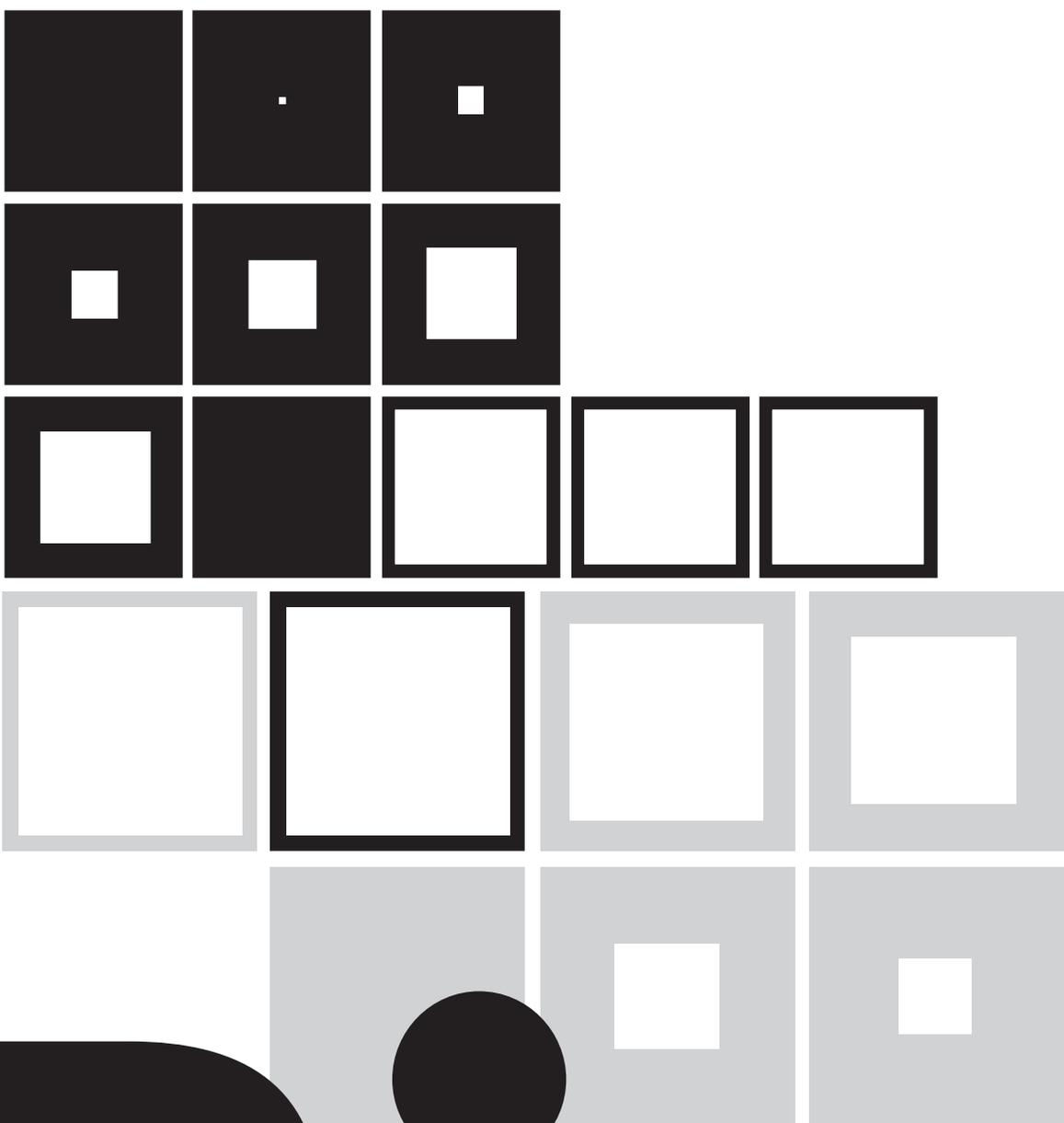


**cinquenta anos de**

**Brie**



# Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

---

DALTON SALA

**DALTON SALA** é mestre em História da Arte, doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e atualmente é coordenador do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

**internacional de são paulo**

**na**

## **D**UM POUCO DE HISTÓRIA

urante a década de 30, os acontecimentos políticos e o claro prenúncio de guerra entre as potências fascistas e as democracias ocidentais levaram os Estados

Unidos a desenvolver um projeto de política cultural pan-americana. Esse projeto ficou a cargo do Inter-American Affairs Office, ligado ao Departamento de Estado e dirigido por Nelson Rockefeller; em razão das largas demonstrações de simpatia à Alemanha nazista expressas pela ditadura imposta por Getúlio Vargas através do Estado Novo, foi priorizada uma atuação relativa ao Brasil. Em um primeiro momento, essa atuação estruturou-se em termos da presença de intelectuais americanos no Brasil, através de bolsas de estudo e de projetos de pesquisa, buscando contatos com intelectuais e artistas brasileiros, os quais resultaram em convites para que alguns desses intelectuais e artistas visitassem e trabalhassem nos Estados Unidos.

Dentro dessa proposta de intercâmbio cultural, criou-se a União Cultural Brasil-Estados Unidos, visando ensinar a língua inglesa como falada nos Estados Unidos, promover o relacionamento intelectual entre os dois países e sustentar a democracia como regime político pan-americano. Um dos resultados mais visíveis dessa política de aproximação cultural foi a visita que Walt Disney fez ao Brasil e a criação de seu personagem Zé Carioca que juntamente com seu congênere mexicano Panchito (apresentados ao Pato Donald, em uma memorável animação, pela portuguesa vestida de baiana Carmem Miranda) tinham por missão tornar mais simpáticos os aliados latino-americanos ao público norte-americano.

Uma outra iniciativa levou Cândido Portinari a fazer várias exposições nos Estados Unidos, as quais culminaram com um convite para que o pintor realizasse quatro murais à entrada da Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington. Essa proposta tinha como objetivo fazer oposição à influência

dos muralistas mexicanos junto à esquerda trabalhista norte-americana, visando contrapor à ideologia socialista um muralista latino-americano com obra social, mas não socialista. Esse projeto faliu quando Portinari, depois de ter realizado a encomenda dos murais em Washington, declarou-se comunista em 1945, no momento da deposição de Vargas, ao final da Segunda Guerra Mundial.

Iniciavam-se os tempos de guerra fria e a divulgação internacional do expressionismo abstrato como forma ideológica da cultura americana, promovido pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, com orientação e financiamento vindos diretamente do Departamento de Estado.

## **O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO**

Em São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948, lançou a Bienal de São Paulo em 1951 e criou o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 1963.

Já em 1944, Ciccillo iniciara uma coleção particular, objetivando constituir um acervo de arte moderna que deveria transformar-se em um museu concebido nos moldes do MoMA de Nova York, patrocinado pelos Rockefellers. Em 1946 a idéia chegou aos jornais, através do crítico de arte Luis Martins e do jornalista Maurício Loureiro Gama, na pretensão de que a prefeitura, através do Departamento de Cultura, encampasse a idéia, o que não aconteceu. Entretanto, Sérgio Milliet conseguiu atrair o interesse de um ex-funcionário do Inter-American Affairs Office em São Paulo, Carlton Sprague Smith, posteriormente diretor do MoMA.

A idéia da criação de um Museu de Arte Moderna foi muito bem-aceita pelos americanos: a Fundação Rockefeller não apenas apoiou entusiasticamente a proposta paulista, como declarou-se a favor da criação

Todas as imagens citadas encontram-se no final deste artigo.

de outros museus de arte moderna, no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e outras capitais brasileiras. Sintonizado com Sérgio Milliet através de Sprague Smith, Nelson Rockefeller deslocou-se imediatamente a São Paulo e, em novembro de 1946, antecipando-se à fundação do MAM, fez à futura instituição uma doação de treze obras, incluindo trabalhos de Léger, Chagall, Masson, Ernst, Grosz e um *mobile* de Calder.

