

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

FLÁVIA MARIA ZANON BAPTISTINI

INVESTIGAÇÃO SOBRE O MECENATO NO BRASIL
A cultura do capital na primeira década da Bienal de Artes de São Paulo

São Paulo

2015

FLÁVIA MARIA ZANON BAPTISTINI¹

INVESTIGAÇÃO SOBRE O MECENATO NO BRASIL

A cultura do capital na primeira década da Bienal de Artes de São Paulo

Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em
Gestão de Projetos Culturais e Organização de Even-
tos, produzido sob orientação da professora doutora
Cláudia Fazzolari

São Paulo

2015

¹ Formada em Comunicação Social pela ESPM-SP, em 2002, atua há mais de dez anos no setor privado como estrategista de marcas e planejadora de comunicação. Interessada em projetos de impacto positivo para a sociedade, retomou a vida acadêmica em 2014, através da especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos do CELACC-USP. Em 2015, foi aceita no programa Pós Graduação, Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais da FGV/CPDOC-RJ.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, à minha irmã e à minha tia, que sempre se rendem às minhas escolhas e me apoiam em mudanças, novos projetos e ambições. Aos meus amigos, professores e parceiros de estudo do CELACC (Marília, João, Pâmela, Silas, Coelho, Pati, Camila, Danilo, Consuelo, Valéria, Heloísa e Serginho), que me estimularam e ensinaram frequentemente - suporte essencial para a conclusão desta etapa. À minha querida orientadora Cláudia Fazzolari, que acreditou no projeto e abriu espaço em sua agenda, enriquecendo brilhantemente o debate proposto. À coordenadora do Acervo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal Ana Paula e ao assistente Matheus por todo o carinho e pela disposição em me ajudar a juntar as peças sem descuidar do cronograma. Finalmente, agradeço à Josi, parceira do curso e designer talentosa que concebeu o projeto visual, ajudando a encontrar uma forma sedutora para o conteúdo apresentado.

Meu agradecimento sincero e um abraço apertado em cada um de vocês. Obrigada!

RESUMO

O estudo pretende investigar algumas das práticas de mecenato no país e refletir sobre as consequências de certas marcas históricas na produção cultural contemporânea. Para tanto, os catálogos e documentos da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo tornaram-se objetos de investigação, desde a criação da mostra, em 1951, até o fim da primeira década de suas atividades, em 1961. As intencionalidades apontadas são representativas da multiplicidade de interesses presente nos empreendimentos culturais e artísticos, que perdura até os dias de hoje, dificultando o desabrochar pleno das manifestações da(s) cultura(s) brasileira(s). Compreendemos, desta forma, a importância da problematização das resistências mantidas ao apontar para a necessidade de revisão dos pilares que sustentam as parcerias entre o setor público, o privado e o campo da Cultura no país.

Palavras-chave: Cultura; Artes Plásticas; Mecenato; Bienal de São Paulo; Fundação

ABSTRACT

The aim of this academic research is to investigate some patronage practices in Brazil, thus reflecting about certain historical scars in the cultural production up to the present. In order to accomplish that, catalogues and official documents from the Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo were studied, since the exhibition's foundation (1951) to the end of its first decade (1961). The raised purposes are representative of a multiple interests scheme that continue to take place in the cultural and artistic enterprises, harming the plurality and richness of Brazilian culture expressions. Therefore so, it leads to the conclusion that the critical resistance in the present is fundamental, regarding the urgent review of these partnerships pillars among the public, private sectors and the cultural field in the country.

Keywords: Culture; Plastic Arts; Patronage; São Paulo's Bienal; Foundation

RESUMEN

El estudio pretende investigar algunas de las prácticas de mecenazgo firmadas en el país y reflexionar sobre las consecuencias de ciertas marcas históricas en la producción cultural contemporánea. Para ello, se investigaron los catálogos y documentos de la Bienal del Museo de Arte Moderno de São Paulo desde la creación de la muestra (1951) hasta el fin de la primera década de sus actividades (1961). Las motivaciones que se pusieron de manifiesto reflejan la multiplicidad de intereses presentes en los emprendimientos culturales y artísticos que perduran hasta el día de hoy, dificultando el pleno florecimiento de las manifestaciones de la(s) cultura(s) brasileña(s). Entendemos de esta forma, la importancia del cuestionar las resistencias mantenidas en el presente, al evidenciarse la necesidad de revisión de los pilares que sustentan las colaboraciones entre el sector público, privado, y el campo de Cultura en el país.

Palabras clave: Cultura; Artes plásticas; Mecenazgo; Bienal de São Paulo, Fundación.

MINHAS RAZÕES

Com uma trajetória profissional ligada às leis do mercado, minhas escolhas e convicções começaram a ser testadas assim que voltei aos bancos da Universidade. A fim de utilizar o conhecimento acumulado em prol de novas causas, iniciei o curso de Extensão Universitária do CELACC, em 2014, e o encerro com a sensação de que o mundo que eu conhecia já não existe mais.

A motivação inicial não se extinguiu; pelo contrário, aflorou o desejo de colaborar tanto na reflexão crítica quanto na melhoria das práticas públicas e privadas de apoio às expressões culturais e artísticas de toda ordem. Daqui para frente, autores recém-descobertos, novas formas de enxergar a sociedade e uma completa desconstrução do conceito de cultura estarão presentes em minha jornada.

Com o objetivo de aproximar a iniciativa privada da reflexão crítica acadêmica e da heterogeneidade cultural brasileira pouco conhecida ou incentivada, termino esta etapa questionando os presentes acordos e imaginando um futuro tratado de cooperação que seja eficiente e benéfico a todos os envolvidos na cadeia cultural.

Alguns permanecerão não acreditando. Eu sigo com Clarice Lispector.

Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga. E sabia também, que devia começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que deveria abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo seu verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos. (LISPECTOR, 1998, p. 126)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 INVESTIGAÇÃO	11
2.1 FUNDAMENTOS	11
2.2 MÉTODO.....	14
2.3 PROVAS.....	15
2.4 TESTEMUNHOS.....	17
2.4.1 Os discursos.....	18
2.4.2 As premiações.....	21
2.5 VEREDITO: MARCAS DE UM PROJETO CULTURAL.....	26
2.5.1 Dimensão artística.....	26
2.5.2 Dimensão política	29
2.5.3 Dimensão econômica.....	31
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
5 APÊNDICE	38

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo nasceu da reflexão sobre um fenômeno cada vez mais naturalizado pelos formuladores do campo artístico (instituições culturais, artistas, produtores e público): a afluência e influência de interesses privados na produção cultural brasileira, seja como “produto final destinado ao consumo”, seja através do “marketing cultural” financiado em muitos casos pelas leis de isenção fiscal.

Como se entende, a associação entre o poder político-econômico e a Cultura², particularmente as Artes Plásticas, não é apenas consequência da modernidade, mas prática arraigada na sociedade ocidental. Embora o mecenato seja anterior à Era Industrial, foi com o advento e o fortalecimento do sistema capitalista, no século XIX e ao longo do século XX, da industrialização e urbanização consequentes, que tal quadro associativo entre política, economia e Cultura difundiu-se e popularizou-se entre a burguesia, inclusive no Brasil.

Hoje, o sistema globalizado que opera no circuito das Artes no país é altamente dinamizado, profissionalizado e inserido nas regras do modelo econômico vigente, assim como a principal forma de viabilização de manifestações culturais intermediada pelo poder público segue sendo a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet³.

Portanto, surge o questionamento: se este modelo de funcionamento institucionalizado hoje no Brasil não é fenômeno contemporâneo, quando e como se deram as bases para a sua formulação e o desenvolvimento de algumas das práticas de mecenato no país?

² Ao considerar a amplitude de significados da cultura dentro (e fora) das Ciências Sociais, adotamos a perspectiva antropológica como a melhor expressão desta abrangência, assim como define Chauí (2009, p. 28) “[...] a produção e criação da linguagem, da religião, da sexualidade, dos instrumentos e das formas do trabalho, dos modos da habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais.” Entretanto, por este artigo tratar de um campo específico do ambiente social, mais próximo à visão sociológica da cultura, convencionou-se distinguir os usos da palavra através de diferentes grafias, sendo eles:

- Cultura: associada ao setor produtivo, com seus agentes, normas e instituições;
- cultura: “visão sociológica que considera cultura um conjunto de conhecimentos, técnicas, objetos, padrões de comportamento e atitudes que caracteriza uma determinada sociedade”(MICHAELIS, 1998, p.340);
- “cultura” ou “cultura brasileira”: idéia ou conceito hegemônico, articulado de maneira distinta por diferentes grupos e correntes de pensamento, que procura reunir certos atributos e características supostamente definidores da identidade nacional.

³ Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991.

