PROLAM

Uma aventura moderna na América do Sul: arte e cultura no contexto da Guerra Fria

Marcos Mantoan

Professor Doutor - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Chefe do Gabinete do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM

Resumo: O artigo tem como objetivo discutir da arte moderna na América do Sul a partir das ações organizadas por Nelson Rockfeller, então presidente do MoMA, e por León Dégand, crítico de arte francês, responsável pela organização das primeiras exposições dedicadas à arte abstrata no Brasil e na Argentina. Ressalta-se que Brasil e Argentina apresentam-se como peças-chaves na política internacional organizada pelos Estados Unidos e, simultaneamente, apresentam elites que anseiam por sua inserção no capitalismo internacional. As aspirações de mecenato desta elite latino-americana, vistas aqui no Brasil, pelo papel desempenhado de Yolanda Penteado, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Assis Chateaubriand e muitos outros, são apontadas e mostram as relações entre política, arte, cultura e economia no contexto da Guerra Fria.

Palavras-chaves: arte moderna; Guerra Fria; política internacional

Abstract: This article aims to discuss the dissemination of modern art in South America from the actions organized by Nelson Rockefeller, then president of the Museum of Modern Art in New York, and Leon Dégand, French art critic, responsible for organizing of the first exhibitions dedicated to abstract art in Brazil and Argentina. It is noteworthy that Brazil and Argentina are presented as key parts in international politics organized by the United States and both have elites who long for their inclusion in international capitalism. The patronage aspirations of this Latin American elite, seen here in Brazil, the role played by Yolanda Penteado, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Assis Chateaubriand and many others, are pointed out and show the relationship between politics, culture and economy in the context of Cold War.

Key words: modern art; Cold War; foreign policy

Adjacentes aos esforços de Yolanda Penteado (1903-1983) e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo (1989-1977), em constituir uma coleção de arte moderna, em novembro de 1946, Nelson Rockefeller (1908-1979), então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em visita ao Brasil, reúne-se com um grupo de intelectuais e manifesta a intenção de fundar um museu de arte moderna em São Paulo. Em plena Guerra Fria, esse encontro enquadra-se numa série de discursos relacionados à política internacional e às lutas nacionais pelo poder: internacionalmente, os EUA necessitam afirmar sua influência na América Latina, empenhados que estão na propaganda do modo de



vida capitalista. Nacionalmente, ocorre um embate entre os membros de uma sociedade tradicional, conservadora e rural *versus* os que representam uma sociedade urbana, progressista e industrial. Nesse contexto, Yolanda, Ciccilo e Rockfeller alinham-se ao segundo grupo e reúnem condições para atuar.

Dois anos antes do encontro dos mecenas, Renee d'Harnoncourt, membro do Conselho do MoMA, segue pela América Latina numa viagem de observação que se estendeu até março de 1946. Ele visitou a Cidade do México, Lima, Santiago, Buenos Aires, Mar Del Plata, Rosário, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém e Porto Príncipe. De suas tarefas constavam: a conquista de novos sócios para o museu; o conhecimento do mercado de venda de livros e de reproduções; a recepção de exposições itinerantes e o estabelecimento de um circuito de distribuição de filmes da cinemateca do MoMA (GUILBAUT, 1996, p. 152). Por todos os lugares, Harnoncourt percebe o entusiasmo de socialites, arquitetos (ALMEIDA, 1976, p. 205) e colecionadores interessados em arte moderna. Também constata que essa classe abastada é influenciada culturalmente pelas matrizes britânicas e francesas. Cabe ao MoMA a missão de remapear as fronteiras culturais: o museu deve colocar Nova York, através da emergência da arte moderna, como novo centro. Nesse cenário de reorganização global, pela sua potencialidade econômica e localização estratégica na América Latina, o Brasil e a Argentina transformam-se em "prêmios cobiçados" (GUILBAUT, 1996, p. 153). Ao mesmo tempo, a noção de modernidade/progresso torna-se crucial para a distinção de uma parte da alta sociedade e da intelectualidade nacionais.