Constituído em julho de 1948, o MAM foi inaugurado em 8 de março de 1949, com a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” (Imagem 1). Em carta a Ciccillo, datada em Nova York a 21 de abril de 1949, Nelson Rockefeller elogiou a exposição, cujo catálogo havia recebido com dedicatória de Ciccillo, Yolanda Penteadó (“Mme. Matarazzo”) e vários membros da diretoria do MAM (Imagem 2). Ao final da carta, declarou:

“Não posso dizer-lhe quão entusiasmados estamos a respeito do grande progresso que você e seus associados têm feito com seu Museu em São Paulo, em tão pouco tempo: é realmente admirável. Não há ponte mais forte entre os povos das Américas do que as forças criativas de nosso tempo as quais, mais do que nunca, são de caráter universal” (1).

E, em carta datada em Nova York, a 22 de junho de 1949, Nelson Rockefeller escreveu a Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo:

“Caro Dr. Milliet,

Para mim é um grande prazer saber que o Museu de Arte Moderna, o qual estava sendo organizado em 1946, quando eu estive no Brasil, agora tornou-se uma realidade. Compreendo que os Diretores do Museu em São Paulo estão agora prontos a receber os trabalhos que V. esteve guardando para mim, e esta carta é para lhe dizer que eu concordo com esta transferência e ficaria grato se isso pudesse ser feito. Como V. sabe, os quadros destinados para São Paulo são os seguintes: Braune, Calder, Grosz (dois), Graves, Léger,

Masson, Chagall.

A Biblioteca Pública Municipal tem sido muito gentil em servir como guarda deste material durante todo este tempo, e eu aprecio muito a generosidade que demonstrou nesse sentido.

Com muitos agradecimentos e os melhores votos, subscrevo-me

Cordialmente,

Nelson A. Rockefeller” (2) (Imagem 3).

Em 1962, Ciccillo é convidado por Nelson Rockefeller para integrar a Comissão do Conselho Internacional do MoMA. Assim, dentro desse processo, o MAM ficou com a arte contemporânea, ao passo que o Museu de Arte de São Paulo, criado por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi, ficava com os grandes mestres do passado. Dividia-se também o mecenato: os empresários de postura mais conservadora alinharam-se com Chateaubriand, ao passo que os modernos ficaram com Ciccillo.

## AS ORIGENS DA BIENAL DE SÃO PAULO

Entre 1951 e 1961, o MAM organizou seis Bienais internacionais de artes plásticas e arquitetura, incluindo duas Bienais de teatro, em 1959 e 1961. No segundo semestre de 1948, Ciccillo visitou, pela primeira vez, a Bienal de Veneza. Em 1950, por resultado de uma ação direta sua, o Brasil participou pela primeira vez da mostra italiana.

Em resultado dessa bem-sucedida experiência, a partir de 1951, o MAM toma a iniciativa de realizar uma Bienal internacional em São Paulo, nos moldes da Bienal de Veneza que, funcionando desde 1899, era constituída por pavilhões nacionais (Imagens 4 e 5). Segundo palavras de Lou- rival Gomes Machado:

“Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples

1 “April 21, 1949/ Dear Mr. Matarazzo:/ I have just returned from Italy to find DO FIGURATIVISMO AO ABSTRACIONISMO with the very thoughtful inscription from you, Mme. Matarazzo and the various members of the Board, which is sincerely appreciated. I have enjoyed tremendously going through the catalog and was particularly impressed with the unusual feature of having the text set in three languages./ I can't tell you how enthusiastic we are concerning the great progress you and your associates have made with your Museum in São Paulo in so short a time: it's really remarkable. There is no stronger bridge between the peoples of the Americas than the creative forces of our times which more than ever are universal in character./ With very best wishes./ Sincerely,/ Nelson A. Rockefeller.”

Pasta nº 1616: Correspondência trocada entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, em sua maior parte relativa a assuntos artísticos, no período de 1948 a 1974 – Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho [organização de Manoel Esteves da Cunha Junior], Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

2 “June 22, 1949/ Dear Dr. Milliet:/ I am delighted that the Museu de Arte Moderna which was being organized in 1946 when I was in Brazil, has now become a reality. I understand the Directors of the São Paulo Museum are now ready to receive the works which you have been holding for me, and this letter is to say that I approve of such transfer and would be grateful if this might be done. As you know, the paintings intended for São Paulo are as follows: Braune, Calder, Grosz (2), Graves, Leger, Masson, Chagall./ The Biblioteca Publica Municipal has been very kind to serve as custodian of this material during all this time, and I greatly appreciate the generosity it has shown in this connection. With many thanks and very best wishes./ Sincerely,/ Nelson A. Rockefeller.”

Pasta nº 1616: Correspondência trocada entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, em sua maior parte relativa a assuntos artísticos, no período de 1948 a 1974 – Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho [organização de Manoel Esteves da Cunha Junior], Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se dela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador” (3).

O local escolhido foi o Belvedere do Parque Trianon, na Avenida Paulista, e o projeto do pavilhão coube aos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Melo; o arquiteto Jacob Ruchti ficou encarregado do plano e da supervisão dos interiores (Imagens 6, 7 e 8). No Conselho de Administração figuravam, entre outros nomes, os de Antonio Candido de Melo e Souza, Villanova Artigas e Clóvis Graciano. Sérgio Milliet era o primeiro-secretário e seu diretor artístico o historiador da arte Lourival Gomes Machado (Imagem 9).

A I Bienal do Museu de Arte Moderna foi inaugurada a 20 de outubro de 1951, com 25 países participantes, 228 artistas brasileiros e 511 estrangeiros. O grande destaque da mostra foi a obra do escultor suíço Max Bill, “Unidade Tripartida”, concretização de uma concepção topológica do espaço em aço polido, atualmente incorporada ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (Imagem 10). No processo de preparo da I Bienal desenrolou-se, nos bastidores, uma seqüência de contatos entre o MAM e o MoMA. Em carta datada em São Paulo, a 24 de agosto de 1950, dirigida a Nelson Rockefeller, Ciccillo sinalizou:

“Causou-nos imensa alegria a notícia da vinda provável de René d’Harnoncourt, que, em verdade, constituirá verdadeiro penhor do sucesso da nossa Bienal. Ficamos gratíssimos. Esperamos, ainda, que a mesma boa solução seja dada ao envio de uma exposição norte-americana” (4).

René d’Harnoncourt principiou a destacar-se como especialista em organização e instalação de exposições de arte quando ajudou Dwight Morrow, embaixador ame-

ricano no México, na tentativa de cooptação dos muralistas. Essa ação de política cultural visava contornar algumas das dificuldades que o nacionalismo mexicano opunha aos interesses petrolíferos dos Rockefellers. Em 1943 passou a dirigir o departamento de arte do Inter-American Affairs Office e, em 1944, tornou-se vice-presidente do MoMA, encarregado das atividades internacionais, passando a diretor em 1949. Desenvolveu importante atividade teórica, defendendo a liberdade de expressão individual como base da cultura democrática americana e afirmando que o bem-estar social resulta das liberdades individuais: nesses termos, a arte do século XX não teria estilo coletivo, e a pretensão a um estilo coletivo seria característica de sociedades totalitárias ancoradas no passado (Imagem 11).

