

7. Arte e Sociedade na São Paulo do IV Centenário

7.1. INTRODUÇÃO

O período 1929-1945 corresponde, na história política do Brasil, à derrocada da República oligárquica (1930), pouco depois seguido de uma prolongada ditadura (1937-1945), configurando uma fase em que um profundo rearranjo político teve lugar em benefício de setores ligados à economia urbana. O empresariado industrial, as classes médias e os operários ganharam importância como base de apoio das forças políticas que controlavam o aparelho de Estado, espaço onde até então quase só se exprimiam os interesses da oligarquia agrária.

No plano econômico, a recessão e a guerra repercutiram de modo antes positivo que negativo sobre o ritmo de atividades, tendo em vista a diretriz anti-recessiva da política econômica do primeiro governo de Vargas e sobretudo o impacto da situação de conflito internacional. A guerra não só ajudou a preservar o mercado interno para a indústria nacional como abriu espaços no mercado exterior para artigos de consumo fabricados no Brasil. O ritmo de atividade da indústria brasileira na conjuntura de guerra foi intenso, a capacidade ociosa desapareceu e a lucratividade foi considerável. Do ponto de vista geográfico, a indústria sediada em São Paulo, entre 1920 e 1940, chegou a suplantá-la do Rio de Janeiro e sua capital tornou-se o principal centro econômico do país.

No plano da cultura, em que pese a predisposição a associar ditadura a obscurantismo e a estagnação da produção cultural, a etapa foi de expansão considerável do mercado do livro, decorrente da forma-

ção de um público leitor e das iniciativas de editores em promover o autor nacional¹.

Em suma, quando a guerra acabou, o Brasil dispunha de muita divisa acumulada para reequipar o seu parque produtivo e o intercâmbio internacional lhe era relativamente favorável. Entre 1947 e 1952 comprava-se um dólar por apenas 18 cruzeiros. Em termos culturais a influência norte-americana havia aumentado, tendo em conta a já comentada política de aproximação imbricada na lógica de formação de um bloco político-militar antifascista, e o cinema constituía gênero cultural de consumo considerável.

Durante a Primeira República formou-se boa parte dos pecúlios da classe abastada paulista, no processo de industrialização e urbanização. Famílias de fortuna mais antiga, ligadas à propriedade de cafezais e ao comércio do café, haviam, em grande número, realizado associação de interesse econômico com capitalistas de imigração recente, alianças que não raro se consolidavam em casamentos.

Warren Dean mostrou de forma convincente que nunca foi real, ou, quando menos, que nunca foi levada muito a sério a distância social entre uma fração proprietária e abastada de “quatrocentos anos” e o círculo dos imigrantes italianos, alemães, espanhóis, portugueses e sírio-libaneses que haviam enriquecido no comércio, na indústria, na usura ou nos serviços urbanos. Ele quis assim mostrar o tanto de estereótipo apressado e tolo que existe na consideração de que a industrialização de São Paulo teria assistido a uma competição de “novoricos” por lograr poder político e reconhecimento social diante da arrogância e do fechamento de uma classe territorial “aristocratizada”². Essa oposição (clássica no caso europeu) de visível disputa entre um círculo dominante de capital cultural elevado e de estilo de vida “aristocratizado”, e um segmento de gente de fortuna material desprovida de “refinamento” e cultura, não se sustenta no caso brasileiro e particularmente de São Paulo. Muitos fazendeiros de incontáveis alqueires eram pessoas roceiras ainda pelos anos trinta ou quarenta; outros, quando passaram a viver na cidade e a transferir capitais para atividades urbanas, já encontraram estrangeiros bem colocados a quem pedir ou oferecer sociedade, e a quem imitar em estilo de vida e de consumo. Além disso, nem todos os imigrantes enriquecidos eram a rigor gente de origem popular que havia subitamente acumulado capital e ascendido socialmente. Ao contrário, havia numerosos casos de imigrantes diplomados e/ou de alta extração social. Como, ademais, a burguesia cafeeira de origens luso-brasileiras não era predominante no controle do comércio de importação, fosse de bens de produção ou de consumo, não podia ter a “última palavra” no que diz respeito a

1. Cf. a obra citada de S. MICELI, *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil 1920-1945*, São Paulo, DIFEL, 1979.

2. Cf. WARREN DEAN, *A Industrialização de São Paulo (1880-1945)*, São Paulo, DIFEL, 1971, especialmente a Primeira Parte: “Origens Econômicas e Sociais do Empresariado, 1880-1914”, pp. 25-90.

saber quais bens e quais formas de consumo tipificavam o mais “atual” e o mais “distinto” a um dado momento. Finalmente, considere-se que era comum os imigrantes enriquecidos terem por grupo de referência as classes altas dos países de onde provinham.

Mais marcada do que qualquer distância entre “quatrocentões” e magnatas imigrantes no interior da classe dirigente paulista era a circunstância de que a pujança da acumulação de capital em São Paulo levara, em meados do século, a um aumento sensível no peso da pequena e média burguesia urbana no conjunto da classe proprietária e a um número bem maior de famílias a pretender um consumo “sofisticado”. Essa classe proprietária etnicamente híbrida, em cujo topo se associavam magnatas de origem imigrante ou luso-brasileira, não tinha uniformidades mínimas de origem étnica e de repertório cultural para pretender um consumo simbólico bem definido e homogêneo. Nesse contexto, certamente os indivíduos e as famílias envolvidas diretamente na importação de bens de luxo, ou no comando de atividades que envolvessem mais capital cultural³ se empenhariam mais em um consumo “sofisticado”.

– A animação do campo das artes plásticas em São Paulo, entre 1929 e 1945, fora feita por um diminuto grupo de pessoas de “elite” com vivência européia a impossibilitadas, por causa da guerra, de fazer vilegiatura em Paris ou outros centros internacionais de lazer e cultura. Esse grupo acabou cindindo-se em dois “salões”, no começo dos anos trinta. Um deles centrava-se na família Klabin-Lafer e em outros clãs da burguesia judaica. O outro compunha-se mais de artistas “quatrocentões”, mas nenhum dos dois destacou-se especialmente por nenhuma promoção cultural de vulto, que implicasse agenciar apoio estatal e/ou despender largas quantias em dinheiro. Ao contrário, tal animação consistiu – como se viu no capítulo anterior – na exposição de obras “modernistas” de coleções particulares adquiridas em Paris nos anos vinte e em algumas palestras, mostras e bailes.

Ativa no acolhimento de artistas “modernistas” nos anos vinte, Olívia Guedes Penteado falecera em 1934. Paulo Prado, mentor da Semana de Arte de 1922, morrera em 1943. Do ponto de vista cultural, as vicissitudes políticas da oligarquia paulista diante do governo central, após a revolução de 1930, projetava antes sua atenção para a criação de instituições de ensino superior que contribuíssem à formação do pensamento político, enfim de uma “elite” esclarecida que faltava ao país e que era fundamental para a regeneração democrática. É nesse clima que se entende a atuação da família Mesquita à testa do jornal *O Estado de S. Paulo*, a organização da Universidade de São Paulo e a criação de uma Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras⁴. Em suma, a mudança de situação política, a crise do café e as demais

3. É o caso da produção e comércio de bens como discos, livros, imprensa em geral.

4. Cf. IRENE DE A. R. CARDOSO, *A Universidade da Comunhão Paulista*, São Paulo, Cortez, 1982.

circunstâncias dos anos trinta não predispunham as famílias da “elite” tradicional a encabeçar projetos vultosos de mecenato artístico. E assim nada foi feito de notável.

A situação mudou meio abruptamente entre 1947 e 1951, quando foram concebidos e implantados dois projetos de larga envergadura para o campo das artes visuais em São Paulo, que constituíram um marco divisório do campo das artes plásticas mesmo a nível nacional. Foram eles a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) pelo jornalista Assis Chateaubriand, em 1947, e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1948.

Assis Chateaubriand concentrou esforços na formação de um acervo permanente composto por telas de celebridades da arte italiana dos séculos XIII ao XVIII, do impressionismo e de tendências posteriores. Tendo o acervo como ponto de atenção principal, o MASP atuou ainda em seu início como ateliê-escola para gêneros até então não cultivados nem ensinados sistematicamente no Brasil, em iniciativas tais como cursos de propaganda, de desenho industrial e comunicação visual, ateliê de “alta” costura, laboratório fotográfico etc.

O industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, de apelido Ciccillo, desde logo concentrou esforços na organização de uma Bienal Internacional de Arte, à semelhança do evento que reunia em Veneza, também a cada dois anos, a arte de todo o Ocidente. Concebida a idéia da Bienal logo após a fundação do Museu, ela foi inaugurada pela primeira vez em 1951, e teve o seu apogeu como promoção cultural em 1953. Ela esteve aberta até janeiro de 1954, momento em que o Parque do Ibirapuera, onde se alojou sua sede definitiva, abrigava a grande exposição comemorativa do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo. Um pequeno número de escritores e jornalistas ligados à crítica de arte e às promoções culturais da Prefeitura de São Paulo, além de aconselharem o industrial quanto à conveniência e oportunidade da Bienal Internacional, ajudaram decisivamente em sua organização.

O objetivo dos tópicos que seguem é entender as circunstâncias e os porquês dessas iniciativas culturais, percurso que se desdobra na percepção das condições sociais em que foram encetadas e nos interesses que estariam a motivar seus promotores principais e os agentes de cuja colaboração se valeram para concretizar suas metas. Interessa também, é claro, avaliar sua repercussão sobre o campo das artes plásticas.

7.2. O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO NA LÓGICA DE EXPANSÃO DOS DIÁRIOS ASSOCIADOS

Assis Chateaubriand era filho de um chefe de alfândega no Pará e oriundo de uma família nordestina, provavelmente de um ramo oligárquico em declínio.

Há registro de um parente distante que foi senador pelo Ceará e governador de “várias províncias” do Nordeste e de outro ascendente (provavelmente avô), que chegou à senatoria e à governança de Pernambuco. Estava por diplomar-se em Direito em Olinda, aos vinte anos, quando a morte do pai o obrigou a intensificar atividades de repórter, para ganhar a subsistência. Três anos após a formatura abandonou uma cadeira que obtivera por concurso na Faculdade onde se diplomara e rumou para o Rio de Janeiro decidido a dedicar-se ao jornalismo. Após granjear visibilidade como repórter na cobertura da Primeira Guerra Mundial como correspondente do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, Assis Chateaubriand conseguiu adquirir, com dinheiro emprestado por Epiácio Pessoa, Alfredo Pujol e Virgílio de Melo Franco, um diário do Rio de Janeiro chamado *O Jornal*⁵. Por ser de oposição e por não contar, *ipso facto*, com subsídio estatal, *O Jornal* estava em precária situação financeira. Alfredo Pujol era um rico político paulista e tudo indica que a oferta dos cem contos de réis necessários à aquisição de *O Jornal* tinha o significado de criar um canal de divulgação das oposições à República Velha. Em 1925, começou a circular o *Diário da Noite*, no Rio de Janeiro, também de Assis Chateaubriand. Em 1928, ele investiu numa revista de assuntos gerais – *O Cruzeiro* – que poucos anos depois atingiria circulação nacional. Nesse mesmo ano acrescentou ao seu grupo a revista *A Cigarra*, e no ano seguinte fundou o *Diário de São Paulo*, organizando assim uma frente de oposição de imprensa no principal Estado situacionista⁶.