O apelo político vinculado à arte moderna, no fim da década de 1940, relaciona-se não só à modernidade, ao progresso, à liberdade e à individualidade, mas também à oposição ao temido realismo social, considerado como arte orientada à propaganda e à manipulação imposta por dois regimes autoritários que deveriam ser superados: o nazismo e o comunismo. O nazismo, com o fim da II Guerra, já teria sido derrotado. Resta a ameaça comunista. No embate entre arte moderna e realismo social, Rockefeller mostra-se profundamente comprometido com a "guerra contra o comunismo" e com o enaltecimento do *American way of life*. Ele está convencido de que o Brasil deve se abrir para os valores modernos e desenvolver uma democracia liberal, eliminando os sindicatos de esquerda e os partidos de tendência comunista. A arte moderna é convocada, por ele, como instrumental relevante nessa "guerra".

Em 1946, portanto, Rockefeller prepara sua viagem ao Brasil, com o objetivo de cooptar adeptos ao seu projeto de modernidade. Antes de sua partida, pediu à curadora Dorothy Miller, do MoMA, que fizesse uma série de compras em galerias modernas de Nova York para chegar ao Brasil com as últimas



novidades. O plano é doar obras de jovens artistas norte-americanos (Alexander Calder é o mais velho, com 48 anos de idade), como forma de sedução. Assim, colecionadores brasileiros seriam motivados a seguir as tendências modernas e, ao mesmo tempo, firmariam sua adesão a uma ideologia baseada no progresso, na juventude e na "liberdade". Nessa viagem, o magnata americano doa 18 peças para o futuro museu paulista. Como já destacamos, essa política dedicada à criação de "museus de arte moderna" em países latino-americanos fazia parte da estratégia norte-americana de exercer influência sobre as zonas político-econômicas que interessavam aos Estados Unidos.

Do lado latino-americano, o fim da II Guerra traz novos paradigmas econômicos, políticos, intelectuais e, sobretudo, artísticos. Uma nova ordem toma a cena: deixa- se no passado o desenvolvimento nacional organizado por uma burguesia nativa e emerge um capitalismo pautado no desenvolvimento transnacional ou associado (OLIVEIRA, 2001, pp. 18-19). São Paulo, por exemplo, palco da Semana de Arte Moderna de 1922 e centro cafeicultor- industrial, reinvidica sua posição de metrópole dos novos tempos. Em fins dos anos de 1940, a cidade já conta com inúmeros imigrantes (muitos refugiando-se dos efeitos da Guerra na Europa) e muitos migrantes oriundos de outros estados no país - o que impulsiona, além da industrialização, atividades próprias dos mais diversos ramos do conhecimento, entre eles a arquitetura.

Se economicamente São Paulo se impõe aos poucos como um centro internacional, na área artístico-cultural ressente-se de certo "isolamento", já que o circuito artístico nacional não vai além do eixo Rio/São Paulo. Os espaços institucionais destinados às manifestações culturais são reduzidos ao Museu Paulista (1893), ao Liceu de Artes e Ofícios (1882), ao Teatro Municipal (1911) e à Pinacoteca do Estado (1905), que viria a ser o primeiro museu de arte da cidade. Espaços como o Pavilhão Moderno de D. Olívia Penteado, a Casa Modernista, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube de Arte Moderna (Clubinho) e outros seriam formados ao longo da década, no entanto sem caráter institucional: são antes locais criados pelos próprios artistas e intelectuais a eles relacionados (OLIVEIRA, 2011, p.47).