Para responder tal questão foi proposta a investigação de um momento histórico importante para o campo artístico: a década de cinquenta, conhecida, entre outras razões, pela efervescência das manifestações culturais (artes plásticas, arquitetura, cinema, música e teatro), e pelo surgimento de instâncias legitimadoras da arte, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), ambos em 1948, com particular atenção à primeira década da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, desde 1951, data da sua criação, até 1961.

As relações entre interesses públicos e privados e a produção artística no período, assim como o contexto sociopolítico que possibilitou a realização destes empreendimentos, já foram abordadas por pesquisas acadêmicas anteriores com objetivos de alguma forma distintos do pretendido neste artigo. A intenção aqui é complementar a produção acadêmica existente, através da análise das intencionalidades que estão escancaradas nos catálogos e na documentação oficial disponível sobre as seis primeiras edições da Bienal, permeadas, sobretudo, pela contribuição teórica dos pensadores Néstor Garcia Canclini em *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade* e Renato Ortiz com as obras *Cultura brasileira e identidade nacional* e *A moderna tradição brasileira*.

Em um país onde o conceito de “cidadania cultural”⁴ ainda é pouco compreendido ou vivenciado, e tratando-se de um momento delicado para a Cultura, no qual verbas estão sendo revistas e a pauta sobre as mudanças no principal mecanismo de financiamento parece congelada, a investigação sobre a historicidade de tais associações torna-se pertinente, assim como as consequências destas para a manutenção de um discurso hegemônico que privilegia determinados interesses e o controle social das manifestações por parte das elites ilustradas.

Para encerrar, cabe uma dose de expectativa de que, a partir desta pesquisa, novos questionamentos floresçam, buscando formas de neutralizar os mecanismos perversos presentes nestes acordos, pois, a princípio, eles até podem se apresentar com certa vitalidade, mas acionam certos recursos simbólicos que acabam por reafirmar e fortalecer a circulação das mesmas vozes consensuais, de sempre.

⁴ CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural**. O direito à Cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009, p. 67

2 INVESTIGAÇÃO

2.1 FUNDAMENTOS

As práticas culturais ligadas às Artes Plásticas ganharam propulsão a partir das primeiras décadas do século passado, já no Brasil República. Naquele momento, segundo Renato Ortiz (2006), tornou-se possível na sociedade brasileira a *ritualização do mito das três raças*, através de uma re-interpretação da mestiçagem, no qual o conceito de “Identidade Nacional” se descola das infelizes teorias raciais e se aproxima de uma ideia de “cultura”.

O autor afirma que este deslocamento só foi possível graças à demanda social por uma reinterpretação do Brasil e ao contexto político que ansiava por outra narrativa que representasse um ideal de nação, o que explicaria, ao menos parcialmente, a celebração em torno da obra de Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala*, na década de 1930⁵.

Tal demanda provavelmente já vinha sendo moldada em décadas anteriores, período no qual emergiu o Modernismo à brasileira - movimento cultural influenciado pelo Modernismo europeu, de significativa repercussão na cena artística e cultural brasileira e consagrado na Semana de Arte Moderna de 22, que ganha novas nuances quando emoldurado pelo contexto histórico das primeiras décadas do século XX: um projeto político com ideais nacionalistas se desenhando no horizonte do país, no qual uma nova “identidade brasileira” serviria, entre outras funções, para amalgamar as crises (política e econômica) em curso no período⁶.

Projeto modernista este que fundou, em certa medida, os alicerces para os acontecimentos das décadas de 1940 e 1950, com o fortalecimento e a organização do campo artístico no país. Quando surgiram iniciativas voltadas à legitimação de uma “arte brasileira” institucionalizada, os primeiros museus e a Bienal, empreendimento cultural vinculado ao setor privado desde a sua concepção, deram corpo ao curso da modernização da vida cultural no país. Tanto a sua fundação quanto a sua primeira década de existência, sob as bênçãos de Francisco *Ciccillo* Matarazzo So-

⁵ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 41-43

⁶ FAUSTO, Boris. **A revolução de 30**. Historiografia e História. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970, p. 86-114

brinho e apadrinhada por grandes empresários paulistas, ilustravam o potencial das artes plásticas no modelo político-econômico do período, um produto promissor em uma indústria em franca expansão.

O posicionamento do Brasil no tabuleiro político internacional é elemento central na pesquisa acadêmica referente àquela época, revelando o pan-americanismo⁷ e a influência dos objetivos estadunidenses no continente americano. Concebido pelo presidente Franklin Roosevelt e liderado pelo magnata Nelson Aldrich Rockefeller, que em 1946 doa dezoito peças ao futuro museu paulista de arte moderna (MAM-SP), a missão ambicionava ampliar e fortalecer as áreas de domínio norte-americano (*yankee*), desde antes da Segunda Guerra Mundial; já com a Guerra Fria, o plano prosseguiu em outros moldes⁸.

Além de ampliar e consolidar as relações diplomáticas e econômicas com os países latino-americanos, havia uma dimensão simbólica fundamental à concretização do plano: seduzir estas nações, com especial atenção ao Brasil, através da “propagandização” do *american way of life*, presente nos produtos e na publicidade, mas também na música, no cinema e nas instituições culturais⁹.

Neste contexto, as grandes motivações emergem, além da celebração ou do reconhecimento da arte moderna, na fundação e no desenvolvimento das primeiras edições da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Interesses políticos, econômicos e de ordem subjetiva, ligados à construção de narrativas plausíveis para a Nação e para a cidade de São Paulo, apoiados pelo jogo político internacional, sedimentaram o caminho trilhado pelas Bienais, em sua primeira década de existência.

A criação da Bienal foi uma iniciativa filiada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e envolta em grandes ambições. Oficialmente, serviria para “internacionalizar” a arte

⁷ LOGUERCIO, Edgardo Alfredo. **Pan-americanismo versus Latino-americanismo. Origens de um debate, na virada dos séculos XIX - XX.** 2007. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 52-76

⁸ MOURA, GERSON. **Tio Sam chega ao Brasil:** a penetração americana no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7-58

⁹ MANTOAN, Marcos José; PENTEADO, Yolanda. **Gestão dedicada à Arte Moderna.** Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte) - São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015, 225f, p. 74-76

produzida no país e estabelecer São Paulo como farol artístico no cone sul do continente. Nas versões extraoficiais, responderia a contingências de ordem mais práticas, como atualizar a imagem do Brasil como nação moderna, formar um acervo “respeitável” para o recém-inaugurado museu e catapultar o prestígio de Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho às alturas.

Alguns indícios¹⁰ apontam para uma persistente motivação pessoal em seus esforços para concretizar o empreendimento, o desejo pela legitimação social integral. Embora fosse um empresário bem-sucedido e já estabelecido na alta burguesia, não obtinha nem o refinamento estético nem a ascendência genealógica considerada apropriada, características necessárias para uma total inserção nas rodas da tradicional elite cafeeira. Ele, um ilustre representante da nova burguesia industrial paulistana, procedente da primeira geração de imigrantes italianos nascidos no país a chegar ao topo da pirâmide social, seria finalmente reconhecido, em seu país e internacionalmente, como homem culto e conectado a seu tempo, transferindo-lhe assim o prestígio advindo do campo artístico.

A extremada deferência ao fundador, a relação simbiótica entre MAM-SP e Bienal e a interferência política de instâncias do poder público e privado, principalmente mas não exclusivamente paulista, ficaram registradas no material pesquisado: nos catálogos - face oficial do empreendimento, através de discursos oficiais, prêmios (regulamentares e aquisição) e publicidade, além de documentos disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Tais simbioses que permitiram a fundação e o desenvolvimento das primeiras edições da Bienal tornaram-se ilustrativas de um *modus operandi* que se estabeleceu entre a Cultura, o poder público e o capital privado no Brasil. Se o capital privado é um tutor muitas vezes indesejado, parece ser, ao mesmo tempo, um elemento quase incontornável na lógica da produção cultural do modelo econômico vigente deste então.

Tanto o sistema econômico-financeiro que viabiliza a produção artístico-nacional no âmbito privado quanto as leis de incentivo à Cultura em nível federal, estadual e municipal no país, têm promovido desvios significativos na natureza dos projetos artísticos e estão longe de representar a diversidade de expressões, atores e localidades da(s) cultura(s) brasileira(s).

¹⁰ MANTOAN, Marcos José; PENTEADO, Yolanda. **Gestão dedicada à Arte Moderna**. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte) - São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015, 225f, p. 134-135

Além de tornar parte considerável das manifestações artísticas inviável e invisível aos olhos de grande parte da população, estes mecanismos e instituições acabaram por distanciar as artes plásticas do seu papel social de promover uma reflexão sobre o homem e a sociedade de uma determinada época, “[...] divulgar e democratizar as grandes criações culturais, valorizadas como propriedade comum da humanidade – passam a ser, no sentido mais maligno, peças de museu” (CANCLINI, 2013, p. 61).

