

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

EDMÁRCIA ALVES DE ANDRADE

**A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE ARTE DE VENEZA:
DA PRIMEIRA PARTICIPAÇÃO EM 1950 AO DESTAQUE PARA A
EDIÇÃO DE 1964**

Juiz de Fora

2019

EDMÁRCIA ALVES DE ANDRADE

**A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE ARTE DE VENEZA:
DA PRIMEIRA PARTICIPAÇÃO EM 1950 AO DESTAQUE PARA A
EDIÇÃO DE 1964**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, do Instituto de Arte e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Juiz de Fora

2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alves de Andrade, Edmárcia.

A representação brasileira na Bienal Internacional de Arte de Veneza : da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964 / Edmárcia Alves de Andrade. -- 2019.
237 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2019.

1. Bienal de Arte de Veneza. 2. Representação brasileira. 3. Pavilhão Brasil. 4. Murilo Mendes. I. de Oliveira Maia Zago, Renata Cristina, orient. II. Título.

“A história não estuda somente os fatos materiais e as instituições; o seu verdadeiro objeto de estudo é a alma humana; a história deve propor-se ao conhecimento daquilo em que esta alma acreditou, pensou e sentiu nas diversas idades da vida do gênero humano.”

Fustel de Coulanges, A cidade antiga, 1864.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão

À Renata Zago, orientadora que se tornou amiga e inspiração.

À Thamara, fiel escudeira.

Ao Barral, companheiro de muitas vidas.

Ao meu pai e minha mãe, ao Marcinho e Paulinha, à Tati e ao Ricardo,
pelo apoio fundamental em forma de amor de avós e tios.

À Sônia, que cuidou de tudo, para que eu cuidasse dos estudos.

A Elena, *che mi ha incoraggiato*.

Ao Fábio Lima, por ceder suas fotos.

À Maria Bonomi, por enriquecer o meu trabalho.

À Solange, pela casa cheia de amor em Roma.

À Juliana Millen, pela semente que deixou no Cascatinha.

Ao Antovani que me deu a Itália.

Às três vidas que chegaram enquanto este trabalho ganhava vida:

Arthur, Eliza, Anne.

RESUMO

A representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza traz em si uma narrativa pouco explorada, a qual esta dissertação se propõe a organizar para compor a historiografia da arte, por meio da história das exposições. Desde a primeira tentativa de participação da delegação brasileira em Veneza, em 1948, evidenciando a estreia brasileira, em 1950, até a edição de destaque em 1964, são abordadas as comunicações oficiais que faziam parte da organização de cada representação, entre a *Biennale*, o governo italiano, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o governo brasileiro. Além disso, este trabalho reúne a fortuna crítica publicada na imprensa, desde as primeiras notícias a respeito da participação do Brasil em Veneza até as análises dessas participações documentadas por críticos de arte no período estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Arte de Veneza; Representação Brasileira; Pavilhão Brasil; Murilo Mendes.

ABSTRACT

La rappresentazione brasiliana nella Biennale d'Arte di Venezia reca in sé una narrativa poco esplorata che questa dissertazione si propone di riorganizzare al fine di comporre una storiografia dell'arte, per mezzo della storia delle esposizioni. Saranno analizzate e approfondite le comunicazioni ufficiali, che facevano parte dell'organizzazione di ogni rappresentazione, tra la Biennale, il governo italiano, il Museo di Arte Moderna di São Paulo e il governo brasiliano, a partire dal primo tentativo di partecipazione della delegazione brasiliana a Venezia, nel 1948, che evidenzia il debutto brasiliano, nel 1950, fino all'edizione di primo piano del 1964. Inoltre, questo lavoro riunisce la fortuna critica pubblicata nella stampa, dalle prime notizie relative alla partecipazione del Brasile a Venezia e includendo le analisi di queste partecipazioni documentate dai critici di arte nel periodo studiato.

PAROLE CHIAVE: Biennale d'Arte di Venezia; Rappresentanza brasiliana; Padiglione del Brasile; Murilo Mendes.

ABSTRACT

The Brazilian representation in the Biennial of Art of Venice brings in itself an unpublished narrative, which this dissertation proposes to organize to compose the historiography of the art, through the history of the expositions. From the first attempt of the Brazilian delegation to participate in Venice in 1948, highlighting the Brazilian debut in 1950, until the 1964 edition, the official communications that were part of the organization of each representation, between Biennale, the Italian Government, the Museum of Modern Art of São Paulo and the Brazilian government. In addition, this work brings together the critical fortune published in the press, from the first news about Brazil's participation in Venice to the analysis of these participations documented by art critics in the period studied.

KEY WORDS: Venice Art Biennial; Brazilian Representation; Brazilian Pavilion; Murilo Mendes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Caffè Florian.....	19
Figura 02 – Passagem de trem entre Veneza e Padova de 1910.....	20
Figura 03 - Palácio Pro Arte na Primeira Exposição Internacional de Arte de Veneza.....	21
Figura 04 - Cartaz da Primeira Exposição Internacional de Arte de Veneza.....	22
Figura 05 - Obra <i>Supremo Convegno</i> de Giacomo Grosso.....	23
Figura 06 - Sala da Primeira Exposição de Arte de Veneza com a obra <i>Supremo Convegno</i>	24
Figura 07 - Palácio Ca' Pesaro, fachada sobre o Canal Grande, Veneza, 1900.....	27
Figura 08 - Cartaz da 24ª Bienal de Arte de Veneza de 1948.....	30
Figura 09 - Palácio Pro Arte.....	34
Figura 10 - Pavilhão Itália.....	34
Figura 11 - Pavilhão Central.....	34
Figura 12 - Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo com tela de Giorgio de Chirico.....	50
Figura 13 - Pitero Maria Bardi e Lina Bo Bardi.....	60
Figura 14 - Cartaz da 25ª Bienal de Arte de Veneza, 1950.....	77
Figura 15 - Cartaz da 30ª Bienal de Arte de Veneza, 1960.....	124
Figura 16 – Capa do catálogo da 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964.....	143
Figura 17 - Casa Cavanelas de Oscar Niemeyer.....	167
Figura 18 - Projeto para o Pavilhão Ponte, 1958.....	170
Figura 19 - Fachada do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.....	173
Figura 20 - Parte lateral traseira do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.....	174
Figura 21 - Parte traseira do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.....	174
Figura 22 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.....	175
Figura 23 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.....	175
Figura 24 - Interior da primeira sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.....	176
Figura 25 - Interior da primeira sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.....	176
Figura 26 - Interior da primeira sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Arte de Veneza, 1964.....	177
Figura 27 - Interior da segunda sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Arte de Veneza, 1964.....	178
Figura 28 - Interior da segunda sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Arte de Veneza, 1964.....	179
Figura 29 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.....	179
Figura 30 - Murilo Mendes no interior de seu apartamento em Roma, 1962.....	182

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1 – A BIENAL DE ARTE DE VENEZA: ANTECEDENTES, CONTEXTO DE CRIAÇÃO E ESTRUTURA ORGANIZACIONAL	16
1.1 – Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza	16
1.2 – Transformações da Bienal de Veneza: principais apontamentos e interrupções	25
1.3 – Os Pavilhões nacionais como estrutura organizacional	32
 CAPÍTULO 2 – A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE ARTE DE VENEZA DE 1950 A 1962	43
2.1 – Antes de 1950: A tentativa de participação em 1948 e os preparativos para a estreia brasileira em Veneza	43
2.2 – A primeira participação da delegação brasileira em Veneza: 195	57
2.2.1 - A tentativa de Bardi / MASP em assumir a representação brasileira	58
2.2.2 - Ciccillo Matarazzo e a primeira representação do Brasil em Veneza	65
2.3 – Participações da delegação brasileira em Veneza de 1952 a 1962	81
2.3.1 – 1952	81
2.3.2 – 1954	90
2.3.3 – 1956	102
2.3.4 – 1958	111
2.3.5 – 1960	123
2.3.6 – 1962	134
 CAPÍTULO 3 – A CONSOLIDAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE VENEZA: A CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO BRASIL	142
3.1 – A participação brasileira em 1964	142
3.2 – O Pavilhão Brasil	158
3.2.1 – Os projetos arquitetônicos	167
3.3 – A participação de Murilo Mendes na Bienal de Veneza	180
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	195
 ANEXO 1.....	213
ANEXO 2.....	225
ANEXO 3.....	227
ANEXO 4.....	228
APÊNDICE 1	229
ANEXO 5.....	235

INTRODUÇÃO

Aquele momento em que a arte entra em contato com o público é muito definitivo para a arte, talvez um momento mais definitivo do que aquele em que a arte é feita.
Pablo Lafuente, 2016.¹

Este trabalho se propõe a contribuir para o estudo da história das exposições², ao narrar o início da representação brasileira na Bienal de Veneza, a mostra de caráter internacional mais antiga do mundo, e preencher uma lacuna dentro da historiografia da arte, que detecta e resgata situações que configurem parte de um processo histórico relevante e o inclui na cena artística. Essa pesquisa foi realizada buscando articular e refletir a respeito dos fatos e posicionamentos, por meio da pesquisa científica, elucidando dados que se encontravam esquecidos diante dos acontecimentos culturais mais investigados pela história da arte brasileira. No caso deste trabalho, a representação brasileira na Bienal Internacional de Arte de Veneza representa uma instituição a partir da qual se aborda o ambiente artístico e seus atores, oriundos do crescimento industrial e econômico daquele país, onde a arte passou a representar também, elemento de supremacia.

¹ **História das Exposições/Casos Exemplares.** CYPRIANO, Fabio, OLIVEIRA, Mirtes Marins (Orgs.). São Paulo: Educ - Editora da PUC-SP, 2016. p.15

² Segundo Renata Zago (2018) A exposição como problema de pesquisa tem se tornado um tema cada vez mais frequente no meio acadêmico e fomentando recorrentes discussões. As exposições de arte que *a priori* eram pensadas nos campos da museologia ou da sociologia, passam a serem exploradas pela teoria e história da arte. Iniciativas recentes como o programa *Recherche et Mondialisation* do Centre Georges Pompidou (Paris) em 2010, que implementou um ciclo de reflexão e pesquisa com o objetivo de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais, produzindo um *catalogue raisonné online* das exposições ocorridas na instituição; ou ainda as recentes e especializadas publicações da série *Exhibition Histories* (História das Exposições), da editora inglesa *Afterall*, que buscaram criar uma metodologia para um novo campo de pesquisa dentro da história da arte (LAFUENTE: 2016, 13-16), surgem principalmente da consideração de que a história das exposições ainda se mostra um campo pouco explorado. Nos últimos dez anos, novas pesquisas foram editadas, entre as quais: *L'art: une histoire d'expositions* de Jérôme Glicenstein (2009); *Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History* de Bruce Altshule (vol.1 de 2008 e o segundo vol. referente ao período de 1962-2002, publicado em 2013); *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés* de Jean-Marc Poinot (2008). No Brasil, foi organizado um colóquio, em 2014, pelo Grupo de Pesquisa História da Arte: modos de ver, exibir e compreender (Ana Cavalcanti, Maria de Fátima Morethy Couto, Marize Malta e Emerson Dionísio Gomes de Oliveira) e posteriormente um livro *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil*, publicado em 2016. Ver: ZAGO, R. C. O. M. **História da Arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016).** In.: BULHÕES, Maria Amélia Bulhões; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (organização). **Arte além da arte:** Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

A presente dissertação provoca uma reflexão referente ao início das representações brasileiras na Bienal de Arte de Veneza, desde o começo dos anos 1950 com destaque para a edição de 1964, quando é inaugurado o pavilhão brasileiro. Esse panorama foi construído a partir de uma narrativa que inevitavelmente cruza e intercepta diferentes discursos: do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” – MASP, da Bienal de São Paulo e a do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC-USP.

Deste modo, são apresentados três capítulos que se complementam em uma sequência cronológica: o primeiro capítulo trata do contexto dos antecedentes à criação da Bienal de Veneza em 1895, sua estruturação organizacional, as modificações e a construção dos pavilhões nacionais; o segundo capítulo disserta sobre as representações brasileiras na Bienal de Veneza, das primeiras iniciativas, ainda no final da década de 1940, sua efetivação em 1950, e as edições seguintes até 1962, quando a delegação brasileira ainda era exposta no Palácio Central; e o terceiro capítulo aborda a edição de 1964, quando é inaugurado o pavilhão do Brasil e nossa representação deixa o Palácio Central, sob o olhar e as diretrizes de Murilo Mendes que liderou a seleção de artistas e obras para esta representação.

Apesar da relevância da Bienal italiana como mostra de arte contemporânea e das nossas representações nacionais neste certame, as informações, dados e documentos históricos referentes aos temas, até então são pouco explorados e não se encontravam sistematizados no Brasil e as referências bibliográficas ainda são escassas. A metodologia da pesquisa em questão consistiu em uma abordagem histórica e investigativa. Foi realizado um levantamento a partir de um conjunto de fontes primárias acerca da participação brasileira na Bienal de Veneza, no período de 1948 a 1964, ou seja, documentação histórica textual e iconográfica gerada pelos eventos, tais como documentos diplomáticos, correspondências, atas de reuniões, entre outros. A tradução destes documentos históricos, realizada pela autora, contribui também para dar luz a este momento relevante das artes brasileiras e fomentar futuras pesquisas. No Brasil, foi consultado o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, o Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, sede do Rio de Janeiro, e o Arquivo do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Na Itália, as pesquisas foram realizadas no Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas – ASAC da Bienal de Veneza, visitado em dois momentos diferentes, em fevereiro de 2016 e setembro de 2018.

Além da investigação documental, grande parte do trabalho contou com o acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, onde foi realizada pesquisa em jornais da época, em um arco cronológico de vinte anos, de 1947 a 1967. Esta etapa levou aproximadamente três meses e foram consultadas cerca de 900 edições de periódicos, entre títulos como *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Suplemento Carioca*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo*, *A Folha de São Paulo*, *Última Hora*, *Jornal do Comércio*, entre outros.

O jornal *Correio da Manhã* foi o periódico que mais forneceu informações, por meio do crítico e jornalista Jayme Maurício, em sua coluna “Artes Plásticas”, que naquele período exerceu a função de correspondente em Veneza para a Bienal, mais do que a de crítico. Também foram encontradas críticas de Mário Pedrosa, Antonio Bento, Sérgio Milliet e José-Augusto França que auxiliaram na elaboração de uma narrativa que aborda não apenas a representação brasileira em Veneza, mas todo o contexto cultural paulistano daquele período, tendo a imprensa como uma rica fonte de informações.

No Brasil, a cidade de São Paulo representou o período áureo das artes, que junto com o crescimento econômico, foi instrumento almejado pela classe elitista do país para a afirmação de seu poder. Vemos grupos hegemônicos de São Paulo, representados por Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, empenharem-se na realização de importantes atividades artísticas que marcariam a história da arte no Brasil, como a criação do MASP, inaugurado em 1947, e do MAM-SP, inaugurado em 1948. E foi justamente neste ano que culminou a primeira tentativa de participação do Brasil na Bienal de Veneza, tanto por parte de Matarazzo, como de Chateaubriand, sempre representado pelo italiano radicado no Brasil, Pietro Maria Bardi, que ficou à frente das iniciativas artísticas financiadas pelo empresário pernambucano. Nesta tentativa fracassada de 1948, o governo brasileiro foi apoiado pelo MAM-SP na figura de Matarazzo que conquistou a liderança desta representação brasileira, assim como a da estreia do Brasil em Veneza, ocorrida na edição seguinte em 1950 e todas as demais até o ano anterior à sua morte em 1977. Na ocasião, passou-se a responsabilidade para o Ministério das Relações Exteriores que, em 1995, transferiu-a para a Fundação Bienal de São Paulo, encarregada até hoje da organização das representações. Em 1951, foi criada a Bienal Internacional de São Paulo, inspirada e estabelecida nos mesmos moldes da Bienal italiana, apropriando-se, inclusive, do mesmo regulamento existente para a sua primeira edição. Desde então, a Bienal de São Paulo está entre as mais importantes bienais do mundo.

Pode-se dizer que as representações brasileiras em Veneza significavam o grande elo entre as instituições, artistas, críticos, personagens do ambiente cultural e social paulistano, mas que abarcava também outras capitais, como o Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Salvador, por meio de seus museus de arte moderna. A organização destas representações era sempre acompanhada por especulações, disputas, críticas, o que demonstra seu papel de grande importância para o cenário artístico nacional e para a afirmação da nossa arte fora de nossas fronteiras, em terras europeias, no certame que tinha o poder de cancelar artistas, obras, movimentos e tendências.

A edição de 1964, da 32ª Bienal de Veneza, encerra o recorte deste trabalho com alguns pontos a serem evidenciados. A inauguração do pavilhão brasileiro marcou o final de um perfil de organização da nossa representação, assim como da instalação que acontecia em salas do Palácio Central onde se acomodavam as delegações que não possuíam pavilhão próprio, recebendo da organização da *Biennale* salas que eram distribuídas poucos meses antes da abertura da mostra. Não existia ainda o conceito de curadoria, advindo nos anos 1970, mas podemos dizer, hoje, que houve uma significativa alteração no processo de expografia da nossa representação em Veneza quando passou de limitados espaços para grandes dimensões inteiramente à disposição das obras brasileiras. O poeta e crítico de arte brasileiro Murilo Mendes, que residia em Roma naquele período e fazia parte do ambiente cultural italiano, integrou o júri de premiação da *Biennale* em 1964 e liderou a seleção das obras e artistas brasileiros, o que proporcionou maior conhecimento a respeito do universo das artes visuais vivenciado por Murilo, assim como o seu envolvimento com a mostra italiana.

Um dos sujeitos históricos importantes nessa pesquisa foi Maria Bonomi, artista que participou desta representação. Em entrevista realizada por telefone, mencionou que o golpe militar ocorrido no Brasil naquele ano, precisamente naquele período, afetou a delegação que se viu sozinha em Veneza, pois funcionários foram exonerados, inclusive o então Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, figura importante para as artes brasileiras na Itália. A maioria dos artistas estava em Veneza, como Bonomi, junto com Murilo Mendes e Ciccillo Matarazzo. Os próprios artistas instalaram todas as obras da representação. Naturalmente, o problema não foi o esforço, mas saber o que acontecia no Brasil e que por isso, segundo a artista, um clima de ansiedade tomou conta do pavilhão que teve sua inauguração sem representação oficial.

A Bienal de Veneza, inaugurada em 1895 e existente até hoje, é considerada a primeira mostra artística de caráter internacional de grande porte. A partir dela, nasceram tantas outras que, igualmente, passaram a ser chamadas “Bienais”. Em pesquisa realizada em 2001 foram encontradas 40 bienais em todo o mundo; já em outra pesquisa realizada pela Bienal de São Paulo em 2008, somaram-se 250 bienais, em um crescimento exponencial³. Dentre estas, são incluídas também mostras sazonais com intervalos superiores a dois anos, como a Documenta de Kassel, que tem um intervalo de cinco anos entre as mostras.

Espera-se atingir, por meio deste trabalho de pesquisa, um aprofundamento do conhecimento da temática escolhida e um registro documental e histórico das artes brasileiras no âmbito da Bienal de Arte de Veneza.

³ MAGALHÃES, A.G. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil**. 2015. *Museologia & Interdisciplinaridade Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* vol.IV, nº 7. p. 114. A pesquisa citada pela autora de 2008 foi realizada por Ivo Mesquita para a Revista USP (Cf. Revista USP. **Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo**, São Paulo, n.52, dezembro/fevereiro 2001-2002, pp. 72-77. A pesquisa sucessiva de 2008 foi executada pela equipe de produção da Bienal de São Paulo, curada por Mesquita.

CAPÍTULO 1

A BIENAL DE ARTE DE VENEZA: ANTECEDENTES, CONTEXTO DE CRIAÇÃO E ESTRUTURA ORGANIZACIONAL

Este capítulo proporciona uma visão geral da história da Bienal de Veneza desde sua inauguração em 1895, passando pelo momento de sua idealização por parte dos intelectuais e comerciantes de Veneza, que estabeleceram o que viria a ser uma tradição das artes no século 20: exposições sazonais de perfil internacional e contemporâneo de grandes proporções. A Bienal de Arte de Veneza reúne expressões particularmente importantes da arte italiana e estrangeira contemporâneas, acolhe mostras retrospectivas e exhibe grupos de artistas cuja obra tenha significação histórica. Nesse capítulo apresentamos um panorama da formação da mostra e suas principais transformações, assim como a sua estrutura organizacional em pavilhões nacionais distribuídos pelos jardins da Bienal, desde 1907. Ademais, apontamos algumas das mais recentes edições durante todo o século 20 e 21. Esta exposição atravessou dois séculos, ditando transformações, novas linguagens artísticas e novas formas de pensar a arte que exigiram modificações em sua apresentação, como o perfil multidisciplinar que ela possui hoje.

1.1 – Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza

O objeto de estudo deste trabalho, a Bienal de Arte de Veneza, possui um elemento que não é óbvio como fator de análise, se não fosse por seu contexto histórico diretamente incidente no nascimento e na consolidação desta Bienal, que é a cidade de Veneza.

Por mais de um milênio, em razão de sua posição geográfica privilegiada, Veneza dominou o Mar Mediterrâneo e os tráfegos comerciais e culturais entre o Oriente e a Europa, a partir do século XI. A cidade, celeiro de grandes navegadores e poderio militar, viu seu império mercantil e naval decair depois que os portugueses descobriram um caminho alternativo para o Oriente, contornando a África.⁴ A rápida decadência de uma sólida

⁴Ver: TRINCANATO, Egle Renata. **Venezia minore**. Verona: Cierre Edizioni. Venezia: Codess Cultura Editore, 2008; Site da Biblioteca Nazionale Marciana. Disponível em <<https://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/il-patrimonio/patrimonio-librario/i-libri-raccontano/leggere-il-medioevo-veneziano/la-nascita-di-veneziam>> Acesso em 21 abr. 2018.

organização política e econômica provocou em seus habitantes a descrença na capacidade de renascimento da cidade e, assim, originou um período de estagnação e inércia de qualquer reação por parte de sua população.

Veneza se transforma em um lugar de fantasias e inspirações, o espaço ideal onde a arquitetura, com suas influências orientais que testemunham o auge da dominação mediterrânea, a atmosfera misteriosa de uma cidade construída sobre pilares de madeira como forma de expansão da terra firme e encurtamento da distância entre suas ilhas, e tendo como principal meio de transporte a navegação, convergem-se para torná-la uma cidade única no mundo.⁵

Porém, essa atmosfera de nostalgia que passa a atrair pessoas de diferentes lugares e da qual também se nutrem os próprios artistas venezianos, é a mesma que impede a interação com as tendências inovadoras que começam a aparecer na arte europeia, como as vertentes impressionistas de Paris. Esgotada social e economicamente, Veneza precisava encontrar novos caminhos que a reerguessem com iniciativas culturais e econômicas.⁶ Mais tarde, passados cem anos da instituição Bienal de Veneza, o crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, afirmará:

É claro como o tecido cultural veneziano foi atravessado, por importação e exportação, por ventos provenientes do Oriente e do norte da Europa. Em sua capacidade de escambo, os artistas vênéticos, mesmo aqueles atuais, absorveram e representaram no plano iconográfico, os valores do nomadismo, do ecletismo e da hibridação.⁷

No final do século 19, as províncias da Itália setentrional, onde se situa Veneza, são as primeiras no país a “desenvolver uma economia industrial, o que explica o surgimento de interesse técnico-científicos, de impulsos progressistas e, ao mesmo tempo, de preocupações sociais também na arte”⁸. Na linha desse impulso progressista, após alguns anos de independência italiana, em 1887, Veneza organiza uma mostra de arte, assim como já haviam

⁵Ver: TRINCANATO, Egle Renata. **Venezia minore**. Verona: Cierre Edizioni. Venezia: Codess Cultura Editore, 2008; TROVÒ, Tiziana Favaro Francesco. **I giardini napoleonici di Castello a Venezia, evoluzione storica e indirizzi**. Venezia: Libreria Cluva Editrice, 2011 Site da Biblioteca Nazionale Marciana. Disponível em <<https://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/il-patrimonio/patrimonio-librario/i-libri-raccontano/leggere-il-medioevo-veneziano/la-nascita-di-venez>> Acesso em 21 abr. 2018.

⁶ DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.

⁷Tradução da autora, original: *É chiaro come Il tessuto culturale veneziano sai stato attraversato, per importazione ed esportazione, da venti provenienti dall'Oriente e dal Nord Europa. Nella loro capacità di scambio gli artisti veneti, anche quelli attuali, hanno assorbito e rappresentato sul piano iconografico i valori del nomadismo, dell'eclettismo e dell'ibridazione*. In: DI MARTINO, Enzo. **Veneza e Il secolo della Biennale**. Venezia: Fondazione di Venezia, 2010, p. 17.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.161

feito outras cidades italianas. Porém, enquanto as outras cidades deram ênfase ao artesanato local, ela propôs uma exposição nacional de pintura e escultura que contou com mais de mil obras expostas em espaços provisórios construídos para a ocasião, distribuídos pelos então chamados Jardins Napoleônicos, espaço que hoje pertence à Bienal de Veneza e onde ficam os pavilhões estrangeiros e, atualmente, conhecido apenas como Jardins. A mostra contou com o apoio econômico de personagens do setor industrial e financeiro da região do Vêneto, da qual Veneza é capital, e recebeu grande número de visitantes, além de uma significativa quantidade de obras vendidas, tendo o valor total destinado a instituições beneficentes. O enorme sucesso deu-se, sobretudo, porque representou o início de um projeto mais amplo e importante que alguns anos depois levou à idealização e fundação da Bienal.⁹

Após esta iniciativa, intelectuais e pessoas ligadas à cultura encontravam-se continuamente nas salas do Caffè Florian¹⁰ para reuniões onde avançava a ideia de instituírem uma mostra internacional de arte, um grande encontro que seria uma espécie de compromisso bienal para os numerosos artistas que visitavam regularmente a cidade. Dentre os participantes, estava Riccardo Selvatico, prefeito de Veneza conhecido como o “prefeito poeta” que viria a ser o primeiro presidente da Bienal.¹¹

Foi criado um comitê com personagens de relevância do ambiente artístico europeu, como o alemão Max Liebermann, os franceses Gustave Moreau e Pierre Puvis de Chavannes e o inglês Edward Coley Burne-Jones, que deveriam direcionar a exposição para um efetivo caráter internacional. No lançamento oficial da exposição, Selvatico escreveu: “[...] Veneza assumiu esta iniciativa com o duplo propósito de afirmar a sua fé nas forças morais da nação e de agregar em torno de um grande conceito de arte as mais nobres atividades do espírito moderno, sem distinção de pátria”.¹²

⁹Ver: **MULAZZANI, Marco.** Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887. **Milano: Mondadori Electa Spa., 2014;** **DONAGGIO, Adriano.** **Biennale di Venezia: un secolo di storia.** Milano: Giunti Editore, 1988.

¹⁰ O Caffè Florian foi inaugurado em 1720 e é a cafeteria mais antiga da Itália. Segundo o site oficial do Caffè Florian, o mesmo foi o coração da sociedade veneziana e palco para movimentos políticos revolucionários, como o de 1848 pela unificação da Itália. Um de suas salas, a Sala do Senado, foi o cenário para o nascimento da Bienal de Veneza. Para celebrar este fato, existem hoje dois projetos artísticos da cafeteria que acontecem durante a Bienal: *Temporanea, a possível realidade do Caffè Florian* e o outro projeto bem semelhante, *Única*, iniciativas em que o "Espaço Florian" é reinterpretado em uma visão contemporânea por meio de instalações de artistas italianos e internacionais. Ver: site oficial do Caffè Florian. Disponível em: <<http://www.caffeflorian.com/it/senza-categoria/temporanea.html>>. Acesso em: 25 set.2016.

¹¹BAZZONI, Romolo. **60 anni della Biennale di Venezia.** Veneza: Lombroso Editore, 1962.

¹²Tradução da autora, original: “[...] si è assunta questa iniziativa con il duplice proposito d’affermare la sua fede nelle energire morali della Nazione e di raccogliere attorno ad un grande concetto d’Arte le più nobili attività dello spirito moderno, senza distinzione di patria”. In: DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013.** Roma: Papiro Art, 2013, p.15.



Figura 01 –Parte externa do Caffè Florian, s.d.

Fonte: Site Caffè Florian. Disponível em: <<https://www.caffeflorian.com/it/gallery/lheritage-florian>>.

A criação desta exposição de caráter internacional teve um objetivo muito bem definido: a tentativa do renascimento de Veneza também como centro de atividades econômicas, desta vez, por meio do comércio de arte. Sem esquecerem o passado da cidade de grandes comerciantes, os administradores públicos venezianos afirmavam que as exposições deveriam ter o duplo objetivo de desenvolver a valorização da arte e criar um mercado artístico do qual a cidade poderia usufruir de modo significativo.

Além disso, provavelmente, a realização da primeira exposição de arte de Veneza está inserida no contexto de formação das grandes Feiras e Exposições internacionais, “mundiais” ou “universais”¹³ em que objetos e materiais de várias nações, desde a produção de matérias-primas, manufaturas, inovações industriais, até a pintura e a escultura, eram realizadas, já há quatro décadas, entre cidades da Europa Ocidental e dos Estados Unidos.

¹³No decorrer do século XIX, seguindo a Grande Exposição de Londres, considerada pioneira (oficialmente chamada de *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*), realizada em 1851, tiveram destaque as mostras congêneres organizadas em Paris, em 1855; novamente em Londres, em 1862; Porto, em 1885; pela segunda vez em Paris, em 1867; Viena, em 1873; Filadélfia, em 1876; terceira vez em Paris, em 1878; Sydney, em 1879; Melbourne, em 1880; Nova Orleans, em 1884; Barcelona, em 1888; por quarta vez em Paris, em 1889; Chicago, em 1893; e Bruxelas, em 1897.

Essas exposições desdobravam-se em maior volume, frequência, especialidade e cobertura geográfica, com diferentes tipos de eventos que emergiam dessas formações.

Em 30 de abril de 1895, foi inaugurada a Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza. A presença dos reis da Itália na abertura da Exposição Internacional, assim como o evento ser dedicado às suas Bodas de Prata, mostra-nos a tentativa de se criar algo grandioso. O sucesso da primeira edição era quase obrigatório para a publicidade positiva do evento e para a sua consolidação. Foram oferecidos grandes descontos para visitas em grupo, para viagens às localidades ao redor de Veneza e para compras nas galerias da cidade, já estabelecendo uma indissolúvel relação entre a instituição, o mercado da arte e do turismo¹⁴.¹⁵

Muitas providências foram assumidas para a abertura da exposição, dentre elas, a construção nos Jardins do prédio central que recebeu o nome de Pro Arte, sucessivamente Palácio Central, sendo hoje o Pavilhão Itália¹⁶.



Figura 02 – Passagem de trem entre Veneza e Padova, 1910, que oferecia gratuitamente o ingresso para a 9ª Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza.

Fonte: Site oficial da Bienal de Veneza, ASAC:

<http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=218489&p=1>

¹⁴Há alguns fatores que demonstram o sucesso de público das primeiras edições da Bienal como algo decididamente induzido por parte de seus administradores. Um exemplo disso é o cartaz da edição de 1910 onde se oferece ingressos gratuitos da mostra na compra de passagens de trem de ida e volta que, por sua vez, tiveram o preço reduzido durante a Bienal.

¹⁵BALLARIN, Matteo. **Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. RG Editore, Treviso, 2015.

¹⁶No subcapítulo 1.3 essa construção será abordada com mais detalhes.



Figura 03 – Palácio Pro Arte nos Jardins recebendo o público na Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, 1895.

Fonte: Site Biblioteca de Martincigh. Disponível em

<[http://www.libreriamartincigh.com/Prima Biennale di Venezia 1895-home28.html](http://www.libreriamartincigh.com/Prima_Biennale_di_Venezia_1895-home28.html)>.

A primeira edição da Bienal, que foi aberta em 22 de abril de 1895, contou com a participação de 285 artistas, dos quais eram 156 estrangeiros (de 11 países participantes), com um total de 516 obras exibidas. Após seis meses de funcionamento, encerrou-se no dia 22 de outubro com visitação de um público aproximado de 224 mil pessoas. Estes números representam o enorme sucesso da primeira mostra, ao compará-los com outras edições, inclusive com as mais recentes¹⁷. O sucesso também se deu com o saldo financeiro positivo, já que das 516 obras, foram vendidas 186 delas para a Comuna de Veneza, financiadora da exposição que doou parte relevante deste saldo para instituições de assistência pública da cidade.¹⁸

¹⁷Nesse momento, um dos critérios para medir o sucesso das Bienais era o grande número de participações de países estrangeiros na mostra, critério que atualmente não se aplica a grandes mostras sazonais. Atualmente, a qualidade das mostras está ligada mais aos projetos curatoriais do que ao número de artistas participantes ou de países participantes. O público ainda continua sendo um item constitutivo do sucesso das mostras.

¹⁸DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.



Figura 04 – Cartaz da Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, 1895.

Fonte: Site Oficial da Bienal de Veneza. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/en/history-biennale-arte>>.

Além do sucesso de público e de obras vendidas, a primeira mostra ficou marcada por um fato que gerou grande impacto e repercussão na sociedade: o escândalo do *Supremo Convegno* (Suprema Convenção), quadro do italiano Giacomo Grosso (1860-1938), exposto na Bienal e que suscitou um enorme alvoroço até fora da Itália, e tornou-se assunto em voga, por ser considerado de inconveniente teor erótico pelo patriarca da cidade.

Romolo Bazzoni, diretor administrativo da primeira edição e importante figura na consolidação dos primeiros setenta anos da Bienal, escreveu sobre o quadro: “Um caixão do qual emergia a face cadavérica de um homem enrijecido pela morte, enquanto cinco mulheres nuas dos membros frescos e juvenis o rodeavam em poses desesperadas e voluptuosas ao mesmo tempo”¹⁹

¹⁹Tradução da autora, original: “Un feretro dal quale emergeva il volto cadaverico d'un uomo irrigidito dalla morte, mentre cinque donne ignude dalle membra fresche e giovanili lo attorniarono in pose disperate e voluttuose ad un tempo”. In: DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p.18

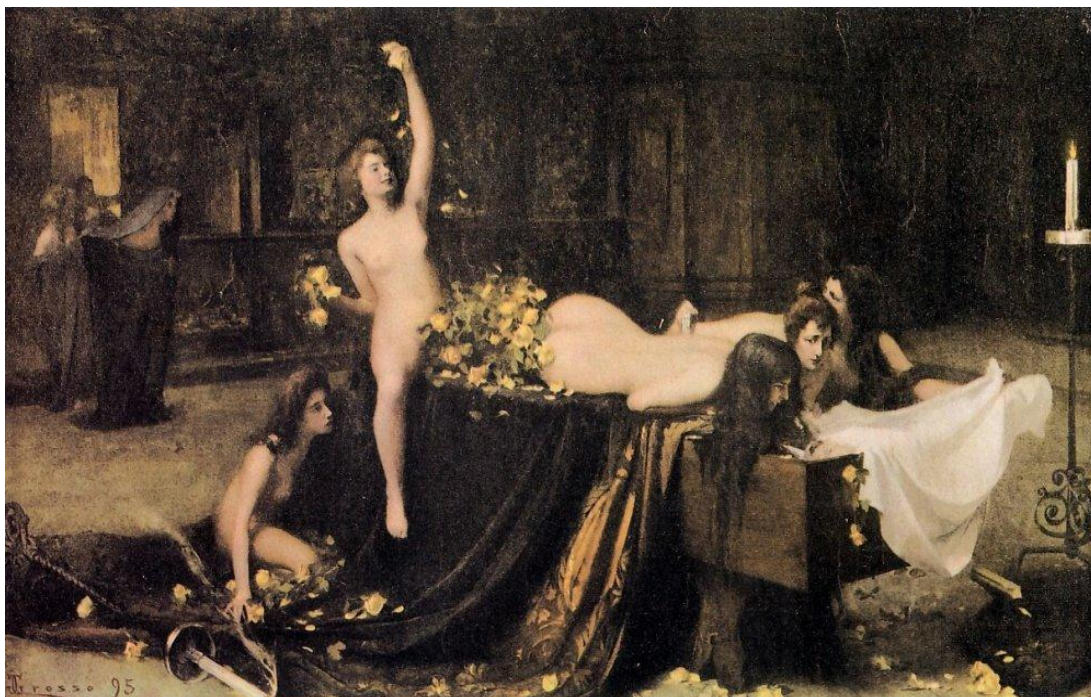


Figura 05 – Obra *Supremo Convegno* de Giacomo Grosso, 1895.

Fonte: Site Curiator. Disponível em: <<https://curiator.com/art/giacomo-grosso/il-convegno-supremo>>.

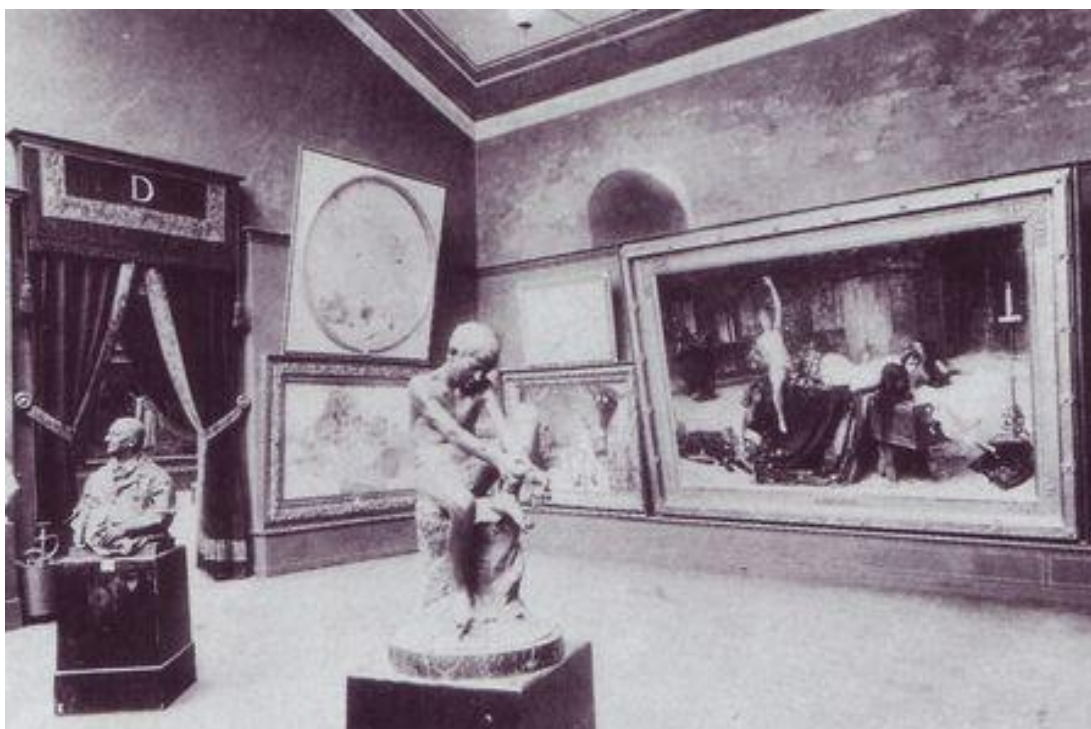


Figura 06 – Sala da Primeira Exposição de Arte de Veneza com a obra *Supremo Convegno*.

Fonte: Site Progetti. Disponível em <http://www.progetti.iisleviponti.it/Luoghi_non_luoghi/html/biennale.html>

Em todos os jornais, inclusive os estrangeiros, discutia-se fervorosamente sobre a pintura e também sobre a liberdade de expressão, tornando-se o quadro a principal “atração” da exposição com visitantes que iam especialmente para verem a obra. Segundo Di Martino

Hoje, à distância de cem anos, pode-se talvez dizer que este episódio marcou definitivamente o início da história da Bienal, uma história pontuada, em efeito, por escândalos, polêmicas e incidentes diplomáticos que, longe de atrapalhar o prestígio da instituição, ao contrário, aumentaram a sua notoriedade e provavelmente deram sorte. Desde a primeira edição, então, a Bienal soube atrair uma extraordinária atenção do público e dos jornais de todo mundo.²⁰

Vale ressaltar neste acontecimento, a oportunidade adquirida pelos organizadores para estabelecer sua autonomia. Após receber cartas de repúdio do patriarca da cidade, que pedia para o quadro não ser exposto, Selvatico encomendou pareceres de homens católicos e ligados à cultura que indicaram a obra como não ofensiva à moral pública. Portanto, o prefeito manteve o quadro em exposição e a instituição veneziana pôde afirmar sua independência que seria mantida por toda sua história em muitas outras ocasiões futuras.

O início de existência da Bienal foi marcado, também, por uma visão pouco vanguardista e falta de oportunidade para os jovens artistas da época. O diretor geral, Antonio Fradeletto, extremamente eficiente do ponto de vista organizacional e considerado o verdadeiro fundador da grande instituição artística de Veneza, não possuía a sensibilidade esperada para os incipientes movimentos artísticos, sendo a sua visão da arte considerada conservadora perante as novas tendências expressivas que se afirmavam no resto da Europa naquele começo de século. Deste modo, a recém-nascida Exposição Internacional de Arte, que deveria ter se voltado para o novo, reunia entre os expositores, professores de pintura e escultura das Academias de Belas Artes europeias, impondo um gosto do tipo tradicional e privilegiando referências burguesas.²¹

Argan pontua que a Bienal de Veneza nas três primeiras décadas do século 20 se constituiu como “o centro do modernismo moderado e desde então oficializado”²². Podemos destacar também que a arte moderna que despontava não pretendia ocupar o espaço da produção acadêmica, uma vez que se contrapunha a ela. Pelo menos não inicialmente, pois

²⁰Tradução da autora, original: *Oggi, a distanza di cento anni, si può forse dire che questo episodio segnò per davvero l'inizio della storia della Biennale, una storia contrassegnata infatti da scandali, polemiche ed incidenti diplomatici che, lungi dall'incrinare il prestigio dell'istituzione, ne hanno invece accresciuto la notorietà e probabilmente fatto la fortuna. Fin dalla prima edizione, dunque, la Biennale seppe attrarre una straordinaria attenzione del pubblico e dei giornali di tutto il mondo.* In: DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p.19

²¹DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.

²²ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.208

quando a nova facção de marchands e críticos de arte percebeu a falta de prestígio que se alarmava da esfera da alta cultura, com o declínio da arte institucional, passou-se a valorizar um tipo de arte revolucionária e independente²³.

A relevância em contextualizar a origem da Bienal de Veneza importa, também, para o melhor entendimento de sua vocação, uma vez que ao longo de mais de um século manteve-se fiel ao seu propósito inicial, o compromisso com o caráter internacional. Porém, durante boa parte de sua história, este propósito esteve circunscrito somente a países do eixo europeu, abrangendo gradativamente, durante o século 20, países americanos e, só mais recentemente, em fins do século 20 e início do século 21, outros países fora desse eixo dominante. Ao longo de sua existência, talvez este tenha sido o grande desafio da instituição, abarcar cada vez mais uma diversidade de países.

1.2 – Transformações da Bienal de Veneza: principais apontamentos e interrupções

Atualmente, a Bienal conta com 29 pavilhões na área dos Jardins, incluindo o brasileiro. Os países não titulares de pavilhões expõem no centro histórico de Veneza, em espaços provisórios adaptados para esta finalidade e no Arsenal²⁴, antiga construção que passou a ser utilizada pela Bienal de Veneza como espaço expositivo pela primeira vez, em 1980, na I Mostra Internacional de Arquitetura, a atual Bienal de Arquitetura, outro segmento da Bienal de Veneza.²⁵

Mais uma característica incorporada, ao longo das décadas, à Bienal de Veneza é o perfil multidisciplinar que ela apresenta. Em 1928 foi fundado o Instituto Histórico de Arte Contemporânea, o primeiro núcleo de arquivos da Bienal. Dois anos depois, passa a ser chamado Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas que atualmente é um dos sete pilares que compõem a Bienal de Veneza: em 1932, a Bienal dá vida à Mostra de Cinema, primeiro

²³BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

²⁴O Arsenal de Veneza é uma antiga construção datada em torno de 1200 que representou por muitos séculos o poder de Veneza ao alojar estaleiros e arsenais para a construção e reparação de navios e embarcações. Produziu a maioria dos navios comerciais de Veneza, o que gerou grande parte de seu poder econômico, e dos navios de guerra, tendo desenvolvido mais tarde, métodos de produção em massa destes navios. A Bienal de Veneza foi a primeira instituição a ativar uma iniciativa de reutilização e revitalização de alguns edifícios do Arsenal como o espaço expositivo para a I Mostra Internacional de Arquitetura, em 1980. Hoje, o Arsenal e os Jardins constituem os espaços principais de exposição da Bienal de Veneza. Ver: site da cidade de Veneza disponível em < <https://www.comune.venezia.it/it/arsenalediveneziala> > acesso em 24 abr. 208.

²⁵MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa, 2014.

festival de cinema organizado no mundo que juntamente com a Bienal de Música (a partir de 1930), a Bienal de Teatro (1934), a Bienal de Arquitetura (1980), a Bienal de Dança (1999) e a pioneira Bienal de Arte (1895) compõem a sua visão multidisciplinar.²⁶

A Bienal de Arte de Veneza é um marco na história da arte por ter inaugurado o que viria a ser uma tradição das artes no século 20: exposições sazonais de perfil internacional e contemporâneo de grandes proporções. Hoje, ela desenvolve-se nos seguintes pilares: a mostra dos pavilhões nacionais, cada um com seu próprio curador e projeto; a mostra internacional, idealizada e organizada pelo curador geral da Bienal, nomeado para essa tarefa específica; e eventos paralelos, que mesmo não sendo organizados pela Bienal, a partir de 2003, passam a constar nos catálogos oficiais.

Esta exposição atravessou dois séculos, não só ditando transformações, mas tentando absorver as demandas que a própria arte contemporânea requer de uma exposição. Novas linguagens artísticas e novas formas de pensar a arte exigem modificações constantes em sua apresentação. Estas exigências ocorreram também na curadoria que precisou se adequar aos novos movimentos, manifestações e fatos históricos e políticos.

Porém, houve um fator que promoveu uma transformação nesta postura da Bienal: a criação da Galeria Internacional de Arte Moderna de Ca'Pesaro, em 1902, importante instituição veneziana que teve seu primeiro acervo formado com obras adquiridas²⁷ em edições da Bienal por personagens públicos e doados à Comuna de Veneza que, deste modo, criou o museu e instalou-o no Palácio de Ca'Pesaro²⁸. A Galeria Internacional de Arte Moderna, ao contrário da Bienal, contou com a direção de Nino Barbantini, jovem atento às novidades e à pesquisa, que teve um papel fundamental na renovação da arte em Veneza ao dar vida a uma temporada extraordinária de arte moderna, em especial de 1908 a 1920, o que influenciou de modo incisivo a Bienal. O confronto artístico entre os jovens de Ca'Pesaro e os acadêmicos de velha guarda da Bienal foi inevitável, conforme reflete Di Martino: “A Bienal

²⁶Site oficial da Bienal de Veneza. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/it/storia>>. Acesso em: 18 set. 2016.

²⁷Dentre as obras que foram compradas estão Judith II de Klimt e uma das melhores versões do Pensador de Rodin, segundo Matteo Ballarin, autor de “Arquiteturas Vênetas” (2015). Ver:

²⁸Este imponente palácio foi construído no século XVII às margens do Canal Grande pela família Pesaro. No passar dos séculos, o palácio tornou-se propriedade da Duquesa Felicita Bevilacqua La Masa que deixou em testamento a enorme propriedade para a Comuna de Veneza, especificando, com uma evidente referência polêmica à Bienal, que o Palácio deveria ser destinado “ao usufruto dos jovens artistas aos quais, muitas vezes, é interdita a participação nas grandes mostras.” Nasce assim, a *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro* em 18 de maio de 1902 e a *Opera Bevilacqua La Masa*, instituição para sustento e promoção de jovens artistas venezianos, ambos em atividade. Ver: DIVARI, Margherita. **L'Opera Bevilacqua La Masa a Venezia: la ripresa dell'attività espositiva nel secondo dopoguerra 1947-1955**. 2013. Graduação em Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici. Instituição de ensino: Univerisità Ca' Foscari Venezia, Veneza.

não seria hoje o que é, sem este confronto providencial e o consequente impulso à renovação que Ca'Pesaro exerceu sobre ela.”²⁹



Figura 07 – Palácio Ca'Pesaro, fachada sobre o Canal Grande, Veneza, 1900.

Fonte: Brooklyn Museum Archives, Goodyear Archival Collection. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Ca%27_Pesaro#/media/File:Palazzo_Pesaro,_Venice,_Italy.jpg.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) fez com que a Bienal de Veneza suspendesse suas atividades. Depois da última edição em 1914, retornou somente em 1920, após o término da grande guerra que envolveu fortemente a Itália. Mesmo findada a guerra, o clima político e cultural na Itália tornou-se pesado. Em 1930, por intervenção do regime fascista, a Bienal se transformou em um organismo autônomo - condição jurídica que possui ainda hoje -, e o Conde Giuseppe Volpi, Ministro das Finanças, foi nomeado diretor da Bienal. Volpi estava envolvido em um gigantesco projeto de relançamento econômico e turístico de Veneza, o que significou para a Bienal um furacão de iniciativas, descobertas de novos campos de interesse e de ampliação do horizonte das atividades. Nascia a era Volpi e a Bienal assumia a conotação hodierna de instituição multidisciplinar, com manifestações em todos os terrenos expressivos das artes. A chamada “Era Volpi” vai até 1942, três anos após a eclosão da Segunda Guerra

²⁹Tradução da autora, original: “[...] la Biennale non sarebbe oggi quella che è senza questo confronto incalzante e la conseguente spinta al rinnovamento che Ca'Pesaro ha esercitato su di essa”. In: DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p.27

Mundial (1939-1945) e, mais uma vez, a Bienal se vê forçada a uma interrupção de suas atividades.³⁰

Adolf Hitler assumiu o poder na Alemanha em 1933 e três anos depois sua aliança com Benito Mussolini transformou substancialmente a atitude política na Europa. A Bienal reconheceu esta situação ao presenciar a influência determinante do Sindicato fascista das Belas Artes. Em 1934, Hitler e Mussolini visitaram oficialmente a Bienal, em datas diferentes. Romolo Bazzoni relatou amargamente a visita do Fürher: “[...] Achava-se um pintor, mas possuía um gosto que carregava a marca da estética nazista, basicamente oleográfica, categoricamente hostil àquela que na Alemanha era chamada de ‘arte degenerada.’”^{31 32}

Em 1935, a Bienal promoveu uma mostra para celebrar seus 40 anos com artistas vênnetos e, assim, demonstrar a fundamental contribuição que eles deram para a instituição. O “Grande Prêmio” tornou-se a premiação da Bienal a partir de 1938. Com a aproximação da guerra, o número de nações que participou da 23ª Bienal, em 1942, reduziu-se a dez³³, com foco em artistas militares. As duas edições seguintes, de 1944 e 1946, como dito anteriormente, não aconteceram.

O período do pós-segunda guerra foi o momento de reconstruir uma imagem bastante completa da vanguarda europeia e da colaboração cultural entre os povos. O célebre historiador da arte, Rodolfo Pallucchini³⁴, assumiu, em 1948 a direção geral da Bienal. Ficou até 1956, período em que organizou as cinco primeiras edições do pós-segunda guerra e pós-fascismo, talvez as mais importantes de toda a história centenária da grande instituição artística, segundo Di Martino. Ele coloca a edição de 1948 como, provavelmente, a maior e mais completa mostra já organizada no mundo da arte moderna. Apenas quinze países participaram desta edição, pois muitos ainda estavam se recuperando da guerra. Pallucchini

³⁰BALLARIN, Matteo. **Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. RG Editore, Treviso, 2015

³¹Arte degenerada foi um termo oficialmente divulgado pelos nazistas para a arte moderna. O termo “degeneração” foi emprestado da medicina de forma a difamar esse tipo de arte.

³²Tradução da autora, original: “[...] che si piccava di essere pittore ma che aveva gusti che portavano l'impronta dell'estetica nazista, sostanzialmente oleografica, categoricamente ostile a quella che in Germania veniva chiamata ‘arte degenerata’”. In: DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013, p.38

³³Número inferior até à primeira mostra, em 1895, que contou com 11 países participantes.

³⁴Rodolfo Pallucchini (1908-1989) é considerado o maior estudioso de arte veneziana do século XX e um dos mais importantes historiadores da arte italiana do século XX. Em 1947, foi nomeado Secretário Geral da Bienal de Veneza, organizando as edições de 1948 a 1954, assumindo um papel fundamental para as edições seguintes do pós-guerra. Ver site da Fundação Giorgio Cini, onde Pallucchini foi Diretor do Instituto de História da Arte a partir de 1972: Disponível em: <<http://old.cini.it/uploads/box/d7fcfbe0cdc135e76560a3a0f3546929.pdf>>. Acesso em: 07 fev. 2018.

conseguiu compensar o atraso cultural que o fascismo havia imposto à Bienal com a criação de algumas seções temáticas. Dentre as seções apresentadas estavam: “Três pintores metafísicos italianos” com de Chirico, Morandi e Carrà; e “A nova frente das Artes”, de onde surgiriam anos depois o Movimento do Realismo e o Grupo dos Oito. Também houve a grande “Mostra dos Impressionistas” com obras de Monet, Sisley, Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh, entre outros, e a Coleção Peggy Guggenheim³⁵, que foi apresentada pela primeira vez na Itália por Giulio Carlo Argan. Houve também uma seção dedicada a Paul Klee e aos artistas alemães repudiados pelo Nazismo como “degenerados”: Schmidt-Rottluff, Heckel, George Grosz, Otto Dix, como exemplo. E ainda realizaram uma seção especial dedicada a Pablo Picasso, em que a importância da mostra não se deu tanto pelas 19 pinturas expostas, mas pelo fato de o grande artista espanhol participar pela primeira vez da Bienal, aos 67 anos.

A França apresentou Maillol, Braque, Rouault e Chagall, enquanto a Áustria fez a estreia de Egon Schiele em Veneza e levou Fritz Wotruba e Oskar Kokoschka, a Grã-Bretanha se ocupou de Turner e Henry Moore, e a Bélgica de Ensor e Permeke. Nesta edição, introduziu-se no centro do debate a arte moderna, devido à presença de todas as tendências extremistas, do cubismo ao surrealismo. Max Ernst, Dalí, Kandinsky, Miró e Mondrian são alguns dos outros nomes que marcaram a mostra. Ou seja, a presença de artistas ligados à vertente moderna da arte rejuvenesceu a identidade da mostra e trouxe para os debates de seu entorno aquilo de mais recente no campo artístico moderno e de vanguarda. Após o baque da segunda-guerra mundial, a Bienal soube bem explorar suas novas oportunidades por meio de suas escolhas, deixando claro seu caráter político. Nos anos 1950, as novas tendências explodiram e ganharam cada vez mais notoriedade através de grandes exposições. A Bienal, nesse momento, contribuiu significativamente para a difusão da arte moderna e seus movimentos artísticos.

³⁵ A presença da Coleção Peggy Guggenheim na edição de 1948 deixou um precioso legado para Veneza e ilustra o inevitável entrelaçar de destino da Bienal com a cidade. Em razão desta mostra, Veneza possui hoje uma de suas mais ativas e visitadas coleções que se encontra no Palácio Vernier dei Leoni. A norte-americana Peggy Guggenheim, foi convidada a participar da 24ª Bienal, onde apresentou suas 136 obras de 73 artistas entre os mais importantes do século: Picasso e Mondrian, Miró e Magritte, Ernst e Klee, Duchamp e Kandinsky, Dalí e Chagall, dentre outros nomes. Um ano após a Bienal, ela adquire o Palazzo Vernier dei Leoni, patrimônio arquitetônico da Veneza moderna, às margens do Canal Grande, onde morou e manteve sua coleção até a sua morte, em 1979, e onde existe hoje o museu que leva seu nome. Criou a Fundação Peggy Guggenheim que dirige e sustenta o museu, recebendo atualmente mais de trezentos mil visitantes por ano. Ver: site oficial de Peggy Guggenheim. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/history/peggy-guggenheim>>. Acesso em: 05 mar. 2018; Site oficial do museu de Veneza *Collezione* Peggy Guggenheim. Disponível em: <<http://www.guggenheim-venice.it/default.html>>. Acesso em: 05 mar. 2018.



Figura 08 - Um dos cartazes da 24ª Bienal de Arte de Veneza, 1948. Ilustração de Gian Carlo Rossetti.
Fonte: Disponível em: <<http://pearlmodern.blogspot.com/2011/06/cocktail-of-week-fresh-gondolier.html>>.

O pavilhão norte-americano apresentou a *Action Painting* de Jackson Pollock, o movimento moderno mais recente e genuinamente estadunidense. A França expôs 52 pinturas de Gustave Courbet, numa importante mostra retrospectiva do artista. Nos vários pavilhões foram expostas obras de Klee (Suíça), Schlemmer (Alemanha), De Kooning e Bem Shan (Estados Unidos), Magritte (Bélgica), Jean Arp (França) - que recebeu o grande prêmio de Escultura -, Francis Bacon (Grã-Bretanha), Alberto Savinio (Itália), Max Ernst (Alemanha) - vencedor do prêmio de Pintura - e Miró (Espanha). Houve também uma importante mostra dedicada ao norueguês Edward Munch, considerado um dos principais precedentes do movimento expressionista, com 42 pinturas e 40 obras gráficas.

A pesquisadora Ana G. Magalhães, em seu artigo sobre a narrativa modernista no Brasil, onde aborda as Coleções de Matarazzo, menciona justamente essas tendências vanguardistas presentes nas exposições internacionais da década de 1950, individualizadas em seus pavilhões nacionais como no caso da *Biennale*:

Mesmo no pós-II Guerra Mundial, quando há o resgate das vanguardas do início do século XX e tende a se valorizar precisamente seu caráter internacional (sobretudo no caso das tendências abstratas e do surrealismo e dada), essas experiências aparecem, no contexto das grandes mostras internacionais, circunscritas ao pavilhão nacional. No caso da Bienal de Veneza, em seu processo de redenção dos anos negros do Fascismo, a partir de 1948, há um programa sistemático de apresentação das tendências vanguardistas dentro de recortes nacionais. É o caso, por exemplo, das mostras retrospectivas de Pontilhismo francês e de Divisionismo italiano, na Bienal de Veneza de 1952, que são colocadas lado a lado de forma que pudessem ser percebidas as especificidades de cada caso.³⁶

Para dar um panorama no aspecto geográfico, durante os anos 1950, quanto ao número de países participantes da *Biennale*, segundo o periódico *Correio da Manhã*, de 30 de maio de 1954, a edição deste ano alcançou, até então, o maior número de nações representadas em Veneza:

Trinta bandeiras tremularão este ano na Bienal de Veneza, na Itália, superando todas as participações anteriores de arte. Com a bandeira da própria Itália, veremos mais vinte e nove países com suas bandeiras oscilando à brisa cálida da terra italiana: Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Tcheco- Eslováquia, Dinamarca, Egito, Finlândia, França, Grã-Bretanha, Alemanha, Japão, Grécia, Guatemala, Índia, Indonésia, Israel, Iugoslávia, Noruega, Países Baixos, Polônia, Romênia, Espanha, Estados Unidos, África do Sul, Suíça, Uruguai e Venezuela. É a participação mais numerosa que a história da Bienal de Veneza já registrou até o presente. Teria sido muito maior se a Bienal dispusesse de maior espaço.³⁷

Assim, em meados dos anos 1950, a Bienal chega em seu ápice, firmando essa década como muito importante para sua história, não somente em relação ao grande número de países participantes, mas também por sua virada de estilos e gostos, abarcando em seu interior as grandes inovações ocorridas em finais do século 19 e primeira metade do século seguinte. Segundo Di Martino, a Bienal entra em uma nova fase histórica e adquire finalmente consciência do papel que poderia e deveria haver no debate da cultura internacional, não apenas no campo das artes visuais, mas também no teatro, na música e no cinema. Muitas personalidades utilizaram o palco veneziano para apresentar ao mundo as próprias obras.

³⁶MAGALHÃES, A.G. *A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo*, MAC USP. *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* Vol.1, nº1, 2012, pp, 91 e 92.

³⁷CORREIO DA MANHÃ. “XXVII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1954. p.11

Na edição de 1964, o prêmio reservado para um artista estrangeiro foi dado ao pintor americano Robert Rauschenberg e o fato marcou a recepção e legitimação da *Pop Art* norte-americana na Europa, segundo a fortuna crítica da época. As outras mostras apresentadas passaram praticamente silenciosas, em detrimento do grande barulho causado pela *Pop Art* norte-americana, trazida por Peggy Guggenheim, que scandalizou e impressionou toda a crítica europeia³⁸.

Esse episódio na mostra veneziana repercute a clara intenção dos Estados Unidos de se firmarem como novo polo das artes, em detrimento da Europa, que até então era o local das principais manifestações artísticas de vanguarda. Com o fim da segunda guerra, a Europa se encontrava destruída, e muitos artistas e outros agentes do mundo da arte, tinham migrado ou se exilado em outros países durante a guerra, e os EUA foi um dos principais países a recebê-los. Dessa forma, foi estratégico tomar a posse de tal título, lançando novas tendências modernas, como o expressionismo abstrato e a *pop art*, tanto pela crítica – Clement Greenberg, Harold Rosenberg, Leo Steinberg, entre outros – quanto por exposições que pretendiam nomear esse país como “novo polo artístico mundial”.³⁹

1.3 - Os Pavilhões nacionais como estrutura organizacional

A Bienal de Arte de Veneza possui como uma de suas características principais a presença das representações nacionais distribuídas em pavilhões. Esta estrutura teve sua origem na mostra nacional de 1887, que apresentou como espaços expositivos construções provisórias e temporárias nos Jardins Napoleônicos – *Giardini*. Este modelo foi adotado por outras bienais e exposições internacionais mas, a partir da década de 1960, recebeu críticas pelo formato ser considerado antiquado e não representativo da contemporaneidade universal da arte. Todavia, tem sido justamente por meio dos pavilhões que vários países abordam discursos geopolíticos e buscam a ideia atual de nação por meio de uma curadoria específica.

³⁸Esta edição será objeto para estudo de caso e, portanto, será tratada com mais profundidade no segundo capítulo.

³⁹Os Estados Unidos passam a se destacar no cenário mundial desde o *Armory Show* de 1913, oficialmente denominado *International Exhibition of Modern Art*. O objetivo da mostra foi exibir o que de melhor existia em arte moderna. New York Armory Show of 1913. Ask Art. *The artist's bluebook*. Disponível em: <http://www.askart.com/AskART/interest/new_york_armory_show_of_1913s_1.aspx?id=15>. Acesso em: 10 fev. 2019. No entanto, o *Armory Show* serviu para apresentar movimentos como o expressionismo e o cubismo, que o evidenciam descompasso entre a produção americana e a europeia. A partir da década de 1940, o sistema da arte formado por galeristas, marchands, críticos e artistas norte-americanos ou europeus residentes nos EUA, intensificou essa mudança de polo artístico no contexto da segunda grande guerra.

Como já dito neste trabalho, o *Giardini* foi a primeira sede de exposição da *Biennale* que somente em 1980 incorporou o *Arsenale*⁴⁰ como mais um espaço de mostra. Assim, o *Giardini* representa o caráter primordial da exposição internacional veneziana e se tornou, de certo modo, a própria *Biennale*, a partir do momento que o espaço externo, em meio ao verde, determina e conduz a formação da personalidade expositiva da nascente mostra.

Esta parte de Veneza conhecida como *Giardini* (plural de jardim em italiano), como o próprio nome indica, é uma área verde ao leste da cidade que por um decreto de Napoleão Bonaparte, em 1807, recebeu uma intensa revitalização, onde foi criado um grande jardim público. O projeto urbanístico e arquitetônico assinado por Giannantonio Selva contou também com um pórtico de entrada e um espaço para cafeteria, ambos existentes até hoje. A frequência do novo espaço integrou-se no cotidiano dos venezianos e, em 1886, a área foi escolhida como sede da exposição artística que aconteceu no ano seguinte. No *Giardinidi Castello*, como também é conhecido por estar no *sestiere*⁴¹ de Castello, foi desenvolvida uma enorme estrutura provisória que articulou mais de 20 salas de exposição e englobava também salas para concertos. Este projeto expositivo inspirou e direcionou a característica marcante da Bienal de Veneza.⁴²

Em 1895, quando foi inaugurada a, então, Primeira Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza, vimos a continuação e o desenvolvimento do modelo setorial presente na mostra de 1887, porém, desta vez, foram alojados dentro do Palácio Central, uma vez que os artistas se agruparam de acordo com sua região ou seu país de origem. O Palácio Central, construção reformada em tempo brevíssimo para sediar a mostra e assinado pelo engenheiro da prefeitura de Veneza, Enrico Trevisanato, teve uma enorme sala ladeada por onze ambientes expositivos e que dois anos mais tarde foram já aumentados para dezoito, devido às demandas dos expositores. Esta estrutura permanece até hoje e foi denominada primeiramente como Palácio das Exposições ou Pró Arte até cerca de 1932. Em seguida, transformou-se no Pavilhão Itália por mais uma década e posteriormente se tornou o Pavilhão Central, função em vigor até os dias atuais.⁴³

⁴⁰Site oficial da Bienal de Veneza. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/it/storia/dagli-anni-settanta-alla-riforma-del-1998>>. Acesso em 18 set. 2016.

⁴¹*Sestiere* corresponde a bairro, é a divisão da cidade de Veneza que possui seis *sestiere*.

⁴²TROVÒ, Tiziana Favaro Francesco. **I giardini napoleonici di Castello a Venezia, evoluzione storica e indirizzi**. Venezia: Libreria Cluva Editrice, 2011.

⁴³MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa., 2014.



Figuras 09, 10 e 11 – Transformação do antigo Palácio Pro Arte ao longo da história da Bienal.
De cima pra baixo: Palácio Pro Arte, Pavilhão Itália e Pavilhão Central.
Fonte: Site Oficial Bienal de Veneza. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/en/history>>.

Nas mostras seguintes, a demanda de participações aumentou devido ao grande sucesso inicial da *Biennale* e as salas do Palácio Central se mostraram insuficientes para atender ao número crescente de novos participantes. Desse modo, os espaços rompem as salas internas e passam a ocupar as áreas verdes do *Giardini* e os organizadores da mostra colhem a oportunidade de transformar estas novas estruturas em espaços para artistas estrangeiros. A medida foi motivada pela insuficiência de salas no Palácio Central, mas tornou-se útil para a consolidação da vocação internacional da Bienal de Veneza. A fundação transferiu a responsabilidade econômica da construção dos pavilhões para os países proprietários, o que trouxe um grande alívio financeiro para a instituição. Conforme relata Mulazzani, até 1912 a prefeitura arcou com as construções de alguns pavilhões, solicitando, porém, o reembolso por parte dos países beneficiados⁴⁴. O *Giardini* hospeda atualmente 29 pavilhões de países estrangeiros, alguns destes idealizados por célebres arquitetos, construídos em diferentes épocas, sob responsabilidade das nações expositoras e constituem uma antologia de grande valor da arquitetura novecentista.⁴⁵

O primeiro pavilhão a ser construído foi o da Bélgica, em 1907. Em seguida, foi a vez da Ungria, da Grã-Bretanha, e dos artistas da região alemã da Bavaria (que mais tarde se transformaria no Pavilhão da Alemanha), todos erigidos em 1909. Três anos depois, foram erguidos os pavilhões francês e sueco, sendo este último transferido para a Holanda, pois a Suécia não conseguiu fechar o acordo com a prefeitura para fazer o reembolso conforme previsto. Em 1914, o pavilhão russo foi o último a ser instalado antes da Primeira Guerra Mundial. Após a pausa durante a guerra, somente em 1922 é que voltam a ser construídos os pavilhões estrangeiros aproveitando a grande área verde do *Giardini*. E assim, ergueu-se o da Espanha, neste ano, o da então Checoslováquia em 1926, dos Estados Unidos em 1930 e o da Dinamarca em 1932. Durante este período, alguns pavilhões passam por reformas que os “modernizam”, como o da Bélgica, o da Alemanha e, novamente, o Palácio Central, que tem sua fachada redesenhada e passa a ser chamado Pavilhão Itália. Para a reconstrução do Pavilhão Alemão, a *Biennale* indicou um arquiteto italiano que não foi aceito pela Alemanha.⁴⁶

Durante a visita de Hitler à Bienal de Veneza em 1934, ele mesmo idealizou a fachada que foi prontamente atendida pelo arquiteto alemão, Ernst Haiger, indicado por ele. O

⁴⁴Idem.

⁴⁵BALLARIN, Matteo. **Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. Treviso: RG Editore, 2015.

⁴⁶TROVÒ, Tiziana Favaro Francesco. **I giardini napoleonici di Castello a Venezia, evoluzione storica e indirizzi**. Venezia: Libreria Cluva Editrice, 2011.

antigo pavilhão foi demolido e erguido outro com as novas linhas em estilo neoclássico, monumental e severo, trazendo as diretrizes da arquitetura representativa do regime nazista. Esta é a estética existente até hoje no pavilhão alemão.⁴⁷

Até então, os locais de posicionamento dos pavilhões seguiam o desenho do *Giardini*. A partir dos anos 1930, a exigência de novos espaços sugeriu a expansão para além do canal que separa o *Giardini* da ilha de Sant'Elena. A nova sistemação ficou sob responsabilidade do arquiteto Brenno del Giudice que reuniu cinco pavilhões em um único edifício, tendo ao centro o Pavilhão Veneza para exposição dos produtos artesanais artísticos venezianos. Os outros pavilhões foram o da Polônia, o da Suíça (que passou a ser do Egito em 1952), o da Iugoslávia (atual Sérvia) e o da Romênia. Ao lado do novo edifício, em 1934, foram erguidos os pavilhões da Grécia e da Áustria, este último de autoria do arquiteto Josef Hoffmann.⁴⁸

Deste modo, conforme relata Mulazzani, as novas produções e arquiteturas refletem e amplificam o clima de renovação do qual se nutre a Bienal logo depois de encerrada a segunda Grande Guerra, a partir de meados dos anos 1940, em um momento fundamental para o renascimento pós-bélico e o relançamento internacional da instituição veneziana. Nos pavilhões construídos neste período, reconhecem-se temas como a busca de relações entre o espaço interno e os percursos externos ao edifício.

Nas próximas décadas, erguem-se outros pavilhões estrangeiros na seguinte ordem: Israel e Suíça, ambos inaugurados em 1952. Em seguida, o da Venezuela, assinado por Carlo Scarpa e que deveria ser inaugurado no início de 1954 para a 27ª Bienal, mas acaba sendo finalizado em outubro do mesmo ano, quando terminava esta edição. Carlo Scarpa, célebre arquiteto veneziano, foi responsável por importantes intervenções no Palácio Central nos anos 1960: a reforma da fachada, da sala central e do Jardim das Esculturas, na parte externa do prédio. Uma década antes, em 1950, Scarpa ergueu o Pavilhão do Livro de Arte encomendado pela histórica Galeria de Arte do Cavalinho de Veneza.⁴⁹ Este pavilhão foi destruído por um incêndio em 1984.

⁴⁷MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa., 2014.

⁴⁸TROVÒ, Tiziana Favaro Francesco. **I giardini napoleonici di Castello a Venezia, evoluzione storica e indirizzi**. Venezia: Libreria Cluva Editrice, 2011.

⁴⁹Nome original: *Galleria del Cavallino*. Fundada em 1942 em Veneza, esta galeria de arte tornou-se famosa também por exercer um papel importante na vanguarda artística da Itália novecentista colocando em mostra obras e artistas europeus censurados pelo fascismo no pós-segunda guerra. Site da editora Cavallino. Disponível em: < <https://www.edizionicavallino.it/casa.html> >. Acesso em: 07 abr. 2018.

Outros países foram construindo seus pavilhões, Japão e Finlândia em 1956, Canadá em 1958, Uruguai em 1960 e dois anos depois, os Países Nórdicos, formados por Suécia, Noruega e Finlândia. Em 1964, foi o ano do Brasil ter seu próprio pavilhão, assinado oficialmente pelo arquiteto italiano, Amerigo Marchesin, e existente até hoje no *Giardini* da Bienal⁵⁰. Mais de vinte anos se passaram sem a adição de novos pavilhões à *Biennale*. Somente em 1987, a Austrália contruiu seu pavilhão que foi reconstruído em 2015. Em 1995 foi a vez da Coreia do Sul.⁵¹

Em 1960, foi feita uma tentativa, sem sucesso, de construir o pavilhão do Brasil sobre o canal que liga o Giardini a Sant'Elena. Com o projeto assinado por Henrique Mindlin, Giancarlo Palantini e Valmir Amaral e as tratativas entre a *Biennale* e o governo brasileiro já em fase avançada, o projeto faliu pelo fato de a Companhia Siderúrgica Nacional de Volta Redonda não ter entregue em tempo hábil as estruturas metálicas que seriam usadas para a realização do projeto, conforme justificado.

Este modelo de pavilhões, que influenciou outras exposições internacionais, como a Bienal de São Paulo, é criticado, como já mencionado, por alguns historiadores e críticos de arte como ultrapassado. Muito inerente à formação da cultura latina, vemos aqui uma característica do próprio império romano que ao conquistar outros povos, não anulava suas culturas e, sim, incorporava-as à cultura romana. Podemos ver a mesma analogia no processo de unificação italiana no século 19, como o próprio nome se refere, unificou todos os reinos e Estados independentes que formavam a identidade política da península naquele momento, também conhecido como Ressurgimento Italiano, como já foi apontado.

O historiador e crítico de arte português, José-Augusto França⁵², em artigo publicado em 1967, diz não ver mais o sentido cultural para a continuação da existência do modelo oitocentista veneziano, fundamentado, segundo ele, numa espécie de Iluminismo. E defende que tal proposta fazia sentido em uma época em que os caminhos geográficos procuravam se encurtar e a comunicação entre nações colocadas em prática dessa maneira, correspondia a importantes avanços de trocas de informações.⁵³ França escreve que:

⁵⁰ Esse tema será abordado com mais detalhes no capítulo 3 dessa dissertação.

⁵¹ MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa, 2014.