A representação dos Estados Unidos na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi organizada pelo MoMA. Segundo d’Harnoncourt, considerou-se “a necessidade de representarem-se nela, na maior quantidade possível, os diversos movimentos artísticos atualmente existentes nos Estados Unidos, bem assim a de escolher-se artistas que fossem líderes reconhecidos em seus campos” (5). E sublinhava que:

“De um modo geral, as obras integrantes da representação norte-americana foram concluídas no último decênio, mas, em alguns casos, houve necessidade de incluir-se obras mais antigas. A representação é composta tanto de artistas nascidos nos Estados Unidos como daqueles que nasceram no exterior, mas aqui fixaram sua residência e produziram uma parte considerável de sua obra” (6).

Presentes obras de Max Ernst, Lyonel Feininger, George Grosz, Edward Hopper, Willem de Kooning, Georgia O’Keefe, Jackson Pollock, Mark Rothko, Yves Tanguy: nomes que hoje são consagrados como exponenciais da arte do século XX, em especial Pollock e Rothko.

Juntamente com a chegada do expressionismo abstrato (incluindo a *action*

3 Lourival Gomes Machado, em *Apresentação: Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, pp. 13-23, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 15.

4 “The notice about the eventual coming of René d’Harnoncourt let us full of joy. This will certainly contribute to the exhibit of our Biennial. Still, we hope that the same good decision will be taken to send us over an american exhibition.”

Passo nº 1616: Correspondência trocada entre Nelson Rockefeller e Francisco Matarazzo Sobrinho, em sua maior parte relativa a assuntos artísticos, no período de 1948 a 1974 – Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho (organização de Manoel Esteves da Cunha Junior), Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

5 René d’Harnoncourt, em *Estados Unidos: Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, pp. 111-2, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951, p. 111.

6 Idem, *ibidem*, p. 112.

*painting*) e da depois denominada Escola de Nova York, expuseram artistas brasileiros convidados; embora modernos, eram todos de tendência figurativa e profundamente marcados, de uma forma ou de outra, pela experiência européia: Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi, Victor Brecheret (Imagem 12).

Ao deixar o Brasil, d'Harnoncourt reafirmou aos representantes da imprensa toda sua admiração pela realização artística de que participou, acrescentando ainda que: "Sabemos agora poder contar, no terreno artístico, com colaboradores que se incluem entre os melhores que já conhecemos, seja pela sensibilidade artística, seja pela capacidade demonstrada de levar à prática uma empresa de vulto" (7). Deixava para trás, em sua volta aos Estados Unidos, uma polêmica na qual, para além dos critérios de premiação e da discussão se era ou não era arte o que estava exposto, algumas poucas vozes de esquerda, centradas em torno do jornal paulistano *Hoje*, denunciavam a Bienal como uma manobra imperialista.

15 de agosto de 1951:

"Quando o sr. Ciccillo Matarazzo assinou no fim do ano passado um acordo com Nelson Rockefeller, estabelecendo a fusão das atividades entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova York, não tivemos dúvida de que se tratava para entregar ao magnata da Standard Oil e da IBEC e a seus agentes, uma posição bem cômoda para fazer a penetração imperialista nos meios culturais brasileiros" (8).

2 de setembro de 1951: "A Bienal: Manobra Imperialista". Essa matéria, assinada por Artur Neves, principia nos seguintes termos:

"Em São Paulo, o Museu de Arte Moderna é hoje um dos centros mais ativos da vasta

rede de propaganda que o Departamento de Estado Norte-Americano estendeu sobre o Brasil e com a qual pretende cobrir todos os setores da nossa cultura. Este Museu foi organizado por Francisco Matarazzo Sobrinho, estreitamente ligado ao Museu de Arte Moderna de Nova York, financiado por Nelson Rockefeller, o magnata do petróleo e um dos inspiradores da política de 'expansionismo cultural' do Departamento de Estado yanque. Como agente e sócio de Rockefeller, Francisco Matarazzo Sobrinho tem imprimido ao museu uma orientação inteiramente cosmopolita e antinacional, fazendo por todas as formas a difusão da arte abstrata e degenerada, propagando o que de mais reacionário e decadente é produzido hoje no terreno das artes plásticas. Entre duas exposições de arte abstrata, o sr. Matarazzo intercala uma mostra de trabalhos de loucos e anormais do Juqueri ou uma conferência do teórico integralista Roland Courbisier, e assim vai cumprindo com consciência as ordens do seu sócio Rockefeller e procurando solapar a cultura brasileira" (9).

Ao disparar a metralhadora giratória contra tudo quanto era alvo, o veemente articulista não se dava conta de que estava a fazer a mesma associação que os nazistas haviam feito, ao associar arte "degenerada" e loucura... Mas, apesar de essa associação ter sido assinalada nas respostas que recebeu, também através da imprensa, e sublinhado o caráter autoritário dessas declarações, o *Hoje* não se deteve. 9 de setembro de 1951: "O Imperialismo Paga os Prêmios da Bienal". Essa matéria incluía uma declaração de Renina Katz:

"A meu ver os artistas que exprimem ou tentam exprimir a realidade viva de nosso povo, identificando-se com suas aspirações e seus sentimentos mais avançados, recusam todas as falsas teorias que visam despersonalizar nossos valores artísticos e não se enquadram nas normas e regras ditadas pelos teóricos de elite e pelos mecenas que a Bienal pretende defender e divulgar. Não concorro: é uma questão de princípios" (10).

7 Declaração ao jornal paulistano *A Noite*, incluída em matéria intitulada "Dez Mil Pessoas Visitaram nos Três Primeiros Dias a Bienal", publicada na edição de 25 de outubro de 1951 (Acervo da Hemeroteca do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo).

8 Acervo da Hemeroteca do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

9 Idem.

10 Idem.

21 de outubro de 1951:

“Verdadeira Farra de Tubarões na Inauguração da Bienal de Rockefeller: Obras Tera-tológicas Exibidas com Grandes Cerimônias: o povo, que é quem paga tudo, ficou na chuva, vendo o desfile da granfinagem” (11) (Imagem 13).

Um detalhe interessante: não houve, no Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, nenhuma inclusão de marcas, logotipos ou qualquer tipo de publicidade, nem sequer a menor menção a qualquer tipo de patrocínio! Em 1952, Ciccillo é novamente o responsável pela representação brasileira na Bienal de Veneza. E, em 1953, dando início às comemorações do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo, a II Bienal foi inaugurada a 16 de dezembro, utilizando dois pavilhões no Parque do Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx, ainda em final de obras (Imagens 14, 15 e 16). Seu diretor artístico foi Sérgio Milliet, ressaltando no texto de introdução que:

“Uma cousa, porém, saltará aos olhos desde logo, a predominância do espírito de liberdade. Ao lado do expressionismo que exprime pela deformação, o cubismo que se compraz na construção geométrica. Junto à tentativa de pintar o sonho e revelar o mundo do inconsciente, a ambição de descrever objetivamente o mundo da realidade. Crítica social, participação, evasão, fantasia, ciência, toda a cultura de nossa época, caótica, contraditória, atraente e hostil a um tempo, se espelha nessa arte discutida e discutível, polêmica quase sempre, construtiva por vezes, mas viva, presente, que não podemos mais ignorar. Uma arte que solicita permanentemente de nós uma tomada de consciência, uma aceitação ou uma recusa” (12).