2.2 MÉTODO

O processo de investigação dos catálogos seguiu o critério cronológico numa análise histórica documental, respeitando a ordem da catalogação dos documentos no arquivo. A sistematização das etapas da pesquisa foi feita em quatro fases: leitura integral das brochuras; leitura detalhada de dois trechos considerados essenciais; acareação dos resultados preliminares com a bibliografia e documentação disponível; análise detalhada e principais conclusões.

_ 1ª etapa: leitura geral com especial atenção à diagramação, às personalidades, à ordem das seções, às propagandas e aos detalhes geralmente despercebidos;

_ 2ª etapa: leitura detalhada de elementos-chave: 1. o teor dos discursos inaugurais, incluindo a apresentação das comissões estrangeiras, com especial atenção à apresentação feita pelo presidente do MAM-SP, seguida pela introdução, no geral de autoria do Diretor Artístico de cada edição; 2. as condições das premiações estabelecidas para cada edição, ou seja, as categorias premiadas, os valores, as instituições parceiras, juntamente com os seus respectivos regulamentos;

_ 3ª etapa: acareação dos dados e das hipóteses com a bibliografia referente ao surgimento da Bienal e a conjuntura política, econômica e social do período, incluindo os documentos disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal;

_ 4ª etapa: análise e considerações finais com a confirmação de certas hipóteses, a identificação de alguns dos principais agentes envolvidos e o agrupamento das intencionalidades em três esferas - a artística, a política e a econômica.

2.3 PROVAS

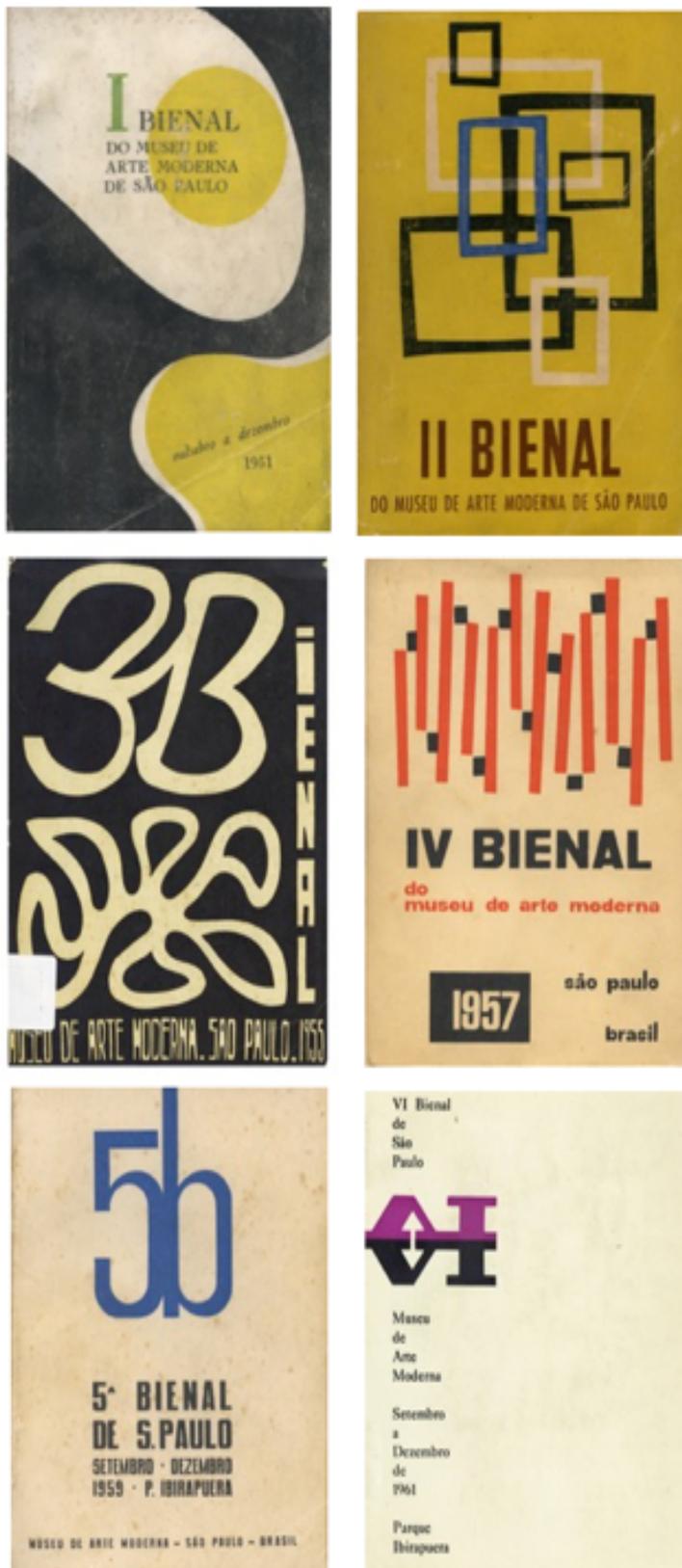
Sem um formato definitivo, os catálogos apresentaram edições com 300 a 500 páginas, ao longo da década pesquisada. Entretanto, com pequenas modificações, a organização seguia uma determinada ordem padrão e possuía elementos recorrentes:

- _ capa com a reprodução da obra de um artista convidado, data e edição;
- _ contra-capa com informações relacionadas à impressão e ao patrocinador oficial;
- _ (em algumas edições) anúncios publicitários;
- _ presidência e comissão de honra formada por políticos de diversas instâncias, desde o Presidente da República, Ministros da Educação e da Fazenda, Governador, Prefeito até Secretários de Estado¹¹;
- _ quadro executivo com Francisco Ciccillo Matarazzo Sobrinho como Presidente em todas as seis edições¹², seguido pelos Secretários, Diretor Artístico e Conselheiros - em sua maioria membros da intelectualidade ou da burguesia paulistana;
- _ discursos inaugurais, no geral do Presidente e do Diretor Artístico de cada edição;
- _ regulamentos e premiações;
- _ apresentação das delegações estrangeiras, lista das obras expostas e reproduções fotográficas de uma pequena amostra;
- _ (em algumas edições) anúncios publicitários nas páginas finais.

¹¹ Segundo a comparação feita entre as duas edições do catálogo da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, houve uma inversão da ordem de destaque da primeira para a segunda tiragem: na primeira, a Comissão de Honra vinha após o discurso do Ministro da Educação Simões Filho; na segunda, foi realocada como abertura do catálogo.

¹² Com exceção da 2ª Bienal, quando ele esteve afastado para presidir a Comissão de Comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo.

Figura 01 - Capas dos catálogos das seis primeiras edições da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo



2.4 TESTEMUNHOS

[...] Assim, a simpatia da imprensa, a instituição de prêmios, o apoio de entidades privadas, o patrocínio moral e a decidida ação correta dos órgãos governamentais possibilitaram a execução do plano original, ajudando a dar corpo àquela idéia que, ao exprimir-se, pela primeira vez, correspondia tão só à fé na capacidade de realização do país e de seus homens. (Lourival Gomes Machado, diretor artístico, outubro 1951, catálogo da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2ª edição, p. 15)

Em seu discurso de abertura, Lourival Gomes Machado, diretor artístico da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna, realizada em 1951, declarou necessária a união de forças para a concretização do projeto, oficializando assim um conjunto de práticas que se perpetuaram ao longo da década. Os discursos inaugurais das seis primeiras edições da Bienal foram testemunhas inconteste tanto dos conflitos relacionados às inovações estéticas do período, quanto da influência de agentes alheios ao debate artístico.

Estes testemunhos estão pulverizados em grande parte do material analisado: nas homenagens prestadas às principais instâncias políticas através da instauração da Presidência e Comissão de Honra, nos discursos de abertura, nas premiações filiadas a empresas privadas; e em pequenas pistas que foram deixadas impressas no próprio material gráfico, por exemplo, o catálogo da primeira edição foi realizado como uma contribuição do Ministério da Educação e da Saúde, apoiado pelo Serviço de Documentação e impresso nas oficinas do Departamento de Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro.

Além dos discursos, que explicitavam as intenções e sugeriam compromissos feitos previamente, a análise dos prêmios mostrou ser elemento-chave na investigação, já que se tratava do principal mecanismo de levantamento de recursos privados. Inspirados pela *Biennale di Venezia*¹³, que recebeu a visita de Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho em 1948 e 1950, os prêmios eram divididos entre regulamentares, concedidos aos artistas nacionais e estrangeiros, com trabalhos em Pintura, Escultura, Gravura e Desenho; e os prêmios de aquisição, que poderi-

¹³ A partir da XXV Biennale di Venezia, ocorrida em 1950, este passou a ser o sistema de premiações implantado para o certame. A diferença consistia na distribuição dos prêmios de aquisição, que poderiam ser doados a qualquer instituição a critério do “padrinho”. Fonte: Fac-simile cópia dos catálogos da Biennale di Venezia disponíveis para consulta no Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal.

am ou não estar vinculados a uma das expressões artísticas citadas acima. Os últimos, financiados por empresas privadas e famílias representantes da alta burguesia eram concedidos aos artistas em troca da obra selecionada, que automaticamente era doada ao acervo do MAM-SP, contribuindo para a criação do acervo de arte moderna da instituição recém-inaugurada pelo mecenas paulistano.