⁵² José-Augusto França (1922) é considerado o mais importante historiador de arte do século XX em Portugal e foi responsável por estabelecer um cânone historiográfico da arte do século XIX e XX, elaborando uma narrativa historiográfica baseada na Sociologia da Arte aprendida com Pierre Francastel em Paris. Ver: SANTOS, Mariana Pinto dos. **O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência**. Revista Práticas da História. Vol.1. 2015. p. 61-87

⁵³ FRANÇA, José-Augusto. "A 6.ª Bienal de San Marino". Revista Colóquio Artes e Letras nº46, 1967. p.30

Dentro do ciclo de outros processos informativos que hoje se definem, quando ao inventário se procura sobrepor uma problemática que conduza a pesquisa estética, o modelo veneziano surge-nos como coisa ultrapassada, avoengo nem já glorioso de uma resposta cultural muito diferentemente buscada. Infelizmente, porém, o seu caráter antiquado e acadêmico facilita as operações ditas culturais de certos serviços oficiais ou oficiosos e, em minguagem de imaginação, os países x, y e z mantêm-se agarrados a uma fórmula vistosamente embaiderada que a nada de substancial corresponde já, no domínio da cultura artística.⁵⁴

Em um artigo publicado no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo* de 1962, França afirma que o modelo estrutural da mostra italiana, há mais de meio século, provoca uma concorrência que não é benéfica:

A Bienal de Veneza continua ainda e sempre presa à falta de planificação resultante do sistema adotado há perto de setenta anos, de “representações nacionais e oficiais”, sistema absurdo que produz uma estrutura absurda, sujeita a escolhas diplomáticas e a todo um jogo de concorrência.⁵⁵

A pesquisadora portuguesa Ughetta Molin Fop, em artigo de 2016, lembra que em 1968, no clima de contestações contra a *Biennale*, os historiadores de arte italianos Gillo Dorfles e Germano Celant propuseram a extinção dos pavilhões nacionais por limitarem as discussões globais sobre a arte contemporânea. Porém, Fop enfatiza a enorme dificuldade de execução desta proposta, “tendo em conta que os pavilhões são propriedade das nações que os construíram, e que os mantêm, funcionando como embaixadas onde vigora o princípio de extraterritorialidade.”⁵⁶. A pesquisadora indaga sobre o papel dos pavilhões na construção de nação que a Bienal de Veneza deseja transmitir e acrescenta: “os pavilhões transformam-se no lugar adequado para conhecer e/ou pôr em discussão diversas realidades do próprio país ou mesmo de outras nações”⁵⁷. As representações nacionais de Veneza contam com autonomia curatorial e por meio de suas escolhas artísticas tendem, atualmente, fazer refletir em seus pavilhões a difícil situação social, assumindo um papel na reflexão geopolítica do mundo contemporâneo, assim como a realidade social, política e cultural de cada país, que aproveita também a oportunidade para mostrar ao mundo suas questões mais urgentes. Os pavilhões tornaram-se não apenas imagem símbolo de um país naquele determinado momento em que acontece a mostra, mas também, memória política de uma nação quando os registros daquela participação são incluídos no arquivo histórico da *Biennale*. Um exemplo recente é o da

⁵⁴Idem.

⁵⁵FRANÇA, José-Augusto. “Sobre os prêmios de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1962. p.44

⁵⁶FOP, Ughetta Molin. “Os pavilhões na Bienal de Veneza: Histórias ‘nacionais’ em evolução”. Revista Working papers series 2016: Nacionalidade, identidade, mobilidade: geopolítica e exposições de arte. p.32

⁵⁷Idem. p.36

última edição, em 2017, do Pavilhão brasileiro onde a artista mineira Cinthia Marcelle representou, sozinha, o Brasil e expôs as obras *Chão de caça* (2017), *Floresta de sinais* (2017), *Cobra-patuá* (2017) e *Nau* (2017)⁵⁸, que transmitem o complexo estado de insegurança, violência, instabilidade e aprisionamento que marcam a realidade brasileira atual. Considerado um trabalho forte e de impacto, era um dos favoritos ao Leão de Ouro, recebendo a menção honrosa desta edição.⁵⁹

Ughetta Fop aborda ainda a problemática de ordem financeira que o modelo dos pavilhões cria na relação entre os países e na própria viabilidade de participação de cada nação:

Persistem ainda outros problemas ligados ao formato de exibição organizada por pavilhões, sendo o mais imediato a discrepante visibilidade entre os que possuem um edifício dentro da área dos *Giardini*; os que alugam um espaço dentro do *Arsenale*; e os que se encontram espalhados pela cidade; uma diferença que continua a criar e a sustentar hierarquia entre os países. Outra questão relaciona-se com os elevados custos de participação que, condicionada pelos investidores, pode ser inviabilizada por falta de fundos.⁶⁰

Conforme expõe ainda a pesquisadora, a partir da década de 1970, a crítica aos pavilhões teve como substância as transformações sociais trazidas pela globalização que colocava o mundo em um plano menos cartesiano e exigia de uma mostra internacional um discurso que não poderia limitar-se aos critérios da nacionalidade. “Cientes deste novo enquadramento artístico e da necessidade de questionar a organização em pavilhões, alguns curadores da Bienal começaram a escolher temas que estimulassem essa reflexão”⁶¹. Inseridos na Bienal de Veneza a partir de 1980, os temas únicos propostos pela curadoria geral, passaram a questionar a própria ideia de nação. Segundo Ughetta Fop, o curador Achille Bonito Oliva provocou, pela primeira vez, em 1993, com o tema da *Biennale* – Pontos Cardeais - uma discussão sobre o conceito de nação por meio dos pavilhões. “Naquele ano foi explicitamente solicitado aos comissários dos pavilhões que, nas suas escolhas de artistas, utilizassem critérios para além da sua proveniência ou local de nascimento”⁶².

⁵⁸Disponível em:

<<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/avaricerca.php?scheda=370564&nuova=1&Sidopus=370564&ret=%2Fit%2Fpasspres%2Fartivisive%2Fannali.php%3Fm%3D399%26s%3D6215%26c%3D60>>. Acesso em: 02 set. 2016.

⁵⁹Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=399&c=p>>. Acesso em: 02 set. 2016.

⁶⁰FOP, Ughetta Molin. “Os pavilhões na Bienal de Veneza: Histórias ‘nacionais’ em evolução”. Revista Working papers series 2016: Nacionalidade, identidade, mobilidade: geopolítica e exposições de arte. p.38

⁶¹Idem. p.32

⁶²Idem. p.33

O modelo estrutural da Bienal de Veneza provoca reflexões e críticas por causa, também, de seu caráter arbitrário, uma vez que os países possuem liberdade para administrarem seus pavilhões sem interferências da organização da *Biennale*. Desse modo, as escolhas curatoriais de cada representação nacional promovem discussões que ultrapassam a fronteira do tema ou temas abordados pela própria mostra veneziana. Outro aspecto incorporado ao certame italiano é o discurso nacionalista impregnado na própria arquitetura do pavilhão como, muitas vezes, pode-se notar.

O exemplo típico, como já tratado anteriormente neste trabalho, é o da Alemanha que no auge de sua afirmação patriótica, reformou seu pavilhão impondo uma arquitetura a serviço de sua soberba e sentimento de superioridade, naquele contexto do nazismo. Sobre este aspecto, escreveu Ballarin:

Uma espécie de parente daquelas exposições internacionais que desde 1851 acontecem a cada cinco anos, essa, desde o início, assumiu a dimensão global que se fez como o exemplo de maior êxito e mais duradouro de exposição artística de frequência regular. Isto aconteceu, sem dúvida, por meio da utilização de um específico elemento arquitetônico, o pavilhão. Edifício de dimensões reduzidas, mais ou menos efêmero, frequentemente, reformado e modernizado, o pavilhão encarna muitas vezes, todas as expectativas da entidade que decide de construí-lo; o estado, desejoso de expor aquele “estilo nacional” mais ou menos exportável que podemos observar em Veneza seja nas decorações vernaculares do pavilhão russo (1914), seja nas exposições de *Pop Art* americana (1964), mas também o comitê nacional que no pavilhão queira ostentar todo o seu poder econômico e tecnológico.⁶³

Ana Carolina Tonetti, em sua dissertação de mestrado intitulada “Interseções entre arte e arquitetura: o caso dos pavilhões”, cita o período das décadas de 1950 e 1960 como um momento de transformações na estética dos pavilhões que se adornam de símbolos modernistas abandonando o “cubo branco”⁶⁴, estilo adotado pelos pavilhões até meados do século 20. A partir daí, percebe-se a tentativa de expor também uma imagem nacional que já se apresenta externamente, por meio do pavilhão, como destaca a pesquisadora:

⁶³BALLARIN, Matteo. **Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. RG Editore, Treviso, 2015, p.07.

⁶⁴O modelo conhecido como “cubo branco” foi criado por Alfred H. Barr através do MoMA (Museum of Modern Art, de Nova Iorque), e fora disseminado durante todo o período moderno para diversos países do mundo, cuja concepção é perpetuada até a atualidade. O modelo do cubo branco, nome pelo qual ficou conhecido, retirou do espaço expositivo todos os vestígios que ainda estabelecia com a arte tradicional. Essa nova noção de espaço de arte instaurado pelo MoMA foi idealizada para abarcar em seu interior obras da vertente modernista da arte, cuja concepção foi pensada de antemão para ser exposta em um ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo. In: O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Os pavilhões com arquitetura moderna, construídos nos anos 50 e 60, saturam definitivamente o parque em uma corrida das nações por representatividade cultural no evento que já havia conquistado reconhecimento internacional no segundo pós-guerra. A arquitetura, agora impregnada das características específicas do Movimento Moderno desenvolvido em cada país, passa a potencializar o espaço como sua principal matéria conferindo ao parque uma coleção de arquiteturas notáveis. Como resultado são erguidos pavilhões que se distanciam da neutralidade do cubo branco entendido como “natureza sacramental do recinto” onde se propõe uma “galeria ideal que subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é arte, isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”. Os pavilhões deste período destacam-se, tanto pela diversidade e particularidade dos projetos, preocupados em espelhar uma autoimagem nacional, quanto pelo contexto do parque que os acolhe, ou mesmo pelas características das Bienais que abrigam, promovendo um constante atrito entre estas arquiteturas e as obras de arte – instalações e obras *site-specific* que acolhem.⁶⁵

Os Pavilhões dos jardins da Bienal de Veneza provavelmente tornaram-se a marca principal desta exposição centenária, que possui um modelo estrutural também centenário, desde o primeiro pavilhão estrangeiro erguido, o da Bélgica em 1907. Esta característica não parece esmorecer diante das inúmeras e importantes críticas que recebe. Ao contrário, o que se percebe é a consolidação deste padrão, reconhecido como a “digital” da Bienal de Veneza, por meio das autocríticas da própria *Biennale*, como na edição de 1993 com tema “Pontos cardeais”, citado anteriormente.

As críticas ao cânone de exposições sazonais que seguiam o modelo da Bienal de Veneza repercutiram-se por todos os continentes. Para estabelecer um paralelo, a Bienal de São Paulo, que foi criada em 1951 nos mesmos moldes da Bienal de Veneza, também sofreu diversas críticas ao longo de sua existência, em especial pelo seu formato, concepção, sistema de premiação, que foram revistos desde o final da década de 1960. Walter Zanini é frequentemente apontado como responsável pelo fim das representações nacionais, mas sua proposta, em 1981, foi o fim da exibição das obras divididas no pavilhão da Bienal por países, apresentando-as por analogias de linguagens. No entanto, as embaixadas das nações continuavam responsáveis pelos trâmites de escolhas e envios de obras.

Foi apenas em 2006 que Bienal de São Paulo aboliu a estrutura de representações nacionais. O projeto escolhido, da curadora geral Lisette Lagnado, denominado “Bloco sem Fronteiras”, baseava-se no conceito de artista construtor de Hélio Oiticica (1937-1980) e também contemplava quatro co-curadores: os brasileiros Cristina Freire e Adriano Pedrosa, o colombiano José Roca e a espanhola Rosa Martinez, além do alemão Jochen Volz, curador

⁶⁵TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões.** Dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. p.78

convidado, responsável pela seção dedicada ao artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976).⁶⁶ A pesquisadora Renata Zago destaca que:

[...] o projeto previa o fim das representações nacionais, modelo importado da Bienal de Veneza, que facilitava a organização e garantia a exposição em termos financeiros e operacionais, já que cada país se responsabilizava pela seleção e pelos custos dos artistas. No entanto, limitava as escolhas do curador, tanto em relação aos artistas e obras quanto em relação ao engajamento com o circuito artístico mais abrangente. A partir de então, a Bienal não utilizou mais o sistema das representações nacionais, proporcionando uma liberdade maior para o curador que tem independência na escolha dos artistas e responsabilidade de dialogar com instituições, galerias, museus, colecionadores, artistas e pesquisadores.⁶⁷

Lagnado exigiu o fim das representações nacionais para ter a liberdade de escolher, já que sua proposta era acolher não aquelas obras enviadas pelas embaixadas dos países, mas obras já prontas, que muitas vezes destoavam das decisões da curadoria. Desde então, a curadoria da Bienal de São Paulo tem autonomia e independência, porém, perdeu um respaldo, principalmente econômico, dos países participantes da mostra, já que a Fundação Bienal se tornou responsável por todos os trâmites diplomáticos, aduaneiros e financeiros.

No entanto, no caso da Bienal de São Paulo, desde suas primeiras edições, o espaço expositivo era dividido entre as delegações nacionais dentro de um mesmo pavilhão (o Pavilhão Ciccillo Matarazzo, a partir da terceira edição), diferente da Bienal de Veneza em que há pavilhões construídos para cada país, como explicado anteriormente. Considerados sua marca registrada, mesmo sendo frutos constantes de críticas e autocríticas, a Bienal de Veneza tenta reinventar-se dentro de sua própria estrutura organizacional.

⁶⁶Segundo: LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (org.). **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. Essa Bienal também marca o início de diversas outras concepções, como a realização de seminários antes da abertura da mostra, contempla exposições fora do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, residências artísticas, entre outras.

⁶⁷ZAGO, R. C. O. M. **História da Arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016)**. In.: BULHÕES, Maria Amélia Bulhões; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (organização). **Arte além da arte**: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. p.308

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE ARTE DE VENEZA DE 1950 A 1962

O Brasil participou pela primeira vez da Bienal de Arte de Veneza em 1950. Antes disso, porém, houve uma tentativa em 1948, que será abordada neste capítulo como fonte relevante para delinear o perfil das primeiras representações brasileiras até 1964. Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi o responsável pela primeira e pelas demais representações do Brasil em Veneza, direta ou indiretamente, até o fim de sua vida. As representações brasileiras, sediadas no Palácio Central no período abordado, suscitavam a atenção de críticos de todo o mundo, curiosos pela arte moderna brasileira e seus artistas – pintores, gravadores, escultores, desenhistas – que recebiam a partir disso, convites para expor em vários países. As delegações do Brasil, majoritariamente, eram formadas por artistas ainda desconhecidos no exterior, que se destacavam nas Bienais de São Paulo, após sua criação em 1951, cuja realização sempre alternava com a Bienal de Veneza. Também eram expostos nomes já consagrados no panorama artístico, como Segall, Portinari e Di Cavalcanti. Neste período, Aldemir Martins, em 1956, e Fayga Ostrower, em 1958, venceram os Grandes Prêmios oficiais de Desenho e Gravura, respectivamente. Além disso, a participação do Brasil foi pontuada pelos atrasos no envio das obras e decisões de última hora, assim como as inúmeras críticas que recebiam as formações das comissões de seleção e suas escolhas de artistas e obras.

2.1. Antes de 1950: A tentativa de participação em 1948 e os preparativos para a estreia brasileira em Veneza

O Brasil participou, oficialmente, na qualidade de delegação nacional na Bienal de Arte de Veneza, pela primeira vez, em 1950. Antes disso, porém, periódicos e documentos comprovam uma tentativa fracassada da participação brasileira em 1948. E bem antes, em 1928, o arquivo histórico da Bienal de Veneza registra uma obra de Alberto da Veiga Guignard⁶⁸ em exposição, assinalando a primeira participação de um brasileiro na mostra.

⁶⁸Alberto da Veiga Guignard (1896 -1962) foi um pintor, professor, desenhista, ilustrador e gravador. Em 1907, mudou-se com a família para a Europa. Em dois períodos, entre 1917 e 1918 e entre 1921 e 1923, frequenta a

A 16ª Exposição Internacional de Arte da cidade de Veneza, como era então denominada, contou com a presença da obra “Retrato do Barão de Schilgen”⁶⁹, pintura de Alberto da Veiga Guignard, que foi exposta na Sala 30 do Palácio das Exposições (Pro Arte), o atual pavilhão central da Bienal, conforme registro do Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas – ASAC.⁷⁰ Naquele período, Guignard residia na Alemanha, por razões familiares, tendo estudado pintura na Real Academia de Belas Artes de Munique. Também teve uma passagem pela Itália, com estudos na Academia de Belas Artes de Florença. Em 1929, retornou ao Brasil, onde permaneceu até sua morte. Dessa forma, quando expôs na Bienal de Veneza, em 1928, ainda morava na Europa e, muito provavelmente, foram suas relações estrangeiras que o levaram a participar da mostra em Veneza, principalmente aquelas estabelecidas na Itália, já que a obra de Guignard, na sala 30, foi exposta junto a outros 15 artistas italianos e apenas um estadunidense⁷¹. Não consta nos registros históricos da Bienal de Veneza a participação do Brasil nesta edição. O quadro de Guignard foi exposto de forma independente, fora de um contexto de representatividade nacional. Portanto, não podemos dizer que foi a primeira participação brasileira na Bienal de Veneza, mas foi o primeiro brasileiro ou brasileira a participar da mostra.

Na edição de 1952, Guignard volta a expor na Bienal de Veneza e, segundo registros, não faria parte novamente da mostra. No arquivo histórico da *Biennale* consta que, neste ano, o artista participou com três obras (pinturas): “Paisagem no parque”, “Festa em família” e “Antes da última corrida”⁷². Porém, o Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, registra que ele participou apenas com a última obra⁷³.

Ainda antes da primeira representação nacional em 1950, outro artista brasileiro participou da *Biennale*, segundo o catálogo expositor da Bienal de Veneza, 1º volume, de

Königliche Akademie der Bildenden Künste (Real Academia de Belas Artes) de Munique. Retorna para o Rio de Janeiro em 1929, onde integra ativamente a cena artística brasileira, como um de seus expoentes. Em 1944, transfere-se para Belo Horizonte e começa a lecionar e dirigir o curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes, onde permanece até o ano de sua morte em 1962. A partir daí, passa a chamar-se Escola Guignard. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8669/guignard>>. Acesso em: 14 jan. 2019.

⁶⁹O Barão Friedrich von Schilgen, alemão, casou-se com a mãe de Guignard, após a morte de seu pai, quando o artista tinha 10 anos de idade. Por causa desta união, mudou-se para Alemanha, onde moraria até os 33 anos de idade.

⁷⁰Site do *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* – ASAC. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/ava-ricerca.php?scheda=278011&p=1>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷¹Site do *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* – ASAC. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=2&s=4126&c=ea>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷²Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=405869&c=f>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷³Anexo 1.

1942 e o arquivo digital da mostra.⁷⁴ Hugo Adami⁷⁵ expôs a obra “Rue St. Denis” na 17ª Exposição Bienal Internacional de Arte, em 1930⁷⁶, sendo hóspede da sala “21 Bis” junto a outros dez artistas, todos italianos⁷⁷, sem haver referência a uma participação oficial do Brasil. Muito provavelmente, apresentando uma situação semelhante àquela de Guignard, a presença de Adami nesta edição ocorreu devido às suas relações na Itália, pois viveu e estudou em Florença.⁷⁸ Na capital Toscana, estreitou laços com os pintores Ottone Rosa e Giorgio De Chirico e com o grupo do *Novecento*⁷⁹ italiano, sendo o único brasileiro que se envolveu neste importante movimento para a arte italiana. No Brasil, Adami participou das mais relevantes manifestações da nossa incipiente arte moderna e contribuiu para a sua consolidação, atuando, assim, em um intercâmbio artístico entre os dois países.

Registros encontrados em diferentes jornais e publicações digitais mencionam a participação de Adami, em 1924, na 14ª Exposição Internacional de Arte da Cidade de Veneza. Como exemplo, o jornal *Folha de S. Paulo* de 19 de março de 2000, traz um artigo sobre Hugo Adami, assinado pelo diplomata José Roberto Andrade e afirma ter sido o artista o primeiro a expor em Veneza:

⁷⁴**Biennale d'Arte di Venezia 1895-1942.** Catalogo Espositor, volume I, 1942, p. 2.

⁷⁵Hugo Adami (1899 - 1999) foi um pintor modernista, cenógrafo, ator, cantor lírico. Teve uma importante atuação tanto no Brasil como na Itália, onde estabelece um contato decisivo com o grupo do *Novecento* italiano, e integra, em 1926, a Mostra do grupo novecentista, além de participar de exposições coletivas no país entre 1923 e 1926. No Brasil, o artista colaborou com organizações importantes para a consolidação da arte moderna em São Paulo. In: site do MAC USP - Museu de Arte Contemporânea – web – Arte do século XX / XXI, disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/fap/artistas/adami.html>> acesso em 09 out.2018.

⁷⁶Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/ricerca/ricerca-persona.php?p=393191>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷⁷Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivise/annali.php?m=3&s=4055&c=ea>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

⁷⁸A pesquisadora Ana Magalhães em seu artigo sobre a narrativa da arte moderna no Brasil e as coleções de Ciccilo, menciona estes artistas brasileiros inseridos no ambiente artístico no norte da Itália: “[...] já em meados da década de 1920 é possível acompanhar a presença de alguns artistas brasileiros no ambiente milanês e no grupo em torno de Margherita Sarfatti. É o caso de Hugo Adami (que participou da primeira exposição do Novecento Italiano no Palazzo della Permanente em Milão, em 1926)”. Ver: MAGALHÃES, A.G. **A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP. Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1**, nº1, 2012. p. 96

⁷⁹O *Novecento* foi um movimento artístico dos anos 1920 que pregava o retorno à ordem e à harmonia composicional renascentista em reação ao desarranjo das vanguardas europeias do entre-guerras. Nasceu em Milão, graças à atividade do "Grupo dos Sete" formado por Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi. Foi organizado por Margherita Sarfatti, crítica de arte, líder dos mais exclusivos salões intelectuais da cidade, teórica do movimento e organizadora da primeira exposição oficial, em 1926, no Palazzo della Permanente, presente também os futuristas Balla, Depero, Prampolini e Russo. In: Site da Enciclopédia Treccani. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/novecento_res-109c24a0-8bb2-11dc-8e9d0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/>. Acesso em: 13 jan. 2018.

Na Bienal de Veneza, Adami foi o primeiro pintor moderno a representar o Brasil. Em 1924, participando com um belíssimo e vigoroso auto-retrato, e, em 1930, com o seu "Rue St. Denis", Hugo Adami contribuiu para a inserção do nome do país no circuito da produção artística daqueles anos. É impressionante, portanto, verificar que a história e a crítica deixaram passar como invisíveis esses fatos.⁸⁰

Porém, nos arquivos históricos de Veneza e de São Paulo, o nome do brasileiro não consta nos registros desta edição. No primeiro volume de catálogo expositor da *Biennale*, de 1895 a 1942, consultado no arquivo em Veneza, Adami aparece apenas na edição de 1930.⁸¹

A primeira participação da delegação brasileira quase aconteceu em 1948, na 24ª *Biennale*, que retomava suas atividades após um período de inatividade prolongado por seis anos, em razão da segunda grande guerra, na qual a Itália se envolveu diretamente, como mencionado no Capítulo 1 desta dissertação. Foi uma edição histórica, sendo considerada uma das mais importantes da Bienal de Veneza, até hoje. Como vimos, naquele momento Rodolfo Pallucchini assumiu o cargo de secretário geral, permanecendo até 1956, onde desenvolveu um relevante trabalho de redefinição artística da mostra e organizou as primeiras cinco edições da *Biennale* do pós-guerra. Em efeito, será com Pallucchini que o Brasil, seja por meio do governo brasileiro, ou de Francisco Matarazzo Sobrinho, desenvolverá os primeiros diálogos e tratativas para a sua inserção na mostra veneziana, assim como para as organizações das participações seguintes do Brasil até 1956, conforme veremos.⁸²

Na importante retomada da mostra italiana de 1948, o Brasil esteve muito próximo da sua primeira participação como país, mas não foi ainda desta vez que se concretizou o grande desejo, por parte de artistas, críticos e personalidades do ambiente artístico, o debut do Brasil no grande certame europeu. Aquela que seria a primeira representação brasileira foi marcada por muitos tropeços que serviram como aprendizado para as participações futuras. Com uma comissão e uma seleção de artistas muito criticadas, o governo brasileiro não respondeu às demandas da *Biennale* e comunicou que o Brasil não participaria da mostra duas semanas após a sua inauguração. Em um telegrama datado em 15 de junho de 1948, o governo brasileiro, por meio de sua Embaixada, informou à *Biennale* o cancelamento da participação do Brasil e justificou que não foi possível enviar as obras para Veneza por “motivos técnicos”. O então Embaixador do Brasil em Roma, Pedro de Moraes Barros, enviou a Rodolfo Pallucchini o seguinte telegrama:

⁸⁰ ANDRADE, José Roberto. “O modernista esquecido”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2000. s/p

⁸¹ Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=3&c=a>>. Acesso em: 12 jan. 2018

⁸² DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.

Com sincero lamento, devo comunicar-lhe que apesar de cada esforço do governo brasileiro, não foi possível a causa de motivos técnicos expedir os quadros destinados à Bienal. Meu país não poderá, desta vez, fazer parte da grande mostra veneziana. Minhas melhores saudações.⁸³

O fato pouco usual é que o telegrama foi enviado, como dito anteriormente, após a inauguração da mostra, ocorrida em maio de 1948⁸⁴. No dia 17 de junho de 1948, Pallucchini respondeu ao telegrama pedindo que o governo brasileiro reconsiderasse a decisão, uma vez que já existia uma sala destinada para a participação brasileira e que esta já constava na primeira edição do catálogo oficial da *Biennale* e constaria também na segunda edição do catálogo.

[...] Conforme eu já havia lhe participado nos meus telegramas, sempre deixei à disposição do Brasil a sala no pavilhão italiano, e tal ambiente, que mede 27 metros quadrados de parede continuará reservado para a participação brasileira. Para este propósito lhe faço notar que o nome do Brasil já está no catálogo impresso e estará também na segunda edição que está para sair; seria então um verdadeiro pecado ter que desiludir o público que nos próximos meses visitará sempre em grande número “pelo menos esperamos” como agora, esta exposição.

Permito-me, portanto, de pedir que informe ao seu governo que, como os Estados Unidos da América que irão abrir o pavilhão somente em julho por dificuldade de transporte das obras, igualmente o Brasil também poderá inaugurar a própria mostra em seguida, ou seja, assim que for possível reunir as obras e fazê-las chegar na Itália.⁸⁵

⁸³Tradução da autora, original: *Con vivo rammarico debbo comunicarle che malgrado ogni sforzo governo brasiliano non essendo stato possibile causa motivi tecnici spedire quadri destinati biennale mio paese non potre questa volta prendere parte grande mostra veneziana migliori saluti*. In: Telegrama do Embaixador brasileiro em Roma, Pedro de Moraes Barros endereçado ao secretário geral da Bienal de Veneza, Rodolfo Pallucchini. Roma, 15 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

⁸⁴Sobre a data de abertura da mostra de 1948, o arquivo online da *Biennale* registra o dia 01 de maio (<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227>) e uma matéria de Mário Pedrosa, de 21 de maio, no *Correio da Manhã*, aponta 29 de maio como o dia da inauguração. Neste trabalho, adotaremos o dia 29 como o dia da inauguração desta edição, em razão de documentos analisados direcionarem para o dia 29 de maio de 1948.

⁸⁵Tradução da autora, original: *Come Le avevo fatto conoscere con i miei telegrami, ho sempre tenuto a disposizione del Brasile la saletta ch  Badiglione Italiano, e tale ambiente, che misura 27 metri complessivi di parete sar  ancora riservato alla partecipazione brasiliana. A questo proposito Le faccio notare che il nome del Brasile gi  figura nel Catalogo stampato e figurer  anche nella seconda edizione che sta per uscire; sarebbe quindi un vero peccato dover deludere il pubblico che nei prossimi mesi visiter  ancora numerosissimo “almeno lo speriamo” come adesso, questa Esposizione. Mi permetto pertanto pregarLa di voler far presente al Suo Governo che, come gli Stati Uniti d’America che apriranno il loro Padiglione soltanto in Luglio per difficult  di trasporto delle opere, egualmente anche il Brasile potr  inaugurare la propria Mostra in seguito, ossia non appena sar  stato possibile riunire le opere e farle giungere in Italia*. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini, secretário geral da Bienal de Veneza, em resposta ao telegrama de Pedro de Moraes Barros, Embaixador do Brasil em Roma. Veneza, 17 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

O que vemos é um esforço por parte da presidência da Bienal de Veneza em ter o Brasil como participante da mostra, sempre solícita desde as primeiras comunicações por parte do Brasil, iniciadas em 1947. Todavia, a sala destinada à representação brasileira manteve-se vazia, com uma placa, onde estava escrito “Brasil”, sinalizando aquele espaço reservado às obras deste país. Este fato foi relatado em três jornais diferentes, em datas diferentes: um deles, assinado pela jornalista e crítica Yvonne Jean⁸⁶, o outro pelo então diretor do MAM, Arturo Profili, secretário de Francisco Matarazzo⁸⁷, e um terceiro, o jornal *O Globo* do dia 25 de novembro de 1948, em que se encontra o relato de um regente de orquestra brasileiro que esteve presente na Bienal de Veneza deste ano:

Na seção de pintura – disse-nos – havia uma sala destinada ao Brasil, mas durante os 45 dias que durou a exposição nenhum quadro ali apareceu. Como brasileiro, senti-me diminuído, pois os visitantes, quando chegavam à sala do Brasil, ficavam desapontados pela ausência de nossos artistas e faziam comentários que me entristeciam.⁸⁸

O primeiro registro encontrado de toda a narrativa das representações brasileiras na *Biennale* no Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas⁸⁹ – ASAC, em Veneza, foi uma correspondência de 20 de novembro de 1947, de Pasquale Fiocca, fundador e diretor da Galeria Domus⁹⁰, à direção da mostra italiana, onde visava a liderança da organização da representação brasileira desta edição:

Por meio de nossa Galleria, alguns artistas brasileiros e italianos aqui residentes, aspirariam em participar da próxima Bienal que ocorrerá em Veneza em maio de 1948. Pedimos, portanto, a esta Direção que nos instrua sobre as modalidades necessárias, enviando-nos os módulos preenchimento

⁸⁶JEAN, Yvonne. “Desenvolvimento dos Museus de arte no Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. p.02

⁸⁷PROFILI, Arturo. “A Bienal de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1951 p. 01

⁸⁸O GLOBO. “Sem título”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1948. p.02

⁸⁹Nome original: *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* – ASAC. Órgão pertencente à Bienal de Veneza, criado em 1930. Em 2008, a sede do ASAC para atendimento ao público para consulta dos diversos arquivos e fundos, foi transferida para Porto Marghera, região satelitar de Veneza. A biblioteca continou nos *Giardini* da Bienal. Ver: <<https://www.labiennale.org/it/asac/storia-dellasac>> Disponível no site *Biennale di Venezia*.

⁹⁰A Galeria Domus é considerada o primeiro espaço de exposição da arte moderna em São Paulo e funcionou por apenas quatro anos de 1947 a 1951. Inaugurada no centro de São Paulo pelo casal italiano Anna Maria e Pasquale Fiocca, a galeria promoveu 91 exposições, entre elas de pintores hoje consagrados como Volpi, Bonadei, Maria Leontina e Milton Dacosta. Lá, o escultor polonês Frans Krajcberg, naturalizado brasileiro e membro da representação brasileira de 1964, fez sua primeira exposição em 1951, três anos após chegar ao Brasil. A importância deste espaço pioneiro no Brasil, além de sua função comercial, foi a rede de sociabilidade e de ideias que se formou com a interação de artistas, de colecionadores, da imprensa e da crítica, e refletir o movimento e o pensamento artístico nesse período. Ver: MAGALHÃES, Ana. “Da Galeria ao museu”. *Revista Select*, edição nº 34. 2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/da-galeria-ao-museu/>>. Acesso em: 03 mar. 2018. Ver: SILVA, José Armando Pereira da. **Artistas na metrópole - Galeria Domus 1947-1951**. São Paulo: Editora Via Imprensa, 2016.

para a expedição das obras. Com muitos agradecimentos e distintas saudações.⁹¹

Em resposta à correspondência de Fiocca, o secretário geral da Bienal agradece o interesse e informa que eles já estão em contato com o Centro de Arte Moderna de São Paulo (sic), na figura de seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho⁹². Ciccillo Matarazzo, como se tornou conhecido, participou direta ou indiretamente das organizações das mostras das delegações brasileiras até 1976, ano anterior à sua morte.

É importante salientar o papel deste empresário paulistano de origem italiana como personagem fundamental na participação brasileira em Veneza, devido aos estratégicos contatos estabelecidos, provenientes de uma personalidade forte, visionária, carismática, ambiciosa, centralizadora, como destaca sua biografia⁹³. Compreendemos, também, que sua atuação em Veneza foi determinante para o bom desfecho de algumas edições, além da inserção de Ciccillo em Veneza ser crucial para a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, idealizada nos moldes da mostra italiana. A estreita relação entre estas bienais “gêmeas”,

⁹¹Tradução da autora, original: *Tramite la nostra Galleria, alcuni artisti Brasiliani e Italiani qui residenti, aspirerebbero a partecipare alla prossima Biennale che si terrà in Venezia in maggio 948. Preghiamo pertanto, codesta Direzione, volerci istruire sulle modalità necessarie, inviandoci i moduli da riempire per la spedizione delle opere. Con molti ringraziamenti e distinti saluti.* In: Correspondência de Pasquale Fiocca, endereçada à direção da 24ª Bienal de Arte de Veneza. São Paulo, 20 de novembro de 1947. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

⁹²Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 20/02/1898 – São Paulo, 16/04/1977) foi um industrial e mecenas, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1948 e principal idealizador da Bienal de São Paulo. Viveu na Europa por 10 anos, primeiramente em Nápoles, Itália, para completar o ensino médio, e depois a Liège, Bélgica, onde cursou engenharia que foi interrompida pela Primeira Grande Guerra. De volta ao Brasil, dirigiu parte das indústrias Matarazzo, construídas pelo conde Francisco Matarazzo (1854 - 1937), seu tio. Com o desmembramento das empresas, na década de 1930, torna-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma. Além de excelente visão industrial, outro interesse manifestado por Ciccillo foi pelas artes, que provavelmente se deram a partir de meados da década de 1940, quando estreita relações com intelectuais da Universidade de São Paulo – USP, como o crítico de arte e o arquiteto Eduardo Kneese de Mello (1906 - 1994) e o também crítico e escritor Sergio Milliet (1898 – 1966). Outro fator significativo foi seu casamento com Yolanda Penteado (1903 - 1983), em 1947, pertencente a uma tradicional família cafeicultora paulista e sobrinha da grande incentivadora e entusiasta do modernismo brasileiro, Olívia Guedes Penteado. Foi a partir desse enlace e de um grupo formado por pessoas de grande tenacidade, que o plano de criação de um museu se concretizou, em 1948. Em 1963 doou à Universidade de São Paulo o acervo do MAM, além de sua coleção particular e de sua esposa Yolanda Penteado, o que ocasionou a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP. Sobre a biografia de Ciccillo Matarazzo ver: ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976; PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor de rosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

⁹³ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.



Figura 12 - Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo com tela de Giorgio de Chirico.

Fonte: Site Recanto das Letras. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/biografias/4734673>>.

proporcionou, futuramente, o acordo entre as premiações de ambas, em que artistas premiados em uma mostra não poderiam ser agraciados na edição seguinte da outra mostra, de acordo com o regulamento da III Bienal de São Paulo.⁹⁴ Vimos assim, que Matarazzo adiantou-se em estabelecer uma comunicação com a presidência da *Biennale* para uma primeira representação brasileira, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP⁹⁵. O secretário geral

⁹⁴Regulamento da III Bienal de Arte Moderna de São Paulo: item 14 (d) – “De Comum acordo com a Bienal de Veneza, fica estabelecido, a partir desta III Bienal de São Paulo, que os artistas laureados com os grandes prêmios internacionais numa Bienal, não poderão ser contemplados com prêmios correspondentes na Bienal imediata. Nesta Bienal, são assim considerados ‘hors concours’ os artistas agraciados com os grandes prêmios da XXVII Bienal de Veneza”. In: CORREIO DA MANHÃ. “Regulamento da III Bienal de Arte Moderna de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1954. p.11

⁹⁵O Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho e inaugurado em 15 de julho de 1948, nasce como entidade privada sem fins lucrativos e funciona temporariamente nas dependências da Metalúrgica Matarazzo com acervo constituído, em sua maioria, pela coleção pessoal de seu fundador e de sua mulher, Yolanda Penteado, que contava com Picasso, Kandinsky, Dufy, Chagall, Morandi, Volpi, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, somando-se posteriormente, outras doações, como a do colecionador norte-americano Nelson Rockefeller. Mais tarde, o MAM/SP transfere-se para o 3º andar do prédio dos *Diários Associados*, com de salas de exposição, bar, biblioteca e local para projeção de filmes. O projeto de Matarazzo tinha como objetivo ser um espaço de divulgação das tendências artísticas, difundindo artistas contemporâneos nacionais e internacionais por meio de exposições e publicações. Inspirado no *Museum of Modern Art* - MoMA em Nova York, que também apoiou a criação do museu brasileiro, o MAM/SP mantém uma filmoteca própria, embrião da Cinemateca Brasileira, uma escola de artesanato e cursos de história da arte. Em sua primeira fase, o museu se dedica à organização de importantes retrospectivas, acompanhadas de catálogos de padrão inédito no país. O MAM/SP promove a 1ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951. No ano seguinte, Matarazzo institui a

da Bienal de Veneza respondeu à carta de Pasquale Fiocca informando que para este fim já havia sido estabelecido contato com o MAM-SP:

Sobre este aspecto devo informar que nós já estamos em contato, para uma tal participação, com o “Centro de Arte Moderna” de São Paulo e, para isso, com o Sr. Francesco Materazzo Sobrinho. Naturalmente, a participação deverá ser realizada oficialmente e nós mandaremos, portanto, o convite regular ao governo brasileiro.⁹⁶

Poucos meses antes da inauguração da Bienal, em 08 de janeiro de 1948, Palluchini enviou uma correspondência a Matarazzo, confirmando a participação do Brasil:

Estou muito agradecido ao senhor por ter se ocupado assim tão gentilmente da participação brasileira na próxima Bienal. Também em nome da Presidência, posso lhe garantir que estaremos muito honrados de poder saudar na próxima Mostra os artistas brasileiros, alguns dos quais já são conhecidos. Seria também uma ótima ocasião para poder admirar o quanto fez neste campo o Centro de Arte Moderna, criado pelo senhor.⁹⁷

Na sequência do texto da mesma carta, Palluchini menciona as orientações para que o Brasil garanta, em tempo, sua participação naquela edição. Conforme o estatuto da Bienal de Veneza da época (ver ANEXO 4), uma representação estrangeira, para fazer parte oficialmente e ter seu espaço no certame italiano, deveria cumprir os trâmites burocráticos que envolviam os setores governamentais, por meio das embaixadas italianas e dos ministérios dos países participantes. As tratativas deveriam acontecer em níveis diplomáticos.

Fundação Bienal São Paulo, separando-a do MAM, que entra em sua segunda fase, tendo seu patrimônio doado para a Universidade de São Paulo, o que deu origem ao Museu de Arte Contemporânea – MAC. Em 1969, o MAM consegue uma nova sede no Parque Ibirapuera, onde funciona até hoje, depois de muitas substituições de presidência e batalhas para a não extinção definitiva do importante museu para a história da arte brasileira. Ver: BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015; MAGALHÃES, A.G. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil**. 2015. *Museologia & Interdisciplinaridade Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* vol.IV, nº 7.

⁹⁶Tradução da autora, original: *A questo riguardo mi faccio dovere segnalare che noi siamo già in contatto, per una tale partecipazione, con il “Centro Arte Moderna” di San Paolo, e per esso col Sig. Francesco Materazzo Sobrinho. Naturalmente, la partecipazione dovrà avvenire ufficialmente, e noi manderemo perciò l’invito regolare al Governo Brasiliano*. In: Correspondência do secretário geral da Bienal endereçada a Pasquale Fiocca. Veneza, 01 de dezembro de 1947. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie “Paesi” b. 5*).

⁹⁷Tradução da autora, original: *Le sono molto grato per essersi occupato così cortesemente della partecipazione brasiliana alla prossima Biennale. Anche a nome della Presidenza, Le assicuro che saremmo molto lieti di poter salutare alla prossima Mostra gli artisti brasiliani, alcuni dei quali ci sono ormai noti. Sarebbe anche una bella occasione per poter ammirare quanto ha fatto in questo campo il Centro di Arte Moderna da Lei creato*. In: Correspondência de Rodolfo Palluchini, secretário geral da Bienal de Veneza, endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo, 08 de janeiro de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie “Paesi” b. 5*).

No trecho seguinte da carta, são esclarecidos os passos a serem tomados para a efetivação e oficialização da participação do Brasil:

Já que o tempo corre depressa, nós podemos comunicar oficialmente ao governo brasileiro, que desejamos aceitar a proposta do referido Centro de Arte Moderna de organizar uma sala de artistas brasileiros na próxima Bienal. Neste caso, o senhor mesmo deveria ocupar-se de solicitar a aprovação do Ministério competente no Brasil, que imagino seja aquele da Educação, e, neste ínterim, enviar-nos rapidamente por via aérea, algumas fotografias, para que eu possa submetê-las à Comissão das Artes Figurativas da Bienal para sua aprovação. É suficiente que o senhor me mande uma ou duas fotografias de cada um dos artistas que o Centro de Arte Moderna tem a intenção de enviar a Veneza.

O senhor deveria insistir junto ao governo brasileiro fazendo presente que este é o único meio que permite, em tempo, de expor em Veneza. Por outro lado, se o governo negasse a aprovação oficial, a Bienal poderia, ainda assim, aceitar a exposição: Em tal situação, a sala teria o nome “Centro de Arte Moderna do Brasil”. Isto é, teríamos igualmente a participação esperada dos artistas brasileiros, independente das interferências oficiais e burocráticas.⁹⁸

Esta possibilidade aventada do Brasil participar extra-oficialmente, muito provável, não foi aquela escolhida por Matarazzo. Em efeito, uma carta oficial foi enviada para a Embaixada do Brasil em Roma, pelo Comissário Extraordinário da Bienal de Arte de Veneza, Giovanni Ponti, com data de 22 de janeiro de 1948.

Gostaríamos, portanto, de endereçar ao governo de V.Exa., com Sua cortês intermediação, o convite para participar oficialmente da próxima Bienal com cerca de 20 obras de 4 ou 5 artistas entre os mais representativos, modernos, dos Estados Unidos do Brasil.

Para esta finalidade considero importante comunicar-lhe que, por meio do interesse e iniciativa do senhor Francisco Matarazzo Sobrinho de São Paulo, nós estamos em contato com o Centro de Arte Moderna de São Paulo, com o objetivo de dar início à participação dos artistas brasileiros na próxima Bienal; mas, naturalmente, desejamos que a participação seja oficial e, assim, regularizada pelos órgãos competentes do Seu governo, com o qual celebraremos todos os acordos. O Brasil terá à sua disposição uma sala inteira.

⁹⁸Tradução da autora, original: *Poichè ormai il tempo stringe, noi potremmo avvertire ufficialmente il Vostro Governo che desideriamo scettare la proposta di codesto Centro d'Arte Moderna di organizzare una sala di artisti brasiliani alla prossima Biennale. In questo caso Lei stesso dovrebbe preoccuparsi di sollecitare il benessere del Ministero competente brasiliano, che penso sarà quello della Educazione Nazionale e nel contempo inviarci subito per via aerea alcune fotografie, affinché io le possa sottoporre alla Commissione delle Arti Figurative della Biennale per la sua approvazione. E' sufficiente che Lei mi mandi una o due fotografie di ciascuno degli artisti che il Centro d'Arte Moderna ha in animo di inviare a Venezia. Lei dovrebbe insistere presso il Governo brasiliano facendo presente che questo è l'unico mezzo per giungere in tempo ad esporre a Venezia. D'altra parte se il Governo rifiutasse di dare la sua approvazione ufficiale, la Biennale potrebbe accettare lo stesso la Mostra: in tal caso la sala porterebbe il titolo di "Centro d'Arte Moderna del Brasile". Cioè avremmo lo stesso la partecipazione gradita dei vostri artisti, al di fuori delle interferenze ufficiali e burocratiche.* In: Idem.

À organização da Mostra deverá ser indicado um comissário, o qual fará contatos com o nosso Secretário Geral.⁹⁹

O Brasil não cumpriu as orientações estabelecidas neste documento. Conforme já visto anteriormente, tampouco comunicou à *Biennale* a sua não participação no certame, fazendo-o posteriormente, semanas após a inauguração. Este fato pode ser comprovado em um dos telegramas enviado por Pallucchini, quatro dias antes da inauguração, pedindo informações sobre a delegação brasileira e, ao mesmo tempo, informando sobre características da sala reservada para o Brasil. Neste telegrama, vê-se que até aquele momento a *Biennale* não tinha notícias sobre a delegação:

Peço para comunicar participação brasileira na vigésima quarta Bienal, que a sala à disposição deles possui vinte e três metros quadrados de parede. Aguardo a lista de artistas e obras até sexta-feira vinte e oito de maio. Do contrário, impossível incluir-lhes no catálogo oficial que está em processo de impressão.¹⁰⁰

Em outro telegrama, do dia 10 de junho de 1948, portanto, após a inauguração da Bienal, o secretário geral envia outra comunicação à Embaixada do Brasil pedindo novamente a lista de artistas e obras para incluir na segunda edição do catálogo, demonstrando condescendência com a postura do governo brasileiro e uma flexibilidade ampliada para facilitar a ida do Brasil à Bienal: “Esperávamos que a decisão do Brasil em participar da Bienal fosse tomada a tempo para a inauguração. Todavia, desejamos igualmente que a arte brasileira não queira ficar ausente”¹⁰¹. E termina o telegrama com as mesmas solicitações já feitas anteriormente relativas a artistas e obras. Neste caso, poder-se-ia questionar a razão de

⁹⁹Tradução da autora, original: *Ci è pertanto gradito rivolgere al Governo di V.E., col Suo cortese tramite, l'invito a partecipare ufficialmente alla Biennale prossima con una ventina di opere di 4 o 5 artisti fra i più rappresentativi, moderni, degli Stati Uniti del Brasile. A questo proposito ritengo doveroso farLe conoscere che, per iniziativa ed attraverso l'interessamento del signor Francisco Matarazzo Sobrinho di San Paolo, al fine di avviare la partecipazione degli artisti Brasiliani alla prossima Biennale; ma, naturalmente, noi desideriamo che la partecipazione sia ufficiale e quindi regolata dagli organi competenti del Suo Governo, col quale prenderemo tutti gli accordi. Il Brasile avrà a sua disposizione una intera sala. All'organizzazione della Mostra dovrebbe essere preposto un Commissario, il quale dovrebbe prendere contatti col nostro Segretario Generale.* In: Correspondência do comissário Extraordinário da Bienal de Arte de Veneza, Giovanni Ponti, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma. Veneza, 22 de janeiro de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b.5).

¹⁰⁰Tradução da autora, original: *Prego far conoscere preposti ordenamento partecipazione brasiliana at ventiquattresima Biennale che saletta loro disposizione sviluppa metri ventitrè parete punto attendo lista artisti et opere entro venerdì ventotto maggio altrimenti impossibile includerli catalogo ufficiale corso stampa.* In: Telegrama de Rodolfo Pallucchini endereçado à Embaixada do Brasil em Roma. Veneza, 25 de maio de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5). Tradução aproximada porque algumas palavras apresentam-se desconectadas uma das outras, podendo ser um erro de ditado do telegrama.

¹⁰¹Tradução da autora, original: *“Speravamo che decisione Brasile partecipare Biennale sarebbe stata presa in tempo per inaugurazione tut tavia auguriamoci egualmente che arte brasiliana non vorrà rimanere assente”.* In: Telegrama de Rodolfo Pallucchini endereçado à Embaixada do Brasil em Roma. Veneza, 10 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

uma atitude tão complacente com o Brasil ou mesmo com Ciccillo Matarazzo. Porém, o motivo refere-se ao momento do pós-guerra (pós-fascismo italiano) que resultou na retomada institucional da Bienal de Veneza e em uma política de internacionalização e diplomacia, com abertura às novas tendências artísticas, com exposição da vanguarda europeia e valorização da arte italiana, além de estabelecer e recuperar uma boa relação com os países. A pesquisadora Ana G. Magalhães, em artigo que aborda o debate artístico dos anos 1950, comenta sobre a direção tomada pela mostra italiana naquele momento:

[...] passou a dedicar salas especiais de revisão e apresentação dos principais movimentos e correntes modernistas que eram entendidos como precursores e parte constituinte da história da arte moderna. [...]. Tratava-se também de restabelecer a conexão da Itália com o ambiente internacional, depois dos duros anos do Fascismo, sobretudo depois da aliança com a Alemanha nazista, entre 1937 e 1943.¹⁰²

Este movimento de abertura do pós II guerra, não foi exclusivo da *Biennale*, mas observado também nas seções dedicadas às vanguardas da arte contemporânea nas exposições sazonais internacionais, em suas edições daquele período, como na própria Bienal de São Paulo, como atesta Magalhães, “quando os diretores artísticos do MAM negociaram salas especiais sobre as correntes vanguardistas mais importantes do início do século XX”.¹⁰³ Neste contexto, a inclusão do Brasil em Veneza ia ao encontro da busca pelo enriquecimento do diálogo internacional. A pesquisadora Marina Martin Barbosa, em sua tese de doutorado que enfoca o percurso cultural brasileiro a partir da criação do MASP e do MAM, ao abordar a primeira participação do Brasil em Veneza¹⁰⁴, chama a atenção para o papel de Pallucchini neste novo momento da *Biennale*:

Um dos personagens de maior destaque neste ambiente de abertura internacional da Bienal de Veneza foi Rodolfo Pallucchini, novo Secretário da mostra, que organizou as suas cinco primeiras edições do período pós-guerra, entre 1948 a 1956. Foi por meio de Pallucchini que se estabeleceram os primeiros contatos entre instituições culturais brasileiras e a Bienal de Veneza.¹⁰⁵

¹⁰²MAGALHÃES, A.G. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil**. 2015. *Museologia & Interdisciplinaridade Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* vol.IV, nº 7. p. 116.

¹⁰³Idem. p. 116

¹⁰⁴Lembrando que a participação brasileira em Veneza faz parte de um conjunto de ações de agentes ligados a elite cultural e empresarial paulista, entre eles Ciccillo Matarazzo e Assis Chateaubriand, no contexto brasileiro do pós-segunda guerra, que almejam a internacionalização (ou exportação) da arte brasileira. Dessa forma, a reabertura das instituições culturais e artísticas italianas pós-fascismo viabilizam um ambiente propício para a exposição e divulgação da arte brasileira em outros países.

¹⁰⁵BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p.118

Porém, todo esforço por parte da *Biennale* não bastou para o Brasil comparecer em Veneza. Talvez, o protocolo exigido para uma representação oficial não tenha sido o melhor caminho para a organização, uma vez que o governo demonstrou pouco envolvimento e quase nenhum comprometimento. Esse *modus operandi* parece ter limitado as ações de Ciccillo, que não pode agir fora da esfera burocrática, impossibilitando a participação do Brasil. Outra contingência foi o envolvimento demasiado de Matarazzo, naquele momento, com a criação do MAM-SP, inaugurado também em 1948, o que certamente exigiu muito de seu tempo e energia.

Em uma carta encontrada no ASAC, em Veneza, com data de 24 de maio de 1948, destinada a Pallucchini, há esclarecimentos sobre a ausência do Brasil na *Biennale*. Não é possível distinguir a assinatura do remetente, mas deduz-se que seja de um possível colaborador da mostra, Salvadori, mencionado na correspondência de 08 de janeiro de 1948, de Pallucchini a Matarazzo, citada anteriormente neste subcapítulo. Na carta de 24 de maio do mesmo ano, o remetente se desculpa pelas informações tardias e transmite a comunicação feita por Ciccillo sobre a ausência do Brasil:

Sobre a eventual participação na próxima Bienal de um grupo de artistas escolhidos pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo do Brasil, sinto-me na condição de comunicar-lhe que recebi do presidente deste museu, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Uma carta datada em 17 de abril com a qual, exprimindo a sua grande dor pelo incômodo causado, comunica-me o falimento da iniciativa devido ao absoluto desinteresse das autoridades competentes e a completa desunião dos elementos artísticos locais.¹⁰⁶

Podemos acrescentar outra hipótese à informação acima transcrita, além da inatividade do governo brasileiro que resultou na ausência do Brasil nesta edição no último momento. Provavelmente, houvera, fruto do constrangimento ou reavaliação, um reposicionamento por parte do governo brasileiro ou do próprio Ciccillo Matarazzo em relação à seleção dos artistas e obras que representariam o Brasil na Bienal de Veneza. Esta mudança de posição pode ter sido a mais adequada solução encontrada para uma resposta às severas e negativas críticas aos nomes dos componentes da comissão de seleção e, de modo consequente, da própria seleção resultante da escolha da comissão. Esse argumento, bem como as condições confusas e

¹⁰⁶Tradução da autora, original: *in merito all'eventuale partecipazione alla prossima Biennale di un gruppo di artisti prescelti dal Museo di Arte Moderna di San Paolo del Brasile, mi sento in dovere di informarla di aver ricevuta dal Presidente dello stesso, Sig. Francisco Matarazzo Sobrinho, una lettera datata 17 Aprile con la quale, esprimendo il suo più grande dolore per il fastidio arrecatoLe, mi notifica il fallimento dell'iniziativa causa l'assoluto disinteresse delle autorità competenti e la completa disunione degli elementi artistici locali.* In: Correspondência de um remetente não legível, possivelmente "Salvadori", endereçada a Rodolfo Pallucchini. Veneza, 24 de maio de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

truncadas em que se encontrava a representação brasileira para sua estreia em Veneza, são demonstradas pelo historiador e crítico de arte Mário Pedrosa¹⁰⁷ no periódico carioca *Correio da Manhã* de 21 de maio de 1948, em seu artigo, na seção “Artes plásticas”, sobre esta tentativa da primeira representação brasileira em Veneza. Escreveu sobre a comissão de seleção, os critérios usados para a escolha dos artistas e a dificuldade do Brasil em organizar uma delegação, além de rebater duramente a postura do governo na organização da mostra brasileira em Veneza:

De regresso da Europa, demos notícia nesta seção, da abertura, a 29 de maio corrente, da XXIV Bienal de Veneza. Pela primeira vez, o Brasil é convidado a participar daquêle certame internacional de pintura interrompido com a guerra. Em Veneza, o professor Pallucchini, secretário geral da Bienal me havia comunicado o convite acrescentando que se reservara uma sala no Pavilhão italiano para quinze ou vinte telas representativas da pintura “moderna” brasileira. Em Roma, o embaixador do Brasil, dr. Moraes Barros confirmava o convite recebido através do Ministério das Relações Exteriores da Itália. Ele mesmo não demorara em encaminhá-lo ao Itamaraty.

No entanto, aqui nada se fez. Só muito recentemente, e na mais completa clandestinidade, veio-se a saber que o ministro da Educação, de posse do convite, nomeara uma comissão de três para a escolha dos pintores. Quando os nomes da comissão foram revelados, o espanto foi unânime. É que a Bienal de Veneza é reservada especialmente à “arte moderna”. Não há ingresso ali para essa coisa que se chama, por força do hábito, de “arte”. embora acrescida de “acadêmica”. O ministro da Educação, no entanto, não levou em conta o tradicional critério artístico da Bienal. Do contrário, não teria entregue a delicada tarefa de seleção dos pintores a serem representados em Veneza, a três senhores sabidamente hostis às manifestações de arte moderna. Não há, com efeito, quem ignore, o ódio maníaco que o Sr. Oswaldo Teixeira vota aos artistas da família dos Picassos e Morandis, Braques e Klees, Marinis e Moores. O pintor Manoel está nos antípodas dos promotores da Bienal de Veneza. O resultado não podia, assim, deixar de ser o que foi. A trindade do academicismo nacional escolheu quinze telas de quinze pintores, por um critério às avessas do que orienta aquela exposição universal.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Mário Pedrosa (1900-1981) é um dos mais notáveis críticos de arte do Brasil, conhecido internacionalmente. Nascido em Pernambuco, desde muito novo foi mandado pelos pais a estudar na Europa, no Institut Quinche em Chateau de Vidy, na Suíça. Estudou filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Durante sua estadia em Paris em 1928, faz fortes ligações com o grupo Surrealista, inclusive com André Breton. Por volta de 1930, junto com outros conhecidos, funda um grupo de posição trotskista e envolve-se no movimento político comunista internacional. No Brasil reassumiu suas atividades jornalísticas, trabalhando em “O Jornal”, no Rio de Janeiro. Estreou como crítico de arte em 1933. Trabalhou de forma intensa como crítico desde então o que fez com que em 1943 se tornasse correspondente do jornal carioca “Correio da Manhã”, o qual colaboraria até 1951, criando a seção de Artes Plásticas do Correio da Manhã. Em 1953 foi encarregado em organizar o programa artístico da II Bienal de São Paulo, comemorativa do centenário da capital. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 5 de novembro de 1981. In: FGV CPDOC. **Biografias:** Mário Pedrosa. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/PEDROSA,%20M%C3%A1rio.pdf>>. Acesso em: 06 fev. 2019.

¹⁰⁸ PEDROSA, Mário. “O Brasil na Bienal de Veneza” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1948. p.11

O crítico indigna-se por serem excluídos da representação nomes como Portinari, Segall, Di Cavalcanti, Burle Marx, Iberê Camargo, Graciliano, Noêmia, Cícero Dias, dentre outros, artistas que representavam o modernismo brasileiro, em detrimento de nomes que soavam como provenientes das relações pessoais dos membros da comissão, sem que tivessem o compromisso com a arte moderna. Como relata o próprio artigo, os artistas Oswaldo Teixeira, Georgina de Albuquerque e Manuel Santiago formaram a comissão tão contestada por Pedrosa.

O que se fez tinha mesmo que acontecer. A comissão fez o que dela esperava o governo. O seu trabalho tinha que ser dominado pelo mais vesgo obscurantismo. Gostaríamos, contudo, que nos explicassem o motivo pelo qual Portinari não foi contemplado. Será, apenas, porque os membros da comissão não gostam deles pessoalmente? Ou por que não o consideram bastante moderno? Ou é por que não tem “classe”? Ou simplesmente por que tiveram “ordem superior”? Terá a política, ou melhor, a polícia participado dos trabalhos da comissão? Diante da tacanha bitola ministerial, aquele maluco do Capanema chega a dar saudades. Francamente, diante de tanta burrice, é de se perguntar se não seria melhor abrir mão do convite? Ao menos não exporíamos lá fora, naquêl certame universal, em lugar de nossa arte, as nossas próprias mesquinharias, essas intrigas e tricas, essas pequenas misérias de nosso irremediável provincianismo. Na verdade. O Brasil não estará representado em Veneza. De nossa parte negamos ao time escolhido autoridade para representar a nossa verdadeira pintura. E é bem que se diga isto desde já, e de público. O dever é penoso, mas exige ser cumprido.¹⁰⁹

Nesta última parte do artigo, Pedrosa sugere na citação transcrita acima, a outra alternativa aqui especulada: “é de se perguntar se não seria melhor abrir mão do convite”. O que resulta na tentativa de reconstrução de todas as peças obtidas, é que a organização engatinhou na direção de sua primeira representação nacional no contexto da mais importante exposição internacional de arte naquele momento.

2.2. A primeira participação da delegação brasileira em Veneza: 1950

A análise do material que se encontra hoje à disposição para a investigação da primeira participação brasileira na Bienal de Arte de Veneza traz informações sobre a tentativa fracassada de 1948 e nos faz enxergar possibilidades mais acertadas sobre a não participação do Brasil neste ano, assim como, entender o fundamental envolvimento de Francisco Matarazzo Sobrinho para o sucesso das representações brasileiras na *Biennale*.

¹⁰⁹Idem. p.11

2.2.1. A tentativa de Bardi / MASP em assumir a representação brasileira

A pesquisa também nos revela uma série de correspondências iniciadas em 1949, entre a *Biennale*, nas figuras do secretário geral, Rodolfo Pallucchini, do representante do arquivo histórico da mostra, Umbro Apollonio¹¹⁰, e o diretor do Museu de Arte de São Paulo – MASP, Pietro Maria Bardi¹¹¹. Essas correspondências mostram a tentativa de Bardi, em nome do MASP, assumir a organização da representação brasileira que foi, porém, endereçada a Ciccillo Matarazzo, em nome do MAM-SP. Apesar disso, vê-se uma constante troca de comunicações entre ele e Pallucchini, que se lamenta, em uma das correspondências, por não ter sido Bardi o primeiro contato do Brasil com a *Biennale* e, assim, não ser o museu de Chateaubriand¹¹² que estaria à frente da participação brasileira.

É importante mencionar que tanto Bardi quanto Ciccillo tiveram importante papel na proposta de renovação dos modelos institucionais culturais e artísticos naquele período.

¹¹⁰Umbro Apollonio (1911-1981) nasceu em Trieste e realizou atividades de crítico e historiador da arte e da literatura desde 1931. Publicou vários escritos inéditos de Italo Svevo e, em 1949, se tornou conservador do Arquivo Histórico de Arte Contemporânea - ASAC, posição que ocupou até 1972. Foi diretor da revista *La Biennale di Venezia* de 1955 a 1972 e professor titular da cátedra de História da Arte Contemporânea na Universidade de Pádua de 1968 a 1979. Em 1970 foi nomeado diretor da XXXV Bienal de Veneza, onde colaborou nesta durante longo período. Para maiores detalhes consultar: DAL CANTON, Giuseppina. **Umbro Apollonio: un critico militante e le sue occasioni**. In: 13º Biennale Internazionale del bronzetto piccola scultura, Padova, 1981.

¹¹¹Sobre a figura de Pietro Maria Bardi (1900-1999), destacam-se: TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933 e Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo**; CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo**; MARIANI, Riccardo. **Razionalismo e Architettura Moderna Storia di una polemica**. Ainda sobre Bardi, o Prof. Paolo Rusconi, da Università degli Studi di Milano, vem desenvolvendo atualmente novos estudos sobre a importância deste personagem nas artes na Itália, assim como a sua atuação de galerista. Também em outubro de 2000 foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo a exposição em comemoração ao centenário de nascimento de Bardi: **Um certo ponto de vista – Pietro Maria Bardi 100 anos**. Em setembro de 2011 foi realizado o 1º Simpósio Internacional “Pietro Maria Bardi, construtor de um novo paradigma cultural” na UNICAMP, Campinas.

¹¹²Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968) foi jornalista, empresário, mecenas e político brasileiro, nascido na Paraíba. Em 1915, mudou-se para o Rio de Janeiro. Nessa época escreveu para os jornais *A Época*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, e também para o *Estado de S. Paulo*. Foi correspondente internacional do jornal *Correio da Manhã*. Com o sucesso alcançado ao viajar por diversos países, em setembro de 1924, adquiriu *O Jornal*, do Rio de Janeiro, dando início à cadeia nacional de jornal, rádio e televisão dos *Diários Associados*, que iria renovar o jornalismo brasileiro e a imprensa no geral. Chatô, como era comumente chamado, se tornou uma personalidade conhecida nacional e internacionalmente, sendo grande incentivador da cultura e da arte brasileiras. Em 1947, fundou o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), nomeando para o cargo de direção Pietro Maria Bardi. Foi eleito senador pelo estado da Paraíba e pelo estado do Maranhão, ocupou a cadeira nº37 da Academia Brasileira de Letras e teve a função de Embaixador do Brasil no Reino Unido, onde permaneceu até 1960. Nesse ano foi acometido por uma trombose, ficando paralisado. Faleceu em São Paulo, em abril de 1968. In: GASPARD, Lúcia. Assis Chateaubriand. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em: 07 de fev. 2019. Para biografia de Chateaubriand, ver: MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

A criação dos museus de arte – MASP em 1947 e MAM em 1948¹¹³ – está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, assim como as Bienais de Veneza que ocorreram após 1946, tornando a arte acessível ao público em geral. De acordo com a pesquisadora Marina Martin Barbosa, em sua tese de doutorado já citada, que aborda as relações existentes entre as instituições MAM e MASP, percebe-se que durante o percurso de sua existência, seus fundadores se relacionaram direta e indiretamente, o que refletiu na trajetória dos dois museus no contexto de pós-século Guerra mundial. Barbosa também aponta São Paulo como “uma cidade industrializada que abrigou um forte debate cultural, momento oportuno para os estabelecimentos do MASP e do MAM”¹¹⁴. Ambos os museus foram criados em um ambiente propício: São Paulo emergindo como polo industrial e cultural, em um cenário de renovação da própria arte, já que se pretendia um rompimento com os modelos culturais até então predominantes, idealizados pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Retornando às correspondências pesquisadas, conclui-se a partir do conteúdo dos textos, que estas não são as primeiras cartas trocadas entre Bienal de Veneza e Bardi, no entanto, elas não estão na pasta intitulada “*Brasile. Corrispondenze con Il prof. P.M.Bardi*”¹¹⁵ do Arquivo histórico em Veneza – ASAC. Na correspondência de 26 de agosto de 1949, Bardi adverte sobre as escolhas dos artistas e obras brasileiros caírem em mãos incompetentes para tal fim e, assim, o incidente do ano anterior se repetiria. Ele também sugere uma mostra individual de Segall e oferece o material sobre o qual o MASP estava trabalhando para uma retrospectiva do artista em novembro do ano corrente.

¹¹³ Foram realizados diversos estudos sobre o MASP e o MAM, dedicando especial atenção à sua história e formação de suas coleções, assim como pesquisas a respeito de seus fundadores, Bardi e Cicillio. Sobre o MAM destacam-se os seguintes trabalhos: **O Museu de Arte Moderna de São Paulo** (Banco Safra), NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM museu para a metrópole**; BARROS, Regina Teixeira. **Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 1946-1949**; BIANCHI, Ronaldo. **MAM, uma história sem fim**; AMARAL, Aracy. **Perfil de um acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**; **MAC, uma seleção do acervo na Cidade Universitária** textos históricos Sergio Milliet et al; LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**; MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil**. Sobre o MASP destaco as publicações de BARDI, Pietro Maria: **História do MASP**; **The arts in brazil: a new museum at São Paulo**; **MASP Assis Chateaubriand ano 30**; **40 anos de MASP**; **A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. E também: SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos (org.). **Masp 60 anos. A história em 3 tempos**; HOSSAKA, Luiz & BARDI, Pietro Maria. **Coleção Lina Bo e P.M. Bardi no acervo do MASP**; CANAS, Adriano Tomitão. **MASP Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade 1947-1957**; POLITANO, Stela. **Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo**; MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em suspensão**.

¹¹⁴ BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p.5

¹¹⁵ “Correspondências com o prof. P.M.Bardi. Museu de Arte, Rua 7 de Abril 216, São Paulo”. ASAC, Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*)



Figura 13 - Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi.

Fonte: Instituto Bardi Casa de Vidro.

Disponível em: http://institutobardi.com.br/?page_id=59

Permito-me, então, de aconselhar-lhe a sugerir uma individual do maior pintor brasileiro, Lasar Segall que poderia apresentar as suas obras de 1908 até hoje. O nosso museu está preparando a sua exposição retrospectiva para o mês de novembro e o senhor poderia analisar se a sugestão é interessante por meio do material que publicaremos. [...] Tenha presente que o período mais importante de Segall é a aquele expressionista: 1912 a 1921.

Acredito que com esta mostra o Brasil poderia estar bem representado. E se for o caso de querer uma participação maior, sugiro de encarregar diretamente uma pessoa, independentemente de práticas oficiais. Aproveito a ocasião para confirmar que o amigo Chateaubriand está a sua disposição para qualquer coisa que lhe possa interessar.¹¹⁶

¹¹⁶ Tradução da autora, original: *Mi permetto perciò di consigliarLe di rivolgere invito per una personale al maggiore pittore brasiliano, Lazar Segall che potrebbe presentare le sue opere dal 1908 a oggi. Il nostro Museo sta preparando la sua esposizione retrospettiva per il mese di Novembre, e Lei potrebbe giudicare l'interesse della cosa attraverso le monografie che pubblicheremo. Ma credo che Ella si potrebbe già formare un'idea attraverso le monografie del Fierens e di Waldemar George, tenendo presente che l'opera più notevole del Segall é quella espressionista: 1912-1921. Credo che con questa mostra il Brasile potrebbe essere ben rappresentato. Nel caso che Ella volesse una partecipazione maggiore, La consiglio di incaricare direttamente*

Esta foi a primeira de muitas tentativas de Bardi em expor Segall na Bienal de Veneza, como também de se inserir na representação brasileira, conforme mostra a pesquisadora Marina Barbosa, que dedica um subcapítulo de sua tese à questão “Segall” como objeto da disputa pela liderança do Brasil em Veneza, por parte de Matarazzo e Bardi. De acordo com Barbosa, apesar de Segall ter sido mais vinculado ao MASP, Matarazzo também tentou algumas vezes levá-lo para a *Biennale*. A pesquisadora menciona a tentativa de colaboração entre as duas instituições brasileiras para tal escopo, mas que não se mostrou eficaz.

A confluência de interesses comuns existentes entre o MASP e o MAM, em representar o Brasil na Bienal de Veneza, causou uma série de desconfortos, entre os próprios museus, a Bienal de Veneza e os representantes políticos ítalo-brasileiros. Neste sentido, foram tentadas a colaboração entre as instituições paulistas, como verificado em pedido da Embaixada Italiana do Rio de Janeiro à Bienal de Veneza, mas Giovanni Ponti aconselhou que estas negociações fossem realizadas *in loco*, apontando que o MASP se mostrara favorável em organizar uma mostra de Lasar Segall, junto ao MAM¹¹⁷.

A mostra de Segall ocorreu em 1958, após a morte do artista ocorrida no ano anterior. Porém, antes de sua morte, Bardi empenhou-se pela quarta vez na organização de uma mostra do artista na *Biennale*, que desta vez, aconteceu: “Enfim, uma exposição de Lasar Segall seria realizada, encerrando a incansável saga de colaboração entre o MASP e o MAM na *Biennale di Venezia*”.¹¹⁸

É possível identificar a mesma abordagem colaborativa do documento anterior também em outras correspondências, em que se percebe ainda uma conexão paralela àquela oficial com o MAM-SP, sendo construída entre Bardi / MASP e a *Biennale*, mas que não encontramos registros de sua efetivação. Em outra carta para Pallucchini, do mesmo ano, temos novamente um tratamento semelhante onde Bardi ratifica a disponibilidade de Chateaubriand em organizar a participação brasileira.

Caro Pallucchini, soube por jornais que a Bienal fará uma mostra de Ernesto De Fiori. Tenha presente que o nosso museu possui as mais importantes obras de De Fiori aqui realizadas. Tenha também presente que eu pessoalmente possuo uma das obras mais importantes do escultor “A

una persona, indipendentemente da pratiche ufficiali. Trovo occasione per confermare che l'amico Chateaubriand sta a Sua disposizione per qualunque cosa Le possa interessare. In: Correspondência de Pietro Maria Bardi endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 26 de agosto de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹¹⁷BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p.136

¹¹⁸Idem. p.140

banhista” de 1917. [...] Exatamente nestes dias, conversei com o diretor geral do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional e tive a impressão que se repetirá o caso do ano passado.

Se o senhor desejar, o Museu poderia se ocupar na organização de uma mostra digna do Brasil e da Bienal.¹¹⁹

Em outra carta datada em 26 de dezembro de 1949, Pallucchini informa a Bardi que o MAM-SP ofereceu um prêmio em nome do museu no valor de 500 mil libras e que esta proposta é muito interessante e, por isso, irrecusável, mas que tentará um modo de colocá-lo na comissão da mostra brasileira. Na transcrição a seguir, onde se lê Pettorutti, na verdade, refere-se a Portinari¹²⁰.

Caro Bardi, sobre a participação brasileira na próxima Bienal, devo informar-lhe, de modo amistoso e particular, que eu recebi nestes dias uma oferta do presidente do Museu de Arte Moderna, o qual assume todas as despesas de transporte e seguros do Brasil e Veneza para organizar uma exposição di Pettorutti e Segall e Cavalcanti. Além disso, o diretor do museu está oferecendo também um prêmio de 500.000 libras em que a Comissão da Bienal terá a máxima liberdade para decidir onde inseri-lo. O senhor sabe, caro Bardi, com quanta simpatia eu acompanho o seu trabalho e o quanto atribuo valor à sua colaboração. Mas devo lhe dizer porém que esta oferta é muito interessante para a Bienal, a qual certamente não pode recusar. Eu tentarei, se o senhor concordar, de incluí-lo na Comissão desta mostra brasileira. Mas isto, o senhor entende, não depende apenas de mim.¹²¹

Em seguida a esta correspondência, Umbro Apollonio enviou uma carta para Bardi no dia 13 de janeiro de 1950, para reafirmar a informação transmitida por Pallucchini e

¹¹⁹Tradução da autora, original: *Caro Pallucchini, ho saputo attraverso i giornali che la Biennale terrà la postuma di Ernesto De Fiori. Tenga presente che il nostro Museo possiede le più importanti opere di De Fiori qui eseguite. Tenga pure presente che io posseggo personalmente uno dei capolavori dello scultore – “La Bagnante” del 1917. Proprio in questi giorni ho parlato personalmente con il direttore generale del Servizio do Patrimônio Artístico Nacional ma ho avuto l'impressione che si ripeterà il caso dello scorso anno. Se Lei crede il Museo si potrebbe incaricare di organizzare una mostra degna del Brasile e della Biennale.* In: Correspondência de Pietro Maria Bardi endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 26 de agosto de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

¹²⁰Vemos em alguns documentos, neste ponto da comunicação entre *Biennale* e Bardi, o nome de Portinari ser substituído por Pettorutti, equivocadamente. Ver: BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969).** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p. 121.

