moraes, foi de que esta foi uma estratégia encontrada por Bardi para legitimar o acervo do MASP, a partir de seu reconhecimento por parte de instituições europeias renomadas. Isto porque os jornais insinuaram que o MASP estava comprando obras de artes falsas, suspeita

⁵⁶⁶ Salvo dois Cézanne e um Toulouse-Lautrec nenhuma das obras tinha sido jamais exposta em Paris. In: *O exemplo de São Paulo*. Crônicas. Revista Habitat, Dez 1953. p. 95.

⁵⁶⁷ BARDI, P. M. *Problemas museográficos brasileiros vistos do observatório mais importante do mundo. A exposição do Museu de Arte e o Centenário de São Paulo*. Mensagem Paulista à Europa. Paris, setembro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

⁵⁶⁸ Art Reporter. *The Tate could take a tip from Brazil*. London, Evening Standard. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁶⁹ BARDI, P. M. *Está na ordem do dia o nome do Brasil nos calendários de arte da Europa*. Diário de São Paulo, 06 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

levantada na maior parte das vezes por Mario Pedrosa no *Jornal do Brasil* e por Ciro Mendes no *O Estado de São Paulo*, sendo também declarado pelo *Estado* de que a pintura *O Conde-Duque de Olivares*, de Velásquez, seria falsa.⁵⁷⁰

Assis Chateaubriand, mais adiante teria proferido um discurso, na abertura da exposição de Milão, relatando que em uma ocasião haviam procurado vender-lhe um Tiziano falso, mas que a sua intuição levou-o a renunciar uma compra que teria significado para ele material de difamação durante anos.⁵⁷¹

Também, em entrevista, foram questionadas as autenticidades de pinturas de Goya. Bardi contestou que somente no Brasil estas obras teriam sido postas em dúvida, porém as mesmas teriam sido expostas em museus europeus e publicadas em páginas inteiras de revistas de arte internacionais. Acrescentou ainda que “*Enquanto perdurar a mentalidade que faz alguns jornais se referirem a este Museu que vem brilhar na Europa e na América, como um lugar clandestino na Rua Sete de Abril, 230, e os faz ignorar a presença de S. Paulo de uma porção de obras representativas de alguns gênios da arte, o paulista não poderá saber o lugar que o Museu ocupa hoje no mundo.*”⁵⁷²

A *tounée* pretendeu assim mostrar a importante coleção de arte formada pelo MASP, posto que o MAM havia conquistado o seu lugar como representante brasileiro nas Bienais de Veneza, além de ser o criador da Bienal Internacional de São Paulo e Matarazzo Sobrinho designado presidente da comissão que organizaria as comemorações do IV Centenário de Fundação de São Paulo, evento de repercussão também internacional.

Conforme publicado nos jornais paulistas, a proposta de realizar uma exposição das obras primas do MASP partira do Museu do Louvre e da Secretária da Bienal de Veneza. No primeiro caso, a proposta foi realizada pelo Ministério da Educação da França, sendo oferecido pela Direção Geral dos Museus da França o *Musée de l'Orangerie* como espaço expositivo.⁵⁷³ Por sua vez, o segundo caso se tratou da proposta feita por Rodolfo Pallucchini em expor as obras do MASP no Palácio Ducal de Veneza, após as tentativas falidas de participação deste museu

⁵⁷⁰ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. p. 582.

⁵⁷¹ LA VALLE, Mercedes. *Intercâmbio artístico italo-brasileiro. Em Milão a coleção do Museu de Arte. Discurso do embaixador Alves de Souza na abertura da mostra, no Palácio Real - O Tiziano falso - Portinari e outros artistas modernos na exposição de Roma*. A Gazeta de São Paulo, 18 de dezembro de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁷² *Brazil's prodigy museum visits*. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁷³ BARDI, P. M. *A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, no Orangerie do Louvre*. Folha da Manhã, 02 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes. Assis Chateaubriand acreditava que a razão inicial do convite dirigido pelo Louvre, surgira do forte desejo dos franceses em conhecer o Paul Alexis lendo para Zola, de Paul Cézanne. CHATEAUBRIAND, Assis. *O "Monumental" Cézanne*. Diário de São Paulo, 07 de julho de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

das Bienais de Veneza e, devido ao interesse nas suas pinturas impressionistas deste museu.⁵⁷⁴

Com os dois convites em mãos, Bardi teve a ideia de organizar uma *tournée*, escreveu então ao Cônsul da Bélgica, demonstrando interesse em após expor em Paris, levar a exposição a Bruxelas, destacando a importância de realização de novas parcerias entre o Brasil e a Bélgica no âmbito artístico.⁵⁷⁵ Formou-se, então um primeiro itinerário composto por “Paris-Bruxelas-Veneza”.

Antes da partida das obras para a Europa, Bardi recebeu ainda outros convites para expor em Munique e Florença,⁵⁷⁶ declarando neste último caso preferência por Florença ao invés de Veneza, pelos possíveis desentendimentos sucedidos com a Bienal veneziana quando de sua tentativa de participação nesta mostra: “*Non ho ancora ben definito il giro che farà l’esposizione, poiché ho richieste da Bruxelles, Munich e Venezia. Le dico riservatamente che sarei più contento di esporre a Firenze che a Venezia, e nel caso che l’esposizione possa essere portata in Italia, sarà Lei il nostro patrono*”.⁵⁷⁷

Por conseguinte, em agosto de 1953, foram enviadas as obras que seriam expostas em Paris. Parte delas provinham de São Paulo, mas também de uma recente aquisição realizada nos Estados Unidos e, de outras exposições cujo MASP havia efetuado empréstimos, como a Comemorativa de Cézanne e a Mostra do Romantismo Francês.⁵⁷⁸ O diretor do Louvre, Germain Bazin, selecionou sessenta pinturas e concebeu uma mostra que obedecia um critério histórico, que compreendia do XV ao XX séculos, com a finalidade de mostrar ao público parisiense trabalhos inéditos e de artistas menos conhecidos.

A exposição *Chefs-d’oeuvre du Musée d’Art de São Paulo*, foi então inaugurada pelo presidente da França Vincent Auriol, no dia 10 de outubro de 1953. O conjunto de obras foi disposto nas salas do *Orangerie*, sendo uma delas dedicada exclusivamente à Exposição Didática do MASP, descrita por Bardi como “*nostre attezature e idee museografiche*”⁵⁷⁹ e “*iniciativa absolutamente brasileira (...) uma*

⁵⁷⁴ Correspondência de Rodolfo Pallucchini a P. M. Bardi [sem data]. In: ASAC - serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964).

⁵⁷⁵ Correspondência de P. M. Bardi a Cher Monsieur le Consul de Bruxelles, de 22 de junho de 1953. In: Centro de documentação MASP - 1954, Exposição do MASP em Bruxelas.

⁵⁷⁶ “O Diretor Geral da Pinacoteca e Galerias Nacionais de Munique, Sr. Buchner, teria interesse na Exposição Itinerante do MASP”. Correspondência do Prince Berg Albrecht de Bavière a P. M. Bardi, de 4 de julho de 1953. In: Centro de documentação MASP – 1953, Correspondência Geral.

⁵⁷⁷ Carlo Raghianti propôs a Bardi de expor as obras de arte do MASP no *Palazzo Strozzi* de Florença. Correspondência de P. M. Bardi a Prof. Carlo L. Raghianti, de 03 de agosto de 1953. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Exposição do MASP em Milão.

⁵⁷⁸ BARDI, P. M. *A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo no Orangerie do Louvre*. Folha da Manhã, 2 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

⁵⁷⁹ BARDI, P. M. *La Mostra dell’Orangerie. L’interesse per l’esposizione della concezione didattica del “Museo Champignon” di San Paolo*. Fanfulla São Paulo, 18 de outubro de 1953. Idem.

*nossa autêntica ideia, que demonstra a nossa viva concepção museográfica.*⁵⁸⁰

Bardi buscou também promover o trabalho do MASP, de “Museu-Escola”, e recebeu do público francês comentários positivos, mas também, desfavoráveis:

Aïe! J'applaudis à tout sauf aux rudiments ingurgités en cinquante-quatre panneaux didactiques. Je vois en cet embouage, en cette "formation accélérée" du savoir et du goût, une des plus funestes inventions de notre ère ivre de primarise, un élément de décivilisation camouflée (oh l'air des hommes fous de bon vouloir) en progrès démocratique. Mais laissons cela, car cette exposition nous offre d'autres raisons de nous émerveiller.⁵⁸¹

Na lista das pinturas, publicada no catálogo da exposição, constava também, os nomes dos doadores das obras expostas, estratégia utilizada por Bardi e Chateaubriand para chamar a atenção de novos doadores no Brasil.