É fato que a arte moderna desde os anos de 1930 se oficializa a partir da contratação de artistas como Di Cavalcanti e Portinari para obras em edifícios públicos. A organização de exposições, por sua vez, ocorre em diversos espaços particulares e de trânsito intenso - lojas, hotéis, salas de recepção dos jornais e revistas ou salas alugadas. Em geral, lugares de passagem de público. O lugar privilegiado é o *triângulo* central da cidade, composto pelas Ruas Direita, São Bento e XV de Novembro. Lá ficam as lojas mais sofisticadas e as redações dos órgãos de imprensa mais expressivos,



como O Estado de S. Paulo, o Diário Popular, o Pirralho, Revista Feminina, Fanfulla e A Cigarra. Aos poucos, a localização central perde o *glamour*, e o número de galerias particulares e espaços reservados a exposições aumentam gradativamente. Desse modo, a existência de espaços dedicados às tendências modernas e a inserção no circuito internacional não se concretizam até aquele momento.

Nas rodas intelectuais, todavia, desde os fins dos anos de 1930 e início dos anos de 1940, circula a ideia da criação de um museu de arte, complementada por iniciativas como os diversos debates veiculados na imprensa paulistana, a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, a Galeria de Arte Moderna de São Paulo e a Fundação de Arte Moderna. Além destas primeiras ações, Sérgio Milliet, então, professor da Escola de Sociologia e Política, estabelece relações com representantes políticos norte-americanos interessados na política de aproximação com países latino-americanos, em especial com o Dr. David Stevens, diretor da Divisão de Humanidades da Fundação Rockefeller. Por sua vez, o adido cultural do Consulado Americano em São Paulo, Carleton Sprague Smith, também professor na Escola de Sociologia e Política, torna-se mais um intermediário entre a Fundação Rockefeller e o grupo que projeta a fundação do museu de arte moderna na cidade de São Paulo.

A doação de obras realizada por Nelson Rockefeller no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em 1946, para a criação do museu, faz crescer a adesão de intelectuais, artistas e arquitetos ao projeto. Apesar de suas posições contrárias, Assis Chateaubriand e Ciccillo são adeptos da ideia e participam ativamente das reuniões no IAB. Ciccillo assume o projeto, com o endosso do próprio Nelson Rockefeller¹. Registros de pesquisa apontam que a decisão sobre a criação do museu acontece sob a liderança de Ciccillo, em reunião em Nova York, da qual ele participa enquanto bolsista nos Estados Unidos (GONÇALVES, 1992, p. 82). Aqui, coloca-se a gestão de Yolanda nos bastidores da constituição do MAM, como anfitriã e amiga de Nelson Rockefeller.

Com o tino empresarial de Ciccillo e a expertise de Yolanda, a organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorre entre os anos de 1948 e 1949, contando com a colaboração de representantes de diversos segmentos da sociedade paulistana. São renomados intelectuais que traçam o perfil e a política de acervo da entidade. Tal como o MoMA, nos estatutos do MAM prevê-se a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. A orientação

¹ Segundo muitos estudiosos, Ciccillo teria diversas motivações para tomar a frente do projeto da criação de um museu, entre eles: o jogo de vaidade e de poder que existia entre ele e Assis Chateaubriand; a disputa entre as burguesias de São Paulo e do Rio de Janeiro (posteriormente Brasília também entrará nessa contenda) para tornar sua cidade a capital econômica e cultural do país e, talvez, um dos motivos mais pessoais, Ciccillo busca um lugar de destaque no seu próprio âmbito familiar. Ele concorreria pela liderança da família Matarazzo

para a arte moderna, contudo, é uma exigência dos mecenas e encontra respaldo na intelectualidade brasileira da época. Merece reflexão o novo tipo de mecenato que emerge da ação envolvida na criação do MAM. Nesse mecenato percebe-se claramente que a burguesia nacional se mostra aberta ao diálogo com as grandes corporações internacionais e, por intermédio das relações artístico-culturais, fixa suas alianças com o capital financeiro internacional. A criação de um museu é vista como a credencial de Ciccillo e de Yolanda como agentes e gestores de arte em escala internacional.

