

# A construção de um projeto para a arte no Brasil:

## a gênese da Fundação Bienal de São Paulo

Verena Carla Pereira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. Mestre em Multimeios e bacharel em Comunicação Social com habilitação em MídiaLogia.

**Resumo.** A Fundação Bienal de São Paulo, criada na década de 1960, após a separação do projeto das Bienais de São Paulo do Museu de Arte Moderna paulista, ainda hoje se mantém como uma das maiores empresas ligadas à arte no Brasil. Atualmente, a Fundação conta com uma grande estrutura administrativa, que desenvolve atividades constantes, não se atendo somente à organização da mostra bienal. A gênese desta organização remonta ao início do século XX, mais precisamente à década de 20, quando o Brasil tem seu primeiro contato com a arte moderna. O desenvolvimento dos ideais modernistas culmina na criação de uma organização maior que podia se dedicar exclusivamente à manutenção deste projeto.

**Palavras-chave.** Fundação Bienal de São Paulo, arte moderna, Bienal de São Paulo.

**The development of a project to the art in Brazil: the genesis of the Bienal de São Paulo Foundation**

**Abstract.** The Bienal de São Paulo Foundation remains as one of the largest art-related companies in Brazil. It was created in the 60s, when the efforts to carry on with the biennial exhibitions were detached from the Museum of Modern Art of São Paulo. Currently, the Foundation has an extensive administrative structure, which implements constant activities, not solely sticking to organization of the biennial exhibitions. The genesis of this organization dates back to the early twentieth century, more precisely in the 20s, when Brazil had its first contact with modern art. The development of modernist ideals culminated in the creation of a larger organization that could be exclusively devoted to the maintenance of this project.

**Keywords.** Bienal de São Paulo Foundation, modern art, Bienal de São Paulo.



A origem do projeto das Bienais remonta às primeiras décadas do século passado, mais precisamente à Semana de Arte Moderna de 1922. A arte pouco ousada que era produzida no Brasil possuía forte influência do que havia sido criado no período da Missão Francesa. De forma geral, a arte que havia se desenvolvido até aquele momento estava ligada a um cerimonial político-religioso, ou seja, se estabelecia através de estreitas relações com a religião, o Estado e a aristocracia. Nesse contexto, a Semana de 22 trazia um novo espírito revolucionário, que confrontava o gosto da burguesia paulista. Seguindo a tendência europeia, os jovens, poetas e artistas, contaminados pela energia moderna, se afastavam dos cânones do academicismo e proclamavam sua autonomia. O interesse brasileiro pela absorção da novidade europeia não era unidirecional. A Europa também começava a se afastar de uma visão provincial e a admitir que pudessem haver outras culturas dignas de apreço fora de seu território.

Os primeiros anos do Modernismo no Brasil foram orientados pela crença na construção de uma “nova civilização”, pautada na visão de uma cultura brasileira e no plano de uma nação modernizada. De acordo com Mário de Andrade, em seu texto *O movimento modernista*, de 1943, os objetivos primordiais seriam: o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

No Brasil, o Modernismo toma corpo na cidade de São Paulo, onde os entusiastas buscam romper com uma sociedade urbana que ainda possuía fortes elementos patriarcais e conservadores. Em termos político-econômicos, nesse período o país vivia a euforia do *boom* cafeeiro, que ditou as regras para o processo de modernização. O excesso de lucro proveniente do comércio do café passou a ser aplicado na indústria e no aparelhamento urbano da cidade. Em termos políticos, além do Partido Comunista (formado a partir da Greve de 1917), é fundado também o Partido Democrático, do qual muitos modernistas se tornam adeptos. Surge uma forte imprensa, que serviu de veículo para disseminação dos ideais modernistas, representando a conscientização de que o desenvolvimento intelectual encontrava-se defasado em relação ao desenvolvimento material.

Por se tratar de um movimento com atuação e influência direcionada a um determinado grupo social, não podemos afirmar que o Modernismo se multiplicou como um movimento nacional, mas sim como um movimento emancipador das artes. A partir da segunda metade da década de 1920, o movimento transcendeu as fronteiras dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, sua propagação devido principalmente aos periódicos lançados por seus diversos entusiastas. Assim, o



Modernismo se inseria em um grande processo social, político e histórico, que ia muito além das questões estéticas da arte. Seu ideal revolucionário e inovador será base para os interesses em torno do projeto de criação da Bienal de São Paulo.