¹²¹Tradução da autora, original: *Caro Bardi, circa la partecipazione brasiliana alla prossima Biennale devo informarLa, in via amichevole e riservata, che ho ricevuto in questi giorni un'offerta dal Presidente del Museo d'Arte Moderna il quale si assume tutte le spese di trasporto e di assicurazione dal Brasile a Venezia per organizzare un'esposizione di Pettorutti e Segala e Cavalcanti. Il Presidente del Museo inoltre offre un premio di 500.000. Lire da assegnarsi con la massima libertà da parte della Commissione della Biennale. Lei sa, caro Bardi, con quanta simpatia io segua la sua attità e come faccia spesso assegnamento sulla Sua collaborazione. Devo dirLe però che questa offerta è molto interessante per la Biennale la quale non può certo rigiutarla. Io vedrò di fare in modo, se Lei è d'accordo, di includerla nel Comitato di questa Mostra Brasiliana. Ma la cosa, come Lei capisce, non dipende da me soltanto.* In: Correspondência de Pietro Maria Bardi a Rodolfo Pallucchini, datada de 26 de agosto de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b.5).

solidarizar-se com o diretor do MASP. “Claro que teria sido oportuno se tivesse chegado primeiro uma proposta concreta por parte do seu museu, aí então, as coisas teriam caminhado de modo diferente”¹²². Nesta correspondência, Apollonio também agradece e anui com a oferta de Bardi que colocou à disposição da *Biennale* a coleção do MASP e seu acervo pessoal do artista ítalo-brasileiro Ernesto De Fiori. Não foi encontrada nenhuma correspondência que comprove ou não o empréstimo, mas no arquivo online do ASAC o nome de De Fiori consta na relação de artistas de 1950 e na tese da pesquisadora Renata Rocco, sobre a participação do artista Danilo Di Prete na criação da Bienal de São Paulo, ela afirma que a participação de Bardi ficou restrita à sala de Ernesto de Fiori¹²³. A obra “A banhista” que ele cita na carta da Pallucchini de 23 de novembro do mesmo ano, não aparece na relação das obras.

De acordo com Rocco, outras correspondências se seguiram entre Pallucchini e Bardi que se mostrou decepcionado com a decisão da *Biennale*, tendo afirmado que se Pallucchini o “tivesse consultado sobre as despesas, Chateaubriand teria sugerido um prêmio mais polpudo, capaz de empalidecer o de Ciccillo”¹²⁴. Em uma carta de Pallucchini para Bardi, ainda sobre a justificativa do prêmio oferecido por Ciccillo ter sido o critério que abriu as portas da *Biennale* para o MAM-SP, o secretário escreveu como últimas linhas de uma extensa correspondência: “Acredite que nós também sentimos muito por não termos realizado mais com o seu museu. Mas certamente não fecharemos a porta na cara de um prêmio de Chateaubriand! Pelo contrário, seria muito apreciado”¹²⁵. No trecho de uma carta de 1952, de Pallucchini a Bardi, vê-se que ainda existia um movimento de Bardi em direção à *Biennale* e vice e versa.

Nós demos alguns passos na direção de provocar o interesse do nosso embaixador no sentido que o senhor começou, ou seja, tentamos que fosse iniciada uma colaboração entre Matarazzo e Chateaubriand, mas não parece que a tentativa teve sucesso. Estas são coisas, que como se sabe pela experiência, devem ser resolvidas pessoalmente, no lugar. [...] Claro, o

¹²²Tradução da autora, original: “Certo sarebbe stato opportuno che fosse arrivata in precedenza qualche proposta concreta da parte del tuo Museo e allora le cose probabilmente sarebbero andate altrimenti”. In: Correspondência de Umbro Apollonio endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 31 de janeiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹²³ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. Tese de doutorado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2018. p.79

¹²⁴Idem. p.78

¹²⁵Tradução da autora, original: *E creda che anche a noi dispiace che non si sai fatto di più com Il suo Museo. Ma certamente non chiuderemmo la porta in faccia ad um prremio di Chateaubriand! Sarebbe anzi molto gradito*. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 03 de fevereiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Brasil deveria construir um pavilhão: e para este propósito não seria mesmo possível que Chateaubriand e Matarazzo juntos, façam este belo gesto? ¹²⁶

Quanto ao posicionamento de Chateaubriand, fica claro que por meio de Bardi houve uma tentativa de aproximação com a Bienal de Veneza, mas com o objetivo que o MASP estivesse na linha de frente da representação brasileira. Uma vez impossibilitada esta expectativa, Bardi e Chateaubriand se recuaram neste primeiro momento, apesar da *Biennale* ter deixado clara a intenção de somar as forças institucionais brasileiras como, também, de não obstruir ou fragilizar nenhum canal de relacionamento com Chateaubriand, tampouco criar uma indisposição diplomática com o italiano radicado no Brasil, conforme pondera Rocco:

Não é estranho todo o cuidado da Bienal de Veneza com Bardi, haja vista o papel diplomático que ele assumira quando migrou ao Brasil em 1946, vindo promover a arte italiana na América do Sul; [...] Bardi era figura altamente reconhecida em território italiano, e seus feitos no Brasil com o MASP, respaldados por uma figura da importância de Chateaubriand, não poderiam de forma alguma ser tratados com indiferença. ¹²⁷

Certamente, essa “disputa” causou um mal-estar nos organizadores da *Biennale*, que se viram em uma difícil situação com os dois personagens principais da promoção artística em um país então considerado de grande promessa para o futuro, também no campo das artes visuais, e que teria muito para contribuir com a política de internacionalização iniciada pela Bienal de Veneza. Deste modo, os organizadores da mostra italiana buscavam encontrar uma forma diplomática para que nenhum deles se sentisse preterido. Como a tentativa de promover a colaboração entre as duas instituições brasileiras não funcionou, seria inevitável alguém sair indisposto desta situação, o que ocorreu com Bardi. A “disputa” foi também motivada pela intenção que havia em ambas as partes de inaugurar uma Bienal internacional no Brasil, conforme Rocco menciona em sua tese, em que o próprio Ciccillo relata que Chateaubriand o convidou, certa vez, para realizar junto a ele uma grande manifestação de arte na sede do

¹²⁶Tradução da autora, original: *Noi avevamo fatto dei passi interessando il nostro Ambasciatore nel senso a cui Ella accenna, avevamo cioè procurato di avviare una collaborazione tra Matarazzo e Chateaubriand; ma non mi pare che il tentativo sia riuscito. Sono cose queste che, come si sa per esperienza, andrebbero risolversi di persona, sul posto. Avevamo appunto chiesto che, per interessamento del vostro Museo, ci fosse una mostra di Segall. D'altra parte c'è anche un problema di spazio quest'anno le richieste di partecipazione da parte di Stati stranieri sono state superiori ad ogni aspettativa ed al Brasile non abbiamo potuto dare che uno spazio uguale alla volta scorsa. Certo il Brasile dovrebbe costruirsi un padiglione: ed a questo proposito, non è proprio possibile che Chateaubriand e Matarazzo assieme facciano questo bel gesto?.* In: Idem. Veneza: 08 de abril de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

¹²⁷ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. Tese de doutorado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2018. p.79

antigo Automóvel Clube, mas que ele havia rejeitado porque sua intenção era fazer algo para o povo, enquanto a de Chateaubriand era para um grupo de privilegiados.¹²⁸ É obvio que entrar pela sala principal do grande salão veneziano seria de providencial importância para a realização de uma grande mostra de caráter internacional nos moldes de Veneza. Tanto é verdade que conforme aponta a pesquisadora Marina Barbosa, Ciccillo cuidou rapidamente de comunicar à *Biennale* a criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo inspirada na mostra de Veneza e que colocaria o Brasil no cenário mundial das artes, além de fortalecer as relações entre Brasil e Itália:

Poucos dias antes da inauguração da *XXV Biennale di Venezia* de 1950, na qual se concretizaria a primeira participação do Brasil na exposição, Matarazzo Sobrinho escreveu a Rodolfo Pallucchini e expôs a ideia da criação da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para tal, solicitou o envio do Regulamento da Bienal de Veneza e solicitou conselhos baseados em sua experiência e competência, além de exprimir o desejo de cooperação entre ambas Bienais, alegando que o Brasil não tinha nem ambiente e nem tradição, comparado à experiência italiana.¹²⁹

A Bienal de São Paulo foi inaugurada em 1951 com a soma de esforços de muitas pessoas, mas tendo a figura de Matarazzo como personagem central de uma importante história para as artes plásticas do Brasil. Idealizada como um espelho da Bienal de Veneza, a pesquisadora Renata Zago atesta em sua tese de doutorado, onde aborda as Bienais Nacionais de São Paulo dos anos 1970, que a Bienal de São Paulo “teve papel decisivo na internacionalização da arte brasileira, ou seja, sua vinculação aos desenvolvimentos da arte moderna do pós-guerra. [...] A partir daí, ela se estabelece como o principal meio de contato da arte brasileira com o cenário artístico internacional”¹³⁰.

2.2.2 - Ciccillo Matarazzo e a primeira representação do Brasil em Veneza

No dia 03 de outubro de 1949, o professor Giovanni Ponti, comissário extraordinário da Bienal de Veneza, posição equivalente ao presidente da exposição, enviou ao então embaixador brasileiro, Pedro de Moraes Barros, uma carta convidando o governo brasileiro para participar da mostra italiana. “No quadro da sua renovada atividade, que se inicia sob

¹²⁸Idem. p.84

¹²⁹BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p. 124

¹³⁰ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970 – 76**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade estadual de Campinas, 2013. p. 48

unânicos auspícios, a Bienal de Veneza tem a honra de se dirigir, por meio de Vossa Excelência, o seu cordial convite de participação ao Governo dos Estados Unidos do Brasil”¹³¹. No dia 29 de abril, o Ministério das Relações Exteriores da Itália endereçou uma correspondência à Presidência da Bienal de Veneza, transcrevendo o comunicado recebido da Embaixada da Itália:

Transcreve-se em seguida o que comunicou no dia 8 do mês corrente a Embaixada da Itália no Brasil: “Tem-se a honra de comunicar a este Ministério que o governo brasileiro aceitou em participar da XXV Bienal de Veneza e nominou à frente da delegação brasileira o dr. José Simon Leal, funcionário deste Ministério da Educação.

A tarefa de recolher e selecionar o material destinado à Bienal foi confiado ao Museo de Arte Moderna de São Paulo, o qual oferecerá um prêmio de meio milhão de liras à melhor obra brasileira.

Para oportuno conhecimento deste Ministério, informa-se que a delegação brasileira constará de oito críticos de arte, entre os quais estarão um representante do Museu de Arte de São Paulo e um do Museu de Arte Moderna da mesma cidade”.¹³²

Desta carta, vale ressaltar duas observações: a primeira diz respeito ao prêmio que será oferecido “à melhor obra brasileira”. Essa afirmação já havia sido retificada por Pallucchini em outra carta¹³³, pois tal prêmio não seria exclusivo para um artista brasileiro, conforme esclareceu Ciccillo. Outra observação é que o Museu de Arte de São Paulo – MASP, de Chateaubriand, consta como instituição envolvida na comissão de seleção da delegação brasileira, fato não ocorrido.

A organização da representação brasileira foi encabeçada por Ciccillo Matarazo, em nome do MAM-SP e, desta vez, ele adotou uma postura assertiva e presente desde as primeiras negociações. Neste documento, datado em 05 de dezembro de 1949, remetido pelo empresário à presidência da Bienal de Veneza, em resposta ao convite feito às autoridades

¹³¹Tradução da autora, original: *Nel quadro quindi della sua rinnovata attività che si inizia sotto gli auspici di unanimi consensi, la Biennale di Venezia è lieta di rivolgere, mediante l'autorevolissimo tramite dell'E.V., il suo cordiale invito di partecipazione al governo degli Stati Uniti del Brasil*. In: Correspondência de Giovanni Ponti endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Pedro de Moraes Barros. Veneza, 03 de fevereiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

¹³²Tradução da autora, original: *Si trascrive qui di seguito quanto ha comunicato in data 8 corrente l'Ambasciata d'Italia nel Brasile: "Si ha l'onore di comunicare a codesto Ministero che il Governobrasiliano ha accettato di partecipare alla XXV Biennale di Venezia e ha nominato a capo della Delegazione brasiliana il dr. José Simon Leal funzionario di questo Ministero dell'Educazione. Il compito di raccogliere e selezionare il materiale destinato alla Biennale è stato affidato al Museo d'Arte Moderna di San Paolo il quale offrirà un premio di mezzo milione di lire alla migliore opera brasiliana. Per opportuna conoscenza di codesto Ministero si informa che la delegazione brasiliana conterà di otto critici di arte tra i quali figurano un rappresentante del Museo d'Arte di San Paolo ed uno del Museo d'Arte Moderna della stessa città"*. In: Correspondência do Ministério das Relações Exteriores da Itália endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. Roma, 29 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

¹³³Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro. Veneza, 13 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

brasileiras para a inserção deste país na mostra italiana, Matarazzo sugere a “representação privada brasileira”, em que os trâmites não passam, necessariamente, pelas autoridades nacionais e coloca-se, por meio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, como responsável por tal representação, conforme mostra o trecho inicial da correspondência:

O Museu de Arte Moderna de São Paulo do Brasil sempre teve o desejo de ver satisfeita uma sua velha aspiração: aquela de poder organizar a participação na Bienal, de alguns pintores mais significativos das tendências da arte moderna brasileira.

Tendo agora conhecimento um convite feito neste sentido às autoridades nacionais, desejaremos que esta respeitável presidência considerasse, ao contrário, as vantagens que poderiam surgir de uma representação privada brasileira. Para tal escopo, temos o prazer de apresentar o professor Eduardo Bizzarri, adido cultural do Consulado Geral d'Itália em São Paulo, que incumbimos a tarefa de analisar junto a esta Direção tal possibilidade e que credenciamos como nosso representante.¹³⁴

Esta atitude de Matarazzo em propor uma organização fora dos trâmites burocráticos oficiais, indica, sobretudo, a forma encontrada por ele para que houvesse uma maior agilidade em todo o processo de produção que uma representação nacional artística demanda. Muito provavelmente, o empresário buscava uma solução para o possível problema que havia se apresentado na edição passada, onde a morosidade encontrada nos ritos governamentais, a falta de empenho e iniciativa oriundos do funcionalismo público atrasaram e impossibilitaram a participação do Brasil em Veneza. Além disso, como já visto, existia o enorme interesse em estruturar a representação do Brasil, que estava sendo também disputada por Bardi, em nome do MASP e Chateaubriand. É possível que a intenção de promover no Brasil uma bienal de arte e ter o certame italiano como modelo de sucesso a ser seguido, tenha sido o fator decisivo para que ele propusesse a organização “privada” como forma de demarcar território nos jardins da *Biennale* e garantisse que Bardi não fizesse parte da representação. Para ele, percorrer os trâmites institucionais e interagir diretamente com a organização da mostra italiana, seria um modo eficiente para saber replicá-los no seu projeto da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, que ele inaugurou no ano seguinte, em 1951.

¹³⁴Tradução da autora, original: *Il Museo di Arte Moderna di San Paolo del Brasile sempre ebbe in animo di poter veder soddisfatta una sua vecchia aspirazione: quella di poter organizzare la partecipazione alla Biennale di alcuni pittori più significativi delle tendenze dell'arte moderna brasiliana. Essendo ora a conoscenza di un invito fatto in tal senso alle autorità nazionali, desidereremmo che codesta On. Presidenza considerasse al contrario i vantaggi che potrebbero scaturire da una rappresentazione privata brasiliana. A tal uopo abbiamo il piacere di presentare il Prof. Eduardo Bizzarri, addetto culturale del Consolato Generale d'Italia in San Paolo che incumbiamo dell'incarico di studiare con cotesta Direzione tale possibilità e che credenziamo come nostro rappresentante.* In: Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Um artigo escrito por Lourival Gomes Machado, comissário do Brasil em 1958, na ocasião da 29ª Bienal de Veneza, diz respeito à representação brasileira de 1950, a partir de uma visão mais ampla após cinco representações brasileiras consecutivas. Ele escreve sobre as dificuldades enfrentadas por Matarazzo em conciliar o caráter oficial solicitado pela *Biennale* para uma representação nacional, com as exigências práticas que cobravam agilidade. Ao que tudo indica, realmente, houve um impasse para a organização da nossa delegação ao submeter-se ao governo brasileiro nesta missão, o que não se restringiu à primeira participação do Brasil, mas também, às edições seguintes como afirma Gomes Machado:

[...] Assim, desde 1950, cada dois anos há salas nacionais em Veneza. Cabe acrescentar que, regulamentarmente, nos “Giardini” só devem figurar representações oficiais, ou seja, enviadas pelos governos ou por sua delegação, o que logo deixa bem claro que, além do que moral e materialmente lhe custou de esforços cada Bienal de Veneza, Francisco Matarazzo Sobrinho deveu ainda enfrentar certas estafantes tarefas complementares, primeiro procurando demonstrar ao governo federal a vantagem da iniciativa e, depois, esperando que esse mesmo governo se lembrasse de que havia alguém disposto a realizá-la “sem onus para o erário público”, como dizem as portarias. De 1950 a 1956, por quatro vezes foi renovada a difícil batalha e, se na oportunidade inicial (disso dou testemunho) a opacidade dos órgãos oficiais era total, não há dúvida de que paulatinamente, como é clássico, ao menos a compreensão geral do problema foi melhorando.¹³⁵

Assim, constatada a inabilidade dos meios públicos e até mesmo o desinteresse por parte do governo para efetivar a estreia da arte brasileira na Itália, Matarazzo, astuciosamente, para ter em mãos a organização da representação brasileira, propõe para a *Biennale* contrapartidas que se tornam irrecusáveis, conforme relatado em várias correspondências. Ele se prontificou a oferecer uma premiação a um artista, não necessariamente brasileiro, como já mencionado: “Na qualidade de presidente do Museu de Arte Moderna, e em meu nome, estaria disposto a instituir um prêmio em dinheiro no valor de 500.000 liras italianas, denominado prêmio Museu de Arte Moderna São Paulo Brasil”¹³⁶. Além de assumir todas as despesas relativas a seguros e transportes das obras do Brasil e da Itália. Porém, no

¹³⁵MACHADO, Lourival Gomes. “O Brasil em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 set. 1958 p.14

¹³⁶Tradução da autora, original: *In qualità di Presidente del Museo di Arte Moderna, ed in nome mio personale, sarei disposto ad istituire un premio in denaro dell'importanza di 500,000 lire italiane, denominato premio 'Museo de Arte Moderna São Paulo Brasil*. In: Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*)

regulamento¹³⁷ da 25ª edição da Bienal, entende-se que cada país deveria se responsabilizar pelo custo do envio de suas obras até a fronteira italiana e de lá os custos seriam arcados pela Bienal se o transporte fosse feito por meio ferroviário de baixa velocidade. O mesmo vale para o caminho inverso das obras até o país de origem. (ver ANEXO 4).

A motivação de Ciccillo para assumir este papel pode ter várias nuances, como a vaidade, a competição, o pioneirismo, a liderança e, sobretudo, a estreita relação com Veneza visando à criação de uma bienal brasileira. Mas, possivelmente, diz respeito também ao fato de garantir a participação do Brasil e de assegurar a legitimidade da escolha dos artistas e das obras, conferindo esta função a nomes de conhecida competência, pluralidade e relevância no ambiente artístico.

Este museu poderia se empenhar para enviar à Bienal obras de artistas que representassem fielmente, no conjunto, o panorama contemporâneo da arte moderna do Brasil. A escolha de tais nomes poderia vir de um júri formado, além do presidente do Museu de Arte Moderna e do secretário geral da Bienal, por um grupo formado com os maiores críticos do Brasil, dos quais nos permitimos sugerir os nomes. De São Paulo: Sergio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. Do Rio de Janeiro: Mario Barata, Santa Rosa e Mario Pedrosa.¹³⁸

A resposta a esta carta foi enviada por Giovanni Ponti, no dia 7 de janeiro de 1950, que com muito entusiasmo respondeu positivamente à proposição de Ciccillo Matarazzo, demonstrando grande apreço e admiração pela iniciativa do industrial ítalo-brasileiro, como demonstra o começo da correspondência, também encontrada no acervo documental do arquivo histórico da *Biennale* em Veneza:

Honroso Presidente, recebi a sua gentil carta do dia 5 de dezembro, encaminhada pelo professor Edoardo Bizzarri, e esta encontrou em mim a mais profunda complacência pelo gesto verdadeiramente primoroso que o senhor se propõe a fazer em relação à Bienal. Eu devo antes de qualquer coisa, externar meus sentimentos de reconhecimento pelo senhor ter almejado, com o oferecimento de um prêmio intitulado Museu de Arte Moderna de São Paulo, conferir maior importância e maior prestígio à nossa manifestação. Eu desejo que com este entendimento a nossa relação possa estreitar-se sempre mais e promover recíprocas vantagens, sobretudo,

¹³⁷Regulamento da 25ª Bienal de Arte de Veneza. Da participação estrangeira, item 18. Pág. 4. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*). (Anexo 3)

¹³⁸Tradução da autora, original: *Questo Museo potrebbe impegnarsi ad inviare alla Biennale opere di artisti che rappresentassero fedelmente nell'insieme il panorama contemporaneo dell'arte moderna del Brasile, la scelta dei cui nomi potrebbe venire effettuata da una giuria composta oltre che dal Presidente del Museo di Arte Moderna e dal segretario generale della Biennale, da un gruppo composto dei maggiori critici del Brasile e di cui ci permettiamo suggerire i nomi: di San Paolo: Sergio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. di Rio de Janeiro: Mario Barata, Santa Rosa e Mario Pedrosa.* In: Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*)

incrementando as metas que perseguimos, isto é, aquelas de favorecer, de todas as formas, a difusão da arte moderna.

Devo agradecer ainda ao senhor por ter assumido o cargo de apresentar na XXV Exposição Bienal de Arte, uma seleção de pinturas modernas brasileiras, o que para nós representa especial interesse, já que esta arte na Itália é quase totalmente inédita.¹³⁹

No decorrer da correspondência, Ponti recomenda que a delegação brasileira não seja formada por uma grande quantidade de artistas e indica um número de dois ou três nomes, que segundo ele é razoável, de acordo com os critérios estabelecidos para aquela edição, sugerindo também os artistas: Portinari, Segall e Di Cavalcanti. O fato, no mínimo curioso, é que esta representação foi composta por doze artistas. No trecho seguinte da carta, Ponti é enfático na recomendação sobre o número reduzido da delegação:

Segundo o que foi conferido com o professor Bizzarri, pensamos que seja mais oportuno e, também, melhor conforme os critérios que foram estipulados para a exposição de 1950, que a mostra organizada pelo senhor se baseasse apenas em duas ou três mostras individuais. Pensamos, então, que poderia trazer, por exemplo, Portinari, Segall e Di Cavalcanti.

Não posso agora precisar o número de obras, porque antes precisamos estabelecer a disposição geral e, conseqüentemente, o espaço que poderemos colocar às ordens para esta seção brasileira. De qualquer modo, sobre os detalhes combinaremos em breve.

Interesso-me em ressaltar que não considero conveniente, de acordo com a característica da mostra brasileira, colocar à frente dela uma comitiva numerosa. Acredito que as duas ou três mostras individuais poderiam ser realizadas “com curadoria do Museu de Arte moderna de São Paulo”, e ter como comissário o senhor mesmo, na sua qualidade de Presidente do Museu.¹⁴⁰

¹³⁹Tradução da autora, original: *Onorevole Presidente, ho ricevuto la Sua cortese lettera del 5 dicembre recatami dal prof. Edoardo Bizzarri, ed essa ha trovato in me il più profondo compiacimento per il gesto veramente squisito che Lei si appresta a fare nei confronti della Biennale. Io devo innanzi tutto esternare i sensi della mia migliore riconoscenza per aver voluto, con il conferimento di un premio, intitolato al Museo d'arte moderna di San Paolo, dare maggiore importanza e aggioire prestigio alla nostra manifestazione. Io mi auguro che con questa intesa i nostri rapporti possano rinsaldarsi sempre di più e promuovere reciproci vantaggi, soprattutto incrementando gli scopi che perseguiamo, quelli cioè, di favorire con tutti i mezzi la diffusione dell'arte moderna. Devo tanto più ringraziarLa per essersi voluto assumere l'incarico di presentare alla XXV Esposizione Biennale d'arte una scelta di pitture moderne brasiliane, ciò che per noi riveste particolarissimo interesse, dato che quest'arte è in Italia quasi del tutto inedita.* In: Correspondência/ resposta de Giovanni Ponti, comissário extraordinário da Bienal de Arte de Veneza, endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho. Veneza, 07 de janeiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*)

¹⁴⁰Tradução da autora, original: *Secondo quanto abbiamo conferido col Prof. Bizzarri, noi pensiamo sarebbe più opportuno, e anche meglio conforme ai criteri che sono stati fissati per l'esposizione del 1950, che la Mostra da Lei organizzata si basasse soltanto su due o tre personali. Noi pensiamo infatti che potreste portare per esempio Portinari, Segall e Cavalcanti. Non posso per ora precisarLe il numero delle opere, perchè dobbiamo prima stabilire l'ordinamento generale e, di conseguenza, lo spazio che potremmo mettere a disposizione per questa Sezione Brasiliana. Ad ogni modo sui particolari ci accorderemo tra breve. Mi interessa invece farLe presente che non ritengo conveniente, dato il carattere della Mostra Brasiliana, di mettere a capo di essa una commissione numerosa. Ritengo che le due o tre mostre personali potrebbero essere effettuate “A cura del Museo d'Arte Moderna di S. Paulo”, e avere a commissario Lei stesso, nella sua qualità appunto di Presidente del Museo.* In: Correspondência/resposta de Giovanni Ponti, comissário extraordinário da Bienal de Arte de

Outra recomendação que o comissário extraordinário faz a Ciccillo é aquela de a representação brasileira ter uma versão oficial para que a bandeira nacional possa ser erguida como acontece com os outros países que participam da *Biennale*. “Não escondo que eu ficaria muito satisfeito se o senhor encontrasse um modo para que tal mostra possua também um caráter oficial, de forma que nos dias da inauguração seja possível hastear a bandeira do Brasil, como acontece com todas as outras nações participantes”¹⁴¹. Matarazzo aceitou a sugestão. Porém, para assumir o caráter oficial da participação precisou da manifestação favorável do governo brasileiro e que todos os trâmites burocráticos passassem por órgãos governamentais. No caso foram envolvidos: a Embaixada do Brasil em Roma, a Embaixada da Itália no Rio de Janeiro, então capital brasileira, e o Ministério das Relações Exteriores da Itália¹⁴². Foi preciso também que o governo brasileiro indicasse um representante oficial para ser o comissário da representação brasileira, tendo sido escolhido o nome de José Simeão Leal, do Ministério da Educação. Um documento encontrado no arquivo histórico do Ministério das Relações Exteriores, Escritório de Representação no Rio de Janeiro (Ererio) atesta em um memorando de nomeação assinado pelo chefe da Divisão Cultural, R. Mendes Gonçalves, datado em 16 de março de 1950, a nomeação de Simeão Leal:

O Ministério da Educação e Saúde acaba de comunicar as modalidades da organização da nossa representação naquele certame artístico, sugerindo que o Ministro de Estado de Relações Exteriores nomeie o comissário responsável pela integral coordenação das comissões de seleção das obras a serem enviadas para Veneza, mas, ao mesmo tempo, indica o nome do Senhor Dr. José Simeão Leal para aquela função.¹⁴³

Efetivamente, o comissário do Brasil foi Ciccillo Matarazzo, com quem a *Biennale* e os demais órgãos se reportavam, e a figura de José Simeão Leal, como já dito, cumpria apenas a formalidade de uma representação oficial. Percebemos a aprovação de Matarazzo pela indicação, em correspondência a Ponti, de 13 de março de 1950: “O Dr. Leal é um alto funcionário do Ministério da Educação e é uma pessoa muito apreciada nos ambientes intelectuais; acredito que a comunicação de sua nomeação está para chegar ao senhor por

Veneza, endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho. Veneza, 07 de janeiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁴¹Tradução da autora, original: *Non Le nascondo che mi farebbe molto piacere se Lei potesse ottenere che a tale Mostra fosse dato anche un carattere ufficiale, in modo che Nei giorni dell'inaugurazione fosse possibile innalzare la bandiera del Brasile, come vien fatto per tutte le altre nazioni partecipante*. In: Idem.

¹⁴²Título original: *Ministero degli Affari Esteri*. Atualmente denominado: *Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale*.

¹⁴³Memorando de nomeação endereçada ao chefe do Departamento Político e Cultural, encontrado no Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, Escritório de Representação no Rio de Janeiro (Ererio). Rio de Janeiro, 16 de março de 1950.

meio dos canais diplomáticos.”¹⁴⁴ Ciccillo provavelmente não teria problemas no exercício de sua autonomia, por se tratar de alguém próximo, conforme indicam as participações de Simeão na Bienal de São Paulo, que veremos mais adiante.

Assim, as instituições responsáveis pela representação foram o Ministério da Educação e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Naquele período, os assuntos relativos à cultura eram tratados por meio do Ministério da Educação. O Ministério da Cultura foi instituído apenas em 1985, pelo Decreto 91.144 de 15 de março daquele ano.

Com inauguração prevista para começo de junho de 1950, as tratativas tiveram início no ano anterior, seguindo os protocolos diplomáticos, e a maioria das comunicações, como por exemplo, a nomeação do comissário, o prêmio oferecido e a própria confirmação da participação do Brasil, eram passadas a todos os órgãos. Em cartas datilografadas, poucas vezes telegramas, toda a organização desta edição aconteceu principalmente entre Matarazzo; Giovanni Ponti, correspondente ao atual presidente da Bienal; Rodolfo Pallucchini, secretário geral, cargo abaixo de Ponti; Carlos Alves de Souza, nominado Embaixador do Brasil em Roma, que substituiu Pedro de Moraes Barros e Mario Augusto Martini, Embaixador da Itália no Rio de Janeiro. As informações de ordem técnica concentravam-se mais entre Ciccillo e Pallucchini, como, por exemplo, na correspondência a seguir, em que o secretário geral da Bienal passa para Ciccillo as informações para o envio das obras.

Quanto ao envio, precisaria calculá-lo com base na possibilidade de embarque e tendo presente que as caixas deverão chegar no porto italiano – que acho poderá ser o de Gênova – por volta da metade de maio, no máximo, de modo que exista tempo para fazer o encaminhamento das obras a Veneza, sendo estabelecida a inauguração para os primeiros dias de junho.¹⁴⁵

As mesmas informações transcritas acima são transmitidas por Pallucchini ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, em correspondência de 02 de abril de 1950. Assim como também a José Simeão Leal, em comunicação do dia 21 de abril de 1950, mesmo sabendo-se ser Matarazzo o efetivo comissário. Como esta, temos outras comunicações que também são enviadas a Simeão. Nestes casos, não se trata de replicar a mesma carta, mas de transmitir as mesmas informações a destinatários diferentes. O que se vê, pelas comunicações

¹⁴⁴Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Giovanni Ponti. São Paulo, 13 de março de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁴⁵Tradução da autora, original: *Quanto all'invio, bisognerebbe calcolarlo in base alla possibilità d'imbarco e tenendo presente che le casse dovranno giungere nel porto italiano – che penso potrà essere Genova – verso la metà di maggio al più tardi, in modo che vi sia il tempo di fare l'inoltro delle opere a Veneza, essendo fissata la inaugurazione per i primissimi giorni di giugno*. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 25 de março de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

entre embaixadas e *Biennale*, é que todas as etapas da organização, como já dito, reiteravam-se, em cada órgão. Também a Embaixada da Itália no Rio de Janeiro participou do processo de montagem da delegação brasileira, como podemos confirmar na carta de Pallucchini ao Embaixador italiano, do dia 13 de abril: “Estou muito agradecido pela sua gentil correspondência dos primeiros dias deste mês, com a qual o senhor me informou que se estava organizando a coleta das obras brasileiras para enviar a Venezia.”¹⁴⁶.

Paralelamente à organização burocrática da participação brasileira, formava-se no Brasil a comissão de seleção que escolheria os artistas e obras para Veneza. A única informação encontrada sobre esta comissão de seleção foi registrada pelo jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 12 de abril de 1950. A nota relata o protesto assinado por artistas e críticos que se manifestaram contrários aos critérios adotados pela comissão de seleção que teria escolhido nomes ligados aos seus círculos de amigos. Também se manifestaram contrários à própria comissão, por ter se mostrado parcial. Conforme menciona o jornal, esta comissão foi formada por Sergio Milliet, Quirino da Silva, Lourival Gomes Machado e Ciro Mendes. O protesto registrado neste periódico propôs no lugar destes, os nomes de Maria Eugenia Franco, Osório César e Ibiapaba Martins. Como artistas, foram sugeridos Alfredo Volpi, Anita Malfatti e Aldo Bonadei.

Os artistas plásticos e críticos de São Paulo estiveram reunidos a 3 de abril para debaterem o problema relacionado com a representação paulista na XXV Exposição Bienal de Veneza. Nesta reunião foi resolvido por unanimidade o lançamento de um protesto no qual foram levantados os pontos de vista dos artistas, contrários ao critério adotado pela Comissão Organizadora encarregada em São Paulo pelo Ministério da Educação. Além de outras considerações preliminares, os artistas resolveram não aceitar a comissão de 4 elementos integrados pelos srs. Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Lourival Gomes Machado e Ciro Mendes, pelo fato de essa comissão ter-se limitado a escolher nomes de elementos que gozam de sua simpatia, vetando aos demais artistas a possibilidade – assegurada pelo critério da Bienal – de submeterem suas obras ao exame do júri. Em lugar deste júri, cujos componentes não gozam da confiança dos artistas pelo espírito de parcialidade demonstrado, foram eleitos e sugeridos à Comissão Organizadora, os srs. Maria Eugenia Franco, Osorio Cesar e Ibiapaba Martins. Elegeram ainda os pintores srs. Alfredo Volpi, Anita Malfatti e Aldo Bonadel como seus representantes no referido júri, de acordo com as recomendações da Bienal que determinam que 3 dos 7 membros do júri devem ser eleitos pelos artistas. O manifesto está assinado pelos seguintes artistas e críticos: René Lefèvre, Pola Rezende, Noemia Cavalcanti, Enrico

¹⁴⁶Tradução da autora, original: “*Le sono molto grato della Sua cortese lettera dei primi giorni di questo mese, con la quale Ella mi annunciava che si stava organizzando la raccolta delle opere da inviare a Venezia*”. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro. Veneza, 13 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Camerini, Walter Levy, Y. Takaoka, Alfredo Volpi, Germana d'Angella, Sofia Tassinari, Virgiana A., Luiz Sacilotto, Eva Fernandes, F. Rebolo Gonzales, Waldemar Cordeiro, Osorio Cesar, Milton Dacosta, Anatol Wladislaw, Lothar Charoux, Casimiro Fojer, Aldo Bonadel, Anita Malfatti, Rizotti, Geraldo de Barros, Vicente Mecozzi, Virgilio Della Monica, Maria Leontina Franco, Manuel Martins, Hebe de Carvalho, Alice Brill, Darcy Penteado, Oscar Campiglia, Ibiapaba, Eduardo Bucupira Filho, Suzuki, Jorge Mori e Herco – Adesões ao manifesto podem ser dadas na sede do Instituto dos Arquitetos, Rua Bento Freitas, 306, tel.: 6-4264.

Em TEMPO: - Antes de ter sido publicado o presente manifesto, o sr. Quirino da Silva pediu a sua demissão do júri acima referido.

Autorizo a publicação: São Paulo, 11 de abril de 1950.

VIRGINIA ARTIGAS (Firma reconhecida no 12º Tabelião de Notas).¹⁴⁷

Em correspondência já citada anteriormente neste trabalho, de Ciccillo à Presidência da Bienal, datada em 05 de dezembro de 1949, ele sugere a formação de um júri para a seleção dos artistas brasileiros que, além dele enquanto presidente do MAM-SP e do secretário geral da Bienal, seja formado “com os maiores críticos do Brasil, dos quais nos permitimos sugerir os nomes. De São Paulo: Sergio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. Do Rio de Janeiro: Mario Barata, Santa Rosa e Mario Pedrosa.”¹⁴⁸. Não foram encontrados documentos que confirmem os nomes propostos por Matarazzo na referida correspondência para a formação da comissão brasileira para esta 25ª edição. Uma nota no periódico *Correio da Manhã* sobre a presença de Milton Da Costa, um dos artistas brasileiros participantes desta Bienal, sugere ter sido uma notável comissão de críticos, conforme transcrito:

Da Costa é, sem contestação, uma das figuras mais fortes das novas gerações do Brasil. Ainda este ano, em reconhecimento aos seus méritos, a grande comissão de críticos entre os nomes consagrados, para do Rio e de São Paulo o escolheu, representar o Brasil na Bienal de Veneza.¹⁴⁹

O texto de apresentação da seção do Brasil assinado por Sérgio Milliet no catálogo oficial da 25ª Bienal de Arte de Veneza o indica como parte da comissão de seleção. Não há documentos textuais que comprovem qual comissão, de fato, vigorou. No entanto, provavelmente, foi aquela composta por Sergio Milliet, Quirino da Silva, Lourival Gomes Machado e Ciro Mendes e não aquela sugerida no protesto dos artistas e críticos relatado,

¹⁴⁷O ESTADO DE S. PAULO. “XXV Bienal de Veneza: Protesto dos artistas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1950. p.02

¹⁴⁸Tradução da autora, original: “...dei maggiori critici del Brasile e di cui ci permettiamo suggerire i nomi: di San Paolo: Sergio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz. Di Rio de Janeiro: Mario Barata, Santa Rosa e Mario Pedrosa”. In: Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi"* b. 5).

¹⁴⁹CORREIO DA MANHÃ. “Exposição Milton da Costa” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1950. p. 13.

tampouco a comissão recomendada por Ciccillo Matarazzo. Neste catálogo também consta: como comissário José Simeão Leal, diretor do serviço Documentações do Ministério da Educação; organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho; preparação da sala realizada por Paolo Matarazzo¹⁵⁰.

Em correspondência de 15 de maio de 1950, Ciccillo comunica à *Biennale*, por meio de Pallucchini, a alteração de comissário da representação brasileira, o que recebeu o consentimento da instituição italiana. Paolo Matarazzo foi indicado pelo MAM-SP para substituir Simeão Leal, que estará impossibilitado de viajar para a Itália para cuidar dos assuntos da representação nacional.

Encontrando-se o dr. José Simeão Leal, Comissário Geral do Brasil, na impossibilidade temporária de viajar para a Itália, não pode o Museu de Arte confiar-lhe, como era de seu desejo, o encargo de representá-lo em Veneza. Em tais condições, como já comunicamos telegraficamente no último dia 13, resolvemos nominar o Sr. Paolo Matarazzo representante oficial do Museo. Contemporaneamente, também o dr. José Simeão Leal tomou igual resolução credenciando o Sr. Paolo Matarazzo seu representante pessoal.¹⁵¹

Em um primeiro contato textual, Pallucchini, por meio de uma correspondência enviada a Paolo Matarazzo, saúda-o em nome da *Biennale* e comenta sobre a sala que hospedará o Brasil dentro do Palácio Central, atualmente chamado Pavilhão Central.

Posso no entanto lhe dizer que – como era o nosso desejo – mesmo nos encontrando dominados pelo espaço frente às numerosíssimas participações deste ano, para o Brasil reservamos no pavilhão italiano uma sala verdadeiramente magnífica seja por sua posição, seja também pela dimensão e as possibilidades que oferece de um ótimo posicionamento.¹⁵²

A sala que recebeu a representação brasileira, segundo consta no catálogo oficial desta edição, foi a sala LIII do Pavilhão Central no *Giardini*, mas não sabemos se esta sala referida

¹⁵⁰ **Catálogo oficial da XXV Bienal de Arte de Veneza**, seção “Brasil”, sala LIII. Veneza, 1950. p.214

¹⁵¹ Tradução da autora, original: *Trovandosi il dott. José Simeão Leal, Commissario Generale per il Brasile, nell'impossibilità temporanea di recarsi in Italia, non ha potuto il Museo di Arte Moderna affidargli, come era suo desiderio, l'incarico di rappresentarlo in Venezia. In tali condizioni, come già le comunicammo telegraficamente il 13 scorso, risolvemmo nominare il sig. Paolo Matarazzo rappresentanti ufficiale del Museo. Contemporaneamente, anche il dott. José Simeão Leal prese uguale risoluzione credenziando il sig. Paolo Matarazzo suo rappresentante personale.* In: Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 15 de maio de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁵² Tradução da autora, original: *Posso intanto dirLe che – come era nel nostro desiderio – pur trovandosi tiranneggiati dallo spazio di fronte alle numerosissime partecipazione di quest'anno, al Brasile abbiamo riservato nel padiglione italiano una sala veramente magnifica sia per la sua posizione, come pure per la vastità e le possibile che offre di un ottimo collocamento.* In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Paolo Matarazzo. Veneza, 18 de maio de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

por Pallucchini foi efetivamente aquela usado pelo Brasil, uma vez que ele não especifica a sala na citação acima.

Com inauguração da mostra italiana prevista para começo de junho, as obras selecionadas no Brasil foram transportadas para Veneza no navio italiano Marco Polo em meados de maio, segundo informação colhida na carta de Matarazzo a Pallucchini de 14 de abril, onde ele comunica ao secretário geral que “do Rio me informaram que as obras pré-escolhidas sairão do Brasil com o navio Marco Polo que chegará a Gênova provavelmente por volta de 16 de maio”¹⁵³. A relação das obras, no caso, telas, gravuras, desenho e esculturas, com suas dimensões e quantidades, foi enviada a Giovanni Ponti pelo Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Sousa, anexada a uma correspondência de 19 de maio de 1950. (A mesma relação de obras, com a mesma folha anexa, foi também enviada para a presidência da Bienal de Veneza, pelo Ministério das Relações Exteriores da Itália, em 5 de junho de 1950.

Deste modo, o Brasil fez sua estreia na Exposição Bienal Internacional de Arte, em 1950, em sua 25ª edição, aberta ao público dia 8 de junho até 15 de outubro do mesmo ano. Conforme já apresentado, o setor administrativo da Bienal teve como secretário geral, Rodolfo Pallucchini, como comissário extraordinário e presidente da comissão para a arte figurativa, Giovanni Ponti, e como diretor administrativo, Giovanni Piccini¹⁵⁴.

A primeira representação brasileira na Bienal de Veneza foi formada por doze artistas, entre os quais, alguns já aclamados e alguns mais jovens, que começavam a se destacar no ambiente artístico nacional, interessado pelos novos nomes que representariam, também, na Europa, a nossa arte moderna. A delegação apresentou, então, artistas identificados com o Modernismo, de acordo com o perfil do certame italiano e com a legitimidade alcançada no contexto da arte brasileira. Foram eles: Victor Brecheret (02 obras), Roberto Burle Marx (03 obras), Milton Dacosta (03 obras), Cicero Dias (04 obras), Emiliano Di Cavalcanti (04 obras), Flavio de Carvalho (04 obras), Candido Portinari (07 obras), José Pancetti (04 obras), Alfredo Volpi (04 obras), Bruno Giorgi (02 obras), Livio Abramo (08 obras), Oswaldo Goeldi (07 obras), em um total de 52 obras.¹⁵⁵ Segundo o Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas –

¹⁵³Tradução da autora, original: “*Da Rio sono stato informato che Il giorno 30 di aprile le opere prescelte partiranno con la nave Marco Polo che arriverà a Genova probabilmente verso Il 16 maggio*”. In: Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 19 abr. 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁵⁴Disponível no site: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&c=b>>. Acesso em: 23 out. 2017.

¹⁵⁵Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&s=4580&c=ea>>. Acesso em: 23 out. 2017.

ASAC, em Veneza, o total de obras apresentadas pelo Brasil foram 58¹⁵⁶, enquanto o Arquivo Histórico Wanda Svevo, em São Paulo, totalizam 52 obras expostas (ver ANEXO 1).

XXV ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE
AI GIARDINI
8 giugno 15 ottobre

LA PIÙ GRANDE RASSEGNA INTERNAZIONALE
MOSTRA ITALIANA

Mostre retrospettive di Giacomo Favretto, Medardo Rosso, Ernesto De Fiori, Lorenzo Viani, Mario Broglio, Cino Bozzetti • Personali di Carlo Carrà, Alberto Magnelli, Pio Semeghini, Gino Severini • 300 artisti invitati con 500 opere • 250 opere di artisti ammessi dalla Giuria • Dieci milioni di premi in palio



Mostra del "Fauves" • Mostra di quattro maestri del Cubismo • Mostra del Futurismo • Mostra del "Cavaliere Azzurro" • Mostra del Doganiere Rousseau

MOSTRE ESTERE

Nazioni espositrici: Austria, Belgio, Brasile, Cecoslovacchia, Colombia, Danimarca, Egitto, Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Irlanda, Israel, Jugoslavia, Messico, Olanda, Portogallo, Spagna, Stati Uniti d'America, Sud Africa, Svezia, Svizzera • Mostra retrospettiva di Ernst Barlach, Pierre Bonnard, John Constable, James Ensor, Wassily Kandinsky, J. C. Orosco, dei disegni di Saurat, etc. • Mostre personali e gruppi di opere di Arp, Beckmann, Braque, Delvaux, Gromaire, Hepworth, Hofer, Laurens, Lortjou, Marin, Matisse, Permeke, Picasso, Portinari, Rivera, Smith, Solana, Tamayo, Utrillo, Wotruba, Zadkine, ecc.

MOSTRA DELLE ARTI DECORATIVE VENETE:
vetri, mosaici, ceramiche, smalti, merletti, ricami, tessuti d'arte e lacche

ORARIO D'APERTURA:

GIUGNO	DALLE ORE 9 ALLE 19
LUGLIO	DALLE ORE 9 ALLE 19.30
AGOSTO	DALLE ORE 9 ALLE 18
SETTEMBRE - OTTOBRE	DALLE ORE 9 ALLE 17

PREZZI: ABBONAMENTO A DIECI INGRESSI L. 1.500 — BIGLIETTO D'INGRESSO L. 300
PER ARTISTI, INSEGNANTI, ECC. ABBONAMENTO RIDOTTO A DIECI INGRESSI L. 1.000 E BIGLIETTO D'INGRESSO L. 150
PER COMITIVI DI ALTRE VENTI PERSONE SCONTO DEL 50 %

OPERE D'ARTE PER IL VALORE DI TRE MILIONI SARANNO ESTRATTE A SORTE TRA I VISITATORI

VOMAZIONE DEI BIGLIETTI PERIZIARE: DALL'8 AL 20 GIUGNO E DAL 25 SETTEMBRE AL 10 OTTOBRE NEL PADIGLIONE ITALIANO

VAPORETTI PER I GIARDINI OGNI DIECI MINUTI — MOTOSCAFI OGNI VENTI MINUTI

TELEFONI DELL'ESPOSIZIONE 20.538 — 20.578

UFFICIO STAMPATE CARLO FERRARI - VENEZIA

Figura 14 - Cartaz da 25ª Bienal de Veneza, 1950. Fonte: ASAC. Disponível em: <http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=217703&p=1>.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&s=4580&c=eo>. Acesso em: 23 out. 2017.

Dos artistas indicados pela *Biennale* no início dos acordos da representação brasileira, Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall, apenas o último não participou desta edição. Sérgio Milliet em seu texto de apresentação da delegação brasileira no catálogo oficial, instrui sobre a participação dos envolvidos e justifica a ausência de alguns artistas, além de expor fatores que incidiram sobre a formação da representação do Brasil. Segue o texto de apresentação por Sérgio Milliet:

A representação do Brasil na Bienal de Veneza não pode, infelizmente, ser completa. O tempo à disposição do júri não permitiu efetuar uma escolha mais ampla de artistas. Pintores como Lasar Segall, já conhecido no ambiente artístico europeu, ou Bonadei, que atinge por volta de quarenta e cinco anos uma bela maturidade, encontraram-se, lamentavelmente, na impossibilidade de participar.

Por outro lado, o espaço reservado para a representação brasileira não tornou possível o envio dos trabalhos de grandes dimensões o que, de certo modo, prejudicou algum artista.

Entre aqueles que o júri considerou merecedores da honra de representar o país, Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho são os pioneiros da batalha do modernismo no Brasil. Os outros, mais jovens, já são expressões de suas épocas e falam assim, a linguagem internacional da pintura hodierna. É sem dúvida por este motivo que eles são menos embebedados de regionalismo e mais próximos das correntes em voga na Europa.

Estão ausentes na representação os primitivos, os pintores populares que teriam certamente interessado ao público de Veneza, mas a escolha das obras exigia um trabalho não indiferente de pesquisas e de exames. Pela mesma razão não aparecem entre os quadros apresentados trabalhos de pintores da nova geração.

Cabe ainda acrescentar, que em um país imenso como o Brasil, com comunicações difíceis, torna-se quase impossível reportar-se aos colecionadores, o que teria permitido o envio de trabalhos mais representativos da história da pintura brasileira.

O júri fez o seu melhor para dar uma ideia do estado atual da pintura e da gravura no Brasil e deseja que na próxima exposição de 1952 seja possível presentear uma escolha mais significativa.

A organização em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, de uma próxima Bienal com o modelo daquela de Veneza, será sem dúvida, uma ajuda para o acontecimento.¹⁵⁷

¹⁵⁷Tradução da autora, original: *La rappresentanza del Brasile alla Biennale di Venezia non può purtroppo essere completa. Il tempo a disposizione della giuria non ha permesso di effettuare una scelta più ampia di artisti. Pittore come Lasar Segall, già noto nell'ambiente artistico europeo, o Bonadei, che raggiunge verso i quarantacinque anni una bella maturità, si son visti purtroppo nell'impossibilità di parteciparvi. D'altra parte lo spazio riservato alla rappresentanza brasiliana non ha reso possibile l'invio di lavori di grandi dimensioni, cosa questa che in certo modo ha pregiudicato qualche artista. Fra quelli che la giuria ha considerato meritevoli dell'onore di rappresentare il paese, Di Cavalcanti e Flavio de Carvalho sono i pionieri della battaglia del modernismo nel Brasile. Gli altri, più giovani, sono già espressioni della loro epoca e parliamo quindi il linguaggio internazionale della pittura odierna. È senza dubbio per tale motivo che essi sono meno imbervuti di regionalismo e più prossimi alle correnti in voga in Europa. Sono assenti nella rappresentanza i "primitivi", i pittori popolari che avrebbero certamente interessato il pubblico di Venezia, ma la scelta delle opere esige un lavoro non indifferente di ricerche e di esame. Per la stessa ragione non figurano fra i quadri presentati lavori di pittori della nuova generazione. Occorre ancora aggiungere, che in un paese immenso quale il Brasile, con comunicazioni difficili, diventa quasi impossibile fare appello ai collezionisti, cosa questa che*

A mostra veneziana deste ano teve a participação de 26 países, recebeu 171.414 visitantes, contou com a presença de 921 artistas, incluindo italianos e estrangeiros, e expôs 3.343 obras no total¹⁵⁸. Outros países também participaram pela primeira vez da *Biennale* neste ano, além do Brasil: Canadá, Colômbia, Irlanda, Islândia e Israel.¹⁵⁹ Nesta edição, foram vencedores dos principais prêmios: pintura, Henri Matisse (França), escultura, Ossip Zadkine (França) e gravura, Frans Masereel (Bélgica)¹⁶⁰. O prêmio oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulado com o nome da instituição, teve como vencedor o artista mexicano David Alfaro Siqueiros, conforme relata Pallucchini em uma correspondência endereçada a Ciccillo datada em 26 de junho de 1950¹⁶¹.

Todo o processo de envio das obras e retorno ao Brasil teve como gestores dos despachos, a Embaixada do Brasil em Roma, junto com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sobre o retorno das obras, foram encontrados documentos que se referem às tratativas burocráticas. A primeira carta data de 10 de agosto, de Ciccillo a Pallucchini, perguntando sobre o processo de reenvio ao Rio de Janeiro, cidade de onde os trabalhos partiram, e da chegada das obras ao porto de Gênova, para o governo brasileiro providenciar as tratativas com o navio escolhido que sairia deste porto rumo ao Brasil. “Teria, por exemplo, o ‘Andrea Gritti’ de partida no dia 30 de outubro. Mas talvez essa data seja muito cedo, não?”¹⁶². Ciccillo enviou essa carta mais de um mês antes do encerramento da mostra¹⁶³, antes mesmo de receber aquela de Pallucchini, enviada aos comissários representantes das delegações estrangeiras, com todas as orientações de como proceder para a restituição das obras aos países de origem. Na carta, ele também orienta sobre as obras de Cícero Dias serem devolvidas diretamente ao artista em Paris, cidade de onde partiram, salvo o artista ter recomendado de modo diverso. Também trata sobre o empacotamento das obras “Acho que as

avrebbe permesso l'invio di lavori più rappresentativi della storia della pittura brasiliana. La giuria ha fatto del suo meglio per dare un'idea dello stato attuale della pittura e dell'incisione nel Brasile e si augura che nella prossima esposizione del 1952 sia possibile presentare una scelta più significativa. L'organizzazione a San Paolo, nel Museo di Arte Moderna, d'una prossima prima Biennale sul modello di quella di Venezia, sarà senza dubbio di aiuto per l'avvenire. Sergio Milliet. In: Catálogo oficial da XXV Biennale di Arte di Venezia. p. 214.

¹⁵⁸DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p. 161.

¹⁵⁹Idem. p. 170

¹⁶⁰Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&c=p>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

¹⁶¹Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Paolo Matarazzo. Veneza, 26 de junho de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁶²Tradução da autora, original: “*Ci sarebbe, ad esempio, l'Andrea Gritti in partenza il 30 ottobre. Ma forse è ancora presto tale data, no?*”. In: Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 10 de agosto de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁶³O encerramento aconteceu no dia 15 de outubro segundo o arquivo online da *Biennale*. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

embalagens com as quais as obras chegaram em Veneza serão as mesmas para o retorno: isto, sem dúvida, facilitará as operações.”¹⁶⁴. Na resposta a Ciccillo, Pallucchini agradece a antecipação destas negociações, pois o grande número de nações participantes nesta edição causará uma sobreposição de datas. “Vou reservar esta data no calendário de reenvios no que se refere ao Brasil, porque fechando a Bienal no dia 15 de outubro e começando rápido a desmontagem da seção, acho que haverá tempo de fazermos as obras chegarem a Gênova.”¹⁶⁵. E esclarece também a respeito da reembalagem das obras: “o senhor não deve ter nenhuma preocupação porque dispomos de trabalhadores especializados muito capazes e pessoal de controle de extrema confiança.”¹⁶⁶. O que temos de informações a partir deste ponto das negociações, são correspondências datadas já em 1951, que tratam dos reenvios das obras para o Brasil. Por estes documentos, vê-se que as intenções de expedição em outubro de 1950, não tiveram sucesso. O Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Sousa, enviou uma comunicação a Pallucchini, no dia 5 de janeiro de 1951, solicitando que fossem enviados documentos alfandegários relativos “às pinturas e a outro material que tenha sido parte da seção brasileira da Bienal, para que sejam reenviados ao Brasil.”¹⁶⁷. E comunica que o advogado Renato Pacileo foi designado por esta Embaixada e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo a tratar com a *Biennale* sobre os trâmites desta restituição e que, portanto, a *Biennale* poderá enviar os documentos alfandegários diretamente ao advogado com endereço em Roma¹⁶⁸. Sobre o desfecho da devolução das obras, não foram encontrados outros documentos que pudessem fornecer mais informações.

¹⁶⁴Tradução da autora, original: “Penso che gli imballaggi con i quali le opere arrivarono a Venezia siano gli stessi per il ritorno: questo, senza dubbio, faciliterà le operazioni”. In: Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 10 de agosto de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie “Paesi” b. 5).

¹⁶⁵Tradução da autora, original: “Io segno senz’altro nel calendario dei rinvii questa data per quanto riguarda il Brasile, poichè penso che, chiudendo la biennale il 15 ottobre e procedendo subito allo smontaggio della Sezione si potrà arrivare in tempo a far giungere le opere a Genova”. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 28 de agosto de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie “Paesi” b. 5).

¹⁶⁶Tradução da autora, original: “Ella non deve avere alcuna preoccupazione perchè disponiamo di maestranze molto capaci e di personale di controllo fidatissimo”. In: Idem.

¹⁶⁷Tradução da autora, original: “...ai dipinti ed all’altro materiale che ha figurato nella Sezione Brasiliana della Biennale, in modo di poterli rispedire in Brasile”. In: Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Sousa, endereçada a Rodolfo Pallucchini. Roma, 05 de janeiro de 1951. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie “Paesi” b. 5).

¹⁶⁸Idem.

2.3 - Participações da delegação brasileira em Veneza de 1952 a 1962

2.3.1 - 1952

Depois da estreia da Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, recuperam-se os fôlegos para o início dos preparativos da próxima participação brasileira em Veneza, na Exposição Bienal Internacional de Arte de 1952, que inaugurou sua 26ª edição no dia 14 de junho e teve como presidente Giovanni Ponti e como secretário geral, Rodolfo Pallucchini.

O Brasil foi representado por 26 artistas e 64 obras: Mario Cravo Jr. (01 obra), Aldemir Martins (01 obra), Antonio Bandeira (02 obras), Antonio José da Silva (02 obras), Bruno Giorgi (01 obra), Caciporé Torres (01 obra), Cassio M'Boy (02 obras), Cicero Dias (03 obras), Danilo Di Prete (04 obras), Emydio de Barros (04 obras), Geraldo de Barros (04 obras), Heitor dos Prazeres (02 obras), Ivan Serpa (02 obras), Livio Abramo (03 obras), Luis Sacilotto (02 obras), Marcelo Grassmann (04 obras), Maria Leontina (02 obras), Milton Dacosta (04 obras), Osvaldo Goeldi (03 obras), Ramiro Martins (02 obras), Thomas Santa Rosa (02 obras), Victor Brecheret (02 obras), Alberto da Veiga Guignard (01 obra), Aldo Bonadei (03 obras), Alfredo Volpi (06 obras) e Anatol Wladislaw (01 obra) (Ver ANEXO 1). Dentre estes artistas, Cicero Dias, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi e Livio Abramo participaram novamente da *Biennale*.

Em paralelo com a Bienal de São Paulo, inaugurada no ano anterior, podemos perceber a natural relação entre as participações, uma vez que o MAM-SP será a única instituição responsável por nossa representação até a edição de 1960. A partir de 1962, dividirá a função com a Fundação Bienal de São Paulo¹⁶⁹, até 1964. A partir daí, serão as instituições responsáveis: esta fundação juntamente com o Ministério das Relações Exteriores

¹⁶⁹Fundação Bienal de São Paulo é uma instituição privada sem fins lucrativos que foi fundada em 8 de maio de 1962 pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, após a 6ª edição da Bienal de 1961, que até então ficava a cargo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). É encarregada de promover e organizar a Bienal Internacional de São Paulo, desde a 7ª edição (1963). O pavilhão que passou a exibir a Bienal se tornou sede da Fundação ao ser separada do MAM-SP. O local ficou conhecido como Pavilhão Ciccilo Matarazzo, em homenagem ao seu criador, e é situado no Parque Ibirapuera. O Pavilhão data de 1954 e foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. O espaço, anteriormente chamado de Palácio das Indústrias, faz parte do conjunto de edificações arquitetadas por Niemeyer para o parque em comemoração ao IV Centenário da cidade de São Paulo, e só a partir de 1963 que a Bienal, então realizada no MAM-SP, passa a ser exibida nesse local. O Pavilhão da Bienal é dividido por três pavimentos e um auditório, que somam 25 mil m². O Arquivo Histórico Wanda Svevo, ou Arquivo Bienal, foi concebido em 1955 por Wanda Svevo, então secretária do MAM-SP, e é tarefa da fundação realizar o seu resguardo, que possui mais de um milhão de documentos em torno das realizações das Bienais de São Paulo, pela fundação, pelo MAM-SP e por seu fundador, Ciccilo Matarazzo. Desde 1995 é concedida à instituição, pelo governo, a tarefa de idealizar e produzir as representações brasileiras nas Bienais de Veneza. In: FBSP. **Fundação, Pavilhão, Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico**. Pesquisa On-line. Site Fundação Bienal. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 07 de fev. 2019.

(ver ANEXO 2). A partir de 1995, o governo brasileiro outorgou à Fundação Bienal de São Paulo a responsabilidade pela escolha dos curadores, artistas e produção das mostras e, desde então, as representações nacionais na Bienal de Arte, assim como na Bienal de Arquitetura de Veneza¹⁷⁰, são organizadas por esta fundação em cooperação com o Ministério das Relações Exteriores e o Ministério da Cultura, atualmente extinto¹⁷¹. Dos artistas participantes desta edição, apenas Cassio M'Boy, Cicero Dias, Emydio de Barros, Ramiro Martins, Thomas Santa Rosa não participaram da I Bienal de São Paulo, que teve como artistas convidados, Bruno Giorgi, Osvaldo Goeldi, Livio Abramo, Victor Brecheret, e como Prêmios regulamentares, Danilo di Prete (pintura), Oswaldo Goeldi (gravura) e Victor Brecheret (escultura). Como Prêmios aquisição, Heitor dos Prazeres, Ivan Serpa e Maria Leontina (pintura), Bruno Giorgi e Mario Cravo Jr. (escultura), Marcelo Grassmann e Geraldo de Barros (gravura) e Aldemir Martins (desenho).¹⁷² Os também convidados da I Bienal de São Paulo, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Lasar Segall e Maria Martins não expuseram nesta edição da Bienal de Veneza. Di Cavalcanti e Maria Martins participaram como curadores; Portinari e Segall não quiseram participar, conforme veremos mais adiante.

Nesta edição, Matarazzo foi o comissário do Brasil e o Museu de Arte Moderna de São Paulo a única instituição responsável pela representação. O Ministério da Educação não constou como instituição organizadora, conforme acontecera na mostra anterior, segundo os registros oficiais no arquivo histórico da Fundação Bienal de São Paulo.¹⁷³ O que observaremos nesta edição é que as boas relações de Matarazzo com o conselho administrativo da Bienal de Veneza, também estreitado devido à criação da Bienal de São Paulo, como já demonstrado, possibilitou uma maior autonomia institucional por parte do MAM-SP.

No entanto, a representação manteve o caráter oficial igualmente à edição anterior e as comunicações deram-se pelas vias diplomáticas conforme demonstra o documento encontrado no arquivo histórico em Veneza, de 31 de janeiro de 1952, onde o Embaixador da Itália no Brasil, Mario Augusto Martini, seguindo os protocolos, comunica ao presidente da Bienal, Giovanni Ponti, os nomes componentes da delegação brasileira: “Francisco Matarazzo Sobrinho vem no papel de comissário, a senhora Niomar Moniz Sodré representa o Museu de Arte Moderna do Rio e Maria Martins Pereira e Emiliano Di Cavalcanti representam os

¹⁷⁰Disponível em: <http://roma.itamaraty.gov.br/pt-br/pavilhao_do_brasil_na_bienal_de_veneza.xml>. Acesso em: 04 out. 2016.

¹⁷¹Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/2057>>. Acesso em: 04 out. 2016.

¹⁷²FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 76

¹⁷³Idem. p.76

artistas”¹⁷⁴. No começo desta carta, Martini escreve: “[...] tenho o prazer de comunicar-lhe que hoje mesmo foi anunciado segundo os seus desejos a escolha da delegação brasileira para a XXVI Bienal de Veneza”¹⁷⁵. Essa afirmação deixa uma indagação sobre qual era o desejo de Ponti, presidente da *Biennale*, pode ser interpretada de dois modos: ele tinha o desejo de que fosse logo anunciada a delegação ou ele desejava que a delegação fosse formada por aqueles nomes. Se o segundo caso é o válido, vemos uma interferência direta da Bienal de Veneza nas decisões relativas à representação brasileira. Esta dúvida poderia ser respondida se fossem descobertos outros documentos que contextualizassem esta carta. Mas como não temos outras informações a esse respeito, resta-nos a ilação sobre qual postura teria adotado a presidência da *Biennale* em relação à segunda participação do Brasil, no ano seguinte da inauguração da Bienal de São Paulo, evento que estreitou os laços entre Brasil e Itália, Matarazzo e Bienal de Veneza, uma vez que a Itália passou a ser um dos países hóspedes em São Paulo. A Itália não apenas participou da I Bienal de São Paulo como também foram premiados artistas italianos, entre os quais, Giuseppe Viviani com o grande prêmio de gravura internacional (regulamentar), cujas obras estão atualmente no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

De qualquer modo, podemos observar um tratamento diferenciadamente positivo com a participação do Brasil pela distribuição das salas do Pavilhão Central nas palavras do presidente Giovanni Ponti, endereçadas ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro:

Nestes dias, foi possível definir a distribuição das salas e eu comunico ao senhor, assim como o Secretário geral comunica ao Comendador Matarazzo, que para a participação do Brasil foi reservada uma bela sala, em belíssima posição, bem iluminada e muito harmônica, com paredes de 32 metros quadrados.¹⁷⁶

¹⁷⁴Destacamos a participação de dois artistas junto ao comissário. Tradução da autora, original: “[...] *Francisco Matarazzo Sobrinho viene in veste di Commissario, la Signora Niomar Moniz Sodré rappresenta il Museo di Arte Moderna di Rio e Maria Martins Pereira e Emiliano Di Cavalcanti rappresentano gli artisti*”. In: Correspondência do Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Augusto Martini endereçada a Giovanni Ponti. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁷⁵Tradução da autora, original: “[...] *ho il piacere di comunicare che oggi stesso è stato provveduto secondo i Suoi desideri alla scelta della delegazione brasiliana per la XXVI Biennale di Venezia*”. In: Idem.

¹⁷⁶Tradução da autora, original: *In questi giorni è stato possibile definire l'assegnazione delle sale ed io comunico a Lei, come il Segretario generale comunica al Comm. Matarazzo, che alla partecipazione del Brasile è stata riservata una bella sala, in bellissima posizione, bene illuminata ed assai armonica, con uno sviluppo di parete di metri 32*. In: Correspondência de Giovanni Ponti endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Augusto Martini. Veneza, 12 de fevereiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Em outra correspondência, Pallucchini passa as mesmas informações a Matarazzo e acrescenta que esta sala tem uma saída para o jardim¹⁷⁷. Pallucchini também menciona sobre um encontro entre eles que acontecerá pessoalmente em Veneza, quando poderão aprofundar “uma troca de ideias a viva-voz, acerca da participação do Brasil na Bienal deste ano”¹⁷⁸. É importante ressaltar este aspecto da boa recepção do Brasil em Veneza, para entendermos melhor as relações estabelecidas entre as Bienais de Veneza e de São Paulo.

Quanto ao caráter de oficialidade da representação do Brasil, o presidente da República chancelou-a, como descrito no trecho de artigo transcrito abaixo, do periódico *Correio da Manhã* do dia 01º de fevereiro de 1952:

O presidente da República assinou ato designando Francisco Matarazzo Sobrinho, Niomar Muniz Sodré, Maria Martins Pereira e Emiliano di Cavalcanti a fim de, sem ônus para os cofres públicos, integrarem a Delegação Brasileira à XXVI Exposição Internacional da Bienal de Veneza, a realizar-se naquela cidade, de 14 de junho a 19 de outubro do corrente ano. Francisco Matarazzo Sobrinho irá na qualidade de comissário. A escolha foi recebida com geral agrado por figurarem na distinção os animadores dos Museus de São Paulo e Rio de Janeiro, além de dois artistas consagrados no panorama das artes plásticas nacionais.¹⁷⁹

Percebe-se, mais uma vez, a relação da diplomacia brasileira com a Bienal de Veneza na representação nacional, demonstrando que os níveis de acordos exigidos devem ser aqueles dos meios oficiais, como mostra a nota acima, onde o presidente da república assina ato designando o comissário e a “Delegação Brasileira”, que neste caso, apesar de usar a palavra delegação, refere-se a pessoas que acompanharão os comissários. A representação nacional possuía o *status* de missão governamental e alinhava-se às políticas de relacionamento positivo fortalecendo as relações diplomáticas com a Itália.

A princípio, poderíamos pensar esta “delegação” como comissão de seleção, mas uma nota no periódico *O Estado de São Paulo* de 11 de abril de 1952, traz informações sobre a organização do Brasil para Veneza, inclusive sobre a comissão de seleção, as escolhas dos artistas e suas obras. Segundo o periódico, a comissão de seleção foi composta por Sergio Buarque de Holanda, Mário Pedrosa, Antonio Bento, Maria Eugênia Franco e Geraldo Ferraz.¹⁸⁰ O papel da comissão de seleção é bem específico e como a própria denominação

¹⁷⁷Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 08 de fevereiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

¹⁷⁸Idem.

¹⁷⁹CORREIO DA MANHÃ. “A Delegação brasileira na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1952. p. 07

¹⁸⁰O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1952. p.02

sugere, é dela a responsabilidade de escolher os artistas e as obras que serão expostos em Veneza. Maria Martins¹⁸¹ e Di Cavalcanti aparecem como comissários no arquivo histórico de Veneza, ASAC online. Sobre a indicação de Niomar Moniz Sodré, representando o Museu de Arte Moderna do Rio, não encontramos informações sobre a efetividade do seu papel.

A respeito da correspondência referida anteriormente, vemos o início da tendência da comissão de seleção escolher os artistas que participaram da última Bienal de São Paulo, precedente àquela de Veneza, mesmo que esta não tenha se tornado uma regra, conforme aponta *O Estado de S. Paulo*:

Reuniu-se novamente, no Museu de Arte Moderna, a comissão de críticos composta dos srs. Sergio Buarque de Hollanda, Geraldo Ferraz, Maria Eugenia Franco, Mario Pedrosa e Antonio Bento, a fim de terminar a seleção de obras de artistas brasileiros a serem enviadas a XXVI Bienal de Veneza que se realizará de junho a outubro próximos. O critério inicial da seleção consistiu em convidar, em primeiro lugar, os artistas premiados e convidados da I Bienal de São Paulo, dos Salões de São Paulo, do Rio e da Bahia. Alguns de nossos já consagrados artistas porém não se declararam dispostos a enviar suas obras ao certame. Diante disso, na contingência de ver alterado seu propósito, decidiu a comissão adotar um critério diferente, estendendo o convite a outros artistas, além dos premiados e convidados.¹⁸²

Sobre a relação das participações na organização das bienais brasileira e italiana, nesta edição, não houve nenhuma participação em Veneza que tenha se dado também em São Paulo. Sérgio Milliet que teve a função de Primeiro Secretário e Lourival Gomes Machado a de diretor artístico, além de assinar o texto de apresentação no catálogo oficial da I Bienal de São Paulo, não tiveram seus nomes associados à segunda representação do Brasil em Veneza. O porquê deste não cruzamento de participações na organização das duas bienais não foi respondido pelos documentos encontrados, ficando esta pergunta em aberto.

O que podemos notar também ao analisarmos as representações é a recorrente insatisfação com as escolhas dos artistas para a formação da delegação brasileira como também com a escolha das comissões de seleção. Protestos, abaixo-assinados, críticas em jornais, entre outros atos, caracterizavam os momentos precedentes à inauguração das mostras. Invariavelmente, a edição de 1952 foi marcada pelo descontentamento de alguns

¹⁸¹ A artista Maria Martins (1894-1973), casada com o diplomata brasileiro, Carlos Martins, relacionou-se muito bem com o meio artístico nacional e internacional, tendo contribuído muito com Yolanda Penteado para estabelecer contatos na Europa visando a promoção da Bienal de São Paulo e da adesão de países europeus. Ver: BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p. 127

¹⁸² O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1952. p.02

artistas que se opuseram às indicações para Veneza, conforme mostra a matéria no jornal *Última Hora*, datado em 08 de abril de 1952, na chamada da primeira página:

A escolha dos trabalhos para a Bienal de Veneza vem sendo conduzida às escondidas, sem conhecimento dos artistas interessados, afirma Iberê Camargo, Gastão Worms e Djanira – protesto dos que discordam da comissão encarregada de selecionar os representantes brasileiros no grande certame internacional – um telegrama ao ministro da educação – devia ser feita uma exposição de todos os que desejassem concorrer à Seleção.¹⁸³

Neste caso, Iberê Camargo, Djanira e Gastão Worms lideraram o ato que culminou com o envio de um telegrama de protesto ao Ministério da Educação, que como já dito, era o Ministério que tratava dos assuntos da cultura, assinado por mais de cem artistas do Rio de Janeiro, segundo o periódico citado.

As críticas e descontentamentos não eram, porém, exclusividade da representação brasileira. A própria *Biennale*, em cada edição, era alvo de opiniões controversas, sobretudo, no que diz respeito aos critérios de premiação. Nesta edição de 1952, por exemplo, o jornalista e crítico de arte de destacada atuação no jornal *Correio da Manhã*, nos anos 1950 e 1960, e correspondente do jornal em Veneza durante algumas bienais, Jayme Maurício¹⁸⁴, no periódico de 14 de agosto de 1952, em sua coluna “Artes plásticas” reproduz a impressão do escritor e crítico francês, Jean Bouret sobre a mostra deste ano:

Bem decepcionante, no seu conjunto, a Bienal de Veneza, que entretanto, não deve ser combatida em sua essência mesma. O que choca é dar a impressão de uma organização hermeticamente fechada àquele que não é iniciado no segredo de seus ritos. Êste lado de “capela” tomou na Itália

¹⁸³ÚLTIMA HORA. “Façam às claras a seleção dos quadros que representarão o Brasil em Veneza!”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1952. p.01

¹⁸⁴Jayme Maurício Rodrigues Siqueira (1926-1997) terá um papel relevante para este trabalho, pois sua coluna “Artes plásticas” no jornal *Correio da Manhã*, será uma das principais fontes de informação oriundas da imprensa a respeito da representação brasileira na Bienal de Veneza. Jayme Maurício é um crítico de arte brasileiro filiado à ABCA (Associação Brasileira dos Críticos de Arte) nascido em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. No Sul, foi aluno do Liceu de Artes e Ofícios e depois se mudou para Belo Horizonte (MG), onde estudou pintura com Alberto da Veiga Guignard. Fixou Residência no Rio de Janeiro em 1952 e tem destacada atuação como crítico de arte no jornal carioca *Correio da Manhã*, onde iniciou sua carreira de jornalista em 1950, escrevendo, além das artes plásticas, sobre teatro, música, rádio, televisão, cinema e balé. Seu envolvimento no ambiente cultural brasileiro deu-se também com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fundado em 1948, ao ser um dos colaboradores do projeto que buscava uma sede definitiva para o museu. O projeto contou com o apoio de Paulo Bittencourt e de sua mulher, Niomar Moniz Sodrê, donos do *Correio da Manhã* e teve em Jayme Maurício um dos grandes entusiastas que muito batalhou por esta causa. O crítico e jornalista também promoveu exposições de artistas como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica. O Instituto Moreira Salles abriga o Acervo Jayme Maurício, desde 2002. Com cerca de 20 mil documentos das mais variadas tipologias, divididos em personalidades do mundo das artes como Pancetti, Bruno Giorgi, Iberê Camargo, Manabu Mabe, entre muitos outros. Em cada dossiê encontram-se artigos e críticas. Além destes, há outros contendo produção intelectual com textos críticos do autor e de terceiros, correspondência, recortes de jornais e de revistas, fotografias e material de divulgação. Existe também um extenso material sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In: IMS Paulista. **Jayme Maurício**. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-jayme-mauricio/>>. Acesso em: 19 de Fev. 2019.

feições muito mais amplas que qualquer outro país. Uma exposição internacional não devia ser uma sociedade secreta, com seus iniciados e seus clientes, e sim um vasto campo sem fronteiras espirituais.¹⁸⁵

Nesta mesma edição de 1952, a participação de Di Cavalcanti como integrante da organização da representação do Brasil causou certa confusão para o entendimento dos críticos quanto ao seu envolvimento com esta mostra, conforme transcrito na nota de 1º de fevereiro do mesmo ano. Consta no Arquivo Histórico Wanda Svevo o artista como curador da edição da 26ª *Biennale*, ao lado da artista Maria Martins (Ver ANEXO 2). Também, no arquivo digital da Bienal de Veneza o nome de Emiliano Augusto Di Cavalcanti, junto de Niomar Muniz Sodré e Maria Martins Pereira, aparece como comissários, pois naquele momento não havia ainda sido formalizado o papel do curador.¹⁸⁶ Outro periódico de 14 de março de 1952, afirma que o artista se prepara para Veneza, depois de uma rápida entrevista ao jornal: “Di Cavalcanti fará parte dessa delegação e no momento trabalha ativamente para o seu bom desenvolvimento¹⁸⁷.” Porém, dois periódicos da época trazem a informação que o artista não participou expondo suas obras. Encontramos duas notas em jornais que abordam a não participação do artista, sendo uma no periódico *Correio da Manhã* de 10 de abril de 1952, onde se anuncia os artistas que participarão daquela mostra: “Portinari, Di Cavalcanti e Segall não quiseram participar do certame.”¹⁸⁸. A outra nota é a mesma já apresentada do crítico Jayme Maurício no *Correio da Manhã* de 14 de agosto de 1952: “[...] Ainda bem que nos tais gaguejamentos não figuram Segall, Portinari, Di Cavalcanti pois êsses artistas não compareceram ao certame, o que realmente foi uma pena...”¹⁸⁹. Muito provavelmente, Di Cavalcanti não participou desta edição como artista por estar envolvido com a organização, mesmo não opinando na escolha dos artistas e obras para a mostra.