2.4.1 Os discursos

O catálogo da primeira Bienal, além do ineditismo, era uma carta de intenções que apresenta claramente as ambições e forças envolvidas no projeto desde o seu surgimento. Nele constavam os discursos do tripé responsável pela “obra-prima”: o discurso de Simões Filho, Ministro da Educação e representante do pilar político, o discurso do fundador Ciccillo Matarazzo, como representante da burguesia financiadora e, por fim, o discurso do diretor artístico da mostra, Lou- rival Gomes Machado, representante da classe artístico-intelectual e último pilar fundador da Bienal.

Embora em matizes diferentes, os discursos continham elementos consoantes: a celebração de São Paulo como modelo de cidade moderna, em pleno desenvolvimento urbano e industrial, candidata à capital cultural da América do Sul, ora como intenção, ora como realidade; a perspectiva de que a arte brasileira alcançasse uma maturidade estética, através do contato com o que era produzido nas capitais mundiais mais “avançadas”, assim como a ambição de tornar esta a representação da “primeira” grande manifestação artística do país; além de menções diretas ao apoio fundamental das instâncias detentoras do poder político, econômico e social.

A segunda Bienal aconteceu como ponto inicial do calendário de comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, um projeto grandioso que contou com festejos oficiais, inauguração de obras, eventos culturais, congressos, concursos e estímulo à produção acadêmica, jornalística e publicitária, articulado por um convênio entre estado e prefeitura, firmado pela lei municipal nº 4.166 de 29 de dezembro de 1951 e presidido pela mesma liderança da Bienal.

Além dos usuais interesses políticos e econômicos, tratava-se de um plano para corporificar uma certa imagem para a metrópole e construir uma memória coletiva paulista que acionava ao mesmo tempo a bravura bandeirante do passado colonial e a vocação capitalista-industrial proeminente, credenciando este modelo econômico hegemônico como vetor para o país, apoiado pela lógica desenvolvimentista daquele momento histórico e pela classe detentora do poder político e econômico daquela região¹⁴.

O discurso inaugural da segunda edição, patrocinada pela Comissão do IV Centenário de São Paulo, presente no catálogo criado por Danilo Di Prete e assinado por Sérgio Milliet, ratificava a missão de fazer de São Paulo “centro artístico mundial” e demonstrava os primeiros resultados positivos, com o aumento de delegações participantes e a qualidade dos trabalhos expostos. Esta, que ficou conhecida como a Bienal do século por reunir grandes expoentes da arte moderna (tais como Picasso, Klee, Munch, entre outros) conseguiu ampla visibilidade, despertando um interesse maior por parte de empresas, agentes publicitários, instâncias políticas e parte da burguesia ainda pouco versada nas propostas estéticas do período.

Os destaques do catálogo da terceira Bienal foram dedicados à consagração da arte abstrata na seleção brasileira, ao crescimento da influência norte-americana no campo artístico internacional e à afluência de instâncias legitimadoras em todas as delegações. Tanto os discursos nacionais quanto os estrangeiros trataram das disputas estéticas vigentes, com menções honrosas à potência da arte abstrata concreta, aparentemente a corrente preferida dos artistas brasileiros em detrimento da arte figurativa.

[...] Na própria arte figurativa, são raros os que, nesta representação, seguem a tendência nacional. Pode mesmo ser notada sensível abstenção de artistas dessa corrente, os quais ficaram com a falsa impressão de que a Bienal dava preferência aos abstratos. Conforme o júri teve oportunidade de salientar, na ata de seus trabalhos, essa suposição é injusta, pois os dirigentes dessa exposição não manifestaram, por atos ou palavras, qualquer preferência pela arte não-figurativa, mantendo-se equidistante das diversas tendências modernas. (Sérgio Milliet, diretor artístico da 3ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Junho 1955, catálogo, p. 12).

¹⁴ LOFEGO, Silvio Luiz. **A construção da memória na publicidade do IV Centenário da cidade de São Paulo**. Revista Patrimônio e Memória; Rev. História. UNESP. Assis, v.2, n.2, pp. 25-44, dez 2006.
LOFEGO, Silvio Luiz. 1954 - **A cidade aniversariante e a memória coletiva: O IV Centenário da cidade de São Paulo**. Revista Projeto História; Rev. Programa de Estudos Pós-Graduados de História. PUC. São Paulo, v.20, n.1, p. 301-314, jan/jun 2000.

Na esfera diplomática, era clara a ascensão dos Estados Unidos como potência legitimadora no campo das artes plásticas, um percurso que ganhava relevância e reconhecimento internacional, assim como o surgimento da União Pan-americana. Liderada pelo mesmo país, propiciava aos artistas de países latino-americanos não participantes a possibilidade de fazer parte de uma delegação. Outro traço marcante desta edição é a representatividade de instituições legitimadoras nas delegações estrangeiras, no processo de seleção e avaliação das obras enviadas, tais como membros da academia, de museus e mesmo artistas, conferindo uma aura de isonomia e autonomia às mesmas.

Nos discursos da quarta Bienal, as tensões entre os critérios de seleção do júri e as escolas artísticas tornaram-se declaradas. O presidente reafirmava a missão de consolidar um espaço de destaque para a Arte Brasileira no exterior através das expressões contemporâneas, sem ignorar as escolas e tradições progressas que culminaram na produção atual; já o discurso assinado pelos quatro membros da comissão julgadora apresentou os critérios daquela edição, na qual priorizou-se o caráter intrínseco da obra e optou-se por não ter artistas convidados, para não haver deferências prévias a artistas já consagrados.

Quanto aos países participantes, além de referências às escolas estéticas surgidas com o modernismo e alguns discursos tímidos retomando uma ideia de “arte nacional”, vale destacar a insurgência do universalismo como um ideal a ser perseguido pelas artes e também uma primeira referência clara ao americanismo, a um “ser americano” capaz de unir todas as nações do continente.

Na edição da quinta Bienal de Arte de São Paulo, o discurso do Diretor Artístico Lourival Gomes Machado tratou de reafirmar a vocação de São Paulo como polo irradiador das artes inserido num movimento de consolidação da arte latino-americana no exterior. Ao final, resgatou a missão “pedagógica” da Bienal, voltada à democratização das artes plásticas e à “familiarização” da população brasileira com as linguagens artísticas contemporâneas, prometendo um novo sistema de seleção, após diversas configurações e muita polêmica nos certames anteriores.

O discurso da delegação brasileira retomou o embate estético abordando os critérios técnicos e o resultado não intencional que privilegiava as obras de natureza abstracionista, como

uma orientação dominante do país e não fruto da seleção. Mencionou-se também as grandes dimensões das obras apresentadas como uma tendência desta edição, em consonância com a arquitetura moderna que privilegiava espaços amplos. Com algumas menções ao Modernismo, as delegações trataram de escolhas plásticas ao falar sobre as práticas e técnicas artísticas.

Na sexta e última edição analisada, o discurso oficial celebrou a solidez do empreendimento, através da expansão do conceito de arte com a realização da III Bienal de Teatro e I Bienal do Livro, sublinhando a ascensão do “popular” no evento, presente tanto no crescente número de visitantes quanto na maior representatividade de artistas e de obras periféricas aos centros de referência artística no período:

[...] Assim, graças a essa progressiva afluência popular em nossas salas e graças à não menos profusa participação nelas de todos os países do mundo, em particular os de mais recente formação, como os africanos, podemos abrigar a veleidade de afirmar que as nossas Bienais constituem, já agora, não apenas um acontecimento estético-artístico de âmbito e de importância internacional, um acontecimento cultural, e mesmo social e político que, ultrapassada a esfera particular, vai desembocar, naturalmente, na esfera pública. (Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente da 6ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, Setembro 1961, catálogo, p. 28).

Em outra passagem de autoria do crítico de arte Mário Pedrosa, diretor artístico desta edição, além de um retrospecto das mostras anteriores, destacava-se a “universalidade” alcançada pela curadoria da exposição, de uma suposta descentralização do olhar com a presença do júri internacional, da ampla representatividade pretendida pela comissão brasileira, com salas dedicadas às vanguardas e aos cânones, como Danilo Di Prete, Volpi, Lívio Abramo, Caribé, Marcelo Grassmann, entre outros. As demais comissões também celebraram a diversidade estética, a polivalência do local e do global nas correntes artísticas, um ideal de continente-nação americano a ser perseguido e a ascensão do “popular” como inspiração, além das usuais menções a escolas artísticas, biografias e técnicas dos artistas.