Neste sentido, foi encontrada notícia escrita por Chateaubriand, na qual o jornalista destacou que coleção do MASP era composta unicamente de doações, fato que surpreendeu a Europa: “*O Museu de São Paulo é um órgão político por excelência. Ele é um exemplo de como liberais burgueses podem falar, sem intermediários, com o povo e dar-lhe educação e tesouros (...) nossa burguesia que evoluiu do capitalismo privado, para o social-capitalismo.*”⁵⁸²

Foi portanto nesta ocasião, que compras para o acervo do MASP deram continuidade, como foi o caso da aquisição dos quatro retratos das filhas de Luís XV de Jean-Marc Nattier, adquiridos dos Estados Unidos, que chamou a atenção dos franceses.⁵⁸³ Para o pagamento deste conjunto de obras foi encaminhada uma lei à Câmara de Vereadores de São Paulo, para que o Município doasse essas obras ao MASP, petição realizada também publicamente ao então prefeito da cidade, Jânio Quadros, em reconhecimento das ações que o MASP estava desenvolvendo pelo Brasil na Europa.⁵⁸⁴

Grande foi repercussão da exposição no exterior, tomando conta de colunas de jornais, que retrataram o MASP como um museu jovem, modelo e de uma coleção excepcional: “*Le plus jeune musée du monde à Paris*”, “*Un musée*

⁵⁸⁰ BARDI, P. M. *O Museu de Arte de S. Paulo – Visita a Utrecht e à Holanda*. Diário de São Paulo, 21 de março de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁸¹ REY, Robert. *La saison artistique s'ouvre à l'Orangerie*. Nouvelles Littéraires, 22 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁸² CHATEAUBRIAND, Assis. *A Revolução Liberal*. Diário de São Paulo, 28 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

⁵⁸³ As pinturas de Nattier retratam as filhas de Louis XV: Louise Henriette, Adelaide, Elisabeth e Victoire representando os elementos água, terra, ar e fogo. Segundo a Revista Habitat, as pinturas estavam no apartamento do Delfim, mas devido à Revolução, de lá desapareceram em 1791. Mais tarde, surgiram no castelo de Laversine de propriedade dos Rothschild e finalmente nos Estados Unidos, onde foram adquiridas pelo MASP. In: *Os quatro Nattier*. Revista Habitat, Dez 1953. p. 3.

⁵⁸⁴ BARDI, P. M. *La mostra dell'Orangerie l'interesse per l'esposizione del "Museo Champignon" di San Paolo*. Fanfulla São Paulo, 18 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

modèle”, “Le musée Champignon” (porque cresceu de improvisação). A cidade de São Paulo também ganhou destaque, descrita como “*Capitale avancée*”, “*La città più industriale del Sudamerica in un campo di alta cultura*”. E, mesmo o ex-diretor técnico do MAM, o belga Léon Dégand, salientou o fato de que São Paulo poderia se tornar a capital cultural brasileira:

São Paulo. Cette ville atteindra bientôt les deux millions d'habitants. Elle change plus en trois mois que n'importe quelle ville d'Europe en cinq ans. Elle devient réellement la capitale économique du Brésil et, du train où vont les choses, elle pourrait bien en être un jour la capitale culturelle. Dans l'ensemble, la peinture et la sculpture brésiliennes ne dépassaient pas les niveaux d'un assez pâle amateurisme. Seule l'architecture moderne brillait d'un éclat, il est vrai, incomparable. Tout cela est digne des plus grands musées. Mais le financement? Ce n'est pas un secret: le sénateur Assis Chateaubriand sait parler aux riches de son pays, et les convaincre de figurer parmi les donateurs dont la liste, déjà longue, honore le Museu de Arte, de São Paulo.⁵⁸⁵

A relação de proximidade entre a França e o Brasil, causou o incômodo do crítico italiano Marco Valsecchi, que fora comissário da Itália na I Bienal do Museu de Arte Moderna, em 1951. Valsecchi chamou a atenção sobre a hegemonia da França na América do Sul, alegando que este país nunca teve um laço cultural com este continente, mas que estaria desenvolvendo um trabalho no campo artístico, que poderia ser realizado pela Itália. Criticou Bardi, que teria declinado o convite de Veneza, por ter dado prioridade à França:

La Francia non perde certo occasione per vincere le sue battaglie civili. Mostre così, appoggiate da una intelligente e capillare azione culturale, estendono il suo prestigio nei paesi del Sud-America, dove la sua emigrazione è pressoché nulla, ma dove il fascino della sua cultura esercita un richiamo di prima scelta e diventa, anzi, ogni giorno di più, motivo di distinzione. Le autorità governative italiane dovrebbero tener conto di questo esempio. L'America del Sud è vasta. Oltre a San Paolo c'è Buenos Aires, c'è Montevideo, Bogotá, Santiago, Lima. Non lasciamoci battere anche qui; non lasciamoci rimproverare, come fa Bardi, di abbandonare alla sola Francia il compito di aiutare la forte rinascita artistica di quelle lontane repubbliche. C'è del buon lavoro da fare anche per noi purché non si perda l'autobus.⁵⁸⁶

A exposição em Paris foi também amplamente noticiada no Brasil por Bardi e Chateaubriand, que a descreveram como um dos maiores eventos brasileiros

⁵⁸⁵ DEGAND, Léon. *Le "Museu de Arte de São Paulo"*. Le soir, 20 de outubro de 1953. Idem. Notou-se em publicação de Habitat, provocação usando-se da figura de Dégand: “P. M. Bardi e Léon Dégand, no Orangerie, tiveram uma longa conversa sobre “museus” de São Paulo.”. In: *O exemplo de São Paulo*. Crônicas. Revista Habitat, Dez 1953. p. 95.

⁵⁸⁶ VALSECCHI, Marco. *Un italiano ha riunito al Louvre sessanta capolavori di ogni tempo. P. M. Bardi, che ha fondato a San Paolo del Brasile uno dei più importanti musei d'arte, ha organizzato una mostra che è l'avvenimento di punta della nuova stagione parigina*. Rivista Tempo. Ottobre, 1953. p. 45. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

promovidos na Europa. Bardi aproveitou da ocasião para se promover, buscando melhor se inserir nos círculos artísticos brasileiros:

Se for permitido ao técnico, que acompanha esta exposição em Paris, acrescentar algumas considerações, diremos que causa admiração tanto trabalho feito em prol de nosso país - o Brasil dos Brasileiros e o Brasil dos emigrantes que o amam tanto quanto os de "quatrocentos anos" - que soube apresentar-se em Paris como um país em que os problemas da arte são não somente lógicos mas de primeiro plano.⁵⁸⁷

Como mencionado anteriormente, no mesmo período em que acontecia a exposição no *Orangerie*, estavam sendo preparadas as comemorações para o IV Centenário de São Paulo. Logo, Bardi criticou a falta de cooperação entre a o MASP e o MAM, além da falta de apoio do Governo para a realização de um grande centro de cultura de arte em São Paulo. Declarou que, com o dinheiro que a Prefeitura havia destinado à Comissão do IV Centenário, seria possível solucionar o problema de espaço dos museus, sem adaptar edifícios existentes que não eram estudados do ponto de vista museográfico.⁵⁸⁸

Mais uma vez, a ausência de colaboração entre os dois museus paulistas foi reforçada por Bardi, que relatou que em viagem a Paris, ao lhe perguntarem sobre a "Bienal do Centenário", ele nada saberia dizer, já que cada instituição continuava trabalhando isoladamente. Mencionou em mesma notícia, que um crítico brasileiro dissera a um jornalista desconhecer da existência do MASP e, criticou o fato de cada museu querer decidir quem nasceu primeiro, como forma de reforçar a sua existência, não somente dentro de suas fronteiras, mas em sua projeção no exterior.⁵⁸⁹

A concorrência existente entre as duas instituições paulistas, notada no exterior desde as Bienais de Veneza, se reforçaria a partir das mostras realizadas na Europa.

Como resultado, a exposição no *Orangerie* foi a de maior repercussão e, de acordo com Bardi, o positivo intercâmbio entre o Brasil e a França levou a Direção dos Museus da França a estudar a possibilidade de realização de uma primeira "Exposição Histórica da Arte Brasileira", que abrangeria do barroco aos mais destacados artistas da atualidade,⁵⁹⁰ resultado do interesse pelas artes brasileiras,

⁵⁸⁷ BARDI, P. M. *A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, no Orangerie do Louvre*. Folha da Manhã, 02 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

⁵⁸⁸ BARDI, P. M. *Problemas museográficos brasileiros vistos do observatório mais importante do mundo. A exposição do Museu de Arte e o Centenário de São Paulo*. Mensagem Paulista à Europa. Paris, setembro de 1953. Idem.

⁵⁸⁹ BARDI, P. M. *Está na ordem do dia o nome do Brasil nos calendários de arte da Europa*. Diário de São Paulo, 06 de outubro de 1953. Idem.

⁵⁹⁰ BARDI, P. M. *A exposição da Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, no Orangerie do Louvre*. Folha da Manhã, 02 de outubro de 1953. Idem.

que iniciava a despertar internacionalmente, graças a imagem do país como polo cultural.

Por extensão, a exposição *Chefs-d'oeuvre du Musée d'Art de São Paulo* seguiu para Bruxelas e foi inaugurada no dia 14 de janeiro de 1954, pelo Ministro da Instrução Pública Pierre Mamel e pelo encarregado interino de Negócios do Brasil em Bruxelas Mario Gibson Barbosa. Além de Bardi, participaram de sua organização representantes brasileiros da Embaixada do Brasil e da União Belgo-Brasileira de Bruxelas, além do Ministério da Instrução Pública da Bélgica e a Sociedade das Exposições do Palácio das Belas Artes. Esta iniciativa teve igualmente intenção de a partir de um programa de intercâmbio artístico entre o Brasil e a Bélgica, realizar em São Paulo, no mesmo ano, a exposição "Retrato Flamego", que havia obtido sucesso em Paris, no ano anterior.⁵⁹¹

A *tournée* prosseguiu conforme foram chegando os convites a Bardi em sua permanência na Europa. Este seria o caso do *Centraal Museum* de Utrecht, que abriu a mostra *Meisterwerken uit São Paulo* no dia 06 de março de 1954, na presença de autoridades e membros do Corpo Diplomático da Haia, com discursos do Burgomestre de Utrecht Jonkheer de Ranitz e do Cônsul Geral do Brasil em Amsterdam.⁵⁹² As obras foram distribuídas em nove salas da Pinacoteca do primeiro andar do museu, tendo ampla repercussão nos jornais locais e, inclusive sido noticiado que o grande rival de Chateaubriand era o conde Francisco Matarazzo.⁵⁹³

Na sequência, a exposição *Meisterwerke des Museums São Paulo* foi inaugurada em Berna, em 8 de maio de 1954, a partir de um acordo entre o representante do MASP Joaquim Bento Alves de Lima e o Diretor do Museu de Belas Artes de Berna Max Huggler, dividida em pintura antiga e pintura dos séculos XIX e XX. Bardi não esteve presente e não conseguiu visitar a exposição, devido a sua ida aos Estados Unidos e volta ao Brasil depois de oito meses, motivo de descontentamento:

Nous avons attendu tout l'hiver votre visite promise pour le printemps, et nous venons d'apprendre avec regret que vous étiez rentré au Brésil sans participer à l'exposition de Berne. C'est bien malheureux, parce que cette exposition a été disposée de telle manière, qu'elle semble un magasin de bric-à-brac: les œuvres plus faibles en grande évidence et les belles choses éparpillés parmi elles. Les quatre princesses de Nattier aux quatre coins d'une salle très grande. Même le Bund de Berne l'a exprimé. Pour

⁵⁹¹ *Apresentadas em Bruxelas as telas do Museu de Arte*. Diário de São Paulo, 15 de janeiro de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes. Mais informações sobre a mostra de Bruxelas podem ser encontradas em: *O Museu de Arte em Bruxelas*. In: Revista Habitat, Jan / Fev 1954. p.49.