A figura do comissário, desta vez, não precisou de um respaldo, sem a necessidade de haver um nome ligado ao governo para dar o tom oficial à participação. Essa função era aquela que, além de se ocupar dos transportes das obras de seus lugares de origem à Veneza, interessava-se pela preparação da sala e a exposição das obras. O comissário se ocupava também de transmitir à *Biennale* as informações sobre o Brasil a serem inseridas no catálogo oficial da mostra, dentre outras atribuições. Para ilustrar o papel do comissário, transcreveremos uma parte da comunicação de Pallucchini a Ciccillo, sobre as providências a

¹⁸⁵ MAURÍCIO, Jayme. “Críticas à Bienal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1952. p.11

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&c=s&s=4698>>.

¹⁸⁷ CORREIO DA MANHÃ. “Portinari e Di Cavalcanti”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1952. p.01

¹⁸⁸ CORREIO DA MANHÃ. “Artistas brasileiros que comparecerão à Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1952. p.09

¹⁸⁹ MAURÍCIO, Jayme. “Críticas à Bienal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1952. p.11

serem tomadas cerca de dois meses antes da inauguração do certame. Provavelmente, pelo tom da carta, ela foi enviada a todos os comissários nacionais, com pequenas adaptações para cada país.

[...] inaugurando-se a XXVI Bienal no sábado, dia 14 de junho, todos os pavilhões, bem como as seções dos vários países que participam da manifestação, deverão estar prontos completamente no dia 10 de junho, como limite máximo.

As obras que chegarão em Veneza, pelas várias fronteiras, serão colocadas à disposição dos senhores comissários, nos respectivos pavilhões ou seções, aos cuidados dos escritórios da Bienal, que antes providenciarão a resolver todas as práticas alfandegárias e ao transporte das obras para a sede das mostras. Isso, com a finalidade de colaborar de modo ativo e eliminar a perda de tempo para os senhores comissários.¹⁹⁰

Naquele período, o júri internacional era formado pelos comissários dos países presentes em cada edição. Porém, não eram todas as nações participantes que se faziam representar na formação deste júri, e para sabermos a razão de alguns países se ausentarem, faltam-nos documentos e informações a este respeito. A partir da edição de 1960, a regra será alterada e o júri internacional será formado por críticos de arte filiados à Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, dos quais deverão ser dois italianos e cinco estrangeiros indicados por cada nação participante, como veremos mais adiante. Nesta edição de 1952, foi encontrado um documento de 02 de junho de 1952, duas semanas antes da inauguração da mostra veneziana endereçada ao advogado Renato Pacileo, representante legal do MAM-SP na Itália, conforme apontam outras correspondências de 1951. Nesta carta, faltam as folhas seguintes, onde provavelmente constaria o remetente. Assim, não sabemos quem a enviou, mas certamente é assinada em nome da mostra, e nos traz uma informação relevante sobre o Brasil e o júri da *Biennale* nesta edição. Na correspondência, o remetente responde positivamente à solicitação de Ciccillo “que desejaria ser substituído, em tal função, por seu especialista artístico prof. Sergio Milliet”¹⁹¹. Não sabemos, porém, qual a motivação de Ciccillo que deveria participar do júri enquanto comissário do Brasil, para que Sergio

¹⁹⁰Tradução da autora, original: [...] inaugurandosi la XXVI Biennale il giorno di sabato 14 giugno, tutti i padiglioni, nonché le sezioni dei vari Paesi che partecipano alla manifestazione, dovranno essere pronti del tutto per il 10 giugno, come limite massimo. Le opere, che affluiranno a Venezia attraverso le varie frontiere, saranno messe a disposizione dei signori Commissari, nei rispettivi padiglioni o sezioni, a cura degli Uffici della Biennale, che prima provvederanno a svolgere tutte le pratiche doganali e al trasporto delle opere nella sede della mostra. Ciò, al fine di collaborare nel modo più attivo e di eliminare ai Signori Commissari ogni perdita di tempo. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 22 de abril de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

¹⁹¹Tradução da autora, original: “che desidererebbe essere sostituito, in tale funzione dal suo esperto artistico prof. Sergio Milliet”. In: Correspondência de remetente desconhecido endereçada ao advogado Renato Pacileo. Veneza, 02 de junho de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

Milliet o substituísse. Todavia, o curioso é que nesta edição o júri de Veneza não teve representantes brasileiros. Não sabemos também a razão de Milliet não ter participado, mesmo tendo sido aprovada sua nomeação.

Como vimos, esta edição foi a seguinte após a primeira Bienal de São Paulo, inaugurada no ano anterior, em 1951. Assistimos aqui o início de uma fértil e profícua colaboração institucional e artística entre a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo, que existe até hoje. Matarazzo enviou uma carta a Pallucchini, cerca de um mês após a inauguração do certame, onde agradece toda a colaboração e releva seu interesse e perspicácia ao aproximar-se da organização de Veneza e, assim, acompanhar sua dinâmica para valer-se dela em São Paulo, conforme ele mesmo nos relata:

Caro Pallucchini,
Obrigado, obrigado por tudo e a todos vocês. E ao senhor, especialmente, por nos ter acolhido com tanta afetuosa simpatia e assegurado mais uma vez já sua preciosa colaboração. Ter tido, também, a oportunidade de acompanhar de perto na delicada fase conclusiva o trabalho de vocês, significou pra mim, especialmente para os objetivos do trabalho que nos aguarda, uma experiência de máximo valor.¹⁹²

Esta segunda participação do Brasil na mostra veneziana mostra-nos um considerável passo adiante, em relação à primeira participação, de amadurecimento institucional e artístico. Vemos uma representação mais autônoma e independente dos trâmites oficiais e a presença mais marcada de Ciccillo, que conquista o apreço e a confiança do conselho administrativo da *Biennale*.

2.3.2 - 1954

Percebe-se, depois de um estudo mais amplo das participações do Brasil, que todas foram marcadas pela falta de uma organização com certa antecedência para a escolha dos artistas, das obras e, também, para os trâmites burocráticos indispensáveis naquele momento em que as representações nacionais passavam pelos ritos diplomáticos. Essa constatação será vista no decorrer deste trabalho. A procrastinação acompanhará todas as edições abordadas nesta pesquisa e, invariavelmente, as delegações brasileiras eram conhecidas pelo público

¹⁹²Tradução da autora, original: *Caro Pallucchini, grazie, grazie di tutto e a tutti voi. E a Lei specialmente, per averci accolto con tanta affettuosa simpatia e assicurato ancora una volta la sua preziosa collaborazione. L'aver inoltre, potuto seguire da vicino nella delicata fase conclusiva, il vostro lavoro, ha costituito per me, specialmente ai fini del lavoro che ci attende, una esperienza del massimo valore.* In: Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. Veneza, 12 de julho de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

poucas semanas antes das inaugurações de cada edição. O atraso em todo o processo começava pela composição da comissão que selecionaria artistas e obras e culminava com a divulgação tardia para a imprensa que já se debruçava em especulações. Outro ponto que também marcou a pré-organização da representação brasileira foi justamente essas especulações. Contudo, este fato aponta também para a hegemonia e o sucesso alcançados pela mostra italiana na chancela da arte moderna, naquela época. Havia sempre uma grande inquietação em relação à representação brasileira em Veneza e muita curiosidade sobre os desdobramentos da organização, que somadas às definições tardias mencionadas acima, originava grande *frisson* na imprensa e nos ambientes artísticos frequentados por nomes da alta sociedade.

A 27ª Exposição Bienal Internacional de Arte, em 1954, começou no dia 19 de junho e foi até 17 de outubro, teve como presidente Massimo Alesi, como secretário geral, Rodolfo Pallucchini, e como Presidente do Conselho de Administração da Bienal, Angelo Spanio.¹⁹³ O Brasil participou novamente do certame e de todas as demais edições, salvo a mostra de 1974, que se desenhou em uma manifestação política contra os governos ditatoriais da América Latina, não ocorrendo neste ano no mesmo formato, como já referido anteriormente. Na edição de 1954, Francisco Matarazzo assumiu novamente a função de comissário; a comissão de seleção foi composta pelos críticos de arte: Antonio Bento, Mário Pedrosa e Wolfgang Pfeiffer. A organização ficou a cargo de Sérgio Milliet, segundo o arquivo digital da *Biennale*¹⁹⁴. Todos os nomes envolvidos nesta representação participaram da organização da II Bienal de São Paulo (II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo): Antonio Bento, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet participaram da comissão artística; Antonio Bento e Sérgio Milliet do júri de seleção de artes plásticas¹⁹⁵ e Wolfgang Pfeiffer foi o diretor técnico¹⁹⁶. Milliet, além disso, assumiu a direção artística, compôs o Conselho de Administração e assinou o texto de introdução do catálogo geral da II Bienal de São Paulo.¹⁹⁷

Com uma delegação contendo menos da metade de artistas da edição anterior, doze nomes representaram o Brasil: Livio Abramo (07 obras), Antonio Bandeira (04 obras), Lygia Clark (05 obras), Ivan Ferreira Serpa (08 obras), Samson Flexor (02 obras), Milton Goldring

¹⁹³Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=27>>. Acesso em: 23 mar. 2018.

¹⁹⁴Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=27&c=s&s=4862>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

¹⁹⁵**Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, dez. 1953. p.09

¹⁹⁶Idem. p.05

¹⁹⁷Idem. p.15

(03 obras), Fayga Ostrower (08 obras), Arnaldo Pedroso D'Horta (12 obras), Karl Plattner (03 obras), Candido Portinari (04 obras), Paolo Rissone (03 obras) e Alfredo Volpi (06 obras), totalizando 65 obras. Destes artistas, Livio Abramo, Candido Portinari e Alfredo Volpi participaram da primeira representação em Veneza, em 1950 (Ver ANEXO 1). Abramo, Volpi, Antonio Bandeira e Ivan Ferreira Serpa participaram da mostra seguinte, em 1952¹⁹⁸. Todos os artistas, exceto Candido Portinari, participaram da II Bienal de São Paulo, no ano anterior, em 1953.¹⁹⁹ Mais uma vez, vemos as participações se repetirem em Veneza e em São Paulo, trazendo a partir destas repetições uma informação importante sobre o prestígio do artista e o quanto ele estava em voga.

Depois da estreia em Veneza e da inauguração da Bienal de São Paulo, o meio artístico brasileiro passou a contar com um novo termômetro para a medição da popularidade dos artistas. Porém, o termo popularidade não se encaixa ao seu senso *stricto*, pois naquele momento os artistas plásticos, para adotar o termo de então, não eram populares entre a massa e a população em geral. Seus nomes eram mais conhecidos e pronunciados nos ambientes artísticos, também frequentados por intelectuais e por homens e mulheres de poder político e econômico. Assim como nas seções especializadas em arte dos periódicos da época. Então, a celebridade de um artista dentro destas esferas, passou a ter um providencial índice de medição, sobretudo, para as galerias e os colecionadores interessados nos nomes que se projetavam no cenário artístico brasileiro. E o cruzamento entre os números de participações nas Bienais de Veneza e São Paulo passaram a fornecer um diagnóstico da relevância do artista, funcionando como mostras que chancelavam e legitimavam.

Sobre a demora das informações referentes à representação do Brasil, o secretário geral, Rodolfo Pallucchini, enviou uma carta ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Giovanni Fornari, pedindo que interviesse junto ao governo brasileiro para a confirmação da participação brasileira na mostra daquele ano, uma vez que informalmente já haviam tido o anúncio positivo desta participação. Essa solicitação foi feita no dia 26 de março de 1954, cerca de três meses antes da inauguração da exposição.

Desde o último 14 de janeiro fizemos alcançar ao governo brasileiro, com o trâmite diplomático, o convite oficial da participação do Brasil na Bienal deste ano. [...] Da parte do Embaixador em Roma não chegou ainda nenhuma notícia; motivados pela necessidade de resolver os acordos definitivos para a Bienal já iminente, precisamos, portanto, contar com a

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ **Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.** São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, dez. 1953. p.25

cortesia de Vossa Excelência para que seja tomada uma decisão rápida, possivelmente no sentido que nos foi exposto, como vivamente confiamos.²⁰⁰

O embaixador italiano respondeu a esta correspondência, ao que parece, sem ter tido o retorno do governo brasileiro, pois faz referência a notícias de jornais para transmitir alguma informação:

[...] os jornais informam que a escolha da delegação brasileira na Bienal de Veneza foi feita e que Francisco Matarazzo a encabeça. Contemporaneamente, a imprensa lança críticas às autoridades competentes porque até hoje nada se sabe ainda do trabalho de seleção da comissão e lembra que nos últimos anos a organização da representação brasileira na Bienal de Veneza deu motivos para numerosas críticas a ela.²⁰¹

O Jornal *Correio da Manhã* de 27 de março de 1954 publicou uma nota questionando a presença brasileira em Veneza, pois não havia ainda o comissário para a escolha da comissão e, em seguida, a escolha dos artistas. A nota citou também o possível desligamento de Ciccillo com aquele certame:

Irá o Brasil à Bienal de Veneza? Até o momento o Sr. Getúlio Vargas não nomeou ainda o comissário do Brasil à XXVII Bienal de Veneza, e o certame será inaugurado em junho... O SR, Francisco Matarazzo Sobrinho está disposto a recusar a incumbência que desempenhou há dois anos, o que vem de certo modo complicar a situação. A direção do Museu de Arte Moderna do Rio também parece inclinada a declinar de qualquer incumbência nêsse sentido, pois a instituição no momento encontra-se em fase de excessivo trabalho com várias mostras programadas, cursos e construção da sede definitiva.²⁰²

Não tivemos acesso a documentos que demonstrassem a possível intenção de Ciccillo de abandonar a frente da comitiva brasileira, além da seguinte nota de Jayme Maurício do dia

²⁰⁰Tradução da autora, original: *Sin dal 14 gennaio scorso noi abbiamo fatto pervenire al Governo Brasiliano, col tramite diplomatico, l'invito ufficiale di partecipazione del Brasile Allá Biennale di quest'anno. [...] da parte dell'Ambasciatore a Roma non ci è giunta alcuna notizia; pressati dalla necessità di prendere gli accordi definitivi per la Biennale ormai imminente, dobbiamo pertanto rivolgerci Allá cortesia dell'Eccellenza Vostra perchè voglia promuovere una decisione rápida, possibilmente nel senso da noi esposto, come vivamente confidiamo.* In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Giovanni Fornari. 26 de março de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

²⁰¹Tradução da autora, original: *[...] i giornali informano che la scelta della Delegazione brasiliana alla Biennale di Venezia è fatta e che Francisco Matarazzo Sobrinho la capeggia. Contemporaneamente la stampa formula critiche alle Autorità competenti perché fino ad oggi nulla ancora si sa del lavoro di selezione della Commissione della rappresentanza brasiliana alla Biennale di Venezia ha offerto il fianco a numerose critiche.* In: Correspondência do Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Giovanni Fornari, endereçada a Rodolfo Pallucchini. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

²⁰²CORREIO DA MANHÃ. "Irá o Brasil à Bienal de Veneza?". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1954. p.11

11 de abril de 1954, no *Correio da Manhã*, onde publica informações a respeito da nossa representação:

Em boa hora foi solucionado o impasse que punha em risco o comparecimento da representação brasileira na Bienal de Veneza, a ser inaugurada em junho próximo: o Sr. Matarazzo Sobrinho, que não estava disposto a aceitar o encargo de chefiar a delegação, acabou aceitando, instado por seus amigos e artistas. Foi sem dúvida uma boa escolha, pois poucos poderiam alcançar em Veneza melhor acolhida que o dinâmico organizador da Bienal de São Paulo, para não falar de suas profundas raízes italianas. Afastado esse obstáculo, surgia a preocupação com as medidas que ele poria em prática para organizar a sala brasileira, ou melhor, com o critério artístico. Que artista levaria à Itália? Como seria organizada a exposição, considerando a má figura que fizemos há dois anos, no mesmo certame, e a atual falta de publicidade e convites aos artistas para enviar trabalhos ao comissário.²⁰³

Nesta nota, o crítico faz alusão a resultados não satisfatórios apresentados pelo Brasil na edição anterior de 1952, quando cita a “má figura” feita na Bienal, mas sobre essa situação não foi possível, com os documentos encontrados, identificar exatamente ao que ele se referiu. O que se pode inferir, a partir do que foi analisado, é em relação à delegação brasileira que gerou críticas e protestos por parte de artistas e jornalistas, podendo acrescentar à lista de insatisfações, o número considerado exagerado de artistas, 26, presentes na última edição.

Sobre a possível hesitação de Ciccillo nesta participação em Veneza, ao que tudo indica, parece ter havido algum problema que o fez realmente tomar a decisão em participar desta edição no último momento. Em uma correspondência datada em 13 de junho, a seis dias da inauguração da mostra, Angelo Spanio enviou uma resposta ao Ministro Conselheiro da Embaixada do Brasil em Roma, Fernando Ramos de Alencar, agradecendo a informação recebida anteriormente de que “o Sr. Roberto Luiz Assunção de Araújo, Primeiro Secretário da Embaixada do Brasil em Viena, foi designado pelas autoridades competentes a ocupar o lugar do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto representante do Brasil junto à Bienal de Veneza”²⁰⁴. Mas este fato não ocorreu, tendo sido o comissário do Brasil nesta edição, Francisco Matarazzo. Curiosamente, foi encontrada uma correspondência datada em 27 de outubro de 1954, ulterior ao término da mostra, em que o Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Souza, esclarece que houve um equívoco e que não haveria a substituição de

²⁰³ MAURÍCIO, Jayme. “Brasileiros em Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1954. p.11

²⁰⁴ Tradução da autora, original: “il Signor Roberto Luiz Assunção de Araújo, Primo Segretario dell’Ambasciata del Brasile a Vienna, è stato designato dalle competenti Autorità e prendere il posto del Sig. Francisco Matarazzo Sobrinho quale rappresentante del Brasile presso la Biennale di Venezia”. In: Correspondência do Presidente do Conselho de Administração da Bienal, Angelo Spanio, endereçada ao Ministro Conselheiro da Embaixada do Brasil em Roma, Fernando Ramos de Alencar. Veneza, 13 de junho de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie “Paesi” b. 5*).

Francisco Matarazzo. E explicou que Roberto Luiz Assunção de Araújo foi representante do Brasil apenas no Festival de Cinema, umas das vertentes artísticas da Bienal de Veneza.²⁰⁵ Ao que parece, a decisão de Ciccillo em ser o comissário aconteceu no último momento e o Festival de Cinema foi uma justificativa usada para não expor algum problema interno da organização brasileira, ou mesmo pessoal da parte de Ciccillo. De qualquer maneira, não foi descoberto qual teria sido o motivo que, de modo geral, atrasou também os trâmites da nossa representação nesta mostra.

No entanto, podemos sugerir algumas possíveis razões para este atraso, como por exemplo, o envolvimento de Ciccillo com as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Presidente da Comissão dos festejos, foi responsável por efetivar a construção do Ibirapuera, inclusive em termos dos ajustes políticos necessários. A história da criação do Parque incluiu a construção de um conjunto de edifícios desenhados por Oscar Niemeyer, com o fim de abrigar as exposições da Feira Internacional da Indústria de São Paulo (Pavilhão das Indústrias). Segundo a pesquisadora Ana Cláudia Castilho Barone²⁰⁶, a celebração do IV Centenário da cidade era uma preocupação do poder público municipal desde 1948:

“Em 1951, Lucas Nogueira Garcez, governador do Estado de São Paulo, apoiado pelo prefeito Armando de Arruda Pereira, designou Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, para exercer a função de coordenador geral das atividades relativas à comemoração do IV Centenário. Ciccillo foi o grande responsável pela escolha do local onde seriam realizados os festejos. Foi ele quem pressionou para que os eventos comemorativos se concentrassem no Ibirapuera, dando assim o argumento que faltava para que, em cerca de um ano e meio, o primeiro parque metropolitano da cidade fosse implantado e aberto ao público.”²⁰⁷

A complexa construção do Parque Ibirapuera encontrou diversas oposições, entre as quais: a construção dos próprios pavilhões em meio a um ambiente verde, a disputa pelo local de sua edificação, sua relevância como elemento emblemático da inserção da cidade na modernidade.²⁰⁸ Considerado o primeiro parque metropolitano de São Paulo, em sua construção se associam o caráter comemorativo do momento histórico da cidade e a

²⁰⁵Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Souza, endereçada ao Presidente do Conselho de Administração da Bienal, Angelo Spanio. Roma, 27 de outubro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

²⁰⁶BARONE, Ana Cláudia Castilho. **A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954)**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. vol.17 no.2 São Paulo July/Dec. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142009000200014> Acesso em: 19 de jan. 2019.

²⁰⁷Idem.

²⁰⁸Ver: BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. 2007. Tese (Doutorado em Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

modernidade da concepção do parque como local destinado a eventos comemorativos, cultura e lazer, abrigando edifícios de arquitetura moderna para exposições de caráter cultural e industrial, bem como uma grande área verde em meio a grande cidade paulistana.

A II Bienal de São Paulo atrasou sua inauguração para acontecer no Ibirapuera – no Palácio das Nações (onde atualmente fica o Museu Afro-Brasil) e não no antigo Pavilhão das Indústrias, atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo ou Pavilhão da Bienal, onde passa a acontecer a partir da quarta edição, em 1957 – o que indica um segundo motivo para que Ciccillo Matarazzo se afastasse temporariamente da organização da Bienal de Veneza.

Cerca de quarenta dias antes da inauguração da mostra, o *Correio da Manhã* anunciou no dia 07 de maio de 1954 o nome dos artistas que estariam em Veneza representando o Brasil naquele ano.

Foi finalmente escolhida a representação de artistas brasileiros na XXVII Bienal de Veneza, numa seleção realizada por Antônio Bento, Mario Pedrosa e Wolfgang Pfeiffer. A escolha foi razoável, o que já é muito, pois nem sempre há equilíbrio na seleção de artistas brasileiros que comparecem em Veneza.²⁰⁹

Apesar de ter havido, novamente, uma tentativa para a inserção na mostra do artista Di Cavalcanti, ele não participou da exposição, como demonstra a continuação da nota anteriormente transcrita: “A comissão realizou demarches para incluir também Di Cavalcanti, mas a dificuldade em obter os quadros do artista, procurados em harmonia com o pintor, dificultaram a intenção”²¹⁰, informa Jayme Maurício.

Sobre os prêmios oferecidos aos vencedores das diferentes categorias de cada edição, também neste ano, como nas demais edições do pós-guerra, a presidência da *Biennale* concebeu uma janela para que instituições culturais e artísticas, assim como grandes organizações industriais, pudessem criar prêmios e ofertá-los, em seus nomes, aos artistas concorrentes. Muitas foram as instituições externas que aderiram a esta iniciativa. A estes prêmios adicionam-se os distribuídos pela Comuna²¹¹ de Veneza e pelo Governo Italiano. O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi uma destas instituições, como já visto, e seu prêmio no valor de 500.000 libras era uma das premiações oferecidas de maior valor:

Até hoje, prêmios no montante de 4.000.000 de libras já foram obtidos e esta cifra tende somente a aumentar. Os principais prêmios já estabelecidos até

²⁰⁹CORREIO DA MANHÃ. “Brasileiros na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 mai. 1954. p.09

²¹⁰Idem.

²¹¹Equivalente ao município no Brasil; unidade de organização territorial da Itália.

esta data são os seguintes: Museu de Arte Moderna de São Paulo, prêmio de aquisição no valor de 500.000 libras, e que vem a ser um dos maiores prêmios de aquisição instituídos para esta Bienal. Também prêmios de aquisição serão os da sociedade Adriática de Eletricidade, Giulio Einaudi, Davide Campari, Irradio, Revista de Cultura Ulisses, todos no valor de 350.000 libras. Numerosos outros, de 250.000, 200.000 e 50.000 libras serão conferidos na mesma oportunidade.²¹²

A iniciativa de Ciccillo em oferecer, em 1949, o importante prêmio em nome do MAM-SP, como vimos, evidencia suas providenciais intenções em estreitar laços com a presidência da Bienal de Veneza a fim de que fosse estabelecida uma profícua relação entre as instituições *Biennale* e Museu de Arte Moderna de São Paulo, responsável pela organização da Bienal de São Paulo. Ciccillo, de caráter imponente e dono de grande inteligência, já visava à apropriação do modelo veneziano em anuência com a própria *Biennale*. Ou melhor, em um acordo deferido para a criação de uma parceria entre instituições promotoras das respectivas bienais, para que fosse estabelecido com estas exposições internacionais, o que na Itália se chama de *gemellaggio*, para nós, geminação. Quer dizer uma fusão, um acordo entre instituições análogas que buscam o aproveitamento, vantagens e desenvolvimento mútuos e recíprocos. Certamente, o oferecimento de um prêmio brasileiro que se sobressai, até mesmo, dentre as premiações italianas, confere um alto grau de legitimidade e assertividade às intenções de Ciccillo.

Nesta 27ª edição da Bienal de Veneza, o brasileiro Arnaldo Pedroso d'Horta, estreante em Veneza, venceu o *Premio della I.N.C.O.M di Roma* (Prêmio Incom), pelo conjunto de doze desenhos, designado para um desenhista ou gravador estrangeiro, oferecido pela *Industria Corti Metraggi*, no valor de 50.000 libras. Esta foi a primeira vez que um brasileiro obteve uma premiação na *Biennale*,²¹³ conforme relata o livro “O Olho da consciência, juízos críticos e obras desajuizadas”, com organização de Vera d'Horta, filha do artista. Possivelmente, por não fazer parte dos prêmios oficiais oferecidos pela Comuna de Veneza ou pelo governo italiano, sendo uma das premiações brindadas por uma instituição externa, o prêmio não está indicado no arquivo digital da Bienal de Veneza e tampouco está no arquivo da Bienal de São Paulo. Mas na 2ª edição do catálogo oficial da *Biennale*, encontrado no arquivo físico em Veneza, consta a premiação do artista²¹⁴. Na II Bienal de São Paulo, Pedroso d'Horta foi o vencedor do Prêmio Nacional de Desenho, o que nos mostra o início da estreita relação entre os resultados das premiações das Bienais de São Paulo e de Veneza, que se estabeleceria.

²¹²CORREIO DA MANHÃ. “XXVII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1954. p.11

²¹³D'HORTA, Vera. **O Olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas**. São Paulo: Edusp, 2000. p.371

²¹⁴**Catálogo oficial da XXVII Biennale di Venezia**. Veneza, 1954. p.54

A notícia do prêmio foi anunciada no *Correio da Manhã* em duas edições do mês de junho daquele ano. No dia 19, informou-se: “Em última hora estamos recebendo a grata notícia de que Arnaldo Pedroso Horta, nosso patricio, recebeu o prêmio de desenho da Bienal de Veneza. É uma das maiores honras que um artista pode conquistar. E é a primeira vez que a conquistou um artista brasileiro”²¹⁵. Na outra edição do dia 20, Jayme Maurício também trouxe informações a respeito do prêmio:

Arnaldo Pedroso Horta, conforme notícia que publicamos ontem, em primeira mão, foi premiado na XXVII Bienal de Veneza por um júri internacional. Prêmio de Desenho. É a primeira vez que um brasileiro, um sul-americano, recebe um tal prêmio. E será também a única vez que, afora os casos dos Estados Unidos e México, esse prêmio é distribuído fora da Europa Ocidental. Mais uma vitória para a arte contemporânea brasileira que nestes últimos quatro anos vem dando passos gigantescos. Começamos a nos projetar, começamos a colher os louros dos primeiros embates.²¹⁶

Porém, os jornais encontrados anunciaram que Pedroso d’Horta havia vencido o grande prêmio internacional concedido pela *Biennale*, o que como já visto, não corresponde à premiação do artista. Na nota acima, Jayme Maurício deixa uma compreensão ambígua sobre o prêmio. Já a edição do jornal *O Globo* de 22 de junho de 1954 informa de modo claro e equivocado sobre a premiação do brasileiro em Veneza:

O júri internacional da Bienal de Veneza, considerada o mais importante certame de artes plásticas da atualidade, acaba de conferir ao brasileiro Arnaldo Pedroso d’Horta, o grande prêmio internacional de desenho. É esta a primeira vez que um artista sul-americano conquista essa laurea, uma vez que o prêmio, com exceção do México e Estados Unidos, jamais deixou de pertencer à Europa Ocidental.²¹⁷

Em correspondências encontradas no arquivo do escritório digital de Arnaldo Pedroso d’Horta, uma endereçada ao artista Marcelo Grassmann, integrante da delegação brasileira em 1952, revela d’Horta perplexo com o grande número de desenhos dele enviados a Veneza e a falta de isonomia entre os artistas.

Aí vão algumas fotografias muito ruins de trabalhos recentes meus, alguns dos quais foram para Veneza. Fui objeto de uma proteção escandalosa nesse negócio de Veneza, imagine que mandaram 12 desenhos meus e de outros artistas não foram mais do que 8, 5 e mesmo 2 trabalhos.²¹⁸

²¹⁵CORREIO DA MANHÃ. “Alegria patriótica”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1954. p.04

²¹⁶MAURÍCIO, Jayme. “Arnaldo Pedroso Horta”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1954. p.11

²¹⁷O GLOBO. “Grande prêmio internacional para um artista brasileiro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1954. p.01

²¹⁸Correspondência de Arnaldo Pedroso d’Horta a Marcelo Grassmann. São Paulo, 25 de maio de 1954. Disponível em: <<https://www.arnaldopedrosodhorta.com.br/cartas-6>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

Em outras correspondências, não apenas de Pedroso d'Horta, percebemos um fato naturalmente esperado: a rede de relações artísticas, profissionais e pessoais que se criou naquele período a partir do objeto comum, a arte moderna. E, claramente, é a partir desta rede que se estabelece um núcleo de artistas, críticos e personalidades que comporão a cena cultural das artes visuais, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. É deste núcleo que sairão os nomes para Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, mostras no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-SP, para as galerias mais importantes do Brasil e para outras bienais internacionais. Naturalmente, como já dito, uma vez que está em voga algum trabalho, alguma obra e algum artista é normal que sejam estes a serem lembrados. E o artista participante da rede tem a oportunidade de se apresentar, também em termos pessoais e, de modo que as empatias possam atuar positiva ou negativamente. Para dar um exemplo, transcrevemos o primeiro parágrafo da correspondência de Pedroso d'Horta ao crítico Sérgio Milliet, que também participou da edição deste ano como organizador e foi indicado por Ciccillo para a primeira representação brasileira.²¹⁹

Vou passar ao Cicillo a sua carta do dia 22. O Oscar falou a êle a respeito dela, e êle mostrou interesse em conhecê-la. Acredito que agora que ele deixou a Comissão do Centenário, demitido pelo Jânio, como v. deve saber, irá se empenhar mais no Museu e na Bienal, pelo menos foi a impressão que me deu ontem. Si o convite para o Brasil, relativo a Veneza, vem por intermédio do Simeão, v. pode ficar tranqüilo que o cargo de comissário não será entregue ao Bardi: o Simeão não pode vê-lo nem pintado. De meu lado, recebi um recado do Cicillo segundo o qual o italiano Paluchini dissera, antes de ir embora, que queria em Veneza trabalhos do Livio e meus. Mas naturalmente isso tem que aguardar que a coisa antes se organize.²²⁰

A partir da narrativa de Pedroso d'Horta, temos também outra informação sobre o envolvimento de Ciccillo com o MAM-SP e a Bienal de São Paulo como possível causa de seu notável distanciamento da representação brasileira nesta edição da *Biennale*, que acabou por acarretar um atraso nas etapas da organização, uma vez que era ele o motor desta representação, conforme já visto.

Sobre a grande rede existente onde todos, de algum modo, estão conectados, inclusive com desavenças e desafetos, vemos Pedroso expor a opinião de José Simeão Leal sobre Pietro Maria Bardi. Simeão neste período estava envolvido com a II Bienal de São Paulo, tendo participado da Comissão Artística e como já vimos neste trabalho, ocupava o cargo de Diretor

²¹⁹Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

²²⁰Correspondência de Arnaldo Pedrosa d'Horta endereçada a Sérgio Milliet. São Paulo, 10 de março de 1954. Disponível em: <<https://www.arnaldopedrosodhorta.com.br/cartas-6>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde e, segundo Pedroso, provavelmente foi ele a nomear o comissário do Brasil em Veneza, em nome do governo brasileiro. Neste momento, quando o artista também afirma que Simeão não entregará o cargo de comissário a Bardi por conta de desafetos, podemos perceber duas nuances: a preocupação de Sérgio Milliet da indicação do comissário para Veneza, o que nos mostra Ciccillo fora desta missão, até então.

A outra nuance é a antipatia de Simeão por Bardi, que revela um clima de atritos, oriundos possivelmente da disputa entre Ciccillo e Chateaubriand pela liderança da representação brasileira em Veneza. E ao que tudo indica, esse ruído durou por muitos anos, como podemos ver nas correspondências trocadas entre Pallucchini e Bardi no início de 1954. Naquele ano, Bardi encontrava-se na Europa com grande parte das obras do MASP, para uma turnê de exposições em importantes museus e galerias. Em 1953, o acervo do MASP já contava com obras de grande importância, o que suscitou desconfiança e insinuações eram feitas de que Chateaubriand estaria formando seu acervo com obras não legítimas. Motivado também em obter a chancela europeia da autenticidade das obras, Bardi ativou seus contatos na França e foi convidado a expor o acervo do MASP no *Musée de l'Orangerie* em Paris.

O enorme e inesperado sucesso resultou em outros convites e as obras foram apresentadas também no *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas, no *Centraal Museum* de Utrecht, nos Países Baixos, no *Kunstmuseum* de Berna, na *Tate Gallery* de Londres, na *Kunsthalle* de Düsseldorf e no *Palazzo Reale* de Milão. Depois, partiu para os Estados Unidos, ficando em exposição no *Metropolitan Museum* de Nova Iorque e no Toledo Museum of Art, em Toledo, Ohio. Esta turnê durou cerca de quatro anos, de 1953 a 1957, quando retornou ao Brasil, autenticado pela crítica internacional²²¹. Desse modo, em 1954, Pallucchini também convidou Bardi a expor o acervo do MASP na Bienal de Veneza, conforme podemos certificar na correspondência de 09 de janeiro:

Acho que seria muito interessante apresentar no verão em Veneza; no âmbito da Bienal, as obras-primas dos impressionistas franceses do Museu de São Paulo. Não obstante a importância que se está assumindo a Bienal de São Paulo, aquela de Veneza tem sempre o seu fascínio. Por isso acho que a mostra do Seu Museu poderia ter aqui uma consagração definitiva. Por outro lado, a época veneziana propícia para as mostras é só aquela do verão. Fale-me alguma coisa a respeito.²²²

²²¹Ver: BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p.145-156

²²²Tradução da autora, original: *Penso che sarebbe molto interessante presentare in estate a Venezia; nell'ambito della Biennale, i capolavori degli impressionisti francesi del Museo di San Paolo. Nonostante*

A resposta de Bardi em manuscrito não é completamente legível, mas o início já nos revela o tom de negativa ao convite feito: “Teria muito prazer em expor-te em Veneza, mas de 7 de maio até 7 de junho o museu expõe no M.B.A [Museu de Belas Artes] de Berna; de 15 de junho até 15 de agosto na Tate [Tate Gallery]. São compromissos assumidos já há alguns meses”²²³. Na resposta de Pallucchini a Bardi podemos perceber uma sutil ironia quando ele cita a nota publicada no Diário de São Paulo sobre o convite feito a Bardi pela Bienal de Veneza para expor o acervo do MASP naquele certame, uma vez que o convite foi recusado.

Eu vi que no « Diário de S. Paulo » de 28 de janeiro foi publicada a notícia da nossa solicitação dos Impressionistas. Fiquei contente, pois acho que traz alguma esperança. Em efeito, o senhor me fala de compromissos até a metade de agosto: para nós estaria muito bom esta data. As obras seriam expostas de 1º de setembro aos primeiros dias de outubro.²²⁴

Este artigo referido por Pallucchini não foi encontrado na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Dentre as correspondências encontradas, é interessante observar em uma carta de Pallucchini a Profili, Secretário da II Bienal de São Paulo, sua justificativa em relação ao artigo publicado no *Diário de São Paulo*, mencionado anteriormente. A partir do conteúdo do documento, percebemos que o secretário da Bienal paulistana pediu um esclarecimento sobre esta nota, quatro dias depois de publicada, e que Pallucchini já havia escrito para ele, a fim de explicar o ocorrido. Estas atitudes levantam a hipótese da exigência de exclusividade para a representação brasileira em Veneza por parte de Ciccillo, ou pelo menos a condição de não envolvimento de Bardi nesta representação.

Recebo a tua carta de 1º de fevereiro que evidentemente cruzou com a minha na mesma data, a qual já te esclareceu as nossas relações com Bardi e a possível origem do já sabido pequeno artigo no Diário de S. Paulo. Desejo, de qualquer maneira, esclarecer ainda, que além da questão Segall sobre a qual acredito ter informado o suficiente, a Bienal pediu ao Bardi o empréstimo de um Courbet para a mostra comemorativa deste artista. Além de disso, considerando que grande parte das obras do Museu se encontram na Europa já há muito tempo e visto que Bardi tinha, pelo que

l'importanza che sta assumendo la Biennale di San Paolo, que la di Venezia ha pur sempre il suo fascino. Penso quindi che la mostra del Suo Museo potrebbe avere qui una consacrazione definitiva. D'altra parte l'epoca veneziana propizia per le mostre il solo quella estiva. Mi dica qualche cosa in proposito. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 09 de janeiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

²²³Tradução da autora, original: “Avrei molto piacere a esporti a Venezia; ma dal 7 maggio al 7 giugno il Museo espone al M.B.A di Berna; dal 15 giugno al 15 agosto alla Tate. Sono impegni presi ormai da mesi”. In: Correspondência de Pietro Maria Bardi endereçada a Rodolfo Pallucchini. Bruxelas, 27 de janeiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

²²⁴Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 19 de fevereiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie "Paesi" b. 5).

parece, um projeto definido de expô-las também na Itália, acho que a Firenze, havia perguntado a ele privadamente se não era possível apresentar a série de pinturas impressionistas no âmbito da próxima Bienal.²²⁵

A relação de Bardi com a Bienal de Veneza, ao que tudo indica, foi marcada por uma espécie de ressentimento causado pela escolha de Ciccillo para ser o principal promotor das representações brasileiras em Veneza. Em uma correspondência de Pallucchini para um destinatário não identificado em outros documentos desta pesquisa, Sra. Daria Guarnati²²⁶, ele demonstra grande surpresa diante de revelações supostamente negativas sobre Bardi, feitas por ela em uma conversa anterior. Pallucchini relata em um trecho da correspondência: “Confesso que a nossa ligação telefônica de ontem à noite me deixou perturbado, até porque, daquilo que a senhora me dá a entender, o senhor Bardi não se comporta do modo como eu sempre esperaria, devido à nossa relação”²²⁷. Ao que tudo indica, a resposta negativa de Bardi ao convite de Pallucchini em expor parte do acervo do Masp na Biennale de 1954, tem origem nos ressentimentos que Bardi acarretou pela exclusão do MASP na representação brasileira em Veneza. Por não se tratar do foco deste trabalho, não foi pesquisado o desenrolar deste conflito no decorrer das décadas seguintes de participação do Brasil neste certame.

2.3.3 - 1956

Em 1956, Veneza inaugurou no dia 16 de junho, sua 28ª Exposição Bienal Internacional de Arte, que manteve o mesmo presidente e secretário geral da última edição, Massimo Alesi e Rodolfo Pallucchini, respectivamente. Até o dia 21 de outubro, o *Giardini* recebeu um público de 188.107 visitantes e expôs trabalhos de 774 artistas italianos e

²²⁵Tradução da autora, original: *Ricevo la tua lettera del 1º Febbraio che si è evidentemente incrociata con l mia della stessa data, la quale ti ha già chiarito i nostri rapporti con Bardi e la possibile origine del noto articoletto su “Diario de S. Paulo”. Desidero comunque precisarti ancora che, a parte la questione Segall, sulla quale credo di averti ragguagliato a sufficienza, la Biennale ha chiesto a Bardi il prestito di un Coubert per la mostra celebrativa di questo artista. Inoltre, in considerazione del fatto che gran parte delle opere del Museo si trovano in Europa per molto tempo e visto che Bardi aveva, a quanto sembra, un preciso progetto di sporle anche in Italia, credo a Firenze, ló avevo interpellato privatamente per sentire se non era possibile presentare la serie dei dipinti impressionisti nel quadro della prossima Biennale.* In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Arturo Profili, Secretário da II Bienal de São Paulo. Veneza, 13 de fevereiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie “Paesi” b. 5).

²²⁶Daria Guarnati foi colecionadora de arte, amiga de artistas e escritores, editora e idealizadora da revista “Aria d'Italia”, lançada em Milão entre os anos de 1939 e 1941, como um projeto utópico de valorização do patrimônio artístico italiano combinado ao novo estilo que tomou forma tanto na arte quanto na literatura italiana da época.

²²⁷Tradução da autora, original: “*Le confesso che la nostra conversazione telefonica di ieri sera mi ha alquanto turbato, anche perchè, da quanto Lei mi fa capire, il signor Bardi non si comporta nel modo che mi sarei sempre atteso, date le nostre relazioni*”. In: Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Daria Guarnati. Veneza, 20 de março de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (Fondo storico, serie “Paesi” b. 5).

estrangeiros²²⁸. Ocupando uma sala no Palácio Central, o Brasil participou com 50 obras dos seis artistas que compuseram a representação nacional desta edição: Hector Caryl (05 obras), Emiliano Augusto Di Cavalcanti (17 obras), Marcelo Grassmann (06 obras), Renina Katz (08 obras), Aldemir Martins (09 obras), Fayga Ostrower (05 obras)²²⁹. Entre eles, Di Cavalcanti, Grassmann e Aldemir Martins já haviam participado de representações anteriores, o primeiro em 1950 e os últimos dois em 1952.

Todos estes artistas participaram da III Bienal de São Paulo no ano precedente, exceto Di Cavalcanti²³⁰. Para os Prêmios regulamentares deste certame, foram premiados Hector Caribé e Aldemir Martins (desenho) e Marcelo Grassmann (gravura). Três dos cinco premiados em São Paulo representaram o Brasil em Veneza. Dos Prêmios aquisição, Fayga Ostrower foi a vencedora da categoria gravura²³¹.

Para esta representação, Sérgio Milliet foi o comissário da delegação brasileira, ocupando o lugar que desde a primeira participação havia sido de Ciccillo Matarazzo, talvez pela demanda do comissário também atuar no júri internacional na Bienal de Veneza, Milliet seria mais indicado do que Ciccillo. Porém, a influência de Ciccillo não deixará de acontecer nesta representação, assim como nas próximas que também tiveram outros nomes como comissários.

Sérgio Milliet²³², crítico de arte e um dos principais personagens para a consolidação da arte moderna no Brasil, foi um importante parceiro de Ciccillo em suas empreitadas artísticas. No ano anterior, em 1955, foi o diretor artístico da III Bienal de São Paulo.²³³ Como instituição responsável pela representação, temos o Museu de Arte Moderna de São Paulo, novamente figurando sozinho neste encargo, condição que permanecerá pelas próximas duas edições. Não foram encontrados registros sobre os nomes que compuseram a comissão de seleção para esta representação.

²²⁸DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia**: 1895-2013. Torino: Papiro Art, 2013.

²²⁹Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&s=5024&c=ea>>. Acesso em: 23 out. 2018.

²³⁰**Catálogo Geral da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, 1955.

²³¹FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 92

²³²Sérgio Milliet (São Paulo, 1898-1966) Crítico de arte e literatura, professor, escritor, pintor atuou no meio artístico e cultural brasileiro e, em especial, paulista. Escreveu para o jornal *O Estado de S. Paulo*, participou da *Semana de 22* e colaborou com as revistas brasileiras *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Revista do Brasil* e *Ariel*. Ele teve um papel fundamental na fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. Foi o primeiro presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA. Milliet Articulador da arte moderna no Brasil, sempre envolvido com a prática da vida intelectual e artística, teve um papel importante no desenvolvimento artístico e cultural, deixando um legado para a crítica das artes plásticas brasileiras. Ver: GOES, Maria Lúvia Nobre. **O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual**. Universidade de São Paulo.

²³³FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p. 92

Houve duas estreias para o Brasil neste ano: pela primeira vez, no júri internacional da *Biennale* estava presente um brasileiro, Sérgio Milliet²³⁴; e outro fato inédito foi um dos prêmios regulamentares da mostra ser conferido ao cearense Aldemir Martins, primeiro brasileiro a vencer esta categoria de premiação, levando o Prêmio Presidência do Conselho dos Ministros para um desenhista estrangeiro,²³⁵ o prêmio internacional para a categoria “desenho” concedido pela *Biennale*²³⁶. Esta premiação, além de ser um marco para a representação brasileira em Veneza, certamente, foi um dos ápices na carreira do artista que passou a expor em várias cidades do mundo. Aldemir Martins também foi premiado na III Bienal de São Paulo, no ano anterior, com o Prêmio regulamentar de Desenho.

O artista Di Cavalcanti venceu o terceiro lugar do *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un pittore straniero* (Prêmio Presidência do Conselho dos Ministros para um pintor estrangeiro), premiação equivalente à de Aldemir Martins, conhecido como o Grande Prêmio Internacional de Pintura. Com estes prêmios, o Brasil começa a desbravar outros territórios em Veneza impulsionando nossa arte moderna que passa a ser conhecida e prestigiada na Europa.

No momento que antecedeu a inauguração desta mostra, repetiu-se o clima que as indefinições em relação à delegação brasileira geravam, poucos meses antes da inauguração da *Biennale*, conforme comprova o *Correio da Manhã* de 13 de abril de 1956: “Há denso mistério acerca da representação brasileira na Bienal de Veneza. Até agora soube-se vagamente que Di Cavalcanti teria uma sala especial. Quanto aos demais, por enquanto só Fayga Ostrower foi convidada.”²³⁷ Não foram encontrados registros sobre esta sala especial para Di Cavalcanti à qual se refere a nota, tampouco no arquivo online ASAC, onde constam todas as salas desta mostra com os respectivos artistas²³⁸. Jayme Maurício no dia 24 de abril no *Correio da Manhã*, anuncia os artistas que se apresentarão na Bienal:

O Brasil este ano se fará representar na XXVIII Bienal de Veneza com os seguintes artistas: Pintura: Emiliano Di Cavalcanti; Desenho: Aldemir Martins e Carybé; Gravura: Marcelo Grassmann, Fayga Ostrower e Renina

²³⁴Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&c=g>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

²³⁵Título original: *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un disegnatore straniero*.

²³⁶Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&c=p>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

²³⁷MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro 13 abr. 1956, p. 12.

²³⁸Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=230&c=f>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

Katz. Para a parte de pintura, o nome de Di Cavalcanti foi sugerido pelos próprios organizadores da Bienal de Veneza²³⁹.

Na mesma nota, podemos ver transcrita a apresentação da delegação brasileira que Sérgio Milliet assina no catálogo da Bienal:

Ao apresentar os artistas brasileiros assim se expressa Sérgio Milliet no catálogo da referida exposição: “Apresentando em Veneza um pintor como Di Cavalcanti quis-se pôr em relêvo um acento bem brasileiro na linguagem pictórica universal. Não o de um primitivista isolado em seu mundo e surdo às lições da Europa, mas o de um artista culto, consciente do que vem realizando e que soube manter-se fiel a si mesmo. Di Cavalcanti foi dos primeiros do Brasil a ajustar sua técnica à técnica universal, sem se filiar contudo a nenhuma escola. O que sempre se lhe afigurou importante e quis colocar acima de tudo foi a expressão brasileira, mista de sensualidade e melancolia e traduzível na predominância dos tons quentes e das linhas curvas de sua pintura. Para a sala de desenho e gravura a escolha acima mencionada justifica-se de dois pontos de vista: já porque assim se apresentavam os artistas premiados em São Paulo nas seções de desenho e gravura da III Bienal (Aldemir, Carybé, Grassmann e Fayga) já porque acrescentando aos quatro a gravadora Renina Katz oferece-se um panorama das diversas tendências da arte gráfica no Brasil”.²⁴⁰

Percebe-se aqui um realce especial à presença de Di Cavalcanti na Bienal que se avança também para a possível sala especial que abrigaria as suas obras. O que estes fatos deixam transparecer é uma predileção pela participação do artista, já que naquela delegação ele era um nome conhecido internacionalmente e o mais experiente entre os outros artistas. No entanto, sua escolha parece proposital para apresentar ao mundo uma arte brasileira repleta de simbolismos tropicais, caracterizada principalmente pela representação das mulatas em cenários cariocas. No *Correio da Manhã* de 26 de agosto, Jayme Mauricio publica uma entrevista com Di Cavalcanti que expõe suas opiniões em relação à *Biennale* e fala das vendas de suas obras na mostra:

A Bienal de Veneza é um grande espetáculo. Representei como é sabido, a pintura brasileira com 16 quadros. A Pinacoteca de Arte Moderna de Veneza comprou um e a Sociedade Internacional de Arte Litúrgica comprou outro. Particulares também se interessaram. Vendi para colecionadores da Alemanha e dos Estados Unidos: Na Alemanha para o sr. Vagler Fischer, de Baden-Baden, e nos Estados Unidos À sra. Frank Freed, de Houston. Colecionadores brasileiros de passagem pela Europa também compraram quadros meus, como os srs. Mavkus Mixme, Learner e Herzog. Concorri ao Grande Prêmio da Bienal de Veneza que foi, merecidamente, ao velho cubista Villon, e ainda outro dia, na Brasserie Lip, em St. Germain de Prés, eu e meu velho amigo Giacometti, comemorávamos nossa derrota, porque

²³⁹CORREIO DA MANHÃ. “O Brasil na XXVIII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1956. p.14

²⁴⁰Idem.

Giacometti também foi batido na luta da Bienal de Veneza pelo prêmio internacional de escultura, pelo escultor inglês laureado. Juramos um ao outro que da próxima vez vamos ganhar, porque ganhar é sempre bom. O Brasil, porém, teve uma vitória com o Aldemir Martins – vitória merecida. Há também um vitorioso brasileiro na Bienal: o nosso grande Rebolão Gonçalves. O homem saiu de Roma para ajudar o Sérgio Milliet e foi, com seu grande coração e com a imensa força de sua sinceridade, o braço direito do nosso comissário.²⁴¹

Outros artistas também venderam suas obras na *Biennale*, o que marca um grande feito para a representação do Brasil. Em artigo publicado no *Estado de São Paulo*, Sérgio Milliet relata sobre a venda das obras brasileiras para compradores do exterior e aborda a importância deste fato para a nossa arte moderna.

Um comunicado da Bienal de Veneza dá-nos a notícia de que boa parte das obras da representação brasileira foi vendida a colecionadores e museus. É, creio, a primeira vez que isso acontece, e sinal de que desta feita foi a seleção organizada com felicidade. Cinco quadros de Di Cavalcanti, quatro desenhos de Aldemir Martins, dois de Carybé, duas gravuras de Fayga Ostrower e uma de Renina Katz ficarão na Europa. Estamos de parabéns, principalmente se levarmos em conta o fato de entre os compradores figurarem o Museu de Amsterdam, o Museu de Arte moderna de Veneza, o Instituto de Arte Religiosa e outras entidades culturais de renome.²⁴²

Milliet afirma que o Brasil começa a ocupar novos espaços e posições perante a curiosidade e o interesse da Europa sobre o que tem sido produzido no campo artístico, uma vez que “em outros domínios tanto lhes promete”, referindo-se a outros campos recém aclamados no exterior, como o cinema com o filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto, de 1953, e o esporte por meio do futebol e do atleta Ademar Ferreira da Silva, primeiro bicampeão olímpico do Brasil, que conquistou as medalhas de ouro no salto triplo em Helsinque (1952) e em Melbourne (1956).

Deste modo, aponta potenciais razões para o sucesso das vendas das obras brasileiras. Começa falando sobre a continuidade da presença brasileira, que se deve ao empenho e à dedicação de Francisco Matarazzo “financiando pessoalmente as nossas representações e comparecendo mais de uma vez ao certame a fim de prestigiar os nossos artistas”. E aborda também a criação da Bienal de São Paulo como importante força motriz para o interesse global das nossas artes, por ter proporcionado a vinda de críticos renomados e o contato com centros de arte, despertando o interesse por uma arte que deixou de ser vista como cópia de um padrão eurocêntrico para ser apreciada por suas peculiaridades genuínas. Estas

²⁴¹MAURÍCIO, Jayme. “Sou um homem dos livros da Europa e dos instintos brasileiros”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1956. p.14

²⁴²MILLIET, Sérgio. “Artistas brasileiros na Europa”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1956. p.07

peculiaridades, que Milliet chama de “acento original”, são para ele, nosso traço forte que permite à arte moderna brasileira sobressair-se e seduzir o público como aconteceu com as obras de Aldemir Martins e de Di Cavalcanti.

Em segundo lugar tem-se como causa do interesse pela arte brasileira a realização das bienais de S. Paulo. A vinda de críticos famosos à nossa terra, os contactos estabelecidos com os centros artísticos do mundo inteiro, incentivaram a curiosidade pelo que aqui se faz. Ora, despertar a atenção dos europeus foi sem dúvida o que abriu o caminho à compreensão e à simpatia e o que os induzia a não mais nos olhar como simples copiadores das técnicas europeias e sim como gente que, embora falando a mesma língua – que é a língua da época – trazia alguma novidade, punha um acento original no que dizia.

Esse acento original, tão difícil de discernir, em meio à produção aparentemente cubista, ou surrealista, ou abstrata que apresentávamos, é que iria seduzir o público de Veneza e os membros do júri de premiação. Esse acento original é que daria a Aldemir Martins o grande prêmio de desenho, e é o que revelaria na pintura de Di Cavalcanti o fundo brasileiro expresso em seu colorido quente e nas suas linhas sensuais de composição.²⁴³

Sérgio Milliet aponta ainda como outra razão para o êxito em Veneza, o número reduzido de artistas, “preferindo a fórmula de poucos artistas bem representados pessoalmente à de muitas obras excelentes, mas heterogêneas e não reveladoras de uma personalidade determinada, acertamos em cheio.” E continua afirmando que nada foi inventado, seguimos “as lições da França e da Inglaterra, grandes vencedoras habituais de certames dessa ordem, em lugar de fazer como os Estados Unidos ou a Itália que sempre sacrificaram suas possibilidades ao desejo de mostrar um ambicioso panorama de sua produção”. O crítico indica resultados colhidos pelo Brasil, por meio de suas representações em Veneza, onde cada edição tornava-se uma considerável vitrine para a divulgação da nossa arte moderna, que naquele momento começou a ser conhecida e valorizada também por outros artistas, além de Portinari, Segall e Di Cavalcanti. Conforme ressalta Milliet, as mostras brasileiras que aconteciam naquele período na Europa, jamais seriam pensadas há cerca de dez anos antes, como as exposições individuais de Flavio de Carvalho, Aldemir Martins e Lívio Abramo, em Roma, e a de Almir Mavignier, em Berna.

O jornal *O Estado de S. Paulo* no dia 15 de junho de 1956, anunciou a vitória de Aldemir Martins em Veneza com o Grande Prêmio Internacional de Desenho, que apresentou obras inspiradas no cangaço brasileiro, tema familiar ao artista, nascido em Ingazeiras, no

²⁴³ O ESTADO DE S. PAULO. “Artistas brasileiros na Europa”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1956. p.07

interior do Ceará²⁴⁴. O comunicado foi feito por Sérgio Milliet, comissário do Brasil nesta edição, por via telegráfica²⁴⁵. Essa notícia causou enorme alvoroço no meio artístico brasileiro que celebrou uma grande vitória, não apenas de Aldemir, mas da arte moderna brasileira.

Na noite carioca do dia 24 de junho, artistas, críticos, músicos, arquitetos e demais personalidades do ambiente artístico e social se reuniram para festejar a vitória de Aldemir Martins. Vale o registro deste evento por alguns aspectos, entre os quais, fazer-nos compreender a importância que esta Bienal exercia sobre a legitimidade da arte internacional e, por consequência, a relevância de sair vitorioso, ostentando um dos prêmios mais cobiçados em todo o mundo naquele momento. O cenário para esta celebração que reuniu, em raro momento, o núcleo artístico do eixo Rio-São Paulo, foi o bar “Cangaceiro” com quatro enormes painéis ilustrados nas paredes do bar, com referências ao cangaço, realizados por Aldemir havia cerca de um ano.

Outro aspecto que vale a transcrição completa desta nota é o melhor entendimento daquele amplo contexto artístico e comportamental de meados dos anos 1950, com vivência de acontecimentos que marcariam profundamente a vida cultural e social do Brasil. Podemos citar as recentes inaugurações do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambos em 1948, da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, o nascimento da Bossa Nova naqueles mesmos anos, que influenciaria decisivamente também a música internacional, a mudança da capital do país para Brasília, construída com este objetivo e que aconteceria quatro anos depois, o início das transmissões televisivas com grandes mudanças nos meios de comunicação, inauguração da TV Tupi, em 1950, primeira emissora de televisão da América Latina e quarta emissora do mundo, dentre outros acontecimentos de grande relevância na constituição da atmosfera sociocultural dos anos 1950 no Brasil. Esta noite de celebração a um artista das artes plásticas envolveu representantes de vários setores que não perderam a oportunidade de enriquecerem mutuamente suas ideias e projetos, narrada por Jayme Maurício:

A grande generosidade e a beleza de sentimentos do brasileiro reaparecem, esplêndidas, nestes dias de alegrias e comemorações por ter sido um desenhista brasileiro, jovem ainda, considerado por um austero júri internacional o “melhor desenhista presente à Bienal de Veneza”. Reaparecem justamente entre os que, por motivos compreensivos, são os

²⁴⁴ ALDEMIR Martins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2273/aldemir-martins>>. Acesso em: 06 jan. 2019

²⁴⁵ O ESTADO DE S. PAULO. “Desenhista brasileiro conquista premio internacional em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1956. p.08

mais ciosos de suas verdades, de suas criações, os mais suscetíveis e individualistas – os artistas plásticos. As dissensões, as críticas, a mágoas e reivindicações desaparecem – com as raras e tristes exceções de sempre – e pintores, gravadores, poetas, arquitetos, escultores, jornalistas e decoradores reuniram-se para festejar o desenhista Aldemir Martins.

O lugar escolhido foi o “Cangaceiro”, bar do decorador Ivan Busse, onde o talento do artista se exterioriza, pujante, nos quatro grandes painéis que decoram as paredes com cenas de cangaço. Há mais de um ano que Ivan reconheceu o valor do desenhista e com alguns estímulos de Eneida e desta coluna, entregou-lhe a execução do trabalho. Uma comissão encarregou-se espontaneamente de fazer os convites e organizar a homenagem.- Eneida, Burle Marx, Joel Silveira, Miguel de Carvalho e o colunista. Aldemir Martins e sua esposa vieram de São Paulo.

E ontem, num clima da mais sadia camaradagem, dessa atmosfera inteligente, espirituosa e meio extravagante que somente os artistas entre si sabem criar, o desenhista foi abraçado, felicitado, festejado como ele merece, permanecendo todos entre drinques, anedotas, risos, e música, identificados, na linguagem, nos gestos, nos ideais.

O embaixador Maurício Nabuco, presidente do Museu de Arte Moderna do Rio prestigiou a reunião e, bem impressionado com a decoração do bar, contou passagens relacionadas com suas viagens, confessando à Ivan Busse ter sido um dos seus desejos abrir um bar quando estivesse aposentado. Os críticos Flávio de Aquino e Marck Berkowitz com a pintora Tiziana Bonazzola e o escultor Bruno Giorgi comentavam alegremente o Salão; os arquitetos Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira – é incrível! – falavam seriamente no mundo da paisagística; o Sr. Raymundo Castro Maya revelando os problemas do seu “Clube de Gravura”; o poeta Vinicius de Moraes contando sobre a montagem de sua peça “Orfeu da Conceição”, acompanhado do Antônio Carlos Jobin, que fará a música do teatrólogo Milor Fernandes (Vão Gogo) e do pintor Raymundo Nogueira; o nosso José Condé, muito sóbrio, confraternizava com Eneida e o ensaísta Valdemar Cavalcanti, com a assistência do gravador Poty Lazarotto e sua esposa; noutra mesa a escultora Maria lembrava Paris, cujos bares se assemelhavam ao “Cangaceiro” daquela noite, e a engenheira Carmem Portinho suportava heroicamente a prosa louca do poeta Van Jafa; o decorador Joaquim Tenreiro e sua bela filha Patrícia, no bar, em grandes “papos” com o professor Carlos Flexa Ribeiro; noutro canto a gravadora Lygia Pape com Elsa Massena, da “Forma”, os arquitetos Octávio de Moraes e Elias Kaufmann e o pintor Ernesto Lacerda; o pintor Firmino Fernandes Saldanha, Prêmio de viagem do V Salão recebia, também, cumprimentos, numa mesa com a palestra inteligente da sra. Maria Helena Flexa Ribeiro e do casal Nascimento Silva; o nosso companheiro José Álvaro em grande animação com sua colega Pomona (saudade de Paris) Politis e sua irmã Clio. Miguel de Carvalho, distribuindo-se, recebia reclamações pela ausência de seus “peixes” mobiles; a gravadora Vera Bocayuva Mindlin e seu colega Darel Valença; o Pintor Décio Vieira acompanhado de um grupo de senhoras belíssimas que ele não apresentou a ninguém com ares de pachá depauperado; o cronista Sérgio Pôrto, muito popular como Stanislaw Ponte Preta, seu colega o cronista-crítico-colunista Luiz Alípio de Barros e o famoso e engraçadíssimo humorista Leon Eliachar; o Sr. José Busse, o cronista Lúcio Rangel, o crítico Quirino Campofiorito e muito outros cujos

nomes não ocorrem e cuja presença não foi possível notar, tal a enchente havida no “Cangaceiro”.²⁴⁶

O cangaço, fenômeno de banditismo ocorrido no nordeste do Brasil entre o século XVIII e meados do século 20, foi um tema bastante explorado não apenas pelas artes visuais, mas pela literatura e pelo cinema, como já visto. A paisagem típica, a vestimenta e o próprio regionalismo davam uma singularidade exótica e atraente para a caracterização de um Brasil que despertava o olhar estrangeiro para além do cenário das belas praias cariocas. E foi justamente este regionalismo que o prestigiado certame italiano premiou enquanto símbolo da arte moderna brasileira apresentada em Veneza.

Em entrevista ao jornal *O Globo*, logo após o anúncio de sua vitória, Aldemir revelou: “Em meus trabalhos nada mais faço que reproduzir motivos brasileiros, bem brasileiros”. Na mesma entrevista, o artista também falou sobre o fato de ter sido premiado, mesmo sendo considerado muito jovem para o ambiente das artes:

Posso dizer-me orgulhoso e feliz. Premiando um artista nas minhas condições, os meios artísticos de Veneza deram mostra de que, também na Europa, está sendo aplainada a discriminação existente contra artistas jovens. Tenho 34 anos. Até bem pouco tempo, artistas com idade mesmo superior à minha eram considerados moleques na arte e nela não podiam projetar-se somente por serem jovens.²⁴⁷

Este prêmio de Aldemir Martins e o de Fayga Ostrower, conquistado na edição de 1958 da Bienal de Arte de Veneza, serão os únicos prêmios regulamentares vencidos pelo Brasil até 2017²⁴⁸, última edição antes da conclusão deste trabalho. De 1968 a 1986, foi abolida qualquer forma de premiação da *Biennale*, fruto das contestações de 1968. Em 1986, os “grandes prêmios”, como eram conhecidos, foram recriados e tornaram-se “Leão de Ouro”²⁴⁹, em uma referência ao símbolo de Veneza, o leão. Assim, além da premiação oficial mencionada acima, outros artistas conquistaram prêmios oferecidos por instituições externas. O primeiro brasileiro premiado na *Biennale*, Arnaldo Pedroso d’Horta, venceu o “Prêmio Incom”, para um desenhista ou gravador estrangeiro, oferecido pela *Industria Corti Metraggi*, em 1954. Marcelo Grassmann venceu o Prêmio Instituto Internacional de Arte Litúrgica –

²⁴⁶MAURICIO, Jayme. “Confraternizam artistas e intelectuais: Pela vitória de Aldemir Martins na Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1956. p.18

²⁴⁷O GLOBO. “Sente-se orgulhoso e feliz com a vitória na Bienal de Veneza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1956. p. 6

²⁴⁸DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p. 177-179

²⁴⁹Site oficial da Biennale di Venezia. Disponível em: <<https://www.labiennale.org/it/storia/dagli-anni-settanta-alla-riforma-del-1998>>. Acesso em: 04 dez. 2016.

*Bianco nero*²⁵⁰, em 1958, mesmo ano da premiação de Fayga Ostrower. Manabu Mabe, foi contemplado com o prêmio F.I.A.T. Torino, em 1960²⁵¹; Gilvan Samico venceu o Prêmio Instituto Internacional de Arte Litúrgica – *Bianco nero* e Isabel Pons venceu o Prêmio F.I.A.T, ambos em 1962²⁵²; Frans Krajcberg levou o prêmio da Cidade de Veneza em 1964 e as artistas Lygia Pape²⁵³ e Cinthia Marcelle²⁵⁴ ganharam a menção honrosa de 2009 e 2017, respectivamente. Devemos, porém, sublinhar o fato de que nas edições em que Aldemir Martins, em 1956, e Fayga Ostrower, em 1958, venceram os prêmios principais, foram também edições em que o júri internacional contou com a presença de brasileiros, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, respectivamente. Os prêmios caracterizados como *Bianco e nero* (preto e branco) correspondem aos prêmios aquisição adotados pela Bienal de São Paulo. Com esta premiação, foi constituído parte do acervo do atual Museu Ca'Pesaro, acervo este que se destinava à criação de um museu de arte moderna em Veneza.

A respeito das premiações, Lourival Gomes Machado que será o comissário do Brasil na próxima edição em 1958, escreveu na ocasião um artigo no *O Estado de S. Paulo*, em 20 de junho de 1958, sobre a nossa representação em Veneza e nele abordou o tema das premiações que, segundo o crítico, deveria servir de incentivo à coragem dos artistas neófitos. Desse modo, continua, teríamos uma nova e sugestiva seleção de artistas formada por aqueles que ousaram caminhar por percursos inéditos. Mas a questão parece sempre interferir, sobre premiar os valores já consagrados ou valorizar e homenagear a astúcia dos mais jovens.

Se, por ventura, o Juri resolver-se, sem prejuízo de homenagem aos mestres consagrados, estimular os valores mais novos com seus prêmios, então poderemos ter uma serie, senão propriamente de revelações, ao menos de focalizações altamente sugestivas que, para além da distinção pessoal, signifiquem também o reconhecimento do merito dos que, por seus próprios meios e nestes nossos dias, vão sempre abrindo novos caminhos. O problema é aliás, comum à nossa Bienal de São Paulo e, talvez mais dela do que de sua irmã europeia bem mais velha: os prêmios servem para ratificar os valores consagrados ou para aplaudir a coragem dos mais novos?²⁵⁵

²⁵⁰ Título original: *Premio Istituto Internazionale d'Arte Liturgica - Bianco e Nero*. Site oficial da Biennale di Venezia. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=p>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

²⁵¹ O anexo com esta informação será apresentado mais adiante neste trabalho.

²⁵² MAURÍCIO, Jayme. “Bienal de Veneza – Prêmios para o Brasil” *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1962. p. 02

²⁵³ DI MARTINO, Enzo. *La Biennale di Venezia: 1895-2013*. Roma: Papiro Art, 2013. p. 179.

²⁵⁴ Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=399&c=s&s=6215>>. Acesso em: 23 out. 2017.

²⁵⁵ MACHADO, Lourival Gomes. “Preparativos para a abertura do certame”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1958. p.09

A nossa representação, que em sua maioria levou jovens artistas para a *Biennale*, teve, justamente com seus novatos, as almeçadas vitórias deste certame. Talvez sendo o Brasil um país ainda pueril aos olhos da Europa, os jovens seriam aqueles que melhor poderiam traduzir o frescor dos estilos emblemáticos de uma arte em plena produção e construção de sua identidade.

2.3.4 - 1958

A 29ª Exposição Bienal Internacional de Veneza reuniu em seus jardins 21 países participantes, 496 artistas, incluindo italianos e 3.240 obras expostas entre o Palácio Central e os pavilhões nacionais. Do dia 14 de junho a 19 de outubro a *Biennale* recebeu 172.545 visitantes de todo o mundo. O Diretor Administrativo foi Giovanni Piccini e o cargo de Pallucchini de Secretário Geral, foi ocupado por Gian Alberto Dell'Acqua. Nesta mostra, a figura do presidente foi substituída pelo Comissário Extraordinário, assumido por Giovanni Ponti²⁵⁶. O mesmo ocorrerá na edição seguinte, em 1960. No júri internacional novamente a presença de um brasileiro²⁵⁷, Lourival Gomes Machado²⁵⁸, que foi também o comissário do Brasil nesta mostra²⁵⁹. O jornalista e crítico de arte foi diretor-artístico da 1ª e da 5ª edições da Bienal Internacional de São Paulo. Observamos uma estreita relação dos críticos de arte em voga com a representação brasileira em Veneza e com a organização da Bienal de São Paulo. No entanto, Ciccillo não abandona a posição de maestro e mesmo não estando em primeiro plano, a representação brasileira contará sempre com a sua regência até o ano anterior a sua morte, ocorrida em 1977.

²⁵⁶Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

²⁵⁷Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=g>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

²⁵⁸Lourival Gomes Machado (1917-1967) foi um importante crítico de arte nos anos 1950, debatendo, na imprensa, frequentemente com Mário Pedrosa e Ferreira Gullar sobre os encaminhamentos da arte no Brasil. Em 1949, passa a dirigir do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), após a saída do crítico belga León Degand, onde permanece até 1951, quando é nomeado diretor-artístico da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada no Masp. Foi responsável pela seção de artes plásticas no *Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo* (1956 a 1962), na qual escreve crítica, além de encomendar artigos a colegas como Mário Pedrosa (1900 - 1981) e Geraldo Ferraz (1905 - 1979), entre outros. É comissário da representação do Brasil na 29ª Bienal de Veneza, em 1958, e diretor-artístico, mais uma vez, da 5ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1961, inicia os entendimentos para a transferência do acervo do MAM/SP para a USP, além de integrar o Conselho Consultivo da Galeria de Arte das Folhas. Em 1962, muda-se para Paris, onde é diretor de assuntos culturais e, mais tarde, delegado da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco) na campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e Florença, Itália. In: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa341/lourival-gomes-machado>>. Acesso em: 15 de Mar. 2019

²⁵⁹ Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=s&s=5118>>. Acesso em: 10 dez. 2018..

A comissão de seleção designada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que por sua vez, recebeu do Ministério das Relações Exteriores a incumbência de organizar a representação brasileira na 29ª Bienal de Veneza, foi formada pelos críticos de arte Mário Pedrosa, Flexa Ribeiro, Antonio Bento, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Carlos Jacinto de Barros e Mario Dias Costa, representando o Ministério das Relações Exteriores e Lourival Gomes Machado, em nome do Museu de Arte Moderna de São Paulo.²⁶⁰

O Brasil teve como instituição responsável novamente o Museu de Arte Moderna de São Paulo²⁶¹, mas segundo relata Jayme Maurício, enviado especial à Veneza para a *Biennale*, no *Correio da Manhã* de 14 de fevereiro, o Itamaraty se propôs a contribuir “No que diz respeito à parte material e colaborar de perto no setor artístico (seleção e montagem).” Não encontramos documentos que comprovassem a atuação do Itamaraty fora dos meios oficiais, nesta edição.