2.4.2 As premiações

Em uma estimativa inicial, feita a partir dos valores declarados nos catálogos, a primeira edição da Bienal obteve quase Cr\$ 1.500.000,00 em recursos privados, contando com 45 empresas apoiadoras, considerando os prêmios relativos à Bienal de Artes Plásticas, de Arquitetura, aos Concursos de Música e Cerâmica e aos prêmios especiais. Deste valor, mais de dois terços do montante foram destinados às Artes Plásticas e o restante à Arquitetura - um desequilíbrio de recursos entre as duas mostras que persiste ao longo do período estudado.

A desproporção era notada também na somatória de prêmios dedicados a cada uma das expressões artísticas: Pintura, Escultura, Gravura e Desenho, com valores duplicados para Pintura e Escultura até a quinta edição. Tal assimetria possivelmente ilustrava aquela praticada no mercado de artes plásticas, no qual as duas últimas modalidades citadas eram aceitas como expressões de maior prestígio e valor econômico.

Enquanto na primeira edição ambas categorias de prêmios foram apadrinhadas por instituições públicas e privadas, nas seguintes os recursos oriundos da organização e de fundos públicos foram associados aos prêmios regulamentares e os recursos privados aos prêmios de aquisição. Não houve publicidade explícita (em forma de anúncio publicitário) nas páginas do primeiro catálogo, portanto a divulgação dos apoiadores financeiros deve ter sido feita através da nomenclatura das premiações e repercussão na imprensa, já que os preparativos para o evento, assim como as adesões de instituições privadas, eram assuntos recorrentes nos jornais da época.

Na documentação referente à primeira edição, há uma considerável quantidade de correspondência entre Ciccillo Matarazzo e empresários paulistanos (industriais, comerciários e prestadores de serviço), elucidando os trâmites destes acordos: cartas-convite por parte do MAM-SP com sugestão do valor a ser doado, cartas de aceite com a concordância ou revisão de valores e até correspondência de instituições e membros da burguesia interessados em voluntariamente contribuir com o projeto.

Apoiar o evento era tanto uma estratégia empresarial quanto uma forma de ampliação do prestígio social: enquanto as grandes instituições públicas ou privadas eram as maiores investidoras e tinham seus nomes divulgados abaixo dos prêmios e da quantia doada, os apoiadores menores preferiam utilizar nomes próprios ou nomes da família.

Na segunda edição da Bienal, a mesma estimativa demonstrou que a participação de empresas públicas e privadas, através de prêmios, foi mais que duplicada, em comparação com a edição anterior, indo para Cr\$ 3.400.000,00, com as mesmas 45 empresas apoiadoras (de segmentos diversos como finanças, bens de consumo duráveis, indústrias e serviços) e a proporção de dois terços para Artes Plásticas se manteve. O montante adicional em relação à primeira edição estava relacionado em grande parte aos prêmios regulamentares e ao repasse de recursos públicos para a realização do evento, como comprova a documentação disponível no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Na terceira edição, houve uma retração significativa nos recursos destinados às premiações regulamentares, um menor número de anunciantes e prêmios de aquisição. Segundo a estimativa, esta edição teve um decréscimo de quase 50% na somatória dos prêmios, totalizando Cr\$ 1.725.000,00. As empresas que permaneceram apoiadoras, em sua maioria, estavam presentes desde a primeira edição, tais como o Jockey Club de São Paulo, Metalúrgicas Matarazzo, Moinho Santista, Arno, Circolo Italiano, Probel.

A quarta Bienal introduziu novas regras ao regulamento relacionadas à salvaguarda das obras e aos trâmites legais sob responsabilidade das comissões, instituiu prêmios simbólicos de distinção e nomeou “Presidente da República” os prêmios regulamentares da Bienal de Artes Plásticas, o que demonstra a crescente importância da esfera política na realização do empreendimento e o ganho de prestígio com os líderes políticos. Já os recursos destinados às premiações permaneceram estáveis, em torno de Cr\$ 1.800.000,00.

Na quinta edição, o total de investimento recuperou o patamar da segunda edição em volume de recursos, quando foram distribuídos Cr\$ 3.591.000,00 em prêmios. Nos prêmios regulamentares, houve um aumento substancial nas categorias Desenho e Gravura, igualando-as às demais. Os recursos privados tiveram um aumento de 49% em relação à edição anterior, atingindo um total de Cr\$ 791.000,00 além da premiação destinada à II Bienal de Teatro no total de Cr\$ 600.000,00.

Nesta Bienal, o prêmio regulamentar especial chamado “São Paulo” recebeu um aporte complementar que dobrou o seu valor. Das empresas apoiadoras, dentre as *hours concours* estavam Moinho Santista, Circolo Italiano, Sambra, Caixa Econômica Federal; já as novas, grande

parte era ligada ao estado da Bahia, bancos, seguradoras, tabacaria e à prefeitura de uma cidade do interior baiano¹⁵.

A última edição, conhecida pelo caráter museal da mostra, contou com certo pioneirismo em algumas escolhas curatoriais e com a realização concomitante da I Bienal do Livro. Algumas inovações aconteceram também no âmbito do financiamento da exposição, além do habitual apoio da prefeitura, quando obteve recursos do estado de São Paulo e mais de 100 páginas de anúncios (113 anunciantes) abrindo o catálogo, com destaque para a presença de empresas de capital estrangeiro, entre elas algumas norte-americanas, como Esso, IBM, Willys-Overland.

Em relação aos recursos investidos nas premiações, o montante superou todas as anteriores, atingindo mais de Cr\$ 6.000.000,00, aumento de 40% em relação ao total da edição anterior e 50% em relação aos prêmios regulamentares. Os recursos privados também cresceram 100%, atingido um total de Cr\$ 1.760.000,00. Nesta edição, a Bienal de Arquitetura recebeu um total de prêmios de Cr\$ 1.7000.000,00 concedido pela instituição organizadora (MAM-SP) e por instâncias governamentais, enquanto a Bienal de Teatro não contou com premiações em dinheiro.

¹⁵ Artigos jornalísticos da época referem-se à abertura de um Museu de Arte Moderna naquele estado.

Gráfico 01 -Total de prêmios por Bienal (Cr\$) - 1951-1961

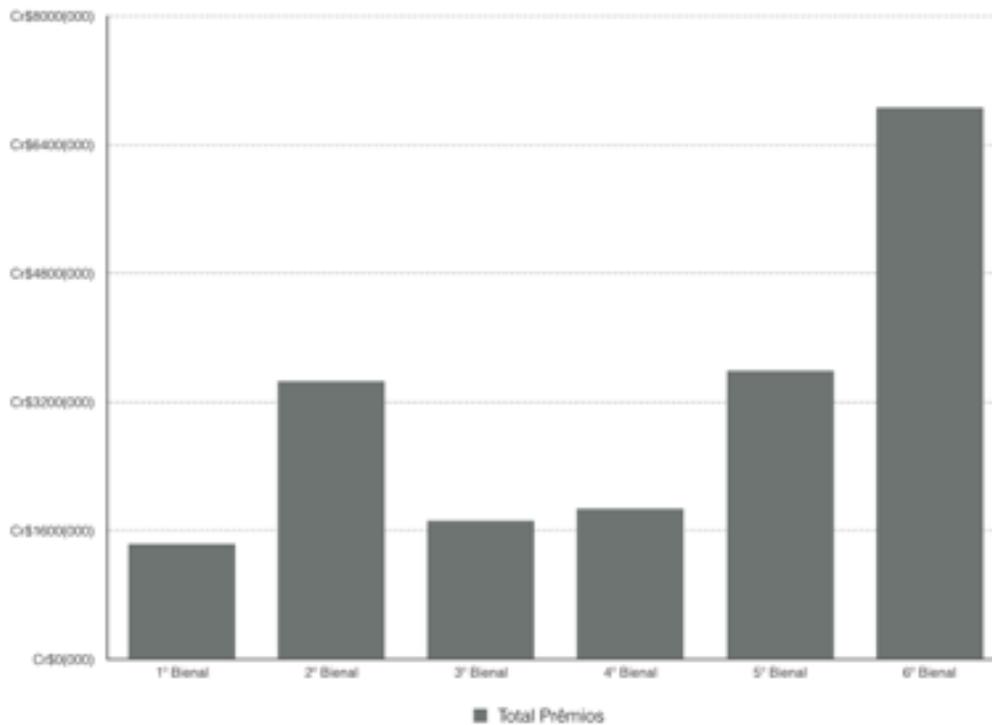


Tabela 1 - Recursos por tipo de prêmio (Cr\$) - 1951-1961

	1ª Bienal	2ª Bienal	3ª Bienal	4ª Bienal	5ª Bienal	6ª Bienal
Prêmios Regulamentares	Cr\$ 460.000,00	Cr\$ 600.000,00	Cr\$ 600.000,00	Cr\$ 600.000,00	Cr\$ 1600.000,00	Cr\$ 2.400.000,00
Prêmios - Aquisição	Cr\$ 465.000,00	Cr\$ 845.000,00	Cr\$ 625.000,00	Cr\$ 475.000,00	Cr\$ 791.000,00	Cr\$1.760.000,00
Prêmios Pontuais	Cr\$ 80.000,00	Cr\$ 1.062.000,00	—————	—————	Cr\$ 600.000,00 (Bienal de Teatro)	—————
Prêmios Especiais	—————	Cr\$ 200.000,00	Cr\$ 300.000,00	Cr\$ 300.000,00	Cr\$ 600.000,00	Cr\$ 1.000.000,00
Prêmios Arquitetura	Cr\$ 430.000,00	Cr\$ 750.000,00	Cr\$ 200.000,00	Cr\$ 500.000,00	—————	Cr\$ 1.700.000,00
TOTAL	Cr\$ 1.435.000,00	Cr\$ 3.457.000,00	Cr\$ 1.725.000,00	Cr\$ 1.875.000,00	Cr\$ 3.591.000,00	Cr\$ 6.860.000,00