⁵⁹² Correspondência de Theodomiro Tostes (Chefe de divisão Cultural) a P. M. Bardi, de 8 de julho de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Exposição do MASP em Utrecht.

⁵⁹³ H. L. PRENEN. Bekijkt Meisterwerken uit Sao Paulo. Een Braziliaans Museum in Utrecht. Haagse Post, 10 de abril de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

autant que la Mostra de l'Orangerie a été une bonne propagande pour le Brésil et l'a fait paraître comme le plus progressif pays de l'Amérique Latine, cette manifestation à Berne donne une impression d'amateurisme.⁵⁹⁴

Em 19 de junho de 1954, a convite do *Arts Council of Great Britain*, foi inaugurada uma das exposições de maior destaque da *tournee*, *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*, na *Tate Gallery* de Londres. Para esta exposição, foi necessário negociar a disposição de maior espaço devido ao aumento de obras de arte que foram sendo compradas na Europa e nos Estados Unidos, que passaram a se compor então de setenta e oito.⁵⁹⁵

Calorosa recepção a Assis Chateaubriand foi realizada em noite anterior à inauguração da exposição, pela *Anglo-Brazilian Society*, o *Arts Council* e a *Tate Gallery*, com a presença de diversos representantes culturais:

Mais de quatrocentas pessoas encontravam-se presentes, destacando-se representantes dos meios artísticos, intelectuais e sociais ingleses, membros do Governo de Sua majestade, Chefes de missões acreditados junto à corte de Saint James, além de personalidades várias e dos Presidentes e sócios das Sociedades Anglo-Brasileira, Anglo-Argentina, Anglo-Chilena, Anglo-Portuguesa, Anglo-Mexicana, da união Anglo-Belga, Liga de Amizade Anglo-Espanhola e dos Amigos do Uruguai. Os convidados foram recebidos à entrada por Sir. Arthur Evans, Senador Assis Chateaubriand, bem como por mim e minha mulher.⁵⁹⁶

Após a grande festa britânica, a exposição *Meisterwerke aus São Paulo* foi inaugurada em Dusseldorf, em 29 de agosto de 1954, alcançando grande êxito,

⁵⁹⁴ Correspondência de José Pijoán a P. M. Bardi, de 14 de maio de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Correspondência Geral.

⁵⁹⁵ “Quais foram as últimas aquisições? Varias aquisições foram feitas ha dois meses atrás. Dentre estas contamos uma “Nossa Senhora e criança” de Giovanni Bellini, a “Ressureição” de Rafael, provavelmente pintado no atelier de Perugino, onde o jovem Rafael trabalhava, o “Banho de Diana” de François Clouet, o “Retrato do Arquiduque Albrecht da Áustria” de Rubens, o “Retrato de Augusto Gabriel Godefroy” de Chardin, “O Duque de Berry e o conde de Provence quando crianças” de Drouais, uma “Visita de Carnarvon Castle” de Turner, a “Angélica” de Ingres, “Duas cabeças” de Daumoer, a “Amazona” e “O retrato do pintor Marcellin Desboutin” de Manet, “La Baigneuse au griffon” de Renoir, o “Pobre pescador” de Gauguin, “La Robe a Ramages”, o “Retrato da Princesa Bibesco” e “Yvonne Printemps e Sacha Guity” de Vuillard, “Torso” de Matisse, “A Toilette” e o “Atleta” de Picasso, e o espetacular retrato de Don João Antonio Llorente de Goya, que é o quadro que mais impressionou a imprensa londrina. Numerosas obras ainda foram adquiridas recentemente e são desconhecidas pelo público brasileiro, pois vieram diretamente de Nova Iorque para a Europa”. In: Entrevista da Sra Rosy Borba para o Serviço Brasileiro da BBC, irradiado no dia 7 de Agosto de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Exposição MASP em Londres. No mesmo período, o MASP emprestou fotografias para a exposição de Cézanne que aconteceu no festival de Edimburgo, que assim como Londres, também teve recorde de visitantes. Correspondência de Philip James (Director Arts) para Professor Bardi, de 17 de novembro de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Exposição MASP em Londres.

⁵⁹⁶ S. DE SOUZA-LEÃO GRACIE. Exposição dos quadros do Museu de Arte de São Paulo. Comunicado da Embaixada dos Estados Unidos do Brasil. Londres, 4 de Julho de 1954. Idem.

devido ao grande número de visitantes e, sendo considerada uma das mais exitosas mostras do pós-guerra, conforme relatado em “Habitat”.⁵⁹⁷

Por fim, a última exposição na Europa teve grande êxito, *103 dipinti del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile*, apresentada em catorze salas do Palácio Real de Milão com inauguração em novembro de 1954, na presença do Embaixador do Brasil em Roma Carlos Alves de Souza, o Cônsul brasileiro Mário Loureiro Dias Costa, o Prefeito de Milão Virgilio Ferrari e os professores Gian Alberto Dell'Acqua, Fernanda Wittgens e Constantino Baroni.⁵⁹⁸

No mesmo período, Bardi emprestou pinturas à *Galleria del Milione*, a qual esteve envolvido em sua fundação, em 1930.⁵⁹⁹ O MASP ganhou grande destaque e recebeu outrossim convite de De Angelis, Palma Bucarelli e Carlos Alves de Souza, para após Milão expor na Galeria de Arte Moderna de Roma – GNAM, o que não foi possível pois a exposição já estava prevista para continuar a sua *tournee* nos Estados Unidos.⁶⁰⁰

Em Milão, em paralelo à inauguração da exposição do MASP, teve lugar a cerimônia inaugural das comemorações do IV Centenário de São Paulo, promovida pelo Centro de estudos Econômicos Brasil-Itália, cujo presidente era o político italiano Dino Alfieri. Naquele ano de 1954 diversas atividades representativas do Brasil aconteceram na Itália, tais como a exposição *Architettura brasiliana*⁶⁰¹ e a *Mostra di pittura brasiliana contemporânea*,⁶⁰² com as obras que haviam sido

⁵⁹⁷ “Na Alemanha despertou a curiosidade de entre outros, o escritor Thomas Mann que se abalou da sua solidão para ver um conjunto onde pompeiam Chanach e Holbein.” In: *Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo*. Revista Habitat, Set/Out 1953. p. 45.

⁵⁹⁸ LA VALLE, Mercedes. *Intercâmbio artístico ítalo-brasileiro. Em Milão a coleção do Museu de Arte. Discurso do embaixador Alves de Souza na abertura da mostra, no Palácio Real - O Tiziano falso - Portinari e outros artistas modernos na exposição de Roma*. A Gazeta de São Paulo, 18 de dezembro de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁵⁹⁹ Correspondência de 18 de maio de 1955, sobre licença de empréstimo de três pinturas à óleo de Bardi à Galleria del Milione com término em novembro de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1955, Correspondência Geral.

⁶⁰⁰ “Sou-lhe muito grato pela gentileza do convite para integrar a Comissão de Honra da exposição, em Milão; aceito-o com imenso prazer. Pretendo comparecer à cerimônia inaugural, à 25 de novembro vindouro, quando estarei naquela cidade, para as comemorações do IV Centenário da Fundação de São Paulo, promovidas pelo Centro de estudos Econômicos Brasil-Itália, de que é presidente o Senhor Dino Alfieri. Atendendo ao pedido que fez em sua carta, sugiro que sejam convidados para a Comissão de Honra o Senhor Giuseppe Ermini, Ministro da Instrução Pública, e o Senhor Francesco De Angelis d'Ossat, Diretor Geral de Belas Artes. Ambos muito tem cooperado espontânea e eficazmente com esta Embaixada no setor das relações ítalo-brasileiras. Desejo, agora, lembrar a Vossa Senhoria que há a possibilidade de realizarmos também em Roma a exposição dos quadros do Museu de São Paulo. A Dra. Palma Bucarelli, Superintendente da Galeria de Arte Moderna, estaria disposta a ceder espaço para tal fim, na aludida Galeria”. Correspondência de Carlos Alves de Souza a P. M. Bardi, de 26 de outubro de 1954. In: Centro de documentação do MASP – 1954, Exposição do MASP em Milão.

⁶⁰¹ *Architettura brasiliana*: Presentata dal Comitato per le celebrazioni del IV centenario di San paulo, dall'Istituto Nazionale di urbanistica e dalla Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'arte moderna [presso] la Galleria Nazionale d'arte moderna in Roma. 4 Marzo- Pubblicazion Roma: Ministero Della Pubblica Istruzione, 1954 (Tip. Ist. Graf. Tiberino). In: Risultati ricerca OPAC.