A representação deste ano foi bem direcionada e decidida com uma antecedência fora dos atrasos costumeiros. O comissário Lourival Gomes Machado escreveu um artigo no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre nossa representação onde também elogiou a pontualidade brasileira nesta edição. “Neste panorama, o Brasil – para surpresa dos nacionalistas às avessas – pode orgulhar-se de ter batido um recorde de pontualidade, antecipando-se a quase todas as salas do edifício central”.²⁶² No dia 14 de fevereiro, a nota de Jayme Maurício citada anteriormente, já trazia o perfil da nossa delegação: “Decisão que teria sido definitiva: a representação da polêmica e movimentada ‘gravura do Brasil’. Quatro gravadores apenas: Goeldi, Abramo, Ostrower e Grassmann”²⁶³ A comissão brasileira escolheu a gravura por uma estratégia de montagem da representação (o que poderia ser antecipado como curadoria) a partir do tamanho reduzido da sala disponível para o Brasil no Palácio Central, nesta edição. De acordo com a pesquisadora Ana Magalhães, em seu artigo sobre as coleções de Ciccillo Matarazzo, ela define o termo gravura no contexto da organização deste acervo, que também era adotado pelas bienais de Veneza e de São Paulo que designava

[...] toda sorte de obra sobre suporte de papel (colagem, desenho, gravura em metal, xilogravura, aquarela, etc.). Tais categorias de suporte são as mesmas utilizadas nas diferentes sessões das edições da Bienal de Veneza, desde sua

²⁶⁰CORREIO DA MANHÃ. “Informativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: Brasil em Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 mai. 1958. p.18

²⁶¹Tabela com informações técnicas de todas as participações do Brasil na Bienal de Arte de Veneza. Localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo

²⁶²MACHADO, Lourival Gomes. “Preparativos para a abertura do certame”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun.1958. p.09

²⁶³MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1958. p.12

origem, e consequentemente, das edições da Bienal de São Paulo, pelo menos em sua primeira década de existência; bem como era por meio delas que se estabeleciam as premiações desses certames.²⁶⁴

Mas a estratégia das gravuras não foi unicamente por uma questão prática e logística, uma vez que a ela era a linguagem artística do Brasil que possuía maior possibilidade de destaque naquele momento. Assim, o Brasil levou sua quinta representação consecutiva a Veneza composta por cinco artistas e 109 obras: Livio Abramo (09 obras), Oswaldo Goeldi (12 obras), Marcelo Grassmann (10 obras), Fayga Ostrower (12 obras), Lasar Segall (66 obras), este com uma mostra retrospectiva. Apenas o nome de Segall faz o *debut* no certame italiano, uma homenagem ao artista falecido no ano anterior, restando a dúvida se esta participação teria sido aprovada por ele, uma vez que não foi convidado para a estreia do Brasil em Veneza e no ano seguinte, recusou o convite. Não foi possível descobrir o motivo pelo qual o artista recusou o convite, restando-nos apenas a hipótese de uma retaliação pelo fato de não ter sido convidado no ano anterior.

Em 1952, participaram Abramo, Goeldi e Grassmann. Em 1954, Abramo volta à mostra e Fayga faz sua estreia. Em 1956, Grassmann e Fayga voltam a participar. Assim, Abramo, Grassmann e Fayga participam pela terceira vez da *Biennale*, enquanto Goeldi soma sua segunda vez. Da IV Bienal de São Paulo, apenas Fayga Ostrower participou da mostra. Lívio Abramo participou como “diretor 2º secretário” e do júri de seleção de artes plásticas.²⁶⁵ Lourival Gomes Machado, comissário do Brasil, compôs também este júri de seleção em São Paulo.

Novamente, o Brasil venceu um dos principais prêmios da *Biennale* que concedeu à artista polonesa naturalizada brasileira, Fayga Ostrower, o Prêmio da Província de Veneza para um gravador, o Grande Prêmio de Gravura.²⁶⁶ Na edição passada, Aldemir Martins levou também o Grande Prêmio de Desenho, duas importantes vitórias em edições seguidas, o que torna ainda mais relevante a vitória de Fayga, pelo fato de um mesmo país, dentre tantos, ser premiado consecutivamente. Conforme já mencionado neste trabalho, serão os únicos dois prêmios regulamentares vencidos pelo Brasil até hoje. Fayga Ostrower também foi vencedora do Prêmio regulamentar de Gravura da IV Bienal de São Paulo, no ano anterior, em 1957²⁶⁷.

²⁶⁴MAGALHÃES, A.G. *A Narrativa da Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo*, MAC USP. *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1*, nº1, 2012. p.86

²⁶⁵**Catálogo oficial da IV Bienal de São Paulo**. 1ª edição, São Paulo, 1957. p.12

²⁶⁶Título original: *Premio Amministrazione Provinciale di Venezia per un disegnatore o incisore*. Site da *Biennale di Venezia*. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=p>> Acesso em: 23 mar. 2018

²⁶⁷FARIAS, Aguinaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 100

Mais uma vez, vemos a alternância de participantes e premiados entre as bienais de Veneza e São Paulo. Nesta edição, Marcelo Grassmann também foi vitorioso levando o Prêmio Instituto Internacional de Arte Litúrgica – Preto e branco,²⁶⁸ uma das premiações oferecidas por instituições externas, também na categoria de Gravura. Vale ressaltar a importância da premiação de Grassmann, para o artista e para a gravura brasileira, uma vez que participaram da mostra 496 artistas de 21 países, e o Brasil já havia sido agraciado na mesma mostra com a mesma categoria, com o prêmio de Fayga Ostrower.

Durante recorte temporal abordado neste capítulo, a representação nacional na Bienal de Veneza ainda não possui pavilhão próprio e, como vimos, foi hóspede do Palácio Central, onde era destinada uma sala para o Brasil em cada edição, não necessariamente a mesma. Deste modo, a organização recebe todos os anos o desafio de instalar a exposição em um espaço diferente, com diferentes dimensões. Assim, de 1950 a 1962, a representação brasileira apresenta um modo de curadoria substancialmente diferente daquele que existirá a partir de 1964, quando a delegação nacional passa a ter o pavilhão brasileiro. Após a construção do pavilhão brasileiro, era possível planejar de antemão a expografia, o que incide de modo considerável na escolha dos artistas, das técnicas, da linguagem, no número de obras, etc. Todos estes aspectos influenciaram o perfil de nossa representação em Veneza, que pode ser dividida, no âmbito da curadoria, nestes dois momentos distintos: de 1950 a 1962, como hóspede do Palácio Central e de 1964 em diante, em pavilhão próprio.

Como exemplo disto, temos a nota sem autoria publicada no *O Estado de S. Paulo* de 14 de fevereiro, exatos quatro meses antes da inauguração da *Biennale*, em que a comissão de seleção se reúne a fim de que decisões também sobre o perfil de representação para Veneza sejam tomadas, tendo em conta as possibilidades de salas e espaços disponíveis para o Brasil nesta edição.

A fim de debater a organização da representação brasileira em Veneza, na Bienal de 1958, reuniram-se na tarde de anteontem, os críticos convocados pelo Museu de Arte Moderna de S. Paulo, ao qual cabe decidir sobre os artistas e os trabalhos para representar as artes plásticas brasileiras naquela exposição internacional.

Participaram da reunião os srs. Lourival Gomes Machado, pela direção do Museu, Paulo Mendes de Almeida, prof. Carlos Flexa Ribeiro, Mario Pedrosa, Antonio Bento e Geraldo Ferraz, e como representante do Itamarati,

²⁶⁸Título original: *Premio Istituto Internazionale d'Arte Liturgica - Bianco e Nero*. Site *Biennale di Venezia*. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=p>>. Acesso em: 27 mar. 2018.

agora dando sua cooperação ativa às Bienais, os srs. Jacinto Barros e de Barros e Mario Dias Costa.²⁶⁹

De acordo com a nota, foram reservadas para o Brasil duas salas de 30 metros quadrados cada uma, em um acordo preliminar entre a comissão organizadora da *Biennale* e o MAM-SP. Pelo arquivo online do ASAC, não se entende se a representação do Brasil ocupou as salas 47, 48 e 49, ou apenas as 47 e 49 do Palácio Central²⁷⁰. De qualquer forma, apenas a metade da área total das paredes poderia ser usada para a representação brasileira, pois a outra metade deveria ser destinada para a retrospectiva de Lasar Segall, decidida em comum acordo com a direção da *Biennale*. Porém, em um artigo no *O Estado de S. Paulo*, de 20 de junho, alguns dias após a inauguração da mostra, o comissário Lourival Gomes Machado, relata que foram três salas utilizadas pela delegação brasileira no Palácio Central. “Na véspera da recepção à imprensa, tudo estava em ordem nas três salas que nos couberam, duas das quais foram dedicadas à retrospectiva de Segall, enquanto na terceira estão os trabalhos de Goeldi, Lívio Abramo, Grassmann e Fayga”.²⁷¹ De acordo com nota sem autoria, citada anteriormente, as medidas do espaço disponibilizado foram de encontro ao projeto inicial da comissão brasileira que projetava levar para Veneza a pintura brasileira. Com a nova configuração, as telas de Segall ocupariam a metade deste espaço, adquirindo uma versão reduzida da homenagem prestada na IV Bienal de São Paulo. Para resolver o impasse da montagem da mostra em um espaço menor do que aquele esperado, a comissão decidiu pela outra parte da mostra sem telas a óleo ou esculturas, por se tratar de obras de maiores dimensões.

Assim, optou-se por uma representação exclusivamente com gravuras, que possuem dimensões inferiores em relação a outras obras. A estratégia, certamente, pautou-se também no fato de que naquele momento a gravura brasileira gozava de certa projeção e encaixava-se muito bem como estandarte da arte brasileira. De qualquer forma, mesmo o Brasil ocupando três salas, manteve-se esta decisão inicial de uma representação com obras de Segall e gravuras de outros artistas. Inicialmente, a comissão cogitou o nome de nove gravadores, entre nomes mais conhecidos e outros, jovens. Mas a decisão foi concentrar a atenção em

²⁶⁹O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1958. p.07

²⁷⁰Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&c=s&s=5118>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

²⁷¹MACHADO, Lourival Gomes. “Preparativos para a abertura do certame”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun.1958. p.09

quatro gravadores (Fayga, Grassmann, Abramo, Goeldi), conforme nos mostra a mesma nota citada anteriormente:

Em tais condições, a pintura brasileira teria além da participação de Segall, uma sala de 30 metros. O Museu organizou um esquema de sugestão para o aproveitamento mais eficiente desse espaço. Esse esquema comportava apenas uma representação da gravura brasileira, porquanto, em espaço tão reduzido, não caberia, no entender da direção do MAM, enviar pintura a óleo nem escultura. O esquema compreendia gravuras de nove artistas, sendo quatro consagrados e cinco novos; aos primeiros caberia nove gravuras a cada um e aos segundos cinco gravuras.

Partindo dessa sugestão, os debates estenderam-se sobre o número de gravadores, pois havia uma opinião em maioria de que aquele esquema tornava muito fragmentaria a representação, mesmo atendo-se ao branco e negro, à técnica da gravura. Assim, restringiu-se o número de gravadores a ser convidados para expor em Veneza, ficando, finalmente, estabelecido o número de quatro e passando-se à votação dos nomes. Verificou-se, dessa forma, que havia unanimidade sobre dois nomes, Goeldi e Livio Abramo, e a seguir Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann. Estes são, pois, os indicados.

Existe entretanto um pormenor, que pode modificar a representação brasileira, e esse reside na questão da participação de Lasar Segall. No caso de Segall não ser enviado a Veneza, abre-se a possibilidade quase certa de caber ao Brasil mais uma sala de 30 metros. Como hipótese, foi aventado o aproveitamento dessa sala, não sendo, entretanto, publicável o resultado final, desde que não se trata de uma decisão aplicável, mas dependente da participação ou não das telas de Segall, o que será conhecido dentro de alguns dias.²⁷²

A escolha da comissão de seleção por reduzir o número de artistas e focar em uma linguagem única foi também vitoriosa. As quatro últimas edições foram passos dados em direção a uma astúcia necessária para a inserção diferenciada em uma exposição internacional como a Bienal de Veneza, instituição que já existia há 55 anos, quando houve a estreia brasileira. A representação do Brasil atraiu olhares ávidos e curiosos. Jayme Maurício, no *Correio da Manhã* de 10 de julho, envia um pertinente relato sobre as impressões causadas pela nossa delegação:

[...] A sala do Brasil tem atraído, assim, multidões bem mais numerosas que se esperou, transformado-se num dos “musts” desta Bienal. Não há artista, não há crítico de responsabilidade que não se demore em nossa sala e as expressões a respeito, na imprensa de toda a Europa, são as mais encomiásticas. Presenciamos, aqui, uma revalorização de Segall, ausente da Europa desde muitos anos antes de sua morte, que todos ainda lamentamos. Os europeus redescobrem Segall: um expressionista que não ficou nos maneirismos de sua escola e prosseguiu numa pesquisa pessoal que o levaria a esplêndidos resultados em vários níveis. Segall já havia exposto na Itália, em 1934, e a crítica especializada o conhecia com base em Kandinsky, etc. Agora, todavia, vemo-lo apreciado em toda a sua grandeza, através destas

²⁷²O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1958. p.07

noventa e nove peças – pinturas, desenhos, gravuras, aquarelas, bronzes – com que postumamente volta, em triunfo, à Europa que o viu nascer e fazer suas primeiras descobertas artísticas.

Os gravadores, depois dos arquitetos, continuam a ser as grandes vedetas internacionais da arte brasileira. É unânime a admiração, aqui, pelo que nossos patrícios conseguem extrair dos difíceis meios da gravura em suas várias modalidades. Louva-se não só a força criadora como – o que nos parece ainda mais inesperado – a técnica de Goleđi, Abramo, Ostrower e Grassmann: já os sabíamos antes dos consumados, mas não ao ponto de arrancar exclamações de europeus donos de uma tradição multi-secular de gravadores que passam sua arte de professor para aluno, nos mesmos locais, através dos séculos. Mas é o que está acontecendo: a gravura brasileira, premiados os dois mais jovens expositores, e consagrados os dois mestres mais velhos, é um dos grandes êxitos de Veneza em 1958. [...] ²⁷³

Sobre a retrospectiva de Lasar Segall, foi encontrada uma correspondência ainda de 1957, do dia 4 de março, do Secretário Geral, Gian Alberto Dell’Acqua, a Pietro Maria Bardi, onde Dell’Acqua responde a uma correspondência anterior de Bardi, porém, não encontrada. A resposta sugere que Bardi tenha solicitado, ou reforçado uma solicitação já feita anteriormente, à presidência da *Biennale* para oficializar um convite ao governo brasileiro a fim de que fosse realizada uma mostra retrospectiva de Segall no âmbito da representação brasileira na edição de 1958. O que nos chama a atenção é que o pedido de Bardi foi feito cinco meses antes da morte de Segall ocorrida em 02 de agosto de 1957, sabendo-se que a retrospectiva na edição seguinte foi uma homenagem pela morte do autor. Não ficou claro para este trabalho se tal mostra de Segall em Veneza efetivou-se pela morte do artista, ou teria acontecido independente deste fato e, assim, transformou-se em uma providencial homenagem. Na transcrição da correspondência vemos o claro interesse da *Biennale* na realização da retrospectiva de Segall, com a resposta afirmativa de Dell’Acqua, que podemos entender como um sim à proposta de Bardi, ou como confirmação de que este convite já foi reiterado ao governo brasileiro:

Caro Bardi, agradeço pela sua carta sobre Segall. Não deixamos, naturalmente, faltar ao governo brasileiro o conhecimento do nosso interesse por uma retrospectiva do artista apresentada no âmbito da participação oficial do Brasil, e também no que diz respeito ao espaço, oferecemos realmente o máximo compatível com as múltiplas exigências, as quais tivemos que levar em consideração ao traçar um plano para este setor no Pavilhão Central.

Estando assim as coisas, esperamos sinceramente que a retrospectiva de Segall possa realmente chegar em Veneza e ocupar a parte principal do espaço reservado para o Brasil. Continuarei determinado neste sentido,

²⁷³ MAURICIO, Jayme. “XXIX Bienal de Veneza – Brasil no caminho certo: uma grande sala”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1958. p.16.

mesmo não podendo, obviamente, interferir de maneira determinante na decisão definitiva das autoridades brasileiras.²⁷⁴

Conforme já mencionado neste trabalho, a proposta em se realizar uma mostra de Segall em Veneza já vem antes mesmo da primeira participação do Brasil, pois já mostramos aqui correspondência de Bardi datada em 1949, fazendo tal convite à presidência da *Biennale*, para que ele pudesse também se ocupar da representação brasileira em nome do MASP ou mesmo de Chateaubriand. Já abordamos também a disputa entre os dois grandes mecenas do Brasil naquele momento pela representação nacional no certame italiano e que tentaram, ambos, a realização da mostra de Segall. Se de um lado Ciccillo “ganhou” a representação brasileira, por outro lado, Bardi “ganhou” a efetivação da mostra de Lasar Segall, pois foi ele quem, finalmente, levou e organizou a mostra do artista de origem lituana para a Bienal de Veneza.

A mostra dedicada a Lasar Segall na *Biennale*, conforme relata o jornal *O Estado de S. Paulo*, foi realizada a partir de uma nova seleção das obras, diferente daquela feita para a Bienal de São Paulo, em 1957, um ano antes da mostra de Veneza. Além das diferenças existentes em cada situação, em que cada uma possuiu até um escopo diverso para a efetivação da mostra, levou-se também em consideração o espaço reduzido disponibilizado em Veneza, como já mencionamos.

Embora não contém os trabalhos de Lasar Segall com um espaço que se assemelhe ao que lhe coube na IV Bienal de São Paulo, a representação brasileira será honrada com o envio de uma coleção de pinturas do grande pintor russo radicado no Brasil. Para isto, uma nova seleção de obras de Segall será efetuada, a fim de expressar, devidamente, uma idéia de sua produção como artista moderno.²⁷⁵

Segundo o jornal italiano *Il Gazzettino*, de 29 de maio de 1958, encontrado no arquivo histórico do Ministério das Relações Exteriores, Escritório de Representação no Rio de

²⁷⁴Tradução da autora, original: *Caro Bardi*,

La ringrazio della sua lettera per Segall. Non abbiamo naturalmente mancato di far conoscere alle autorità brasiliane il nostro interesse per una retrospettiva dell'artista presentata nel quadro della partecipazione ufficiale del Brasile, e anche per quanto concerne lo spazio abbiamo offerto veramente il massimo compatibilmente con le molteplici esigenze di cui è stato necessario tener conto nel tracciare il piano di questo settore del Padiglione Centrale. Così tanto le cose ci auguriamo vivamente che la retrospettiva di Segall possa giungere in effetti a Venezia ed occupare la parte prevalente dello spazio assegnato al Brasile. Non mancherò di adoperarmi ancora in questo senso pur non potendo ovviamente interferire in maniera determinante nella decisione definitiva delle autorità brasiliane. In: Correspondência de Gian Alberto Dell'Acqua endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 04 mar. 1957. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

²⁷⁵O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1958. p.16.

Janeiro (Ererio), a mostra contaria com 42 pinturas (de 1910 a 1956), 24 gravuras e desenhos (de 1919 a 1955) e 16 esculturas (de 1929 a 1955).

No âmbito da participação brasileira na XXIX Bienal de Veneza será feita uma homenagem a Lasar Segall, pintor, escultor e gravador fecundíssimo que contribui para o Expressionismo com formas completamente autônomas. A mostra que será dedicada a Segall na Bienal compreenderá obras, em sua maioria, inéditas, assim divididas: quarenta e duas pinturas, que vão de 1910 até 1956, vinte e quatro entre gravuras e desenhos, realizadas entre 1910 e 1955, e dezesseis esculturas, a mais antiga delas é de 1929 (“Duas irmãs”) e as mais recentes, o “Grupo das mães” e “Duas figuras” de 1955.²⁷⁶

Vale aqui pontuar um aspecto da organização da nossa representação, como forma de detectar suas características a partir dos elementos que nos são conhecidos por meio de uma pesquisa minuciosa em que todas as informações foram coletadas e analisadas cuidadosamente. Não podemos afirmar, a partir dos documentos descobertos, se houve uma assessoria de imprensa específica para a representação brasileira em Veneza. Contudo, um forte indício nos revela que pode ter havido nesta edição, porque um *release*²⁷⁷ sobre a retrospectiva de Segall foi distribuído à grande imprensa, inclusive àquela internacional. Podemos julgar deste modo, pois foi encontrada uma nota em dois jornais diferentes, um na Itália e o outro no Brasil, que apresenta o mesmo texto. A primeira trata-se da nota do jornal *Il Gazzettino*, transcrita acima, conforme publicada traduzida em italiano. A segunda foi divulgada no *Correio da Manhã* de 04 de junho de 1958:

A mostra dedicada à Lasar Segall na Bienal de Veneza compreenderá obras, na maioria inéditas, divididas da seguinte forma: 42 telas do período que medeia os anos de 1910 a 1956; 24 gravuras e desenhos, executados de 1910 a 1955, e 16 esculturas, a mais antiga das quais remonta a 1929 (Duas irmãs) e as mais recentes “O grupo das mães” e “Duas figuras” de 1955.²⁷⁸

O fato de duas notas virem divulgadas com texto idêntico mostra que este texto foi distribuído por uma fonte para a imprensa a fim de que fosse divulgada esta mostra. Muitas vezes, os meios de comunicação divulgam o próprio *release* que, porém, serviriam apenas

²⁷⁶IL GAZZETTINO. “Braque e Segall na Bienal”. *Il Gazzettino*, Mestre, 29 mai. 1958. s/p

²⁷⁷O *release* (no sentido literal: lançamento) no ambiente jornalístico é um comunicado com todas as informações principais sobre um determinado assunto ou evento, enviado para os meios de comunicação para que este fato seja divulgado.

²⁷⁸Tradução da autora, original: *Nel quadro della partecipazione brasiliana alla XXIX Biennale di Venezia verrà reso omaggio a Lasar Segall, pittore, scultore e incisore fecondissimo che contribui all'Espressionismo con modi del tutto autonomi. La mostra che verrà dedicata a Segall alla Biennale comprenderà opere in maggioranza inedite così ripartite: quarantadue pitture, che vano dal 1910 al 1956, ventiquattro tra incisioni e disegni, eseguiti tra il 1910 e il 1955, e sedice sculture, la più antica delle quali é del 1929 (“Due sorelle”) e la più recenti, il “Gruppo di madri” e “Due figure” del 1955.* In: CORREIO DA MANHÃ. “Segall na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1958. p.14

para transmitir as informações básicas (exatamente como está na nota) para a imprensa poder apurar tais informações e escrever a matéria. Assim, podemos afirmar que um *release* foi enviado para jornais da época, o que caracteriza a existência de uma assessoria de imprensa. Não temos como identificar o perfil desta assessoria, tampouco, a fonte do release. Mas possivelmente podemos sugerir uma iniciativa do MAM-SP por se tratar da instituição responsável por esta edição.

A respeito da premiação brasileira em Veneza, o jornal *O Estado de S. Paulo* anunciou a vitória de Fayga Ostrower e de Marcelo Grassmann no dia da inauguração da *Biennale*. “Uma artista brasileira - Fayga Ostrower, gravadora de menos de 40 anos – acaba de ganhar o Premio Internacional de Gravura [...] o premio de Fayga Ostrower é de 500 mil libras e o de Grassmann, de 200 mil.”²⁷⁹ A importância da premiação em Veneza não atinge sobretudo artistas jovens ou países, como o Brasil, que não fazem parte do eixo eurocêntrico das artes visuais. Os prêmios da Bienal de Veneza significavam a chancela da qualidade artística e potencial do artista perante todo o mundo. O resultado decidido pela comissão de júri internacional era aguardado pelas numerosas representações nacionais que ancoravam em Veneza por cerca de cinco ou seis meses a cada biênio. Na cerimônia de inauguração do certame, a artista brasileira recebeu a premiação das mãos do presidente italiano, Giovanni Gronchi, conforme nos relata o *Correio da Manhã* de 17 de junho de 1958:

O presidente Giovanni Gronchi inaugurou, ontem, a 29ª Bienal de Arte Moderna de Veneza e entregou os prêmios a uma gravadora brasileira, a um escultor e a um pintor espanhóis. O presidente entregou os prêmios concedidos, ontem, por um júri internacional destacando-se, entre eles, os prêmios concedidos ao escultor espanhol Eduardo Chillida 1.500.000 libras, um de 500.000 libras à brasileira Fayga Ostrower e outro de igual quantia ao pintor espanhol Antônio Tapies.²⁸⁰

Jayme Maurício, enviado especial do *Correio da Manhã* a Veneza para cobertura daquela mostra, escreveu uma nota sobre a vitória de Ostrower no dia 03 de julho de 1958, com informações sobre a idoneidade da conquista. Transcreve também a opinião do artista suíço Max Bill²⁸¹:

O prêmio conferido a nossa Fayga foi dos mais “limpos”. Dois escrutínios apenas e estava tudo resolvido, sem maiores discussões. Quase unanimidade.

²⁷⁹O ESTADO DE S. PAULO. “Gravadora brasileira premiada em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1958. p.40

²⁸⁰CORREIO DA MANHÃ. “Entregues os prêmios de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1958. p.01

²⁸¹Max Bill foi professor, designer, arquiteto, pintor, escultor e considerado, por meio de sua obra teórica, um dos mais importantes e influentes designers do século XX.

A atual organização da Bienal, aliás, não permite cobaias. Lionello Venturi presidiu o júri de premiação: uma garantia. Disse êle antes, ao que soubemos, que fazia votos para que Fayga obtivesse o prêmio, embora, como presidente, não pudesse manifestar sua opinião. A influência pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho não se poderia fazer sentir por um simples fato: êle não estava presente. Isso de haver umka bienal brasileira não basta para influenciar um júri como êste. O nosso querido Lourival Gomes Machado cuja atuação foi serena, eficiente e louvada por todos, não tem ainda (é a primeira vez que é comissário) influência suficiente para “conduzir” um júri internacional. Foi o talento de Fayga com sua capacidade inventiva, sua vitalidade, e a absoluta originalidade de sua gravura, que venceu numa Bienal onde estavam representados mestres como Friedlaender, Hayter, Groeldi, Abramo e a maior quantidade de talentos mais jovens, como o nosso Marcelo Grassmann. Houvesse ainda alguma dúvida e teríamos o depoimento difícilimo do irreduzível Max Bill, completamente azedo para com todas as decisões do júri e que disse ao itinerário, textualmente, diante das gravuras de Fayga: Em relação a esta gravadora o júri andou certo. Estou completamente de acordo com o prêmio.²⁸²

Em uma entrevista para o jornal O Globo, a artista fala sobre sua premiação e declara “que não conhecia nenhum dos membros da Comissão, tendo sido convidada para concorrer pelo comissário da Bienal no Brasil, Sr. Lourival Gomes Machado.” E continua:

Não sei quais dos meus trabalhos foi premiado – disse-nos Fayga Ostrower – pois enviei um conjunto de doze quadros. Minhas esperanças de tirar o Prêmio Internacional de Gravura eram pequenas, pois no ano passado já Aldemir Martins saía vitorioso e ninguém esperava que êles repetissem o país. Entretanto, quando recebi o telegrama do Museu comunicando a decisão do júri, senti-me satisfeita, muito emocionada mesmo.²⁸³

A vitória dos gravadores brasileiros acalmou a recorrente discussão que em todas as edições confronta e critica os critérios estabelecidos pelas comissões de seleção para a escolha dos artistas. Um artigo sem autoria publicado no *Estado de São Paulo* sobre os gravadores brasileiros também avalia o fato de a metade da nossa representação de gravadores ter sido premiada e que este fato aponta um caminho correto que vem sendo percorrido e que foi chancelado pelos altos padrões e critérios do júri veneziano. “Quando um critério de altíssima qualidade busca premiar esforços situados em alta pesquisa qualitativa, então ocorrem que os prêmios possam, eventualmente, recair numa Fayga Ostrower, num Marcelo Grassmann.”²⁸⁴

E os enlaces entre *Biennale* e promoção da arte brasileira, renderam também uma importante exposição com gravuras da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

²⁸²MAURÍCIO, Jayme. “Fayga Ostrower: Júri quase unânime e elogias de Max Bill”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1958. p.08

²⁸³O GLOBO. “Brasileira e autodidata ganha um prêmio na Bienal de Veneza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1958. p.03

²⁸⁴O ESTADO DE S. PAULO. “Gravadores do Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1958. p.09

no mês de julho, concomitante com a mostra veneziana.²⁸⁵ Também foi anunciada no jornal *O Estado de São Paulo*, uma mostra no MAM-SP em homenagem à artista no mês de agosto, enquanto parte de suas obras ainda estão expostas na *Biennale*.

Realizar-se-á nesta semana, a 29 do corrente, no Museu de Arte Moderna, a homenagem à gravadora Fayga Ostrower que expõe, presentemente, na Galeria Ambiente. Essa homenagem, promovida pelo MAM, envolve duas oportunidades: a da grande exposição que Fayga realiza agora em São Paulo, e a entrega, pelo Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, do diploma do Prêmio Internacional de Gravura, que a artista receberá, nessa ocasião, emitido pelo Júri da XXIX Bienal de Veneza.²⁸⁶

A participação na Bienal de Veneza oferecia sempre aos artistas que ali expuseram novas oportunidades, espaços e perspectivas para a realização de exposições não apenas no Brasil, mas também no exterior. Abria-se um novo horizonte de possibilidades, juntamente com o reconhecimento ou a afirmação do reconhecimento dos artistas que se inseriam nas grandes vitrines das artes visuais dos anos 1950, como a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo.

Com a criação da Bienal de São Paulo e o início das representações nacionais em Veneza, no começo de uma década marcada por relevantes acontecimentos políticos, culturais, econômicos e sociais, ou seja, momento de revoluções internas no Brasil, nossa arte ganhou um impulso sem precedentes e o modernismo brasileiro passou a ser objeto de real interesse para os curiosos olhares e faros estrangeiros que se encantavam com o ecletismo das cores e paisagens, numa espécie de sincretismo nacionalista. Neste cenário, a gravura atingiu seu grande momento, conforme escreve o comissário Lourival Gomes Machado em artigo do *O Estado de São Paulo*. “Nossos gravadores, confirmando a convicção dos que acreditam em sua superioridade, conseguem atrair a atenção de críticos importantes. O reconhecimento de suas possibilidades (sem exageros caridosos) chega como uma justiça que normalmente deve ser feita.”²⁸⁷ Todos esses fatores contribuíram para que inúmeras mostras de artistas brasileiros se espalhassem por várias cidades europeias e estadunidenses. A nota a seguir do *Correio da Manhã*, menciona a homenagem a Fayga, ocorrida no Rio de Janeiro, e os novos cenários conquistados pela “artista que se firma cada vez mais nos cenários nacional e agora internacional das artes plásticas. Mário Pedrosa, liderando a homenagem, disse algumas

²⁸⁵ CORREIO DA MANHÃ. “Exposição de Fayga”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1958. p.12

²⁸⁶ O ESTADO DE S. PAULO. “Homenagem a Fayga Ostrower”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1958. p.16

²⁸⁷ MACHADO, Lourival Gomes. “Preparativos para a abertura do certame”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun.1958. p.09

palavras em nome de todos os amigos e admiradores da artista laureada”.²⁸⁸ Além da gravura e da própria arte moderna, nossa representação também gozou, consequente ou causalmente, de um bom momento na *Biennale*.

2.3.5 - 1960

Esta 30ª edição foi inaugurada em 18 de junho com encerramento em 16 de outubro e marcada, sobretudo, pela iminência da construção e inauguração do pavilhão brasileiro, que não aconteceu. A figura do presidente foi novamente substituída pela do Comissário Extraordinário, assumido por Giovanni Ponti. O cargo de Secretário Geral foi de Gian Alberto Dell'Acqua e o de Diretor Administrativo de Giovanni Piccini. A representação brasileira teve como comissário Paulo Mendes de Almeida, que na ocasião era diretor do MAM-SP²⁸⁹, e como Instituição responsável, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Todos os sete artistas participantes da delegação brasileira estrearam na Bienal de Veneza: Antonio Bandeira (05 obras), Mario Cravo (10 obras), Danilo Di Prete (03 obras), Manabu Mabe (05 obras), Aloísio Barbosa Magalhães (03 obras), Teresa Nicolao (03 obras) e Loio Persio (03 obras), em um total de 32 obras. Todos os artistas também participaram da V Bienal de São Paulo, em 1959. Ao contrário da representação passada, nesta edição vemos a pintura assumir o protagonismo da mostra brasileira, onde apenas Mario Cravo expôs esculturas, e os demais apresentaram a pintura. E, mais uma vez, decisão acertada: o artista de origem japonesa, Manabu Mabe, foi contemplado com o prêmio F.I.A.T. Torino, no valor de 200 mil liras italianas, de acordo com o cartaz das premiações encontrado no arquivo digital do arquivo histórico - ASAC Jayme Maurício, no jornal *Correio da Manhã* de 19 de junho de 1960, ao divulgar a premiação da *Biennale*, anunciou também o prêmio de Manabu Mabe: “A Bienal outorgou ainda ao pintor brasileiro de origem nipônica Manabu Mabe o Prêmio Fiat.”²⁹⁰

²⁸⁸CORREIO DA MANHÃ. “Fayga homenageada”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1958. p.18

²⁸⁹**Catálogo geral da V Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1959. p.14

²⁹⁰MAURÍCIO, Jayme. “Prêmios da XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1960. p.02



Figura 15 - Cartaz da 30ª Bienal de Arte de Veneza, 1960. Fonte: ASAC. Disponível em: <<http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=217769&p>>.

Segundo o jornal *O Estado de S. Paulo*, “o prêmio do ‘Museu de Arte Moderna de São Paulo’, no valor de 500 mil libras italianas foi atribuído ao pintor Julius Bissier, da

Alemanha.”²⁹¹ Porém, em um artigo de retrospectiva sobre a 30ª Bienal de Veneza do dia 04 de dezembro de 1960, o crítico Geraldo Ferraz ponderou sobre o prêmio do MAM-SP e contestou que “não nos pareceu a figura mais importante entre os expositores alemães; seguramente, preferimos Stockl, e uns poucos quadros de Weiers se apresentavam superiormente destacados.” E acrescentou sobre a delegação do Brasil “que a sala esteve bem, com o ponto alto da pintura de Manabu Mabe, de Bandeira, a seguir, de Aloisio.”²⁹²

Dos brasileiros participantes em Veneza, dois vencedores dos prêmios de pintura na V Bienal de São Paulo, no ano anterior, em 1958, Manabu Mabe foi o vitorioso do Prêmio regulamentar de Pintura²⁹³ e Danilo di Prete venceu o Prêmio aquisição de pintura. O crítico Mário Pedrosa, na ocasião, escreveu sobre Mabe:

Um jovem artista japonês desconhecido, Manabu Mabe, é o vitorioso. Mal chegado do interior de São Paulo, onde fazia seu estágio obrigatório de imigrante, Mabe ganha instantaneamente notoriedade. De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com elas inaugura-se em definitivo a voga tachista²⁹⁴ no Brasil.²⁹⁵

O crítico José Augusto França, a respeito da presença de Mabe na Bienal italiana, escreveu em um artigo no *O Estado de S. Paulo* que o artista afirma-se como um dos melhores pintores da sua geração, lembrando a sequência de suas importantes premiações conquistadas nas Bienais de São Paulo, de Paris e, agora, de Veneza. “Jogando entre o signo e a atmosfera, a pintura de Mabe provoca valores poéticos que possuem um encanto ameaçador. O gesto, que toda uma tradição japonesa sustenta fora de uma gratuidade em que muitos ocidentais se enganam.” Augusto França, que critica negativamente a estrutura dos pavilhões nacionais, como já visto no capítulo anterior, defende que o caráter internacional deve ser substituído pelo caráter universal. Sobre a nossa representação, ressaltou que “Poucos países como o Brasil, que enviou gente nascida no Ceará, em Pisa e no Japão, estavam em posição de corresponder a uma nova visão universalista”. O crítico afirma que representações como a

²⁹¹O ESTADO DE S. PAULO. “Concedidos os prêmios da Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1960. p.07

²⁹²FERRAZ, Geraldo. “Balanço positivo da XXX Bienal realizada em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1960. p.12

²⁹³FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p.108

²⁹⁴O termo Tachismo que vem do francês *tache*, “mancha” - é criado pelo crítico Michel Tapié no livro *Un Art Autre* [Uma Arte Outra] A técnica recusa qualquer tipo de formalização, rompendo com os modelos anteriores. Arte informal (no sentido de sem forma) é outra designação corrente para o tachismo, às vezes também ligado à noção de abstração informal ou Abstracionismo lírico, com inspiração no surrealismo (inconsciente), no dadaísmo (irracionalidade da arte) e no expressionismo, (imaginação) O estilo se caracteriza por improvisação com pinceladas instintivas e vigorosas, manchas, pingos e escorridos. São conhecidos: Jackson Pollock, Georges Mathieu, Serge Poliakoff, Pierre Alechinsky, Karel Appel, além de muitos outros.

²⁹⁵FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p.104

do Brasil, da América do Norte e Japão alargam as visões que antes se satisfaziam com Paris e o resto da Europa, sem que entrem na categoria do “exótico”. Sobre esta edição, escreveu no mesmo artigo:

Contra ele, e nestes quadros vibrantes, nestas cortinas de florestas e de bambus que Aloisio Magalhães pintou com uma especie de entendimento vegetal do verde, pousam os insetos monstruosos de Mario Cravo. Enormes, cheios de uma força ironica nas suas antenas, nas suas patas de ferro, na estilizada regularidade dos seus corpos, dos anéis dos seus ventres e da rede das suas asas, eles pousaram ali, feitos esculturas. Recusando-se ao expressionismo com uma especie de ingenuidade, de teimosa aplicação, e de gozo também, Cravo inventou uma imediata imagem dos tropicos. [...]. Di Prete foi um dos melhores pintores brasileiros que vi na ultima Bienal de São Paulo, e agora ele me apareceu livre das aparências de uma imagística cosmica, menos seguro mas mais pictoricamente expressivo. O contraste entre a fluencia das formas de Persio, a sua diluição aérea e a concentração das de Teresa Nicolao, num monocromatismo bem sustentado, figura ainda, menos satisfatoriamente, e com uma responsabilidade limitada, ao “atelier”, num conjunto que se conclui com a pintura habilmente parisiense de Antonio Bandeira.²⁹⁶

O comissário do Brasil, Paulo Mendes de Almeida, declarou para o jornal *O Estado de São Paulo* sobre os artistas brasileiros: “Eles levam a todo o universo, que nessa formosa e legendaria cidade se encontra, de dois em dois anos, e especialmente ao nobre povo da península, que é um pouco a pátria de todos nós, uma mensagem de paz e de amor, vazada na mais sublime e na mais pura linguagem, a da Arte.”²⁹⁷ No artigo, Mendes de Almeida faz uma análise da representação brasileira e constata que se deu lugar, desta vez, ao abstracionismo tachista.

Para Geraldo Ferraz, a edição deste ano mostrou sua força pelo Futurismo, homenageado por seus 50 anos e predominante no Palácio Central. O movimento artístico, nascido na Itália no começo do século 20, levou para *Biennale* artistas italianos como Magnelli, Renato Birolli, Ottone Rosai, Mario Sironi e claro, Carrà, Balla, Emilio Vedova e Lionello Venturi. Ferraz aponta ainda que a crítica considerou esta edição monótona pela predominância do tachismo, o que ele diz não concordar. Em outro artigo de 30 de setembro também no *O Estado de São Paulo*, o crítico faz uma análise mais profunda sobre a homenagem da *Biennale* ao futurismo, o que segundo o autor fica a dever, e comenta que o Brasil em Veneza “salvo o caso das pesquisas de Tereza Nicolao e uns ‘Cósmicos’ de Di

²⁹⁶FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil na XXX Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 jul. 1960. p.48

²⁹⁷ALMEIDA, Paulo Mendes. “Sete artistas brasileiros na XXX Bienal Internacional de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mai. 1958. p.18

Prete, está bem representado até por Loio Persio. Salienta-se o ‘Trópico Verde’ de Aluisio Magalhães.”²⁹⁸

No final de 1959, Jayme Maurício publicou uma resenha, fomentado pela anunciada inauguração do Pavilhão do Brasil, sobre as providências necessárias para a 30ª *Biennale*, questionando a seleção dos artistas e obras para a próxima edição, reforçando sobre a realização desta etapa de modo antecipado, agora ainda mais urgente em razão desta esperada inauguração. O crítico também faz considerações contundentes sobre as comissões de seleção do Brasil e diz que critérios para escolha devem ser livres de personalismos e em consonância com as vanguardas artísticas:

Que não se deixe tudo para a última hora, na tradição das outras representações, e entregues a grupos bem pouco equilibrados de São Paulo. [...] Os contatos brasileiros em Veneza se processam oficialmente na área do Itamaraty e extra-oficialmente com São Paulo, o que é perfeitamente natural e compreensível. No que trata, porém, da qualidade da representação, os critérios devem ser diferentes. Embora os males do critério democrático das comissões sejam no Brasil bem acentuados, nós o preferimos ao dos poderes plenos à uma instituição ou personalidade. Há que constituir uma comissão, agora mesmo, de gente responsável e identificada com o movimento internacional das vanguardas artísticas que, sem maiores personalismos e ortodoxias conceituais, selecione desde logo o grupo de artistas brasileiros capaz de encontrar acústica e repercussão no júri de Veneza.²⁹⁹

No dia 24 de janeiro, o periódico *Diário Carioca* publicou na coluna do crítico de arte Antônio Bento um comunicado distribuído à imprensa pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo informando como deverá se formar a comissão de seleção dos artistas brasileiros para a próxima Bienal. Nele, afirma-se que, seguindo a orientação que tem prevalecido nas mostras anteriores, a comissão deve ser constituída por dez membros - três representantes do Museu de Arte Moderna de São Paulo e um representante de cada órgão: Ministério de Relações Exteriores, Ministério de Educação, Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bahia e Belo Horizonte, do Museu de Arte de São Paulo e Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA.³⁰⁰ E seguindo exatamente esta premissa, formou-se a comissão brasileira desta edição para Veneza. Ao que tudo indica, foi uma comissão neutra, sem posições pessoais, pois foi formada a partir de critérios técnicos, com representantes de instituições artísticas e governamentais, de interesses diversos. Vale ressaltar a presença do casal Pietro Maria Bardi

²⁹⁸FERRAZ, Geraldo. “Mostra futurista incompleta encerrou a Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1960. p.10

²⁹⁹MAURÍCIO, Jayme. “A representação brasileira à XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1959. p.02

³⁰⁰BENTO, Antônio. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1960. p.06

e Lina Bo Bardi na comissão, uma vez que como já demonstrado neste trabalho, houve desentendimentos de Bardi com Matarazzo e com a própria *Biennale* por causa da disputa pela liderança da representação do Brasil em Veneza. Foram encontrados os telegramas e correspondências endereçados às instituições, solicitando para que fossem indicados os nomes de seus representantes.

O jornal *Correio da Manhã* em sua edição de 02 de fevereiro de 1960 comunicou a reunião da comissão brasileira ocorrida no dia 30 de janeiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo³⁰¹, a fim de que fosse escolhida a delegação de artistas representantes do Brasil em Veneza. No arquivo Wanda Svevo da Bienal de São Paulo foi encontrada a ata desta reunião onde constam as participações dos membros da comissão: Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Mendes de Almeida e Francisco Matarazzo Sobrinho, representantes do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Wladimir Murtinho, Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, representante deste Ministério; Luiz Saia, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, representante do Ministério da Educação; Carlos Flexa Ribeiro e Lina Bardi, representando, respectivamente, os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Bahia; Pietro Maria Bardi e Celso Pinheiro, representando, respectivamente, os Museus de Arte de São Paulo e Belo Horizonte; Antônio Bento, representante dos críticos nacionais. Na reunião também foi tratado sobre a possibilidade da construção do pavilhão do Brasil para esta edição e as medidas cabíveis para tal. Em votação, venceu por maioria que esta representação levaria a Veneza apenas obras de pintura e a escultura, uma vez que nas edições anteriores priorizaram-se a gravura e o desenho. Também por maioria dos votos, foram escolhidos os já mencionados artistas desta edição e decidida a quantidade de obras de cada artista assim estabelecida para os pintores Mabe e Bandeira, quinze quadros cada um e os demais artistas, cinco quadros cada, totalizando 50 obras da categoria pintura. Como suplentes da pintura, foram aceitos os artistas Inimá de Paula e Paulo Becker. Para a escultura, decidiu-se por um único artista: Mario Cravo.³⁰²

Uma correspondência encontrada no arquivo Wanda Svevo, endereçada a Wladimir Murtinho, no dia 26 de fevereiro, assinada por Matarazzo, diz que “êste Museu está plenamente de acordo que a Exma. Sra. Tuni Murtinho seja nomeada para, ao lado do Dr. Paulo Mendes de Almeida, que é o nosso comissário, já indicado, à XXX Bienal de Veneza,

³⁰¹MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1960. p.02

³⁰²Ata da reunião para escolha dos artistas da representação brasileira na XXX Bienal de Veneza. São Paulo, 30 de janeiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

ter a seu cargo o arranjo técnico da nossa exposição naquele certame.”³⁰³ Matarazzo sugere que a designação para o cargo solicitado por Murtinho para sua esposa, que era artista e divulgadora da arte brasileira³⁰⁴, poderia ser subcomissário ou assessor técnico, dependendo das funções que forem atribuídas. Porém, não se encontrou nenhum outro relato sobre o fato de ter havido realmente tal cargo, tampouco a integração da Tuni Murtinho nesta edição.

As salas destinadas à representação brasileira, segundo documentos encontrados no arquivo histórico da Bienal de São Paulo foram as mesmas da edição anterior. Aqui fala-se de duas salas, porém, na pesquisa da edição anterior, alguns documentos apontam que foram usadas três salas para o Brasil. Em uma correspondência de 11 de fevereiro, do chefe da Divisão Cultural, Wladimir Murtinho, para Francisco Matarazzo, ele transmite a informação dada pela direção da *Biennale* sobre as salas para a nossa representação:

Tenho o prazer de levar ao conhecimento de Vossa Senhoria que o Senhor Umbro Apollonio, da Bienal de Veneza, informa que as duas salas, reservadas para a representação brasileira no Pavilhão Central, são as mesmas que nos couberam em 1958 e têm, respectivamente 26 mestros e 28 metros.³⁰⁵

Ao que parece, as esculturas de Mario Cravo, não foram instaladas nestas salas reservadas para o Brasil, e sim no jardim na parte externa do Palácio Central, conforme indica o comentário de Geraldo Ferraz em um artigo do *O Estado de São Paulo*, quando escreveu que “a representação do Brasil teve Manabu Mabe, Aloisio Magalhães e a escultura de Mario Cravo, bem aproveitada no jardim.” Talvez tenha sido realmente uma providencial e conveniente solução para o aproveitamento de espaço e possibilidades, como parte da “curadoria” da nossa delegação, enquanto hóspede do Palácio Central. Como se vê, as soluções para a instalação das obras e montagem da representação do Brasil aconteciam no momento em que algum obstáculo surgia ou soluções mais adequadas se apresentavam naquele determinado contexto.

³⁰³Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada ao chefe da Divisão Cultural do Ministério da Educação, Wladimir Murtinho. São Paulo, 26 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

³⁰⁴Tuni Murtinho foi artista plástica, frequentadora do ambiente artístico e cultural brasileiro dos anos 1950 e amiga de várias personalidades como Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo Jorge Amado, Lúcio Costa, Niemeyer, Athos Bulcão, dentre outros. Murtinho teve um importante papel no ensino da Gravura no Brasil, ajudando a fundar oficinas para o aprendizado desta linguagem. In: FORTE, Graziela Naclério. **A arte de Tuni Murtinho**. Universidade de Campinas. s/d

³⁰⁵Correspondência do chefe da Divisão Cultural do Ministério da Educação, Wladimir Murtinho endereçada a Francisco Matarazzo. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Praticamente em todas as edições estudadas existiram insatisfações e descontentamentos a respeito das escolhas dos artistas que representaram o Brasil em Veneza, como já vimos neste trabalho. A importância de tal participação era indiscutível para a carreira de um artista e, assim, aguardava-se a cada edição pela notícia dos escolhidos. Porém, quando faltava na delegação determinados nomes, iniciavam-se reivindicações por parte do público, de críticos e dos próprios artistas. As discórdias que marcaram esta edição recaíram sobre a ausência na delegação brasileira dos artistas Flávio Shirò Tanaka e Frans Krajcberg.

O periódico *Correio da Manhã* do dia 04 de fevereiro de 1960 traz uma nota que diz: “A não inclusão do pintor ‘informal’ Flávio Shiró Tanaka entre os artistas que representarão o Brasil na próxima XXX Bienal de Veneza vem despertando vivos protestos em vários setores, inclusive em Salvador, onde vive atualmente o pintor.” Na edição do dia seguinte, 05 de fevereiro, o próprio artista protesta sobre sua não participação. Nesta nota, leem-se notícias de protestos também pela exclusão do artista Franz Krajcberg, neste ano:

Entre os telegramas, telefonemas e cartas que temos recebido a respeito da decisão da comissão selecionadora para a delegação brasileira na próxima XXX Bienal de Veneza, excluindo os nomes de Flávio Shiró Tanaka e Franz Krajcberg – dois dos pintores informais de elevado padrão, - recebemos também uma carta do próprio Tanaka, atualmente em Salvador, anexando um texto por ele redigido, o qual transcrevemos na íntegra, para dar ao jovem e talentoso pintor a natural oportunidade de protestar e extravasar publicamente o seu desgosto.³⁰⁶

Na continuação da nota no periódico segue o texto do artista. Vale ressaltar estes episódios que também ilustram a chancela mundial proporcionada ao artista que tivesse seu nome associado à Bienal de Veneza, uma vez que suas obras passam a fazer parte da história da grande mostra italiana. No dia 10 de fevereiro, dez dias após o anúncio da delegação, o respeitado crítico de arte Walter Zanini, enviou uma carta para Matarazzo justificando sua desaprovação pelo fato de Krajcberg e Tanaka não fazerem parte da representação do Brasil e pedindo que se reavaliasse este fato. Na carta, o crítico enfatiza que sua motivação não é de ordem pessoal quando afirma “excluo aqui qualquer fator humano e qualquer elemento exterior de amizade. Trata-se, sobretudo, do interesse superior do Brasil, muito mais do que o próprio interesse dos artistas. [...] Causa-me a maior decepção a ausência da delegação brasileira dêsses dois importantes elementos.” E lembrou que Krajcberg tinha acabado de fechar contrato com a Galeria XX Siècle e que iria realizar em outubro daquele ano sua primeira exposição individual em Paris e, em seguida, ser apresentado em Milão e Roma e

³⁰⁶ MAURÍCIO, Jayme. “Tanaka protesta contra comissão para Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1960. p.02

que nos Estados Unidos seu nome já estava sendo impulsionado. “Creio que êle é uma figura imprescindível a um grupo brasileiro de arte informal ou expressionista-abstrata”, argumentou. Sobre Tanaka, o crítico foi igualmente enfático sobre o seu valor de artista naquele momento da arte brasileira, e declara-se chocado por não ver Tanaka em uma representação tachista:

Quanto a Tanaka minha surpresa não é menor. Custa-me a acreditar que o único brasileiro a expor atualmente na grande Exposição “Antagonismos” aberta no Museu de Artes Decorativas, seja colocado à parte de uma delegação tachista brasileira. Tanaka expõe ali na mesma sala de Pollock e Kline! Como, pois, justificar-se sua ausência em Venêsa? Creio que a injustiça, se esse ato se consumir, é das mais graves.³⁰⁷

A resposta de Matarazzo foi frágil em argumentos que justificassem substancialmente a não inclusão dos referidos artistas, limitando-se a explicar que se não fossem estes, seriam os outros artistas a serem excluídos por causa do pequeno espaço à disposição no Palácio Central e que não ocorreu nenhuma parcialidade ou animosidade. E diz que a ausência dos dois nomes “não é um sacrifício irreparável, pois que a Bienal de Veneza se repete a cada dois anos, e podemos esperar, que na próxima, de 1962, tenhamos a honra de ser representados por artistas de valôr de Tanaka e Krajcberg, cuja obra sinceramente admiro.”³⁰⁸

Frans Krajcberg enviou para a direção do Museu de Arte Moderna uma correspondência onde lamenta sua ausência em Veneza. Na carta, entende-se ter chegado até ele informações de que sua exclusão se daria por causa de sua nacionalidade polonesa, ou seja, não brasileira. “Achei um insulto o que se faz contra minha pessoa, como brasileiro, deixando minha obra de fora. Acho irresponsável considerar que minha participação na Bienal de Veneza seja um insulto para o Brasil, pois me considero brasileiro.” E recorda que não foi convidado também para participar da V Bienal de São Paulo. E afirma que são ignorados os artistas estrangeiros no Brasil. Krajcberg ameaça não participar mais de exposições brasileiras caso uma satisfação não seja dada a ele, imediatamente. “Conheço bem a política que se faz no Brasil e por isso não faço caso de vocês quererem me afastar e tirar o ‘título’ de pintor brasileiro. Assim minhas duas exposições em Paris e Nova York vão ter por título ‘João de Ninguém’, mas a pintura será de Frans Krajcberg.”³⁰⁹

³⁰⁷ Correspondência de Walter Zanini endereçada a Francisco Matarazzo. Paris, 10 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

³⁰⁸ Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Walter Zanini. São Paulo, 20 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

³⁰⁹ Correspondência de Frans Krajcberg endereçada à Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Paris, 13 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

A esta carta, respondeu o comissário do Brasil, Paulo Mendes de Almeida, que se prontificou a esclarecer qualquer mal-entendido havido, e assegurou-lhe que jamais foi posto em dúvida a sua condição de brasileiro. Justificou-se também pelo espaço mínimo destinado ao Brasil em Veneza e, por isso, a necessidade de sacrificar artistas e obras. E afirmou que nenhum sentimento de antipatia ou simpatia norteou a decisão da comissão na escolha dos artistas. De qualquer forma, a resposta de Mendes de Almeida também não se pautou em argumentos mais consistentes o que provavelmente não apaziguou a situação³¹⁰. Esta carta foi publicada no jornal *Correio da Manhã* por Jayme Maurício em sua coluna “Itinerário das Artes”, a pedido do artista, no dia 25 de fevereiro de 1960.³¹¹ Das edições seguintes da *Biennale*, apenas Frans Krajcberg participou uma única vez, em 1964. Flávio Tanaka nunca chegou a participar de uma representação brasileira em Veneza (Ver ANEXO 1).

Certamente, as escolhas das comissões para as representações brasileiras foram também marcadas por injustiças reparáveis ou não, o que faz parte de um processo humano por ser subjetivo. Porém, outros fatores sempre incidem sobre as escolhas além dos quesitos técnicos para avaliação de um trabalho ou conjunto de obras. Muito provavelmente, afinidades, interesses pessoais, questões políticas, dentre outros fatores, contribuíram para as representações brasileiras que foram levadas para o mais antigo e mais prestigiado certame artístico, onde nossa arte foi exposta e nossa bandeira hasteada. Mas este aspecto subjetivo é sabido e já descontado em qualquer representação, por não ser a arte uma ciência exata. As nuances de ordem pessoal oriundas do contexto histórico e social acabam por fazer parte do conjunto de características de uma determinada delegação, que não possui apenas o aspecto técnico e estético como parte de seu perfil artístico apresentado.

No final de 1959, a presidência da Bienal de Veneza anunciou uma decisão importante para ser implementada na edição seguinte de 1960, quanto ao seu júri internacional, composto, até então, pelos comissários de cada país. O anúncio, publicado por Jayme Maurício em sua coluna “Itinerário das Artes Plásticas” do *Correio da Manhã* de 15 de dezembro, revelou a mudança na composição desse júri. A partir da próxima edição ele seria integrado exclusivamente por críticos de arte filiados à Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA, no total de sete membros: dois italianos e cinco estrangeiros, estes escolhidos entre os indicados por cada país.

³¹⁰Correspondência de Paulo Mendes de Almeida, em nome do Conselho Cultural e Artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, endereçada a Frans Krajcberg. São Paulo, 22 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

³¹¹MAURÍCIO, Jayme. “Krajcberg protesta contra São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1960. p.02

Chegou-se, enfim, a esta medida altamente moralizadora que evitará a constituição de um júri tão responsável com elementos que não pertencem à crítica atuante e militante, acidentalmente comissionados pelos países para levar uma representação a Veneza – e tomar assento no júri, influenciando numa decisão que repercute no mundo inteiro e indica novos rumos aos jovens. Deixará também de contar demasiado o aspecto político entre os países, não sendo mais possível a “campanha eleitoral” entre as pequenas delegações e os comissários menos influentes, para “eleger” à força de votos forçados, um primeiro prêmio ou outros prêmios menores.³¹²

Jayme Maurício finaliza esta nota com perguntas suscitadas a partir das mudanças estabelecidas pela Bienal de Veneza, em relação à postura que caberá ao Brasil: “E nesse particular é que devemos estar atentos, principalmente o caro Antônio Bento, presidente da ABCA. Quem indica nomes a Veneza? O govêrno? Algum museu? Ou a Bienal de São Paulo?”³¹³. Uma nota no *Correio da Manhã* do próprio Jayme Maurício do dia 3 de abril de 1960, poucos meses depois, anunciará a indicação de Mário Pedrosa por parte da ABCA para uma possível inclusão de um representante brasileiro nesta edição. Porém, Pedrosa não foi incluído no júri.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte indicou à AICA, com vistas para a XXX Bienal de Veneza, em 16 de junho próximo, o nome do crítico Mário Pedrosa, na hipótese de que aquela entidade considere a possibilidade de ser um brasileiro incluído no júri de premiação.³¹⁴

Sobre os trâmites para se organizar a representação do Brasil, Jayme Maurício, em sua coluna no *Correio da Manhã* do dia 26 de março de 1960, expôs a falta de uma comunicação eficaz entre os órgãos oficiais diplomáticos e questionou também a organização da *Biennale*, em relação às devidas informações da mostra. Vale salientar esta nota já que estamos, neste trabalho, buscando também compreender os aspectos burocráticos e as relações institucionais que envolvem a organização da Bienal de Veneza. Segue a nota:

Estamos a dois meses e meio da inauguração da XXX Bienal de Veneza, a maior exposição internacional do mundo contemporâneo e praticamente quase nada se sabe a respeito, exceto o que nos chega através de correspondência de amigos e alguns tópicos de revistas européias. Não se conhece a orientação a ser seguida, as comissões, as retrospectivas, as delegações estrangeiras, nem mesmo o comunicado oficial da entidade sobre a modificação a ser introduzida no júri de premiação que, segundo consta, não seria mais integrado pelos numerosos e politizados “comissários”, mas por críticos de arte apenas. É estranho que uma organização como a de

³¹²MAURÍCIO, Jayme. “O júri da XXX Bienal de Veneza.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nov. 15 dez. 1959. p.02

³¹³Idem.

³¹⁴MAURÍCIO, Jayme. “Sem título” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1960 p.02

Veneza, com mais de sessenta anos de existência, ainda tenha deficiências dessa natureza. É possível, entretanto, que as informações estejam sendo enviadas com exclusividade para a Bienal de São Paulo ou para a Embaixada da Itália, na expectativa de que ambas se ocupem da divulgação particular e oficial no Brasil. E é possível também que as informações estejam sendo negligenciadas por vários motivos, inclusive por ignorância e desleixo. Os comunicados do Ibirapuera são rotineiros e limitados às atividades internas da vida da instituição. E Embaixada da Itália se limita aos seus longos boletins das eternas novas descobertas ou às atividades da simpática Piccola Galleria, enquanto naquele país se organizam a Bienal e Veneza e a Trienal de Milão, duas das maiores exposições de arte e indústria de hoje, além de dezenas de outras mostras de interesse. Quem lê tais boletins fica pensando que a Itália artística vive hoje de escavações e do quatrocento, ignorando a fecunda efervescência que vai por todos os cantos do *bel paese*. Uma lástima.³¹⁵

Nesta edição, faltou pouco para o Brasil inaugurar seu pavilhão no *Giardini* em Veneza. As tratativas encontravam-se já avançadas, inclusive com um arrojado projeto arquitetônico assinado por Henrique Mindlin, Giancarlo Piretti e Valmir Amaral que almejava a construção de um pavilhão-ponte sobre o canal da ilha de *Sant'Elena*, que interliga as duas áreas da *Biennale*. As estruturas metálicas que seriam usadas na construção desta proposta de edificação seriam trazidas do Brasil e fabricadas pela Companhia Siderúrgica Nacional, de Volta Redonda. O que foi informado responsabilizou um atraso na entrega do material que chegaria a navio do Brasil como o motivo de não acontecer sua construção. Somente em 1964 o Brasil inauguraria seu pavilhão em Veneza.

2.3.6 - 1962

A 31ª Exposição Bienal Internacional de Arte, da cidade de Veneza, teve início dia 16 de junho de 1962 e encerramento em 07 de outubro do mesmo ano, tendo recebido 154 mil visitantes e um total de 3.214 obras expostas e 314 artistas de 22 países.³¹⁶ Como presidente da *Biennale* nesta mostra, Italo Siciliano, e como Secretário Geral, Gian Alberto Dell'Acqua.³¹⁷

O Brasil se fez representar nesta edição com a participação de onze artistas e um total de 77 obras: Iberê Camargo (12 obras), Ivan Ferreira Serpa (06 obras), Rubem Valentim (06 obras), Alfredo Volpi (06 obras), Lygia Clark (08 obras), Fernando Jackson Ribeiro (05

³¹⁵MAURICIO, Jayme. "Bienal, Trienal, Brasil e Etcetera". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. p.02

³¹⁶DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.

³¹⁷Disponível: <<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=233>>. Acesso em: 26 set. 2018.

obras), Rossini Quintas Perez (06 obras), Isabel Pons (06 obras), Anna Letycia Quadros (06 obras), Gilvan Samico (06 obras), Marcelo Grassmann (10 obras).

Após sete consecutivas representações brasileiras em Veneza, alguns artistas já colecionam participações, como é o caso de Alfredo Volpi (1950, 1952, 1954, 1962), Marcelo Grassmann (1952, 1956, 1958 e 1962), Ivan Serpa (1952, 1954 e 1962) e Lygia Clark (1954 e 1962). Os outros artistas passaram a incluir a lista de participantes do certame italiano, nesta edição, pela primeira vez: Iberê Camargo, Ruben Valentim, Fernando Jackson Ribeiro, Rossini Quintas Perez, Isabel Pons, Anna Letycia Quadros e Gilvan Samico. Até esta edição, Volpi e Grassmann, juntos de Livio Abramo, que não fez parte da mostra, mas expôs suas obras também em quatro edições (1950, 1952, 1954 e 1958) foram os artistas que mais participaram da *Biennale* (Ver ANEXO 1). Em 1964, a presença de Volpi, novamente, fará com que ele complete sua quinta e última participação na mostra italiana e se torne o artista com mais participações na Bienal de Arte de Veneza até 2017. Com relação à VI Bienal de São Paulo, todos os artistas da representação brasileira na 31ª Bienal de Veneza, participaram da mostra paulistana.

Segundo as pesquisas realizadas nos arquivos históricos em Veneza e em São Paulo, não consta nenhuma premiação oficial concedida a um brasileiro nesta edição. Porém, o *Correio da Manhã* do dia 16 de junho de 1962, na coluna Artes Plásticas de Jayme Maurício, faz referência a dois prêmios dados a artistas brasileiros, “Chegou ontem ao Rio a notícia de que os gravadores Gilvan Samico e Isabel Pons, integrantes da seleção de artistas brasileiros enviada à XXXI Bienal de Veneza, tiveram suas obras premiadas”³¹⁸.

A premiação dos artistas brasileiros pertence à categoria oferecida por outras instituições, mas outorgada pela *Biennale*. Gilvan Samico venceu o Prêmio Preto e Branco de Arte Litúrgica e Isabel Pons o Prêmio Fia. Jayme Maurício publicou também no *Correio da Manhã* do dia 12 de julho de 1962, em sua coluna, todos os prêmios oferecidos pela *Biennale* naquele ano e seus valores em liras italianas, incluindo os prêmios ditos extra-oficiais, oferecidos por outras instituições, onde se vê o Prêmio Preto e Branco de Arte Litúrgica, no valor de um milhão de liras para Gilvan Samico e o Prêmio Fiat de 200 mil liras para Isabel Pons.³¹⁹

Na VI Bienal de São Paulo, foram premiados seis dos onze artistas que participaram da *Biennale*. Dos quatro Prêmios Regulamentares oferecidos em São Paulo, três foram

³¹⁸MAURÍCIO, Jayme. “Bienal de Veneza: prêmio para o Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1962. p.02

³¹⁹MAURÍCIO, Jayme. “Os prêmios da Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1962. p.02

concedidos aos artistas que no ano seguinte representaram o Brasil em Veneza: Iberê Camargo (Pintura), Isabel Pons (Gravura) e Lygia Clark (Escultura). Dos prêmios Aquisição, também três artistas dos quatro vencedores expuseram na próxima edição italiana: Anna Letycia (Gravura), Fernando Jackson Ribeiro (Escultura) e Ivan Serpa (Pintura).

Nesta edição, o júri internacional não contou com a presença de nenhum brasileiro, “embora tenha indicado três nomes, atendendo ao pedido da Bienal de Veneza, entre êstes, ao que sabemos o de Mario Pedrosa, secretário da Bienal de São Paulo e diretor do museu de Arte Moderna de São Paulo”, informa Jayme Maurício em sua coluna no *Correio da Manhã*.³²⁰ As instituições responsáveis pela representação foram o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Fundação Bienal de São Paulo, tendo sido a primeira vez que a Fundação³²¹ aparece como entidade organizadora da representação brasileira.

Segundo o periódico *Diário Carioca* em edição do dia 27 de fevereiro de 1962, a comissão que selecionou os artistas brasileiros para Veneza reuniu-se no dia anterior, no Itamaraty, e foi presidido pelo ministro Lauro Escorel³²². Além da participação de Francisco Matarazzo, contou também com as participações de “Mário Pedrosa, diretor do MAM de São Paulo; Aloísio de Paula, diretor do MAM do Rio de Janeiro, José Roberto Teixeira Leite, diretor do Museu Nacional de Belas Artes; e do nosso companheiro de redação Antônio Bento”³²³. Seguindo o exemplo da edição precedente, este ano as decisões inerentes à delegação brasileira aconteceram com prazo razoável para a organização, neste caso, com quatro meses antes da inauguração da *Biennale*. Na referida reunião também foi escolhido o comissário para esta mostra:

Na ocasião ficou acertado também que o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho será o comissário brasileiro à Bienal de Veneza, que se inaugurará em junho próximo. Os trabalhos brasileiros seguirão em abril, estando cada expositor representado por uma média de cinco a seis trabalhos.³²⁴

Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Fundação Bienal de São Paulo, foi o comissário, tendo Mário Dias Costa como comissário adjunto.³²⁵ Sobre os espaços disponibilizados nesta mostra para a alocação da representação brasileira, não encontramos informações que mostrassem quais salas seriam usadas. Esta foi a

³²⁰Idem.

³²¹A Fundação Bienal é criada nesse ano, como entidade separada do MAM-SP e as Bienais Internacionais de São Paulo passam a ser geridas por ela e não mais pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

³²²Lauro Escorel passou a chefiar o Departamento Cultural e de Informações do Itamaraty, em outubro de 1961, sendo promovido a ministro de segunda classe.

³²³DIÁRIO CARIOCA. “Brasil na Bienal de Veneza”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1962. p.01

³²⁴Idem. p.01

³²⁵Idem. p.01

última vez que a nossa representação foi instalada no Palácio Central, ocupando um espaço decidido pela organização da *Biennale* e, assim, vendo limitadas as possibilidades de montagem e, conseqüentemente, de valorização das obras. Na próxima edição, em 1964, será inaugurado nosso pavilhão e o Brasil contará com maior autonomia e independência para a instalação e apresentação da nossa arte. Certamente, este fator irá influenciar de modo significativo nossa representação, alterando os parâmetros alcançados até aqui e estabelecendo uma nova fase na participação brasileira na Bienal de Veneza.

Esta representação que contou com onze artistas, um número considerado grande para os espaços habitualmente disponibilizados no Palácio Central, mesmo assim cedeu uma das salas para as pinturas de Volpi, conforme registra José Augusto França no artigo que escreveu no *O Estado de S. Paulo*, onde fez um panorama sobre esta representação.

A delegação foi composta por pinturas, gravuras e esculturas e, segundo ele, manteve a notável qualidade apreciada na edição passada. Para o crítico, Lygia Clark levou a Veneza obras que ficarão marcadas dentro de um momento interessante da escultura contemporânea, apresentando seis peças de alumínio, entre esculturas móveis que se transformam conforme ação que o observador, ao interagir torna-se agente ativo, exerce sobre elas. A artista “achou sem dúvida, uma coisa nova, inserida na categoria estética da arte em movimento, dentro das experiências que fazem justamente apelo à relação ativa entre os objetos espectantes e o observador agente.”³²⁶ Sobre Jackson Ribeiro, França comenta sobre seu trabalho realizado a partir de peças utilitárias que parecem vir de uma oficina mecânica e transformadas em objetos pitorescos, irreais e inquietantes, assim como os desenhos de Grassmann que, atemporais, podem remeter-se aos cavaleiros medievais de Bosch, como também ao contemporâneo mistério e aflição, apresentando-se o artista, como um visionário que encontrou os fantasmas convenientes, com eles graficamente os satisfazendo. A respeito dos pintores, Iberê Camargo, Rubem Valentim e Ivan Serpa, o crítico diz que este último mostrou um trabalho onde o concretismo é abandonado e macro imagens são desenvolvidas com uma enorme natureza inventiva. Rubem Valentim expressa em uma composição vertical a partir de colunas totêmicas, valores simbólicos e mágicos. Para o crítico, Iberê Camargo parece-lhe “o menos interessante de todos, com uma linguagem inconsistente a que o colorido severo não pode emprestar uma força que ele próprio não tem.”³²⁷ Para Alfredo Volpi, França se desdobra em elogios para o já renomado artista que participou de quatro edições da *Biennale*:

³²⁶FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1962. p.01

³²⁷Idem. p.01

Seis composições de Volpi (e por que não dez, ou vinte? O Brasil tem neste velho toscano de S. Paulo um dos seus maiores pintores – que é preciso mostrar em toda sua grandeza!) iluminam uma sala inteira, jogos sensibílicos de cores e de formas bailantes na pureza de uma geometria entendida por dentro, na sua necessidade estrutural. O retrato poético do Brasil, das vilinhas de beira-mar, ou das ruas velhas de São Paulo, que Volpi não se cansa de tirar, liga-se a uma grande pintura ocidental.³²⁸

A delegação do Brasil trouxe novamente, em meio às pinturas e às esculturas, uma representação de gravuras, repetindo o feito de sucesso ocorrido há dois anos, também com cinco gravadores. Augusto França faz um breve resumo do que foi apresentado em Veneza e afirma que Iberê Camargo apresenta-se melhor com as gravuras; Isabel Pons, com seu grafismo minucioso entre grandes manchas desenvolve composições de atmosfera doce e poética; Rossini Peres que com seus movimentos especiais faz uma alusão com maestria aos princípios futuristas; Anna Letycia leva um contraste requintado onde se observa fundos delicados que podem, porém, servir a movimentos violentos e Gilvan Samico que com suas xilogravuras populares vindas de uma tradição nordestina, confirma o movimento da gravura contemporânea brasileira no contexto internacional, o que havia sido notado recentemente em uma importante exposição parisiense, segundo o crítico.³²⁹

Jayme Maurício, mais uma vez, aponta as falhas detectadas na comunicação da organização do certame italiano, e se lamenta da inatividade das agências de notícias que nada divulgaram a respeito dos outros prêmios, tampouco sobre a inauguração da mostra. Segundo a nota, a informação dos prêmios concedidos aos brasileiros, deu-se por meio de telegrama enviado pelo comissário adjunto, Mário Dias Costa:

A notícia que publicamos sábado sobre os prêmios concedidos ao Brasil na XXXI Bienal de Veneza (Prêmio Fiat à gravadora Isabel Pons e Prêmio Preto e Branco de Arte Litúrgica ao gravador Gilvan Samico) resultou de um telegrama do conselheiro Mário Dias Costa, atualmente em Veneza como vice-comissário, ao lado de Francisco Matarazzo Sobrinho e Mário Pedrosa. As agências de notícias incompreensivelmente não comunicaram nada, nem mesmo a inauguração da maior exposição internacional de arte da cultura contemporânea. Esta é, no momento, a única informação sobre os prêmios. Não se sabe nada sobre a premiação internacional de pintura, escultura, desenho e gravura. Entretanto, já se pode concluir que o Brasil não recebeu outros prêmios além desses, pois teriam sido também comunicados no telegrama do conselheiro Dias Costa. Há também a possibilidade que a Bienal tenha tido sua inauguração adiada. Mas ninguém sabe nada. A

³²⁸Idem. p.01

³²⁹Idem. p.01

impressão é de que estamos com tôdas as comunicações cortadas com a Europa.³³⁰

Nesta mesma nota, Jayme Maurício escreve também sobre o júri internacional que não levou à sua composição um brasileiro, apesar dos três nomes indicados. Maurício comenta também sobre os bastidores desta premiação e as retaliações que, segundo ele, aconteceram para a escolha dos artistas vencedores, por parte dos representantes da Bienal de Veneza, em razão dos prêmios obtidos anteriormente na Bienal de São Paulo:

O Brasil, país da segunda Bienal mais importante, depois de Veneza, não foi incluído no júri, embora tenha indicado três nomes, atendendo ao pedido da Bienal de Veneza, entre estes ao que sabemos, o do Sr. Mário Pedrosa, secretário da Bienal de São Paulo e diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A Bienal de Veneza preferiu incluir no lugar de um brasileiro o argentino Romero Brest dando com isso o prêmio internacional de gravura ao medíocre Berni, num sacrifício clamoroso do brasileiro Marcelo Grassmann, ao qual não se poderia dar, sem desdouro, os prêmios menores.

Quem planta ventos colhe tempestades. Não há dúvida de que os italianos foram a vendêta. Na última Bienal de São Paulo não tiveram vez, e o prêmio Santomaso foi muito maltratado. E culpam o Mário Pedrosa de tudo, conforme nos contaram por lá. Assim, não só não o aceitaram para o júri como deixaram também de outorgar um grande prêmio ao Brasil. Não vamos aqui defender os muitos pecados de Mário Pedrosa quando está com o poder total. Mesmo porque na maioria são pecados bonitos. Não lhe cabe, porém, nenhuma culpa no revés italiano no Ibirapuera. A culpa foi da morte de Lionello Venturi, na última hora. E da Itália não tê-lo substituído corretamente.³³¹

No Suplemento Literário do *O Estado de S. Paulo*, de 01 de setembro de 1962, dois anos após serem adotadas as novas regras para a composição do júri da *Biennale*, Paulo Mendes de Almeida, comissário do Brasil em 1960, escreveu um artigo onde relatou sua experiência vivenciada em Veneza naquele ano ao presenciar o júri internacional, do qual não fazia parte, adotar medidas arbitrárias e tendenciosas, mesmo inaugurando novas regras que visavam à idoneidade da premiação para que os vencedores correspondessem aos seus anseios mercadológicos, expondo uma realidade conhecida nos bastidores das grandes exposições.