Dois aspectos da rede dos Diários Associados já se encontram nessa primeira fase que recobre os anos vinte: a) formação de um pa-

5. Recorda Yolanda Penteado que, em 1916, conheceu na casa de Alfredo Pujol a um rapaz “que não era bonito e que, depois, me pediu em casamento sem resultado”. Chamava-se ele Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, que veio a tornar-se o “melhor amigo que tive na vida”. *Tudo em Cor de Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p. 73.

6. Foram utilizadas nesta reconstituição as seguintes fontes: NELSON WERNECK SODRÉ, *História da Imprensa no Brasil*, 2ª ed., Graal, 1977; GISELA T. GOLDSTEIN, *Do Jornalismo Político à Indústria Cultural*, tese de mestrado em sociologia, FFLCH/USP, 1978, mimeog.; CARLOS R. A. ÁVILA, *A Teleinvasão (a Participação Estrangeira na Televisão do Brasil)*, São Paulo, Cortez/Editora UNIMEP, 1982. Os esboços biográficos manipulados são os que seguem: GILBERTO AMADO, *Assis Chateaubriand (Traços para um Estudo)*, Rio de Janeiro, Edições *O Cruzeiro*, 1953; PIETRO M. BARDI, *Sodalício com Assis Chateaubriand*, São Paulo, MASP/SHARP, 1982, e o texto de abertura de MASP – *Assis Chateaubriand – Ano 30*, MASP/Sec. Cultura do Estado de São Paulo; MÁRIO BARATA, *Presença de Assis Chateaubriand na Vila Brasileira*, São Paulo, Martins, 1971. Foram também consultados o volume de memórias de YOLANDA PENTEADO, *Tudo em Cor de Rosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, o discurso de Assis Chateaubriand à Academia Brasileira de Letras, em 28.8.1955, *Aquarela do Brasil*, São Paulo, s. c. p., 1946; e os artigos do *Jornal do Brasil*, “Chateaubriand, o Gênio do Império” (ed. 22.6.1980) de *O Estado de São Paulo*, “Ascensão e Queda dos Associados”, ed. de 15.7.1980 e finalmente o artigo defesa dos Diários Associados perante Comissão Parlamentar de Inquérito do governo federal, em *Diário de São Paulo*, ed. 17.3.1954.

trimônio com recursos de terceiros, visível na ajuda inicial para a aquisição de 1921 e nos quinhentos contos fornecidos por Getúlio Vargas em 1927 para o lançamento de *O Cruzeiro*; b) a tática de ampliar o alcance de suas publicações mediante a *criação* de fatos, o que equivalia comumente a conceber e organizar campanhas promocionais acerca dos mais variados e por vezes bizarros assuntos. Em relação a essa temática, costuma-se compará-lo ao empresário Hearst, da grande imprensa norte-americana. Por meio de grandes reportagens e números especiais, ele pretendeu tornar “questão nacional” o Centenário de D. Pedro II, em 1925, ou Centenário da Introdução do Café no Brasil, em 1927, para citar dois exemplos entre muitos. Tal tática é importante pois a fundação do MASP em 1947 pode ser vista *como mais uma* das campanhas destinadas a alimentar de notícias seus órgãos de divulgação.

– Em 1943 Assis Chateaubriand adquiriu sua primeira estação de rádio, em uma década de expansão acelerada do rádio no país. Na época em que instalou o MASP, em 1948, dedicava-se também à primeira estação de televisão – a TV Tupi –, da qual inaugurou um canal no Rio de Janeiro e outro em São Paulo, entre 1949 e 1951. Em 1954, após três décadas de expansão de sua rede de comunicações, o grupo dos Diários Associados compunha-se de vinte e oito jornais diários, vinte emissoras de radiodifusão, de duas estações de televisão, de três agências de notícias e de publicidade e de quatro revistas⁷.

A formação da cadeia de comunicação de Chateaubriand recobre os dois períodos de governo de Getúlio Vargas. O apoio de Chateaubriand a Getúlio vinha já dos preparativos à sua eleição de 1930 e estendeu-se à sua recondução ao poder em 1950 e a enorme dívida que o grupo tinha para com o Banco do Brasil, ou para com as caixas econômicas e os institutos de previdência, ao cabo do último governo de Getúlio Vargas, sugere que o apoio estendeu-se até o fim do mando getulista⁸.

Apesar de todo o subsídio oficial recebido do governo federal, de governos estaduais ou de particulares, em troca de apoio político, os recursos para a montagem da imensa rede de Chateaubriand – na conjuntura e nas circunstâncias em que foram mobilizados – não representariam tipicamente o jornalismo político da República Velha. E isso porque, embora os métodos fossem os mesmos, em astúcia, ameaças e efeitos de corrupção na disputa por votos em conjunturas eleito-

7. Cf. *Diário de S. Paulo*, 17.3.1954.

8. NELSON WERNECK SODRÉ, *op. cit.*, p. 462. Ironicamente, Sodré conclui, à p. 485, que “os processos pelos quais as grandes empresas jornalísticas conseguiram o patrimônio que ostentam daria uma enciclopédia”. David Nasser vai além reconhecendo que, após Getúlio, Assis Chateaubriand conseguiu dinheiro de todos os governos federais, até Geisel, com exceção apenas de Castelo Branco. E lembra o repórter que, por volta de 1980, “os Associados deviam realmente ao Estado algo como o equivalente ao dobro do seu patrimônio”. Cf. “Nasser Revela Fraudes nos Associados”, *O Estado de S. Paulo*, 22.6.1980.

rais, a montagem da rede dos Diários Associados se inscreve em uma *etapa de transição do jornalismo político, subsidiado pelos cofres de governo, ao jornalismo empresarial, mantido pela venda de exemplares e pela receita publicitária*. Reconhece Werneck Sodré que “após o primeiro após-guerra a imprensa brasileira deixa sua fase artesanal e passa à industrial, organizando-se em moldes capitalistas”⁹.

No caso de Chateaubriand, esse passo se traduz na aquisição de jornais financeiramente débeis em quase todas as capitais do país e numa etapa de rápido alargamento do público leitor (urbano e de classe média) entre 1920 e 1950. Do ponto de vista da atuação do capital no setor, a transição implicava a concentração de periódicos locais e regionais em corporações gigantes. A consequência foi o surgimento da imprensa de amplitude nacional, e não mais local ou regional, coadjuvada pelas emissoras de rádio e de televisão¹⁰.

Do ponto de vista organizacional a rede dos Diários Associados regia-se por uma administração perdulária e financeiramente descontrolada, perante a qual era possível e legítimo sonegar até mesmo o recolhimento de direitos trabalhistas. Não raro, as reservas de encargos sociais eram desviadas para o patrocínio de festas e banquetes. A compra de novos jornais ou emissoras às vezes se fazia sem a menor reserva de fundos, jogando o jornalista com a possibilidade de levantar os recursos necessários junto ao Banco do Brasil. Os cofres do governo serviam, aliás, tanto para desembolsos correntes – como salários e encargos sociais – quanto para aplicações em capital fixo, aquisição de prédios, equipamentos e até mesmo corriqueiras compras de papel.

A prepotência pessoal alimentada por essa estratégia repercutia no aliciamento de recursos para financiar as campanhas que imaginava e no estilo de mando sobre o corpo de direção e sobre as equipes de redação de seus jornais e revistas. Assis Chateaubriand envaidecia-se de estar quase sempre viajando, a caçar fatos e promoções, a celebrar doações, escrevendo de bordo e oferecendo a imagem carismática de empresário ousado. Um estilo, enfim, bem distante da rotineira administração dos periódicos locais ou regionais, por mais importantes que fossem. Uma contraface desse estilo era o personalismo do mando e o predomínio incontrolado e incontrolável do chefe, tal como aparece na crônicas do trato que dispensava a auxiliares imediatos e das formas como os contemplava ou punia. São inúmeros os depoimentos de repórteres, redatores e chefes administrativos que, tendo sobrevivido no grupo apesar das idiossincrasias e do ódio fácil de Chateaubriand, contaram com uma espécie de horror fascinado de seu caráter imprevisível e violento.

9. *Idem*, p. 409.

10. Segundo Sodré, entre 1947 e 1953 a publicidade comercial expandiu-se muito, crescendo sua receita de fonte privada de 0,75 para 3,5 bilhões de cruzeiros. SODRÉ, *op. cit.* p. 465.

O esforço de unificação dos inúmeros jornais, revistas e rádios em uma cadeia de caráter nacional, consistia obviamente em centrar suas publicações em assuntos de interesse supralocal, o que equivale a reconhecer que *não* fazia parte desta lógica submeter-se o principal comandante da cadeia jornalística ao convívio pessoal, aos horizontes intelectuais, ao universo institucional e ao padrão de *gosto* estabelecido por qualquer um dos setores estaduais da classe dirigente. Significa dizer que a estratégia centralizadora de Assis Chateaubriand supunha uma prática jornalística que, do ponto de vista da cultura a promover e noticiar, *consistia em tentar ultrapassar os horizontes culturais de cada setor local da classe dirigente, ou ainda, em modificar o gosto estabelecido, criando ao mesmo tempo oportunidades de rendimento de prestígio para a sua pessoa e para o seu grupo jornalístico*. Nessa ótica, *a relação que Assis Chateaubriand mantinha com as classes abastadas brasileiras encerrava uma nítida postura de arrogante e cínica superioridade, e diante delas ele se colocava como alguém que, sendo capaz de descobrir futuro grandioso ao país, haveria de, por qualquer meio, levantar os recursos necessários a seus planos*¹¹.

Ademais, a lógica de sua rede de comunicações implicava em desencadear eventos que, ao mesmo tempo, envaidecessem os ricos e excitassem o orgulho, o ufanismo e o respeito à cultura “superior” entre as classes médias urbanas que constituíam o básico do público leitor de seus jornais e revistas.

Um museu de arte com acervo onde abundassem nomes sonoros de pintores renascentistas ou das vanguardas européias de fins do século XIX, – nomes que o leitor medianamente cultivado saberia tratar-se de grandes artistas – era portanto um investimento estratégico. Afinal de contas, mais do que a música ou outro gênero artístico não visual, a pintura ou a arquitetura divulgavam-se bem pela mídia impressa dos jornais e revistas. Ademais, era o momento de *O Cruzeiro* realizar a proeza de uma tiragem de 800 mil exemplares, ao que se diz jamais superada por outra revista ilustrada no Brasil¹². Observe-se também que as vistosas reportagens de exposições individuais de artistas plásticos, que ocupavam páginas inteiras de revistas como *Manchete* ou *O Cruzeiro*, conferiam importante efeito promocional que um empresário da comunicação, como ele, não podia ignorar. Finalmente, o apoio a museus e a cursos ligados à moderna operação de um parque editorial, tais como publicidade, desenho industrial, artes gráficas e especialidades congêneres também pode ser visto como inves-

11. A respeito, Bardi atribui a Chateaubriand a seguinte reflexão: “(Você) deve levar em conta esta nossa turma que chamamos de ‘classe produtora’, para compreender o Brasil. Callado diz que somos um jardim da infância, onde o mestre se aproveita da inexperiência das crianças. Pense que a época da Colônia ainda não findou. Somos ainda jovens demais. A ‘classe produtora’ tem feito milagres após a Guerra, mas são os Americanos que dão puxadas e naturalmente conseguem vantagens”. *Sodalício...*, *op. cit.*, p. 25.