A delegação dos Estados Unidos foi novamente organizada pelo MoMA, sob a responsabilidade de d’ Harnoncourt:

“Este ano dezesseis artistas representados com pinturas, desenho ou gravura, foram escolhidos para ilustrar a variedade de estilos e pontos de vista que caracterizam a arte contemporânea dos Estados Unidos. Este grupo inclui tanto artistas já famosos, quanto jovens ainda no início de suas carreiras. O mais velho dentre eles é o realista Ben Shahn (nascido em 1898) que, desde 1930, tem sido um crítico observador da nossa sociedade. Os mais moços são Corbett (nascido em 1919) e Glasco (nascido em 1925), dois talentos altamente independentes que apareceram depois da guerra. Baziotes, de Kooning, Tomlin e Motherwell, embora possam diferir no seu estilo pessoal, são todos expoentes do ‘expressionismo abstrato’, uma nova tendência que, surgindo pouco antes da guerra, continua ainda hoje a angariar adeptos” (13).

A representação norte-americana trazia também uma mostra individual de Alexander Calder, mas o grande destaque dessa segunda versão foi a presença da obra “Guernica”, de Picasso, junto a mais trinta obras da sua coleção particular, cuja presença foi negociada por Cícero Dias diretamente com o artista. Essa obra, uma das mais significativas entre as produzidas no século XX (tanto pelo seu engajamento político direto, denunciando a ação violenta da aviação nazista contra uma população desarmada, como pela qualidade da representação plástica), também chegou a São Paulo pela via norte-americana. Nesse momento, dada a sua posição declaradamente comunista, Pablo Picasso estava exilado e proscrito na Espanha dominada pelo ditador Francisco Franco. E “Guernica” estava no acervo do MoMA (Imagem 17).

Em 21 de agosto de 1954 foi inaugurado o Parque do Ibirapuera e, em 1955, a III Bienal ocupou os edifícios do Palácio das Nações e do Palácio dos Estados, integrando-se definitivamente na paisagem do Ibirapuera e na vida cultural da cidade. E, em 1957, na oportunidade da IV Bienal, a mostra realizou-se no edifício que ocupa desde então. Dentro dessa seqüência de acontecimentos, em 1958 o MAM saiu de sua

11 Idem.

12 Sérgio Milliet, em *Introdução: Catálogo Geral: II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, pp. XV-XVII, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. XVII.

13 René d’Harnoncourt, em *Estados Unidos: Catálogo da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, pp. 143-4, São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, p. 143-4.

primeira sede, à Rua Sete de Abril, e instalou-se também no Ibirapuera, ocupando a cúpula situada entre o Memorial aos Mortos de 1932 e a Grande Marquise. Pouco depois, transferiu-se para o segundo andar do Pavilhão Bienal.

A representação norte-americana na III Bienal de São Paulo havia ficado a cargo do Museu de Arte Moderna de São Francisco, com curadoria de Grace L. MaCann Morley. Mas, na IV Bienal, a responsabilidade voltou ao MoMA. Alfred H. Barr Jr., diretor das Coleções do Museu de Arte Moderna de Nova York, organizou uma sala especial dedicada a Jackson Pollock, falecido em um desastre de automóvel no ano anterior: 34 pinturas e 29 aquarelas, com curadoria de Alfred H. Barr Jr. Toda a exposição foi organizada pelo Conselho Internacional do MoMA, dirigido por Porter A. McCray.

A atuação de McCray, se devidamente considerada, lhe possibilitaria, com toda a justiça, a denominação de “guerreiro cultural” em tempos de guerra fria. Arquiteto formado por Yale, quando terminou a Segunda Guerra Mundial, foi levado por Nelson Rockefeller ao MoMA, onde tinha sob sua responsabilidade a circulação de exposições. Entre 1946 e 1949, participou da coordenação do museu e, em 1951, ausentou-se um ano de suas atividades para trabalhar em Paris, colaborando com o Plano Marshall, realizando exposições.

Quanto a Barr, o mínimo que se pode dizer é que foi o mais importante e entusiasmado propagandista do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. Consultor artístico de Peggy Guggenheim, em 1952 publicou um texto no *New York Times Magazine*, intitulado “Is Modern Art Communistic?”, no qual condenava o realismo socialista, tanto na União Soviética quanto na Alemanha nazista. Barr falava em nome da direita esclarecida, em oposição à histeria macarthista. Argumentando que realismo artístico é expressão de totalitarismo político, apontava a condenação da arte abstrata por Hitler e Stalin. A simplificação proposta por Barr evidenciava-se, enquanto conflito dialético,

mesmo nos Estados Unidos. Sem falar da obra de Edward Hopper, já presente na I Bienal, a V Bienal trazia três obras de Robert Rauschenberg (Imagem 18).

A representação dos Estados Unidos na VI Bienal foi também organizada pelo MoMA, através de seu Conselho Internacional. Seu curador foi René d’Hamoncourt. Os artistas apresentados eram Robert Motherwell, Reuben Nakian e Leonard Baskin. Ressaltava-se a pluralidade de expressões e ficava claro que, uma vez assentadas as bases do expressionismo abstrato, o que importava, no momento, era a possibilidade de convivência dentro da diversidade cultural, significando a democracia americana (Imagem 19).

Apesar do sucesso da nova iniciativa, e por razões que ainda não são totalmente claras, em 1962, no mesmo ano em que foi convidado por Nelson Rockefeller para participar do Conselho Internacional do MoMA, Ciccillo anunciou a ruptura entre a Bienal e o MAM: a partir de 8 de maio de 1962, a Bienal passou a existir como Fundação, sendo seus estatutos divulgados a 23 de maio.

Em assembléia realizada a 23 de janeiro de 1963, o MAM foi extinto e sua coleção de 1.236 obras doada para a Universidade de São Paulo, dando início à constituição do Museu de Arte Contemporânea. E, em 16 de maio desse mesmo ano, uma outra assembléia decidiu pela continuidade do MAM. A nova diretoria, eleita em dezembro, teve como presidente Oscar Pedrosa d’Horta. Nessa separação também foram desmembrados os acervos de documentos, divididos entre a Bienal, o MAM, o MAC e o Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho (1978).

Já independente do MAM, a VII Bienal de São Paulo, realizada entre setembro e dezembro, exibiu como nota dominante a presença de obras representativas do expressionismo abstrato, já definitivamente consagrado no Brasil.

A representação dos Estados Unidos teve como curador Martin L. Friedman, diretor do Walker Art Center, de Minneapolis, que declarou em seu texto:

“Por solicitação da United States Information Agency, o Walker Center Art organizou a exposição que representará os Estados Unidos na VII Bienal Internacional de São Paulo. Compõe-se de seção de um só pintor, e de exposição de um grupo de escultores. A pintura de Adolph Gottlieb apresenta-se com quarenta e cinco obras, datadas dos últimos doze anos. Gottlieb é a principal figura do desenvolvimento da Arte Americana recente e um dos artistas que, como Pollock, Kline, Rothko, de Kooning, Baziot, Still, Newman e Motherwell, conquistaram o reconhecimento internacional da pintura americana” (14).

É claro que a história das primeiras Bienais, nos tempos em que foi organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, não se esgota na introdução do expressionismo abstrato norte-americano no Brasil. Apenas busquei, através de uma faceta importante da história da arte contemporânea, demonstrar a relação entre cultura e política e a riqueza das fontes, ainda inexploradas, que constituem o acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. Este pequeno ensaio foi inteiramente realizado com imagens, documentos e referências a textos depositados no Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo.

## ARQUIVO DE ARTE DA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

“Prezado Senhor:

Como o senhor provavelmente deve saber, a Bienal de São Paulo iniciou, já no ano passado, a organização dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, que deverão constituir a documentação mais completa e atualizada neste Continente, sobre a atividade dos artistas de todos os países, oferecendo ao mesmo tempo amplo material ilustrativo para consultas aos jovens, à crítica e a todos os interessados.