⁶⁰² *Mostra di pittura brasiliana contemporânea*: Roma, novembre-Dicembre 1954. [catalogo. Presentazione di Palma Bucarelli]. (sovrintendenza alla Galleria Nazionale d'arte moderna) Roma: Tip. Ist. Graf. Tiberino, [1954]. In: Risultati ricerca OPAC.

expostas na seção brasileira da Bienal de Veneza, ambas na GNAM,⁶⁰³ consequência do intercâmbio artístico ítalo-brasileiro que vinha se reforçando.

Ainda em 1954, outras exposições brasileiras aconteceram na Suíça, como *Gravure Brésilienne*, em parceria entre o MAM-SP e o MAM-RJ, no *Kunstmuseum* em Berna (maio-junho), no *Musée Rath* de Genebra (setembro) e no *Kunstgewerbemuseum* de Zurique (outubro-novembro) que também recebeu *Brasilien baut: moderne brasilianische Architektur, neue brasilianische Graphik, Plastiken von Mary Vieira*. E, no ano seguinte, o Brasil participaria da *Mostra Nazionale del disegno e dell'incisione moderna* em Lugano, patrocinada pela *Mostra Nazionale di Bianco e Nero*, ocasião a qual foi pedido a Bardi o empréstimo de gravuras de Lasar Segall.⁶⁰⁴ Bardi estava ainda organizando uma exposição de Burle Marx, que seria realizada no *Kunstgeneral museum* de Zurique.⁶⁰⁵

De certa forma, as mostras do Brasil no exterior aproximaram os museus brasileiros, que buscaram estabelecer maior colaboração entre eles, como ocorrido entre o MAM-RJ e o MASP.⁶⁰⁶ Além disto, a repercussão do Brasil no exterior, despertou a atenção de políticos brasileiros, que propuseram projeto de exposição intitulada “A arte brasileira desde o pré-colombiano até hoje”, com um roteiro que iniciaria em Portugal e depois seguiria o mesmo percurso realizado pelo MASP.⁶⁰⁷

De fato, desde que a exposição iniciou sua *tournee* na Europa foram realizados numerosos convites,⁶⁰⁸ provenientes principalmente de instituições

⁶⁰³ *Exalta a Itália as obras do Museu de Arte de São Paulo. "Exemplo de caráter vivo e prático, para a aproximação mais direta dos meios artísticos entre os dois países" - reconhecimento ao trabalho do senador Assis Chateaubriand.* Diário de São Paulo, 09 de dezembro de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes.

⁶⁰⁴ “Não posso me conformar com a ausência de Segall. Sem ele a exposição não corresponde à verdade. Por isto espero que você contribua à mesma enviando-me seis ou oito desenhos e algumas gravuras, tudo em preto e branco ou em cores. No catálogo constará a procedência e no prefácio (do Sergio Milliet) é feita inteira justiça à importância e contribuição do Segall na arte brasileira. Conto sobre você e sobre uma pronta resposta afirmativa.” Correspondência a Bardi, de Berna, em 3 de março de 1955. In: Centro de documentação do MASP – 1955, Correspondência Geral.

⁶⁰⁵ Correspondência de Lina Bo Bardi para Burle Marx, de 4 de março de 1954. In: STUCHI, Fabiana Terenzi. Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. p.184.

⁶⁰⁶ “CONSULTO PRESADO AMIGO POSSIBILIDADE SUA VINDA RIO PARA ENTENDIMENTOS ACERCA INTERCAMBIO EXPOSICOES DOIS MUSEUS SAUDADCOES.” Telegrama de Carlos Flexa Ribeiro (Diretor-geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) a Bardi [1955]. In: Centro de documentação do MASP – 1955, Correspondência Geral.

⁶⁰⁷ Correspondência de Raul Fernandes (Ministro das Relações Exteriores) a Cândido Motta Filho (Ministro da Educação e Cultura), de 2 de maio de 1955. Idem.

⁶⁰⁸ Em 8 de fevereiro de 1954 Georges Douguet *Commissaire Général Salon de l'Architecture, du Bâtiment Des Arts Décoratifs et Graphiques* de Casablanca Marrocos, propõe a realização da exposição do MASP em ocasião do *Premier Salon de l'Architecture et des Arts Décoratifs*.; Da mesma forma o Prof. Dr. Carl Georg Heise propõe a realização da exposição após a sua passagem em Londres na *Kustahalle* de Hamburgo; Em 6 de julho de 1954, Theodomiro Tostes, da Secretária do Estado do Rio de Janeiro, propõe a exposição das obras em Portugal; Em Telegrama de 12 de agosto de 1954 Paolo Marinotti do *Centro Internazionale Arti Costume*, propõe a vinda das obras do MASP no Palazzo Grassi de Veneza; Em 19 de novembro de 1954 a Embaixada da República Popular Federativa da Iugoslávia do Rio de Janeiro propõe que as obras que se encontravam em Milão fossem expostas no Museu Nacional de Belgrado em Zagreb e na Galeria Moderna de Ljubljana; Em carta-rádio de 4 de janeiro de 1955 o Museu Nacional de Estocolmo demonstrou interesse em expor as obras

européias, mas também do Brasil⁶⁰⁹ e dos Estados Unidos.⁶¹⁰ Neste último país, a exposição teve lugar somente dois anos após finalizada a temporada europeia, em fevereiro de 1955, possivelmente devido a dívida adquirida pelo MASP com a galeria do marchand Georges Wildenstein, que ameaçou sequestrar os quadros do museu caso a dívida não fosse quitada. Conforme descreve o jornalista Moraes, o episódio foi somente solucionado, com muito custo e devido ao alto valor da dívida, mediante empréstimo da Caixa Econômica Federal, durante o Governo Juscelino Kubitschek, que somente concedeu o empréstimo mediante a criação de uma fundação sem ligações com os Diários Associados, intitulada Associação Museu de Arte de São Paulo e a detenção da coleção como patrimônio do Governo.⁶¹¹

Assim, a exposição *Paintings from the São Paulo Museu*, foi finalmente inaugurada no dia 21 de março de 1957 no *Metropolitan Museum of Art* de Nova York, precedida por um Banquete de Gala acolhido por Roland Redmond, Presidente deste Museu e Amaral Peixoto, Embaixador do Brasil nos Estados Unidos. Para esta ocasião, conforme descrito, Assis Chateaubriand recém designado embaixador do Brasil na Grã-Bretanha, viajou em avião especial da Varig com uma comitiva de representantes brasileiros composta por trinta e seis pessoas.⁶¹² A exposição organizada por Theodore Rousseau Jr., um dos diretores do *Metropolitan*, contou com setenta e quatro obras da Pinacoteca do MASP, organizadas em catorze salas.

O sucesso da exposição mais uma vez obteve grande êxito, desta vez em território norte-americano, acentuando também a cooperação artística entre o Brasil e os Estados Unidos.⁶¹³

na Suécia, a partir de interesse por parte do rei; A Embaixada da Áustria pediu que fosse verificada a possibilidade de envio a Viena dos quadros do MASP em carta de 7 de Janeiro de 1955. In: Centro de documentação do MASP – 1953 e 1954, Correspondência Geral.

⁶⁰⁹ O Reitor de universidade da Bahia Dr. Edgar Santos demonstrou interesse na possibilidade de trazer a exposição que Bardi fez na Europa.; Da mesma forma Carlos Flexa Ribeiro justificou o interesse do MAM/Rio acerca do intercâmbio de exposições dos dois museus MASP e MAM/Rio, propondo a vinda da exposição ao Rio de Janeiro. In: Centro de documentação do MASP - 1954, Museu de Arte da Bahia e 1955, Correspondência Geral.

⁶¹⁰ Em Telespresso de 14 de fevereiro de 1955 a *Winnipeg Art Gallery* demonstrou interesse em exibir as Masterpieces do Museu de São Paulo; E o Museu de São Francisco propôs a exposição após o *Metropolitan*. Outros museus da Filadélfia, São Francisco, Dallas, Ohio, Los Angeles e Califórnia demonstraram igual interesse. In: Centro de documentação do MASP - 1954, Correspondência Geral.

⁶¹¹ MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. pp. 586-594.

⁶¹² *Pronta a mostra dos quadros do Museu de Arte de São Paulo em Nova York*. Diário de São Paulo, 20 de março de 1957. In: Centro de documentação do MASP - 1957, Recortes.

⁶¹³ Inicialmente eram previstas exposições no *Metropolitan Museum* de New York, em Washington e em São Francisco, patrocinadas pela Kress Foundation conforme correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho a Fernando Edward Lee, de 24 de Março de 1955. In: Centro de documentação do MASP - 1955, Correspondência Geral.

3.8. Pauliceia em festa, o IV Centenário e a II Bienal do Museu de Arte Moderna

A II Bienal do Museu de Arte Moderna coincidiu com os festejos das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo e a construção do Parque Ibirapuera; eventos de histórias indissociáveis que tiveram a participação de Matarazzo Sobrinho em sua organização.

Desde 1948 pensava-se na organização dos festejos do IV Centenário, ações que deram início no mesmo ano da criação da I Bienal paulista, em 1951, a partir da aprovação do Plano de Melhoramentos Públicos pela Câmara Municipal de São Paulo.⁶¹⁴ Nesse mesmo ano, Matarazzo Sobrinho era membro da Comissão do IV Centenário, tornando-se o seu Terceiro Presidente, e, posteriormente, sendo nomeado Presidente pelo governador Lucas Nogueira Garcez e pelo prefeito Armando de Arruda Pereira.⁶¹⁵ Matarazzo Sobrinho permaneceu neste cargo até 1954 e devido a sua demissão, ocasionada por um desentendimento com o prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, foi então substituído pelo poeta Guilherme de Almeida.⁶¹⁶

Antes de assumir oficialmente o papel de Presidente da Comissão do IV Centenário, este cargo fora disputado entre Ciccillo e o ex-prefeito de São Paulo, o arquiteto Cristiano Stockler das Neves, também membro desta Comissão e favorável à localização dos festejos em outro local que não fosse o Ibirapuera, área proposta por Matarazzo Sobrinho, na época distante do centro e sem infraestrutura urbana.⁶¹⁷

⁶¹⁴ ARTIGAS, Rosa. *São Paulo de Ciccillo Matarazzo*. p. 60. In: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*.