12. Cf. NELSON WERNECK SODRÉ, *op. cit.*, p. 428.

timento na formação de mão-de-obra para empresas jornalísticas em franco processo de capitalização e de renovação tecnológica. Aliás, naquela conjuntura, não seria razoável esperar das universidades públicas a instalação de cursos em especialidades tão fora de sua experiência.

Assim, não é à-toa que Assis Chateaubriand seja também celebrado no campo da publicidade, por ter sido o primeiro diretor de jornal a criar um Departamento de Propaganda e pelo extremo cuidado que dedicava todos os dias a examinar os jornais concorrentes e o volume de seus anúncios¹³.

E não é para menos. Uma característica da época foi o advento do *marketing* e da publicidade. Com a instalação dos setores de bens duráveis e da indústria automobilística, aumentaram muito as demandas por campanhas visualmente “sofisticadas”, lembrando Ricardo Ramos que, numa onda favorável, “muitos redatores e artistas ficaram famosos, também por essa capacidade invulgar de fazer campanhas numerosas e simultâneas”¹⁴.

Tais circunstâncias sugerem, na conjuntura em exame, uma certa afinidade entre controle de órgãos de imprensa e propensão ao patrocínio artístico. Eis outros exemplos: No Rio de Janeiro, Niomar Sodré, do grupo proprietário de *O Correio da Manhã*, esteve entre os fundadores do Museu de Arte Moderna local. Adolpho Bloch comprou muita pintura, escultura e tapeçaria de artista nacional para as sedes de *Manchete*, volta e meia objeto de amplas reportagens ilustradas. Roberto Marinho e alguns parentes encomendaram projetos de casas urbanas e de campo a Lúcio Costa. O industrial Isai Leirner, ligado ao Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna de São Paulo e às Bienais, escolheu o saguão de um jornal (*Folhas*) para nele instalar uma sala de exposições com premiação anual, entre 1958 e 1961¹⁵. De modo geral, a crônica da difusão do “modernismo” em

13. Cf. NAPOLEÃO DE CARVALHO, “Pas d’avion, pas de Chateaubriand”, em *Anuário Brasileiro de Propaganda*, 1970/1971, p. 62.

14. Cf. RICARDO RAMOS, “Do Reclame à Comunicação”, *Anuário Brasileiro de Propaganda*, 1970/1971, p. 58. Louvando-se no histórico da publicidade escrito por Ricardo Ramos, Maria Arminda N. Arruda concorda em que essa etapa melhorou bastante a posição do desenhista e do artista visual em publicidade: “na nova etapa que se anuncia, o *lay-out* sofisticou-se e os criadores usurparam o lugar antes ocupado pelos redatores”. Cf. M. ARMINDA N. ARRUDA, *A Embalagem do Sistema. Estudo sobre a Publicidade no Capitalismo Monopolista Retardatário*. Tese de mestrado em sociologia, FFLCH/USP, 1978, mimeog., p. 78. Entre 1950 e 1960, segundo o IBGE, os efetivos de técnicos de publicidade no Brasil cresceram cinco vezes, passando de 344 para 1691 pessoas.

15. Trata-se da Galeria de Arte da Folha. Em 1956 Isai Leirner, que vinha colaborando na organização das mostras de Israel na Bienal de S. Paulo, criou o Prêmio de Arte Contemporânea no MAM/SP. Tal prêmio foi transferido, no ano seguinte, para uma mostra anual a ter lugar na Galeria de Arte da Folha. Entre 1958 e 1961 deu-se o prêmio a concorrentes em pintura, desenho, gravura e escultura. Cf. “Prêmio Leirner”, a marca de uma época”, *Folha de S. Paulo*, 10.3.1981.

artes plásticas entre 1940 e 1960 assinala amiúde exposições em sedes de jornais e outras formas de apoio ligando imprensa, ou, mais genericamente ainda, indústria cultural e artes plásticas.

A idéia de fundar um museu de arte ocorreu a Chateaubriand por volta de 1946. Para viabilizá-la, convidou Pietro Maria Bardi, um *marchand* e antiquário italiano, para ajudá-lo. Bardi mantinha em Roma o Studio Palma, galeria que se dedicava à conservação, restauração e comércio de pintura, e à assessoria na montagem de coleções. A idéia inicial do jornalista, segundo relata o mesmo Bardi, era de um museu mais clássico, no feitio do Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, imaginando apenas que o seu fosse “mais sistemático e rico de obras de europeus famosos, com distinção especial para os Impressionistas”¹⁶. Chegou mesmo a hesitar quanto à localização do museu, posto que, se o Rio de Janeiro, capital do país, se oferecia como centro de maior repercussão nacional, São Paulo era a cidade onde corria mais dinheiro e onde estavam os círculos abastados a quem caberia fornecer o cabedal necessário às vultosas compras que imaginava.

No que diz respeito ao Museu de Arte de São Paulo, *foi notável a estratégia de Assis Chateaubriand envolvendo o emprego ou a ameaça de emprego do poder de retaliação implicado no controle de uma grande cadeia de comunicações com a finalidade de mobilizar recursos para as grandes compras que pretendia fazer no mercado internacional de arte*. Em observações bem humoradas e protegidas pela distância temporal, Bardi evoca as táticas que seu patrão corriqueiramente adotava a fim de captar obras de coleções particulares de brasileiros ou de amealhar cabedal para compras junto à galeria de Georges Wildenstein e a outros estabelecimentos de prestígio da Europa. Lembra, por exemplo, que (...)

Fomos, uma tarde, visitar um supermilionário que tinha prometido, após ingentes esforços e as advertências de *praxe*, doar uma obra de arte importante para o museu. (...) Entramos, admitidos na presença da “vítima”. Eu, como “professor de arte” poderia escolher qualquer dos quadros pendurados na parede¹⁷.

O elogio sedutor era tática também largamente usada. O seu emprego se depreende do cálculo que presidia ao preparo de matérias celebrando o desempenho das pessoas conhecidas como protetoras das artes no interior da antiga classe proprietária rural. É ainda Bardi quem escreve:

No Museu eu tinha tornado moda o superar o conceito de “arte pela arte”, investindo nos setores sociológicos e extra-artísticos. Por sugestão de Garboso¹⁸,

16. P. M. BARDI, *Sodalício...*, p. 47.

17. P. M. BARDI, “Os Últimos Dias do Cidadão Chatô”, *Isto É*, dez. 1976.

18. Bardi assim se refere a Chateaubriand, tratado, em todo o texto, através de adjetivos e superlativos.

começamos a celebrar comemorações dedicadas a personagens e os dois primeiros foram mulheres: dona Olívia Penteado e dona Veridiana Prado. Desenvolvemos as mais completas pesquisas de arquivo e de campo, conseguindo recompor elementos biográficos, dossiês produzidos e distribuídos a vários oradores que participavam dos seminários¹⁹, confiados geralmente a distintos senhores, contemporâneos das homenageadas, e a mestres, como Gilberto Freyre²⁰.

Em outras ocasiões, recorria-se à provocação de situações constrangedoras, como esta que o mesmo Bardi descreve:

(...) durante uma recepção por ele programada para vários colecionadores de obras de arte (A. Chateaubriand), anunciava em voz alta as doações e as agradecia. O proprietário da obra, geralmente muito rico, ficava sem graça de desmentir e concordava. E assim, o Mecenas Chateaubriand recolheu vários quadros oferecidos àquele museu²¹.

Apesar de toda a astúcia e da quadra favorável para compras no mercado internacional de arte (que estava desorganizado e com preços baixos) Chateaubriand foi compelido pela ambição de montar um acervo e instado a pressionar os cofres do governo. David Nasser evoca um curioso episódio de disputa entre Assis Chateaubriand e Henry Ford II por um quadro em leilão: como não dispusesse de recursos nem para o sinal do lance, o jornalista foi forçado a debruçar-se ao telefone e pedir dinheiro aos banqueiros de seu trato no Brasil, e até mesmo a recorrer à embaixada brasileira²².

Esclarece Pietro Bardi, por sua vez, que a praxe de fechar negócios instantaneamente fazia parte de uma estratégia comercial elaborada por ele e seu patrão:

19. Referência provável, mas não explícita, a palestras ocorridas no MASP.

20. P. M. BARDI, *Sodalício...*, *op. cit.*, p. 15.

21. Cf. "Chateaubriand, o Gênio do Império", *Jornal do Brasil*, 22.6.1980.

22. Cf. "A Ascensão e Queda dos Associados", *O Estado de S. Paulo*, 15.7.1980. Parece que, com as pressões que recebeu por volta do fim do período de Getúlio Vargas, em 1954, Chateaubriand passou algum tempo tendo de protelar o pagamento de aquisições no mercado internacional, donde provavelmente a entrega de lotes a leilão e o apelo a Juscelino para evitar a perda. A dívida contraída para aquisição de obras parece ter-se protelado até a fase final da vida e do império de Chateaubriand, lembrando Bardi que, por ocasião da doença que imobilizou o jornalista em uma cadeira de rodas, a Caixa Econômica Federal designou "um seu fiscal para, com plantão diário, supervisionar a integridade do acervo". P. M. BARDI, *Sodalício...*, *op. cit.*, p. 123. Para surpresa de Bardi, apesar de toda a dificuldade econômica, Chateaubriand concebeu ainda, ao fim da vida, a idéia de multiplicar a experiência do MASP em vários Museus Regionais. De sua "Casa Amarela", em São Paulo, onde permanecia entretido, começou a receber doações e propostas de compra de "... uma quadraria sem significado", cujo destino se comprazia, soberano, em decidir: "Este vai para Porto Alegre, este segue para Minas, este vai a Recife, este outro para Campina Grande, este para Araxá, e este outro para São Luiz". Aliviado, Bardi comenta que a idéia não vingou, tendo acabado em "festinhas de inauguração... de museus fantasmas". *Idem*, p. 124.

Nosso plano de aquisição (...) foi simples, baseado em dois fatos: a convicção de uma alta no mercado logo nos primeiros anos do após-guerra; e a possibilidade de se comprar a crédito. Cálculos baseados em minuciosas pesquisas de mercado nos convenceram de que, por exemplo, os impressionistas depois de 1950 subiriam entre 20 e 25% ao ano. Com esta convicção e obtendo meios a juros de 4%, iríamos conseguir um excelente negócio. Por outro lado, aparecendo no mercado com fama de compradores de rápidas decisões, tínhamos abundante massa de ofertas para escolhas de nosso agrado, ao passo que em geral as aquisições dos outros museus sofriam delongas decorrentes da necessidade de aprovação dos *trustees* (curadores)²³.