O esquema da organização compreende

uma parte informativa, outra bibliográfica e de documentação e outra ainda ilustrativa. Ser-lhe-íamos portanto gratos se nos enviasse, logo que possível, seu *curriculum*, com todos os dados biográficos e informativos, inclusive aqueles referentes à atividade até agora desenvolvida e às mais importantes exposições, os catálogos ou publicações de suas exposições e obras; as fotografias que melhor documentem o seu *dossier* em nossos arquivos, os prêmios, menções e reconhecimentos com os quais foi distinguido. Este material completará valiosamente aquele que nossa Secretaria já pode recolher.

Consideramos sua colaboração especialmente valiosa, que nos ajudará a ampliar uma organização, cujo intuito – como é evidente – é dedicar sua atividade ao interesse dos artistas de todos os países, favorecendo e desenvolvendo os contatos e ao mesmo tempo apontando seus trabalhos e sucessos às entidades artísticas.

Certos de sermos atendidos, queira aceitar nossos agradecimentos e os protestos da maior consideração” (15).

Inicialmente designado como Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, foi criado por Wanda Svevo, secretária da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Imagem 20). Começou a funcionar no ano de 1954, quando se comemorou o IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo (16). Do mesmo modo que Francisco Matarazzo Sobrinho concebeu a Bienal de São Paulo nos moldes da Biennale di Venezia, os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo foram concebidos nos moldes do Archivio Storico d’Arte Contemporanea della Biennale di Venezia, criado em 1928.

Segundo a proposta original, redigida por Wanda,

“inserir-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação

14 Martin L. Friedman, em *Estados Unidos: Catálogo da VII Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, pp. 143-4, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1963, p. 217.

15 Carta-padrão redigida por Wanda Svevo em 1955, destinada à captação de informações para o Arquivo de Arte, e traduzida para o inglês, o alemão, o italiano e o francês; essa carta seria enviada com variações, adaptada conforme as circunstâncias [Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo].

16 Conforme se lê em versão alemã da carta-padrão referida na nota 4, dirigida ao professor Fritz Winter, da Staatliche Werkakademie, em Kassel, na Alemanha, datada em São Paulo a de 8 de dezembro de 1955 [Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo].

direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda em um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorrem no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização.

Em sentido amplo, os Arquivos não consistem, portanto, em recolher e registrar os dados, mas em sistematizá-los, atualizando-os sempre, dando-lhes uma função a serviço da divulgação das coisas das artes, nacionais e estrangeiras, funcionando não só consultivamente, como na própria promoção dos esforços de divulgação e de propaganda dos objetivos da nossa instituição, particularizados em fatos artísticos, em nomes e trabalhos, em intercâmbio cultural, numa ativa mediação entre os acontecimentos e o seu conhecimento, local e exterior” (17).

Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955 e tinham, como principal objetivo prático, custodiar a documentação produzida no trâmite de realização dos eventos bienais: o registro burocrático das atividades institucionais, inclusive e principalmente, a documentação resultante do contato com os artistas expositores, acrescida das informações que fosse possível reunir sobre esses e outros artistas: assim teve início uma experiência pioneira na América Latina (Imagem 21).

No ano de 1962, a Bienal separou-se do Museu de Arte Moderna de São Paulo e constituiu-se a Fundação Bienal de São Paulo, e os Arquivos Históricos permaneceram parte integrante da nova instituição. E, nesse mesmo ano, com a morte de sua fundadora (ocorrida em um desastre de avião no dia 28 de novembro, em Lima, capital do Peru), os Arquivos passaram a se chamar Arquivos Históricos Wanda Svevo.

Neste ano de 2001 a Bienal de São Paulo completa 50 anos, firmando-se como a mais importante instituição cultural brasileira no que se refere às artes plásticas, com indiscutível projeção internacional. Essa trajetória de meio século deixou uma extensa documentação como registro dessa importância

e dessa projeção: cerca de 1.000 metros lineares de documentos de diversas naturezas.

Pode-se afirmar que o Arquivo de Arte Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo é o mais importante acervo documental latino-americano no que se refere à arte moderna e contemporânea, concentrando-se no período que vai de 1948 até os dias de hoje: aproximadamente 60.000 cartas, dossiês sobre 18.000 artistas, ampla hemeroteca, biblioteca especializada com 16.000 títulos, 1.000 vídeos, 450 títulos de periódicos, projetos, fotolitos, coleção de cartazes... (Imagens 22 e 23).

O reconhecimento dessa importância levou o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) a tomar o Arquivo e seu acervo, através de Resolução da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, SC-16, de 13 de outubro de 1993, publicada no *Diário Oficial do Estado*, a 16 do mesmo mês e ano. Essa importância também foi ressaltada por Paulo Herkenhoff, curador da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, que na oportunidade declarou que “o Arquivo Wanda Svevo é o mais importante acervo documental latino-americano sobre a arte do século 20. A instituição acabou de lhe dar um novo espaço. Agora cabe definir uma vocação, que não seja a de depósito passivo de arquivo morto” (18).

Desde 1996, reinstalado em um espaço de 184 m<sup>2</sup>, especialmente planejado para abrigar seu acervo de documentos, teve parte de suas instalações financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Graças à iniciativa de sua fundadora, a documentação (em sua maior parte inédita) depositada no Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo, devidamente organizada e estudada, certamente possibilitará uma releitura da política cultural do século XX, em termos que procurei demonstrar, parcial e sucintamente, na primeira parte deste texto, valendo-me exclusivamente de alguns poucos documentos e imagens do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo (Imagem 24).

17 Ofício de Wanda Svevo dirigido à diretoria do Museu de Arte Moderna, datado em São Paulo, a 17 de dezembro de 1958 [Acervo do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo].

18 É necessário ressaltar que essa vocação ativa, embora posteriormente relegada a segundo plano, já estava prevista nas primeiras intenções de Wanda Svevo; cabe, portanto, recuperá-la e adequá-la às perspectivas atuais, principalmente às possibilitadas pela digitalização da informação.

## CONCLUSÃO

A estreita relação entre arte e política é sempre um jogo de bastidores, que requer especial atenção às entrelinhas. A trama das ações é percebida pela análise e crítica de um conjunto específico de documentos formado por declarações oficiais, correspondência institucional e privada, fotografias, noticiário de imprensa, estudo da forma e do significado das obras, capacidade de perceber o sentido de movimentos históricos e ideológicos.

Nesses termos, os documentos, em sua maior parte inéditos, que estão guardados no Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo, possibilitam uma dupla perspectiva. Por um lado, permitem traçar a

história da instituição e, conseqüentemente, esclarecer o desenvolvimento da arte do século XX, inclusive porque a Fundação Bienal de São Paulo, nascida de um ímpeto pessoal de Ciccillo Matarazzo que era também plena expressão das necessidades ideológicas de seu tempo, é uma das mais importantes instituições internacionais no terreno das artes plásticas. E, por outro lado, situar sociologicamente a história de uma instituição que, já no momento de sua criação, participou ativamente da disputa, no terreno das artes, entre as formas democráticas e as formas totalitárias de cultura. Luta que não é apenas cultural, mas política. E que, como podemos perceber por acontecimentos recentes, ainda segue seu curso.

São Paulo, setembro-outubro de 2001

Imagem 1

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo



30 Rockefeller Plaza  
New York 20, N. Y.

MAH. 8000

1616

April 21, 1969

Dear Mr. Matarazzo

I have just returned from Italy to find DO FIGURATIVISMO AD ABSTRACTOINISMO with the very thoughtful inscription from you, Mrs. Matarazzo and the various members of the Board, which is sincerely appreciated. I have enjoyed tremendously going through the catalog and was particularly impressed with the unusual feature of having the text set in three languages.