Somadas às aspirações do mecenato de Yolanda e de Ciccillo, as contribuições financeiras dos mecenas na aquisição de bens simbólicos implicam o desejo de naturalizar e legitimar uma ordem ameaçada – dado histórico relevante no período de constituição do MAM. São Paulo atravessa grandes e violentas greves que impactam as fábricas metalúrgicas e têxteis da cidade – um momento conturbado na economia brasileira, no qual o conglomerado industrial de Ciccillo está apreensivo e busca diversas soluções. No perigoso jogo de forças político-econômicas, a arte é convocada para agregar-se na luta contra o "vírus comunista" (GUILBAUT, 1996, p. 157)². Nessa perspectiva, atribui-se à arte moderna e a seus realizadores a "incumbência" de enfatizar um estilo de vida democrático, combater o comunismo e suas muitas manifestações – como as greves dos trabalhadores.

Em depoimento à historiadora Aracy Amaral, em 1982, Yolanda assume que entre os motivos políticos para a constituição do MAM encontra-se a tentativa de afastar os artistas locais das tendências de esquerda:

era evidente que havendo um museu aqui implantado, que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciariam de ideais políticos que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais (...) (AMARAL, 2001, p. 20).

"Seja moderno e ousado", é a mensagem que Alfred Barr, curador-chefe do MoMA, dissemina nas áreas de influência norte-americana¹³. Diante desses diferentes tratos e declarações sobre a arte moderna, Ciccillo e Yolanda resolvem se pôr à frente do projeto de constituição de um museu de arte moderna na cidade, a "toque de caixa".

A primeira sede do MAM é instalada em uma sala do edifício dos **Diários Associados**, na Rua Sete de Abril, abrigando também o Sindicato dos Artistas Plásticos e Musicais de São Paulo – lugar

_

² "No dia 26 de dezembro de 1946, por exemplo, em correspondência com Nelson Rockefeller, Lawrence Levy propôs uma solução interessante para o problema da agitação dos trabalhadores: ele recomendou a exibição de filmes de entretenimento (16mm, emprestados pelo MoMA aos trabalhadores, filmes que indiretamente [iriam] enfatizar o estilo de vida democrático, e assim combater o comunismo entre os trabalhadores".



cedido por Assis Chateaubriand. Na sala ao lado, está o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Aqui cabe assinalar que, algumas vezes, Chatô se coloca em oposição a Ciccillo, particularmente na constituição de um "museu de arte moderna". Mesmo com divergências nos métodos e na forma de mecenato, Chatô cede espaço para o novo museu. O projeto arquitetônico do local é assinado por Vilanova Artigas e dispõe de salas de exposição, bar, biblioteca e local para projeção de filmes. A partir do "modelo MoMA", o local ainda reserva sala para uma filmoteca própria (célula *mater* da Cinemateca Brasileira), uma escola de artesanato e cursos de história da arte. É possível que essa cessão de espaço tenha sido intermediada por Yolanda, uma vez que Assis Chateaubriand, apesar de Ciccillo não lhe ser simpático, sempre foi admirador e amigo próximo de Yolanda.

Em 8 de março de 1949, o MAM é inaugurado com a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por León Dégand (1907-1958). A súbita colaboração entre Ciccillo e o crítico belga constitui uma surpresa para Nelson Rockefeller e para a administração do MoMA, visto que as discussões sobre a criação do museu brasileiro estão em andamento na instituição nova-iorquina: René Drouin, galerista francês, estaria organizando em Nova Iorque, juntamente com Leo Castelli, uma mostra inaugural para São Paulo, porém, a dupla não consegue aprovar o projeto com Rockefeller e todos vêm o projeto sendo atropelado por Ciccillo e León Dégand. Já o empresário brasileiro compreendera que as discussões com o museu norte-americano teriam se arrastado por muito tempo e sem ações efetivas.

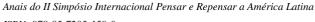
Léon Dégand foi apresentado por Alberto Magnelli a Ciccillo e Yolanda em Paris, em 1947, numa viagem de aquisição de obras para o novo museu. Crítico do jornal comunista Les Lettres Française e defensor da abstração geométrica, criam- se interesses mútuos entre o empresário brasileiro e o crítico de arte: Ciccillo necessita de um especialista para adquirir a "arte mais avançada" do momento e mostrar que o Brasil poderia dirigir-se rapidamente para a modernidade e Dégand busca alternativas para sua carreira jornalística, colocada em risco porque adere à arte abstrata, em oposição à orientação do Partido Comunista (GUILBAT, 1996, p. 157).