A velocidade e os métodos empregados na montagem do acervo e toda a carga de hostilidade e ressentimento que a ação empresarial de Chateaubriand provocava levaram a suspeitas quanto à autenticidade das obras adquiridas. Foi preciso fazer circular o acervo pela Europa e, particularmente, expô-lo na Orangerie do Louvre, em 1953, no intuito de afastar dúvidas quanto ao valor da coleção.

É fácil de notar que o sentido da iniciativa do Museu não implicava passar o seu promotor por alguém sensível ou versado em arte. Não havia como, nem por que, fazer a idéia original, ou a composição da mostra, passar como resultantes de especial afeição à cultura, tal como via de regra se tenta fazer crer na celebração de iniciativas similares por parte de magnatas em outros países. Tão rápidas foram as compras para a pinacoteca do MASP e tão saliente e aberta a determinação de que ela reunisse o maior índice de pintores célebres, que não houve oportunidade ou interesse de fabricar para Chateaubriand a imagem de um amador esclarecido das artes plásticas. Bardi é claro em dizer que a palavra de ordem que recebeu como diretriz ao encetar aquisições na Europa do após-guerra, a mando de Chateaubriand, era tão somente a de comprar consagrados, com especial atenção aos impressionistas. Não fossem algumas desobediências cometidas, alega ele que no MASP não estariam telas como as de Wolls, Brauer, Kitay, Appel, Blake, Paolozzi, Tilson e tantos outros. O diretor lembra que a verdadeira obstinação de seu patrão era com o maior número possível de obras consagradas a apresentar no dia da abertura do museu. Em decorrência de tais caprichos, inclusive os derivados dos desejos de alguns doadores, a pinacoteca acabou ficando com alguns desvios "imperdoáveis" em uma coleção com pretensões de representatividade:

Sei perfeitamente que a coleção reunida poderia ser mais homogênea. Influam em sua formação várias circunstâncias não superáveis, como, às vezes, a necessidade de se adquirirem conjuntos; o gosto dos doadores, que impunham, por exemplo, sua preferência por Renoir ou algum outro pintor; a não aceitação de artistas com tendências avançadas; e oportunidades tais como doações diretas, impossíveis de serem recusadas. A composição de uma coleção, quando não depende por completo de uma diretriz, deve, forçosamente, tolerar interferências nem sempre construtivas. Embora sabendo que com "se" não se faz história, julgamos útil frisar que, se em vez de termos treze Renoir tivéssemos somente seis, e

23. P. M. BARDI, *MASP. Assis Chateaubriand. Ano 30*, p. 9. O acervo do MASP é avaliado entre 150 e 200 milhões de dólares, segundo David Nasser.

no lugar dos outros sete tivéssemos obras de Géricault, Bonington, Sisley, Jongkind, Theodore Rousseau, Daubigny, Millet e tantos outros, não passaríamos por fervorosos fãs daquele mestre²⁴.

Crônica de mecenato privado: notícias esparsas no Diário de São Paulo, ao longo de 1948.

4 de abril:

O casal Jacques Pillon doou ao Museu de Arte a importância de trezentos mil cruzeiros, contribuindo assim à compra de um quadro de Velasquez...

... clima de simpatia e apoio ... quase todos os dias registram-se novos e valiosos donativos ... personalidades em quem o espírito público corre parrelhas com a capacidade de iniciativa individual, e cujo trabalho e esforço fazem a prosperidade de São Paulo.

15 de abril:

Chegou o quadro de Velasquez, *Retrato do Conde Duque de Olivares*, adquirido em Londres por 25 mil libras, e que graças à boa vontade e à cooperação de um grupo de pessoas da sociedade brasileira, virá integrar a Galeria do Museu de Arte (Foto do Quadro na Primeira Página do Jornal).

4 de maio:

Incorporação de Velasquez ao Patrimônio Artístico Nacional. "Constitui um acontecimento de excepcional relevo social e artístico o jantar que o Senador Arthur Bernardes Filho e Sra. ofereceram em homenagem aos doadores da tela *Retrato do Conde Duque de Olivares* oferecida ao MASP e agora incorporada ao patrimônio artístico do Brasil. À encantadora reunião, que se realizou no "Golden-Room" do Copacabana Hotel, num ambiente de requinte, uma autêntica festa de inteligência e da cultura, emprestaram o prestígio de sua presença mais de 200 figuras do grande mundo social, cultural e da alta administração do país. Na fotografia, o Ministro Correia e Castro quando conduzia pelo braço a Condessa Marina Crespi à mesa em que deviam participar do jantar com que se festejou o acontecimento memorável da chegada da obra-prima de Velasquez ao Brasil".

7.3. CICCILLO MATARAZZO, O MUSEU DE ARTE MODERNA E AS BIENAS INTERNACIONAIS.

Francisco Matarazzo Sobrinho era filho do Conde André (ou Andréa) Matarazzo, por sua vez irmão e sócio de Francisco Matarazzo, o industrial imigrante que, até à morte, em 1937, chefiava o mais importante grupo industrial do país: as Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, sediadas em São Paulo.

24. P. M. BARDI, *MASP. Assis Chateaubriand. Ano 30, op. cit.*, p. 9.

Além de plutocrata importantíssimo pelo vulto de seus negócios e pela diversidade dos setores de seus investimentos, o fundador do grupo exercera destacado papel de liderança da comunidade italiana em São Paulo. Junto com outros industriais de peso, como Jorge Street, Jafet, Roberto Simonsen, ou Antonio Pereira Inácio, Matarazzo havia se envolvido na criação de uma entidade representativa dos industriais, depois convertida em Federação das Indústrias do Estado de São Paulo. Com o trabalho junto ao governo da Itália e à comunidade italiana, o Conde Matarazzo assegurava-se da mão-de-obra qualificada que fazia vir de seu país de origem. Do ponto de vista da posição social de Francisco Matarazzo, é indispensável mencionar o sólido mito de *self-made man* com que se celebrava seu êxito econômico²⁵.

Nascido em 1897, Ciccillo, após um curso de engenharia que interrompera na Itália por força da Primeira Guerra, voltou a São Paulo. Em 1917 seu tio abriu uma metalúrgica para produzir latas para embalar seus próprios produtos alimentícios. Em 1922, abriu-se para o conglomerado a necessidade de separar os interesses do ramo familiar do fundador daqueles de seus irmãos e sobrinhos. A metalúrgica foi então entregue a Ciccillo e a Júlio Pignatari, genro de Francisco. A firma resultante – Pignatari, Matarazzo e Cia. –, além de uma linha de panelas e cutelaria, passaria a intensificar a produção de latas, tendo por mercado cativo, nessa fase, as fábricas de alimentos do tio. “Mercado não nos faltava, e as posses da minha família mais o crédito que sempre tivemos impediam que fôssemos afetados pelas crises sócio-econômicas que abalavam o país”, justificou Ciccillo.

O mercado cativo e os fundos próprios de capitalização favoreceram rápida expansão da metalúrgica. Em 1929 ela importou dos Estados Unidos equipamentos de automatização parcial para a fabricação e impressão de latas. Adquiriram os sócios uma laminação de alumínio e logo depois deu-se uma nova separação de interesses: Pignatari ficou com a laminação e Ciccillo com a metalúrgica, que, em 1935, tinha mil e duzentos empregados. Desde então, e sob a razão social de Metalúrgica Matarazzo S. A. (Metalma), Ciccillo buscou instalar unidades fabris similares à de São Paulo em vários pontos do país. Do ponto de vista tecnológico, uma associação com a Continental Can-multinacional de capital norte-americano – afastou a ameaça de perigosa concorrência e garantiu provisão de tecnologia moderna. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Metalma verticalizou-se com a aquisição de um estabelecimento no setor mecânico, o que possibilitava substituir por fabricação própria parte das máquinas até então importadas. O advento da siderurgia nacional, com a Usina de Volta Redonda, deu condições à metalúrgica de operar com matéria-prima predominantemente nacional, o que favorecia a produção de latas.

25. Sobre a trajetória da pessoa e do grupo econômico montado por Francisco Matarazzo veja-se JOSÉ DE SOUZA MARTINS, *Conde Matarazzo, o Empresário e a Empresa (Estudo de Sociologia do Desenvolvimento)*, 2ª ed., São Paulo, HUCITEC, 1973.

Comandando a empresa com o auxílio de um grupo de homens de confiança, formado de “parentes e antigos empregados”, Ciccillo deixava transparecer nas ocasiões públicas a imagem de um empresário eficiente²⁶.

Os empreendimentos culturais encabeçados por Ciccillo na São Paulo do pós-guerra foram variados e de vulto. Abrangeram a fundação de uma companhia cinematográfica com instalações e programação ambiciosas – a Vera Cruz –, de um grupo teatral profissionalizado – o Teatro Brasileiro de Comédia – e o Museu de Arte Moderna, além de outras iniciativas de importância menor. Já existe uma boa bibliografia histórica do cinema e do teatro em São Paulo, que torna desnecessária exposição em minúcia dessas iniciativas.

Mesmo após muitos anos de comando na Fundação que promovia as Bienais Internacionais de Artes Plásticas, Ciccillo dizia-se um “homem que não entendia de arte”. Quando jornalistas, com justa curiosidade, indagavam da razão de ser de seu trabalho pessoal à testa de tantas iniciativas culturais, o industrial respondia com vaidade gabando-se de dispor de capacidade administrativa suficiente para converter a gestão cultural em agradável lazer:

... (sou) um administrador das artes. Quando me canso do trabalho aqui na fábrica, vou ajudar os artistas e intelectuais: transformar-me no administrador que eles exigem²⁷.

Ciccillo fazia recair a idéia de fundação do Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo ao contato casual com intelectuais como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, no curso de uma viagem marítima à Europa. Movendo-se à Suíça por razões de saúde, lá

26. A reconstituição da ação empresarial de Matarazzo Sobrinho foi feita com auxílio da reportagem especial da revista *Exame*, dezembro de 1975, pp. 52-54. A ação cultural de Ciccillo foi refeita a partir de FERNANDO AZEVEDO DE ALMEIDA, *O Franciscano Ciccillo*, São Paulo, Pioneira, 1976, e LUIZ CARLOS DE OLIVEIRA, *Anotações para a História de uma Época*, São Paulo, Pioneira, 1976. Foram consultados também o *Curriculum Vitae* editado em 1976 pela Fundação Bienal de São Paulo. Foi ouvido o depoimento que Ciccillo gravou para o Museu da Imagem e do Som de São Paulo, no mesmo ano, e reportagens acerca das bienais, arquivadas na Biblioteca da Fundação Bienal de São Paulo. O livro de MARIA RITA E. GALVÃO, *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981, fornece elementos a quem queira descrição pormenorizada da empresa cinematográfica fundada por Ciccillo Matarazzo e seu amigo e funcionário, o eng^o Francisco Zampari. O leitor também encontra a descrição da fundação e atividades do Teatro Brasileiro de Comédia. AFRÂNIO M. CATANI, em *A Sombra da Outra: Um Estudo sobre a Cinematográfica Maristela e o Cinema Industrial Paulista dos Anos Cinquenta*, São Paulo, tese de mestrado em sociologia apresentada à FFLCH/USP 2 vols., mimeog., 1983, reconstitui o clima de São Paulo à época dessas iniciativas culturais, ainda que interessado em outra família e em outro empreendimento industrial cinematográfico.