O júri, portanto, seria composto exclusivamente de críticos de arte, que não tivessem nenhum encargo de comissariado, e cuja independência era de se presumir. E assim se fez em Veneza, em 1960. A experiência, lamentavelmente, desapontou. Ali estive, como comissário da representação brasileira. E pude presenciar, como espectador aturdido, já que era alheio ao júri, a mais feroz e desabrida competição entre profissionais na mercancia de obras de arte. Pesaroso, vi o júri, em que alguns dos mais altos nomes da

³³⁰MAURICIO, Jayme. “XXXI Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1962. p.02

³³¹MAURICIO, Jayme. “Os prêmios da Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1962. p.02

crítica internacional apareciam, capitular ante a atoarda dos interessados, adotando uma justiça semelhante à de Salomão, ao dar dois primeiros prêmios de pintura, sacrificando para tanto o premio de escultura. Duas potentes galerias de arte se defrontavam, e de tal forma a luta se acirrou, que o coleio de doutos temeu desagradar a qualquer uma delas. Para chegar aos seus propósitos de acomodação, valeu-se de uma interpretação capciosa da letra de um dos artigos do regulamento.³³²

No mesmo artigo, Paulo Mendes de Almeida abordou também os reais interesses para a escolha dos artistas vencedores das premiações oficiais das grandes exposições internacionais e não apenas de Veneza. O já existente jogo de afirmação e valorização do artista por meio de uma determinada galeria encontrava - e encontra ainda - na exposição veneziana um fértil e amplo terreno para este mercado das artes bastante aquecido após a Segunda Grande Guerra. Nesta parte do artigo Mendes de Almeida faz uma crítica à grande competição de caráter comercial em que se transformaram as grandes exposições, tendo críticos e jornais como aliados, em detrimento do real valor artístico que deveria ser levado em consideração.

Já agora, em bases financeiras solidamente alicerçadas, as poderosas organizações, que especulam no mercado da arte, transformaram as grandes exposições, que deveriam constituir, antes e acima de tudo, grandes manifestações culturais, em encarniçada competição de prestígio e habilidade comercial. Reduzindo as coisas ao seu real significado, quem vence, nessas paradas de arte, não é o artista X ou o artista Y, mas a galeria X ou a galeria Y. É claro que pessoalmente o artista se beneficia com isso, pois que seus trabalhos são valorizados imediatamente e ele participa, na menor parte embora, dessa valorização. Mas moralmente os prêmios se esvaziam, deixam de representar o reconhecimento do efetivo valor do artista, e isto constitui, para a evolução da atividade artística, um elemento negativo, um estímulo falaz e perigoso. Mas que fazer, como lutar contra o embuste, quando já agora as grandes galerias internacionais contam, em seu elenco particular, não apenas com estes ou aqueles artistas, mas também, ostensiva ou dissimuladamente, com estes ou aqueles críticos, com estes ou aqueles jornais ou revistas?³³³

Ainda dentro do discurso sobre o júri internacional, o crítico José-Augusto França no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo*, escreveu um artigo sobre o júri da Bienal de Veneza, fazendo uma análise, sobretudo, a respeito do perfil de tendência conservadora deste júri. No trecho a seguir, o crítico refere-se especialmente aos júris das edições da década de 1950 e às duas primeiras dos anos 1960:

As conclusões que se podem tirar da sucessão dos premios venezianos, finalmente, não poderiam ser exteriores aos proprios premios, porque não se

³³² ALMEIDA, Paulo Mendes de. “A Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 set. 1962. p.44

³³³ Idem. p.44

vê ali desenvolver-se a arte do nosso tempo, através da multiplicidade de sentidos que ela apresenta – através das suas aventuras, dos seus riscos, das suas interrogações... Não se pode, então, fazer mais do que verificar que os júris foram mais audaciosos para com a escultura do que para com a pintura. Aqui, mostraram-se ele conservadores ou desorientados; ali (talvez menos prejudicados pelo prestígio da tradição ou dos blocos nacionais), seguiram eles uma linha logica, pedagogica, mesmo, numa certa medida.

[...] Assim não foi – como o vimos nós...

É claro que não depende tudo dos júris: infelizmente as representações são nacionais, quer dizer, oficiais, e a luta, em Veneza, está falseada por uma estrategia inferior, antes de o ser por aquilo a que Pallucchini, sabendo decerto o que diz, chama “votos de oportunidade, jogos de bastidores”. Não se ignora, pois, que os premios dependem não somente dos gostos de um grupo determinado de criticos e de “connaisseurs” (uma vez afastada a praga dos delegados nacionais, desde 1960...).³³⁴

Quanto à inauguração do pavilhão brasileiro que quase aconteceu na edição anterior, não foram encontrados nos arquivos históricos de São Paulo ou Veneza documentos que apresentassem intenção da retomada de sua construção ou mesmo um novo projeto que reacendesse o tema nesta edição.

³³⁴FRANÇA, José-Augusto. “Sobre os prêmios de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1962. p.44

CAPÍTULO 3

A CONSOLIDAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE VENEZA: A CONSTRUÇÃO DO PAVILHÃO BRASIL EM 1964

A representação do Brasil nesta edição assinala um momento importante para a arte brasileira, devido à construção de seu pavilhão nacional na mostra mais prestigiosa daquele período, marcando a difusão da arte moderna brasileira. Em meio ao entusiasmo deste marco, o pavilhão foi inaugurado sob o descaso do governo militar que havia tomado o poder algumas semanas antes. Porém, este fato nos foi revelado apenas na entrevista com a artista brasileira Maria Bonomi, que participou desta edição da Bienal de Veneza. Essa edição também é marcada pela presença do poeta e crítico de arte Murilo Mendes na comissão de seleção e no júri internacional de Veneza, o que nos traz a oportunidade de relacionar seu percurso nas artes plásticas com o seu envolvimento nesta Bienal. Além disso, a mostra também conta com o encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, em 1963, passando a gestão da organização das representações brasileiras para a recém-criada Fundação Bienal de São Paulo.

3.1 – A participação brasileira em 1964

Esta mostra marca o início de um novo momento da representação do Brasil em Veneza que, a partir deste ano, contará com pavilhão próprio como espaço de apresentação da arte brasileira. Consequentemente, é também marco de fim do período em que a nossa delegação ficava alojada no Palácio Central, em salas reservadas pela organização da *Biennale* para os artistas brasileiros. Como já apontado neste trabalho, o fato de a delegação do Brasil migrar dos espaços limitados do Pavilhão Central para um amplo pavilhão próprio, mudará não apenas a forma de montagem e instalação das obras, mas, sobretudo, a seleção dos artistas e obras, assim como no perfil da representação. Resgatemos aqui, como exemplo, o caso da representação de 1958, quando houve a homenagem a Segall, por sua morte no ano anterior, e seus quadros ocuparam metade do espaço destinado ao Brasil naquela edição. Assim sendo, a escolha da comissão brasileira foi levar a Veneza uma representação constituída por gravuras, trabalhos de menor porte, para ocupar a outra metade do espaço disponível para nossas obras.

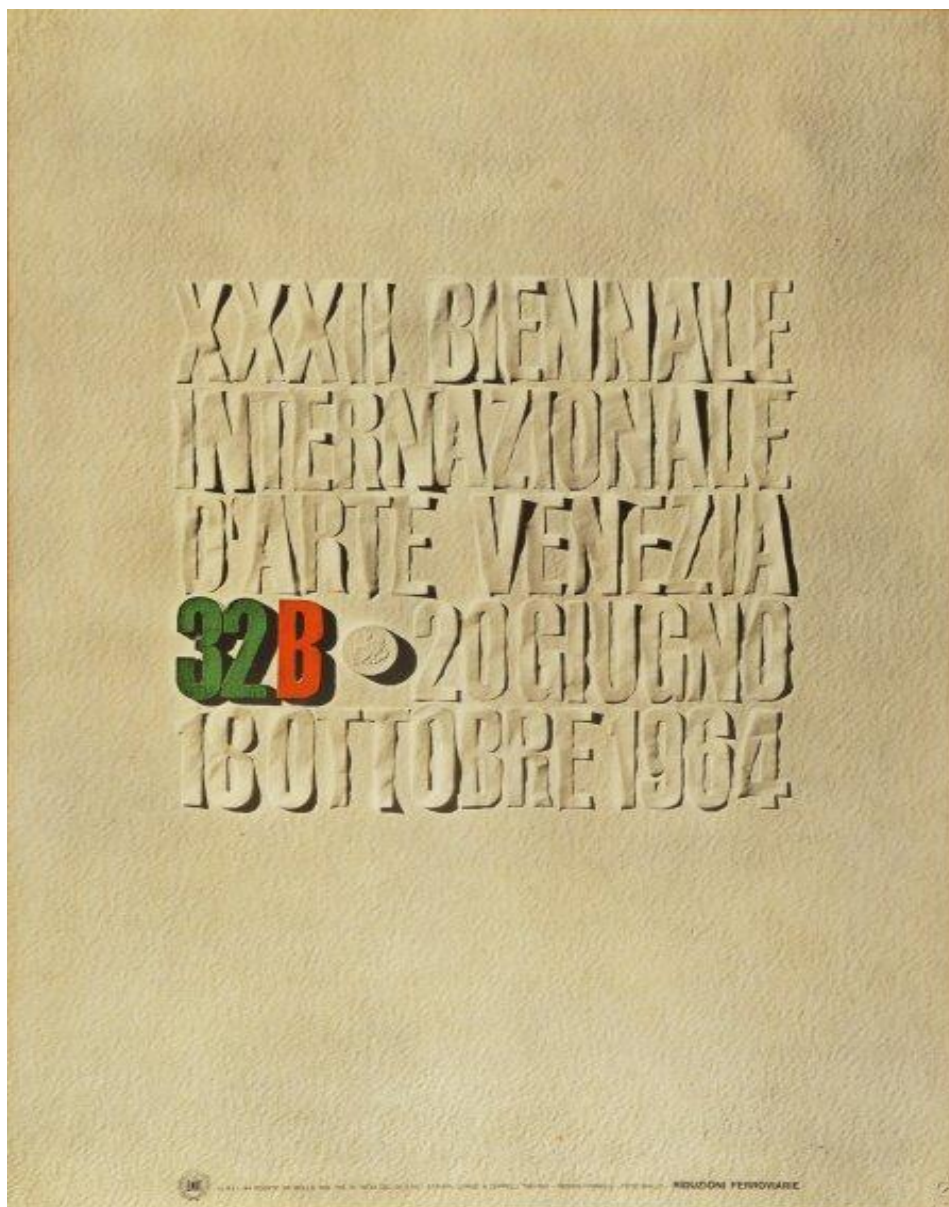


Figura 16 – Capa do catálogo da 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964. Fonte ASAC. Disponível em: <http://asac.labiennale.org/it/documenti/fototeca/ava-ricerca.php?scheda=217782&p=1>.

Além disso, outros dois pontos também assinalam uma mudança de postura da nossa representação em Veneza. A Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA - protestou junto ao Itamarati para que fosse prevista, a partir desta edição, a participação de críticos de arte na comissão de seleção dos artistas e obras brasileiros. Mesmo com a atuação de críticos em edições anteriores, não configurava uma regra. Deste modo, tivemos como críticos de arte

da comissão de seleção: Antônio Bento³³⁵, Clarival Valladares³³⁶ e Murilo Mendes³³⁷. Este último, também poeta e escritor, residente em Roma há cerca de sete anos, conhecia muito bem o universo das artes italiano, do qual ele mesmo era parte.

O outro ponto de ruptura foi o encerramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorrido em setembro de 1962, quando parte de seu acervo foi transferido para a Universidade de São Paulo – USP, nascendo assim o Museu de Arte Contemporânea – MAC USP, em abril de 1963. Segundo Rosa Artigas, desde 1959:

“Ciccillo já preparava o caminho para separar as bienais do MAM, apesar da forte oposição dos meios intelectuais e dos artistas à extinção do Museu. Mário Pedrosa, seu diretor artístico na ocasião, fez várias tentativas junto a Ciccillo que, no entanto, resultaram infrutíferas. Em 8 de maio de 1962, já

³³⁵ Antonio Bento (Araruna, Pernambuco, 1902 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988). Foi um dos fundadores da Associação Internacional de Críticos de Arte, em Paris, fazendo parte da diretoria em 1948. Eleito e reeleito presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte Moderna, nos anos 1950. Foi comissário do Brasil em várias bienais internacionais, também nas décadas de 1950 e 60, tendo participado inclusive como jurado. Sócio-Fundador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), na década de 60. Foi também integrante da Comissão Nacional de Artes Plásticas na Funarte/RJ, em 1978/80. Escreveu livros sobre os expoentes da arte contemporânea brasileira, como: Ismael Nery, Portinari, Milton Costa, Fayga Ostower, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Sergio Teles, entre outros. Ver: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, p. 1043.

³³⁶ Clarival do Prado Valladares (Salvador, Bahia, 1918 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983). Publicou diversos textos e livros e atuou como jurado de Salões e Bienais. Participa do júri da Bienal Internacional de São Paulo em 1967, 1973 e 1977. Os textos de Clarival Valladares demonstram olhar aprofundado sobre as manifestações da arte popular, atento ao diálogo entre ela e a erudita. Interessa-se, sobretudo, por arte moderna brasileira e sua ligação com a cultura popular. Ver: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, p. 1057. VALLADARES, Clarival do Prado. **Obra seleta**. Salvador: Museu de Arte da Bahia; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu Nacional de Belas Artes; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1983.

³³⁷ Murilo Monteiro Mendes (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1901 - Lisboa, Portugal, 1975). Poeta, prosador e crítico de artes plásticas. Entre 1924 e 1929, escreve para as primeiras publicações modernistas, como a *Revista de Antropofagia*, de São Paulo, e a *Verde*, de Cataguases, Minas Gerais. Com apoio financeiro do pai, edita, em 1930, o primeiro livro, *Poemas*, pelo qual recebe o Prêmio Graça Aranha. Conhece, em 1940, e casa-se sete anos depois com a poeta Maria da Saudade Cortesão, filha do historiador e poeta português Jaime Cortesão. Ao fim de sua estada na Europa, entre 1952 e 1956, cumprindo missão cultural, fixa-se na Itália e leciona cultura brasileira na Universidade de Roma. Seu apartamento na Via del Consolato 6, no centro da capital italiana, torna-se ponto de referência para escritores e artistas plásticos europeus, que o ajudam a formar um importante acervo de arte contemporânea, hoje pertencente ao Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em Juiz de Fora, Minas Gerais. Ver: MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018; PIFANO, Raquel Quinet. **Murilo Mendes, colecionador de Amigos**. In: Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 outubro de 2016. pp.416-425; MAMMI, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte. Remate de Males**. Campinas-SP, 2012; MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018; BARBOSA, Leila; TIMPONI, Marisa. **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos**. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2008; AMOROSO, Maria Bethania. **Murilo Mendes, o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: UNESP, 2013; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2007. (Coleção FCRB. Manuscritos, 1); FERREIRA, Carmorinda Antonia de Sousa. **Diálogos de Amizade: Murilo Mendes escreve a Jorge de Sena – 1961 a 1974**. Dissertação de mestrado do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015; GENU, Tammy Senra Fernandes. **Murilo Mendes e Oswald Goeldi – Relações entre gravador e poeta**. Dissertação de mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017; Página oficial do Museu de Arte Murilo Mendes. Disponível em: <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/poeta/vida/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

estava criada a Fundação Bienal de São Paulo, uma instituição privada sem fins lucrativos. Em janeiro de 1963, o MAM é extinto e seu patrimônio transferido para a Universidade de São Paulo.”³³⁸

O MAM-SP foi a instituição responsável pela organização da representação brasileira na Bienal de Veneza desde sua estreia em 1950, havendo uma intrínseca relação entre sua fundação em 1948, a primeira participação do Brasil em Veneza e a criação da Bienal de São Paulo em 1951, como podemos observar no decorrer deste trabalho. A pesquisadora Ana G. Magalhães, em artigo que aborda o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do MAM-SP, comenta sobre esses laços e a importância do museu:

Ao receber o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), em 1963, a Universidade de São Paulo, por via de seu recém-criado Museu de Arte Contemporânea (MAC) passou a cuidar das coleções mais importantes de arte moderna do País. Além de ter sido o primeiro museu de arte moderna da América do Sul, o antigo MAM havia sido o organizador da segunda exposição de tipo Bienal do mundo, em 1951. Inspirada no modelo de seu equivalente italiano, a Bienal de Veneza, a versão paulista veio para colocar São Paulo no circuito artístico internacional.³³⁹

O próprio fim do museu relaciona-se com a criação da Bienal de São Paulo, de acordo com Magalhães, que em outro artigo sobre as coleções de Ciccillo Matarazzo, sugere que ‘tal tomada de decisão parece ter sido gestada desde o final da década de 1950, quando o antigo MAM aparecia já bastante desgastado e consumido com a produção das Bienais de São Paulo (então Bienal Internacional do Museu de Arte de São Paulo)’³⁴⁰. Mesmo Ciccillo que, além de fundador foi a grande mente à frente das iniciativas dedicando todo empenho para a consolidação do MAM-SP, voltava suas energias para a estruturação da Bienal de São Paulo, focando em seu novo empreendimento artístico. Conforme evidencia Magalhães, a postura autoritária de Ciccillo também acabou por contribuir para a dissolução do museu:

O fim do antigo MAM de São Paulo, fundado em 1948, não acontece sem uma série de controvérsias e desentendimentos dentro de seu conselho. A historiografia da arte no Brasil viria sempre a assinalar o autoritarismo de seu presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho, e seus enfrentamentos com os antigos conselheiros.³⁴¹

³³⁸ ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p.67

³³⁹ MAGALHÃES, A.G. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil**. Museologia & Interdisciplinaridade Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília vol.IV, nº 7, 2015. p.115

³⁴⁰ MAGALHÃES, A.G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo**. *Revista USP*, São Paulo, n.90, 2011. p.203

³⁴¹ Idem. p.203

Com o fim do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a gestora da representação brasileira em Veneza passou a ser a recém-criada Fundação Bienal de São Paulo. Em 1962, quando a dissolução do MAM começou acontecer, ele figurou ao lado da Fundação Bienal de São Paulo, pela primeira vez, como instituições responsáveis pela nossa representação na *Biennale*. Em 1964, além das duas, estava também o Ministério das Relações Exteriores – Divisão Cultural, representado pelo Chefe desta Divisão, Sr. Mário Dias Costa, que foi o comissário adjunto desta edição. Em 1966 e 1968, a Fundação Bienal de São Paulo aparece como única entidade organizacional. Também com a Fundação, Ciccillo continuava à frente da iniciativa como comissário. A partir de 1968, com a saúde de Ciccillo debilitada, a incumbência foi transferida para o Ministério das Relações Exteriores que se encarregou da representação de 1970 a 1993. Em 1995, o governo brasileiro outorgou a responsabilidade à Fundação Bienal de São Paulo, que retomou suas funções, sendo até hoje a instituição responsável pela representação brasileira na Bienal de Veneza, salvo o ano de 2009, quando a Fundação Nacional das Artes – Funarte assumiu esta função.³⁴²

A 32ª Exposição Bienal Internacional de Arte abriu seus jardins ao público no dia 20 de junho e encerrou suas atividades no dia 18 de outubro de 1964. Teve como presidente da mostra, Mario Marcasan, e como Secretário Geral, Gian Alberto Dell'Acqua. Apresentou um total de 2.918 obras, com 489 artistas e 161.772 visitantes.³⁴³ Como premiados regulamentares, temos o estadunidense Robert Rauschenberg (Pintura), o suíço Zoltan Kemeny, (Escultura), o alemão Joseph Fassbender (Desenho), o italiano Angelo Savelli (Gravura). Esta mostra, em seu âmbito internacional, foi marcada pelo prêmio de pintura a Robert Rauschenberg, que levou à entrada e a legitimação da *Pop Art*³⁴⁴ na Europa, causando escândalo e impressionando os críticos. Este acontecimento teve um papel relevante nesta 32ª edição pelo grande barulho causado quase ofuscando as outras mostras. Segundo Di Martino, a Europa recebeu a Pop art como:

[...] um verdadeiro escândalo, um tipo de prepotência do mercado de arte estadunidense. Em efeito, os quadros de Rauschenberg não estavam no pavilhão dos Estados Unidos no Giardini, mas expostos em São Gregório na

³⁴²Tabela com informações técnicas de todas as participações do Brasil na Bienal de Arte de Veneza. Localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

³⁴³DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013. p. 161

³⁴⁴**Pop Art ou Arte Pop** foi um movimento artístico moderno surgido em finais dos anos 1950 em que os artistas recusavam a separação entre arte e vida cotidiana. Propunham uma arte que se comunicasse diretamente com o público por meio de signos e símbolos apropriados do imaginário da cultura de massa e consumo. Os artistas em suas obras incorporam histórias em quadrinhos, ícones pop da publicidade, das imagens televisivas, da música e do cinema. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Arte Pop**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo367/arte-pop>>. Acesso em: 19 de Fev. 2019.

ex sede do Consulado americano e transferidos durante a noite para a Biennale.³⁴⁵

A representação brasileira foi composta por oito artistas: Maria Bonomi (25 obras), Almir Da Silva Mavignier (15 obras), Frans Krajcberg (19 obras), Abraham Palatnik (4 obras), Franz Josef Weissmann (1 obra), Glauco Rodrigues (15 obras), Alfredo Volpi (28 obras), e uma retrospectiva de Tarsila do Amaral (19 obras), totalizando 126 obras expostas. Destes artistas, apenas Volpi não estreou em Veneza, como já mencionamos neste trabalho. O nome de Frans Weissmann não aparece no catálogo oficial da mostra, tampouco no arquivo online ASAC, mesmo seu nome constando, junto aos nomes dos outros artistas, no comunicado oficial de confirmação da participação brasileira que a Embaixada do Brasil em Roma enviou à presidência da Bienal de Veneza no dia 15 de abril de 1964.³⁴⁶ Também em outra comunicação oficial enviada à *Biennale* pela Embaixada do Brasil em Roma, datada em 09 de junho de 1964, estão as informações técnicas de Weissmann, junto às dos outros artistas, para o catálogo geral. No mesmo comunicado foi enviado o texto de apresentação da delegação brasileira escrito por Murilo Mendes.³⁴⁷

Da VII Bienal de São Paulo participaram com sala especial, Frans Krajcberg e Tarsila do Amaral, ela com uma retrospectiva, assim como Anita Malfatti, dois dos ícones do modernismo brasileiro. Dos premiados em São Paulo, Maria Bonomi venceu o Prêmio Aquisição de Gravura e foi a única presença em Veneza. Sobre Maria Bonomi, temos a informação da venda de uma obra, das suas 22 gravuras expostas nesta edição da Bienal de Veneza, tendo sido a única obra brasileira vendida nesta edição. O renomado artista italiano, Emilio Vedova³⁴⁸, foi o comprador da obra “Situação III” (da série de quatro obras composta também por “Situação I”, “Situação II” e “Situação IV”, todas de 1963, exceto a última de

³⁴⁵DI MARTINO, Enzo. **BloBiennale. aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2009**. Veneza: Papiro Arte, 2009, p. 41.

³⁴⁶Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondin, endereçada ao presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan. Roma, 15 de abril de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁴⁷*Raccomandata* da Embaixada do Brasil em Roma para a Bienal de Veneza. Roma, 09 de junho de 1964. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁴⁸Emilio Vedova (1919-2006) foi um pintor moderno italiano, nascido em Veneza. Iniciou sua carreira artística pintando no estilo Expressionista. Juntou-se ao grupo "Corrente", durante a Segunda Guerra Mundial, que incluiu outros artistas como Renato Guttuso e Renato Birolli, tendo participado também do movimento de resistência da Itália. Em Veneza, desempenhou um papel fundamental no movimento artístico italiano do pós-guerra, que se ligava à vanguarda europeia. Vedova fundou a *Fronte Nuovo delle Arti*. Em 1951, exibiu sua primeira exposição individual nos Estados Unidos na Galeria Catherine Viviano. Participou da I Bienal Internacional de Arte de São Paulo e ganhou o prêmio de jovens pintores. Em 1952 tornou-se membro do *Gruppo degli Otto*, influente e de vanguarda, organizado pelo crítico Lionello Venturi, que expôs na Bienal de Veneza. In: FONDAZIONE EMILIO E ANNABIANCA VEDOVA. **Emilio Vedova**: Biographical notes. Disponível em: <<http://www.fondazionevedova.org/en/emilio-vedova/essential-biography>>. Acesso em: 19 de fev. 2019.

1964 – Ver ANEXO 1) pelo valor de 40.000 mil libras italianas, conforme nos relata a correspondência do diretor do Escritório de Vendas da Bienal de Veneza, Ettore Gian-Ferrari, enviada a Matarazzo no dia 21 de outubro, dias após o encerramento da mostra.

Encerrada a XXXII Bienal de Veneza, tenho o prazer de transmitir em anexo lista das vendas efetuadas no pavilhão do senhor e o nome e endereço do comprador o qual peço a cortesia de comunicar ao artista interessado. A respeito da remessa do dinheiro, será efetuada pela administração da Bienal assim que realizado o pagamento. Espero que o senhor esteja satisfeito com a participação brasileira na nossa Exposição, apesar de ter sido feita apenas uma venda.³⁴⁹

A artista Maria Bonomi, em entrevista concedida à autora,³⁵⁰ revelou o aspecto político que acabou por incidir sobre esta participação brasileira. Segundo Bonomi, hoje com 83 anos, grande parte dos artistas desta representação encontrava-se em Veneza junto com outras pessoas que faziam parte da delegação. As ações da deflagração do golpe militar de 1964,³⁵¹ ocorrido no dia 31 de março, (a inauguração da Bienal de Veneza aconteceu no dia

³⁴⁹Tradução da autora, original: *Terminata la XXXII Biennale di Venezia, sono lieto di farLe avere in allegato l'elenco delle vendite effettuate nel Vostro padiglione ed il nome e l'indirizzo dell'acquirente che La prego di voler comunicare all'artista interessato. Per quanto riguarda la rimessa del denaro, questa verrà effettuata dall'amministrazione della Biennale non appena incassato l'importo. Spero che Lei sia soddisfatto della partecipazione Brasiliana alla nostra Esposizione nonostante ci sia stata una sola vendita [...]*. In: Correspondência do diretor do Escritório de Vendas da Bienal de Veneza, Ettore Gian-Ferrari, endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 21 de outubro de 1964. Documento encontrado no ASAC em Veneza (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*) e no Arquivo Wanda Svevo na Fundação Bienal de São Paulo.

³⁵⁰BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice desta dissertação.

³⁵¹O Golpe de Estado no Brasil em 1964 designa o conjunto de eventos ocorridos em 31 de março de 1964, que culminaram, no dia 1.º de abril de 1964, com um golpe militar que encerrou o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart, também conhecido como *Jango* e fez se instalar no país uma ditadura militar que perdurou até o ano de 1985. O Golpe Militar redesenhou o panorama político, social, econômico e cultural brasileiros pelas duas décadas seguintes. Apesar de ter ocorrido no ano de 1964, o golpe passou a ser desenhado desde as primeiras medidas, declaradamente de esquerda de João Goulart. O cenário de sua posse em 1961 já era conturbado: desestabilidade política, inflação, esgotamento do ciclo de investimentos do governo Juscelino Kubitschek, grande desigualdade social e intensas movimentações em torno da questão agrária. Diante do abismo que se criou entre os grupos de direita e de esquerda, o golpe começou a ser elaborado pelos grupos conservadores e pelas Forças Armadas em diálogo com os EUA (Estados Unidos da América) através da CIA (*Central Intelligence Agency*) pensando nas eleições de 1962 para o Congresso Nacional e para o governo dos estados da União. Os apoiadores do regime que se seguiu costumam designá-lo como "Revolução de 1964" e todos os cinco presidentes militares que se sucederam desde então declararam-se seus herdeiros e continuadores. Entretanto, a historiografia recente defende que não foi apenas um golpe militar, mas também civil-militar, já que contou com apoio de amplas camadas da população civil: proprietários rurais, burguesia industrial, classes médias, setor conservador e anticomunista da Igreja católica. O golpe estabeleceu um regime autoritário, politicamente alinhado aos Estados Unidos, e marcou o início de um período de profundas modificações na organização política do país, bem como na vida econômica e social. Além da limitação da liberdade de opinião e expressão, de imprensa e organização. Centenas de opositores ao regime foram mortos ou desapareceram. Ver: NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014; REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.); RIDENTI, Marcelo (Org.); MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

20 de junho) reverberaram de modo decisivo sobre a delegação que se viu desassistida por não existir mais a estrutura oficial de apoio, destituída pelo novo governo instaurado pelos militares. Voltando o olhar para o campo cultural, com o golpe militar de 1964, o país passa a viver um período de repressão e censura que resultou no desmantelamento da grande maioria dos projetos culturais em curso. O Estado brasileiro tem, tradicionalmente, um papel de “mecenas” em relação às artes plásticas³⁵². No caso da Bienal de Veneza, segundo depoimento de Bonomi, o Estado resolveu, pelo menos naquele momento, abandonar esse mecenato, já que “de um momento para o outro” no período em que estavam em Veneza, os servidores da Embaixada foram exonerados, incluindo o Embaixador Hugo Gouthier que, apesar de se encontrar em Veneza nos dias da inauguração da mostra, não podia exercer função diplomática e presidir a cerimônia.

Ao resgatar suas memórias, Bonomi relata histórias permeadas por uma estupefação que soa ainda fresca e nunca digerida pelo tempo. Entre uma lembrança e outra, ela sempre evoca o caráter de abandono e descaso sofrido pela delegação brasileira às vésperas da inauguração daquela edição da *Biennale* e que assumiu, mesmo em tais condições, a responsabilidade da preparação e da inauguração do Pavilhão brasileiro. “Não fizemos o *glamour* da Bienal, fizemos a carpintaria mesmo”³⁵³ (informação verbal), referindo-se ao fato dos próprios artistas terem realizado a montagem da representação – incluindo expografia e instalação das obras – que só aconteceu graças ao empenho e dedicação de todos que ali estavam. A artista lembra-se do clima de ansiedade que tomou conta da situação e da preocupação de Murilo e Ciccillo com a inauguração do pavilhão, com discurso proferido por Ciccillo. Obviamente, o clima de tensão era também por saber o que estaria acontecendo no Brasil naquele momento, resultado de um golpe militar que instaurou a ditadura no país.

Mesmo com tamanha relevância para a representação do Brasil desta edição, conforme declara Bonomi, “Se você me perguntar do movimento político, foi muito mais marcante do que qualquer outra coisa”³⁵⁴.(informação verbal) Porém, durante a pesquisa realizada, não encontramos informações em fontes primárias, documentos oficiais, tampouco em artigos de periódicos de época, que se referissem à influência do contexto político sobre a representação brasileira nesta edição. Segundo Marcos Napolitano as principais características desse

³⁵²MICELI, Sérgio. **Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil**. In: MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

³⁵³BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice 1 desta dissertação.

³⁵⁴Idem.

momento são o controle da atividade intelectual escrita (imprensa) e a existência de uma censura relativamente desarticulada e branda a respeito das atividades artísticas, com menor ou maior rigor entre os anos 1964 e 1967. A imprensa brasileira já estava sob vigia do governo autoritário³⁵⁵ e, como lembra Bonomi, “O Correio da Manhã já estava sob censura. “Jayme Maurício estava conosco lá em Veneza, mas deveria estar mudo, pois certamente, o que estava acontecendo não seria publicado”³⁵⁶ (informação verbal).

Mesmo diante das intempéries, a delegação se apresentou cumprindo os prazos e sendo premiada. O polonês naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg, foi o artista vitorioso desta representação, com uma das premiações não oficiais, o Prêmio da Cidade de Veneza, apesar desta informação não constar no arquivo online do ASAC. Todavia, temos uma carta do próprio artista endereçada ao presidente da *Biennale*, Marcasan, onde pergunta qual foi o quadro escolhido para o prêmio de aquisição e quando o valor do prêmio seria pago a ele.³⁵⁷

Além disso, algumas notas nos jornais do período também anunciaram Krajcberg como premiado em Veneza. A nota de Jayme Maurício em sua coluna no *Correio da Manhã* em 21 de junho, dia seguinte à inauguração da mostra, comunica, porém, o artista como vencedor da categoria principal, com o Grande Prêmio de Pintura:

Grande honraria acaba de ser concedida a Franz Krajcberg com a concessão que lhe foi feita pela Bienal de Veneza, do Prêmio da Cidade. É o terceiro artista brasileiro – mas o primeiro do gênero da pintura – que se vê consagrado na maior exposição periódica de arte moderna no mundo. Precederam-no Fayga Ostrower (gravura) e Marcelo Grassmann (desenho).³⁵⁸

É interessante notar que alguns meses depois da publicação desta nota, Jayme Maurício escreveu uma matéria sobre o artista onde mencionou seu prêmio, novamente, na mesma categoria de premiação de Aldemir Martins e Fayga Ostrower: “Coube ao pintor Frans Krajcberg conquistar para o Brasil, pela primeira vez, importante prêmio de pintura, na Bienal

³⁵⁵Segundo Napolitano, a repressão que se vigorou na área cultural não foi linear e homogênea ao longo do regime, defendendo a existência de três momentos repressivos com táticas diferenciadas, porém, complementares. O primeiro (1964-1967) foi marcado por um objetivo básico: “Dissolver as conexões da ‘cultura de esquerda’ com os movimentos sociais e as organizações políticas, exemplificado pelos fechamentos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e pelo fim dos movimentos de alfabetização de base.” Ver: NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In. QUADRAT, Samantha; ROLEMBERG, Denise (org.) **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX, Brasil e América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 151.

³⁵⁶BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice 1 desta dissertação.

³⁵⁷Correspondência de Frans Krajcberg endereçada ao presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan. Paris, sem data. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁵⁸CORREIO DA MANHÃ. “Prêmio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1964. p.06

de Veneza, que vai ser encerrada nos próximos dias”.³⁵⁹ Outra notícia também faz referência à premiação do artista e informa sobre seus rumos depois da *Biennale*: “Após a sua vitória na XXXII Bienal de Veneza, com o prêmio de pintura Comuna de Veneza, o pintor Frans Krajcberg foi descansar em Carrara, regressando em seguida à Paris a fim de preparar as malas para uma longa viagem pelo Brasil”.³⁶⁰

Foi notável esta primeira e única participação do artista em Veneza, que desde 1957 vivia em Paris, tendo exposto em galerias de renome na Europa, como a XXème Siècle, em Paris, e a Galeria de Arte da Casa do Brasil, em Roma. Na IV Bienal de São Paulo, em 1957, foi o vencedor do Prêmio Regulamentar de Pintura.³⁶¹ Meses antes da inauguração da *Biennale*, Maurício escreveu que “Krajcberg é um dos poucos pintores brasileiros com real penetração nos meios artísticos e críticos da Europa com boas possibilidades de despertar interesse e alcançar premiação em pintura, até agora uma dramática corrida do Brasil”.³⁶²

Podemos dizer que Krajcberg finalmente teve sua participação em Veneza, uma vez que como já mostrado neste trabalho, sua ausência recebeu críticas e sua participação na representação brasileira foi prontamente reivindicada por Walter Zanini em uma carta enviada a Matarazzo em 1960. O pedido para a inclusão do artista na edição de 1960 não foi atendido e, provavelmente, a presença de Krajcberg em 1964 deu-se pela decisão de Murilo Mendes, como veremos mais adiante. Sobre o trabalho do artista, o crítico José Augusto França escreveu, em um artigo no Jornal *O Estado de S. Paulo*, sobre a representação brasileira de 1964, como uma:

Vasta criação, rica de possibilidades, numa exploração que o pintor persegue nas praias de Ibiza, ao largo do Mediterrâneo, na sua íntima e feroz necessidade de natureza. O prêmio da cidade de Veneza que lhe foi atribuído na Bienal inteiramente se justifica – e que, em prêmios internacionais, é condição raríssima.³⁶³

Críticas foram feitas, no entanto, à presença de Krajcberg como representante da arte brasileira, uma vez que ele era polonês e desde 1958 vivia e produzia em Paris, retornando ao Brasil em 1964. O jornal *O Estado de S. Paulo* na coluna Artes Plásticas em uma nota sem autoria, publicou: “Como Krajcberg, Weissmann e Mavignier vivem na Europa e lá produzem, será de lá que seus trabalhos serão levados para Veneza, o que dá uma extração

³⁵⁹MAURÍCIO, Jayme. “Êxitos de Krajcberg na Europa.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1964. p.02

³⁶⁰MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1964. p.02

³⁶¹FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. p.100

³⁶²MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1964. p.02

³⁶³FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1964. p.48

nada brasileira para esses produtos”³⁶⁴. A mesma crítica também mirou o austríaco Franz Weissmann e Almir Mavignier. Weissmann viveu na Europa e no Oriente Médio, de 1959 a 1965, onde produziu seus últimos trabalhos. Porém Mavignier apesar de ter vivido na Alemanha desde 1954 até o final de sua vida, em agosto de 2018, nasceu no Rio de Janeiro, onde viveu até os 34 anos de idade.

Mais uma vez, França fez uma síntese da representação brasileira em Veneza que para o crítico foi bem selecionada e importante no contexto geral da *Biennale*, sobretudo pela presença dos artistas Tarsila, Volpi, Krajcberg, Mavignier e Maria Bonomi, que juntos aos outros artistas, proporcionaram uma notável estreia do Pavilhão Brasil. Sobre Abraham Palatnik, que pesquisava o campo da luz e do movimento, tendo desenvolvido os “Objetos Cinéticos” a partir da arte cinética³⁶⁵, França considerou que a pesquisa “atual embora, e séria (há longos anos que o artista a ela se dedica, ao princípio numa posição inédita), é definida por uma escala de valores bem limitada”.³⁶⁶ E quanto a Glauco Rodrigues e Franz Weissmann, o crítico é menos generoso e se limita a dizer que se encontram “numa situação menos interessante, em propostas antiquadas ou na verdade inexistentes”.³⁶⁷ Tarsila do Amaral teve uma retrospectiva dedicada ao seu momento modernista dos anos 1920, quando liderou, junto com outros artistas, o movimento antropofágico que buscava afirmar a identidade brasileira. A respeito de Tarsila e de Volpi, França se lamenta: “Fez-se história e, bem escolhidos ambos, pena foi que ambos ficaram prejudicados pelas dimensões possíveis do pavilhão, sobretudo Tarsila, cuja obra se explica mal, reduzida, com o seu encanto antropofágico de anos 20, a uma simples dimensão histórica”³⁶⁸. E acrescenta sobre Volpi:

O que havia a fazer era dar-lhe meio pavilhão, onde pudesse desenvolver-se a sua pintura, íntima e popular, ‘naíve’ e ‘metafísica’, toscana e paulista, com o seu total poder poético. Este grande pintor continua por descobrir na Europa e uma maior coragem na organização do pavilhão tê-lo-ia certamente imposto, valorizando a sua originalidade –seus admiráveis jogos de signos que, por entre cores de casinhas velhas, simulam janelas, portas, banderolas, indícios de serena festa antiga, marcas de [inelegível], sutis convites de uma alegria completa. Volpi parecer entrar na pintura de hoje por uma ingênua porta concretista – mas é muito mais profundamente que ele entra, como

³⁶⁴O ESTADO DE S. PAULO. “Como se procedeu à escolha para o Brasil ir a Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1964. p.12

³⁶⁵Arte Cinética ou Cinetismo é uma corrente das artes plásticas que explora efeitos visuais por meio de movimentos físicos, ilusão de ótica e truques de posicionamento de peças. Ele rompe com a condição estática da pintura, apresentando a obra como um objeto móvel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Arte Cinética**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo353/arte-cinetica>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

³⁶⁶FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1964. p.48

³⁶⁷Idem. p.48

³⁶⁸Idem. p.48

memória de uma situação cuja carta de magia remonta aos seus antigos compatriotas da Toscana.³⁶⁹

Augusto França também comenta sobre as escolhas cosmopolitas que delineiam o perfil das nossas representações, como se “Murilo Mendes tivesse alargado a sua escolha a brasileiros fixados no estrangeiro, em Ulm, ou em Paris, ou em Roma, ou em Madrid. Assim que as representações nacionais realmente se justificam, por uma respiração enriquecedora, uma abertura internacional que o mundo moderno exige”³⁷⁰. Almir Mavignier, um dos primeiros artistas a produzir arte concreta no Brasil, apresentou em Veneza obras da série de pinturas “Côncavo e Convexo” que mantém uma relação com a *op art*³⁷¹. A respeito de seu trabalho, França comenta que ele “entrou no perigoso jogo de uma exatidão formal, exigente na sua liberdade essencial. Uma perfeita dialética de composição-composição de quadrados que se organiza no arranjo de pontos coloridos e finalmente associados, constitui e determina a sua obra”³⁷². Sobre Maria Bonomi, que apresentou suas gravuras em Veneza, o crítico afirma que a obra exposta pela artista brasileira não foi diminuída pela vitória do alemão Fassbender, que levou o Grande Prêmio de Gravura nesta edição, “até porque podemos achá-las mais interessantes, mais vivas, mais empenhadas numa situação poética moderna, e preferir a sua imponente sobriedade de xilogravuras, à sábia e complicada acumulação de processos dum premiado? representado”³⁷³. Não foram encontradas outras críticas desta delegação, além do mencionado artigo de José-Augusto França.

O que podemos analisar sobre a primeira representação nacional no Pavilhão Brasil é justamente as novas formas que a comissão de seleção e comissários brasileiros tinham, a partir daquele momento, de participação na Bienal de Veneza. Naturalmente, o pouco tempo à disposição para organizar uma representação nacional em um ambiente com espaços diferenciados, criou ainda mais dificuldades e desafios para esta representação. Jayme Maurício relata no jornal *Correio da Manhã*, de 08 de outubro, a dez dias do encerramento do certame, que o novo espaço com dimensões muito maiores do que as salas habitualmente ocupadas pelo Brasil no Pavilhão Central não foi devidamente aproveitadas. Entre as razões,

³⁶⁹Idem. p.48

³⁷⁰Idem. p.48

³⁷¹OP Art ou Arte Ótica foi um movimento artístico que conheceu seu auge entre 1965 e 1968. Os artistas envolvidos nessa vertente realizam obras que privilegiam efeitos óticos, e enfatizam a percepção a partir do movimento do olho sobre a superfície plana da tela. As composições são, em sua maioria, abstratas, e as linhas e formas se organizam em termos de padrões dinâmicos, que parecem vibrar, tremer e pulsar ao olhar do espectador. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Op Art**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3645/op-art>>. Acesso em: 19 fev. 2019.

³⁷²FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1964. p.48

³⁷³Idem. p.48

encontra-se a falta de informações sobre o pavilhão, que não foram transmitidas aos envolvidos.

O “corte” absurdo havido na delegação brasileira à 32ª Bienal de Veneza, por força do desconhecimento condenável da área do pavilhão do Brasil, alcançou proporções bem maiores do que supúnhamos. Na exposição de Grassmann, encontrando com Volpi, conversamos a respeito. Pensávamos que ele havia enviado uns 15 quadros, quando somente oito ou nove, não lembramos ao certo, foram expostos. O pintor ri e protesta: “...15 coisa nenhuma... Enviei 29 telas!” Realmente uma pena, um desserviço ao grande pintor. Esperemos que para o futuro a seleção seja feita com maior cuidado e atenção evitando os “aglomerados” de pintores com um mínimo de telas que nada dizem de importante num certame daquela natureza. O mesmo ocorreu com Tarsila e Krajcberg.³⁷⁴

Porém, um espaço expositivo de grandes medidas não significa necessariamente o aumento do número de obras, tampouco de artistas. Ao contrário, atualmente vemos os pavilhões de Veneza representados por poucos artistas, o que nos indica uma tendência que foi se consolidando com o passar das décadas.

No jornal *Correio da Manhã*, de 18 de agosto de 1964, Jayme Maurício comentou sobre o pavilhão da Holanda ocupado apenas por três artistas, Appel, Lucebert e Japp Mooy e afirmou que esta é “uma política que vai sendo adotada nos grandes certames internacionais e que o Brasil reluta em aceitar”.³⁷⁵ O Pavilhão Brasil irá aderir a este perfil de poucos artistas a partir dos anos 1990. Na 45ª Bienal de Arte de Veneza, em 1993, o Brasil contou com três artistas: Carlos Alberto Fajardo, Emmanuel Nassar e Angelo Venosa. Em 1995, Artur Bispo do Rosário e Nuno Ramos foram os representantes do Brasil. Em 1997, Jac Leirner e Waltércio Caldas. Em 1999, Iran do Espírito Santo e Nelson Leirner. A primeira representação do século 21 trouxe Vik Muniz, Ernesto Neto, Miguel Rio Branco e Tunga. Em 2003, Beatriz Milhazes e Rosângela Rennó trouxeram novamente a representação feminina para a delegação brasileira, fato que ocorreu pela última vez em 1986, com Renina Katz fazendo parte da delegação. Em 2005, o Brasil contou com Caio Reisewitz e Chelpe ferro. Em 2007, Angela Detânico & Rafael Lain e José Damasceno. Em 2009, Luiz Braga e Delson Uchôa. Em 2011, Artur Barrio foi o único artista a ocupar o Pavilhão Brasil, fato inédito em nossa representação, até então, mas que se repetiu em 2017. Em 2013, tivemos a participação de Helio Fervenza e Odires Mlászho. Em 2015, Berna Reale, Antonio Manuel e André Komatsu. Em 2017 novamente uma única artista a representar o Brasil, Cinthia Marcelle, que

³⁷⁴MAURÍCIO, Jayme. “Volpi – 29 telas em Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 08 out. 1964. p.02

³⁷⁵MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago.1964. p.02

recebeu a menção honrosa da Biennale. O curador desta edição, Jochen Volz, comentou sobre sua escolha, no jornal *O Globo*, referindo-se a Barrio em 2011:

Naquele ano, o português Artur Barrio, 71 anos, há 60 residente no Brasil, ocupou as duas galerias, a primeira com uma retrospectiva e a segunda com uma obra inédita. Achei que seria interessante ocupar aquele espaço novamente com um único artista e uma obra comissionada especialmente para aquilo³⁷⁶.

A organização da representação brasileira da edição de 1964, como na maioria das vezes, aconteceu faltando poucos meses para a inauguração em Veneza, incluindo, desta vez, a construção do pavilhão. O convite oficial da Bienal de Veneza ao governo brasileiro foi feito por meio de uma correspondência³⁷⁷ de 21 de janeiro de 1964, emitida por Marcasan, presidente da mostra, ao Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondin, e uma outra correspondência³⁷⁸ semelhante foi enviada, no mesmo dia, também ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Di Stefano, cumprindo os trâmites oficiais de comunicação aos setores correspondentes. Ao que tudo indica, naquele momento não existia ainda nenhuma comunicação oficial da parte do governo brasileiro quanto à construção do pavilhão, pois as correspondências informam que será colocado um ambiente à disposição no Pavilhão Central para hospedar os países que não possuem um pavilhão. A imprensa no Brasil cobrou, mais uma vez, notícias referentes à nossa representação, como o fez Antônio Bento em sua coluna no jornal *Diário Carioca*, no dia 04 de fevereiro, quatro meses antes da inauguração: “Não se conhece nenhuma notícia da escolha da delegação brasileira à próxima Bienal de Veneza. Deverá ser uma exposição de número limitado de trabalhos, pois é reduzido o espaço concedido ao nosso país, dentro do pavilhão da Itália”.

O crítico Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – AICA, encabeçou um ato junto ao Itamaraty reclamando do não envolvimento desta associação nos assuntos referentes à arte brasileira no exterior, por meio de uma carta endereçada a todos os órgãos de Cultura do governo brasileiro. Nesta carta foram também

³⁷⁶GIANNINI, Alessandro. “Representante do Brasil na Bienal de Veneza, Cinthia Marcelle conta o que fará por lá.” *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 2017. Jornal Online. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/representante-do-brasil-na-bienal-de-veneza-cynthia-marcelle-conta-que-fara-por-la-21221133>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

³⁷⁷Correspondência do presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondin. Veneza, 21 de janeiro de 1964. Documento encontrado no arquivo online, ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁷⁸Correspondência do presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan, endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Di Stefano. Veneza, 21 de janeiro de 1964. Documento encontrado no arquivo online, ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

solicitados esclarecimentos sobre o pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, assim como sobre os critérios para o envio de exposições brasileiras para o exterior. A iniciativa aconteceu em fevereiro de 1964, quando os membros da AICA se reuniram em uma sessão extraordinária para discutirem sobre a ausência da Associação nestes eventos que, ao contrário, deveriam ser respaldados por aqueles que exercem profissionalmente crítica de arte, conforme publicou Jayme Maurício no jornal *Correio da Manhã*:

Por proposta do crítico Mário Pedrosa, seu presidente, a Associação Brasileira de Críticos de Arte, reunida em sessão extraordinária em 4 de fevereiro, após ligeiros debates sobre o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, quando ficou resolvido que fosse pedido ao Itamaraty informes a respeito desse pavilhão, manifestou-se contrária aos critérios que tem prevalecido na remessa de exposições brasileiros para o exterior. Resolveram os críticos expor a situação ao Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, ao Serviço de Documentação e à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao Conselho Nacional de Cultura e ao próprio ministro da Educação e Cultura.³⁷⁹

O documento de protesto foi assinado por Mário Pedrosa e entregue pessoalmente ao chefe do Departamento Cultural e de Informações do Itamaraty, o ministro Jorge Maia, segundo publicou Jayme Maurício em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, com a presença de uma comissão de críticos integrada por Mário Pedrosa, Antônio Bento, Mário Barata, Michel Kamenka e o próprio Jayme Maurício. A resposta que tiveram do ministro Maia, conforme publica o colunista, foi pedir que os críticos retornassem na semana seguinte, pois o chefe da Divisão Cultural, Mário Dias Costa, encontrava-se em Veneza juntamente com Matarazzo para tratar dos assuntos inerentes à construção do Pavilhão Brasil. Na mesma nota, Jayme Maurício expõe a sua opinião e dos demais críticos quanto à postura que Dias Costa estava tendo como Chefe da Divisão Cultural do Itamaraty.

As exposições são organizadas de forma arbitrária, ao léu do gosto, admiração ou mesmo simpatia do diplomata. Pega um crítico que lhe agrada e que não lhe crie dificuldades e inventa a mostra para enviar ao exterior. Domina a sua vontade, a orientação técnica que ele deseja e, como chefe todo-poderoso, faz flexionar a vontade dos que o cercam. Naturalmente, toma certas precauções para posterior cobertura, mas a verdade é que as exposições são organizadas exclusivamente de acordo com a sua vontade, sem ouvir as associações de classe, as instituições, mas apenas um ou outro elemento dócil.³⁸⁰

³⁷⁹MAURICIO, Jayme. “Os Críticos de Arte e o Itamaraty”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1964. p.04

³⁸⁰MAURICIO, Jayme. “Críticos de Arte no Itamaraty”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1964. p.02

No âmbito da exposição internacional, vale evidenciar a mostra *Arte d'oggi nei Musei*³⁸¹, organizada pelo crítico de arte italiano, Giulio Carlo Argan, onde foram selecionados dezoito museus de vários países, considerados como os mais relevantes daquele período, e entre os quais estava o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro para exposição de suas obras mais significativas de aquisição do pós-guerra.

De acordo com Jayme Maurício, em matéria publicada no *Correio da Manhã* sobre a mostra, foram expostas no total cerca de 200 obras no Palácio Central, que buscaram “esclarecer sobre a produção artística e a atividade das grandes instituições públicas, documentando o que foi em diversas partes do mundo a formação das mais importantes coleções de arte contemporânea”³⁸². No texto de apresentação da mostra no catálogo oficial da 32ª Bienal de Veneza, Argan levanta algumas questões que formam o fio condutor das motivações que levaram à seleção, à reunião dos museus e à exposição das obras:

A ideia de fazer uma mostra de obras de arte adquiridas depois de 1950 e que passaram a fazer parte de um acervo público nasceu de uma análise objetiva e, acredito, oportuna da condição atual da cultura artística. Qual é, nesta condição, a razão e a função do museu de arte moderna? Qual é a sua relação com as iniciativas privadas, como o mercado e o colecionismo? Por que se considera necessário que, ao lado e eventualmente em contradição com este, o museu represente a iniciativa pública? Como vivem e se desenvolvem os museus, como cumprem suas funções de educação estética?³⁸³

³⁸¹ A mostra “Arte de hoje nos museus” está ligada a uma comissão da qual fazem parte Giulio Carlo Argan, crítico de arte e professor de História da Arte da Universidade de Roma; Jacques Lassaignei, crítico de arte parisiense; Kurt Martin, diretor-geral do Bayrischen Staatsgemaldegammlungen de Múnico; Roland Penrose, diretor do Instituto de Arte Contemporânea de Londres; John Rewald, crítico de arte, professor da Universidade de Chicago; Gian Alberto Dell’Aquila, secretário-geral na Bienal e Umberto Apollonio, conservador do arquivo histórico de Arte Contemporânea da Bienal. Foram selecionados os seguintes 18 museus: Hamburger Kunsthalle de Hamburgo; Nationalgalerie de Berlim; Musées Royaux des Beaux Arts de Bruxelas; Wallraf-Richartz Museum de Colônia; Kunstmuseum der Stadt de Krefeld; Tate Gallery, de Londres; Bayerischen Staatsgemaldegammlungen de Múnico; Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York; Nasjonalgalleriet de Oslo; Musée National d’Art Moderne de Paris; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Galleria Nazionale d’Arte Moderna de Roma; Moderna Museet de Estocolmo; Museo Civico de Turim; Galleria Internazionale d’Arte Moderna de Veneza; Museum des 20. Jahrhunderts de Viena; Galerija Suvremene Umjetnosti de Zagreb; Kunsthhaus de Zurique. In: MAURÍCIO, Jayme. “Arte Contemporânea nos museus”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1964. p.02

³⁸² Maurício, Jayme. “Arte Contemporânea nos museus”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1964. p. 02

³⁸³ Tradução da autora, original: *L’idea di fare una mostra di opere d’arte eseguite dopo il 1950 ed entrate a fare parte di pubbliche raccolte è nata da un’analisi obiettiva e, credo, tempestiva della condizione attuale della cultura artistica. Qual’è, in questa condizione, la ragione e la funzione del museo d’arte moderna? Qual’è la sua relazione con le iniziative private, come il mercato e il collezionismo? Perché si ritiene necessario che, accanto ed eventualmente in contraddizione ad esse, il museo rappresenti l’iniziativa pubblica? Come vivono e si sviluppano i musei, come adempiono alla loro funzione di educazione estetica?.* In: ARGAN, Giulio Carlo. Texto de apresentação da mostra *Arte d’oggi nei musei*. Catálogo geral da XXXII Biennale d’Arte di Venezia. p. 09

De acordo com Argan, a situação atual da cultura artística é caracterizada pela hegemonia do mercado e que este se coloca como o principal, se não o único elemento de junção entre a arte produzida e o público ao qual ela é destinada, no momento em que a exposição da obra de arte torna-se um fato estético, assim como a sua criação. Em suma, Argan buscou a reflexão sobre a arte e o mercado que naquele momento incidia consideravelmente sobre as grandes mostras internacionais.

3.2. O Pavilhão Brasil

O Pavilhão Brasil foi inaugurado no dia 20 de junho com projeto do italiano Amerigo Marchesin e do brasileiro Henrique Mindlin, finalmente, depois de uma tentativa que chegou bem perto de sua realização e que consumiu muitos esforços em 1960 e de muitas especulações desde a estreia do Brasil em Veneza. Mas o que percebemos, naturalmente, é que todos os empenhos em direção a este projeto, desde então, acumularam-se para que pudesse ser concretizado em 1964.

A primeira notícia que tivemos acesso sobre um movimento feito de modo efetivo em direção à construção do pavilhão, foi no dia 13 de junho de 1957, quando Jayme Maurício noticiou que Francisco Matarazzo “conseguiu terreno na Bienal de Veneza para ser construído o pavilhão brasileiro e, mais, conseguiu que o governo brasileiro financiasse a construção, cujo projeto será realizado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e oferecido pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo”.³⁸⁴ Contudo, o pavilhão não foi edificado no terreno referido e a participação de Niemeyer não se efetivou. Obviamente, muitas mudanças foram ocorrendo até pelo fato de que diplomatas e cargos administrativos do governo brasileiro e da própria *Biennale* eram assumidos por um período determinado de tempo e, quando ocupados por novos nomes, a tendência era a de que outras direções fossem dadas ao projeto inicial.

A primeira referência à construção de um pavilhão brasileiro em Veneza foi de Pallucchini, em correspondência de 1952, onde ele sugere a parceria de Matarazzo e Bardi para o empreendimento, haja vista capítulo anterior. A pesquisadora Marina Barbosa em sua tese de doutorado, onde trata também do pavilhão brasileiro, abordou as comunicações precedentes àquelas tratadas neste trabalho que se referem aos projetos de 1960 e 1964. De acordo com Barbosa, houve uma sequência de comunicações entre a *Biennale* e Ciccillo,

³⁸⁴ MAURÍCIO, Jayme. “O Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1957. p.16

quando a instituição italiana soube de seu interesse em tomar iniciativa na construção de um pavilhão nacional, conforme apresenta:

Ao saber que Matarazzo Sobrinho estava interessado nesta empreitada, Giovanni Ponti, o contatou e sugeriu que fosse dado início ao projeto do pavilhão brasileiro, que seria inaugurado na *XXVII Biennale di Venezia* de 1954. Em resposta, Arturo Profili argumentou que a construção do pavilhão brasileiro não seria solucionada para a próxima Bienal veneziana, uma vez que esta questão envolvia uma ação política interna, junto de autoridades governativas brasileiras, que não dependia somente do MAM.³⁸⁵

A pesquisadora relata que a ideia do pavilhão não foi retomada em 1956 em razão da falta de novas áreas edificáveis no *Giardini*, “determinada de um lado pelo impedimento de corte de árvores e, por outro, pela sistematização completa de toda a zona de exposições, realizada por consequência da renovação do Pavilhão Central”³⁸⁶. Mas em 1958, por causa do problema enfrentado com a falta de espaço para a instalação da mostra de Lasar Segall, o assunto foi resgatado sem, contudo, ser realizado. E parece que, mais uma vez, as exigências oficiais foram o entrave, segundo Barbosa, para a construção do pavilhão.

Na edição de 1960, o Brasil chegou bem perto da estreia de seu pavilhão nos jardins da Bienal, mas no último momento a empreitada não se realizou, vindo a acontecer efetivamente somente quatro anos depois na 32ª *Biennale*, em 1964. Conforme já mencionado neste trabalho, o ousado projeto arquitetônico de 1960 foi assinado por Henrique Mindlin, Giancarlo Palantini e Valmir Amaral e previa um pavilhão-ponte que cruzaria o pequeno canal da ilha de Sant’Elena, continuação dos jardins da Bienal. O projeto não foi adiante justificado pelo atraso na entrega das estruturas metálicas que sustentariam o pavilhão, por parte da Companhia Siderúrgica Nacional, situada em volta Redonda. Esta etapa antecedeu o projeto final de 1964, assinado por Amerigo Marchesin.

A expectativa era de que o arquiteto Oscar Niemeyer assinasse o projeto do pavilhão da Brasil, assim como assinou a construção de Brasília, neste mesmo ano. Mas uma nota no *Correio da Manhã*, de 13 de janeiro, informa que “Niemeyer, absorvido com as obras de Brasília, pede a Mindlin que se encarregue do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza”.³⁸⁷ Porém, as tratativas para esta construção estavam já avançadas conforme podemos ver nesta nota no jornal *Diário de Notícias*, do dia 05 de fevereiro, que também comunica o novo

³⁸⁵ BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, 2015. p.141

³⁸⁶ Idem. p.142

³⁸⁷ CORREIO DA MANHÃ. “Fala Lucio Costa”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1960. p.02

arquiteto: “O chanceler Horácio Láfer aprovou os planos de financiamento do pavilhão do Brasil à XXX Bienal de Veneza, cuja inauguração se dará em junho do corrente ano, sendo o projeto do arquiteto Henrique Mindlin.”³⁸⁸

O crítico Antonio Bento, em sua coluna “Artes” no jornal *Diário Carioca*, de 06 de março, anunciou a aprovação do projeto assinado pelos três arquitetos citados acima, para a construção do pavilhão. Ele informa que com o objetivo de não prejudicar as velhas árvores do jardim, os autores projetaram uma construção pré-fabricada, suspensa sobre o pequeno canal que corta a área da Bienal e paralela à ponte já existente. Bento detalha o projeto que pretende ser inaugurado ainda para esta edição de 1960.

A sala destinada à exposição das obras de arte terá vinte e cinco metros de comprimento por dez de largura. Trata-se de uma estrutura metálica pré-fabricada, apoiada no solo por meio de dois blocos de pedra e concreto. Os painéis das paredes serão de material leve (placas, de jacarandá da Bahia), interrompidas por amplas vidraças: a cobertura prevista é de chapas de metal plástico translúcido com fibras de vidro incorporadas para fins de isolamento térmico, e com ventilação intra-estrutural. A iluminação permitirá completa liberdade na disposição das paredes móveis e dos diafragmas internos. O pavimento será construído com grandes tábuas de madeira brasileira. Desmontabilidade, leveza, perfeitas condições térmicas e extrema simplicidade compositiva, distinguem este projeto do novo pavilhão do Brasil, segundo afirma a ANSA.³⁸⁹

O projeto, porém, faliu às vésperas de sua construção, conforme nos comunica Jayme Maurício, que dedicou sua coluna do dia 22 de março de 1960, para esclarecer os motivos do fracasso e enfatizar o caráter burocrático impregnado de interesses políticos que, segundo ele, também agiram para o insucesso da empreitada. Como já dito, o motivo pautou-se na demora da entrega das estruturas metálicas por parte da Metalúrgica de Volta Redonda, que chegariam em Veneza somente em torno do dia 31 de junho daquele ano, duas semanas após a inauguração da mostra, marcada para 16 de junho. Maurício sugere também que a construção continuava como planejado e o pavilhão fosse inaugurado no final da mostra, quando, inclusive, os holofotes poderiam estar todos concentrados nesta inauguração: “em meio ao certame, entretanto, com o interesse arquitetônico, artístico, o trabalho diplomático e social e a ligação de ambas das bienais, o Brasil faria um pouco a vedeta, é verdade, mas daria o seu solo individual quando o show andasse pela metade”³⁹⁰.

³⁸⁸DIÁRIO DE NOTÍCIA. “Sem título”. *Diário de Notícias*, Distrito Federal, 05 fev. 1960. p.03

³⁸⁹BENTO, Antônio. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 06 mar. 1960. p.06

³⁹⁰MAURÍCIO, Jayme. “Atraso no Pavilhão do Brasil em Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1960. p.02

Porém, a construção não foi iniciada e as justificativas não agradaram aos críticos e artistas que tiveram mais quatro anos de espera para ver inaugurado o pavilhão brasileiro, em 1964, com projeto assinado pelo italiano Amerigo Marchesin.

A argumentação é um pouco marota, não há dúvida. Mas, que diabo, desde quando fomos nós gente terrivelmente austera e comportada? O importante, vital, é que seja erguido de uma vez êsse pavilhão. E agora. Ainda que com êle encerremos à maneira de “grande final” o show internacional de Veneza. E enquanto não concluirmos o pavilhão, que se esforcem o Itamarati e a Bienal de São Paulo para obterem salas mais amplas e condignas no Pavilhão Itália, correspondendo ao tratamento especialíssimo que os italianos sempre tiveram no Ibirapuera. É o que nos parece mais sensato nesta nova emergência em que nos encontramos.³⁹¹

A pressa para construir o pavilhão brasileiro ainda em 1960, coincide com o país ter, neste mesmo ano, a sua capital transferida do Rio de Janeiro para o centro do Brasil. Brasília foi inaugurada no dia 21 de abril pelo então presidente Juscelino Kubitschek, conforme o plano urbanístico de Lúcio Costa e a arquitetura de Oscar Niemeyer. Muito provavelmente, a intenção de inaugurar o pavilhão do Brasil na edição de 1960 alinha-se com a inauguração de Brasília. Seria um importante marco nacionalista difundido pela convergência de duas situações que balizaram e afirmaram o território e a bandeira brasileira. Mas esta ilação não encontrou respaldo nos documentos pesquisados nos arquivos históricos da Bienal de Veneza, da Bienal de São Paulo e do Itamaraty. Diante desta possibilidade, pode-se também deduzir que tenha havido uma relativa pressão por parte do governo brasileiro para a inauguração do pavilhão acontecer ainda nesta edição, sem que as condições necessárias fossem favoráveis ao prazo estabelecido.

Tratando da construção do pavilhão que se efetivou em 1964, temos um documento de 1962, onde o então denominado *Incaricato d’Affari del Brasile*, numa versão literal, Encarregado de Negócios do Brasil, o diplomata Sérgio Corrêa da Costa, enviou uma correspondência ao Comissário Extraordinário da Comuna de Veneza, constando no cabeçalho do documento a abreviação “e p.c.” (que em italiano significa *e per conoscenza* - para conhecimento) também à *Biennale di Venezia*. Nesta correspondência, com data de 26 de abril, o diplomata pede a renovação do *nulla osta*³⁹² do terreno disponibilizado no *Giardini* para a construção do pavilhão. A concessão havia sido autorizada em 1960 e o pedido de

³⁹¹ Idem. p.02

³⁹² A palavra vem do termo latim *nihil obstat* que significa "nada se opõe". A expressão italiana indica permissão para executar uma ação específica; no administrativo, uma declaração escrita por autoridades competentes com a concessão solicitada.

atualização estava sendo feito naquele momento, justificado na construção que deveria acontecer em 1964.

Tenho o prazer de me dirigir ao Senhor com mérito ao projeto para a construção do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza, para a qual o nulla osta foi concedido no dia 20 de janeiro de 1960, com protocolo nº 417/60. Se por motivos de ordem técnica não tenha sido possível a construção do pavilhão para a XXXIIª Bienal, o governo do meu país renova com todo empenho o seu propósito de executar o projeto e de terminá-lo, certamente, para 1964. Neste sentido, serei muito agradecido ao senhor por uma gentil confirmação desta concessão de uso da área destinada à referida construção.³⁹³

Porém, o terreno concedido na ocasião não foi aquele onde se construiu o pavilhão. Segundo o jornal *Última Hora*, “não foi muito fácil a realização do projeto, pois, o terreno cedido ao Brasil foi várias vezes trocado, pelo próprio prefeito de Veneza, dificultando a realização do projeto”.³⁹⁴

Em 1963, o Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, enviou uma correspondência ao prefeito de Veneza e outra correspondência ao secretário geral da *Biennale*, Alberto Dell’Acqua, ambas no mesmo dia, 17 de julho, com o mesmo teor, onde informa “que governo brasileiro está pronto para efetuar a construção do dito pavilhão ainda neste ano, tendo sido destinado para tal escopo, a dotação correspondente do atual orçamento”.³⁹⁵

Na resposta, Dell’Acqua demonstra entusiasmo pela assertividade da decisão do governo brasileiro e comunica que o terreno disponibilizado anteriormente havia sido alterado em função de uma revisão realizada em toda área do *Giardini*, resultando em alterações também no projeto apresentado pelo Brasil:

³⁹³Tradução da autora, original: *Ho il piacere di rivolgermi a Lei in merito al progetto per la costruzione del padiglione brasiliano alla Biennale di Venezia, il cui nulla osta è stato rilasciato in data 20 gennaio 1960, con protocollo n°417/60. Sebbene per motivi di ordine tecnico non sia stata possibile la costruzione del padiglione per la XXXIª Biennale, il Governo del mio Paese rinnova con ogni impegno il suo proposito di dar esecuzione al progetto e di portarlo a termine sicuramente per il 1964. In questo senso, Le sarò molto grato di una cortese conferma della concessione dell'uso dell'area destinata alla suddetta costruzione.* In: Correspondência do Encarregado de Negócios do Brasil, diplomata Sérgio Corrêa da Costa, endereçada ao Comissário Extraordinário da Comuna de Veneza, com “e p.c.” à Bienal de Veneza. Roma, 26 de abril de 1962. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁹⁴ÚLTIMA HORA. “Sem título”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 02 jun. 1964. p.03

³⁹⁵Tradução da autora, original: *che Il governo brasiliano è pronto ad effettuare la costruzione del detto padiglione entro quest'anno, essendo stata destinata per tale scopo, dall'attuale bilancio, La corrispondente dotazione.* In: Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell’Acqua. Roma, 17 de julho de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

O Senhor certamente não desconhece que já foi iniciada a solução de um perene problema da reconstrução do edifício central, cujo projeto já está pronto; o escritório responsável pelo projeto, naturalmente dedicou-se também à revisão, sob os cuidados de uma comissão especial nomeada pela Comuna de Veneza, de toda área do *Giardini* reservada para a Bienal. Assim, alguns dos espaços mudaram em relação aos quais tinha sido definido o precedente projeto (depois não realizado) do pavilhão brasileiro³⁹⁶.

Desse modo, Dell'Acqua termina sua carta sugerindo que Gouthier comunique, assim que possível, à Comuna de Veneza sobre a intenção do governo brasileiro para que o espaço de seu pavilhão possa ser inserido no remanejamento da área do *Giardini*. O embaixador o responde em nova carta³⁹⁷, informando que acolheu a sugestão e enviou esta comunicação ao prefeito de Veneza reafirmando, porém, a decisão do Brasil.

Como podemos perceber, o diplomata Hugo Gouthier teve um papel de relevância nesta empreitada uma vez que deu início com certa antecipação às tratativas pertencentes ao âmbito governamental, e manteve-se comprometido com todo o processo até sua conclusão. Porém, Ciccillo esteve à frente de todas as iniciativas relacionadas com a presença do Brasil em Veneza, desde antes da primeira participação. A construção do pavilhão brasileiro nos jardins da *Biennale*, para Ciccillo, fazia parte de uma espécie de arcádia artística e cultural, cuja materialização parecia se tornar mola impulsionadora de sua existência. E não se acomodou até que o Brasil tivesse seu próprio pavilhão em Veneza.

Como observamos, a decisão governamental e a decisão pessoal de Ciccillo se convergiram para o sucesso da empreitada, em busca de um resultado profícuo. No dia 21 de fevereiro de 1964, Hugo Gouthier avisou a Dell'Acqua, por meio de telegrama³⁹⁸, a chegada em Veneza de Matarazzo e de Mário Dias Costa para tratarem sobre a construção do pavilhão.

A aprovação da Comuna de Veneza do terreno na aérea do *Giardini* não foi um processo simples, pois para receber em concessão esta porção de terra pertencente ao Estado

³⁹⁶Tradução da autora, original: *Ella certo non ignora che è ormai avviato a soluzione l'annoso problema della ricostruzione dell'edificio centrale il cui nuovo progetto è ormai pronto; lo studio di esso ha naturalmente comportato anche la revisione, a cura di una apposita commissione nominata dal Comune di Venezia, dell'intera zona di Giardini riservata alla Biennale. Sono mutate così alcune delle premesse in base alle quali era stato definito il precedente progetto (poi non realizzato) del padiglione brasiliano.* In: Correspondência do secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell'Acqua, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier. Veneza, 31 de julho de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁹⁷Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell'Acqua. Roma, 08 de agosto de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

³⁹⁸Telegrama enviado pelo Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell'Acqua. Roma, 21 de fevereiro de 1964. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Italiano, seria necessária a aprovação do projeto arquitetônico a ser executado junto à Superintendência dos Monumentos. Em 1960, quando o Brasil teve aprovado o terreno, não conseguiu realizar a construção por impossibilidades internas. Jayme Maurício no *Correio da Manhã* de 06 de junho de 1964, relembra os terrenos do *Giardini* que já haviam sido colocados à disposição do governo brasileiro:

O primeiro terreno oferecido pela Municipalidade, ocupando a própria ponte que liga as duas áreas dos jardins públicos, não foi aproveitado, embora o projeto tivesse sido aprovado pelas autoridades de Veneza. O segundo terreno ficava atrás do Pavilhão de Israel, ao longo do canal – também para esse terreno foi feito um projeto em fevereiro deste ano, mas não foi aproveitado por julgarem que atingia a copa de duas árvores próximas do canal. Por esta razão, decidiu a Bienal oferecer um terreno com arborização de maior porte, que só pôde ser encontrado no amplo jardim localizado entre o canal e o pavilhão de Veneza. Em consequência, o Pavilhão do Brasil acabou merecendo uma situação excepcional: no eixo da ponte já referida e do Pavilhão da Cidade de Veneza.³⁹⁹

No dia 28 de fevereiro de 1964, a Comuna de Veneza, por meio da sua Divisão de Patrimônio, assinou a concessão de terreno na área do *Giardini* da Bienal de Veneza para a instalação do pavilhão brasileiro. Diz o documento:

Prefeitura de Veneza - Divisão Patrimonial

Verbal de concessão de uma porção de terreno parte da área da Bienal, para a construção do novo pavilhão do Brasil. Hoje, 28 de fevereiro de 1964, Às 10 horas, encontraram-se no local, sobre a arca da Bienal de Arte, os senhores: Advogado Renato BACILEO – da Embaixada do Brasil; Conselheiro Mario DIAS COSTA – Chefe Divisão do Ministério da Cultura do Brasil; Engenheiro TODESCHINI – Construtor encarregado da construção do novo pavilhão do Brasil; Dr. Mario PASTORE – Chefe Divisão Patrimonial, representando a Prefeitura de Veneza.

A prefeitura de Veneza, por meio de seu representante, concede ao governo brasileiro o terreno parte da área da Bienal de Arte, sobre o qual será construído o novo pavilhão do Brasil. A área concedida, com superfície de cerca 182 m, é localizada ao longo do canal do Giardini, como resulta da planimetria anexada na qual é sinalizada na cor verde. A administração municipal autoriza desde agora a construção do pavilhão do Brasil estando em fase de aprovação da área, revogável em qualquer momento e sem direito a indenização alguma pela eventual demolição do edifício. Sem mais, assinam os conveniados.⁴⁰⁰

³⁹⁹MAURÍCIO, Jayme. “Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1964, p.04

⁴⁰⁰Tradução da autora, original: *Comune di Venezia - Divisione Patrimonio. Verbale di consegna di una porzione di terreno facente parte dell'area della Biennale, per la costruzione del nuovo padiglione del Brasile. Oggi, 28 Febbraio 1964, alle ore 10, si sono trovati in loco, sull'arca della Biennale d'Arte, i Signori: Avv. Renato BACILEO – dell'Ambasciata del Brasile; Cons. Mario DIAS COSTA – Capo Compartimento del Ministero della Cultura del Brasile; Ing. TODESCHINI – Imprenditore edile incaricato della costruzione del nuovo padiglione del Brasile; Dott. Mario PASTORE – Capo Divisione Patrimonio, in rappresentanza del Comune di Venezia. Il Comune di Venezia, a mezzo del suo rappresentante, consegna al Governo Brasiliano il terreno facente parte*

Também nesta empreitada referente à construção do pavilhão brasileiro em Veneza, vemos o hábito de realização tardia, como aludido anteriormente. No dia 12 de março de 1964, a três meses da inauguração da mostra, Dell'Acqua emitiu uma carta à *Direzione Generale Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri*⁴⁰¹, onde comunica, com o objetivo de manter informado o Ministério das Relações Exteriores italiano e cumprindo práticas oficiais, sobre a situação em que se encontrava o governo brasileiro em relação à promessa de construir um pavilhão nacional no *Giardini* da Bienal veneziana. Dell'Acqua informa que as práticas preliminares exigidas para tal construção não haviam ainda sido concluídas, com o agravante de que a Superintendência dos Monumentos fizera algumas objeções quanto ao projeto apresentado e que, portanto, ele deveria ser modificado e, se aprovado, submetido às autoridades municipais. Para tanto, restava pouco tempo disponível, devendo o governo brasileiro tomar uma decisão, positiva ou negativa, até porque nenhuma empresa de engenharia assumiria este empenho na última hora⁴⁰².