Mesmo estando a serviço do jornal comunista, Dégand se aproxima dos ideais de Ciccillo e de Nelson Rockefeller no que tange ao investimento privado em arte e nas instituições artísticas. Em carta de Dégand para Ciccillo, o crítico argumenta:

Se existe alguma pintura de excelência, isso certamente não se deve à escolha dos curadores de museus, mas às doações privadas (...). O Museu de Arte Moderna em Nova York, um dos mais bonitos deste tipo no mundo todo, também é privado, não é uma

2

³ A nova "estética moderna" apregoada por Nelson Rockefeller não integra o museu de Chateaubriand, caracterizado por estilos mais tradicionais, que abrigam Cézanne e Degas (esse ponto será discutido proximamente durante o estudo





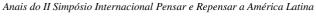
empresa pública. Portanto, está nas mãos de indivíduos privados (...) juntar as suas próprias coleções de arte e exibi-las nos museus" (GUILBAT, 1996, p. 165).

E o crítico encerra a missiva, convocando Ciccillo para exercer seu papel de "promotor da arte abstrata", evocando sua audácia e seu papel de "educador" do público que desconhece a arte moderna. Ele mesmo se coloca como um missionário, provendo o novo mundo de ferramentas estéticas necessárias para a compreensão da arte abstrata. Nessa missão, a linguagem empregada pela arte abstrata representa a modernidade desejada.

Na mesa de um café, em Paris, em 1947, Dégand e Ciccillo iniciam os planos de preparação da exposição para o novo museu. Na verdade, a seleção das obras é iniciada por Magnelli, Dégand e Karl Nierendorf. Com a morte de Nierendorf, uma segunda seleção é efetivada por Dégand, Magnelli e Cícero Dias. O plano da exposição contemplaria: seção histórica, exibindo reproduções de obras que indicam o percurso da arte abstrata desde Cézanne; seção com os grandes expoentes da abstração, tais como Mondrian, Kandinsky, Klee, Magnelli e, finalmente, uma seção que introduziria os jovens pintores abstratos da *École de Paris* e os jovens pintores abstratos de Nova York. Nesta última seção, Sidney Janis, Marcel Duchamp e René Drouin formam o comitê de seleção. No entanto, os trabalhos norteamericanos não são enviados por falta de fundos e por entraves burocráticos.

No meio de uma greve geral em Paris, conduzida pelo Partido Comunista, em abril de 1948, Dégand consegue embarcar suas obras rumo ao Brasil. O crítico chega ao país em 12 de julho de 1948 e encontra Cícero Dias, no Recife. No transcorrer dos oitos dias posteriores, Ciccillo e Yolanda o convidam para ser o diretor do novo museu. Os planos de Dégand são objetivos e incluem uma mostra histórica de abstração, precedida por uma série de conferências introdutórias: "Arte e público", "Picasso sem Literatura", "O que é pintura figurativa" e "O que é pintura abstrata". Contudo, ele logo descobre que a constituição do novo museu será uma tarefa árdua: o modelo inspirado no MoMA exige a composição de comissões e de departamentos, o que demanda tempo; existiam diversas concepções de museus entre as partes envolvidas (Ciccillo, funcionários, galeristas e imprensa) que, por vezes, tornam-se conflitantes e o espaço destinado ao museu, **Os Diários Associados**, está mais próximo de escritórios corporativos do que ao cubo branco com paredes imaculadas que poderiam dar autonomia às obras. São muitos os problemas burocráticos e estéticos enfrentados antes da abertura da primeira mostra.