27. Resposta dada por ocasião da entrega do título “Homem de São Paulo”, instituído pelo jornal *Última Hora*, 28.12.1955.

passou meio ano, e o convívio com Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim, reforçou a idéia de fundar o MAM. “Depois desses contatos é que compreendi a importância de olhar para o futuro, coisa que em certo sentido eu já fazia em minha indústria”, dirá ele a *O Estado de S. Paulo*²⁸.

Em entrevista retrospectiva, referindo-se àquela época, Ciccillo reconheceu que a convivência e o estímulo vindos de Milliet e Gomes Machado provocaram “uma revolução em meu espírito”. Disse também que contava com uma certa intimidade com o prefeito de São Paulo, Armando Arruda Pereira. Este colocou-lhe à disposição a área “nobre” do Trianon, na Avenida Paulista, onde se montou o galpão de madeira que abrigou a Primeira Bienal, em 1951. Pouco depois, o governador Lucas Nogueira Garcez o convidou “a dar um caráter definitivo” à Bienal, pedindo-lhe que escolhesse área livre onde construir pavilhões que servissem às Bienais e às demais promoções que o industrial pensava encetar nas comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. Em que pese a comoção de um septuagenário falando do passado, ressalta da gravação do MIS a enorme honra que lhe causou a acolhida que recebeu do prefeito e do governador, perceptível também no pranto que interrompe o relato no trecho correspondente. A honra e a surpresa vinham do pressentimento de que jamais um filho de imigrantes, por maior peso econômico que tivesse sua família, retiraria de alguém oriundo das classes dirigentes tradicionais a incumbência de chefiar comemorações de tanta repercussão como a que se esperava para o IV Centenário.

Houve uma espécie de protesto dos quatrocentão (em relação à sua nomeação para a Comissão do IV Centenário), porque não queriam que o filho de um estrangeiro, de italiano (apesar de) nascido aqui, de (brasileiro) de primeira geração (assumesse tal posto). Meu pai era italiano, daquela leva que tinha chegado aqui no último quarto do século passado. Eles queriam uma exposição autêntica dos quatrocentão. Sou infinitamente grato a Lucas Nogueira Garcez. Ele sustentou seu ponto de vista: “quero Matarazzo”. Eu, nascido aqui, mas filho (de imigrantes), ia chefiar a Comissão do IV Centenário. Era a coisa mais lógica do mundo (que escolhessem outra pessoa): para comemorar os 400 anos de São Paulo, precisava ter quatrocentos anos; precisava (ser) um quatrocentão. E eu praticamente tinha nascido há 40 ou 50 anos naquela época (a saber: não era brasileiro de pai e mãe)²⁹.

É ainda comovido que Ciccillo se refere a seu passado, reconhecendo ter tido uma infância comum e um percurso escolar sem destaque. É aí também que ele, apesar do tom balbuciante e fragmentário do discurso, decorrente da emoção, da idade avançada e de dificuldades no domínio do português³⁰, dá uma possível chave para a compre-

28. *O Estado de S. Paulo*, 8.1.1968.

29. Depoimento ao MIS/SP.

30. Ciccillo ainda ao fim da vida falava um português sem muita correção, entremeadado de expressões italianas e francesas.

ensão de suas iniciativas culturais, ao evocar que o pai acalentava para si um futuro que projetasse a família em dois espaços onde ela não tinha trunfos, a política e a cultura:

Você é o futuro, meu filho. Eu não existo; existo (apenas como) pessoa física; (existo) no seu afeto; (existo) pelo passado que eu fiz, criando a fortuna que eu criei junto com o velho conde, que foi um gênio no setor dele³¹.

Não é despropositado presumir que tenha operado a seguinte conjunção de fatores: *a família Matarazzo, embora lendária na sociedade paulista e mesmo brasileira pelo mito do imigrante bem-sucedido que envolvia a pessoa de seu fundador, e bem cotada no interior da "colônia" italiana, não tinha feitos a reivindicar no terreno da promoção cultural.* (Não se esqueça que em 1922 outros magnatas italianos que se enriqueceram em São Paulo já haviam tomado a pulso a construção do suntuoso Monumento à Independência.) É plausível também que, com o fim da guerra, tenha engrossado a fração dominante da comunidade italiana em São Paulo, com a chegada de famílias e grupos aristocráticos e derrotados com a queda do fascismo. Se de fato isso se deu, a manutenção do prestígio da família no interior da comunidade italiana no Brasil estava a exigir feitos de repercussão no domínio da cultura. Manifestando-se nessa área por intermédio de um sucessor fora do ramo principal, que comandava uma unidade relativamente protegida da concorrência, a família não punha em risco o potencial de gestão e de acumulação no conjunto do grupo³². Ademais, o conde

31. *Ibidem.*

32. Opinou Paulo Mendes de Almeida, em entrevista, que, sem as promoções culturais, Ciccillo passaria despercebido no interior do clã, como herdeiro de ramo secundário do império construído pelo tio: "A família Matarazzo era uma família importante. E o Ciccillo era apenas um Matarazzo. E com as bienais se projetou, podendo ombrear-se com o velho Conde", o que sugere que a comentada rivalidade entre Ciccillo e Chateaubriand no mesmo terreno e na mesma época estivesse em última instância referida à posição dos filhos de Andréa Matarazzo em relação aos seus primos. Voltando à situação do conglomerado Matarazzo, que desde 1937 era chefiado pelo filho do fundador – o Conde Chiquinho – nota-se que em meados dos anos cinquenta o grupo havia alcançado níveis surpreendentes de diversificação interna, visando à verticalização de atividades, replicando em novos ramos os enormes excedentes acumulados generosamente até o fim da guerra. Totalmente envolvido com um trabalho administrativo que privilegiava o vértice da produção, da tecnologia industrial e da implantação de novos fluxos administrativos, o sucessor encarnava o poder pessoal absoluto no âmbito da família e na cúpula da *holding*. No álbum comemorativo recentemente publicado (*Matarazzo 100 Anos*, São Paulo, 1982, s. c. p.) fala-se de sua educação "austera", refinada em quatro anos de estudos na Itália, durante a adolescência, e de um "amadurecimento precoce" derivado da incumbência de suceder ao pai, que recebeu aos vinte anos de idade. Casado com uma prima – irmã de Ciccillo – o Conde Chiquinho "nunca foi um homem associativo, pelo seu próprio caráter introvertido" (p. 75), evitando tanto a convivência nas associações de industriais, quanto com a imprensa (cf. p. 129). Sinal claro da incompatibilidade entre esses traços de personalidade e o estilo de atuação exigido no campo cultural e em outros domínios externos ao comando da empresa, está o reconhecimento de que, havendo comprado 50% das ações do grupo *Folhas* em 1945, o

Matarazzo rompera, anos atrás, com Assis Chateaubriand, quando este tentou empregar seus famigerados métodos para conseguir dinheiro para uma certa Campanha dos Aviões³³. De modo que seus sucessores veriam com bons olhos uma iniciativa indisfarçavelmente concorrente ser chefiada por um Matarazzo.

Ainda que algumas dessas presunções possa não resistir a exame mais fundo, a verdade é que a delegação para planejar as instalações para as comemorações do IV Centenário despertou nele profundo fascínio, em vista das fantasias que construía sobre o vulto das comemorações que poderiam ter lugar no Ibirapuera: “Quero salões, salões(...) Eu queria algo que chocasse a opinião pública, algo que chocasse forte, (por isso) chamei Niemeyer, Kneese de Melo (...)”, disse ele ao MIS. Mas aí também deixou claro, ainda que de passagem, que não lhe fugia dos horizontes a possibilidade de que os serviços prestados a São Paulo na Comissão do IV Centenário servissem de credencial para uma candidatura a prefeito. “Se vocês me elegem prefeito daqui a dois anos, eu devo transformar o Ibirapuera num grande monumento de cultura” – alegou ter dito a Garcez quando aceitou o convite.

De fato, o clima das honrarias que lhe prestaram por ocasião do IV Centenário fazia crer que sua cotação política estava grande. Para um grupo econômico que não produzira nenhuma carreira política, como os Matarazzo, o cargo deveria ser muito honroso no círculo familiar.

A par de possíveis dividendos políticos, a iniciativa de Ciccillo na fundação da Bienal tem a ver com seu casamento com Yolanda Penteadó, originária da antiga oligarquia paulista.

Yolanda Penteadó dirigia uma fazenda havida por herança em Limeira, no Estado de São Paulo, em situação economicamente precária desde o começo dos anos trinta. Procurava ela alternativa para a produção de café debilitada pela velhice das plantas, quando lhe aventaram a

Conde Chiquinho não suportou mais que um ano na sociedade, pois não aturava o tom liberal exigido na administração de um jornal (p. 130). Significativa também a decisão com que sepultou a idéia de implantação de uma “universidade comercial” a funcionar no bairro do Morumbi, em São Paulo, para comemorar o centenário de nascimento do pai, em 1954. Após haver construído suntuoso edifício, e haver idealizado um regimento inspirado no modelo da Università Commerciale Luigi Boccone, de Milão, Chiquinho abriu mão da iniciativa quando se frustraram os entendimentos com a FGV e, depois, com a PUC paulista e os Matarazzo. não encontraram quem se interessasse em manter seus cursos. É sintomático também de seu estilo uma séria dificuldade em atuar na frente mercadológica, de modo a dançar conforme a nova música concorrencial imposta pelas multinacionais que se instalavam no setor de bens de consumo.

33. Segundo informação de Bardi, prestada em entrevista ao autor, a hostilidade do Conde Matarazzo ao jornalista vinha da publicação de uma fotomontagem do conde em roupa de presidiário feita por Chateaubriand em represália à negativa do industrial em dar dinheiro para a “campanha da aviação”, que consistia na fundação de aeroclubes e na doação de aviões para estimular o transporte aéreo.

alternativa da sericultura. Encontrou, então, no grupo Matarazzo, interesse em colaborar na nova cultura, sob a forma de promessa de fornecimento de casulos e de compra de fios. Um empregado de Ciccillo chegou mesmo a fazer um estudo de viabilidade do empreendimento³⁴.