2.5 VEREDITO: MARCAS DE UM PROJETO CULTURAL

É notável, desde o primeiro contato com os catálogos e documentos, a influência de determinados agentes na realização e caracterização deste empreendimento. Já num segundo encontro, com uma análise mais cirúrgica dos elementos ali apresentados e o enfrentamento destes com a história, a memória coletiva e a produção acadêmica relativa ao período, as intencionalidades destes agentes tornaram-se irremediavelmente expostas.

O material gráfico apresenta sem cerimônias a agência de três instâncias de poder envolvidas: a classe artística, que almejava, mesmo que de maneira não deliberada, a legitimação social do seu campo e a abertura ao sistema artístico internacional; o poder público, que precisava atender a certas demandas internas e externas; e o poder do capital privado, que buscava, entre outras coisas, construir reputação para o modelo econômico desenvolvimentista instaurado na época.

Estas três instâncias de poder notavelmente presentes inspiraram a criação de três dimensões de intencionalidades: artística, política e econômica. Estas categorias tratam essencialmente das camadas de interesses envolvidos em tal empreendimento, e não se ligam exclusivamente à instância de poder naturalmente associada ao projeto. Por exemplo, na esfera econômica, é possível identificar, além do poder privado, a agência de instâncias públicas e a anuência do campo artístico.

2.5.1 Dimensão artística

A modernização dos ambientes da “cultura brasileira” talvez seja a face mais evidente do empreendimento, forjada por instâncias públicas e privadas e com apoio de parte da comunidade intelectual e artística. Esta se daria, segundo seus porta-vozes, através do amadurecimento tanto do campo artístico, ao entrar em contato com a produção estética internacional, quanto da “sociedade brasileira, que se familiarizaria com as correntes artísticas modernas, permitindo o acesso às escolas, obras e disputas estéticas existentes nos principais centros do Ocidente.”

Embora houvesse uma interpretação própria do que seria a arte moderna produzida no país por parte da organização e da delegação brasileira durante as edições estudadas, ela acontecia de forma variada nos países considerados centrais e periféricos: enquanto em alguns o modernismo estava mais ligado às vanguardas, em outros se voltava ao passado e aos desbravadores do movimento. A pretensão de “internacionalizar” a Arte Moderna Brasileira ficou registrada em alguns catálogos, colocando-a ao lado do que era produzido no exterior.

A Bienal do Museu de Arte Moderna não foi, a princípio, um projeto que visava apenas a ruptura com o modelo estético estabelecido, nem tampouco a exaltação da arte nacional *per se*. Desde o início representou uma tentativa de definir, reconhecer e legitimar a arte moderna brasileira, dentro e fora do Brasil. A importância das instâncias legitimadoras no sistema das artes é assunto recorrente neste campo de estudo e representa um dos pilares fundacionais da Bienal.

O Brasil e as demais delegações participantes passaram, ao longo da primeira década, a convidar artistas, críticos, instituições museais, professores e intelectuais para compor seus quadros de curadoria e seleção de artistas, através de institutos, comissões especiais e escolas dedicadas ao assunto. Naturalmente este movimento, que pode ser lido como uma “profissionalização” ou “maturação” do campo artístico, conferia mais credibilidade aos certames e influenciava os critérios de seleção utilizados nas representações de cada país.

Mesmo sem estar explícito nos discursos, é notável o papel regulador pretendido desde a sua fundação, no qual ambicionava-se legitimar um tipo de expressão artística produzida sob influência do modernismo e, posteriormente, da contemporaneidade. Desde as suas primeiras edições, a Bienal assumiu para si um papel de mediadora e normatizadora do campo artístico nacional, ora favorecendo, ora anulando determinados grupos e suas expressões artísticas.

Algumas pistas desta regulação ficaram marcadas no material estudado: na instauração de um posto de comercialização das obras, com um percentual garantido à organização da mostra inicialmente de 10% e depois de 15%, prática inspirada na já consagrada *Biennale di Venezia*. Os mecanismos de premiação também podem ter funcionado como medida de regulação, ao atuar como “precificadores” de obras e artistas, num mercado ainda pouco formalizado. Desta forma, ficava instituído o “quem vale quanto”, servindo como um parâmetro para os museus, curadores e galeristas.

Outra pista investigada foi a auto-proclamada “missão social”, e portanto pública, da Bienal, segundo seus organizadores o seu caráter pedagógico. Por exemplo, o discurso inaugural da quinta edição da Bienal (1959) retomou a importância das vanguardas artísticas, mas também da arte moderna produzida no mundo até aquele período, para a formação estética da “sociedade brasileira”, ao fazer referência às salas especiais destinadas aos artistas consagrados e aos projetos museais envolvendo outras épocas e formas artísticas, como a tapeçaria, a vidraçaria e o teatro.

Uma das consequências naturais desta “normatização”, que se apresentava mais nas entrelinhas do que nos discursos oficiais dos documentos, aponta para os conflitos gerados dentro do campo artístico. Estas disputas, amplamente divulgadas pela imprensa do período, iam desde quais artistas e escolas estéticas mereceriam reconhecimento e titulação, até uma polarização entre a arte moderna do início do século e as novas pesquisas estéticas dos anos 1950, ligadas ao abstracionismo (concretismo, neoconcretismo, tachismo).

Alguns confrontos em cada edição são ilustrativos destas disputas: na segunda Bienal, houve a polêmica entre quem deveria receber o prêmio maior, já que ele havia sido prometido a Di Cavalcanti para corrigir uma pretensa injustiça da primeira edição. Entretanto, o prêmio foi dividido entre o primeiro e Alfredo Volpi, seguindo o direcionamento de um crítico internacional.

Na terceira bienal, o conflito entre artistas e a comissão organizadora invadiu os jornais, os primeiros protestando contra os critérios de seleção. Fato repetido e amplificado na quarta edição, assim como um racha entre o júri e os críticos de arte que não se entendiam em relação aos selecionados e premiados. A partir da quinta edição, numa tentativa da organização da Bienal em apaziguar os ânimos dos críticos, entre eles artistas e intelectuais, a mostra passou a premiar artistas que se sentiram prejudicados nos certames anteriores e a se posicionar como avaliadora isenta e capacitada perante a comunidade artística, desqualificando qualquer contra-argumento e abafando vozes dissidentes.

2.5.2 Dimensão política

O projeto de modernização da “cultura brasileira”, através de iniciativas como a Bienal, nasceu de uma sociedade ávida por mudanças e de um contexto político no qual forças antagônicas disputavam o poder no país. Getúlio Vargas, já presidente eleito pelo voto, herdou, em 1951, um país com dificuldades econômicas e um ambiente político instável e facilmente inflamável: internamente, uma oposição que não aceitava o resultado das eleições; externamente, posicionado entre as duas correntes político-ideológicas pautadas pela Guerra Fria.

De um lado os liberais, capitaneados por setores políticos e empresários, ansiavam por uma abertura maior ao capital estrangeiro e medidas econômicas que combatessem a inflação; de outro, os nacionalistas, liderados por alguns partidos e a pequena burguesia, ambicionavam um projeto desenvolvimentista nacional, com maior presença do Estado e livre do capital estrangeiro¹⁶.

Diante de sérias acusações contra seu governo, e na busca por alianças políticas que não provocassem um rompimento total com nenhum dos lados, Getúlio Vargas adotou uma posição cautelosa na política interna e neutra na externa, negociando tanto com o bloco liderado pelos EUA quanto com aquele guiado pela URSS. Neste contexto polarizado, tanto interna quanto externamente, a Bienal foi inaugurada com um discurso que exaltava o “ideal nacional”.

Um sopro de nacionalismo e uma esperançosa confiança no que ainda estava por vir foram destaque no texto inaugural da primeira Bienal feito por Café Filho, Ministro da Saúde e da Educação. Uma artimanha que representava um ideal para o país, ao construir simbolicamente uma nação unificada, tão necessária para aquele momento conflituoso. O caráter político da Bienal foi ratificado nos discursos de Ciccillo Matarazzo e Lourival Gomes Machado, com menções honrosas a personalidades políticas, e o aval da classe intelectual e artística.