⁶¹⁵ “A constituição da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo teve origens no decreto do Prefeito Paulo Lauro, de 29 de Julho de 1948, que nomeou um grupo de pessoas para organizar a comissão dos festejos do IV Centenário. A primeira comissão formada para a direção dos eventos comemorativos foi regulamentada pela portaria de julho de 1950, baixada pelo prefeito Lineu Prestes. Era composta por Armando de Arruda Pereira (presidente), Gumercindo Pádua Fleury (secretário), Oscar Reinaldo Muller Caravellas (tesoureiro) e contava ainda com José Pedro Leite Cordeiro, Cristiano Stockler das Neves, Otávio de Andrade e Armando Leal Pamplona. Em abril de 1951, o Governador Lucas Nogueira Garcez criou a Comissão de participação do Estado nas Comemorações do IV Centenário na qual Francisco Matarazzo Sobrinho era um dos membros, tornando-se também em decreto posterior terceiro presidente da comissão estadual. Só em 28 de dezembro de 1951, o Governador e o Prefeito estabelecem um convenio tendo em vista as comemorações, sendo escolhido como presidente Francisco Matarazzo Sobrinho que permaneceu no cargo até março de 1954.” Cf. “Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo”. Prefeitura do Município de São Paulo, Arquivo n. 7. In: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*. nota 71, p. 85.

⁶¹⁶ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*. p. 73. E conforme documentação vista no arquivo. Carnaval?

⁶¹⁷ Barone destaca que ao contrário de Ciccillo, Stockler era defensor de uma ideia de modernidade apoiada nos valores tradicionais da Beaux-Arts e do ecletismo. BARONE, Ana Cláudia Castilho. *A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954)*. p. 299.

Somente após vinte e oito anos, Ciccillo conseguiu implantar em cerca de um ano e meio, o primeiro parque metropolitano de São Paulo, o Parque do Ibirapuera,⁶¹⁸ sendo o responsável pela sua construção e negociações políticas. Esta área foi alvo de intensas polêmicas, com destaque àquelas promovidas na primeira metade da década de 1950, pela Sociedade Amigos da Cidade, por meio do jornal “Estado de São Paulo”.⁶¹⁹

Outras polêmicas foram também direcionadas à escolha de Oscar Niemeyer por Matarazzo Sobrinho, segundo descreve Artigas como “*arquiteto carioca, moderno e comunista*”, que projetaria o parque para receber as exposições da Feira Internacional da Indústria de São Paulo⁶²⁰ e contratado após negociações com o Instituto dos Arquitetos do Brasil.⁶²¹

Para integrar a sua equipe os arquitetos, Niemeyer convidou Hélio Uchoa, Zenon Lotufo, Eduardo Kneese de Melo, Ícaro de Castro Melo e os colaboradores, Gauss Estelita e Carlos Lemos.⁶²² Do conjunto arquitetônico que compunha o Parque Ibirapuera, foram construídos edifícios provisórios e permanentes, com destaque ao Palácio das Indústrias, o Palácio dos Estados e o Palácio das Nações, todos interligados por uma marquise de forma irregular, além do Palácio das Exposições, o Palácio da Agricultura e o Ginásio de Esportes, localizados nas proximidades do parque.

Para a concepção paisagística, o arquiteto Roberto Burle Marx realizou os jardins em tempo recorde e, na abertura do parque foi também inaugurado o Monumento às Bandeiras, obra do escultor ítalo-brasileiro Victor Brecheret, encomendada pelo governo de São Paulo em 1921. Outro monumento que faz parte

⁶¹⁸ “Segundo Theodoro Sampaio, a palavra tupi “Ibirapuera” significa pau, árvore, madeira velha; segundo João Mendes Junior, pau podre.” In: *O “Palácio das Indústrias”, no Parque Ibirapuera*. Revista Habitat, Set/Out, 1954. p.77.

⁶¹⁹ Barone realizou um estudo sobre as polêmicas que envolveram a área e construção do parque Ibirapuera, traçando um panorama da história do terreno, que desde 1891 foi cedido pelo ministério da Agricultura ao município de São Paulo. A decisão de se implantar um parque público no terreno foi levada à Câmara Municipal em 1926 e, a partir dessa data, um intenso conflito entre o poder público e interesses particulares de diversas naturezas, pela propriedade de frações da gleba, gerou uma série de polêmicas. Entre 1934 e 1938, durante a gestão do prefeito Fábio Prado, esforços foram realizados para viabilizar a implantação do parque através de trabalhos de ajardinamento. Entretanto, a partir de 1938, com a gestão do prefeito Prestes Maia, o parque ficou abandonado sendo vítima de inúmeras invasões, uma parte foi cedida a um quartel, outra ao instituto Biológico e outra, tomada pelos grileiros. Também foi cogitada a implantação do Jockey Club ou aeroporto. A história do Parque Ibirapuera é marcada por conflitos de interesses, sobretudo pela grande expectativa em dar à cidade de São Paulo, que teria sofrido um aumento de população considerável, áreas verdes. Barone destaca ainda o fato das polêmicas não terem acontecido por meio dos jornais de Assis Chateaubriand, considerado pela autora inimigo declarado de Ciccillo Matarazzo. In: BARONE, Ana Cláudia Castilho. *A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954)*.

⁶²⁰ ARTIGAS, Rosa. *São Paulo de Ciccillo Matarazzo*. p. 60. In: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*.

⁶²¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*. p. 83.

⁶²² MACEDO, Wesley & ESCOBAR, Miriam A *concretização da imagem do IV Centenário da cidade de São Paulo: o Parque do Ibirapuera*.

do conjunto do Parque Ibirapuera é o Obelisco da Revolução Constitucionalista de 1932, construção iniciada em 1947, mas concluída somente após a inauguração do parque.

A respeito da programação do IV Centenário, uma série de atividades de diferentes orientações tiveram lugar, assim como refere a socióloga Arruda: uma combinação entre passado e presente, simbolizada também pelos seus emblemas, o bandeirante e a espiral. O primeiro remetia a história e a tradição e o segundo o novo destino comprometido com o moderno.⁶²³ Desenhada por Niemeyer, a espiral com um eixo inclinado de 60 graus, aparece nas imagens do projeto do parque nos anos 1950 e foi erguida pelo engenheiro Zenon Lotufo, mas ao desafiar as leis da física e sem uma base de sustentação adequada, se desfez poucos dias após ser erigida.⁶²⁴ O símbolo da espiral também foi usado nos troféus do IV Centenário, concedidos a personalidades da cidade de São Paulo, conforme encontrado em documentação iconográfica e, a existência do troféu cedido a Pietro Maria Bardi encontrado em visita à Casa de Vidro.

Os festejos ocorreram além dos dias oficiais do aniversário de São Paulo (9, 10 e 11 de julho de 1954). Arruda enfatizou a magnitude dessas comemorações, listando os eventos, dentro deles destacando a Feira Internacional da Indústria de São Paulo, com a participação de mais de 700 empresas; a Mostra dos Países, com a adesão de 26 países e a Mostra dos Estados, além de uma série de eventos culturais.⁶²⁵

No âmbito da dança, após quase dois anos de trabalho contínuo, formou-se o grupo de Ballet do IV Centenário, que apresentou espetáculos internacionais e criações de obras de inspiração tipicamente brasileira. Do corpo de baile, participaram elementos nacionais com a colaboração de artistas estrangeiros, tendo sido convidado o coreógrafo italiano de origem húngara Aurel Milloss para o papel de Diretor Artístico, a bailarina paulista Edith Pudelko e a italiana Lia Dell'Ara. O Ballet do IV Centenário se apresentou no Ginásio do Pacaembu, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Municipal regida pelo maestro Nino Stinco. A cenografia foi incumbida ao italiano Aldo Calvo, que imigrou ao Brasil em 1947 e logo após trabalhou no Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, e o figurino dirigido pela italiana

⁶²³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*. p. 71.

⁶²⁴ *Curiosidades sobre o Parque Ibirapuera*. IV Centenário de São Paulo, especial memória. In: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/ibirapuera/curiosidades.html> [Acesso em: 11/07/2014, 18:18h]

⁶²⁵ Todos os eventos citados a seguir foram extraídos de ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura São Paulo no meio século XX*. pp. 93-95.

Maria Ferrara. É possível ainda ver no programa das apresentações o envolvimento de artistas brasileiros na categoria cenário e trajes.⁶²⁶

No domínio da música relevam-se os trabalhos dos compositores Heitor Villa Lobos e Francisco Mignone, além dos concursos de peças sinfônicas baseadas em temas da história de São Paulo, para os quais criou-se o Prêmio Carlos Gomes, atribuído a Camargo Guarnieri. Foi instituído o concurso de bandas civis e compostas músicas populares, tais como "São Paulo Quatrocentão", "Pauliceia em Festa" e "Parabéns São Paulo".

Na área de romance, poesia, roteiros cinematográficos e teatrais, destacam-se o Festival Martins Pena promovido pela Escola de Arte Dramática - EAD, o Festival de Cinema e o Festival de Cinema Científico.