Dessa aproximação resultou uma relação pessoal que foi de muita valia para a consecução dos planos da Bienal Internacional. Segundo reza a crônica, o industrial passou a ter em sua mulher a “embaixatriz” de que necessitava para conseguir o apoio de autoridades culturais estrangeiras. Tal necessidade mostrou-se aguda desde a Primeira Bienal, em cuja preparação se observou que os convites por carta não bastavam e que era necessário um serviço de gestão pessoal junto a museus e comitês artísticos, sobretudo nos países com renome na produção artística. Ademais, sem a garantia da boa vontade e do envolvimento da diplomacia brasileira na conquista da adesão de maior número de países, a mostra estaria fadada ao insucesso.

Nessas circunstâncias, Yolanda valeu-se das relações sociais que mantinha junto à cúpula do governo federal, à diplomacia brasileira e à alta burguesia do Rio de Janeiro, a fim de viabilizar a incumbência que lhe dera Ciccillo. E tão bem-sucedida foi que dessas gestões teria resultado uma espécie de mandato semi-oficial de larga valia no diálogo com embaixadores brasileiros ou conservadores de museus estrangeiros. Com isso, pôde ela acionar na Europa canais controlados pela diplomacia brasileira e remover dúvidas, hesitações e resistências que advinham do fato de ser o Brasil um país longínquo e sem tradição cultural³⁵.

O trabalho de Yolanda Penteadó estendeu-se também à frente interna de mobilização dos círculos abastados de São Paulo, com o fito de amealhar contribuições financeiras, ou em espécie, e de conferir às Bienais Internacionais repercussão como eventos mundanos. A respeito, reconheceu ela, em suas memórias, que, com as solicitações de envolvimento e de colaboração que dirigia à gente de “alta” sociedade...

Estabeleceu-se uma certa competição, porque as casas se abriam um pouco em competição, para cada uma mostrar que era mais bonita. E eu ia tirando o meu partido³⁶.

34. Cf. YOLANDA PENTEADO, *Tudo em Cor de Rosa*, op. cit., pp. 134 e ss. Ela se reconhece, nessa passagem, à testa de um encargo para o qual não estava preparada, posto que, desquitada de seu primo Jayme e apenas com a formação literária obtida no *Des Oiseaux*, não tinha capacidade técnica para uma administração eficiente.

35. *Idem*, pp. 151 e ss. Yolanda alegou ter-se incumbido dessas tarefas até a Bienal de 1961, época em que se separou em definitivo de Ciccillo.

36. Cf. depoimento de Yolanda Penteadó em *Artes*, ano XV, (54), junho/julho 1980, p. 58.

Assim, além do trabalho de *ante-chambre* de Ministro (tal como denominou sua função diplomática na frente externa) a sobrinha de Olívia Guedes Penteadado estava bem credenciada para o posto de “primeira dama” das bienais. Nascida na oligarquia cafeeira, conhecia o francês e atravessara “les années folles” da década de vinte entre São Paulo, Rio e Paris. Daí que, sob sua coordenação, as primeiras bienais constituíssem eventos de farta acolhida nas colunas “sociais” dada a suntuosidade que apresentaram. Em meio às numerosas fotos do noticiário jornalístico que apareciam nas vésperas das inaugurações de bienais nos anos cinquenta podem-se ler trechos como estes, relativos ao *cotillon* de recepção na Fazenda Emyreio, em Leme, em 1959:

A sede da fazenda, situada no centro de um parque tropical, é uma propriedade da família Penteadado há mais de cento e oitenta anos. D. Yolanda é uma senhora de classe internacional. Trouxe de todos os países por ela visitados objetos que integram harmoniosamente o ambiente; modernos móveis italianos, tecidos franceses, curiosidades folclóricas portuguesas e brasileiras. Não existem objetos de grande preço, nenhum material é precioso, mas o conjunto é de grande elegância, sem se afastar do estilo rústico brasileiro. Em uma das fotos aparece o retrato a óleo da Baronesa de Ibitinga que herdou o “Emyreio” de seu pai, Antonio Alves de Almeida Lima, fundador desta e de outras fazendas, entre as quais a de Santo Antonio, hoje propriedade de Gofredo da Silva Telles. A baronesa de Ibitinga é a avó da Sra. Yolanda Matarazzo e da Sra. Carolina Penteadado da Silva Telles. (...) A grande hora foi, entretanto, a do jantar, servido à americana, com quatrocentos convidados (...) espalhados por todos os salões e varandas, com a casa toda iluminada a velas. Música em surdina, fogos de artifício para lá do lago fronteiro. Vários artistas expositores na Bienal, todos encantados com o gosto da anfitriã, que soube conservar o rústico da antiga fazenda (propriedade dos Penteadado desde 1799) acrescentando-lhe todo o conforto moderno. (...)

A maioria dos convidados foi transportada à fazenda em aviões cedidos pelo prefeito Adhemar de Barros, e ao cair da tarde retornaram à Capital (...) Jantar sentado com lugares marcados, no lugar de cada senhora um alfinete de ouro e uma medalha trazendo de um lado a inscrição “V BIENAL” e de outro “Fazenda Emyreio, 20.9.1959”. Para os homens, um chaveiro, também de ouro, com as mesmas inscrições. Os empregados servindo de *libré* (calças negras, paletós vermelhos com botões dourados) e pratos internacionais. No dia seguinte, todos seguiram para a inauguração da Bienal³⁷.

Após passar em revista as circunstâncias e os interesses explícitos ou implícitos envolvidos na iniciativa das Bienais, que desde logo constituíram o evento principal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, até sua estruturação como Fundação, é possível apresentar dados que calibram seu porte, em número de nações participantes, de obras expostas, de área ocupada e de visitação declarada. São informações que permitem indiretamente imaginar seu impacto sobre o meio local das artes plásticas.

37. Descrição extraída de reportagens de *O Globo*, 25.9.1959 e *Última Hora*, 26.9.1959.

**DIMENSÕES MATERIAIS DAS BIENAS INTERNACIONAIS DE
ARTES PLÁSTICAS DE SÃO PAULO NAS DÉCADAS DE 50 E 60**

	Ano	Países participantes	Obras expostas (em número de pessoas)	Visitação declarada pela Bienal	Superfície ocupada (m ²)
I Bienal	1951	20	1.800	100.000	5.000
II Bienal	1953	33	4.000	200.000	36.000*
III Bienal	1955	30	2.700	(50.000)**	-
IV Bienal	1957	42	3.000	300.000	-
V Bienal	1959	46	4.000	300.000	-
VI Bienal	1961	50***	4.600	300.000	38.000
VII Bienal	1963	54	5.000	-	-
VIII Bienal	1965	54	5.000	400.000	-
IX Bienal	1967	61	8.000	129.000	-
X Bienal	1969	54	10.000	-	-

Fonte: Arquivos da Fundação Bienal de São Paulo. Anais de bienais e pastas de noticiário jornalístico. Quadro organizado pelo autor.

* O aumento na área ocupada deriva da mudança do galpão do Trianon para a sede do Parque do Ibirapuera.

** Estimativa de Guilherme de Almeida.

*** Os aumentos do número de países participantes, após 1959, têm a ver com a mudança na política externa brasileira ao tempo de Jânio Quadros e com a abertura diplomática ao bloco socialista que ela propiciou.

Do ponto de vista das inversões necessárias ao funcionamento das Bienais seguramente as contribuições de Ciccillo Matarazzo têm maior destaque quando comparadas às contribuições de outros empresários de São Paulo. Estes, na maioria das vezes, limitavam-se a financiar os prêmios, que eram quantias modestas se comparadas aos custos de transporte, seguro, divulgação e etc³⁸. Mas de todo o modo é certo que a sustentação econômica das Bienais contou desde o início com contribuições governamentais crescentes.

Os dados esparsos que foi possível reunir nos jornais da época informam que as três primeiras mostras custaram, juntas, 21,7 milhões de cruzeiros, dos quais aproximadamente a metade saiu dos cofres do governo. A quinta delas, em 1959, custou 32 milhões de cruzeiros,

38. Os doadores de verbas para premiação foram trinta na primeira bienal, caindo a doze ou treze nas subseqüentes, o valor arrecadado reduzindo-se de 2,5 milhões de cruzeiros na Bienal de 1953 para uns 500 ou 600 mil cruzeiros por volta do fim da década.

atingindo a contribuição dos três níveis de governo, conjuntamente, 22 milhões de cruzeiros, ou seja, dois terços da despesa. A de 1961, que foi orçada em 55 milhões de cruzeiros, contou com 46 milhões de fonte governamental, o que representa mais de quatro quintos do total da despesa³⁹.

A despeito desses números não terem o peso da demonstração contábil organizada, são eloqüentes em indicar a transferência crescente do custo econômico das Bienais ao braço cultural do Estado. Isso se fazia acenando-se para os efeitos de prestígio internacional da mostra a fim de amedilhar verbas do governo federal; ou para o prestígio que ela propiciava ao Estado e ao município, a fim de captar receita dos cofres estaduais e da prefeitura da capital.

A Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo não poderia deixar de ter um sensível impacto sobre o campo artístico local e nacional. Afinal de contas, a Bienal constituiu principal instância de consagração para um artista plástico brasileiro, na medida em que tinha júri internacional e não havia meios alternativos comparáveis de um artista pôr-se tão rapidamente a par das tendências emergentes no cenário internacional. Dado o distanciamento entre Brasil e Europa causado pela guerra, a Bienal de São Paulo foi uma promoção útil aos artistas e críticos nacionais que assim tomaram conhecimento das mais recentes tendências estéticas oriundas do exterior. Como escreveu em tom amável Dinah Lopes Coelho, ex-secretária da entidade,

Ciccillo e Yolanda Matarazzo facultaram aos nossos artistas um amadurecimento semelhante ao que só alcançariam em longa viagem ao redor do mundo. Nas Bienais, visitaram museus, retrospectivas organizadas, percorreram salões, vivendo de perto os problemas postos, as pesquisas feitas, as soluções estéticas encontradas por um sem-número de artistas novos ou consagrados universalmente; ouviram a palavra, discutiram o julgamento de nomes famosos. Viajaram e amadureceram. As bienais também estimularam-nos ao trabalho criador, porque lhes deu oportunidade de expor suas obras, a opinião dos críticos sobre elas, de pretender prêmios, aplausos e até de suportar os sorrisos irônicos de alguns visitantes⁴⁰.

39. As despesas de organização relativas às seis primeiras bienais (1951-1961) foram extraídas da *Exposição de Motivos* apresentada pelo MAM/SP ao Congresso Nacional, na tramitação do Projeto 3.423, de 1961, que autorizava o MEC a abrir crédito a favor da Bienal. A saída da "estatização" das iniciativas culturais de Matarazzo Sobrinho foi proposta tanto para a Bienal quanto para a Cinematográfica Vera Cruz.