I can't tell you how enthusiastic we are concerning the great progress which you and your associates have made with your Museum in São Paulo in so short a time -- it's really remarkable. There is no stronger bridge between the peoples of the Americas than the creative forces of our times which more than ever are universal in character.

With very best wishes,

Sincerely,



Nelson A. Rockefeller

*Reprodução da carta de Nelson Rockefeller a Francisco Matarazzo*

*Na página anterior, Leon Degand, primeiro diretor do MAM, exibindo uma obra de Kandinsky, observado pelo arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Eduardo Kneese de Melo*

60 Rockefeller Plaza  
New York 10, N.Y.

1616

6000000000

June 22, 1949

Dear Dr. Milliet:

I am delighted that the Museu de Arte Moderna, which was being organized in 1946 when I was in Brazil, has now become a reality. I understand the Directors of the Sao Paulo Museum are now ready to receive the works which you have been holding for me, and this letter is to say that I approve of such transfer and would be grateful if this might be done. As you know, the paintings intended for Sao Paulo are as follows: Braque, Calder, Cross (2), Graves, Leger, Masson, Chagall.

The Biblioteca Publica Municipal has been very kind to serve as custodian of this material during all this time, and I greatly appreciate the generosity it has shown in this connection. With many thanks and very best wishes,

Sincerely,

  
Nelson A. Rockefeller

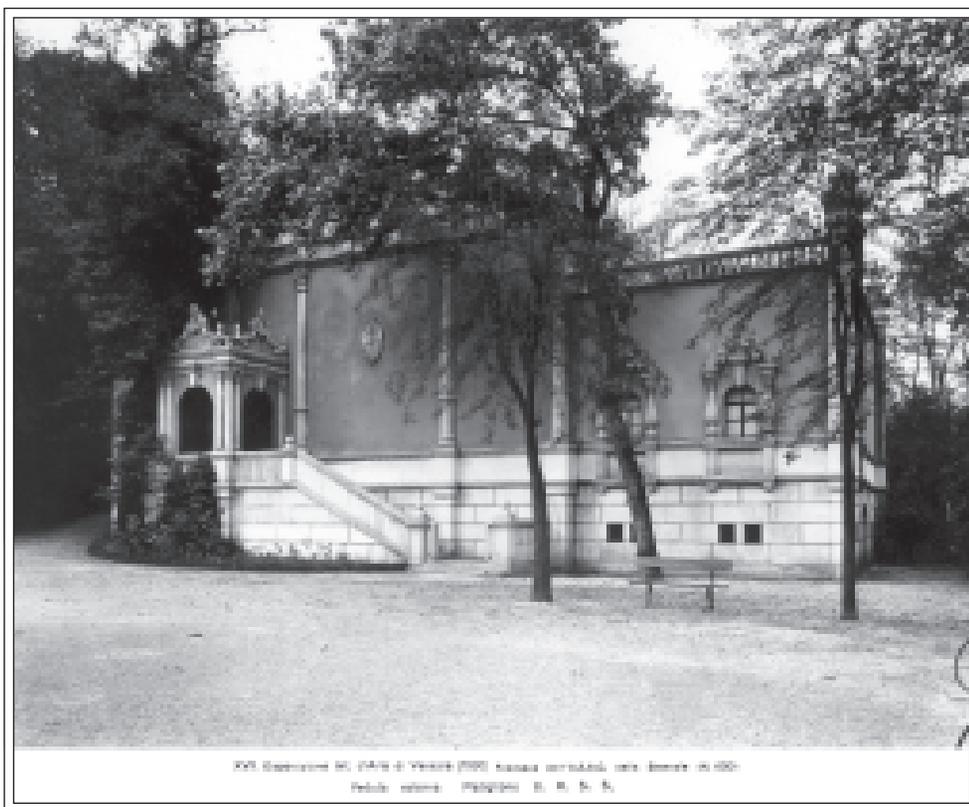
Dr. Sérgio Milliet  
Biblioteca Publica Municipal  
Rua da Conselheiro 74  
Sao Paulo, Brazil

Imagem 4



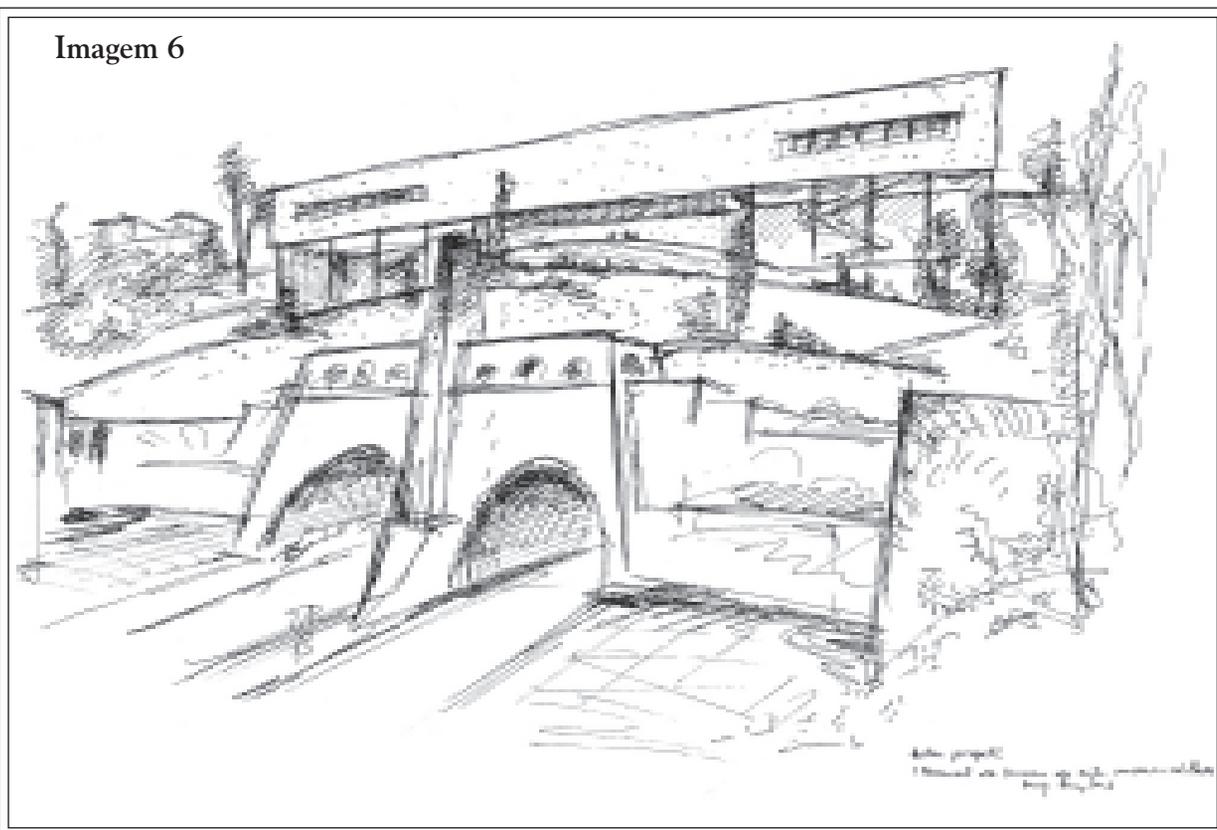
*Pavilhão da Espanha na XVII Bienal de Veneza, em 1930. Imagem do Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho (organização de Manoel Esteves da Cunha Junior)*