A nova configuração econômica, baseada no lucro pelo café e na industrialização, além de enriquecer as tradicionais famílias paulistas, também enriqueceu os imigrantes. O movimento Modernista se organiza em torno dos grandes saraus literários dos aristocratas, como o Senador Freitas Valle, Paulo Prado e D. Olívia Guedes Penteadó (tia de Yolanda Penteadó, a primeira dama da Bienal). Também foi incorporado ao movimento o escritor e diplomata Graça Aranha, que de forma oportuna aos entusiastas, exercia um papel de peso para dar idoneidade ao projeto. Nesse período, uma família em especial dá início à construção do seu patrimônio, os Matarazzo, família que será decisória no projeto das Bienais, através da figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo.

Entres os anos 1930 e 40, surgem em São Paulo diversos grupos, movimentos e atividades coletivas que podem ser vistos como precursores do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e conseqüentemente da Bienal: iniciativas como o SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna); o CAM (Clube dos Artistas Modernos); a Família Artística Paulista; o Grupo Santa Helena; os Salões de Maio; os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos; o Clubinho; e o Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias. Todos esses grupos e iniciativas marcaram a evolução do movimento modernista e propiciaram a São Paulo um ambiente favorável a uma iniciativa ambiciosa, com bases mais sólidas e permanentes: o MAM-SP. Paulo Mendes de Almeida analisa da seguinte forma a importância dessas iniciativas: “Pode-se dizer que, nesse período de breves guerrilhas, autônomas e por vezes aparentemente discordantes, como que o facho das novas e vitoriosas tendências, mormente no campo das chamadas artes visuais e plásticas, era passado de mão a mão, reavivada a sua chama, para que não se extinguisse” (ALMEIDA, 1976, p. 203).

O desenvolvimento cultural também atinge o plano legislativo: parte significativa da legislação cultural vigente até os dias de hoje é criada no Estado Novo, principalmente no que tange ao patrimônio cultural.

A concepção totalitária do período buscava disciplinar todos os campos de relevo social, entre eles, a cultura. Assim, a cultura assume papel importante na construção da estratégia de Estado e seu investimento é focado no plano simbólico/ideológico, com o objetivo de legitimar o projeto nacional do regime.



Entretanto, é importante notar que todas essas transformações que passam a imperar no setor cultural após a Semana de 22 se mantiveram restritas a uma pequena minoria que as podia fruir. A limitação do alcance da cultura no Brasil é algo que irá permear a história do país e também das Bienais, que se inserem no modelo de equipamento cultural limitado a pequenos círculos, formando um único público disponível para consumir e difundir os produtos e serviços culturais. Essa elite cultural irá guiar a criação do projeto das Bienais e assim assumir a função de “comissária” da coletividade e formadora dos consensos.

A cidade de São Paulo, nos anos 1950, absorvia as diversas mudanças surgidas com ideal moderno e adquiria contornos definitivos de metrópole. Desde o pós-guerra, esta era a tendência seguida pela maioria das grandes cidades mundiais, ou seja, a configuração destas novas metrópoles estava pautada em um processo de redefinição das funções urbanas e na readequação do espaço. A capital paulista perdera o ar acanhado dos anos de advento do Modernismo, e a economia, antes baseada no comércio cafeeiro, é suplantada por uma forte indústria. A província “desprovincianizou-se” e tomou, do Rio de Janeiro, a dianteira nos processos econômicos, políticos e agora culturais. “São Paulo parecia estar apontando para a possibilidade de um modelo brasileiro econômica, política e culturalmente sustentável” (PIGNATARI, 2001-02, p. 12).

Os setores emergentes dessa nova configuração da sociedade – indústrias e organizações de imprensa – tomam a dianteira do movimento cultural e constituem um novo tipo de mecenato. A partir de então, revela-se um modo singular de exercício das atividades culturais, pautado no apoio privado, que irá se materializar na década de 1950. Assim, a Bienal assegurou o empreendimento iniciado pela Semana de 22 e incorporou a chamada “arte moderna” na vida social do país. “A Semana de 22 reciclou os artistas, a Bienal, o público” (KNOLL, 2001-2002, p. 9). A parcela que irá agir de modo decisivo para a criação dos museus de arte e conseqüentemente da Bienal surge da união da antiga elite ilustrada e novos intelectuais da classe média, principalmente aqueles formados pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo – como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Além dos entusiastas nacionais, as atividades artísticas e culturais foram acompanhadas por uma crescente abertura ao exterior, e assim, houve a presença significativa de estrangeiros nelas.