Depois de muitas transformações, incluindo a redução de suas obras e de objetivos, a mostra





Do Figurativismo ao Abstracionismo apresenta ao público brasileiro o desenvolvimento mais recente da arte, reunindo um conjunto de 95 obras de artistas, como Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Cícero Dias, Samson Flexor, Hans Hartung, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Joan Miró, Francis Picabia, Pierre Soulages, Victor Vasarely, entre outros 19. A reunião dessas obras atinge grande repercussão nos jornais e movimenta o circuito nacional em torno da questão figurativismo versus abstracionismo, dando margem à proposta na qual São Paulo deveria organizar uma exposição internacional de artes plásticas — aqui se tangencia o princípio de que o cenário nacional sempre estaria em descompasso com as ditas "vanguardas" internacionais.

À época, a Comissão Executiva, preocupada com a repercussão da mostra, divulga nota nos seguintes termos:

(...) Dentro dos limites que lhe foram designados, a nossa exposição está longe de ser tão completa como seria de esperar em tempos normais. As dificuldades atualmente reinantes nas relações e transportes internacionais foram os motivos pelos quais tivemos que limitar-nos principalmente à Escola de Paris (ALMEIDA, 1976, p.210).

Após a aventura melancólica no Brasil, Dégand segue para Buenos Aires e promove outra exposição com mesma coleção, agora, com cerca de 82 peças. Os críticos de arte argentinos queriam mais novidades na arte, sobretudo, as novas tendências e não o passado glorioso francês que era espelhado nas obras de Dégand. Testemunhos dão conta de que Léon Dégand torna-se uma presença vulcânica no Brasil e na Argentina, porém o crítico encontra séria resistência ao seu discurso em defesa de uma arte abstrata baseada na experiência dos grupos de arte concreta - na França dos anos de 1930 – para os quais a presença de artistas como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e o uruguaio Joaquín Torres-García são de alta relevância.

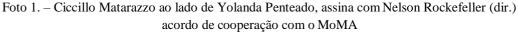
Diversas leituras historiográficas convencionam a emergência dos grupos concretistas brasileiros e argentino a partir dos anos de 1950. Essa perspectiva, contudo, exprime tão somente a inflexão do debate, aberto pela mostra de Dégand, acrescida pela retomada do modelo da escola de artes da Bauhaus e pela disseminação de suas ideias no contexto norte-americano. Assim, se as experiências com a abstração estão em voga nos anos de 1950, isto se dá pelo impacto da exposição inaugural do MAM. Durante o transcorrer da década, elas se abrem para tendências muito distintas, que envolvem o intenso embate entre a vertente concretista e o abstracionismo informal (ou tachismo), o desdobramento de experimentações com o surrealismo e o interesse pela pintura dita "primitiva". Some-se a isso a consolidação do expressionismo abstrato norte-americano, que especificamente na

Bienal de São Paulo tem destaque com a sala de Jackson Pollock, em 1957.

Assinala-se, ainda, que apesar da existência da política cultural hegemônica norte-americana nos anos da Guerra Fria – fato que muito contribui para a formação das instituições de promoção de arte moderna – não é o expressionismo abstrato que se coleciona no MAM. Adjacente às polêmicas, a coleção de Ciccillo e Yolanda, sustentada pelas vertentes italianas do *Novecento* e por obras da Escola de Paris, torna-se um dos núcleos do acervo do MAM e, mais tarde, em 1963, é doada à

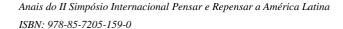
Universidade de São Paulo, nos seguintes termos: em 1962, Ciccillo doa 429 peças de sua propriedade e, no ano seguinte, 19 peças do casal.

Com relação à gestão, a constituição do MAM é um marco importante no cenário artístico latino-americano: sua criação está inserida em âmbito internacional e nacional bastante denso, no qual a política e a economia estão em efervescência e convocam a arte moderna, em especial a abstrata, para a missão "civilizadora" capaz de educar as massas e introduzir o país na modernidade que sua burguesia urbano-industrial julga merecer. O "efeito-MAM" contribui para o rompimento do isolamento artístico nacional, embora os dois museus paulistas, e ainda as poucas iniciativas regionais, como o MAM RJ, não tenham sido suficientes para a circulação da arte moderna dentro e fora do país⁴.