Na esfera das exposições, uma série de mostras tiveram lugar, assim como junto do Festival Brasileiro de Folclore a Exposição de Artes e Técnicas Populares, a Exposição da História de São Paulo organizada pelo historiador português Jaime Cortesão e a Exposição de Arte Italiana intitulada "De Caravaggio a Tiepolo", homenagem do governo italiano a São Paulo, que reuniu 115 telas e 119 gravuras, coletadas em museus e acervos particulares.⁶²⁷

No mesmo período das comemorações do IV Centenário, Bardi estava em *tournée* com as obras do MASP na Europa. Em reportagem publicada no jornal italiano "Fanfulla", Bardi queixou-se da impossibilidade em colaborar nestes eventos a partir de sua proposta de exposição:

(...) a São Paulo esiste una delle più complete fototeche d'arte del mondo, del resto registrata anche nell'apposito catalogo dell'Unesco, messa insieme con il consiglio di specialisti nei vari campi della storia dell'arte. Tra parentesi diremo che fu il potere contare su questo materiale che il Museo d'Arte propose alla Commissione del IV Centenario "l'Esposizione della Cultura Plastica Contemporanea", esposizione che, poi, non volemmo più fare per ragioni che a tempo opportuno spiegheremo."⁶²⁸

⁶²⁶ Dentre os artistas que participaram da criação de cenário e trajes estão: Cândido Portinari, Roberto Burle-Marx, Edoardo Anahory, Noêmia Mourão, Quirino da Silva, Emiliano Di Cavalcanti, Aldo Calvo, Irene Ruchti, Clovis Graciano, Heitor dos Prazeres, Oswald de Andrade Filho, Tomás Santa Rosa, Darcy Penteadó, Toti Scialoja e Flavio de Carvalho. In: <http://www.abril.com.br/especial450/materias/ibirapuera/curiosidades.html> [Acesso em: 11/07/2014, 18:18h]

⁶²⁷ A exposição "De Caravaggio a Tiepolo" foi organizada pela *Direzione Generale delle Relazioni Culturali*, do *Palazzo Chigi* (sede na época do *Ministero degli Affari Esteri*) e da *Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti*, do *Ministero della Pubblica Istruzione d'Italia* conforme consta documentado em: *Exalta a Itália as obras do Museu de Arte de São Paulo. "Exemplo de caráter vivo e prático, para a aproximação mais direta dos meios artísticos entre os dois países" - reconhecimento ao trabalho do senador Assis Chateaubriand*. Diário de São Paulo, 09 de dezembro de 1954. In: Centro de Documentação MASP – 1954, Recortes. Esta reportagem relata ainda que livros e filmes brasileiros haviam começado a ser traduzidos e editados na Itália, reforçando o intercâmbio italo-brasileiro.

⁶²⁸ BARDI, P. M. *La Mostra dell'Orangerie. L'interesse per l'esposizione della concezione didattica del "Museo Champignon" di San Paolo*. Fanfulla São Paulo, 18 de outubro de 1953. In: Centro de Documentação MASP – 1953, Recortes.

Apesar disto, a revista “Habitat” se dedicou a algumas reportagens sobre as comemorações do IV Centenário, elogiando o projeto do Parque Ibirapuera como um espaço caracterizado por três artes: escultura, arquitetura e urbanística, o qual teria se apropriado da força imaterial presente nas últimas obras de Le Corbusier, ao mesmo tempo inventiva e audaciosa, presentes também nos últimos trabalhos de Niemeyer. Segundo a mesma reportagem, esta era a linguagem ideal para transmitir a importância e o grau de desenvolvimento técnico e industrial do Estado de São Paulo.⁶²⁹ Em edição posterior foi dedicada matéria exclusiva ao edifício do Palácio das Indústrias, ressaltando as linhas arquitetônicas modernas e a sua inserção dentro do conjunto do Parque Ibirapuera.⁶³⁰ E mais uma consagração foi destinada a exposição italiana “De Caravaggio a Tiepolo” que, segundo a revista, foi uma “*feliz escolha, afinal, que é a arte transportada, aclimatada e desenvolvida na América Latina colonial, senão o barroco?*”⁶³¹

O maior destaque neste trabalho será destinado à II Bienal do Museu de Arte Moderna, que organizou pela segunda vez a Exposição Internacional de Arquitetura – EIA, no Palácio dos Estados, tendo notável júri composto por Le Corbusier, Max Bill, Afonso Eduardo Reidy, Gregório Warchavchik, José Luís Sert, e premiação a Walter Gropius.

Durante a organização da II Bienal do Museu de Arte Moderna foi cogitado pela prefeitura de São Paulo a cessão da Esplanada do Trianon por mais vinte anos, visando a realização desta mostra.⁶³² No entanto, o adiamento da abertura da Bienal para dezembro de 1953, de modo que fosse estendida até fevereiro de 1954, fazia parte da estratégia de incorpora-la às comemorações do IV Centenário e, por consequência, o seu deslocamento coincidiu com a abertura do Parque Ibirapuera.⁶³³

Assim, após a primeira experiência, a segunda edição da Bienal buscou aprimorar-se em vários sentidos.⁶³⁴ Dentre as mudanças previstas, aprovada pela maioria de Comissão da Bienal, destacou-se a eliminação dos convites pessoais,

⁶²⁹ NIEMEYER, Oscar; CAVALCANTI, Helio Uchôa; LOTUFO, Zenon; MELLO, Eduardo Kneese. Arquitetura no Parque Ibirapuera. As obras para a Exposição do IV Centenário de São Paulo. Revista Habitat, Mai/Jun, 1954. pp. 20-27.

⁶³⁰ O “Palácio das Indústrias”, no Parque Ibirapuera. Revista Habitat, Set/Out, 1954. p.77.

⁶³¹ VIEIRA, José Geraldo. *Mostra de Arte Barroca italiana no Ibirapuera “De Caravaggio a Tiepolo.”* Revista Habitat, Set/Out, 1954. p. 33.

⁶³² “Cogita a Prefeitura a cessão do ‘Trianon’ por vinte anos. *Jornal de Notícias, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1951.*” In: ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 43.

⁶³³ FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*. p. 80.

⁶³⁴ A França solicitara aos organizadores da mostra que não fossem mais realizados convites diretamente aos artistas, mas às delegações de países Correspondência encontrada no arquivo ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

critério adotado em vista de evitar suscetibilidades individuais acentuadas no meio artístico, conforme registra Pedrosa: “*Não haverá pois nomes convidados individualmente: todos deverão apresentar-se espontaneamente. Serão submetidos ao júri de seleção grandes e pequenos artistas, figuras de nomeada e figuras apagadas.*”⁶³⁵ Não obstante, a organização para a confirmação de adesões internacionais foram desta vez divididas, embora Yolanda Penteadó tenha sido fundamental para conseguir na França o contato com o artista Pablo Picasso e trazer pinturas de todas as suas fases, além de “*Guernica*”, uma das pinturas *picassianas* de maior importância, que se encontrava naquele período no *Museum of Modern Art* - MoMA em Nova York, sob vontade de Picasso, enquanto a Espanha estivesse em ditadura franquista.⁶³⁶ Esta Bienal foi popularmente conhecida como “*Bienal de Guernica*”, e trouxe também grandes expoentes das artes como Marcel Duchamp, George Braque e Paul Klee, consagrando o abstracionismo.

No ponto de vista das relações internacionais, foi possível constatar por meio de correspondência entre o advogado de Matarazzo Sobrinho, Renato Paliceo, com Mario Novello, que estava em contato com Rodolfo Pallucchini e Giulio Baradel, o apoio brasileiro na organização da mostra italiana na II Bienal paulista.⁶³⁷ Em outra correspondência, foi constatado o planejamento de uma reunião em Paris, em meados de outubro de 1953, entre Pallucchini e Lourival Gomes Machado, no qual seriam acertados detalhes sobre a Bienal paulista.⁶³⁸ Mas, a exclusividade com a Itália foi confirmada a partir do envio da lista não oficial da *salle Cubiste*, ou seja, das obras francesas que seriam apresentadas na Bienal paulista.⁶³⁹ Este último fato foi também comprovado pela pesquisadora Durante, que destacou ainda o esforço em se constituir uma representação italiana que não comprometesse a sua exposição, particularmente com relação às exposições da França e da Alemanha.⁶⁴⁰

Conseqüentemente, a II Bienal do Museu de Arte Moderna foi inaugurada em 2 de outubro de 1951.⁶⁴¹ Neste momento Sergio Milliet havia assumido a direção do MAM, mantendo-se enfrente dele e substituindo Lourival Gomes Machado nas

⁶³⁵ Mário Pedrosa Obras completas Vol. II. *As Bienais de São Paulo*. (textos levantados e organizados pela Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes FFLCH-USP). p. 13.

⁶³⁶ ARTIGAS, Rosa. *São Paulo de Ciccillo Matarazzo*. p. 62. In: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*.

⁶³⁷ Correspondências encontradas no arquivo ASAC, serie Mostre all'estero, Biennali di San Paolo del Brasile, n. 18 buste (1951-1973).

⁶³⁸ Idem.

⁶³⁹ Idem.

⁶⁴⁰ DURANTE, Lia. *Le Mostre all'estero della Biennale di Rodolfo Pallucchini (1947-1957)*. 102p. In: *Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini*.