Nas primeiras edições, o ideal de nação e características do que seria representativo da “identidade nacional” estavam presentes tanto nos discursos oficiais brasileiros quanto naqueles

¹⁶ FERREIRA, Jorge. Crises da República: 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

das comitivas internacionais. No geral, o discurso dos países apresentavam o Estado como patrocinador, a nação como ideal a ser representado e as instituições legitimadoras de cada país (Universidade, Embaixadas, Consulados, Museus, Galerias) como fiadoras de tal empreendimento.

Nas edições posteriores, os discursos políticos explícitos ficaram cada vez mais fragmentados, e passaram a se apresentar na forma de valores estéticos, através dos embates entre as diversas correntes artísticas. Enquanto o antagonismo político era dissimulado por meio das diferentes linguagens, ficava claro o crescimento da influência de instâncias estatais na organização da Bienal, nas homenagens feitas com a instauração da Presidência e Comissão de Honra ou na premiação aos artistas estrangeiros, nomeada “Presidente da República” na terceira edição.

O que era de início um projeto autoral de Francisco *Ciccillo* Matarazzo Sobrinho, ganhou poderosos aliados e prestígio político ao longo da primeira década. Nos discursos, a cidade de São Paulo tornava-se polo cultural internacional no sul do continente e ao mesmo tempo pleiteava o protagonismo no mapa político nacional, lançando-se como modelo a ser seguido pelo restante do país, alinhado com o modelo desenvolvimentista e “modernizante” de Juscelino Kubitschek, a partir de 1955¹⁷.

Ao considerar a tensa paisagem internacional e as rápidas transformações que ocorriam no país, a Bienal, além de trazer algum protagonismo externo para o país e de representar um “Novo Brasil” para os brasileiros, demonstrou ter sido uma via diplomática estratégica ao consolidar relações com os países aliados ao capitalismo norte-americano e difundir suas ideias na América Latina.

A nítida influência estadunidense nos certames ilustrava, em certa medida, o projeto político de “continentalização da América” do nosso vizinho do norte enquanto o “americanismo” era atualizado ao longo das edições, da desejada união do continente para uma “nação latino-americana” no final. Na quinta edição, a organização brasileira adotou o discurso de “comunidade latino-americana” e passou a se autodenominar membro líder do bloco.

¹⁷ LOPES, Maria Zmitrowicz. **Brasília, Cidade Nova, Síntese das Artes**. O Congresso Internacional da AICA de 1959. São Paulo: ABCA, 2011, p. 15-62

2.5.3 Dimensão econômica

Talvez esta seja a esfera menos avaliada e mais oculta da Bienal. Sendo uma operação deficitária desde a edição inaugural, contou em grande parte com o empenho financeiro do seu primeiro mecenas e de doações generosas de instâncias estatais (prefeitura, estado e federação). Na documentação disponível, há um grande volume de correspondência entre o presidente da Bienal e figuras políticas, na maioria pedidos de subvenção estatal, isenção de impostos, empréstimos bancários e até mesmo cobranças de recursos prometidos e nunca transferidos à organização da mostra.

Ao longo da década estudada, as Bienais cresceram tanto em visibilidade e prestígio quanto em estimativas orçamentárias, cada vez mais grandiosas. Enquanto as três primeiras edições reunidas foram orçadas em torno de 21 milhões de cruzeiros (Cr\$ 21.000.000,00), a sexta Bienal sozinha custou 70 milhões de cruzeiros (Cr\$ 70.000.000,00)¹⁸ aos organizadores. Possivelmente, não teria sido realizada se contasse somente com os recursos privados do seu idealizador ou dos seus aliados industriais, ganhando apoio financeiro significativo do município e posteriormente do governo federal.

Analisando a documentação das seis primeiras edições, nota-se que, no início, os esforços destinados à captação de recursos concentravam-se no setor privado - aliados naturais do mecenas paulistano - através das premiações; posteriormente, já a partir da segunda Bienal, voltaram-se à articulação política que garantiria montantes maiores originários dos cofres públicos. Supõe-se que o apoio estatal recebido representou elemento fundamental à manutenção do empreendimento, já que prescindia de um controle orçamentário rígido, de uma regularidade no aporte financeiro privado, que, quando era realizado, dependia sempre das mesmas instituições.

Outra hipótese levantada inicialmente, mas não totalmente comprovada, aponta para a vitalidade e a importância dos recursos levantados via comercialização de espaços publicitários nos catálogos. Embora em algumas edições a quantidade de anúncios seja significativa, não foi en-

¹⁸ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo**: da era dos museus à era dos curadores. São Paulo: Boitempo, 2004.

contrada documentação que registrasse em que bases a comercialização era realizada e quais teriam sido os valores captados para a veiculação das campanhas publicitárias, assim como se os espaços publicitários foram ou não tratados como contrapartidas para algumas empresas madrinhas das premiações.

Graças à articulação e aos propósitos do fundador, durante a primeira década de Bienal houve uma conscientização por parte das instâncias políticas, do caráter diplomático e político do empreendimento, garantindo-lhe boa margem para a negociação de subvenção estatal. Os resultados, por parte dos organizadores, se não puderam ser considerados excelentes, devem ter sido extremamente úteis ao equilíbrio fiscal do empreendimento.

Portanto, embora à primeira vista o projeto cultural não aparentasse estar intimamente ligado a ganhos econômicos, o surgimento de alguns efeitos colaterais respingaram nesta direção. Sua característica reguladora e o sistema de premiação instituíam sistematicamente valores às obras e aos artistas, funcionando como referência para o mercado das galerias e *marchands* que se organizavam no período¹⁹.

Outro efeito digno de nota foi o caráter mercadológico que o evento ganhou ao longo do tempo. As últimas edições, principalmente a quinta e a sexta, ganharam a atenção de críticos que se preocupavam com o agigantamento do evento e a atratividade que exercia nas áreas comerciais das empresas, quando o empreendimento cultural passou a ser considerado espaço para exposição e divulgação de marcas e produtos.

Por último, uma reflexão a respeito das possíveis motivações da classe empresarial para apoiar tal empreendimento. Além de contribuir com o fortalecimento do ideal desenvolvimentista-industrial que teve um segundo momento na São Paulo dos anos 1940 e 1950, consagrado com a inauguração de Brasília, os industriais e empresários apoiadores de Ciccillo, assim como ele próprio, estavam em busca de visibilidade e legitimidade social para as suas famílias, os seus negócios e para o modelo econômico no qual eram os principais beneficiados.

Além do intercâmbio de intelectuais e artistas, tratados comerciais entre empresas estrangeiras e brasileiras se tornaram frequentes no período, pulverizando a entrada do capital in-

¹⁹ BUENO, Maria Lucia, O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos de 1950-1960. In: **Revista Sociedade e Estado**; Rev. Social. Unb. Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, mai/ago 2005.

ternacional no país. Aliás, o capital estrangeiro foi presença marcante nas páginas dedicadas à propaganda da sexta edição, embora uma significativa parcela de artistas e intelectuais brasileiros à frente da Bienal não compartilhasse destes propósitos e fosse ligada ideologicamente aos movimentos revolucionários de esquerda.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem excluir o protagonismo de Francisco Cicillo Matarazzo Sobrinho e a esposa, Yolanda Penteadó, que atuaram como articuladores extremamente habilidosos e eficientes, a potência das intencionalidades político-econômicas que possibilitaram a concretização do projeto da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo se apresentava sem nenhum constrangimento. Se a agência conjunta de determinados atores e a convergência de interesses não foram progenitores deste empreendimento cultural, podem ser consideradas seus pais adotivos.

Nos estudos voltados ao desenvolvimento do ambiente cultural na América Latina, uma das teses mais aceitas para esta simbiose entre poderes, instituições e intencionalidades, seria uma espécie de cicatriz histórica que atravessou o século XX e permanece com novas tonalidades até os dias de hoje, fruto de “um Modernismo exuberante com uma modernização deficiente” (CANCLINI, 2013, p. 67). Os principais países deste bloco, colonizados pelas nações europeias “mais atrasadas”, foram submetidos a movimentos e iniciativas “anti-modernas” ao longo de séculos e só puderam iniciar suas atualizações no século passado.

Embora significativas, as atualizações não foram suficientes para romper certas tradições pregressas que custaram largos períodos de descompasso. Baseadas num modelo de exploração da força de trabalho, na ausência de um Estado promotor de direitos básicos que garantisse autonomia à população, na influência de detentores do poder econômico em diversas esferas da vida pública, na educação pouco democrática, acessível apenas para a elite destes países. Nem tampouco conseguiram assegurar os benefícios adquiridos pelos setores culturais dos países europeus: formação de mercados autônomos para os diversos campos artísticos, profissionalização de artistas e escritores, garantias para um exercício experimental de renovação e para a democratização (neste contexto entendido como acesso) às expressões culturais.