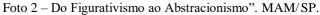


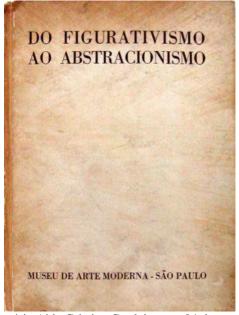
⁴ O MAM RJ, criado em 1948, por Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894 – 1968), no Rio de Janeiro, também acompanha o modelo do MoMA. As diferenças conceituais entre o MAM RJ e o de São Paulo são à adesão do museu carioca às artes plásticas, sobretudo ao design e ao desenho industrial, e sua vocação educativa, que se concretiza por um serviço de biblioteca atuante (a cargo da crítica literária Lúcia Miguel Pereira – seria: "supervisionado em sua origem pela crítica literária Lúcia Miguel Pereira...". – Ela morreu em 59 e do jeito que está parece que ela ainda comanda) e por ateliês abertos ao público. O museu funciona inicialmente em salas cedidas pelo Banco Boa Vista, na praça Pio X, passando em seguida para um espaço improvisado entre os pilotis do prédio do Ministério da Educação e Saúde, onde é aberta ao público a mostra Pintura Europeia Contemporânea (janeiro de 1949). Das 32 obras apresentadas nesta exposição, 12 compõe o acervo do museu, que conta em seguida com doações de Raul Bopp (1898 - 1984), Marques Rabelo e Oscar Niemeyer (1907-2013), entre muitos outros.





Fonte: Acervo FolhaPress, São Paulo/SP





Fonte: Cedida pela bibliotecária Aida Cristina Cordeiro, em 04 de novembro de 2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

Livros, Artigos, Dissertações e Teses

AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo: MAC USP, 2006.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo**: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez. /fev.2001-2002

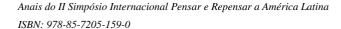
BIVAR, Antonio. Yolanda, São Paulo, São Paulo: Girafa, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. Um Modernismo que Veio Depois. São Paulo: Alameda, 2012.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e Modernismo no Brasil. Porto Alegre: Sou, 2010.

GONCALVES, Lisbeth Ruth. Sérgio Milliet, crítico de arte. Perspectiva/EDUSP, 1992.

GUILBAUT, Serge. **Respingos na parada modernista:** a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. Ars, ano 8, no. 18, 1996.





HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **Crítica de Arte e Bienais:** As Contribuições de Geraldo Ferraz. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007 (tese de doutoramento).

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: EDUSP, 1999.

MESQUITA, Ivo. Yolanda e as Bienais de São Paulo. **Vogue Brasil**, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984.

MORAIS, Frederico. Prefácio. In: **Modernismo: anos heroicos:** marcos históricos. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Poética da Memória:** Maria Bonomi e Epopeia Paulista. São Paulo: ECA USP, 2008 (Tese de doutoramento).

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Schenberg: Crítica e Criação. São Paulo: EDUSP, 2011.

OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo** – Impacto na Cultura Brasileira. São Paulo Perspectiva. vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001.

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (org.). **Políticas das Artes. São Paulo**: EDUSP, 1995.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor de rosa**. Editora Nova Fronteira, 1976.

SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo: Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Vogue Brasil, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984, p. 109.

Documentação

Carta de Dégand a Ciccillo, Paris, 9 de julho de 1947, Arquivos da Fundação Bienal de São Paulo.

Arquivos

Acervo FolhaPress, São Paulo/SP. Acervo Instituto Moreira Salles.

Acervo Última Hora/FolhaPress, São Paulo/SP.

Arquivo e Centro de Documentação Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP. Arquivo de Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte.

Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte Assis Chateaubriand – MASP.

Família Piva – atual proprietária da fazenda Empyreo.

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

Museu Histórico Municipal de Leme "Prof. Celso Zoega Táboas".