⁶⁴¹ ARTIGAS, Rosa. *São Paulo de Ciccillo Matarazzo*. p. 58. In: FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*. No Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo também foram encontradas informações sobre os desentendimentos de Lourival Gomes Machado. mesmo com os problemas de ameaça de demissão de Lourival Gomes Machado por desentendimentos com Yolanda Penteadó,

Bienais paulistas, onde permaneceu até 1957. O Pavilhão das Nações recebeu as obras estrangeiras e o Pavilhão dos Estados abrigou os artistas nacionais, totalizando os dois espaços uma área expositiva de 28mil m².⁶⁴²

A França enviou uma seleção das obras mais famosas do cubismo; a Itália uma expressiva síntese do futurismo; a Bélgica, Áustria, Luxemburgo e Noruega se dedicaram a seus mais conhecidos expressionistas; a Alemanha realizou uma exposição de Paul Klee; a Inglaterra enviou um conjunto Henry Moore; da Suíça uma mostra da obra de Ferdinand Hodler; dos Estados Unidos foi enviada uma série substancial de Alexander Calder e da Holanda uma representação de movimento De Stijl.⁶⁴³ Os brasileiros tiveram a representação de 180 artistas, totalizando 400 trabalhos e duas salas especiais, uma para o artista Eliseu Visconti e outra com a Mostra da Paisagem Brasileira, organizada pelo diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, Rodrigo Melo Franco.⁶⁴⁴

Algumas das atividades realizadas nesta Bienal assemelham-se às propostas do MASP, como a formação do primeiro grupo de monitoria ao público, no qual as candidatas à função passariam por um extenso programa preparatório, com curso ministrado por Wolfgang Pfeiffer, além do contato com artistas participantes na véspera da mostra.⁶⁴⁵ Também as salas especiais de caráter "histórico-pedagógico", que proporcionariam ao grande público a compreensão do panorama da arte moderna e elogiadas por Mário Pedrosa em entrevista à Tribuna da Imprensa.⁶⁴⁶ Desta forma a Bienal, assim como se propunha o MASP era destinada à massa.

Apesar do sucesso da segunda edição da Bienal paulista, esta mostra era ainda jovem e inexperiente, conforme foi demonstrado pelas dificuldades de transporte de obras. No caso da Itália, esta havia sido convidada a expor depois da Bienal na cidade de Caracas, Venezuela, fato impossibilitado devido as dificuldades de envio das obras, ocasionado também pela falta de apoio das embaixadas.

Não obstante, foi desta vez que a Bienal paulista foi comparada à sua precursora, a Bienal de Veneza pelo Comissário da Itália Rodolfo Pallucchini, quando de regresso a seu país, declarou que a Bienal brasileira superava a realização italiana em vários aspectos: "*Tendo-se em vista os 32 países que participaram da Bienal de São Paulo, é certo que Veneza ficará em inferioridade*", expressando insatisfação com a edição anterior da Bienal de Veneza, que passou a

⁶⁴² FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*. p. 83.

⁶⁴³ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. p. 43.

⁶⁴⁴ FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas (org.). *Bienal 50 anos*. p. 83.

⁶⁴⁵ ZANINI, Walter. *Monitores na II Bienal*. O Tempo, São Paulo, 15 de dezembro de 1953. In: ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. p. 55.

⁶⁴⁶ Idem. p. 56.

priorizar o espaço dos artistas italianos em detrimento das delegações estrangeiras.⁶⁴⁷

Fazer uma Bienal em São Paulo não foi uma tarefa fácil, mesmo apropriando-se do modelo da Bienal de Veneza e contando com o apoio italiano. Antes deste evento nada semelhante aconteceu no continente americano, proporcionando a maior entrada das artes internacionais e a saída das artes brasileiras e latino americanas.

Após a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo foram se consolidando novas instituições culturais pelo mundo, como foi o caso da Bienal de Paris fundada em 1959 pelo ministro André Malraux para artistas com menos de 35 anos de idade,⁶⁴⁸ consolidando-se ainda uma nova geografia da arte. Hoje, somam-se mais de trezentas bienais em todo o mundo⁶⁴⁹ e, no Brasil, além de São Paulo foram fundadas as Bienais da Bahia, de Curitiba e do Mercosul, resultado do sucesso paulista.⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ PUCCIO, Guido. *Repercute na Itália a II Bienal de São Paulo*. Folha, 14 de fevereiro de 1954. In: Idem. p. 57.

⁶⁴⁸ BONOMI, Maria. *Bienal Sempre*. p. 35.

⁶⁴⁹ Dado obtido em palestra do Prof. Roberto Pinto (Università di Trento): *Nuove geografie dell'arte, il turismo delle mostre all'epoca delle biennali*. Seminário sobre o tema "Viagens", da Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali - Università degli Studi di Padova. 21 de maio de 2013.

⁶⁵⁰ Dados encontrados na webpage da Biennial Foundation, organização fundada em 2009 para criar um espírito de solidariedade entre bienais de arte contemporânea em todo o mundo e facilitar a troca de informações e conhecimentos destas mostras: <http://www.biennialfoundation.org/biennial-map/> [Acesso em: 11/07/2014, 23:13]

Capítulo 4: Novas sedes, novas perspectivas

O MASP e o MAM ganharam reconhecimento tanto em âmbito nacional como internacional, constituindo importantes acervos de arte e ampliando as suas atividades didáticas. Assim o edifício no qual as duas instituições estavam instaladas, não supria mais as suas necessidades museológicas e, a busca por novos locais que pudessem abrigar os museus se deu nos anos 1950. O MASP tentou firmar um acordo com a FAAP, que estava construindo sua sede, e o MAM confiou um projeto de museu ao arquiteto Affonso Eduardo Reidy, no Trianon, terreno localizado na Avenida Paulista. Ambos planos não se concretizaram por uma série de razões. O Trianon já teria abrigado a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, por isto, estaria na mira de Matarazzo Sobrinho. Mas foi o MASP, que devido aos seus contatos com a Prefeitura de São Paulo, conseguiu o local que ganhou projeto da arquiteta Lina Bo Bardi. O MAM vinha passando por algumas crises, motivo que levou Matarazzo Sobrinho a fechá-lo e a doar seu acervo ao MAC-USP. Apesar disso, o museu se reestabeleceu e, após transitar por diversas sedes, implantou-se definitivamente com novo projeto na Marquise do Parque Ibirapuera. Local este onde Lina Bo Bardi havia realizado a exposição “Bahia no Ibirapuera”, sendo contra a instalação do MAM, devido a obstrução da vista do Parque. Por outro lado, Assis Chateaubriand com novos planos de estabelecer novos museus em todo o Brasil, convidou Yolanda Penteado para fazer parte de seu projeto, que teria as referências do MASP e MAM em seus estabelecimentos.

▪ BIBLIOGRAFIA

- 103 *Dipinti del Museo d'Arte di San Paolo del Brasile*. Palazzo reale di Milano. Novembre - Febraio 1955. Edizioni del Milione.
- A cultura nacional e a presença do MASP / referencias de P.M.Bardi*. São Paulo: Fiat do Brasil, 1982. 122p.
- A metrópole e a arte*. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1992. 128p. (Arte e Cultura, 13)
- AJZENBERG, Elza. *MAC USP 40 anos: interfaces contemporâneas*. São Paulo: MAC-USP, 2003. 74p.
- AJZENBERG, Elza. (coord.) *Ciccillo Acervo MAC USP: homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho, Ciccillo*. São Paulo: MAC-USP, 2006. 192p.
- ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da era do Museu à era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. 260p.
- ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976. 282p.
- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. 241p.
- AMARAL, Aracy. *Perfil de um acervo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Techint, 1988. 391p.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989. 407p.
- ARANTES, Otília (org.). *Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1995. 363p.
- ARAÚJO, Emanuel. (Curadoria) *Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi – 100 anos*. Organização: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2000. 120p.
- ARAUJO, Marcelo Mattos & CAMARGOS, Marcia. (org.) *Pinacoteca do Estado. A História de um Museu*. São Paulo: Artemeios, 2007. 201p.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: EDUSC, 2001. 484p.
- BARDI, Lina Bo; EYCK, Aldo Van. *Museu de Arte de São Paulo, São Paulo Brasil 1957-1968*. São Paulo: Editora Blau, Portugal e Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. 64p.
- BARDI, Pietro Maria. *40 anos de MASP*. São Paulo: Crefisul, 1986. 174p.
- BARDI, Pietro Maria. *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso: Série Museus Brasileiros*. São Paulo: Banco Safra, 1982. 222p.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1992. 175p.
- BARDI, Pietro Maria. *I periodici del fascismo contributo a una storia del giornalismo di P. M. Bardi*. Bologna: Zanichelli, 1932. 77p.
- BARDI, Pietro Maria. *Profile of the new brazilian art*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1970. 160p.
- BARDI, Pietro Maria. *Rapporto sull'Architettura (per Mussolini)*. Roma: Critica fascista, 1931. 140p.
- BARDI, Pietro Maria. *Sodalício Com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Editora MASP, 1982. 131p.
- BARDI, Pietro Maria. *The arts in Brazil: a new museum at Sao Paulo*. Milano: Il Milione, 1956. 296p.
- BARDI, Pietro Maria. *Un fascista al paese dei soviet*. Roma: Le edizioni d'Italia, 1933. 169p.
- BARDI, Pietro Maria. *Viaggio nell'architettura*. Milano: Rizzoli, 1971. 125p.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. *A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954)*. An. mus. paul., São Paulo, v. 17, n. 2, Dec. 2009.

BARROS, Regina Teixeira. *Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 1946-1949*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP, 2002. 224p. [dissertação de mestrado]

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 213p.

BIANCHI, Ronaldo. *MAM, uma história sem fim*. Mestrado em administração, PUC-SP, 2006. 227p. [dissertação de mestrado]

BISCOSSA, Franco. *La rivista "quadrante"*. Venezia: Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1977. 107p. [monografia di laurea]

BIVAR, Antonio. *Yolanda*. São Paulo: A Girafa, 2004. 480p.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a Memória Nacional 1917–1945*. São Paulo: Editora UNESP, Museu Paulista, 2005. 333p.