No final da década de 40, o mecenato burguês adquire uma amplitude que a cidade até então não conhecera. E se manifesta sob formas inteiramente diversas. Já não se trata da burguesia cafeeira para qual a valorização da cultura, no brilho dos seus salões, tem função



aristocratizante...E muito menos de um mecenato “benemérito”, aplicado à manutenção de pequenas instituições ou de protegidos. Trata-se de um mecenato eminentemente burguês e de uma burguesia industrial, suficientemente rica para despender grandes somas de dinheiro. Oriundos da burguesia industrial, predominantemente de origem imigrante, esses mecenas afirmavam-se numa sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão dos estrangeiros (ARRUDA, 2001, p. 116).

Essa nova conjuntura social, econômica e política do país culmina no projeto de criação de diversos museus – projeto este que segue na contramão da tendência mundial das vanguardas de negação do espaço museológico. Já no Brasil, os projetos museológicos carregavam promessas educacionais e civilizatórias. Assim, podemos pontuar no contexto de criação dos museus de arte no país, mais especificamente no MAM, cinco conjunturas. O projeto do MAM estava imbuído de uma intenção pedagógica de proporcionar aos artistas brasileiros condições de acesso às novas tendências artísticas mundiais. Sintomáticos da nova circunstância econômica do país, com foco na produção industrial, surgem os grandes empreendedores que adotam a causa cultural e articulam seus interesses no reconhecimento social e na busca por uma soberania política e econômica. À formação destas novas instituições está agregado o amadurecimento do tecido cultural do país, que se desenvolvia desde a Semana de 22. Outro fator de influência na constituição dos projetos museológicos é a crescente profissionalização da atividade artística, iniciativa liderada pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. Por último, podemos inserir a criação do MAM dentro do contexto das políticas de dominação cultural e civilizatória dos países hegemônicos, conforme veremos a seguir.

Desde a década de 1930 já se discutia a formação de um museu na cidade. Mário de Andrade e Sérgio Milliet defendiam a criação de um museu que abrigasse as obras do Modernismo. O último tinha uma reivindicação fundamentalmente didática, afirmando que “pela aquisição de trabalhos de nossos melhores artistas e pela compra de excelentes reproduções das obras estrangeiras, seria possível, não só ajudar os pintores honestos, mas ainda educar o público, o que talvez seja mais importante, e mais urgente” (MILLIET, 1942, p. 75). Assim, os movimentos de criação dos museus surgem inspirados na presença dos intelectuais, ilustrados e estrangeiros (no pós-guerra, artistas e intelectuais vieram para países em modernização, como o Brasil, em busca de novas oportunidades), que seguiam a dinâmica cultural típica dos países ricos.

Nesse cenário, se destacam dois arrojados empreendedores: Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand. O primeiro, envolvido com a



fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948; o segundo, responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947. Entre esses projetos museológicos e seus mecenas, nosso interesse reside no MAM de São Paulo e na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, que será central para formação da Fundação Bienal de São Paulo.

O empreendimento do MAM esbarra em um projeto econômico, social e político de magnitude mundial: o pan-americanismo. Em 1933, Franklin Roosevelt assume a presidência dos Estados Unidos. O país, mergulhado na Grande Depressão, adota a chamada *Política da Boa Vizinhação*, uma política pedagógica e disciplinadora de aproximação dos Estados Unidos com os países da América Latina. Dessa maneira, nós seríamos uma boa oportunidade para reestruturação da economia norte-americana: por um lado, os Estados Unidos usariam os países latinos para escoar sua crescente produção industrial; por outro, a América Latina era farta provedora de matéria-prima. Em razão das demonstrações de simpatia à Alemanha nazista, expressadas pela ditadura de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, o governo estadunidense priorizou ações de aproximação com o Brasil. O banqueiro Nelson Rockefeller dirigia o Office of Inter-American Affairs, o Birô, cuja função era divulgar a cultura norte-americana no Brasil, fortalecer um relacionamento fraternal entre os americanos do norte e os do sul e revelar uma imagem “positiva” da cultura brasileira aos norte-americanos. Especificamente no que tange às artes visuais, o Birô alia-se a instituições culturais de peso, como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), criado em 1929. Com o fim da guerra, a estratégia norte-americana no Brasil perde grande parte de seu fôlego. Rockefeller se desliga do Birô e reassume a presidência do MoMA. Por seu intermédio, o museu nova iorquino oferece às futuras instituições dedicadas à arte moderna (MAM-SP e MAM-RJ) treze obras modernas. A volumosa correspondência entre os representantes do MoMA e os líderes do movimento de apoio a criação do MAM em São Paulo (principalmente a partir do meio da década de 1940) confirma as declarações de simpatia para com o projeto brasileiro, que eram sempre entusiasmadas e recheadas de protestos de apoio.