Ao que tudo indica, os trabalhos de construção começaram entre final de março e início de abril. Não sabemos como foram resolvidas as questões acima referidas e tampouco sobre o tempo empenhado para solucioná-las. O que temos notícia é que no dia 15 de abril daquele ano, Dell'Acqua enviou uma comunicação ao advogado Renato Pacileo, que representava o Museu de Arte Moderna de São Paulo na Itália, afirmando: “Havendo iniciados os trabalhos do novo pavilhão, por favor, solicitar que seja emitida uma declaração oficial, na qual o Brasil renuncia ao espaço reservado no Pavilhão Central”⁴⁰³.

Conforme o depoimento da artista Maria Bonomi, já abordado neste trabalho, a inauguração do pavilhão foi marcada pelas consequências que o golpe de 1964 no Brasil, trouxe para a representação brasileira desta edição. A artista nos conta que às vésperas de

dell'area della Biennale d'Arte, sul quale verrà costruito il nuovo padiglione del Brasile. L'area consegnata, avente una superficie di mq.182 circa, è ubicata lungo il canale dei Giardini, come risulta dall'allegata planimetria nella quale è segnata in colore verde. L'Amministrazione Comunale sutorizza fin d'ora la costruzione del Padiglione del Brasile essendo in corso di approvazione il provvedimento con il quale viene concessa l'occupazione diciannovenale dell'area, revocabile in qualunque momento e senza diritto ad indennizzo alcuno per la eventuale demolizione dell'edificio. Null'altro trovando da osservare i convenuti si firmano. In: Memorando de Concessão de terreno da Prefeitura de Roma – Divisão Patrimonial ao Governo brasileiro. Documento encontrado no ASAC, em Veneza.

⁴⁰¹Tradução da autora: Direção Geral das Relações Culturais do Ministério das Negociações Exteriores.

⁴⁰²Correspondência de Alberto Dell'Acqua endereçada ao Professor C. Salemi, da *Direzione Generale Relazioni Culturali- Ufficio I - Ministero degli Affari Esteri*. Veneza, 12 de março de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

⁴⁰³Tradução da autora, original: *Essendo iniziati lavori nuovo padiglione pregola voler cortesemente sollecitare invio dichiarazione ufficiale rinuncia spazio padiglione centrale cordialità Dellacqua.* In: Telegrama de Alberto Dell'Acqua ao advogado Renato Pacileo. Veneza, 15 de abril de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

inaugurar o pavilhão nacional, toda a delegação se encontrava em completo desarrimo por decorrência do Golpe de Estado no Brasil e, em razão disto, os artistas que se encontravam em Veneza, tiveram que realizar todo o trabalho de instalação das obras e preparação do pavilhão.

Neste empenho de fazer a exposição, eu fiquei totalmente secundária em relação a mim mesma, porque eu tinha que trabalhar e montar o pavilhão, acabamos ficando sem ninguém. O Murilo desesperado! Me dizia: vamos lá, Maria! Passávamos o dia inteiro lá, tinham dois peões, e nós o dia inteiro com prego e martelo. Nós não fizemos muito o “glamour” da Bienal de Veneza, fizemos foi a carpintaria mesmo.⁴⁰⁴ (Informação verbal)

Bonomi realça o aspecto político que para ela foi o fator mais marcante desta representação. Como vimos, em decorrência do golpe militar exoneraram-se servidores de seus cargos públicos, incluindo o então Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, não restando nenhum apoio à delegação brasileira que se preparava para inaugurar seu pavilhão. Bonomi associa inevitavelmente suas lembranças ao aspecto político que causou enorme insegurança a toda delegação brasileira que se encontrava em Veneza para, justamente, representar o Brasil na maior exposição internacional do século 20, que buscava ser um elemento pacificador entre as nações, em um pós-guerra:

Sei que eu passava o dia carregando coisas em gôndola, e esse clima horrível: “nós não vamos poder abrir, o Brasil não pode abrir, porque não tem uma representação diplomática”, e o Gouthier estava lá, mas ele não podia exercer, então era uma situação difícil.. [...] E por outro lado havia os que diziam que éramos os sacanas brasileiros, porque tinha os dois lados, né? Tinha quem dizia que a gente estava lá porque éramos membros do governo ruim e quem dizia que a gente estava lá porque pertencíamos à revolução. Então foi uma coisa muito ambígua, como sempre. E eu sempre digo: Os governos passam e os artistas ficam. Nós não estávamos cuidando da questão política, mas da questão do país mesmo, de resistir, foi muito importante ter feito o pavilhão.⁴⁰⁵

Assim, segundo Jayme Maurício em sua coluna no Correio da Manhã, do dia 26 de agosto, o Brasil inaugurou, finalmente, o seu pavilhão próprio, junto com a abertura da 32ª Bienal de Arte de Veneza, no dia 20 de junho de 1964.

⁴⁰⁴BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice I desta dissertação.

⁴⁰⁵Idem.

3.2.1 - Os projetos arquitetônicos

A partir da pesquisa realizada, o primeiro projeto arquitetônico do pavilhão do Brasil foi assinado por Niemeyer, conforme se encontra no livro *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*⁴⁰⁶ de Marco Mulazzani⁴⁰⁷, que relata sobre um anteprojeto encontrado no arquivo de Henrique Mindlin intitulado “Pavilhão de Veneza – Ante Projeto”, assinado por Oscar Niemeyer Filho. Neste projeto, que não indica um local específico para sua instalação e também não está datado, consta uma espécie de tenda feita com telhas de alumínio sustentadas por cabos de aço, suspensa por seis duplas de colunas de concreto, revestidas por pedras. Segundo Mulazani, este projeto em sua estrutura estética se aproxima muito daquele conhecido hoje como Casa Cavanelas, que o arquiteto desenvolveu, em 1954, para esta importante família da época, no município de Petrópolis, no Rio de Janeiro.

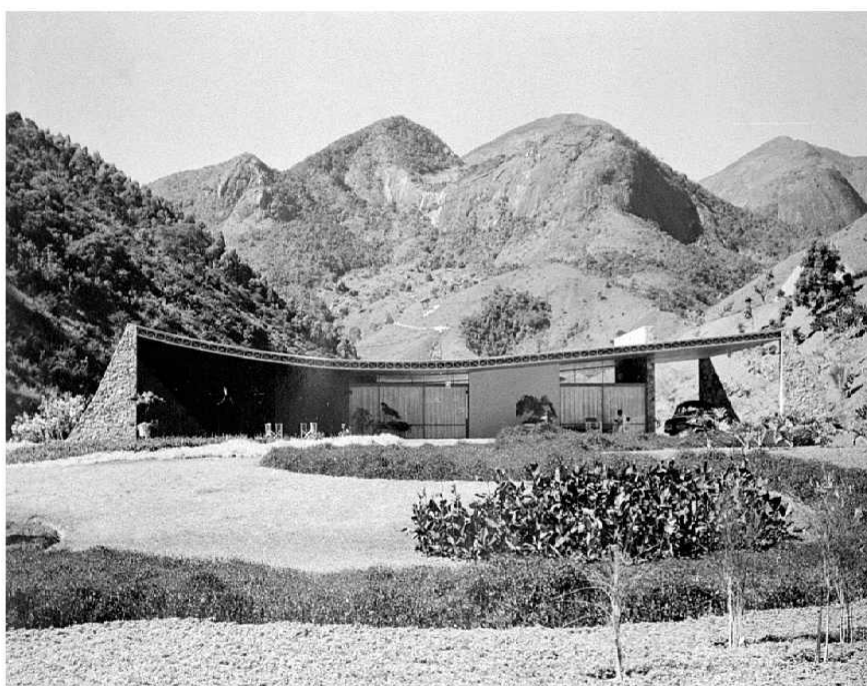


Figura 17 - Casa Cavanelas, projetada por Oscar Niemeyer, localizada no município de Petrópolis-RJ.

Fonte: Site da Fundação Oscar Niemeyer

Fonte: <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro058>>.

⁴⁰⁶ Guia dos pavilhões da Bienal de Veneza desde 1887.

⁴⁰⁷ MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa., 2014. p.127

Porém, no projeto do pavilhão-ponte não se encontram semelhanças com o esboço de Niemeyer, além da leveza e da transparência. Jayme Maurício menciona sobre o primeiro projeto para o Pavilhão Brasil, no *Correio da Manhã* de 16 de junho de 1964, quando escreveu sobre sua inauguração: “É uma luta que se trava há cerca de vários anos, desde a II Bienal de São Paulo, sendo o projeto inicial de Oscar Niemeyer. Nunca houve verba suficiente. Agora aconteceu”⁴⁰⁸. A II Bienal de São Paulo ocorreu em 1953, um ano antes do projeto desenvolvido para a Casa Cavanelas. Em outra nota de 1958, Jayme Maurício comenta sobre o desaparecimento do projeto de Niemeyer que, segundo o crítico, já havia sido aprovado e subvencionado, como resultado de um trabalho intenso de Ciccillo. “Niemeyer fizera apenas um risco, sem desenvolvimento. Quanto à animação existente a respeito, há uns dois anos, desapareceu misteriosamente”⁴⁰⁹. No entanto, Oscar Niemeyer retirou-se desta empreitada com a justificativa de que não havia tempo à disposição para outros compromissos, uma vez que se encontrava empenhado no projeto arquitetônico e urbanístico de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960, conforme divulgou Jayme Maurício no *Correio da Manhã* de 11 de julho de 1959:

Não será mais de Oscar Niemeyer o pavilhão do Brasil no conjunto da Bienal de Veneza, conforme o Itinerário havia divulgado há algum tempo, mas de Henrique E. Mindlin. Explicou o arquiteto de Brasília que está com absoluta falta de tempo para tratar desse projeto, o que foi compreendido pelo Itamarati e pela presidência da Bienal de São Paulo, também empenhada na construção da obra que abrigará futuramente os artistas brasileiros que farão parte da nossa delegação no grande certame internacional da cidade dos doges.⁴¹⁰

No ano de 1960, o projeto do pavilhão brasileiro chegou bem perto de sua realização e teve a autoria de Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Walmyr Amaral, como já mencionamos. A solução encontrada pelos arquitetos para o espaço já saturado do *Giardini*, segundo a pesquisadora Ana Carolina Tonetti⁴¹¹, em sua dissertação de mestrado, foi por meio de uma engenhosa estratégia de implantação: um pavilhão ponte que interliga as duas margens do parque cortado pelo canal do *Giardini*. “Segundo os arquitetos o partido era sóbrio e discreto, e o pavilhão seria elevado do solo 5,00 metros sobre a ponte existente, propiciando ao longo do passeio pela galeria o descortinar de vistas do parque e da igreja *San*

⁴⁰⁸MAURÍCIO, Jayme. “Ainda o Pavilhão do Brasil em Veneza.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1964. p.10

⁴⁰⁹MAURÍCIO, Jayme. “Pavilhão, necessidade urgente”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958. p.12

⁴¹⁰MAURÍCIO, Jayme. “Pavilhão do Brasil em Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959. p.12

⁴¹¹TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 2013. p.83

Pietro di Castello através de duas grandes janelas sobre o canal”. Uma publicação da Bienal de Veneza a respeito de seus pavilhões descreve o pavilhão-ponte como um projeto que prevê:

[...] um projeto que prevê uma única sala de exposição de 25 x 10 m, com dois acessos às extremidades; o volume da caixa, com altura de 4,30 m, é coberto por um telhado plano com claraboias. [...] duas amplas vidraças, no centro das paredes sobre o canal, permitem acentuar a característica de transparência da construção, enquanto o piso formado com ripas de madeira, levemente distanciadas, permite a entrada da brisa fresca do canal⁴¹².

Este projeto do pavilhão ponte, conforme já abordado neste trabalho, embora tenha sido aprovado pela Comuna de Veneza em fevereiro de 1960, não foi realizado porque, segundo as justificativas oficiais, as estruturas metálicas que deveriam vir do Brasil, precisamente da Companhia Siderúrgica Nacional não chegariam a tempo para a inauguração da *Biennale*, faltando também verba para o empreendimento. No *Correio da Manhã* de 25 de agosto de 1960, Jayme Maurício noticia sobre outra possibilidade de implantação do pavilhão brasileiro em Veneza que, segundo o crítico, foi a solução encontrada pelo Embaixador do Brasil em Veneza, Hugo Gouthier. Pelo que se entende, a ideia era transportar para o *Giardini* da *Biennale* “o pavilhão do arquiteto Sérgio Bernardes projetado para a Companhia Siderúrgica, em 1954, no Parque Ibirapuera, São Paulo”, ou seja, levar para Veneza uma estrutura existente no Brasil. Sobre este pavilhão assinado pelo arquiteto Sérgio Bernardes, que também foi o autor do pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Bruxelas em 1958, não foram encontradas mais informações a respeito. De acordo com Jayme Maurício:

Contando com a colaboração decidida do sr. João Kubitschek, presidente da Companhia Siderúrgica Nacional, e do conselheiro Wladimir Murtinho, chegou-se a uma solução econômica que atendia perfeitamente os quesitos necessários pela solução Mindlin (pavilhão sobre o regato que divide o Parque Giardino, onde se realiza a Bienal), com a “transferência” do Ibirapuera para Veneza do pavilhão de Sérgio Bernardes, com solução idêntica (sobre um riacho), e surpreendentemente nas mesmas proporções. Será necessário apenas algumas transformações internas de ordem técnica para a finalidade a que se destina: exposição de obras de arte. E isso Sérgio Bernardes fará num piscar de olhos. Ponderamos sobre a posição incômoda de Mindlin e o diplomata manifesta despreocupação confiante na

⁴¹²Tradução da autora, original: [...] una unica sala di esposizione di 25x10m, con due accessi alle estremità; il volume scatolare, alto 4,30m alla quota di gronda, è coperto da un tetto piano con lucernari ed è provvisto all'interno di un velario diffusore. Due ampie vetrate, al centro delle pareti affacciate sul canale, intendono accentuare le caratteristiche di “trasparenza” dell'edificio, mentre il pavimento in assi di legno leggermente distanziate permette “l'entrata della fresca brezza del canale”. In: Organização Bienal de Veneza. **I Padiglione della Biennale Venezia**. Milão: Electa Spa, Milano, 1988. p.117

compreensão do arquiteto para a solução de um problema que ela sabe não ser profissional nem estético mas puramente econômico.⁴¹³

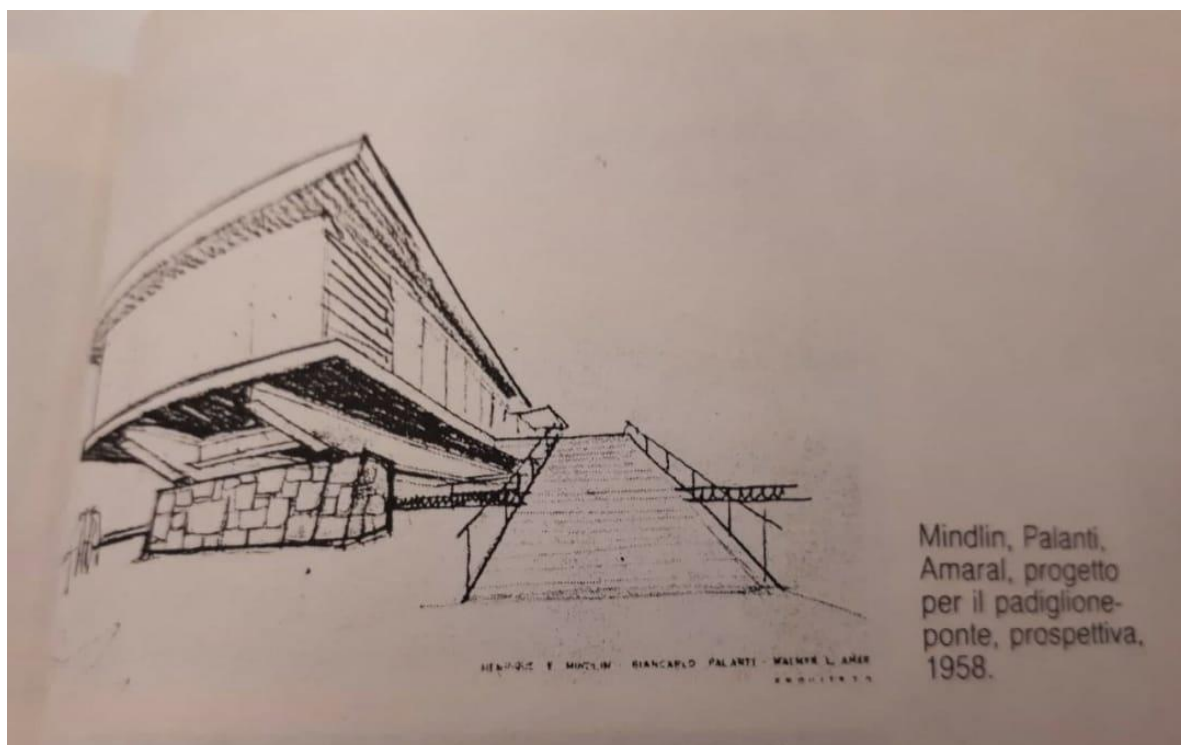


Figura 18 – Projeto para o Pavilhão Ponte, 1958.

Fonte: Biennale di Venezia. **I Padiglioni della Biennale Venezia 1887-1988**. Milano: Electa, 1988. p. 118

O projeto finalmente realizado foi de autoria oficial do italiano Amerigo Marchesin e construído ao longo do canal que separa o *Giardini* da ilha de *Sant'Elena*, a poucos metros da margem do rio e costeando o longilíneo Pavilhão Veneza. Matteo Ballarin, em seu livro *Architetture Venete*, comenta sobre a estrutura física do pavilhão Brasil que se compõe de “duas salas ligadas entre elas por uma potente trave de concreto.[...] A primeira sala de cerca 80 metros quadrados, tem uma altura interna de 4 metros e é revestida externamente por madeira proveniente do Brasil; a segunda sala de superfície dupla, tem 6 metros de altura”⁴¹⁴. A respeito do aproveitamento dos espaços e sua utilização para a finalidade artística, a Revista Módulo 38 publicou sobre como se destinaria o pavilhão:

⁴¹³MAURÍCIO, Jayme. “Gouthier e Pavilhão do Brasil em Veneza: Sérgio Bernardes substituirá Mindlin”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1960. p.02

⁴¹⁴Tradução da autora, original: *Due scatole collegate tra di loro da una possente trave di calcestruzzo [...] La prima scatola, di circa 80 metri quadrati, ha un'altezza interna di 4 metri ed è rivestita esternamente di doghe di legno proveniente dal Brasile; la seconda scatola, di superficie doppia, è alta 6 metri*. In: BALLARIN, Matteo. *Architetture Venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia*. RG Editore: Treviso, 2015. p.60

As esculturas estarão dispostas no pátio que ladeia o bloco menor. Um forte elemento horizontal marca a entrada e, atravessando o prédio, define o eixo da circulação. Internamente, as variações nas alturas e nos usos da luz natural caracterizam os espaços. O mais baixo, destinado a gravuras, é relacionado com os pátios de esculturas através de amplas vidraçarias. O bloco maior, próprio a exposições de pinturas, é vedado aos espaços externos, deixando-se apenas uma faixa envidraçada junto ao teto para propiciar o ambiente mais favorável à contemplação das obras expostas.⁴¹⁵

A autoria do Pavilhão Brasil não é clara, e em diferentes fontes pode-se encontrar como autor Mindlin ou Marchesin. De acordo com Ballarin, o arquiteto veneziano Amerigo Marchesin participou da elaboração do projeto anterior como assistente e, curiosamente, apenas seu nome aparece na *Licenza Edilizia al Municipio di Venezia*⁴¹⁶, datado em 23 de março de 1964. Tonetti também cita que o arquiteto Yves Bruand em “Arquitetura Contemporânea no Brasil” credita a autoria ao escritório Henrique Mindlin e Associados. Tonetti faz uma análise sob o ponto de vista arquitetônico do pavilhão:

A implantação de grande força no projeto original, embora polêmica, respeitava o conjunto clássico organizado em torno do jardim configurado pelo longilíneo pavilhão Veneza. Ao compartimentar o grande salão em quatro galerias menores, o novo projeto confere ao corredor central um sentido de passagem sem a mesma interação entre os espaços interno – expositivo – e externo propiciada pelo edifício ponte. Também em função da nova implantação, cria-se um sentido de frente e fundos às fachadas, efeito reforçado pelo pequeno jardim tropical com espelho d’água implantado entre o pavilhão brasileiro e o pavilhão Veneza ao fundo, que elevado do solo por um pequeno embasamento que contorna o edifício, evoca a conjunção do terraço e do jardim - tradição italiana - sem qualquer integração com as galerias. [...] o legado da arquitetura brasileira na Bienal em seu período de maior projeção internacional com a recente inauguração de Brasília, se vê representada por uma expressão específica da produção deste período muito mais relacionada.⁴¹⁷

Este projeto, segundo Jayme Maurício no *Correio da Manhã*, teve o acabamento realizado pela firma Atelier Sistina de Enrica e Arturo Profilli, a mesma que venceu a concorrência para o Pavilhão do Brasil na Trienal de Milão, construído também em 1964, projeto de Lúcio Costa. Segundo matéria publicada no *Correio da Manhã*, de 20 de julho de 1964, sobre a participação do Brasil na Bienal de Veneza, o pavilhão do Brasil em Veneza foi finalmente inaugurado no dia 20 de junho. Informa-nos também que o pavilhão, além da área interna conta com área externa para exposição de esculturas, e que não se encontrava completamente acabado, mas em condições de receber as obras, pois o tempo para sua

⁴¹⁵ **Revista Módulo – Arquitetura e artes visuais no Brasil**. Número 38. Rio de Janeiro, dez. 1964. p. 34

⁴¹⁶ Alvará de Construção do Município de Veneza.

⁴¹⁷ TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, 2013. pp.83-84

construção foi curtíssimo, estimado em cerca de 45 dias, em plena temporada turística, em uma cidade onde o transporte é feito por barcos.

Sendo o pavilhão um espaço destinado à exposição de obras de arte, logicamente, pensou-se em toda sua estrutura para cumprir esta finalidade. De acordo com Ballarin⁴¹⁸, a primeira sala foi projetada para mostras com obras de medidas mais reduzidas com a iluminação natural que entra pelas laterais. A outra sala, maior, abriga as obras de maiores dimensões e tem sua luz, também natural, que entra por uma faixa de vidro colocada na parte superior das paredes. Na parte detrás, a construção é arrematada com um espelho d'água que originalmente compreendia também um sistema de fontes. A simplicidade do pavilhão é constantemente traduzida em uma grande flexibilidade para abrigar variados estilos e perfis de obras. Como exemplo, as telas de Tarsila do Amaral, com suas cores vibrantes e genuínas, foram escolhidas para a inauguração do pavilhão e, em 2001, ambientes não estáticos e orgânicos reproduziam o ventre materno e constituíam a instalação de tecidos estofados de Ernesto Neto⁴¹⁹.

A finalidade de um pavilhão não é somente abrigar as obras de um país, ele estabelece um território com identidade artística, contribui para a afirmação da arte nacional e sinaliza para os visitantes interessados dentro da área de exposição. Lourival Gomes Machado, comissário do Brasil em 1958, quando o país encaixava sua representação nas salas do Pavilhão Central, disse na ocasião: “Metade do meu tempo foi dedicado exclusivamente ao encaminhamento de pessoas para as salas do Brasil”⁴²⁰. Na correspondência que o Consulado do Brasil em Milão enviou para a Bienal de Veneza, em comunicado oficial sobre o contrato assinado para a construção do pavilhão, o Cônsul Ministro Landulpho A. Borges da Fonseca, descreveu no item 02 do documento:

Um dos principais objetivos do meu governo com esta iniciativa: oferecer aos artistas brasileiros um ambiente mais amplo e permanente para a presença deles neste tradicional concurso da arte moderna no mundo. Assim, terá sido feito um outro passo no incremento das relações de estima e colaboração recíproca que, por inspiração inicial e esforço de um eminente brasileiro, o nosso amigo em comum Francisco Matarazzo Sobrinho, e de algumas personalidades italianas igualmente iluminadas, já foram iniciadas há algum tempo entre a Bienal de Veneza e a de São Paulo⁴²¹.

⁴¹⁸BALLARIN, Matteo. **Architetture Venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. RG Editore: Treviso, 2015. p.60

⁴¹⁹*Walking in Venus, Cosmovos*, 2001.

⁴²⁰MAURÍCIO, Jayme. “Pavilhão, necessidade urgente”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1958. p.12

⁴²¹Tradução da autora, original: *Uno dei principali obbiettivi del mio Governo in questa iniziativa: offrire agli artisti brasiliani un ambiente più vasto e permanente per la loro presenza in codesto tradizionale concorso dell'arte moderna nel mondo. Così pure sarà stato fatto un altro passo nell'incremento delle relazioni di stima e*

Alguns pontos negativos devem também ser evidenciados, como a demora nas decisões em relação à construção do pavilhão que resultou na finalização da obra ao último momento de sua inauguração o que, de acordo com Jayme Maurício, não permitiu aos jornalistas que transitavam pelo *Giardini*, uma semana antes da abertura da mostra, a mesma isonomia para com os outros pavilhões que já estavam prontos com as obras expostas. O atraso pode ter prejudicado também os artistas brasileiros em relação à premiação de seus trabalhos, pois como afirma o crítico, “o júri somente os viu direito um ou dois dias antes, quando as grandes diretrizes já estavam tomadas”.⁴²² E além de ter sido nas vésperas, foram muitas obras em exposição, cerca de 180, o que sabemos hoje não contribuir para uma avaliação satisfatória.

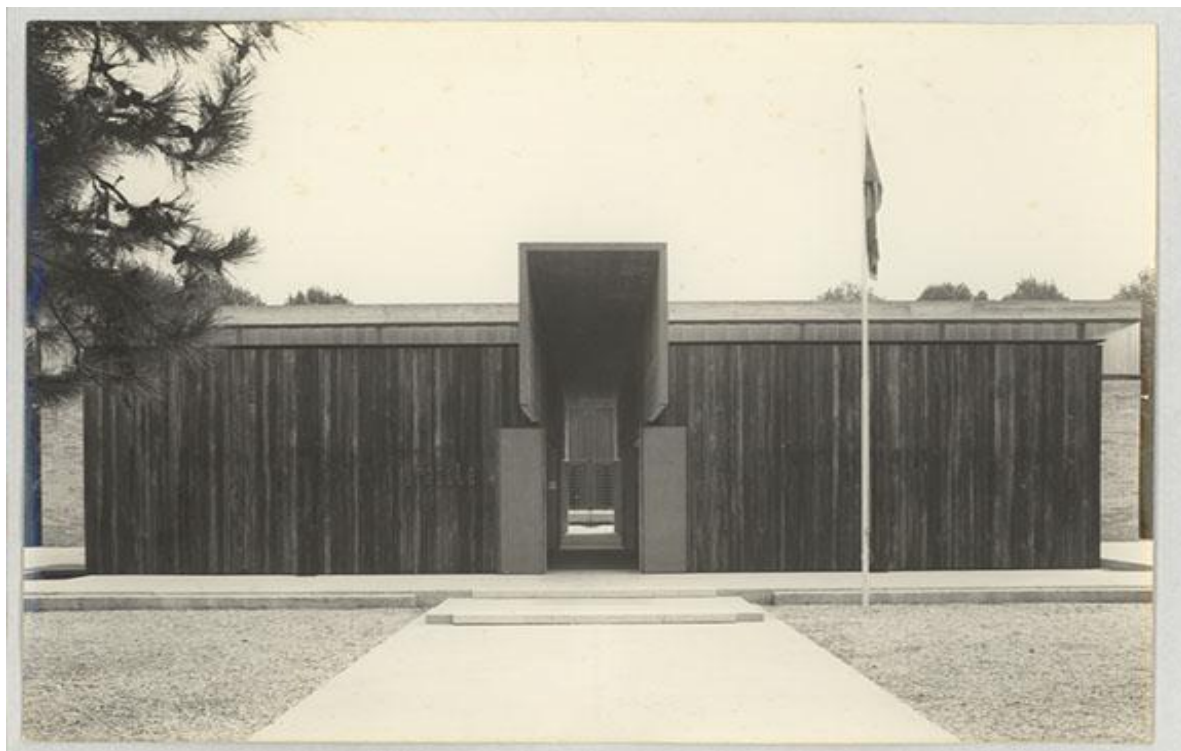


Figura 19 - Fachada do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

collaborazione reciproca che, per ispirazione iniziale e sforzo di un eminente brasiliano, il nostro comune amico Francisco Matarazzo Sobrinho, e di alcune personalità italiana ugualmente illuminate, si sono iniziate già da qualche tempo fra le Biennali di Venezia e di São Paulo. In: Comunicado oficial do Cônsul do Brasil em Milão Ministro Landulpho A. Borges da Fonseca endereçada à Bienal de Veneza. Milão, 20 de abril de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza.

⁴²²MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na XXXII Bienal de Veneza (II)”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1964. s/p



Figura 20 - Parte lateral traseira do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo



Figura 21 – Parte lateral do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo



Figura 22 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.



Figura 23 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.
Foto: Fábio Lima. Fonte: Arquivo pessoal – visita técnica de arquitetura.

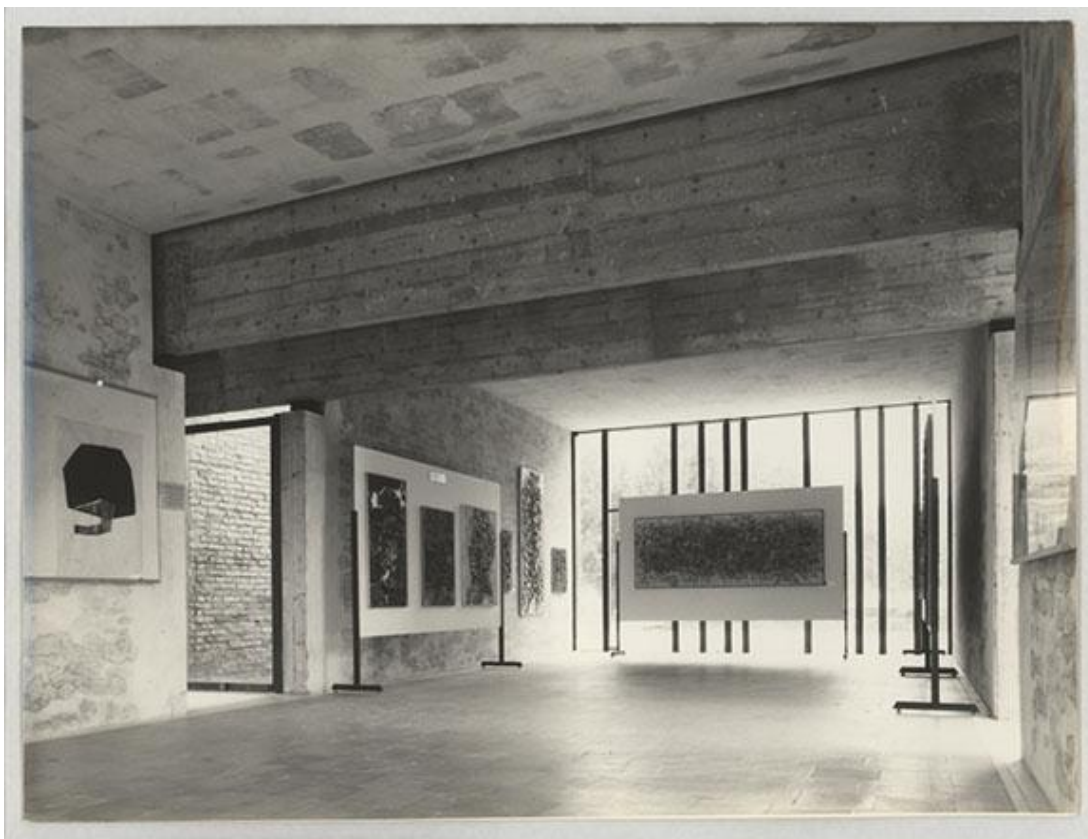


Figura 24 - Interior da primeira sala (de entrada) do Pavilhão do Brasil na 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

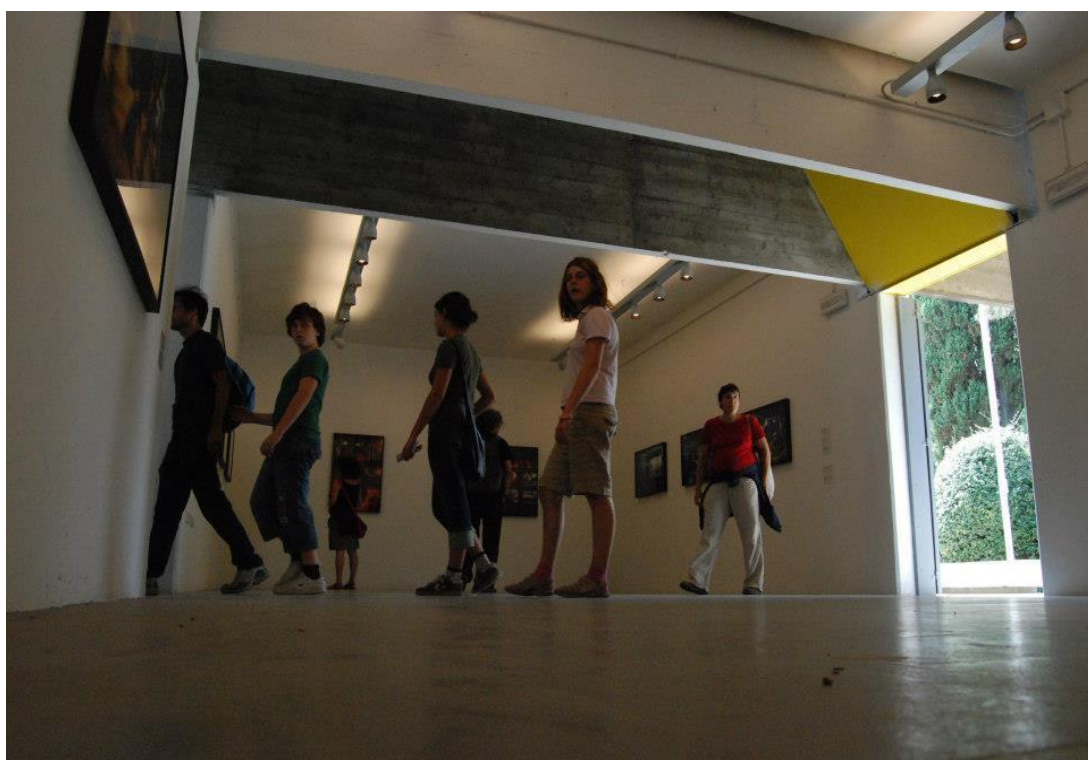


Figura 25 - Interior da primeira sala do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.
Foto: Fábio Lima. Arquivo pessoal – visita técnica de arquitetura.



Figura 26 - Interior da primeira sala (de entrada) do Pavilhão do Brasil na 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo



Figura 27 - Interior da segunda sala (maior) do Pavilhão do Brasil na 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo



Figura 28 - Interior da segunda sala (maior) do Pavilhão do Brasil na 32ª Bienal de Arte de Veneza, 1964.
Foto: Ferruzzi. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

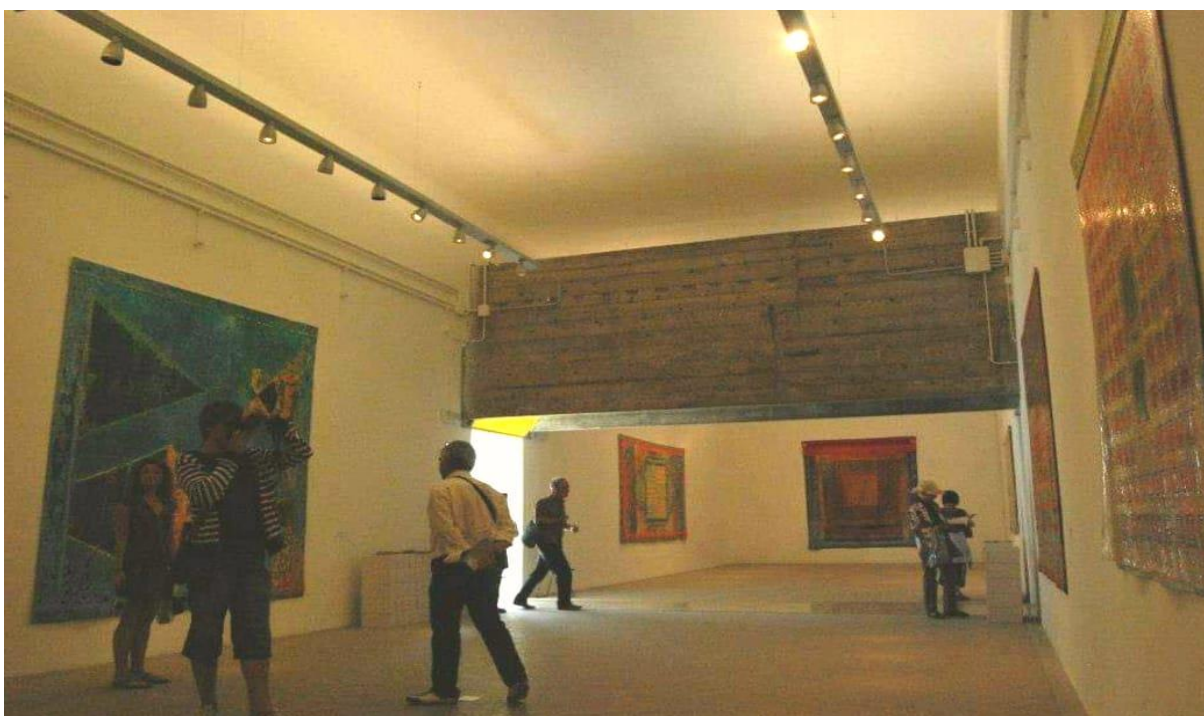


Figura 29 - Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, 2010.
Foto: Fábio Lima. Fonte: Arquivo pessoal – visita técnica de arquitetura.

3.3 - A participação de Murilo Mendes na Bienal de Veneza

Cada vez vai sendo mais difícil escrever poesia. O mundo de hoje está em transformação. É um mundo novo que nasce, com as dores do parto, como disse S. Paulo. Viramos uma página da história. O homem já não se contenta com o minúsculo planeta onde habita. Devassa os espaços. Mesmo aqui, neste nosso mundo, os homens aqui e além, despertam. O homem de hoje vive uma epopeia perante a qual as epopeias antigas são brincadeiras. Necessitamos de um super-Virgílio, de um super-Camões, de um super-Dante. Se bem que Dante haja sido, entre os poetas clássicos, o que via mais longe, por ter dado lugar na sua poesia, influenciado pela Idade média, ao sobrenatural.

Murilo Mendes, 1961⁴²³

Nesta edição de 1964, temos a figura de Murilo Mendes como personagem central na representação, uma vez que ele foi indicado pela Bienal de Veneza, dada sua importância no ambiente intelectual, cultural e artístico italiano daquele período, para participar do júri internacional da mostra e, assim, assumiu a posição de escolher os artistas brasileiros para compor a representação que iria, finalmente, inaugurar o Pavilhão Brasil.

Murilo Mendes foi poeta, escritor, professor de Literatura Brasileira, amante das artes, amigo de muitos artistas importantes, sobretudo dos anos 1950 e 1960 e parte integrante da Itália modernista de Giacometti e Argan. O crítico Mário Pedrosa, no *Jornal do Brasil*, em 23 de janeiro de 1960, escreveu sobre Murilo:

Nenhum poeta ou literato brasileiro jamais teve a paixão de pintura como Murilo. Mário de Andrade também foi um encantado por essa arte e sobre ela muito escreveu. Mas Murilo a vive, como um crítico especializado, e, até mais! Como um artista, um pintor. Ele realiza o ideal do artista completo: não há limitação possível para ele. Amar a pintura e excluir a música? Amar a escultura e excluir a arquitetura? E amar a pintura, a escultura e a arquitetura, e desleixar a poesia? A poesia, que ama sobre todas as coisas e é para ele o pátio sob o qual se acolhem todas as outras artes? Que mutilação!⁴²⁴

O poeta mudou para Roma em 1957, onde, além de lecionar Literatura Brasileira na Universidade de Roma e também na Universidade de Pisa⁴²⁵, desenvolveu mais

⁴²³In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 jan. 1961. p.02

⁴²⁴PEDROSA, Mário. "Murilo, o poeta-crítico". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960. s/p

⁴²⁵Murilo Mendes orientou várias teses de doutorado na Itália e graças aos seus esforços juntamente com a professora de Filosofia Romântica, Luciana Picchio, também da Universidade de Pisa, com quem manteve uma profícua relação profissional e de amizade, o governo italiano incluiu oficialmente entre as matérias

acentuadamente sua escrita relacionada às artes plásticas e onde “coleccionou muitos amigos”, em uma alusão ao artigo escrito pela pesquisadora Raquel Quinet Pifano que aborda a personalidade afetiva de Murilo e como este aspecto contribuiu para a formação de seu acervo de obras modernistas que hoje pertencem ao Museu de Arte Murilo Mendes - MAMM, propriedade da Universidade Federal de Juiz de Fora, cidade natal do poeta: “O sentimento é um caminho importante a ser considerado quando se propõe refletir sobre a relação de Murilo Mendes com as artes plásticas. Tal sentimento: o afeto no sentido de um entusiasmo intenso pela obra e pelo autor da obra.”⁴²⁶

Pifano parte, justamente, das relações afetivas para contextualizar a coleção de Murilo que se constituiu principalmente por presentes de seus amigos artistas, com os quais vivenciava frequentes encontros no seu apartamento no centro histórico de Roma:

Durante os longos anos em que residiu em Roma, seu apartamento na Via Del Consolato foi palco de muitas reuniões de artistas e intelectuais da época, o que rendeu grande número de fotografias do lugar, e mesmo alguns registros fílmicos. Graças a tais registros, nós podemos observar a disposição das obras nas paredes de seu apartamento, inclusive junto à sua escrivaninha de trabalho.⁴²⁷

O escritor Haroldo de Campos também relatou sobre a residência do poeta em Roma: “as suas esculturas e seus objetos de vidro, que são também êles moderníssimas esculturas na simplicidade de sua minuciosa textura transparente. Quadros por toda a parte, do nosso Volpi de sensibílíssimas tintas ao jovem tecelão de luz que se chama Piero Dorazio”.⁴²⁸

Sobre a crítica de arte desenvolvida por Murilo Mendes como parte de suas produções, Pifano ressalta que ele a desenvolveu tanto em prosa quanto em poesia, tornando seu acervo de críticas de caráter diferenciado e que bem antes de inserir-se no ambiente artístico italiano, o poeta já escrevia seus “poemas-críticos”. Segundo o pesquisador Lorenzo Mammì, em artigo publicado sobre Murilo Mendes como crítico de arte, o poeta começou a desenvolver uma reflexão crítica mais consistente a partir da segunda guerra, apresentando uma atividade mais constante como crítico em sua fase romana. No período precedente, Mammì identifica o

complementares do currículo da Faculdade de Letras da Universidade de Pisa, o estudo da Língua Portuguesa e da Literatura Brasileira, em igualdade de condições com as literaturas francesa, inglesa e alemã. In: CORREIO DA MANHÃ. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1964. p.06

⁴²⁶PIFANO, Raquel Quinet. **Murilo Mendes, colecionador de Amigos**. In: Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 outubro de 2016. pp.416-425. p.417

⁴²⁷Idem.

⁴²⁸CAMPOS, Haroldo. “Murilo Mendes, romano Bom dia, Rio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1964. p.02



Figura 30 – Murilo Mendes no interior de seu apartamento em Roma, 1962.

Fonte: Site do Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM. Disponível em:

<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/r/vida-n/>.

duplo papel de sua poesia, como cúmplice e ameaçador, ao mesmo tempo⁴²⁹. No artigo de Pifano, podemos ver algumas das produções de Murilo que permeiam o período pré e pós-primeira guerra.

Em 1930, Murilo publicou seu primeiro livro, “Poemas”. Este reunia poesias escritas entre 1925 e 1929 e já contava com um “poema-crítico”: “Gloria de Cícero Dias”. Desde então, sua obra poética contaria cada vez mais com poesias sobre artes plásticas, assim como, Murilo passaria a escrever artigos

⁴²⁹ MAMMÌ, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte**. Revista Remate de Males, Campinas-SP, 2012. pp. 81-93

críticos para vários periódicos brasileiros. Entre 1931 e 1938 aproximadamente, colaborou com o “Boletim de Ariel”, escrevendo, entre outros temas, sobre artes plásticas. Em seu primeiro número (1931), Murilo publicou o artigo “O Impasse da Pintura”. Entre 1946 e 1951, o poeta escreveu sobre pintura, poesia, música no suplemento “Letras e Artes” do jornal “A Manhã”. No Letras e Artes, Murilo refletiu sobre o modernismo brasileiro e também publicou suas famosas “Recordações de Ismael Nery”. O poeta também colaborou com a “Revista Acadêmica” onde refletiu sobre Portinari e Maria Helena Vieira da Silva. Em 1955, depois de sua primeira estada na Europa, escreveu um longo artigo sobre a obra de Magnelli, publicado na revista Habitat. Em 1956, publicou uma série de artigos sobre arte no periódico “Para Todos”, incluindo aí texto sobre Fayga Ostrower e dois artigos sobre o V Salão de Arte Moderna, momento em que o poeta se interessa pelo construtivismo.⁴³⁰

Em 1960, Jayme Maurício escreveu em sua coluna no *Correio da Manhã* sobre a crescente integração de Murilo no mundo cultural e artístico da Itália, onde juntamente com suas atividades pedagógicas, sua poesia e sua atuante personalidade, deu grande atenção às artes plásticas “com vigoroso desenvolvimento da sua conhecida sensibilidade visual e conhecimento da problemática da arte do nosso tempo. E vai sendo solicitado por museus, galerias, revistas e artistas italianos – e franceses – para conferenciar, prefaciar, criticar, etc”. Murilo foi discretamente conquistando seu espaço e seu respeito entre intelectuais e artistas italianos, assim como também de outros países (escreveu sobre o pintor russo Casimir Malevich, o belga René Magritte, o catalão Joan Miró, os alemães Max Ernst e Hans Arp⁴³¹, o japonês Shu Takahashi, dentre outros). Murilo escreveu não apenas sobre os artistas, deixou um legado com inúmeras apresentações de mostras e catálogos, e até composição de opereta⁴³².

Segundo Haroldo de Campos, “Murilo conquistou espiritualmente Roma, e isto é, para nós brasileiros, um sinal da maturidade da nossa cultura e uma prova do descortino com que se houveram aqueles que levaram o poeta da ‘Metamorfoses’ a representá-la no exterior”.⁴³³ Campos, em seu artigo publicado no *Correio da Manhã*, faz seu relato pessoal do encontro com o poeta em Roma e afirma que “Murilo é requisitado pelos pintores italianos, pois se tornou, sem favor, um dos primeiros críticos de artes plásticas da Itália, citado em pé de igualdade com Argan e Nello Ponente”. Apesar de sua dedicação às escritas sobre artes

⁴³⁰PIFANO, Raquel Quinet. **Murilo Mendes, colecionador de Amigos**. In: Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 outubro de 2016. pp.416-425. p.417

⁴³¹Ver artigo: PIFANO, Raquel Quinet. **Murilo Mendes, colecionador de Amigos**. In: Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 outubro de 2016. pp.416-425

⁴³² Pesquisa realizada no OPAC- SBN – *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale*. Disponível em: <<https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/change.jsp?language=en>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

⁴³³CAMPOS, Haroldo. “Murilo Mendes, romano Bom dia, Rio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 abr. 1964. p.02

plásticas, quase que exclusiva nos primeiros anos da década de 1960, Murilo dizia a seus amigos que não era crítico, mas um poeta que escrevia sobre arte.⁴³⁴ Todavia, o seu nome integrou a lista dos críticos brasileiros da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA) em 1963, segundo Jayme Maurício, que publicou no *Correio da Manhã*, daquele ano, a seção brasileira da AICA, onde constava o nome de Murilo Mendes.⁴³⁵ Lorenzo Mammì, no artigo mencionado anteriormente, aborda o estilo da crítica de Murilo e a caracteriza como fruto da inserção do poeta em uma escola específica da qual ele reproduz o estilo:

Como crítico, Murilo Mendes não pretende ser original: adere a um conjunto de ideias já bastante estabelecidas no ambiente romano daquela época, se filia a uma tendência em ato. Seus escritos críticos são exercícios de leitura e se apoiam explicitamente, inclusive por citações, a uma escola crítica determinada: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente. Desenvolvem-se como notas à margem que, no entanto, são muitas vezes precisas e preciosas.

Desse modo, o poeta e crítico brasileiro Murilo Mendes, de atuação destacada e respeitada entre as personalidades intelectuais italianas, sendo ele mesmo um dos críticos de arte em voga daquele período, inevitavelmente, seria um dos nomes visados para compor o júri internacional da Bienal de Veneza. A edição de 1964 da mostra culminou com o momento de maior produção voltada para as artes plásticas a que se dedicou o poeta. Em março daquele ano, cerca de três meses antes da inauguração da mostra, Jayme Maurício publicou uma nota onde informou que a *Biennale* teria manifestado o desejo de que Murilo participasse do júri de premiação na qualidade de comissário do Brasil. Maurício também informou que em razão disso, o poeta foi convidado para vir ao Brasil a fim de participar da seleção dos artistas para Veneza, mas que ele não havia confirmado o convite. Na mesma nota, foi anunciada a comissão de seleção da delegação do Brasil para a 32ª edição da *Biennale*, ainda sem o nome de Murilo.

O protesto da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) teve seu objetivo atingido, havendo para a formação desta comissão, um entendimento prévio entre a Difusão Cultural do Itamaraty e a ABCA. Segundo a nota⁴³⁶, os nomes indicados em comum acordo entre as partes, foram o de Francisco Matarazzo, de Mário Dias Costa e dos críticos Antônio Bento e Clarival Valladares. O nome de Murilo Mendes se juntaria aos demais desta comissão alguns dias depois, quando Jayme Maurício anunciou sua chegada ao Brasil para liderar tal

⁴³⁴MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1964. p.04

⁴³⁵MAURÍCIO, Jayme. “Brasileiros da AICA”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 out. 1963. p.02

⁴³⁶MAURÍCIO, Jayme. “Murilo Mendes no júri de Veneza?”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1964. p.02

comissão na escolha dos artistas que representariam o Brasil em Veneza, desta vez, afirmando que a *Biennale* convidou o brasileiro para participar do seu júri internacional⁴³⁷.

Não podemos confirmar, por meio de documentos oficiais, que foi a mostra veneziana a convidar Murilo ao invés de ter sido ele indicado pela comissão brasileira, todavia, a probabilidade de ser verídica esta informação é muito grande. Além de Murilo figurar entre os críticos de arte mais importantes daquele momento, ele também pertencia ao ciclo de artistas e críticos, com muitos dos quais, mantinha uma relação de amizade, de afeto ou de admiração recíproca. Apropriando-nos do argumento abordado por Pifano, podemos supor que o aspecto afetivo da personalidade de Murilo tenha contribuído, também, para que seu nome fosse lembrado e fizesse parte, junto a outros poucos, do almejado júri da *Biennale*. Se as relações de amizade de Mendes tiveram papel importante na coleção de obras de arte que compuseram seu acervo pessoal, desta vez, estas relações proporcionaram que fosse o próprio Murilo peça de uma coleção importantíssima para a história da arte mundial: a coleção de nomes que fizeram parte dos júris de premiação de Veneza e, que por isso, elegeram os estilos e os artistas que se tornaram os protagonistas da arte do século 20.

Outro ponto que podemos associar a presença de Murilo à *Biennale*, é a relação pessoal, além daquela da admiração, que muito possivelmente existiu entre o poeta e o crítico italiano Giulio Carlo Argan, que nesta edição de 1964, organizou a mostra *Arte d'oggi nei musei*. Não temos muitas informações a respeito desta relação que, porém, podemos intuir por meio de alguns aspectos similares como os artistas, em sua grande maioria os mesmos nomes, objetos de interesse de ambos os críticos, e pelo fato de ter sido Argan a escrever o prefácio do livro *L'occhio del poeta*, na publicação póstuma do livro de Murilo, conforme analisa Mammì. O pesquisador também pondera as semelhanças encontradas nas críticas. “Em particular, é revelador o cotejo entre os textos críticos de Mendes e o livro em que Argan publicou, em 1977, os textos mais importantes de sua militância crítica nos anos de 1950 e 60: *Salvezza e caduta dell'arte moderna* [Salvação e queda da arte moderna]”⁴³⁸. Assim, tendo sido Argan o organizador da principal mostra desta edição da Bienal de Veneza e existindo tal relação entre os críticos, muito provavelmente, Argan pode ter afetado de algum modo para que Mendes participasse do júri internacional da *Biennale*.

Outros seis nomes também participaram do júri: A. M. Hammacher, Sam Hunter, Giuseppe Marchiori, Franz Meyer, Juliusz Starzynski, Marco Valsecchi. Segundo a crítica de

⁴³⁷ MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 abr. 1964. p.02

⁴³⁸ MAMMÌ, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte**. Revista Remate de Males. Campinas-SP, 2012. pp.81-93. p.83

Jayme Maurício, o júri surpreendeu a quase todos por sua reação a tendências “gestálticas” ou arte programada.

[...] e também uma oposição às costumeiras exigências da França: no júri não entrou o rotineiro comissário francês e a presença de Giuseppe Marchiori, um duro crítico da Bienal, e de Valsechi, além do polonês Starzinski, deram especial característica ao júri de uma mostra cuja tônica se faz sentir mais sobre o gestualismo e o pop art. Presidiu o júri o holandês A. M. Hammacher, e além de Marchiori e Valsechi, pela Itália, temos pela primeira vez um brasileiro, Murilo Mendes, o suíço Frans Meyer, o americano San Hunter e o polonês Juliusz Starzinski.⁴³⁹

Porém, ao contrário do que publicou o crítico, Murilo Mendes não foi o primeiro brasileiro que participou do júri de Veneza. Antes dele, como já mencionado, Sérgio Milliet fez a estreia do Brasil, em 1956, e na edição seguinte, em 1958, Lourival Gomes Machado antecedeu o poeta.

A seleção dos artistas brasileiros contou, então, com Murilo Mendes que veio ao Brasil em meados de abril para participar da escolha dos artistas e obras, que resultou na delegação composta por Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Maria Bonomi, Glauco Rodrigues, Abraham Palatnik e Almir Mavignier. Segundo Jayme Maurício, em nota publicada no *Correio da Manhã*, do anúncio da seleção de artistas: “Raramente, uma seleção foi tão criteriosa. Fique o exemplo para a divisão Cultural do Itamarati – quando há participação efetiva da crítica, o rendimento é superior”⁴⁴⁰. Frans Krajcberg foi o brasileiro vitorioso com o prêmio de pintura oferecido pela Cidade de Veneza, que não fazia parte dos prêmios oficiais.

Mesmo havendo uma comissão, o que se percebe é que a opinião de Murilo teve um peso mais decisivo na composição final. Maria Bonomi conta que ele escolheu suas obras para serem expostas em Veneza, mas que ela não concordou com as escolhas: “Eu não fiquei muito satisfeita. Ele lia mais poeticamente do que eu plasticamente”.⁴⁴¹ (Informação verbal).

A escolha de Mavignier, Volpi, Weissmann e Glauco Rodrigues muito provavelmente tenha sido sua indicação, em razão dos recentes contatos estabelecidos entre o poeta e os artistas para a organização de suas mostras na capital italiana, na Galeria de Arte da Casa

⁴³⁹MAURICIO, Jayme. “Arte do mundo na XXXII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1964. p.04

⁴⁴⁰MAURÍCIO, Jayme. “Seleção para Veneza: Tarsila, Volpi, Krajcberg, Weissmann, Bonomi, Mavignier e Palatnik”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1964. p.02

⁴⁴¹BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice I desta dissertação.

Brasil⁴⁴², pertencente à Embaixada do Brasil em Roma, da qual Murilo Mendes foi um colaborador. Nesta galeria todos os três artistas expuseram no ano anterior, em 1963: Mavignier em fevereiro⁴⁴³, em março foi a vez de Weissmann⁴⁴⁴ e depois, Alfredo Volpi⁴⁴⁵. Já Glauco Rodrigues colaborou com a galeria participando da elaboração de material de divulgação na Editora Sepro, oficina gráfica da Embaixada d Brasil em Roma⁴⁴⁶.

Inaugurada em outubro de 1962, pela iniciativa do Embaixador Hugo Gouthier, esta galeria que apresentava artistas brasileiros na Itália⁴⁴⁷, contou com estreita participação de Murilo Mendes, que opinava na escolha dos artistas e escreveu sobre quase todas as mostras. Em matéria publicada sobre a inauguração da galeria, Jayme Maurício escreveu que “O trabalho de Gouthier no plano cultural conta com a colaboração do crítico e poeta Murilo Mendes, pintor Glauco Rodrigues e o adido cultural, Regina Castelo Branco”.⁴⁴⁸ Em uma correspondência de dezembro de 1963, o Embaixador Gouthier responde positivamente à proposta de Mendes que sugere uma mostra de Weissmann na Galeria de Arte da Casa do Brasil:

⁴⁴²A galeria foi inaugurada em 15 de outubro de 1962 com mostra de esculturas de Bruno Giorgi, seguida da mostra de gravuras de Oswaldo Goeldi. A iniciativa foi do então Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondim que criou o espaço durante a reforma realizada no *Palazzo Doria Pamphili*, que havia sido comprado pelo governo brasileiro para ser a sede da Casa do Brasil. No livro “Casa do Brasil em Roma” de autoria do próprio Gouthier, ele conta sobre todo o processo de negociação com a família Pamphili para a aquisição do imponente imóvel localizado em uma das praças mais famosas da Europa, *Piazza Navona*. A compra do palácio foi negociada por Gouthier e o contrato de aquisição foi finalmente assinado em 17 de outubro de 1961. Assim, uma grande reformada foi feita em todo o palácio para ser transformado na Casa do Brasil, que abrigaria todas as repartições brasileiras que antes se encontravam esparsas por diversos pontos da cidade. Ali, além da Embaixada do Brasil, foi instalado o Consulado em Roma, Chancelaria, Setor de Imigração, escritórios de adidos, residência do embaixador, biblioteca, oficina gráfica, capela, centro-cultural Brasil-Itália, galeria de arte, dentre outros. A Galeria de Arte do Brasil ficava localizada no andar térreo do palácio e dispunha de três salas. Era dotada de um moderno sistema de iluminação, além de outros recursos, que a caracterizavam como uma das melhores galerias de Roma. O espaço funcionou até meados dos anos 1970, mas não foram encontrados documentos que confirmem a data de término de suas atividades e tampouco a razão de seu encerramento. Atualmente, onde funcionava a galeria, o palácio abriga a Biblioteca Tullio Ascarelli. Ver: GONDIM, Hugo Gouthier de Oliveira. **Casa do Brasil em Roma**. Oficina Gráfica do Sepro: Roma, 1963. pp 143-151

⁴⁴³MAURÍCIO, Jayme, “Mavignier em Roma”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1963. p.02

⁴⁴⁴MAURÍCIO, Jayme, “O nôvo Weissmann visto por Murilo Mendes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1963. p.02

⁴⁴⁵MAURÍCIO, Jayme. “Murilo Mendes focaliza Volpi em Roma”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1963. p.02

⁴⁴⁶MAURÍCIO, Jayme. “A Galeria de Arte da Embaixada de Roma”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1962. p.02

⁴⁴⁷A Galeria de Arte da Casa do Brasil apresentou uma mostra, em janeiro de 1963, com os artistas que participaram da edição anterior da 31ª Bienal de Veneza: Volpi, Iberê, Serpa, Valentim, Grassmann, Rossini, Letyia, Isabel Pons, Samico, Lygia Clark e Jackson Ribeiro. In: MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1962. p.02

⁴⁴⁸MAURÍCIO, Jayme. “A Galeria de Arte da Embaixada de Roma”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1962. p.02

Meu caro Murilo,

Tive a satisfação de receber a sua carta de 3 do corrente, sugerindo-me uma exposição de esculturas e desenhos do artista brasileiro Franz Weissmann, na Galeria de Arte da Embaixada.

Quero informá-lo, com relação ao assunto, que terei grande prazer de promover a mostra do artista tão bem recomendado pelo prezado Amigo. Os particulares da Exposição poderão ser combinados através da Senhorita Castello Branco, que me manterá informado de todos os preparativos. Em princípio estou de acordo com a escolha do mês de março para a manifestação.⁴⁴⁹

Ainda sobre Weissmann, foi encontrada uma correspondência datada em 23 de maio de 1964, de Mendes para o artista, onde ele relata sobre a indicação de seu nome para Veneza, sobre a autoridade dada a ele pelo Itamaraty e sobre a solicitação de uma quantia em dinheiro ao governo brasileiro para ajudar o artista em uma possível ida a Veneza para a mostra:

Caro Weissmann,

Foi para mim um grande prazer indicar o seu nome para integrar a participação brasileira à Bienal de Veneza. Como sabe, fui ao Brasil, convidado pelo Itamaraty, afim de fazer parte da comissão que escolheu as obras. Já na nossa 1ª reunião – a 2 de abril, imagine! No momento da grande confusão propus seu nome, que foi logo aceito. O departamento cultural atribuiu-me grande autoridade – da qual, de resto, não quis e não quero abusar.

Há dias escrevi para lá, sugerindo que lhe concedam uma ajuda de custo de 100 dólares para você poder ir a Veneza ver a Bienal e seus trabalhos. É muito pouco, mas mesmo assim não tenho grande esperança – o dinheiro está curto mesmo; cortaram 30% no orçamento do Itamaraty. Ainda assim atirei o barco, como se [ilegível] vamos ver.

Caso não possamos nos ver em Veneza, espero que sim em Madrid, onde deveremos passar uns 3 ou 4 dias lá para fins de julho.

Estou certo de que sua representação será importante e digna do artista de grande valor que é V.

Aceite as lembranças de saudade e um abraço amigo deste seu. MM.⁴⁵⁰

Deste modo, Murilo Mendes deu sua contribuição à Bienal de Veneza, como brasileiro, tendo sido a única vez que ocorreu o envolvimento do poeta com a mostra veneziana, de forma mais direta e influente, conforme mostram os documentos. A representação brasileira que ganhou o olhar e a sensibilidade de Mendes foi, justamente, aquela que fincou bandeira em solo estrangeiro e demarcou território próprio com pavilhão nacional. Segundo Jayme Maurício, “Murilo conhece bem o meio artístico italiano e é o que

⁴⁴⁹Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada a Murilo Mendes. Roma, 13 de dezembro de 1962. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). **Franz Weissmann 1911-2005**. Edições: Pinakothek - edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, 2011.

⁴⁵⁰Correspondência de Murilo Mendes a Franz Weissmann. Roma, 23 de maio de 1964. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). **Franz Weissmann 1911-2005**. Edições: Pinakothek - edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, 2011.

se poderia chamar um equilibrado espírito sensível às pesquisas e às vanguardas da renovação artística⁴⁵¹. Apesar do envolvimento de Mendes com a Embaixada do Brasil em Roma⁴⁵², não foi encontrado qualquer documento ou informação que mostre uma possível relação mais próxima ou direta com o governo brasileiro que em março daquele ano, 1964, foi assumido por militares após a deposição do então presidente João Goulart. Ao que parece, sua vinculação não era política, mas de ordem técnica, como foi sua participação no júri internacional da *Biennale*, resultado de um convite da própria mostra, como tudo indica, por suas competências atestadas internacionalmente.

No texto de apresentação da delegação brasileira no catálogo oficial da 32ª Bienal de Veneza, Murilo Mendes justifica a escolha dos artistas, afirmando não ter sido uma tarefa simples pelo grande número de artistas em igualdade de condições e que a representação levada a Veneza nesta edição, configura-se por uma arte de constante transformação e rigidez em suas pesquisas estilísticas, em consonância com o espírito da arte atual:

Porque o Brasil é hoje um laboratório de experiências culturais no qual trabalham numerosos artistas, pesquisadores das tendências mais variadas, a comissão encarregada de escolher os nomes dos participantes da XXXII Bienal de Veneza viu-se singularmente embaraçada. Muitos foram os candidatos com legítimas condições de participação; todavia, eles tiveram que ser sacrificados em detrimento de uma determinada linha de orientação, para que se chegasse a um válido critério estilístico.

Foi decidido em primeiro lugar de apresentar uma retrospectiva parcial de Tarsila do Amaral, como reconhecimento da importância da sua colaboração no processo de desenvolvimento da nossa pintura na década 1920/30, isto é, na fase decisiva do assim chamado movimento modernista do Brasil. Em efeito, a pintura de Tarsila é intimamente ligada à corrente “Pau Brasil” e “Antropofagia” por meio das quais se buscava afirmar a validade da nossa cultura nativa, em oposição aos modelos da tradição europeia introduzidos pelos colonizadores portugueses. Mas na prática, esta pintura resulta da aliança entre estes elementos nativos e o cubismo, a escola de Paris, em suma, representada naquela época por Léger, Lhote e Gleizes, amigos e mestres da pintura; reflete o choque produzido no seu espírito quando, de volta da Europa, redescobriu a arte mural do seu país, criada geralmente por artistas anônimos. Segundo o seu próprio testemunho, a artista reavaliou as cores abandonadas por um longo período pelos nossos pintores: “o azul puríssimo, o rosa violáceo, o amarelo vivo, o verde cantante, tudo em graduações mais ou menos intensas, conforme a mistura com o branco... (pintura limpa... contornos nítidos, que dão a exata sensação de distância que separa um objeto do outro).”

Alfredo Volpi ligou-se nas primeiras fases da sua carreira à tradição da pintura popularesca, como pintor e decorador de paredes em São Paulo; mas

⁴⁵¹MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na XXXII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1964. p.02

⁴⁵²O nome de Murilo Mendes configura como adido cultural do Brasil na Itália, junto a outros nomes e seus respectivos países em uma nota do *Correio da Manhã*, no 1º Caderno, de 16 de abril de 1964. p.08

conseguiu libertar-se desta condição e, há muitos anos, faz parte do grupo de pintores abstratos-concretos que reformularam os dados da pintura brasileira; coube a ele a tarefa de corrigir – de resto sem intenções polêmicas – o lado retórico dos mestres que, entre 1930 e 1945, produzindo importantes obras, dominaram a cena da nossa pintura. A sua obra completa manifesta o triunfo do espírito consciente sobre as forças obscuras do instinto.

Os outros artistas escolhidos, mais jovens, são inquietos pesquisadores. Embora muito diferentes como personalidades isoladas, liga-os um mesmo interesse pela busca de um estilo resultante do estudo da matéria, perseguidos, em profundidade, até à exaustão.

Entre estes, apenas um escultor, que é também desenhista e pintor: Franz Weissmann. Fiel por alguns anos às diretrizes do concretismo, o escultor se colocou à procura de uma zona tangencial entre o informalismo e a rígida construção, trabalhando nos últimos tempos em chapas de zinco, material a que se afeiçoou, talvez porque lhe permite manifestar o seu gosto pela pobreza e austeridade. E austera é realmente a linha de Weissmann, lúcido experimentalista em luta constante com a própria concepção pessimista da natureza humana e consciente dos limites da própria arte.

A pesquisa de Frans Krajcberg situa-se entre a pintura e a escultura, uma vez que o artista usa frequentemente a pasta ondulada de papel colado para obter aquilo que a crítica definiu como tensão do relevo. Na fronteira entre o real e o fantástico, Krajcberg aprende a dura lição da matéria que transpõe em sínteses fortes, violentas, às vezes, com inusitados efeitos de cor, produzindo um impacto visual que se enquadra bem na linha de ataque, característica da ótica atual da criação plástica.

Almir Mavignier representa, em alto grau, a capacidade brasileira de assimilação de culturas diversas. Com efeito, o artista instalado há muitos anos em Ulm, absorveu a cultura alemã no setor moderno da indústria do design, conseguindo levar à perfeição a técnica da comunicação visual, o espírito da construção consciente, servidos por um senso certo da funcionalidade das cores e da montagem dos planos.

Os painéis de Abraham Palatnik testemunham a extrema liberdade do artista, para o qual não subsistem mais as etiquetas convencionais, nem fronteiras entre as várias artes (aquilo que por resto foi previsto por Leonardo). Tangenciam a pintura e o cinema, e são movidos a eletricidade). Obedecem a um jogo dialético entre o princípio e o desenvolvimento das formas, entre o fluido e o sólido. Constituem uma espécie de lanterna mágica do nosso tempo; seus elementos não são fornecidos externamente, mas elaborados com severidade pelo artista, que pretende conciliar o espaço e o tempo.

O pintor Glauco Rodrigues passou, em poucos anos, de uma fantasia decorativa a uma liberação sob o signo de Wols e de Miró, chegando a uma concepção muito mais ampla da obra como sistema de representação autônoma. Enfrenta agora o político, e isto, talvez marque profundamente o seu tempo de passagem, isto é, o esforço para abandonar o informal e alcançar uma técnica através da qual os planos construtivos predominem sobre o refinamento da cor; trata-se de obter um espaço dividido em planos diferentes, que ao mesmo tempo constitua uma unidade orgânica.

Como se sabe, a gravura brasileira atingiu, atualmente, um alto nível. O numeroso grupo dos nossos gravadores, desta vez, é representado por um único artista, Maria Bonomi. Distanciando-se de uma nossa tradição que busca, preferencialmente, uma linha que chamaria melódica, de contraponto, a artista organiza suas gravuras em madeira com movimentos violentos, quase selvagens, procurando, parece-me, o tom áspero e seco, a oposição frontal de restas e curvas. Poderia ser dito que lhe interessa em obter efeitos

solenes; é claro que às vezes atinge a monumentalidade, e eu batizaria alguns destes trabalhos “gravuras para cenários”.

Resumindo, a representação brasileira na XXXII Bienal de Veneza é caracterizada por uma escolha de artistas organizada em conformidade com o espírito da arte atual, o espírito de contínua transformação e de severa pesquisa estilística.

Murilo Mendes⁴⁵³

O texto de Murilo Mendes é bastante elucidativo para revelar a escolha dos artistas que representaram o Brasil em Veneza em 1964. Segundo Mammi, nos momentos em que fomentou e avaliou exposições de artistas brasileiros, “Mendes privilegiou aqueles que, mesmo adotando poética construtivas ou abstratas, preocupavam-se em relacioná-las com a tradição pictórica: Alfredo Volpi, em primeiro lugar”. Franz Weissmann também é um de seus escolhidos, porém com obras “que tentam estabelecer um diálogo com as poéticas informais”⁴⁵⁴ e não aquelas ligadas à estética construtivista.

⁴⁵³ MENDES, Murilo. Texto de apresentação da representação brasileira na 32ª Bienal de Veneza. Veneza: Stamperia di Venezia, 1964. p.186-188

⁴⁵⁴ MAMMI, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte**. Revista Remate de Males. Campinas-SP, 2012. pp.81-93. p.92.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar uma pesquisa a partir de fontes primárias com documentos pouco explorados proporcionou um desafio na elaboração de todo o trabalho proposto, além de gerar uma base de investigação para futuros pesquisadores. Assim, esta pesquisa contribui para o estudo da história das exposições ao discurrir sobre as primeiras delegações brasileiras que participaram da Bienal Internacional de Arte de Veneza nos anos 1950 e início dos anos 1960, e resgatar uma história que se encontrava dispersa em acontecimentos marcantes para a história da arte brasileira.

Partindo então de questões institucionais, foi traçado um caminho para melhor percorrer a memória das participações brasileiras na Bienal de Veneza. De diversos discursos surgiram enunciados para auxiliar a construção dessa complexa tarefa: a documentação histórica, unida a artigos publicados em periódicos que circulavam na época, o depoimento de Maria Bonomi e a bibliografia sobre a história da Bienal de Veneza – esta, reunida em livros e catálogos italianos –, e em especial as teses citadas no decorrer do trabalho, sobre a formação dos museus brasileiros e o importante papel de agentes do meio artístico, como Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand, além dos críticos que atuaram como comissão de seleção dos brasileiros em Veneza, foram nossas fontes.

Apesar da idealização de uma representação nacional remontar ao final da década de 1940, motivo de disputa entre Matarazzo e Chateaubriand, a primeira mostra se concretizou em um momento propício: 1950, após a fundação do MAM-SP em 1948, o que permitiu a Ciccillo estar a frente de sua organização.

Para cada mostra eram formadas comissões julgadoras que selecionavam os artistas que representariam o Brasil em Veneza. Os componentes dos júris, em sua maioria, eram críticos de arte e artistas de importante renome. No entanto, os nomes escolhidos para essas comissões eram sempre objetos de críticas da comunidade artística da época, o que foi comprovado a partir das publicações em periódicos. Os jurados eram responsáveis apenas pela seleção de artistas e das obras de brasileiros e, em algumas edições abordadas, membros do júri brasileiro, assim como de outros países, atuaram também na comissão de premiação internacional: Sergio Milliet, Lourival Gomes Machado e Murilo Mendes, nas edições de 1956, 1958 e 1964, respectivamente.

A formação do júri foi determinante já que havia uma preocupação de levar ao público a arte produzida na época, na tentativa de ser atual, além de construir uma visão do modernismo brasileiro que seria divulgado e chancelado em âmbito internacional, unindo assim, a tradição moderna e a inovação, ao promover artistas já consagrados em contexto nacional a jovens artistas que eram vistos como promessas da nossa arte mais atual. Além disso, há uma estreita relação entre os artistas brasileiros que compuseram a delegação nacional em Veneza e aqueles que participaram da Bienal Internacional de São Paulo do ano seguinte.