BUSETTO, Giorgio. (a cura di) *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. Venezia: Marsilio, 2006. 218 p.

CAMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 139p.

CANAS, Adriano Tomitão. *MASP: Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade: 1947-1957*. São Paulo: FAU, USP, 2010. 202p. [dissertação de mestrado]

CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle (orgs.). *Amor & Arte Duplas amorosas e criatividade artística*. Tradução de: Ana Luisa Borges. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995. 226p.

CHIARELLI, Tadeu; CHAIMOVICH, Felipe Soeiro & ALVES, Cauê. *MAM(na)OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006. 280p.

CIUCCI, Giorgio. *Gli architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*. Torino: Einaudi, 1989. 222p.

COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo: a travessia*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. 332p.

COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo: colosso brasileiro*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. 407p.

DANTAS, Antônio Arruda. *Dona Olivia (Olivia Guedes Penteado)*. São Paulo: Pannartz, 1975. 103p.

DONAGGIO, Adriano. *Biennale di Venezia un secolo di storia*. Firenze: Giunti, 1988. 50p.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 307p.

FABRIS, Annateresa; CHAIMOVICH, Felipe Soeiro & OSORIO, Luiz Camilo. (curadoria) *MAM 60*. São Paulo: MAM, 2008. 235p.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. (org.) *50 anos Bienal de São Paulo = 50 years of the São Paulo Biennial 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. 352p.

FERRARIO, Rachele. *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*. Milano: Mondadori, 2010. 334p.

FERREIRA, Raquel França Dos Santos. *Uma história da campanha nacional da aviação (1940-1949): o Brasil em busca do seu 'Brevê'*. Dossiê Guerras, Conflitos e Tensões.

FISCHMANN, Daniel Pitta. *O projeto de museus no movimento moderno principais estratégias nas décadas 1930-60*. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2003. 135p. [dissertação de mestrado]

GAY, PETER. *Modernismo o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 578p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. (org.) *Sérgio Milliet, 100 Anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*. São Paulo: AICA, Imprensa Oficial, 2005. 243p.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo: Editora perspectiva, EDUSP, 1992. 198p.

HEDEL, Brigitte & TEIXEIRA, Regina de Barros. *Fernand Léger: relações e amizades brasileiras*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009. 107p.

História e(m) movimento: MAM 60 anos. Atas do Coloquio Internacional História (em) Movimento. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008. 135p.

HOSSAKA, Luiz & BARDI, Pietro Maria. *Coleção Lina Bo e P.M. Bardi no acervo do MASP*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2000, 63p.

KIEFER, Flavio. *MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 1998. 99p. [dissertação de mestrado]

LANNA, Ana Lúcia Duarte; PEIXOTO, Fernanda Arêas; LIRA José Tavares Correia de; SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. (org.) *São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades*. São Paulo: Editora Alameda, 2011. 690p.

LEMONS, Carlos; LEITE, José Roberto Teixeira; GISMONTI, Pedro Manuel. (org.) *L'arte del Brasile*. [Introduzione di Pietro Maria Bardi, con un saggio di Oscar Niemeyer] Milano: Arnoldo Mondadori, 1983. 318p.

LEON, Ethel. *IAC - Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014. 148p.

LINS, Paulo de Tarso Amendola. *Arquitetura nas bienais internacionais de São Paulo (1951-1961)*. São Carlos: EESC, USP, 2008. 582p. [tese de doutorado]

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. 293p.

MAC, uma seleção do acervo na Cidade Universitária / textos históricos: Sérgio Milliet et al. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1983. 69p

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, Vol. 1, No 1, 2012. 77-108p.

MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Texto Vera D'Horta. São Paulo: DBA, 1995. 47p.

MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e Architettura Moderna Storia di una polemica*. Milano: Edizione di Comunità, 1989. 373p.

MARQUES, Jose Castilho Neto. (org.) *Mario Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. 223p.

MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. (org.) *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. 303p.

MARTINS, José de Souza. *Conde Matarazzo: o empresário e a empresa, estudo de sociologia do desenvolvimento*. São Paulo: HUCITEC, 1973. 121p.

MATTOS, David José Lessa. *O espetáculo da cultura paulista. Teatro e TV em São Paulo 1940-1950*. São Paulo: Códex, 2002. 271p.

MENDES, Liliansa. *Pesquisa sobre Cicillo Matarazzo, Parte I*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

MENDES, Liliansa. *Pesquisa sobre Cicillo Matarazzo, Parte II (Entrevistas)*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 211p.

MIYOSHI, Alex. *Arquitetura em suspensão*. São Paulo: Editora Autores Associados, 2011. 192p.

MOLLIER, Jean-Yves; SIRINELLI, Jean-François; VALLOTTON, François. (dir.) *Culture de masse t culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*. Paris: PUF, 2006. 323p.

MORAIS, Fernando. *Chatô o Rei do Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1994. 732p.

Mostra internazionale di architettura. Brasile: 50 anni dopo Brasilia: Padiglione Brasile, 12. Mostra internazionale di architettura.

MULAZZANI, Marco. *I padiglioni della Biennale di Venezia 1887-1993*. Milano: Electa, 1993. 131p.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *MASP: Assis Chateaubriand, ano 30*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Governo do Estado, 1978. 110p.

NASCIMENTO, Ana Paula. *MAM: museu para a metrópole*. São Paulo: FAU, USP, 2003. 282p. [dissertação de mestrado]

NICOLOSO, Paolo. *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*. Torino: Einaudi, 2008. 315p.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2ª edição. São Paulo: Banco Safra, 2001. 351p.

PANSERA Anty. *Storia e cronaca della Triennale*. Milano: Longanesi. 1978. 677p.

PAQUOT, Thierry & Pierre Gras. (dir.) *Le Corbusier Voyageur*. Paris: L'Harmattan, 2008. 243p.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor de rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976. 283p.

PICA, Agnoldomenico. *Storia della Triennale 1918-1957*. Milano: Edizione del Milione, 1957. 260p.

PICA, Agnoldomenico. *Agnoldomenico Pica con uno scritto di Pier Maria Bardi*. Roma: Mediterranea, 1942. 173p.

PINHEIRO, Fernando Antonio Filho. *Lasar Segall: arte em sociedade*. São Paulo: Cosac Naify, Museu Lasar Segall, 2008. 265p.

PISANI, Mario. (a cura di.) *Marcello Piacentini Architettura moderna*. Venezia: Marsilio, 1996. 291p.

POLI, Luciano Pelliccioni Di. *Storia della famiglia Matarazzo*. Roma: Accademia del Mediterraneo, 1991. 80p.

POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Campinas: IFCH, UNICAMP, 2007. 297p. [dissertação de mestrado]

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 297p.

PONTES, Heloisa. *Intérpretes da Metrópole: História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 2010. 463p.

POULOT, Dominique. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001. 223p.

RUBINO, Barbosa Silvana. *Rotas da modernidade. Trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. Campinas: IFCH, UNICAMP, 2002. 256p. [tese de doutorado]

RUBINO, Silvana Barbosa. *Uma arquiteta, duas capitais, dois projetos de museu: MASP e o Solar do Unhão*. V Seminário Docomomo Brasil, Vol. 1, pp.1-1, 2003.

Saggi e Memorie di storia dell'arte 35. *Rodolfo Pallucchini e le arti del Novecento*. Atti della Giornata di Studio su Rodolfo Pallucchini. Venezia : Fondazione Cini, 3-4 novembre, 2008.

SALARIS, Claudia. *La Quadriennale storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*. Venezia: Marsilio, 2004. 289p.

SALMONI, Anita e DEBENEDETTI, Emma. *Arquitetura italiana em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981. 193p.

SAMBONET, Roberto; VALENTINETTI, Claudio. *P.M. Bardi. Série Diálogos pré-socráticos, All'Insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. 1996. 96p.

SARTORIS, Alberto. *Gli elementi dell'architettura funzionale sintesi panoramica dell'architettura moderna*. [Introduzione di P. M. Bardi] Milano: Ulrico Hoepli, 1935. 582p.

SCANTIMBURGO, João de. *Memórias da Pensão Humaitá: crônicas nostálgicas da legendária casa de Yan de Almeida Prado / João de Scantimburgo*. São Paulo: Nacional, 1992. 190p.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000. 405p.

SILVA, José Armando Pereira da & MARTINS, Ana Luisa. *Luís Martins: Um Cronista de Arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Editora: MAM. 380p.

SIMÕES, Maria (ed.). *MASP 60 anos: a história em 3 tempos*. São Paulo: MASP, 2008. 141p.

SOUZA, Vladimir Alves et al. *Quem é quem nas artes e nas letras do Brasil: artistas e escritores contemporâneos ou falecidos depois de 1945*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores. Departamento Cultural e de Informações, 1966. 352p.

STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. São Paulo: FAU, USP, 2006. 187p. [dissertação de mestrado]

TENTORI, Francesco. *P. M. Bardi con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933*. Milano: Mazzotta, 1990. 412p.

TENTORI, Francesco. *Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo*. Torino: Testo & immagine, 2002. 92p.

TOGNON, Marcos. *Arquitetura Italiana no Brasil. A Obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. 276p.

TOGNON, Marcos. *Uma obra brasileira do círculo de Marcello Piacentini: a Villa Matarazzo*.

TOMASELLA, Giuliana. (a cura di.) *Rodolfo Pallucchini: Scritti sull'arte contemporanea*. Verona: Fondazione Giorgio Cini, Scripta Edizioni, 2011. 623p.

TOTA, Antonio Pedro. *O Imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 235p.

WALKER, Jose Roberto (coord.) *O Presépio Napolitano de São Paulo*. São Paulo: Editora Retrato, 2002. 141p.

ZUCCONI, Guido. *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Veneza: Marsilio, 1992. 174p.