Se a modernização ocorreu de forma deficiente, o modernismo foi relevante à medida que “trouxe uma consciência histórica que se encontrava esparsa na sociedade” (ORTIZ, 2006, p. 40). Promovido por artistas e escritores que regressavam aos seus países de origem, num primeiro

momento procurava importar as vanguardas artísticas europeias; já num segundo ato, refletia sobre como traduzi-las para um contexto social adverso, contribuindo para a construção de uma “identidade nacional”, ao menos, mais consciente da riqueza de sua diversidade.

O próprio modernismo, entretanto, apresenta-se submerso em contradições, pois ao mesmo tempo em que “a luta pela modernização foi um movimento para construir criticamente uma nação oposta ao que queriam as forças oligárquicas e conservadoras e os dominadores externos” (CANCLINI, 2013, p. 81) era uma narrativa plausível para as iniciativas culturais daquele período, foi um projeto que não deixou espaço para uma reflexão crítica a respeito deste “mundo moderno”, *já que a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada* (ORTIZ, 1994, p. 37).

Portanto, esta crença irrestrita na modernidade, juntamente com outras contradições latino-americanas, proveram as condições favoráveis para o nascimento do projeto cultural chamado Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, reunindo a conjuntura e os agentes necessários para dar forma às intencionalidades. Se, ao olhar para o passado, não se pode concluir se tais intencionalidades embaladas pelo mecenato e apoiadas pelos setores políticos e intelectuais foram causa ou consequência de tradições tão pouco democráticas, vale a reflexão sobre um dos efeitos mais perversos do capitalismo globalizado para as manifestações artísticas, em curso na contemporaneidade: “a domesticação mercantil da arte a afasta do campo instável dos conflitos, onde existe potencial para ser linguagem sem deixar de ser vertigem.” (CANCLINI, 2013, p. XL).

4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. BFB, 1989.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. MetrÓpole e Cultura. O novo modernismo paulista em meados do século XX. In: **Revista Tempo Social**; Rev. Social. USP. São Paulo, vl.9, n.2, p. 39-52, out 1997.

_____. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. In: **Revista Tempo Social**; Rev. Social. USP. São Paulo, v.17, n.1, p. 135-158, jun 2005.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos de 1950-1960. In: **Revista Sociedade e Estado**; Rev. Social. Unb. Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, mai/ago 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2013, p. 385

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural**. O direito à Cultura. São Paulo: Perseu Abramo, 2009.

_____. **Cultura e democracia**. 2ª ed. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2009.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 30**. Historiografia e História. São Paulo: Brasiliense, 1970, p. 86-114.

FERREIRA, Jorge. Crises da República: 1954, 1955 e 1961. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**. O tempo da experiência democrática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL. **Bienal 50 anos**. 51-2001. Organizado por Agnaldo Farias. São Paulo: IMESP (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo), 2001.

LOFEGO, Silvio Luiz. A construção da memória na publicidade do IV Centenário da cidade de São Paulo. In: **Revista Patrimônio e Memória**; Rev. História. UNESP. Assis, v.2, n.2, p. 25-44, dez 2006.

_____. 1954 - A cidade aniversariante e a memória coletiva: O IV Centenário da cidade de São Paulo. In: **Revista Projeto História**; Rev. Programa de Estudos Pós-Graduados de História. PUC. São Paulo, v.20, n.1, p. 301-314, jan./jun 2000.

LOGUERCIO, Edgardo Alfredo. **Pan-americanismo versus Latino-americanismo. Origens de um debate, na virada dos séculos XIX - XX.** 2007. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-11102012-100307/>>. Acesso em: 2015-12-21.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Maria Zmitrowicz. **Brasília, cidade nova, síntese das Artes.** O Congresso Internacional da AICA de 1959. São Paulo: ABCA, 2011, p. 15-62.

MANTOAN, Marcos José; PENTEADO, Yolanda. **Gestão dedicada à Arte Moderna.** Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2015, 225f.

MESQUITA, Ivo. Cinquenta anos de Bienal. In: **Revista USP. USP.** São Paulo, n.52, p. 72-77, dez/fev 2001-2002.

MOURA, GERSON. **Tio Sam chega ao Brasil:** a penetração americana no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7-58.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Angela; PANDOLFI, Dulce; ALBERTI, Verena (coords). **A República no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 338-369.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 148

5 APÊNDICE

Figura 02 - Quadro-resumo informativo sobre as Bienais

Out - Dez 1951	Dez 1953 - Fev 1954	Jun - Out 1955	Set - Dez 1957	Set - Dez 1959	Set - Dez 1961
Local: Pavilhão Parque Ibirapuera (atual MASP)	Local: Pavilhões Parque Ibirapuera	Local: Pavilhões Parque Ibirapuera (Pavilhão Museu da Subérgia)	Local: Pavilhões Parque Ibirapuera (Pavilhão das Indústrias)	Local: Pavilhões Parque Ibirapuera	Local: Pavilhões Parque Ibirapuera
Presidente: Francisco Matarazzo Sobrinho	Presidente: (em exercício) Ray Bohen	Presidente: Francisco Matarazzo Sobrinho	Presidente: Francisco Matarazzo Sobrinho	Presidente: Francisco Matarazzo Sobrinho	Presidente: Francisco Matarazzo Sobrinho
Diretor Artístico: Lourival Gomes Machado	Diretor Artístico: Sergio Milliet	Diretor Artístico: Sergio Milliet	Diretor Artístico: Sergio Milliet	Secretário Geral: Arnau Proffill	Diretor Geral: Mário Podova
Total Prizes: 21 Total Artistas: 729 Total Art. Brasileiros: 240 Total Art. Estrangeiros: 489 Total Obras: 1154	Total Prizes: 31 Total Artistas: 906 Total Art. Brasileiros: 189 Total Art. Estrangeiros: 717 Total Obras: 1.374	Total Prizes: 31 Total Artistas: 565 Total Art. Brasileiros: 126 Total Art. Estrangeiros: 379 Total Obras: 2.074	Total Prizes: 49 Total Artistas: 1.165 Total Art. Brasileiros: 172 Total Art. Estrangeiros: 617 Total Obras: 3.300	Total Prizes: 47 Total Artistas: 844 Total Art. Brasileiros: 157 Total Art. Estrangeiros: 687 Total Obras: 3.504	Total Prizes: 53 Total Artistas: 1067 Total Art. Brasileiros: 243 Total Art. Estrangeiros: 754 Total Obras: 4.990
Principais Artistas e Salas - Alberto Giacometti - Bruno Giorgi - Cândido Portinari - Emílio Di Cavalcanti - Giorgio Morandi - Jackson Pollock - Lygia Abram - Maria Martins - Victor Brecheret - Oswald Goschik - Pablo Picasso - Paul Delvaux - René Magritte - Roger Chastel	Principais Artistas e Salas - Alderson Maratta - Alexander Calder - Alfredo Volpi - Arnaldo Proffoso D'Hosta - Bruno Giorgi - Edward Munch - Emiliano Di Cavalcanti - Eusebio Serralde - Henry Moore - James Turrell - Lygia Abram - Oscar Kokoschka - Pablo Picasso - Paul Delvaux - René Magritte - Roger Chastel	Principais Artistas e Salas - Abraham Palatnik - Alfredo Kubin - Alfredo Volpi - Arthur Lutz Piva - Cândido Portinari - Fernand Léger - Lygia Clark - Lygia Pape - Luiz Sacchato - Marcio Grossmann - Márcio Nogueira Lima - Miró Boliclavos - Milton Dacosta - Rubem Valentim - Sala Matarrazos-Mexicanos - Waldemar Cordeiro	Principais Artistas e Salas - Giorgio Morandi - Jason Pollock - Jorge Oteiza - Marc Chagall - Paul Delvaux - René Magritte - Yoko Hamaguchi	Principais Artistas e Salas - Alberto Biaz - Cândido Portinari - Corneille - Francis Bacon - Juan Torres-García - Karl Appel - Lucio Fontana - Manabu Mabe - Mostra Quatro Séculos de Gravura Francesa - Sala Abstracionismo Alemão - Sala Ujov-e, com trabalhos de Hakonal e Henschler - Sala William Heyer - Vincent Van Gogh	Principais Artistas e Salas - Arte Aborígene Australiana - Arte Brasileira Paraguaia - Boyd Canziani - Karl Schwitters - Lygia Clark - Mostra Decréto Carybé - Mostra Marcelo Grossmann - Retrospectiva Alfredo Volpi - Retrospectiva Lygia Abram - Retrospectiva Oswaldão Goschik - Sala Ispirada com objetos de artistas modernos brasileiros - Sala URSS e Leste Europeu - Vincent Van Gogh

Fonte: FUNDAÇÃO BIENAL. **Bienal 50 anos. 51-2001**. Organizado por Agnaldo Farias. São Paulo: IMESP (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo), 2001.