40. Cf. *Folha da Manhã*, 11.9.1955. O pintor Di Prete, chegado da Europa em 1946 conta que lhe coube fazer um quadro sinótico com os desdobramentos e filiações de "tendências" estéticas para servir didaticamente de orientação aos assistentes da Bienal (Depoimento ao Museu Lasar Segall). O número de artistas brasileiros selecionados para participar das Bienais dos anos cinquenta esteve em torno dos 120 a 150 pessoas. Para a primeira mostra certamente com menor atração internacional, foram admitidos 209 brasileiros; na de 1957 a comissão selecionou apenas 60 pessoas dentre 400 inscritos, o que desencadeou enorme protesto contra o rigorismo do júri. A imprensa noticiou que para a Bienal de 1959 inscreveram-se 500 artistas e para a seguinte nada menos de 1500, sendo 600 de

O realce da mostra e o valor de sua premiação em um contexto de precário domínio da informação estética, tendiam a desencadear um efeito caricatural: as imitações à temática e à técnica dos últimos premiados, que assim se tornavam paradigmas. A crer-se nas reiteradas observações de críticos da época, era comum ver-se entre os envios a cada bienal um bom número de obras que imitavam abertamente ou inspiravam-se indiretamente em obras premiadas na mostra anterior⁴¹.

O porte das bienais e a extravagância de muitas obras induzia efeitos que seguramente ultrapassavam os limites do meio artístico propriamente dito e ressurgiam, transformados e popularizados, como elementos decorativos empregados anonimamente por donos de bares, lojas, clubes e residências. Mário Pedrosa reparou mesmo que a Bienal do IV Centenário conseguiu lançar a moda da pintura mural, suscitando boas encomendas a pintores como Portinari, Di Cavalcanti e Clóvis Graciano⁴².

7.4. ABSTRACIONISMO *VERSUS* FIGURATIVISMO: A POLÊMICA DA ETAPA DAS BIENASIS

Durante a fase de apogeu das bienais, nos anos cinquenta, a controvérsia desencadeada em torno da arte abstrata sugere que o meio artístico local e nacional já estava suficientemente estratificado para transformar influências externas em polêmicas internas. É o caso típico da oposição entre figurativismo e abstracionismo.

Muito embora o abstracionismo não fosse de todo desconhecido no Brasil antes das bienais, a onda de abstracionismo geométrico ou informal que elas provocaram chegou a perturbar artistas já reconhecidos em uma produção figurativa que correspondia à orientação fundamental do modernismo dos anos vinte, qual seja a de pintar o Brasil “autenticamente”. Como se viu, a tônica “social” da literatura dos anos trinta e quarenta reforçou a pintura figurativa e os temas nacionais e regionais, exaltando o valor de tipos humanos e da natureza do Brasil.

Como se viu, Ciccillo Matarazzo contara com a simpatia e a colaboração de Nelson Rockefeller na organização do MAM/SP e das

São Paulo e 900 do Rio de Janeiro, o que sugere que, no correr da década, a mostra de São Paulo acabou por tornar-se importante instância de consagração e, daí, de procura intensa por parte dos artistas brasileiros. Dados retirados dos catálogos das bienais e de noticiário de imprensa.

41. Segundo Darcy Penteadó: “(...) sendo freqüentemente solicitado para exposições no gênero e proporções de nossa Bienal, o artista plástico sente-se na contingência de precisar vencer a rivalidade de centenas de outros em todo o mundo. Pretende, então, antes de causar uma emoção estética, provocar um impacto pelas proporções exageradas das telas ou pelo tratamento da matéria, com visível intenção de originalidade”. *Correio da Manhã*, 25.10.1959.

42. Cf. *Diário Carioca*, 14.3.1954.

primeiras bienais. Dado que o banqueiro norte-americano, que também ajudara Chateaubriand, chefiava a ofensiva anticomunista na América Latina, o abstracionismo foi logo refutado pelos artistas simpatizantes ou filiados ao Partido Comunista como uma tendência contrária aos interesses nacionais e populares. O arquiteto Vilanova Artigas chegou a vir a público denunciar os perigos ideológicos que a acompanhavam:

Em primeiro lugar, o sucesso tremendo da Bienal, um concurso que distribuiu um milhão e meio em dinheiro, criará entre nós uma “classe compradora” de arte abstrata, que já aparece entre os tubarões que ligaram seus nomes aos prêmios que prometem pagar. Essa “classe compradora” e as autoridades, o governo, compreenderão a importância da chamada arte moderna, criarão um mercado para os artistas que com isso terão os seus problemas econômicos resolvidos, desde que pintem como os compradores desejam, isto é, desde que pintem como a Bienal, com a enxurrada de arte decadente que trará do estrangeiro, vai dizer que devem pintar. Compor, pintar, esculpir não para o povo – fonte de todos os movimentos artísticos – mas para as “classes compradoras”⁴³.

– Todavia, a clivagem ideológica com que uns poucos artistas e/ou intelectuais pretendiam exorcizar as bienais de Matarazzo e a arte abstrata estava fadada a não se tornar ponto crucial de antagonismo e ruptura. Em primeiro lugar, porque da recusa não partilhava a maioria de seus jurados e dos críticos de jornal. Em segundo lugar porque os pintores artesãos “proletários” de São Paulo, dentre os quais principalmente o pessoal do Santa Helena, que seriam, teoricamente, os mais sensíveis à palavra de ordem de um Vilanova Artigas, estavam demasiado ávidos de oportunidades de pintar e de sobreviver da pintura artística. Em terceiro lugar, porque nem mesmo pintores e arquitetos já membros ou simpatizantes do Partido Comunista davam exemplos muito edificantes de disposição a sacrifícios pessoais de carreira para acudir à diretriz do partido. Assim, por exemplo, Oscar Niemeyer, já em vias de consagração internacional, aceitara o programa do Ibirapuera e do próprio prédio da Bienal sem condicionar seu trabalho a qualquer exigência quanto à arte que lá fosse se instalar. Portinari, que concorrera a uma cadeira de deputado pelo PCB, não deixara até aquele momento escapar oportunidades oferecidas por Nelson Rockefeller, por Getúlio Vargas ou mesmo banqueiros do Rio e de São Paulo, para fazer a pintura mural que tanto o projetaria. Por mais que fizesse “arte

43. A ira dos comunistas em relação à presença de Rockefeller na organização da Bienal de São Paulo aparece na denúncia publicada em *Voz Operária*, do Rio de Janeiro, 13.10.51. Reproduzindo uma foto de Yolanda Penteadó a dançar com Rockefeller, acusa o jornal “... um flagrante que é também um depoimento sobre o caráter da Bienal. Dançam num baile de supergráficos dado em benefício daquela exposição de propaganda do imperialismo o tubarão Nelson Rockefeller, patrono americano da Bienal, Presidente da Standard Oil e Administrador do Ponto IV para a América Latina e Yolanda Penteadó Matarazzo, mulher de Francisco Matarazzo e patronesse brasileira da Bienal”. O pronunciamento de Artigas foi extraído de *Hoje*, 12.8.1951.

social”, Portinari jamais caiu em desagrado perante as classes abastadas. A prova está em que um dos mais conceituados decoradores da época, Henrique Liberal, ambientava com freqüência telas suas em mansões cariocas⁴⁴. Di Cavalcanti, que ingressara oficialmente no Partido, deixou-o dizendo-se demasiado cúmplice do prazer burguês para ser militante coerente, e entregou-se à vida boêmia e à pintura facilmente vendável de mulatas⁴⁵.

Mário Gruber, que começava carreira no após-guerra, já se convencera de que ter um mercado naqueles tempos era uma garantia de expressão. Antipatizava solenemente com a ideologia da “arte pela arte”. Reconhecia que, na época, ainda havia ranços daquela ideologia do século XIX segundo a qual quanto mais maldito melhor é o artista.

O próprio Vilanova Artigas contava com numerosa clientela para projetos de residências, onde avultavam profissionais liberais simpatizantes do PC⁴⁶.

Conclui-se assim que talvez fosse demais pedir aos artistas brasileiros que torcessem o nariz ao abstracionismo e ao mercado de arte que renunciava. Afinal de contas, aquela era uma rara conjuntura em que as artes plásticas saíam um pouco do crônico desamparo institucional a que sempre se viram relegadas no Brasil. Ademais, o campo artístico dos centros culturais dominantes devia parecer ao artista brasileiro um tumultuado emaranhado de tomadas de posição estética em concorrência, onde não seria fácil ver relações inequívocas entre tomadas de posição estéticas e políticas. Finalmente, sabe-se que em seu período de legalidade, no imediato após-guerra, o PCB não era lá muito rigoroso com seus intelectuais de projeção no que tange à dedicação ao trabalho propriamente político.

Estudando a composição interna do partido, concluiu Leôncio Martins Rodrigues:

44. Portinari pintou *A Primeira Missa no Brasil* sob encomenda do Barão de Saavedra, para a sede do Banco Boavista; pintou *O Descobrimento do Brasil* para o Banco Português; para o Banco de Boston, em São Paulo, fez cinco painéis relativos à história paulista. O Banco Hipotecário e Agrícola de Minas Gerais também foi seu cliente, nessa mesma conjuntura, segundo dados extraídos da obra citada de Antonio Bento. A informação sobre a simpatia de Henrique Liberal para com as telas de Portinari foi extraída de *Casa & Jardim*, edição especial dos 25 anos, jan. 1980.

45. Di Cavalcanti assim justificou seu distanciamento: “A disciplina do PC foi sempre para mim um profundo apelo, um apelo quase trágico, uma chamada urgente de purificação (...) Na minha solidão dizia a mim mesmo: a revolução comunista necessita de homens puros e eu sou uma personalidade feita na impureza de doutrinas e sentimentos burgueses. Sou um artista de um período histórico terrivelmente individualista. Nunca poderei renunciar ao prazer quotidiano”. Cf. E. DI CAVALCANTI, *Reminiscências Líricas de um Perfeito Carioca*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 1964, pp. 439/40.

46. Marlene Milan, especializada na arquitetura residencial paulista da época, calculou em “quatrocentos e poucas” as casas projetadas por Artigas nos anos cinquenta, af incluídos alguns sobrados “econômicos”, segundo disse em entrevista ao autor.

os intelectuais de prestígio geralmente permaneceram afastados do centro do aparelho partidário, ocupando-se de tarefas transacionais na fronteira entre o mundo social externo e a máquina partidária: colaboração em publicações, atividades culturais “voltadas para fora”, patrocínio e realização de congressos, conferências, assinaturas de manifestos e outras atividades político-culturais, ou semi-culturais, destinadas a dar cobertura legal à política do PCB⁴⁷.