Imagem 5



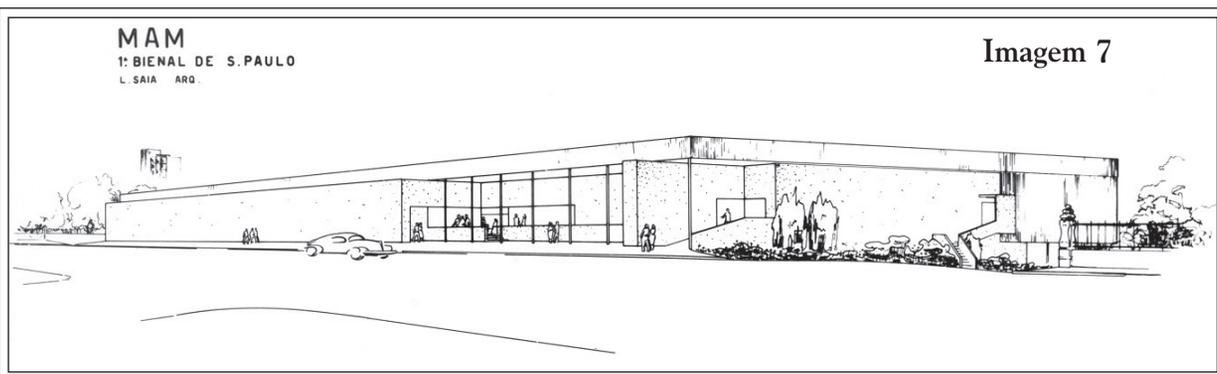
*Pavilhão da União Soviética na XVII Bienal de Veneza, em 1930. Imagem do Centro de Documentação Francisco Matarazzo Sobrinho (organização de Manoel Esteves da Cunha Junior)*

Imagem 6



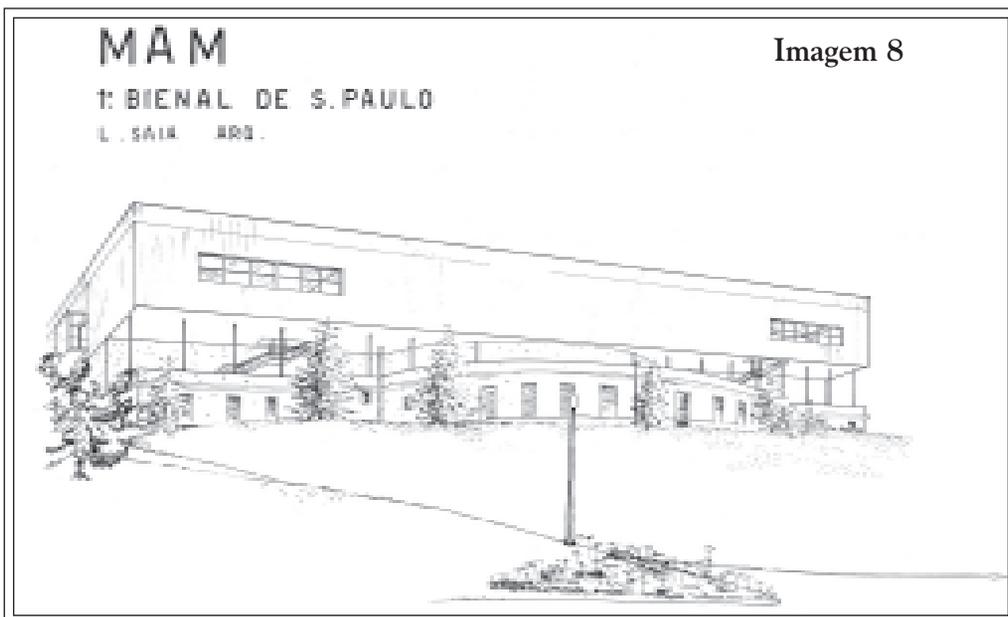
Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Imagem 7



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Imagem 8



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

*Na página anterior, desenho de Luís Saia para o Ante-Projeto do Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo; desenho de Luís Saia para o Projeto do Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, visto da avenida Paulista; desenho de Luís Saia para o Projeto do Pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, visto da Avenida 9 de Julho*

Imagem 9

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo



*Lourival Gomes Machado, crítico e historiador da arte, professor de Teoria Política da antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, tendo sido professor da FAU-USP em 1950-51 e diretor da mesma faculdade em 1961 e 1962 e curador da I Bienal*

Imagem 10



Arquivo de Arte da Fundação Biennial de São Paulo

Imagem 11



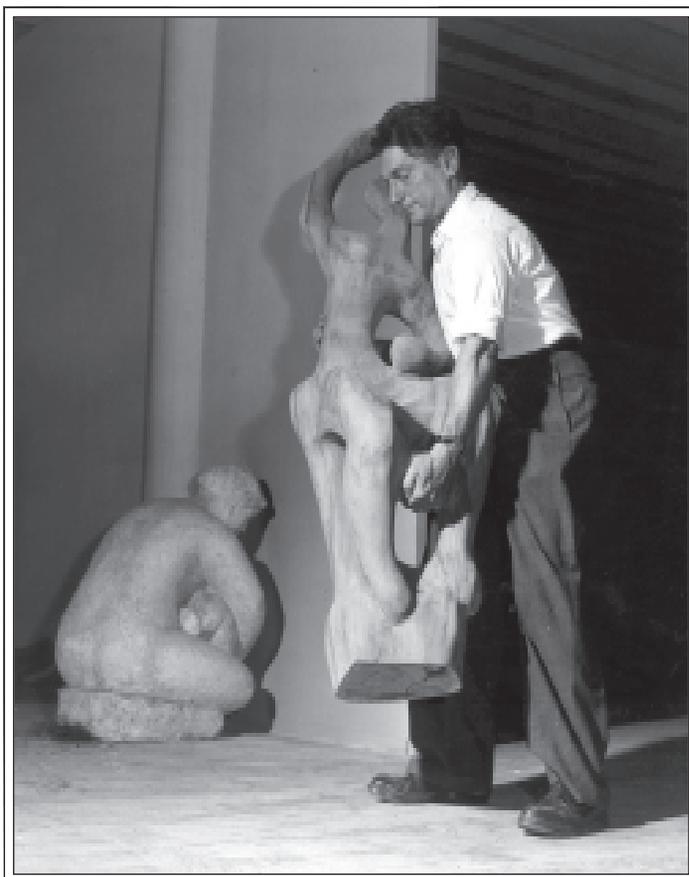
Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

O responsável pela mostra dos Estados Unidos na I Bienal, René d'Harnoncourt (ao centro), em postura que lembra a Estátua da Liberdade, no momento da instalação de um móbile de Alexander Calder pelo montador de exposições Guimar Morello (à esquerda)

Imagem 12

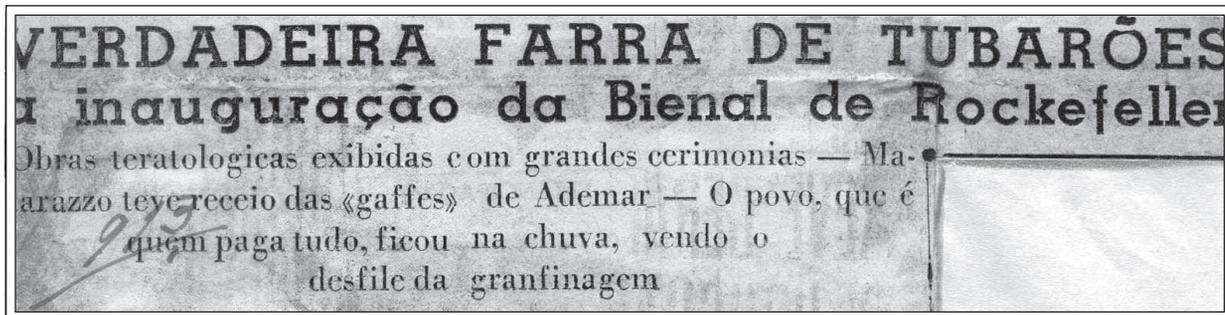
Na página anterior, “Unidade Tripartida”, obra de Max Bill, exposta na I Bienal e atualmente no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