Destacamos que a escolha para este trabalho não foi analisar a fortuna crítica ou as obras, e sim trabalhar um olhar mais cuidadoso sobre a documentação primária e publicações em periódicos para entender a estrutura organizacional que permitiu às delegações brasileiras participarem da *Biennale*, criando uma narrativa sobre esse processo. No entanto, pretendo dar continuidade a esse trabalho, desenvolvendo uma análise da fortuna crítica levantada, estabelecendo o debate entre os textos dos críticos de arte participantes dos juris de seleção da Bienal de Veneza, os artistas escolhidos e a inserção tanto da produção crítica quando da artística na perspectiva do meio artístico brasileiro do período.

A partir deste panorama estabelecido das primeiras representações em Veneza, percebeu-se que o formato da oficialidade norteou todo aspecto organizacional da mostra e que a Bienal de Veneza assumiu um papel diplomático com o Brasil, uma vez que as comunicações se deram entre a *Biennale*, o governo italiano e o governo brasileiro. As instituições governamentais foram as responsáveis pela efetivação do processo organizacional das delegações brasileiras. Este modo de operar vigorou também para todas as representações nacionais participantes do certame, o que afirma o caráter oficial priorizado pela organização da Bienal de Veneza.

Uma possibilidade, de forma a complementar as fontes/referências já existentes, é que este trabalho seja disponibilizado aos órgãos brasileiros de interesse cultural e aos entes envolvidos na comissão organizadora, como a Fundação Bienal de São Paulo, o Ministério da Educação e Cultura, o Ministério das Relações Exteriores, assim como à Biblioteca Tullio Ascarelli e ao Centro Cultural Brasil-Itália, ambos da Embaixada do Brasil em Roma, a Biblioteca della Biennale e para o Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas da Bienal de Veneza.

Concluimos, então, que com esta pesquisa conseguimos recuperar informações até o momento não organizadas, tampouco estudadas, por meio de documentos de fontes primárias,

artigos de periódicos de época, catálogos e entrevistas. E, entendemos que a relevância dessas participações brasileiras na Bienal de Veneza não se resume ao estudo das exposições em si, mas servem para entender o contexto da inserção da arte brasileira em âmbito internacional, além de compreender como se deram as primeiras participações do Brasil na primeira grande exposição de arte do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NACIONAL:

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

AMARAL, Aracy. **Perfil de um acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. São Paulo: Editora AAMAC, 1988.

AMOROSO, Maria Bethania. **Murilo Mendes, o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: UNESP, 2013.

AMOROSO, Maria Bethania. **Murilo Mendes, o poeta brasileiro de Roma**. São Paulo: UNESP, 2013.

ARTIGAS, Rosa. **São Paulo de Ciccillo Matarazzo**. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

BARBOSA, Leila. TIMPONI, Marisa. **Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos**. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2008

BARDI, Pietro Maria. **História do MASP**. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARDI, Pietro. **40 anos de MASP**. São Paulo: Editora Crefisul, 1986.

BARDI, Pietro. **A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra, 1982

BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

CHATEAUBRIAND, Assis. **MASP ano 30**. Editora Museu de Arte de São Paulo, 1978.

CYPRIANO, Fabio. OLIVEIRA, Mirtes Marins (Org.). **História das Exposições/Casos Exemplares**. São Paulo: Educ - Editora da PUC-SP, 2016.

D'HORTA, Vera. **O Olho da consciência, juízos críticos e obras desajuizadas**. São Paulo: Edusp, 2000.

FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GOUTHIER, Hugo de Oliveira Gondim. **Casa do Brasil em Roma, Palácio Doria Pamphili**. Roma: Editora Sapro, 1963.

GUIMARÃES, Júlio Castanon (Org.). **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Edições Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 2007. (Coleção FCRB. Manuscritos)

LAGNADO, Lisette, PEDROSA, Adriano (org.). **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Juntos**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. Editora Edusp, 1999.

MACHADO, Lourival Gomes Machado. **Retrato da Arte Moderna do Brasil**. São Paulo: Editora do Departamento de Cultura São Paulo, 1947.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **As coleções Matarazzo no acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil**. 2010. VI EHA - Encontro de História da Arte – Unicamp, Campinas.

MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

MIYOSHI, Alex. **Arquitetura em suspensão**. Campinas: Editora Autores Associados, 2011

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In. QUADRAT, Samantha; ROLEMBERG, Denise (org.) **A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX, Brasil e América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

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

PERLINGEIRO, Max (Org.). **Franz Weissmann 1911-2005**. Edições: Pinakothek - edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, 2011.

REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.); RIDENTI, Marcelo (Org.); MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

SILVA, José Armando Pereira da. **Artistas na metrópole - Galeria Domus 1947-1951**. São Paulo: Editora Via Imprensa, 2016.

SIMÕES, Maria; KIRST, Marcos (org.). **Masp 60 anos. A história em 3 tempos**. São Paulo: Editora Masp, 2009.

ZANINI, Walter (Coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.2.

ESTRANGEIRA:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BALLARIN, Matteo. **Architetture venete, padiglioni e spazi della Biennale di Venezia**. RG Editore, Treviso, 2015.

BAZZONI, Romolo. **60 anni della Biennale di Venezia**. Venezia: Lombroso Editore, 1962.

BIENNALE DI VENEZIA. **I Padiglioni della Biennale di Venezia 1887-1988**. Milano: Electa, 1988.

BUSETTO, Giorgio. **Um secolo di architettura alla Biennale e in Europa**. Venezia: Marsilio Editori, 2006.

CIUCCI, Giorgio. **Gli architetti e il fascismo: *architettura e città*, 1922-1944**. Torino: Editore Einaudi, 2001.

DI MARTINO, Enzo. **BloBiennale, aneddoti, scandali, curiosità e incidenti alla Biennale di Venezia dal 1895 al 2009**. Venezia: Papiro Arte, 2009.

DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-1995: cento anni di arte e cultura**. Segrate: Mondadori Editore, 1995.

DI MARTINO, Enzo. **La Biennale di Venezia: 1895-2013**. Roma: Papiro Art, 2013.

DI MARTINO, Enzo. **Venezia e Il secolo della Biennale**. Venezia: Fondazione di Venezia, 2010.

DI MARTINO, Enzo. **Venezia e Il secolo della Biennale, dipinti, vetri e fotografie dalla collezione della Fondazione di Venezia**. Roma: Museo Carlo Bilotti, 2010.

DI MARTINO, Enzo; RIZZO, Paolo. **Storia della Biennale 1895-1982**. Milano: Electa, 1982.

DONAGGIO, Adriano. **Biennale di Venezia: un secolo di storia**. Milano: Giunti Editore, 1988.

MARIANI, Riccardo. **Razionalismo e Architettura Moderna Storia di una polemica**. Ivrea: Edizioni Comunità, primeira edição, 1989.

MICELI, Sérgio. **Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil**. In: MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

MIGLIORE, Tiziana. **Biennale di Venezia, Il catalogo è questo**. Roma: Aracne Editrice S.r.l., 2012.

MULAZZANI, Marco. **Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887**. Milano: Mondadori Electa Spa., 2014

MULAZZANI, Marco. **I padiglioni della biennale, venezia 1887 – 1988**. Milano: Mondadori Electa Spa., 1988.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

RODOLO, Enrica. **La Biennale, arte, polemiche, scandali e storie in laguna**. Venezia: Marsilio Editori, 2013.

ROMANELLI, Gian Domenico. **Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia**. Venezia: La Biennale di Venezia Archivio Storico delle Arte Contemporanee, 1976.

SEIBEZZI, Camilla. **Loading, una nave pirata per immaginare la Biennale di Venezia del terzo millennio, 1895-2007**. Milano: 24 Ore Motta Cultura, 2008.

TENTORI, Francesco. **P. M. Bardi: con le cronache artistiche de L'Ambrosiano 1930-1933**. Milão: Editora Mazzotta, primeira edição, 1990.

TENTORI, Francesco. **Pietro Maria Bardi. Primo attore del razionalismo**. Torino: Editora Testo & Immagine, 2002.

TRINCANATO, Egle Renata. **Venezia minore**. Verona: Cierre Edizioni. Venezia: Codess Cultura Editore, 2008.

TROVÒ, Tiziana Favaro Francesco. **I giardini napoleonici di Castello a Venezia, evoluzione storica e indirizzi**. Venezia: Libreria Cluva Editrice, 2011.

VEIGA, Ribes. **Da istituzione italiana a istituzione europea?** Venezia: Studio Tipografico, 1993. p. 09

VEIGA, Ribes. **Da istituzione italiana a istituzione europea?**. Venezia: Studio Tipografico, 1993.

Revista Módulo, Arquitetura e Artes Visuais no Brasil, número 38. Rio de Janeiro: Sociedade Gráfica Vida doméstica, 1964.

CATÁLOGOS:

Catálogo. Brasil: 500 anos - artes visuais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

Catalogo XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catálogo oficial da XXV Bienal de Arte de Veneza. Veneza, 1950.

Catalogo XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catálogo oficial da XXXII Bienal de Arte de Veneza. Veneza, 1964.

Catalogo Spositor I Biennale d'Arte di Venezia 1895-1942.

Catálogo Geral da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, primeira edição, dezembro de 1951

Catálogo Geral da II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, primeira edição, dezembro de 1953

Catálogo Geral da III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ediam - Edições americanas de arte e arquitetura, primeira edição, dezembro de 1955

Catálogo Geral da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: primeira edição, dezembro de 1957

DEPOIMENTOS:

BARATTA, Paolo. Depoimento sobre a Bienal de Arte de Veneza. Entrevistador desconhecido. Depoimento em vídeo publicado no site oficial da Bienal de Veneza. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/mediacenter/video/baratta.html>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

BONOMI, Maria. Depoimento sobre a representação do Brasil de 1964. [26 Fev. 2019]. Entrevistador: a autora. Contato realizado por telefone (28 min). O depoimento na íntegra encontra-se transcrito no Apêndice 1 desta dissertação.

ARTIGOS CIENTÍFICOS:

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **A oposição aos pavilhões do parque Ibirapuera (1950-1954).** Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. vol.17 no.2 São Paulo July/Dec. 2009.

FOP, Ughetta Molin. Artigo **“Os pavilhões na Bienal de Veneza: Histórias ‘nacionais’ em evolução”**. 2016. Revista *Working Papers* series 2016: Nacionalidade, identidade, mobilidade: geopolítica e exposições de arte.

FORTE, Graziela Naclério. **A arte de Tuni Murtinho.** Universidade de Campinas. s/d

FRANÇA, José-Augusto. **“A 6.^a Bienal de San Marino”**. Revista Colóquio Artes e Letras nº 46, 1967.

GOES, Maria Livia Nobre. **O Modernismo Contido de Sérgio Milliet: para uma releitura de sua atuação intelectual.** Universidade De São Paulo.

MAGALHÃES, A.G. **A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil.** 2015. Museologia & Interdisciplinaridade Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília vol.1V, nº 7. pp. 112-129.p

MAGALHÃES, A.G. **A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP** Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1, nº1, 2012. pp.77-108

MAGALHÃES, A.G. **Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP : estudos em torno das coleções Matarazzo**. Revista USP, São Paulo, n.90, 2011. pp. 200-216

MAGALHÃES, Ana. “Da Galeria ao museu”. Revista Select, edição nº 34, 2017.

MAMMI, Lorenzo. **Murilo Mendes, crítico de arte. Remate de Males**. Campinas-SP, 2012. pp. 81-93

PIFANO, Raquel Quinet. **Murilo Mendes, colecionador de Amigos**. In: Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 4-6 outubro de 2016. pp.416-425

ZAGO, R. C. O. M. **A autoria na arte contemporânea: o artista e o curador-autor**. Anais do 25º Encontro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas.

ZAGO, R. C. O. M. **História da Arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006-2016)**. In.: BULHÕES, Maria Amélia Bulhões; FETTER, Bruna; ROSA, Nei Vargas da (organização). **Arte além da arte: Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

TESES E DISSERTAÇÕES

BARBOSA, Marina Martin. **MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)** Tese de doutorado. Programa História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas em cotutela com a *Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti pela Università Ca' Foscari Venezia*,Veneza, Campinas, 2015.

BARONE, Ana Cláudia Castilho. **Ibirapuera: parque metropolitano (1926-1954)**. 2007. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARROS, Regina Teixeira. **Revisão de uma História: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo – 1946-1949**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BIANCHI, Ronaldo. **MAM, uma história sem fim**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Administração da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP Museu laboratório. Projeto de museu para a cidade 1947-1957**. Tese de doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DIVARI, Margherita. **L'Opera Bevilacqua La Masa a Venezia: la ripresa dell'attività espositiva nel secondo dopoguerra 1947-1955**. Graduação em Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici. Instituição de ensino Univerisità Ca' Foscari Venezia, Veneza, 2013.

FERRANDINA, Bruna Diletta. **Sette testimoni dell'arte contemporanea, i padiglioni della Biennale di Venezia**. Graduação em *Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali* do Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Veneza, 2002.

FERREIRA, Carmorinda Antonia de Sousa. **Diálogos de Amizade: Murilo Mendes escreve a Jorge de Sena – 1961 a 1974**. Dissertação de mestrado do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

FETTER, Bruna Wulff. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GENU, Tammy Senra Fernandes. **Murilo Mendes e Oswaldo Goeldi – Relações entre gravador e poeta**. Dissertação de mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM museu para a metrópole**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

POLITANO, Stela. **Exposição didática e vitrine das formas a didática do Museu de Arte de São Paulo**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo**. Tese de doutorado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TONETTI, Ana Carolina. **Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões**. Dissertação de mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970 - 76'**. Doutorado em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **Os salões de Arte Contemporânea de Campinas**. Mestrado em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CORRESPONDÊNCIAS

Telegrama do Embaixador brasileiro em Roma, Pedro de Moraes Barros endereçado ao secretário geral da Bienal de Veneza, Rodolfo Pallucchini. Roma, 15 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Carta de Rodolfo Pallucchini, secretário geral da Bienal de Veneza, em resposta ao telegrama de Pedro de Moraes Barros, Embaixador do Brasil em Roma. Veneza, 17 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Pasquale Fiocca, endereçada à direção da 24ª Bienal de Arte de Veneza. São Paulo, 20 de novembro de 1947. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do secretário geral da Bienal endereçada a Pasquale Fiocca. Veneza, 01 de dezembro de 1947. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini, secretário geral da Bienal de Veneza, endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo, 08 de janeiro de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do comissário Extraordinário da Bienal de Arte de Veneza, Giovanni Ponti, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma. Veneza, 22 de janeiro de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Telegrama de Rodolfo Pallucchini endereçado à Embaixada do Brasil em Roma. Veneza, 25 de maio de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Telegrama de Rodolfo Pallucchini endereçado à Embaixada do Brasil em Roma. Veneza. 10 de junho de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de um remetente não legível, possivelmente “Salvadori”, endereçada a Rodolfo Pallucchini. Veneza, 24 de maio de 1948. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Pietro Maria Bardi endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 26 de agosto de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Umbro Apollonio endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 31 de janeiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 03 de fevereiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza: 08 de abril de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Giovanni Ponti endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Pedro de Moraes Barros. Veneza, 03 de fevereiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Ministério das Relações Exteriores da Itália endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. Roma, 29 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro. Veneza, 13 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência/resposta de Giovanni Ponti, comissário extraordinário da Bienal de Arte de Veneza, endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho. Veneza, 07 de janeiro de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Memorando de nomeação endereçada ao chefe do Departamento Político e Cultural, encontrado no Arquivo Histórico do Ministério das Relações Exteriores, Escritório de Representação no Rio de Janeiro (Ererio). Rio de Janeiro, 16 de março de 1950.

Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Giovanni Ponti. São Paulo, 13 de março de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 25 de março de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro. Veneza, 13 de abril de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 15 de maio de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Paolo Matarazzo. Veneza, 18 de maio de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 19 abr. 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Paolo Matarazzo. Veneza, 26 de junho de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. São Paulo, 10 de agosto de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 28 de agosto de 1950. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Sousa, endereçada a Rodolfo Pallucchini. Roma, 05 de janeiro de 1951. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Augusto Martini endereçada a Giovanni Ponti. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Giovanni Ponti endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Augusto Martini. Veneza, 12 de fevereiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 08 de fevereiro de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 22 de abril de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de remetente desconhecido endereçada ao advogado Renato Pacileo. Veneza, 02 de junho de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Rodolfo Pallucchini. Veneza, 12 de julho de 1952. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Giovanni Fornari. 26 de março de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Giovanni Fornari, endereçada a Rodolfo Pallucchini. Rio de Janeiro, 12 de abril de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Presidente do Conselho de Administração da Bienal, Angelo Spanio, endereçada ao Ministro Conselheiro da Embaixada do Brasil em Roma, Fernando Ramos de Alencar. Veneza, 13 de junho de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Carlos Alves de Souza, endereçada ao Presidente do Conselho de Administração da Bienal, Angelo Spanio. Roma, 27 de outubro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho endereçada à Presidência da Bienal de Veneza. São Paulo, 05 de dezembro de 1949. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Arnaldo Pedrosa d'Horta endereçada a Sérgio Milliet. São Paulo, 10 de março de 1954. Disponível no site oficial do artista: <<https://www.arnaldopedrosodhorta.com.br/cartas-6>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 09 de janeiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Pietro Maria Bardi endereçada a Rodolfo Pallucchini. Bruxelas, 27 de janeiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 19 de fevereiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Arturo Profili, Secretário da II Bienal de São Paulo. Veneza, 13 de fevereiro de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Rodolfo Pallucchini endereçada a Daria Guarnati. Veneza, 20 de março de 1954. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Gian Alberto Dell'Acqua endereçada a Pietro Maria Bardi. Veneza, 04 mar. 1957. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada ao chefe da Divisão Cultural do Ministério da Educação, Wladimir Murtinho. São Paulo, 26 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência do chefe da Divisão Cultural do Ministério da Educação, Wladimir Murtinho endereçada a Francisco Matarazzo. Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência de Walter Zanini endereçada a Francisco Matarazzo. Paris, 10 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência de Francisco Matarazzo endereçada a Walter Zanini. São Paulo, 20 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência de Frans Krajcberg endereçada à Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Paris, 13 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência de Paulo Mendes de Almeida, em nome do Conselho Cultural e Artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, endereçada a Frans Krajcberg. São Paulo, 22 de fevereiro de 1960. Documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondin, endereçada ao presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan. Roma, 15 de abril de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do diretor do Escritório de Vendas das Bienal de Veneza, Ettore Gian-Ferrari, endereçada a Francisco Matarazzo. Veneza, 21 de outubro de 1964. Documento encontrado no ASAC em Veneza (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*) e no Arquivo Wanda Svevo na Fundação Bienal de São Paulo.

Correspondência de Frans Krajcberg endereçada ao presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan. Paris, sem data. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier de Oliveira Gondin. Veneza, 21 de janeiro de 1964. Documento encontrado no arquivo online, ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do presidente da Bienal de Arte de Veneza, Mario Marcasan, endereçada ao Embaixador da Itália no Rio de Janeiro, Mario Di Stefano. Veneza, 21 de janeiro de 1964. Documento encontrado no arquivo online, ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Encarregado de Negócios do Brasil, diplomata Sérgio Corrêa da Costa, endereçada ao Comissário Extraordinário da Comuna de Veneza, com “e p.c.” à Bienal de Veneza. Roma, 26 de abril de 1962. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell’Acqua. Roma, 17 de julho de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell’Acqua, endereçada ao Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier. Veneza, 31 de julho de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell’Acqua. Roma, 08 de agosto de 1963. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Telegrama enviado pelo Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, ao secretário geral da Bienal de Veneza, Alberto Dell'Acqua. Roma, 21 de fevereiro de 1964. Documento encontrado no ASAC em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Correspondência de Alberto Dell'Acqua endereçada ao Professor C. Salemi, da *Direzione Generale Relazioni Culturali- Ufficio I - Ministero degli Affari Esteri*. Veneza, 12 de março de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b. 5*).

Telegrama de Alberto Dell'Acqua ao advogado Renato Pacileo. Veneza, 15 de abril de 1964. Documento encontrado no ASAC, em Veneza. (*Fondo storico, serie "Paesi" b.5*).

Correspondência do Embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier, endereçada a Murilo Mendes. Roma, 13 de dezembro de 1962. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). **Franz Weissmann 1911-2005**. Edições: Pinakothek - edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, 2011.

Correspondência de Murilo Mendes a Franz Weissmann. Roma, 23 de maio de 1964. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). **Franz Weissmann 1911-2005**. Edições: Pinakothek - edição comemorativa do centenário de nascimento do artista, 2011.

ARTIGOS DE JORNAL

Correio da Manhã

CORREIO DA MANHÃ. "XXVII Bienal de Veneza". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1954. p.11

CORREIO DA MANHÃ. "Regulamento da III Bienal de Arte Moderna de São Paulo". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1954. p.11

CORREIO DA MANHÃ. "Exposição Milton da Costa". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov.1950. p.13.

CORREIO DA MANHÃ. "A Delegação brasileira na Bienal de Veneza". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1952, p.07

CORREIO DA MANHÃ. "Portinari e Di Cavalcanti". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1952. p. 01.

CORREIO DA MANHÃ. "Artistas brasileiros que comparecerão à Bienal de Veneza". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1952. p.09.

CORREIO DA MANHÃ. "Irá o Brasil à Bienal de Veneza?". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1954. p.11

CORREIO DA MANHÃ. "Brasileiros na Bienal de Veneza". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 07 mai. 1954. p.09

CORREIO DA MANHÃ. “XXVII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1954. p.11

CORREIO DA MANHÃ. “Alegria patriótica”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1954. p.04

CORREIO DA MANHÃ. “O Brasil na XXVIII Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1956. p.14

CORREIO DA MANHÃ. “Exposição de Fayga”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1958. p.12

CORREIO DA MANHÃ. “Entregues os prêmios de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1958. p.01

CORREIO DA MANHÃ. “Fayga homenageada”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1958. p.18

MAURÍCIO, Jayme. “Críticas à Bienal”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1952. p.11

MAURÍCIO, Jayme. “Brasileiros em Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1954. p.11

MAURÍCIO, Jayme. “Arnaldo Pedroso Horta”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1954. p.11

MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1956. p.12

MAURÍCIO, Jayme. “Sou um homem dos livros da Europa e dos instintos brasileiros”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1956. p.14

MAURICIO, Jayme. “Confraternizam artistas e intelectuais: Pela vitória de Aldemir Martins na Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1956. p.18

MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 fev. 1958. p.12

MAURICIO, Jayme. “XXIX Bienal de Veneza – Brasil no caminho certo: uma grande sala”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1958. p.16

MAURÍCIO, Jayme. “Fayga Ostrower: Júri quase unânime e elogias de Max Bill”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 jul. 1958. p.08

MAURÍCIO, Jayme. “O júri da XXX Bienal de Veneza.” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, nov. 15 dez.1959. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “A representação brasileira à XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1959. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “O Brasil na XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1960. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Tanaka protesta contra comissão para Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 fev. 1960. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Krajcberg protesta contra São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 fev. 1960. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Sem título”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 abr. 1960. p.02

MAURICIO, Jayme. “Bienal, Trienal, Brasil e Etecetera”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Prêmios da XXX Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1960. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Bienal de Veneza: prêmio para o Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1962. p.02

MAURÍCIO, Jayme. “Os prêmios da Bienal de Veneza”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1962. p.02

MAURICIO, Jayme. “XXXI Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1962. p.02

MAURICIO, Jayme. “Os prêmios da Bienal de Veneza”. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1962. p.02

JEAN, Yvonne. “Desenvolvimento dos Museus de arte no Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1951. p.02

PROFILI, Arturo. “A Bienal de São Paulo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1951. p.01

PEDROSA, Mário. “O Brasil na Bienal de Veneza” *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1948. p.11

O Estado de S. Paulo

ALMEIDA, Paulo Mendes. “Sete artistas brasileiros na XXX Bienal Internacional de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mai. 1958. p.18

ALMEIDA, Paulo Mendes de. “A Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 01 set. 1962. p.44

FERRAZ, Geraldo. “Balanço positivo da XXX Bienal realizada em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez. 1960. p.12

FERRAZ, Geraldo. “Mostra futurista incompleta encerrou a Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 set. 1960. p.10

FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil na XXX Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 09 jul. 1960. p.48

FRANÇA, José-Augusto. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1962. p.01

FRANÇA, José-Augusto. “Sobre os prêmios de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1962. p.44

O ESTADO DE S. PAULO. “XXV Bienal de Veneza: Protesto dos artistas”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1950. p.02

O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1952. p.02

O ESTADO DE S. PAULO. “Artistas brasileiros na Europa”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1956. p.07

O ESTADO DE S. PAULO. “Desenhista brasileiro conquista premio internacional em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jun. 1956. p.08

O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1958. p.07

O ESTADO DE S. PAULO. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 mar. 1958. p.16

O ESTADO DE S. PAULO. “Gravadores do Brasil na Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1958. p.09

O ESTADO DE S. PAULO. “Homenagem a Fayga Ostrower”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1958. p.16

O ESTADO DE S. PAULO. “Gravadora brasileira premiada em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun.1958. p.40

O ESTADO DE S. PAULO. “Concedidos os prêmios da Bienal de Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jun. 1960. p.07

MACHADO, Lourival Gomes. “O Brasil em Veneza”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 set. 1958. p.14

MACHADO, Lourival Gomes. “Preparativos para a abertura do certame”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun.1958. p. 09

MILLIET, Sérgio. “Artistas brasileiros na Europa”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1956. p.07

Folha de S. Paulo

ANDRADE, José Roberto. “O modernista esquecido”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2000. s/p

O Globo

O GLOBO. “Sem título”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1948. p.02

O GLOBO. “Grande prêmio internacional para um artista brasileiro”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1954. p.01

O GLOBO. “Sente-se orgulhoso e feliz com a vitória na Bienal de Veneza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1956. p.06

O GLOBO. “Brasileira e autodidata ganha um prêmio na Bienal de Veneza”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1958. p.03

Última Hora

ÚLTIMA HORA. “Façam às claras a seleção dos quadros que representarão o Brasil em Veneza!”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1952. p. 01

Diário Carioca

BENTO, Antônio. “O Brasil na Bienal de Veneza”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1960. p.06

DIÁRIO CARIOCA. “Brasil na Bienal de Veneza”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1962. p.01

MAURÍCIO, Jayme. “Bienal de Veneza – “Prêmios para o Brasil”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1962. p. 02

Il Gazzettino

IL GAZZETTINO. “Braque e Segall na Bienal”. *Il Gazzettino*, Mestre, 29 mai. 1958. s/p

SITES CONSULTADOS:

Site Servizio Bibliotecario Nazionale. Disponível em:
<<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/base.jsp>>.

Site Embaixada do Brasil em Roma. Disponível em:
<<http://roma.itamaraty.gov.br/pt-br/>>.

Site Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em:
<<http://www.bienal.org.br/post.php?i=2057>>.

Site Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Disponível em:
<http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_2009735203.html>.

Site da Biblioteca Nazionale Marciana. Disponível em:
<<https://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/il-patrimonio/patrimonio-librario/i-libri-raccontano/leggere-il-medioevo-veneziano/la-nascita-di-venezias>>.

Site oficial do Caffè Florian. Disponível em:
<<http://www.caffeflorian.com/it/senza-categoria/temporanea.html>>.

Site da cidade de Veneza. Disponível em:
<<https://www.comune.venezia.it/it/arsenaledivenezias>>.

Site oficial da Bienal de Veneza. Disponível em:
<<https://www.labiennale.org/it/storia>>.

Site do Archivio delle Arti Contemporanee da Bienal de Veneza. Disponível em:
<<https://www.labiennale.org/it/asac>>.

Site oficial de Peggy Guggenheim. Disponível em:
<<https://www.guggenheim.org/history/peggy-guggenheim>>.

Site oficial do museu de Veneza *Collezione* Peggy Guggenheim. Disponível em:
<<http://www.guggenheim-venice.it/default.html>>.

Site da editora Cavallino. Disponível em:
<<https://www.edizionicavallino.it/casa.html>>.

Site do Archivio Storico delle Arti Contemporanee – ASAC. Disponível em:
<<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=399&c=p>>.

Site do MAC USP. Disponível em:
<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoox/index.html>>.

Site da Enciclopédia Treccani. Disponível em:
<http://www.treccani.it/enciclopedia/novecento_res-109c24a0-8bb2-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

Site Revista Select. Disponível em:
<<https://www.select.art.br/da-galeria-ao-museu/>>.

Site Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em:
<<http://www.bienal.org.br>>.

Site IMS Paulista. Jayme Maurício. Disponível em:
<<https://ims.com.br/>>.

ANEXO 1

Tabela com a representação brasileira na Bienal de Veneza de 1950 a 1964, de acordo com documento encontrado no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Bienal de São Paulo.

REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA NA BIENAL DE VENEZA (1950-64)		
Ano; Edição; Nº de artistas; Nº de obras	Artistas que expuseram e número de obras	Obras com respectivos nomes e data de criação
1950 XXV Bienal de Veneza (12 artistas; 52 obras)	Victor Brecheret (02 obras)	- Escultura (s.d) - Escultura (s.d)
	Roberto Burle Marx (03 obras)	- Natureza Morta com Peixe (1944) - Navio (1950) - Palhaço (1950)
	Milton Dacosta (03 obras)	- Figura (1950) - Natureza Morta (1949) - Menina no espelho (1949)
	Cícero Dias (04 obras)	- Composição nº2 (1950) - Composição nº10 (1949) - Composição (1949) - Composição (1949)
	Emiliano Di Cavalcanti (04 obras)	- Retrato (1949) - Pescador (1949) - Natureza Morta (1949) - Festa Popular (1949)
	Flávio de Carvalho (04 obras)	- Flores (1948) - Retrato de jovem (s.d) - Retrato de Ungaretti (1941) - Retrato do poeta Guillen (s.d)
	Cândido Portinari (07 obras)	- Vítimas da seca (1945) - Bandido brasileiro com mulher (1947) - Funeral na rede (1944) - Lavadeiras (1945) - Crianças (1945) - Criança que chora (1945) - Mulher que chora (1947)
	José Pancetti (04 obras)	- Atoleiro (1947) - Itanhaém (1945) - Marina (1945) - Paisagem (1941)
	Alfredo Volpi (04 obras)	- Paisagem (s.d) - Paisagem (s.d) - Paisagem (s.d) - Criança na bicicleta (s.d)
	Bruno Giorgi (02 obras)	- Anunciação (s.d) - Cabeça de Julieta Bárbara (s.d)
	Livio Abramo (08 obras)	- Gravura (s.d) - Gravura (s.d) - Gravura (s.d) - Gravura (s.d) - Gravura (s.d) - Gravura (s.d)

		- Gravura (s.d) - Gravura (s.d)
	Oswaldo Goeldi (07 obras)	- Mar calmo (s.d) - Noite (s.d) - Silêncio (s.d) - Cabeça (s.d) - Pescador (s.d) - Gravura (s.d) - Gravura (s.d)
1952 XXVI Bienal de Veneza (26 artistas; 64 obras)	Mario Cravo Jr. (01 obra)	- Sem título (s.d)
	Aldemir Martins (01 obra)	- Sem título (s.d)
	Antonio Bandeira (02 obras)	- Cidade (1949) - Casas sob o sol (1949)
	Antonio José da Silva (02 obras)	- Ovelhas na chuva (1948) - Chuva (1948)
	Bruno Giorgi (01 obra)	- Figura (1952)
	Caciporé Torres (01 obra)	- Algemado (1952)
	Cassio M'Boy (02 obras)	- Mãe de ouro (s.d) - Nossa Senhora do Sagrado Coração (s.d)
	Cícero Dias (03 obras)	- Composição (s.d) - Composição (s.d) - Composição (s.d)
	Danilo di Prete (04 obras)	- Natureza morta com peixe (1951) - Natureza morta (1952) - Natureza morta com fruta (1952) - Natureza morta com peixe (1952)
	Emydio de Barros (04 obras)	- Trovoada de tarde (1949) - Lâmpada (1950) - Família (1950) - Passeio no Leblon (1950)
	Geraldo de Barros (04 obras)	- Linhas e cores (1950) - Vermelho, amarelo, preto (1951) - Intervalo (1951) - Forma (1951)
	Heitor dos Prazeres (02 obras)	- Mercado (1951) - Batuque (1952)
	Ivan Ferreira Serpa (02 obras)	- Composição (1952) - Composição (1952)
	Livio Abramo (03 obras)	- Adélia (1948) - Cubatão (1948) - Macumba (1950)
	Luis Sacilotto (02 obras)	- Pintura IV (1951) - Pintura V (1951)
	Marcelo Grassmann (04 obras)	- Nº 1 da série harpias (1952) - Nº 3 da série harpias (1952) - Nº 4 da série harpias (1952) - Nº 1 da série anunciação (1952)
	Maria Leontina (02 obras)	- Composição (1951) - Composição (1951)
	Milton Dacosta	- Menina sentada (1950)

	(04 obras)	- Natureza Morta (1951) - Natureza Morta (1951) - Natureza Morta (1951)
	Oswaldo Goeldi (03 obras)	- Tarde (s.d) - Lago (s.d) - Chuva (s.d)
	Ramiro Martins (02 obras)	- Composição (1951) - Vermelho, preto, verde (1952)
	Thomas Santa Rosa (02 obras)	- Figura (1951) - Composição (1951)
	Victor Brecheret (02 obras)	- A morte do chefe índio (1951) - Coruja (1952)
	Alberto da Veiga Guignard (01 obra)	- Antes da última corrida (1951)
	Aldo Bonadei (03 obras)	- Vaso com flores (1947) - Paisagem (1947) - Natureza Morta (1951)
	Alfredo Volpi (06 obras)	- Casas (1951) - Santo (1951) - Vaso com flores (1951) - Estrada (1951) - Nossa Senhora (1951) - Vaso com flores (1952)
	Anatol Wladislaw (01 obra)	- Composição nº2 (1952)
1954 XXVII Bienal de Veneza (12 artistas; 65 obras)	Alfredo Volpi (06 obras)	- Casas na praia (1952) - Casas (1953) - Boneco de primavera (1953) - Casas (1953) - Casas (1954) - Casas (1954)
	Antonio Bandeira (04 obras)	- Paisagem (1953) - Árvores (1954) - A grande cidade branca (1954) - Tríptico (s.d)
	Arnaldo Pedroso d'Horta (12 obras)	- Projeto nº 1 (1953) - Projeto nº 2 (1953) - Projeto nº 3 (1953) - Projeto nº 4 (1953) - Projeto nº 5 (1953) - Projeto nº 6 (1953) - Projeto nº 7 (1954) - Projeto nº 8 (1954) - Projeto nº 9 (1954) - Projeto nº 10 (1954) - Projeto nº 11 (1954) - Projeto nº 12 (1954)
	Candido Portinari (04 obras)	- Seringueiras (1954) - Barqueiros (1954) - Guardiões de vacas (1954) - Gaúchos (1954)
	Fayga Ostrower (08 obras)	- Formas aquáticas (1953) - Barcos (1953) - Tarde clara (1953)

		<ul style="list-style-type: none"> - Composição (1954) - Composição com fundo vermelho (1954) - Composição (1954) - Composição com linhas (1954) - Formas com luz (1954)
	Ivan Ferreira Serpa (08 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Colagem de pressão nº 1 (1954) - Colagem de pressão nº 2 (1954) - Colagem de pressão nº 3 (1954) - Colagem de pressão nº 4 (1954) - Colagem de pressão nº 5 (1954) - Colagem de pressão nº 6 (1954) - Colagem de pressão nº 7 (1954) - Colagem de pressão nº 8 (1954)
	Karl Plattner (03 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Cidade (1953) - Cabras (1954) - Maternidade (1954)
	Livio Abramo (07 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Gravura (1954) - Rio de Janeiro (1954) - Festa (1954) - Festa (1954) - Gravura (1954) - Mulata (1954) - Mulata (1954)
	Lygia Clark (05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Composição nº 1 (1954) - Composição nº 2 (1954) - Composição nº 3 (1954) - Composição nº 4 (1954) - Composição nº 5 (1954)
	Milton Goldring (03 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Composição (1953) - Composição (1953) - Composição (1953)
	Paolo Rissone (03 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Natureza Morta (1950) - Composição (1953) - Composição (1954)
	Samsom Flexor (02 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Vai e vem diagonal (1954) - Euritmia (1954)
1956 XXVIII Bienal de Veneza (06 artistas; 50 obras)	Emiliano Di Cavalcanti (17 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Estrada (1951) - Crucificação (1953-55) - Mulher em verde (1955) - Mulher com bote (1955) - Gato (1955) - Natureza morta com melancia (1955) - mulheres com locomotiva (1955) - Interior com mulheres (1955) - A mulher e o gato (1956) - Natureza morta (1956) - Duas mulheres (1956) - Carnaval (1956) - Mulheres da Bahia (1956) - Natureza morta com peixe (1956) - Mulher em amarelo (1956) - Cenas da Bahia (1956) - Retrato (1956)
	Carybé	<ul style="list-style-type: none"> - Figura do candomblé (1956)

	(05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Figuras na feira da Bahia (1956) - Figura (1956) - Homem a cavalo (1956) - Homens carregando barcos (1956)
	Marcelo Grassmann (06 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Harpias (1951) - Pesadelos e súcubos (1953) - Pesadelos e súcubos (1953) - Gatos e peixes (1953) - Cavalo e peixe (1955) - Noite (1955)
	Renina Katz (08 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Durante a noite (1953) - Fome (1953) - Pozzi (1953) - Distribuição de viver (1953) - Com fome e frio (1953) - Saques (1953) - Estação (1953) - Crianças (1953)
	Aldemir Martins (09 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Figura (1954) - Figura (1954) - Viúva (1954) - Galo (1954) - Bandido brasileiro (1955) - Gato (1954) - Pássaro (1956) - Iaô (1956) - Pássaro (1956)
	Fayga Ostrower (05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Caverna (1954) - Forma suspensa (1955) - Penumbra (1956) - Composição (1955) - Ritmos (1956)
1958 XXIX Bienal de Veneza (05 artistas; 109 obras)	Lasar Segall (66 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Menino na floresta (1910) - Floresta (1910) - Café ao ar livre (1911) - Aldeia russa (1912) - Patinadores (1912) - Dois amigos (1913) - Cabeça (1913) - Retrato do violinista Strierner (1915) - Mãe com filho (1915) - Nu em um quarto (1916) - Morte (1917) - Maternidade (1918) - A gestante (1919) - Figuras errantes (1919) - Dois rapazes (1919) - Estudo para “Família Doente” (1920) - Família doente (1920) - Interior pobre (1920) - Dois seres (1920) - Emigrantes (1922) - Figura feminina com espelho (1922) - Natureza morta (1922)

		<ul style="list-style-type: none"> - Mulata com filho (1924) - Paisagem brasileira (1925) - Sofá vermelho (1927) - O bebedor (1930) - Criança morta (1941) - Nu no sofá (1945) - Árvores curvas (1947) - Figura da série “Os Errantes” (1949) - Grupo da série “Os Errantes” (1949) - Gado ao luar (1950) - Troncos caídos na floresta (1953) - Reflexões de luz na floresta (1954) - Céu contra a floresta (1954) - Bosque (1954) - Cabana no bosque (1954) - Floresta iluminada (1954-55) - Estudo para “Favela” (1955) - Ramos entrelaçados na floresta (1956) - Crepúsculo na floresta (1956) - Duas irmãs (1929) - Grupo (1934) - Duas figuras relaxadas (1934) - Figura a pé (1935) - Figura agachada (1935) - Dois amigos (1936) - Cabeça (1936) - Casal (1950) - Fusão (1950) - Mães errantes (1951) - Mãe com filho (1954) - Dois torsos verticais (1954) - Grupo de mães (1955) - Duas figuras (1955) - Ilustrações do álbum “Bubu” (1921) - Cabeça de mulher (1919) - Figura feminina sentada (1919) - Dois cegos (1920) - Figuras da aldeia russa (1912) - Depois do massacre (1912) - Ilustrações do álbum “Die sanfte” (1917) - Encontro (1920) - Leito de morte (1929) - Cabeças femininas (1917-23) - Da série “Emigrantes” (1928-30)
	Lívio Abramo (09 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Macumba (1957) - Festa (1956) - Paraguai (1957) - Paraguai (1957) - Paraguai (1957) - Paraguai (1957) - Paraguai (1958) - Paraguai (1958) - Festa (1958)
	Oswaldo Goeldi	<ul style="list-style-type: none"> - No final da rua (1956)

	(12 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Sombras avançam (1957) - Pássaro morto (1957) - Casas fantásticas (1957) - Noite (1957) - Garza (1957) - Nuvens (1957) - Luz bruxuleante (1957) - Pescador assustado (1957) - Olhos (1957) - Pesadelo (1957) - Receptáculo com sangue (1957)
	Marcelo Grassmann (10 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Bruxa (s.d) - Sonho (s.d) - Animal morto (s.d) - Os três reis (s.d) - Luta (s.d) - Sonho nº 2 (s.d) - O touro (s.d) - Monstro (1956) - Monstro (1956) - Monstro (1956)
	Fayga Ostrower (12 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Formas em cinza, marrom e vermelho (s.d) - Formas em cinza, marrom e vermelho (s.d) - Formas em cinza, preto, roxo e amarelo (s.d) - Formas em amarelo, rosa, marrom e preto (s.d) - Formas em marrom e preto (s.d) - Formas em preto e azul (s.d) - Formas em verde e roxo (s.d) - Formas em cinza e marrom (s.d) - Formas em verde e marrom (s.d) - Formas em preto esverdeado (s.d) - Composição (s.d) - Composição (s.d)
1960 XXX Bienal de Veneza (07 artistas; 32 obras)	Antonio Bandeira (05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Campos queimados (1959) - Flora agreste (1959) - Vegetação azul (1959) - Paisagem distante (1959) - Floresta (1958)
	Danilo Di Prete (03 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Borrão cósmico (1960) - Gesto cósmico I (1960) - Gesto cósmico II (1960)
	Manabu Mabe (05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Voz do céu (1960) - Paixão (1960) - Sonho do meio-dia (1960) - Som do eixo da terra (1960) - Canção melancólica
	Aloisio Magalhães (03 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Homenagem a Villa Lobos I (1960) - Homenagem a Villa Lobos II (1960) - Trópico verde (1960)
	Teresa Nicolao	- Nº 1 – 60 (1960)

	(03 obras)	- Nº 2 – 60 (1960) - Nº 3 – 60 (1960)
	Loio Persio (03 obras)	- Pintura nº 2 (1959) - Composição nº 7 (1959) - Pintura nº 12 (1960)
	Mario Cravo (10 obras)	- Exú de Villa Lobos (1959) - Proteção física (1960) - Eles orientaram (1960) - Multiuso alado (1960) - Inseto alado (1960) - Vegetal ascendente (1960) - Oxê: autorretrato (1960) - Tripé híbrido (1960) - Animal magro (1960) - Antropófago alado (1960)
1962 XXXI Bienal de Veneza (11 artistas; 77 obras)	Iberê Camargo (12 obras)	- Estrutura dinâmica (1961) - Estrutura (1961) - Estrutura II (1961) - Estrutura dinâmica II (1961) - Construção (1962) - Movimento (1962) - Água forte (1962) - Água forte (1962) - Água forte (1962) - Água forte (1962) - Água forte (1962) - Água forte (1962)
	Ivan Ferreira Serpa (06 obras)	- 17 de fevereiro de 1962 - 5 de março de 1962 - 7 de março de 1962 - 11 de março de 1962 - 15 de março de 1962 - 28 de março de 1962
	Rubem Valemtime (06 obras)	- Composição 1 (1959) - Composição 5 (1959) - Pintura 1 (1960) - Pintura 3 (1960) - Composição 2 (1961) - Composição 7 (1962)
	Alfredo Volpi (06 obras)	- Janelas azuis em fundo branco e bandeira branca (1961-62) - Portas cinzenta, azuis, verdes, sobre um fundo esverdeado (1961-62) - Portas azuis e pretas, bandeira verde sobre um fundo azul claro (1961-62) - Janelas azuis, pretas, portas verdes, bandeiras brancas sobre um fundo cinza (1961-62) - Janelas azuis e pretas sobre um fundo azul, porta rosa, bandeira azul (1961-62) - Branco, azul, violeta em fundo cinza (1961-62)
	Lygia Clark (08 obras)	- Animal na ronda (1960) - Ponta (1960)

		<ul style="list-style-type: none"> - Contrário nº 1 (1960) - Animal contrário (1961) - Animal constelação (1961) - Animal sistema (1962) - Animal na rodada II (1962) - Animal invertebrado (1962)
	Fernando Jackson Ribeiro (05 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Escultura (s.d) - Escultura (s.d) - Escultura (s.d) - Escultura (s.d) - Escultura (s.d)
	Rossini Quintas Perez (06 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Gravura (1961) - Gravura (1961) - Gravura (1961) - Gravura (1961) - Gravura (1961) - Gravura (1961)
	Isabel Pons (06 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Pássaro e fonte (1961) - Castela (1962) - Aves à noite 1-30 (1962) - Azul 1-30 (1962) - Azul II 1-30 (1962) - Noite (1962)
	Anna Letycia Quadros (06 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Tatu (1961) - Tatu 5-15 (1961) - Gravura 4-8 (1961) - Gravura 4-8 (1961) - Gravura 5-8 (1961) - Gravura 5-15 (1961)
	Gilvan Samico (06 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Giovanni, Maria e o pavão azul (1960) - A virgem da palma (1961) - Daniele e o leão (1961) - Tentação de Santo Antônio (1962) - Alexandrino e a ave de fogo (1962) - Conversão de S. Uberto (1962)
	Marcelo Grassmann (10 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961) - Desenho (1961)
1964 XXXII Bienal de Veneza (08 artistas; 126 obras)	Tarsila do Amaral (19 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Preto (1923) - Caipirinha (1923) - São Paulo (1924) - Favela (1924) - Carnaval em Madureira (1924) - E.F.C.B. – Ferrovia (1924) - Paisagem (1925) - Abaporu (1928) - Distância (1928)

		<ul style="list-style-type: none"> - Lago (1928) - Floresta (1929) - A lua (1929) - Pôr do sol (1929) - Composição (1930) - Natal (1940) - Fazenda (1950) - Marina (1953) - Paisagem 2 (1963) - Religião brasileira (1964)
	Franz Krajcberg (19 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura (1960) - Pintura (1960) - Pintura (1961) - Pintura (1961) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1963) - Pintura (1964) - Pintura (1964)
	Almir Mavignier (15 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Cruz no verde (1961) - Cruz no céu (1961) - Vertical-horizontal sobre azul (1961) - Vertical sobre amarelo (1961) - Vibrações opostas (1961) - Permutações 16 (1961) - Círculo deformado (1962) - Vibrações sobre preto (1962) - Vibração sobre branco-verde (1962) - Vibração sobre branco-rosa (1962) - Côncavo convexo (1962) - Vermelho-branco-preto (1962) - Tríptico (1962) - Visual 1 (1964) - Visual 2 (1964)
	Abraham Palatnik (04 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Seqüência visual (c) 3 (1964) - Seqüência visual (s) 14 (1964) - Seqüência visual (2SE) 18 (1964) - Seqüência visual (SF) (1964)
	Glauco Rodrigues (15 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Pintura R-50 (1964) - Pintura R-51 (1964) - Pintura R-52 (1964) - Pintura R-53 (1964) - Pintura R-54 (1964) - Pintura R-55 (1964)

		<ul style="list-style-type: none"> - Pintura R-56 (1964) - Pintura R-57 (1964) - Pintura R-58 (1964) - Pintura R-59 (1964) - Pintura R-60 (1964) - Pintura R-61 (1964) - Pintura R-62 (1964) - Pintura R-63 (1964) - Pintura R-64 (1964)
	Alfredo Volpi (28 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Estação (s.d) - Casas de Itanhaem (s.d) - Paisagem (s.d) - Carreto (1953) - Cidade (1953) - Hotel em Iguape (1954) - Interior barroco (1954) - Casas antigas (1954) - Festival popular em Mogi (1954) - Verde, branco e azul (1954) - Verde, vermelho e rosa (1954) - Motivo para casas (1955) - Xadrez (1956) - Bandeira verde (1956) - Casa (1958) - Torres (1959) - Portas (1959) - Fachada (1963) - Fachada (1963) - Clube (1963) - Clube (1963) - Composição (1963) - Composição (1963) - Composição (1963) - Porta (1963) - Porta (1963) - Porta (1963) - Casa (1963)
	Maria Bonomi (25 obras)	<ul style="list-style-type: none"> - Dialogo (1960) - Encontro (1960) - Pintura (1960) - Básico (1960) - Palco (1962) - Espaço (1962) - Engrenagem (1962) - Árvore com frutas (1962) - Renascimento (1962) - Personagem (1962) - Preamar (1962) - Situação I (1963) - Situação II (1963) - Situação III (1963) - Situação IV (1964) - Árvore com frutas (1964) - Paisagem (1964)

		<ul style="list-style-type: none"> - A ilha (1964) - Para refazer (1964) - Infinitamente... (1964) - Retrato de uma mulher (1964) - Retrato de um homem (1964) - Ferramenta para a vitória (1964) - Fronteira (1964) - Em memória (1964)
	Franz Josef Weissmann (01 obra)	- Composição em folha de zinco quebrada (1964)

ANEXO 2

Tabela com a organização da representação brasileira na Bienal de Veneza de 1950 a 1964, de acordo com informações encontradas em documentos e jornais.

Ano	Comissários	Delegação	Comissão seleção	Curadores
1950	José Simeão Leal (oficial) Francisco Matarazzo	_____	Sergio Milliet, Quirino da Silva, Lourival Gomes Machado e Ciro Mendes	_____
1952	Francisco Matarazzo	Niomar Moniz Sodré (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) Maria Martins e Emiliano Di Cavalcanti	Sergio Buarque de Holanda, Mário Pedrosa, Antonio Bento, Maria Eugênia Franco e Geraldo Ferraz	Maria Martins e Emiliano Di Cavalcanti (Segundo tabela FBSP)
1954	Francisco Matarazzo	Organização: Sérgio Milliet	Antonio Bento, Mário Pedrosa e Wolfgang Pfeiffer	_____
1956	Sérgio Milliet	_____	Não temos informação	_____
1958	Lourival Gomes Machado	_____	Mário Pedrosa, Flexa Ribeiro, Antonio Bento, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Carlos Jacinto de Barros e Mario Dias Costa (representando o Ministério das Relações Exteriores) e Lourival Gomes Machado, (em nome do Museu de Arte Moderna de São Paulo).	_____
1960	Paulo Mendes de Almeida		Sérgio Buarque de Holanda, Paulo Mendes de Almeida e Francisco Matarazzo Sobrinho , representantes do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Wladimir Murtinho , representante do Ministério das Relações Exteriores, Luiz Saia , representante do Ministério da Educação, Carlos Flexa Ribeiro, Lina Bardi e Celso Pinheiro , representando respectivamente, os Museus de Arte Moderna do Rio de	

			Janeiro, da Bahia e de Belo Horizonte, Pietro Maria Bardi , representante do Museu de Arte de São Paulo e Antônio Bento , representante dos críticos nacionais	
1962	Francisco Matarazzo	_____	Francisco Matarazzo, Mário Pedrosa, diretor do MAM-SP, Aloísio de Paula, diretor do MAM-RJ, José Roberto Teixeira Leite, diretor do Museu Nacional de Belas Artes e o diplomata Lauro Escorel	_____
1964	Francisco Matarazzo e Mário Dias Costa	_____	Murilo Mendes Antonio Bento Clarival Valladares Francisco Matarazzo Mário Dias Costa	_____

ANEXO 3

Participação de brasileiros no júri internacional da Bienal Internacional de Arte de Veneza,
por edição e nome do participante do júri.

Ano	Júri Internacional
1956	Sérgio Milliet
1958	Lourival Gomes Machado
1964	Murilo Mendes

ANEXO 4

Cópia do regulamento da Bienal Internacional de Arte de Veneza, de 1950, encontrado no Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas da Bienal de Veneza, em Veneza, seção sobre a participação estrangeira na XXV Biennale d'Arte di Venezia.

stranieri espositori viventi, qualunque sia il numero di opere con le quali partecipano. L'artista che non desidera concorrere ai premi dovrà dichiararlo con lettera raccomandata diretta alla Segreteria della Biennale, non oltre il 15 maggio 1950.

PARTECIPAZIONE ESTERA

- 13 La partecipazione internazionale alla XXV Biennale è costituita dalle mostre delle Nazioni invitate, che le allestiranno nei rispettivi padiglioni, e dalle mostre personali di artisti stranieri, richieste direttamente dalla Biennale. Alle Nazioni che eventualmente non dispongano di un proprio padiglione, la Biennale riserverà lo spazio per esporre, in relazione alle esigenze del piano generale della Mostra.
- 14 La Presidenza della Biennale si riserva di chiedere alle Nazioni che eventualmente non usassero il padiglione il permesso di disporre diversamente.
- 15 Il Governo di ciascuna Nazione partecipante nomina un proprio Commissario, il quale sovrintende alla formazione della sezione e provvede all'allestimento di essa, dopo aver preso accordi col Segretario generale della Biennale, ed uniformandosi ai concetti generali organizzativi dell'intera Esposizione.
Il Commissario di un Padiglione estero, che si trovasse nella impossibilità di recarsi a Venezia, potrà eccezionalmente delegare la Segreteria della Biennale ad occuparsi dell'allestimento del Padiglione.
I Commissari avranno cura di inviare tempestivamente alla Segreteria dell'Esposizione l'elenco degli artisti partecipanti, insieme con le notizie biografiche di questi ultimi e con una scelta di fotografie delle opere, per la compilazione del catalogo ufficiale.
- 16 Per le mostre personali richieste direttamente ad un artista straniero interverranno accordi speciali tra la Segreteria della Biennale e l'artista stesso.

- 17 Gli artisti stranieri residenti in Italia da almeno tre anni potranno sottoporre le loro opere (non più di 3) al giudizio della Giuria italiana.
- 18 Per l'invio delle opere, l'Ente della Biennale sostiene le spese di trasporto ferroviario, a piccola velocità, dalla frontiera italiana alla sede della Esposizione, e viceversa; provvede al disimballaggio, al rimbollaggio e all'allestimento delle mostre. La spedizione dovrà essere effettuata in porto pagato per tutto il percorso estero, e il Commissario preposto al Padiglione avrà cura di indicare alla Segreteria della Biennale il nome della Casa di spedizioni alla quale il trasporto è stato appoggiato alla frontiera italiana, in modo che la Segreteria possa dare tempestive istruzioni per il transito doganale e per l'inoltro a Venezia.
Qualora l'invio delle opere sino a destinazione venga eseguito con un mezzo diverso da quello ferroviario, la spesa relativa al percorso italiano sarà rimborsata, sia per l'andata che per il ritorno, in ragione del nolo ferroviario a piccola velocità, per uguale percorso e tonnello, nella misura della tariffa speciale accordata per i trasporti della Biennale.
Qualora, per un ritardo della spedizione, si rendesse necessario l'inoltro a grande velocità, la differenza di nolo rimarrà a carico del Governo della Nazione partecipante.
- 19 Ai Commissari stranieri presenti a Venezia verrà offerta l'ospitalità nel periodo dei lavori della Giuria Internazionale per l'assegnazione dei premi.

PARTECIPAZIONE ITALIANA

- 20 Gli artisti italiani partecipano alla XXV Biennale:
 - a) invitati dal Presidente dell'Esposizione, a designazione della Commissione per le Arti Figurative;
 - b) ammessi per giudizio della Giuria, alla quale sottopongono le opere.

APÊNDICE 1

Entrevista com a artista Maria Bonomi concedida a autora Depoimento com foco sobre a representação do Brasil de 1964 Contato realizado por telefone (28 min)

Conversamos por telefone e logo no início avisa: Meu nome é Maria e senhora está no céu, por favor!⁴⁵⁵

EA: *Maria, o que teria pra dizer sobre a edição de 1964, que inaugurou o pavilhão brasileiro e contou com a participação de Murilo Mendes?*

MB: Isso é uma coisa muito importante, falar desta edição. Eu estive lá.

EA: *Já a procuraram em algum momento para falar a respeito desta edição?*

MB: Sim, mas não era algo tão específico como agora. Eu participei intimamente, muito de perto, me tornei amiga do Murilo e da Saudade, convivi com eles muito de perto lá em Veneza e foi tudo muito atribulado porque foi exatamente neste ano, no momento da bienal que houve a mudança do governo, houve “aquela coisa”. E eu estava lá, Murilo me convidou, participei com gravuras, se não me engano.

EA: *Sim, foram gravuras.*

MB: Foi inaugurado o pavilhão que era lindo, do Henrique Mindlin, um pavilhão lindo, saímos de lá todos encantados! Eu estava com as gravuras e estava com a função de ajudar muito, levamos Tarsila, levamos várias coisas. Durante o momento que estávamos lá, justamente neste momento, estourou a ditadura, caiu o governo. Tanto que o Ciccillo Matarazzo estava lá com um grupo muito grande. Era muito engraçado porque eu estava dando muita assistência a ele e de repente não tivemos nenhum apoio, porque a Embaixada caiu e o... como se chamava o embaixador?

EA: *Hugo Gouthier*

MB: Isso, Gouthier que tinha acabado de comprar para o governo brasileiro o Palácio Dória Pamphilli, em Roma. Aí o Ciccillo me dizia: Maria, caiu o governo, quem vai fazer o discurso, quem vai assumir? Eu respondi: Você! Porque tinha que ter um governante, e ficou uma coisa muito estranha, porque o Gouthier não podia mais, ele tinha sido praticamente exonerado, porque mudou a gerência e a gente estava lá em pleno trabalho. Tanto que deixou de existir verba. Deixou de existir tudo. Eu lembro que eu levei as obras da Tarsila cobertas com umas capas de chuva numa gôndola para os Giardini! Até tive problema para descarregar as obras, porque estava sozinha com o rapaz que estava me ajudando, porque sumiu todo mundo. Aliás, veja bem essa coisa da data depois, porque nós chegamos lá, nos instalamos,

⁴⁵⁵ Siglas EA para Edmárcia Andrade e MB para Maria Bonomi.

estava tudo direito, ficamos uns dois dias. E de repente, veio o anúncio daquilo. E o Brasil deixou de existir, era uma situação “Maduro”, uma situação muito confusa, não havia mais verba, teve gente que saiu correndo, diplomata que saiu, então ficou o Murilo, que é um poeta, uma pessoa maravilhosa, com a Maria da Saudade Cortesão, que fazia a grande dama nos Giardini! Era muito interessante porque toda hora ela ia para o microfone central e pedia para localizar Murilo Mendes. E eles anunciavam: “La moglie del signor...” (risos) E vice versa, ele adorava isso! Os dois lá... e eu correndo! Se não me engano tinha a Anna Letycia também.

EA: *Anna Letycia foi na edição anterior de 1962.*

MB: Isso, não foi em 64. Eu sei que eu estava lá desesperada porque tinha que fazer tudo e o Ciccillo estava com a esposa, Yolanda Penteado, estava com a amante espanhola num outro hotel e a Maria Alice no terceiro hotel! (faz uma brevíssima pausa) A espanhola foi aquela com a qual ele casou praticamente no fim da vida, que é aquela que nunca o abandonou, e ele nunca a abandonou também - E sei que eu passava o dia carregando coisas de gôndola, e esse clima horrível: “nós não vamos poder abrir, o Brasil não pode abrir, porque não tem uma representação diplomática”, e o Gouthier estava lá, mas ele não podia exercer, então era uma situação difícil. Se você me perguntar do movimento político, foi muito mais marcante do que qualquer outra coisa. E quem fotografou e fez muito sobre isso foi o Jayme Maurício, que é um jornalista do Rio, do Correio da Manhã, pode procurar, os números do Correio da Manhã dessa época podem te falar bastante coisa.

EA: *Sim, falaram muito, foi onde peguei muitas informações para o meu trabalho!*

MB: Tem até uma fotografia minha em cima do Leão de Veneza, que ele publicou. (risos)

EA: *Vocês tiveram, então, que trabalhar na montagem das obras no pavilhão?*

MB: O Ciccillo estava acompanhado pelo Pacileo que era o advogado dele, e foi um trabalho insano de montar. Foi uma delegação muito interessante. Eu não lembro bem se eu participei de outra, como participei dessa aí... Eu acho que participei sim, porque o Murilo me deu até um comentário, acho que participei duas vezes.

EA: *Pelas minhas pesquisas, não encontrei outra edição que você tivesse participado. Inclusive, você foi a única artista que vendeu uma obra naquela edição para o artista Emilio Vedova. chegou a conhecê-lo?*

MB: Eu conheci bastante ele, porque ele tinha vindo ao Brasil, ele veio depois, se não me engano e me convidou pra ser assistente dele, durante a bolsa que iria ter na Alemanha. Teve uma bolsa da Fundação Ford. Eu conheci muito ele, a Ana Vedova, cheguei a me hospedar com eles, mas posteriormente. Mas o ponto de partida foi essa bienal. Que foi uma coisa! Nós tínhamos que abrir o pavilhão, entende? Essa que era a questão. Tivesse ou não tivesse governo, Embaixador ou não, o pavilhão tinha que ser aberto e estar todo montado. Eu corria com as pinturas da Tarsila debaixo do braço, protegendo da chuva, totalmente sem nenhum apoio, nem nada. E foi muito bonito, porque de certa maneira, Murilo e Saudade passeavam pelos Giardini, não estavam muito ligados com essa catástrofe que estava acontecendo. E por outro lado havia os que diziam que éramos os sacanas brasileiros, porque tinha os dois lados, né? Tinha quem dizia que a gente estava lá porque éramos membros do governo ruim e quem dizia que a gente estava lá porque pertencíamos à revolução. Então foi uma coisa muito ambígua, como sempre. E eu sempre digo: Os governos passam e os artistas ficam. Nós não

estávamos cuidando da questão política, mas da questão do país mesmo, de resistir, foi muito importante ter feito o pavilhão! E quem fez esse pavilhão foi justamente o governo anterior. (Lembra de uma história) O Vedova quando faleceu me deixou uma obra de herança, e eu não fui buscar essa obra até hoje. Ele tem uma fundação. Eles me surrupiaram, tive que pegar um advogado. Olha, eu estou com 83 anos e estou cansada dessas safadezas, dessas coisas, não quero mais saber de correr pra brigar, porque tudo é assim... os italianos são difíceis, apesar de eu ter nascido lá. Passaram a mão nesse quadro! Mas isso é uma coisa recente. Murilo... acima do bem e do mal, não tinha nada disso. Enfim, era uma delegação muito ativa, mas que levou uma cacetada, né? Porque foi bem no meio... será que não foi no dia? Veja um pouco se as datas não batem... Porque foi uma obsessão que não tínhamos mais nada, não tínhamos proteção, não tínhamos apoio, foi nesse momento.

EA: *O golpe no Brasil foi deflagrado em 31 de março e a inauguração da Bienal foi 20 de junho, realmente a situação estava no auge.*

MB: Sim, foi assim mesmo. E houve uma grande acusação contra a Embaixada. Aliás, foi um grande negócio que o Brasil fez, ter comprado aquele palácio lindo.

EA: *Sim, tudo negociado e comprado pelo Hugo Gouthier, que inclusive criou lá a Galeria de Arte da Casa do Brasil, com a qual Murilo colaborou, você sabe algo a respeito?*

MB: Eu não sei, não me mantive vinculada, não participei. Aliás, vou te confessar que nunca entrei naquele embaixada! (risos) Eu tive um grande amigo, o André Matarazzo que foi nomeado embaixador e eu fujo desses amigos que fazem essas coisas políticas, e nunca entrei. Mas passei em frente, sei onde é.

EA: *A sua participação em Veneza, o que significou para a sua carreira? Como foi esse pós-Bienal?*

MB: Foi muito bom porque eu fiz um contato lá, com uma galerista alemã que me convidou para fazer uma exposição individual na Alemanha, e ficou minha marchand, até hoje ela é minha marchand. A Galeria Buchholz, em Munique. Olha, a gente estava tão envolvido com a Bienal, eles me deram essa chance e nem sei quantas obras eu levei.

EA: *Você levou 25 gravuras.*

MB: Eram obras pequenas, eu faço obras muito grandes, mas naquela época, não eram tão grandes.

EA: *Você ajudou a escolher suas obras?*

MB: Murilo escolheu. E eu não fiquei muito satisfeita. Ele lia mais poeticamente do que eu plasticamente. Eu não tenho muita memória deste momento, porque estávamos neste empenho de fazer a exposição, que eu fiquei totalmente secundária em relação a mim mesma, porque eu tinha que trabalhar e montar o pavilhão, acabamos ficando sem ninguém. O Murilo desesperado! Me dizia: vamos lá, Maria! Passávamos o dia inteiro lá, tinham dois peões, e nós o dia inteiro com prego e martelo. Nós não fizemos muito o “glamour” da Bienal de Veneza, fizemos foi a carpintaria mesmo.

(Lembra) Murilo é encantador, um personagem mágico. Eu tenho uma recordação de Minas muito bonita, porque eu fui a Minas várias vezes, e isso também te lembra o Murilo, né?

Depois viemos a conhecê-lo, ele foi curador da exposição, ele até fala alguma coisa do meu trabalho, sempre foi muito amoroso, muito gentil, uma coisa assim... enfim... foi uma coisa muito emocionante... eu preciso reviver isso, não revivi muito, mas tinha que reviver isso.

EA: *Esse é um dos objetivos do meu trabalho, resgatar essas memórias que contam tanto da história do Brasil também, como o MAM, o MASP, a Bienal de São Paulo.*

MB: E olha que hoje isso está tão deformado. Hoje sou uma pessoa que processou a Bienal de São Paulo, quando fizeram a versão dos premiados da Bienal, eu fiz parte, mas como está lá um grupeto totalmente comercial eu sou considerada uma inimiga da Bienal hoje em dia. E eu fiz parte de tudo lá, depois me excluíram, porque hoje está um grupo totalmente do comércio, como vocês dizem. São colecionadores que fazem um trabalho de interesse, não são mais pessoas como Ciccillo que faziam o verdadeiro mecenato, hoje não há mecenato, hoje é tudo investimento, arranjo, tudo isso.

EA: *Você já era amiga do Ciccillo antes de Veneza, né?*

MB: Sim, eu fiz parte do grupinho que ele chamava pra ficar perto dele, pra ajudar, era eu, a Ana Letycia, a Teresa Lara Campos, que era sobrinha dele. Quando chegou a Guernica aqui em São Paulo, que foi uns anos antes (de Veneza) ele nos telefonou em casa, acho que era umas duas horas da manhã, sempre conto isso, eu era garotona, tinha uns 18 anos. Aí ele disse: “Olha vocês venham aqui porque está chegando uma obra muito importante de Santos, vocês têm que ficar aqui de noite, têm que ficar tomando conta. Aí eu falei: Ciccillo a gente vai, mas não se preocupe, ninguém sabe o que é a Guernica! (risos). Fui eu, aquele Guimar Morelo que era o montador, a Teresa Lara Campos, fomos dormir ao lado da Guernica, meio embalado ainda, tinha muito dessas coisas. (risos) O anedotário é grande! Enfim, ele me chamava pra essas coisas, chamava os jovens, éramos o grupinho dos jovens que estava ganhando fôlego (não se entende ao certo o que diz) na Bienal, era a única grande fonte. Enquanto isso, eu fazia o meu trabalho, depois eu vim a participar, ganhar prêmios, com gravura, eu sempre estava trabalhando como gravadora. O Krajcberg ajudou muito a abrir e fechar caixote ainda na primeira Bienal no Trianon, ele ainda era o imigrante polonês, haviam essas pessoas que trabalhavam, digamos que era o baixo clero, eram amigos do Ciccillo, depois ele nos convidava para comer pizza lá na Colomba, em Veneza, era o nosso troco! Não lembro agora, mas era muita gente que estava lá, mas se eu pego nos meus guardados, está tudo lá. Se você vier um dia pra São Paulo, será o maior prazer te receber no meu ateliê. Eu tive muita sorte, pois guardei tudo, não joguei nada fora.

EA: *Claro, isso tudo é relíquia nacional. Será um enorme prazer também visitar seu ateliê!*

MB: Mas falando mais sobre a inauguração do pavilhão, eu senti mais do que tudo, um descaso. De repente, estava uma delegação, estávamos inaugurando o pavilhão, e houve um descaso, um descaso gigantesco com o que estava acontecendo, e isso não importava. Os jornalistas que estavam lá... eu não lembro quem era o presidente naquele momento do Brasil.

EA: *João Goulart que foi deposto pelos militares.*

MB: Ainda era ele? Eu me recordo do Gouthier que era o embaixador em Roma, ele comprou aquele palácio lindo, e a delegação foi pra lá e eu fui convidada pela Bienal de São Paulo na figura do Ciccillo. a gente estava lá, um grupo grande de gente, jornalistas também. Íamos inaugurar o pavilhão, foi esse momento. E nós chegamos lá e a situação estava assim: não

havia apoio da Embaixada, estava para entrar outro embaixador, sei lá, não tinha ninguém no comando, e o Ciccillo assumiu o comando, em plena operação, neste momento de passagem. Então foi muito esquisito porque todos os países tinham uma representação diplomática e nós não tivemos. O próprio Ciccillo representou. E ele estava muito ansioso com isso. Ele perguntava se podia fazer aquilo, e eu disse, “Faça, você representa o Brasil e os artistas, você pagou um monte de coisa..” (risos). Nós não tivemos bandeira na inauguração. Eu senti muito mais uma coisa de não importância do que de perseguição. Não é que tinha alguém lá que veio pra dizer não, não pode. Simplesmente fomos largados. Tanto assim que não tivemos ajuda, verba, nada oficial.

EA: *Houve alguma comunicação para vocês do que estava acontecendo, que Embaixador não estaria presente, por exemplo?*

MB: Acho que sim, que as pessoas que estavam lá receberam, o Ciccillo deve ter recebido, acredito eu, mas não o Murilo Mendes ou nós, era uma coisa sem importância. E vou te dizer, hoje perdura e perdurou durante o governo do Lula. Ao menos que seja um envio oficial do país, o que está prevalecendo hoje são essas feiras de arte. O que é uma coisa cultural, pura, não tem o menor sentimento, menor apoio. Tanto assim que a minha exposição que estava em Liubliana, agora na Galeria Jakopic, convidada pela Bienal de Liubliana, no ano retrasado a devolução dela para o Brasil custou 12 mil dólares, e quem pagou foi o local que expôs, foi a Bienal de Liubliana. Aqui só tive problemas com a entrada, essas coisas... é triste, muito triste quando não há uma política, a não ser políticas comerciais, não sei se estou te explicando.

EA: *Sim, perfeitamente.*

MB: Se você não se enquadrava numa galeria, você não se enquadrava numa feira, você não está prestando vassalagem à feira, essas coisinhas que eles fazem, que têm o maior apoio, você não existe, não acontece, você incomoda. Então, era um pouco o prenúncio de um sistema. Agora, a Bienal foi inaugurada privadamente, não teve ato oficial, foi o único país que não teve, isso deixou a gente muito chateado.

EA: *Maria, falando um pouco dessa inauguração, o que você lembra desse dia?*

Foi inaugurada junto com a Bienal, mas não teve representação, tem até a Conchinchina, até Cuba tinha uma representação, porque era uma cerimônia, né? E nós não tínhamos, foi o Ciccillo, mas que era um mecenas, mas não tivemos um embaixador, hasteamento de bandeira. Não sei o que você conseguiu coisas na imprensa, mas criou-se uma certa desconfiança “o que está acontecendo com esse país, com essa turma que tá aí?” Aí você imagina, era a primeira exposição retrospectiva da Tarsila, importante, que estava se fazendo e não teve uma cobertura, nada, nada.

EA: *E vocês, delegação que estava ali, falavam a verdade para as pessoas do que estava acontecendo?*

MB: Nós falamos, mas cagando de medo, né? Porque não sabíamos nada do que estava acontecendo. Naquele momento não tinha Whatsapp, não tinha rede! (Risos) Aí ficou uma coisa mais lúdica a apresentação. Pra mim foi muito importante porque eu tive contato com uma galeria alemã, que me acompanhou por muitos anos, até hoje coleciona as minhas coisas, eu fiz uma exposição em Munique em seguida, quer dizer, eu me ajeitei com as minhas coisas lá. Veja, eu já levava nesta exposição aquelas gravuras chamadas “Situação”, você viu a lista,

né? Elas já eram referentes ao que estava acontecendo. Porque no Brasil já havia começado a ditadura. Eu passo a fazer uma gravura que é diferente, ela não tem gravação, ela é em *intaglio*, é só *intagliata*, não é gravada.

EA: *Como é esse processo do intaglio?*

MB: Porque eu sou gravadora, né? Então eu posso gravar com instrumentos que deixam fios, sinais leves, e posso entalhar, deixando pedaços mais fechados, que não tinha alegria. Eu tirei a parte alegre da minha gravura. Deixe eu ver se tenho a lista fácil aqui. Porque eu faço gravuras que não são alegres, são gravuras com uma certa retenção.

EA: *Eu tenho a lista aqui das obras que você levou para Veneza.*

MB: Você pode ler pra mim alguma coisa?

EA: *Inclusive a “Situação II” ela foi comprada pelo Vedova.*

MB: Exatamente. Eu fiz Situação I e II, que eram as seis primeiras gravuras políticas que eu fiz.

EA: *Você levou “Diálogo”, “Encontro”, “Pintura”, “Básico” todos de 60. Depois, 62: “Palco”, “Espaço”, “Engrenagem”, “Árvore com frutas”, “Renascimento”, “Personagem”, “Preamar”. De 63: “Situação I, II, III, IV”.*

MB: Estas foram as primeiras gravuras políticas que eu fiz de uma grande série. Com os anos, vai depois para “Liberdade Condicional”, vai para “Balada do Terror”, já nos anos 70. Eu começo a série política com essas gravuras chamadas “Situação”.

EA: *Muito emblemático elas estarem em Veneza em 1964.*

MB: E foi muito emblemático o Vedova comprar, porque ele sabia que eu era uma ativista. Mas tudo era meio surdina, a gente trabalhava muito. Eu fiz a “Águia” também depois, uns anos depois, que são as gravuras onde não há gravação, só “in taglie”. Um momento de transição, e foi muito importante. Quem fala disso é a Mayra Laudanna, naquele livro da Grifon que foi editado na Suíça agora, “A dialética Maria Bonomi”. Você conhece o livro? Porque ele só tem lá fora.

EA: *Não conheço ainda, mas quero conhecê-lo!*