Foi justamente sobre essa duplicidade no trato com seus artistas consagrados e não consagrados que o PCB ofereceu um flanco importante a seus adversários, como se pode ver do inconformismo de Patrícia Galvão quando da palavra de ordem do Partido para que se rejeitassem as Bienais Internacionais de São Paulo:

Não acham os críticos que chamam a Bienal de “manobra evidente para colocar sob o domínio dos tubarões da finança a produção artística nacional” (...) que Portinari e Oscar Niemeyer estão deixando de lado as baboseiras dadas como “diretivas” do partido⁴⁸

Mas a tentativa de clivar de significado político a disputa estética figurativismo-abstracionismo, mostra em definitivo seu lado caricatural quando se observa que também não faltavam argumentos para quem achava que o *progressismo em arte estaria justamente na prática da abstração geométrica*, ou seja, na própria negação do figurativismo. Waldemar Cordeiro, recém-chegado de Roma, destacou-se por vários anos na divulgação do concretismo em São Paulo. Entre as razões que mobilizava para validar sua tendência preferida estava a presunção de que a arte que convém ao povo é aquela que deriva e expressa no objeto industrial e que busca a nada menos do que exprimir formas universais e transcendentais aos particularismos de classe social e de nação. A idéia fica mais clara nas palavras da biógrafa de Cordeiro, segundo a qual:

Na teoria, pois, o que Waldemar Cordeiro pretendia para a sociedade técnico-científica brasileira em processo de industrialização, na década de 1950, era uma arte que pudesse chegar ao grande público sem exigir-lhe conhecimentos

47. LEÔNICIO M. RODRIGUES, “O PCB: os Dirigentes e a Organização”, in FAUSTO BORIS (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*, t. III, *O Brasil Republicano*, Vol. 3, *Sociedade e Política (1930-1964)*, p. 412. Em “L’art de parti: le parti communiste français et ses peintres – 1947/1954” (*Actes de la recherche*, nº 28, junho de 1979), Jeannine Verdès-Leroux examina em minúcia o modo como se explicitavam as diretrizes do realismo socialista – ao tempo de Stalin – nas fileiras de pintores filiados ao PCF e as formulações estéticas e políticas que as justificavam. Mas é preciso não confundir a pintura “social” de Portinari (ou, em escala internacional, de um Picasso) com “realismo social”. A série *Retirantes*, *O Café* ou os painéis da sede do Ministério da Educação, no Rio, são mais cor, composição e deformação cubista do que narrativa de glorificação. Cândido Portinari além disso quase nunca procurou enaltecer a liderança partidária pelo retrato – tema “válido” ao pintor comunista, deixando apenas um retrato, em desenho, do secretário geral Luiz Carlos Prestes, além de seu rosto a óleo, dissimulado em uma personagem do painel *Tiradentes*.

48. Cf. *Fanfulla*, 14.9.1951.

prévios, “memória”. Isto seria alcançado através da criação de uma linguagem artística totalmente nova, baseada em criações mentais objetivas baseadas na geometria e na sensibilidade artística, e transportada para o “produto” usando formas que se identificam com a “idéia”. Pacifista por princípio, Cordeiro acreditava na necessidade de signos artísticos universais, e caberia ao concretismo descobrir as leis que os criariam. Estas novas formas chegariam às massas através do desenho industrial⁴⁹.

Portanto, tudo o que carregasse de particularizações a obra de arte (figuras, assinaturas do autor, etc.), e que não decorresse de uma estrutura lógica necessária era ... “produto do individualismo da ideologia burguesa”⁵⁰.

— A esta altura, é aconselhável examinar panoramicamente os fatos e os processos vistos neste capítulo e no anterior. Eles sugerem que, a partir de 1930, quando a crise econômica estrangulou o contato com os centros artísticos internacionais, até 1960/1965, quando tomou impulso o mercado de arte, o campo das artes plásticas no Brasil caminhou bastante em sua estruturação interna e em sua autonomia em relação ao conjunto do campo cultural brasileiro, assim como em relação ao campo artístico internacional.

A arte começou a fazer parte dos interesses de círculos restritos de alta burguesia e a tomar lugar na lógica de sua sociabilidade. Os progressos da grande imprensa levaram ao surgimento do crítico de artes plásticas. Ao mesmo tempo silenciosa mas seguramente ia avançando a profissionalização do *marchand* de pintura, do antiquário, do decorador e também dos técnicos e intelectuais ligados à preservação do patrimônio histórico e artístico.

Com a revalorização da cultura material do Brasil-colônia e da iconografia popular, criaram-se condições para um alargamento nas definições de arte e trabalho artístico. Em seu conjunto, uma série de precondições se formaram para dar lugar à etapa seguinte, que se instalará a partir dos anos sessenta.

Mas, antes de analisá-la é indispensável retornar à etapa anterior e resgatar o caminho particular seguido pela arquitetura.

49. GABRIELA S. WILDER, *op. cit.*, p. 93.

50. *Idem*, p. 87. A autora procura caucionar as reflexões de Cordeiro acerca de arte e política aos estudos que teria feito na Itália acerca da teoria política de Antonio Gramsci, a partir da qual, acredita ela, ganha sentido o militantismo empenhado de Waldemar Cordeiro em se constituir o chefe intelectual de um grupo fechado e ortodoxo. Ou, em suas palavras: “Por volta de 1949/50 os participantes mais freqüentes destas reuniões (do grupo de concretistas) eram Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Kazmer Féjer, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Anatol Wladislaw. A eles se acrescentarão nos anos seguintes Maurício Nogueira Lima e os poetas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Eles chegarão a um tal ponto de comunhão ideológica que só com muita dificuldade aceitam membros novos (como será o caso de Hermelindo Fiaminghi e Judith Lauand) e, por atuarem apenas em bloco, ficarão conhecidos como PC (Partido Concreto), por suas semelhanças com uma célula política revolucionária, constituindo-se numa força de influência sobre as instituições culturais particulares (Museu de Arte e Museu de Arte Moderna de São Paulo) e governamentais (salões de arte e comissões de cultura)”, pp. 41-42.

ANEXO NOTA ACERCA DE ARMANDO ÁLVARES PENTEADO E SEU LEGADO

Havia a intenção de conferir à ação e ao legado de Armando Álvares Penteado, neste capítulo, espaço ao menos equivalente ao concedido a Assis Chateaubriand ou Matarazzo Sobrinho. Embora falecido pouco antes do período em análise, com larga parte da vida passada na Europa e sem *curriculum* de atividades pessoais propriamente como promotor da arte em São Paulo, tal como aqueles, Armando Álvares teria sido, entre os três, segundo juízo de Pietro Bardi, o único a quem caberia legitimamente o título de mecenas. Isso pelo vulto de um legado material de monta sob forma da renda de edifícios, de títulos mobiliários e da doação de imóveis ao governo do Estado de São Paulo.

O autor, no curso da pesquisa, diante da constatação de escassez de informações mais minuciosas acerca da pessoa de Armando Álvares Penteado e do significado de seu legado, procurou a direção da fundação que leva seu nome a fim de encontrar o itinerário que o levasse às fontes mais ricas de dados. Mas o silêncio em que se exprimiu a recusa dos responsáveis pela fundação a um pedido formal de entrevista frustrou o empreendimento, restando apenas a possibilidade de juntar dados que estão muito longe de oferecer uma visão clara e integrada¹.

Filho e neto de abastados cafeicultores e proprietários de imóveis em São Paulo, Armando Álvares Penteado, nascido em 1884, em Santa Cruz das Palmeiras, SP, chegou a estudar engenharia na Inglaterra no começo do século. A crônica de revistas e álbuns mostra-o, na juventude, dado aos esportes modernos do automobilismo e do amadorismo aeronáutico, junto com parentes e amigos, entre os quais Santos Dumont. Seu pai, Conde Antonio Álvares Leite Penteado, que era, além de cafeicultor, industrial têxtil e proprietário do Teatro Sant'Ana, em São Paulo, havia sido o patrono da primeira escola de comércio da Capital, fundada em 1902.

Com a morte do pai, em 1912, o controle das atividades econômicas da família parece ter-se transferido para sua mãe, Anna de Lacerda Franco, e para seu irmão, Sílvio Álvares Penteado, cabendo a Armando provavelmente apenas a gestão de patrimônio imobiliário e de uma carteira de ações.

Casou-se com uma francesa em uma de suas prolongadas estadias na Europa e com ela retornou ao Brasil. Não tendo filhos de sua união com Anais Honorina Jasiglia, também cohecida por Annie (ou Lili) Álvares Penteado, deixou por testamento seus haveres para usufruto da esposa e, após sua morte, para o Estado de São Paulo.

No testamento lavrado em abril de 1938 e divulgado após sua morte, pelo *Diário de São Paulo*, de 6.2.1947, lê-se que era sua vontade que seus bens se destinassem à construção e manutenção "de uma Escola de Belas-Artes, compreendendo Pintura, Escultura, Decoração e Arquitetura, com uma Pinacoteca para Exposição de Quadros Originais, assim como cópias em oleografias das obras-primas, que hoje se exprimem com grande perfeição". Reservava também recursos para "a compra de quadros originais, cópias em oleogravuras", e para dotações à Escola Politécnica de São Paulo, junto à qual queria ver construído um certo Museu de Máquinas "como existe nas grandes cidades". Finalmente, expressou o desejo de que recursos se guardassem para a concessão de três prêmios por ano ao melhor aluno da Escola de Belas-Artes e ao melhor aluno da Es-

1. Fontes consultadas: "O Testamento do Sr. Álvares Penteado é o Espelho do seu Espírito Público, Dedicado a um Grande Ideal", *Diário de São Paulo*, ed. 6.2.1947; informações genealógicas e históricas gentilmente fornecidas ao autor por Carlos Penteado de Resende; "Centenário de Nascimento do Conde Sílvio Álvares Penteado", *Folha de S. Paulo*, ed. 23.7.1981; *Mirante das Artes*, nº 4, "F.A.A.P.: Solução do Enigma da Pinacoteca Desaparecida", pp. 9-10.

cola Politécnica. O imponente solar *art nouveau* construído pelo pai em Higienópolis foi doado para a sede da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, que então se inaugurava.

Em 1967, por meio de artigo na revista *Mirante das Artes*, Pietro Maria Bardi vinha a público indagar do paradeiro de uma valiosa pinacoteca que teria sido deixada por Armando Álvares Penteado. A coleção incluiria, além de um Gauguin, telas de Ticiano, Derain, Monticelli, Vuillard, Utrillo, Bonnard, mas, ao invés de integrar o acervo da fundação prevista no testamento, teria sido doada pela viúva, em caráter particular, a uma amiga e à filha desta, que aliás fora conduzida à presidência da Fundação Armando Álvares Penteado.

No artigo em questão, Bardi tomou a cautela de transcrever vários excertos de jornais paulistas com datas entre 1957 e 1959, nos quais a viúva alegava estar em vias de transferir ou já ter transferido a pinacoteca do casal à fundação. Queria ele alertar para o fato de que a viúva (que estaria, na ocasião, idosa, confusa e indecisa), estaria frustrando a derradeira vontade do marido e privando o público de São Paulo de um valioso acervo. E isso apesar da honorabilidade de importantes juristas que testemunharam a doação da viúva às amigas, sacramentada por escritura pública.

A Fundação Armando Álvares Penteado mantém, desde a época do “mecenate” de família, até o presente, um curso de artes plásticas e um acervo de arte brasileira. Diversificou suas atividades no ensino quando a política de educação superior, em fins dos anos sessenta, deu estímulos para que entidades particulares criassem faculdades e cursos em setores diversos. Mantendo cursos de engenharia e de administração, a FAAP não é hoje, em São Paulo, uma instituição marcadamente voltada às artes plásticas.

Mais não é possível dizer, com base no material disponível, de um legado que certamente está a merecer estudo mais cuidadoso.