O escultor Bruno Giorgi carregando uma de suas obras, durante os trabalhos de montagem da I Bienal de São Paulo



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Imagem 13



Hemeroteca do Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

*Título e chamada de matéria publicada pelo jornal Hoje, a 21 de outubro de 1951, na ocasião da inauguração da I Bienal de São Paulo*

Imagem 14



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

*Vista aérea do Parque Ibirapuera, em fase final de obras, circa 1954*

Imagem 15



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Imagem 16



*Acima, vista do Palácio das Nações, no Parque do Ibirapuera, no momento da II Bienal; ao lado, chegada das obras da II Bienal*

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo



O governador de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, em companhia de sua esposa (à esquerda) e sua sogra (ao centro), em frente à obra “Guernica”, de Pablo Picasso, na ocasião da inauguração da II Bienal

O presidente Juscelino Kubitschek e o governador Carvalho Pinto, entre autoridades e personalidades, esfriam seus acarajés na ocasião da V Bienal



*René d'Harnoncourt,  
responsável pela representação  
dos Estados Unidos na  
VI Bienal, em foto da Assessoria  
de Imprensa da Embaixada dos  
Estados Unidos no Brasil*



Imagem 20

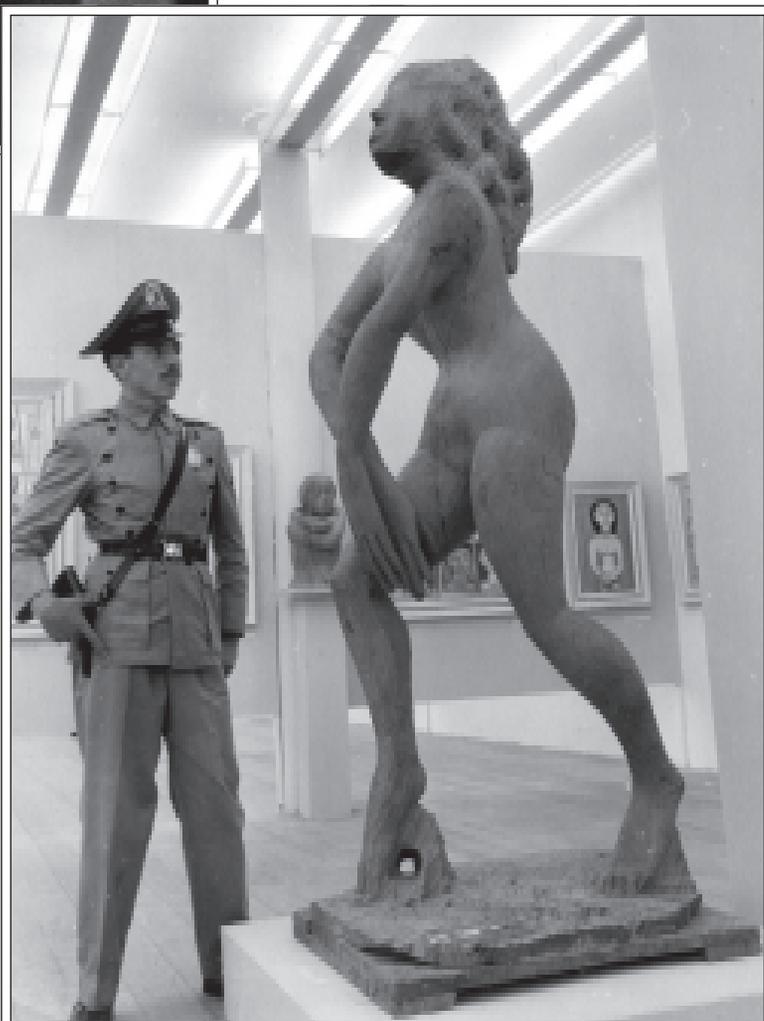


Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

*Na próxima página, ficha de inscrição na II Bienal, assinada por Alexander Calder*

Imagem 21

*Wanda Svevo, circa 1962*



*Um soldado da Força Pública de dedo em riste, à frente de uma escultura de Pericle Fazzini, na ocasião da I Bienal; atrás da escultura, pinturas de Massimo Campigli*

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Arquivo de Arte da Fundação Biennial de São Paulo

**SÃO PAULO MUSEUM OF MODERN ART II BIENNIAL**  
November 1953 - February 1954

N.º \_\_\_\_\_

**IDENTIFICATION OF THE ARTIST**

Artist: \_\_\_\_\_

Full name: Alexander Calder

Nationality: U. S. Citizen

Place and date of birth: July 31, 1898, Philadelphia, Pennsylvania

Present address: Street: Palmer Hill Road n.º 800

City: Malibu State or country: California

The artist will submit to the II Biennial the following works:

		SCULPTURE	
Title	Medium	Category	Material
" <u>Sixes with spheres</u> "	" <u>Standing white</u> "	" <u>wood, steel and wire</u> "	" <u>metal, wood and wire</u> "
" <u>Alphabet</u> "	" <u>Stabile</u> "	" <u>wood, red, etc</u> "	" <u>wood, red, etc</u> "
" <u>Tight Rope</u> "	" <u>Standing white</u> "	" <u>wood</u> "	" <u>wood</u> "
" <u>Five Leaves</u> "	" <u>Standing white</u> "	" <u>Steel, steel, etc</u> "	" <u>Steel, steel, etc</u> "
" <u>Swinging Star</u> "	" <u>Stabile</u> "	" <u>wood</u> "	" <u>wood</u> "
" <u>Centro Point</u> "	" <u>Selected white</u> "	" <u>Wood panel, etc</u> "	" <u>Wood panel, etc</u> "

*Alexander Calder*

Folgarolas 1953

FORM TO BE FILLED IN BY ARTIST OR ASSISTANT

Imagem 23

Arquivo de Arte da Fundação Biennial de São Paulo

1953

JOAN MIRÓ  
FOLGAROLAS  
Barcelona, le 11 novembre 1953

Cher monsieur Matarazzo, j'espère  
que vous allez bien depuis que j'ai eu le  
plaisir de vous rencontrer à Paris.

Je me permets de  
vous présenter mon ami le peintre  
Espagnol Joan Ponce, très doué et très  
travaillieux. Il compte s'installer à São  
Paulo, je vous serai reconnaissant si vous  
lui donnez de l'idée pour s'orienter en  
obligance dont il vous serait également  
très reconnaissant.

En vous remerciant d'avance,  
je vous prie, cher monsieur, de croire à  
mes meilleurs sentiments d'amitié.

*Miró*

Carta de Joan  
Miró a Ciccillo  
Matarazzo (\*)

\* "Joan Miró/ Folgarolas, 9/  
Barcelona, le 11 novembre  
1953/ Cher monsieur Matarazzo, j'espère que vous allez bien depuis que j'ai eu le plaisir de vous rencontrer à Paris. / Je me permets de vous présenter mon ami le peintre Joan Ponce, très doué et très travaillieux. Il compte s'installer à São Paulo, je vous serai reconnaissant si vous lui donnez des idées pour s'orienter un peu, obligance dont il vous serait également reconnaissant. / En vous remerciant d'avance, je vous prie, cher monsieur, de croire à mes meilleurs sentiments d'amitié, / Miró".

Imagem 24



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

*Em 1949, Ciccillo Matarazzo, sob as vistas de Nelson Rockefeller, assina o acordo de cooperação entre o MAM e o MoMA*