O esforço norte-americano para assegurar sua presença no Brasil não foi em vão: a partir dos anos 1940, o Brasil foi gradativamente abandonando o modelo europeu e passou a se espelhar cada vez mais nos Estados Unidos, como exemplo de sociedade avançada e moderna.

A recriação do momento de fundação do MAM não é unânime. A versão na qual Ciccillo teria saído à frente do projeto, utilizando seus contatos



internacionais e seus fundos monetários, é a mais pontuada; Ciccillo havia passado longa temporada na Suíça, para cuidar de problemas de saúde, período em que conviveu com Karl Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim. Com ele, Ciccillo amadurece a ideia de fundar um museu de arte moderna em São Paulo. Entretanto, as diversas discussões para criação do MAM somente tomaram fôlego quando saíram do âmbito privado e amadureceram na esfera pública.

Em 1947, a Galeria de Arte Moderna é fundada. Mais tarde, levaria o nome de Fundação de Arte Moderna e depois viria a se oficializar como MAM. Nelson Rockefeller, em visita a São Paulo, oficializa a parceria do MoMA visando acelerar um momentum latente. Além da doação de obras, estabelece uma relação de cooperação, através da qual o MoMA prestaria serviços de consultoria a uma comissão formada para concretizar a fundação do MAM-SP. A comissão, formada por Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Eduardo Kneese de Melo, Rino Levi, Carlos Pinto Alves (braço direito de Ciccillo) e Assis Chateaubriand, teria como primeira tarefa eleger o líder que estaria à frente do novo empreendimento. Ciccillo Matarazzo, além de possuir o recurso financeiro para assumir o cargo, também havia acumulado um significativo acervo particular de obras do século XX, provavelmente aproveitando a queda dos preços no mercado de arte europeu, que se encontrava em condições precárias depois da 2ª Guerra Mundial. Assim, com o aval norte-americano, Ciccillo Matarazzo é oficializado como mecenas do museu a ser fundado em São Paulo.

Para administração do novo museu é criado um Conselho Administrativo, várias Comissões (que seriam extintas logo no primeiro ano) e uma Diretoria Executiva. O cargo de presidente foi delegado à Ciccillo, que passou a possuir, através do estatuto da instituição, grande parte dos poderes decisórios. Para a organização da exposição inaugural do MAM é indicado Léon Degand (membro do Partido Comunista Francês e fervoroso defensor da arte abstrata), assistido pelo galerista René Drouin. Em meio aos preparativos para a exposição, Degand é chamado por Ciccillo e convidado para assumir a Direção Artística do museu, que passa a ocupar o terceiro andar da sede dos Diários Associados de Chateaubriand, episódio justificado por jogos políticos que não nos cabe detalhar aqui. No início de 1949, Léon Degand e Matarazzo entram em conflito e Degand se desliga do Museu, sendo substituído por Lourival Gomes Machado.

Oficialmente, o Museu é inaugurado em 08 de março de 1949, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*. Em 22 de abril de 1950, o então governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros, promulga a Lei no



690, que autoriza por cinco anos a concessão da verba de 600 mil cruzeiros para o MAM. Em seus primeiros anos, o Museu e as Bienais eram financiados, basicamente, pela contribuição dos sócios, pela subvenção estadual e por doações. Nesse primeiro período, as atividades também teriam se valido de verbas pessoais de Ciccillo. Os pedidos por subvenções de outras instâncias governamentais, particulares e empresários eram constantes. Na documentação arquivada sobre o MAM e as Bienais, percebemos que a busca por apoiadores e facilidades fiscais era constante. São muitos os ofícios e correspondência nos quais Ciccillo ou seus diretores artísticos recorrem a empresários, governadores, prefeitos e ao presidente da república solicitando subvenções, doações ou até mesmo “cortêsias” como isenção do pagamento de impostos. Todos esses pedidos seguem sempre com um grande texto de abertura enaltecendo a importância das ações do museu e das Bienais para o desenvolvimento da arte brasileira.

Fundado o MAM, não demorou para que surgisse a ideia de uma exposição internacional periódica. Ciccillo havia sido convidado para integrar o júri da Bienal de Veneza, criada em 1895. O contato com a mostra italiana deu inspiração ao mecenas, que pretendia montar em São Paulo empreendimento no mesmo modelo. O MAM, que aos poucos também se responsabilizava pelo envio da delegação brasileira à Bienal de Veneza, somava pouco mais de um ano de existência quando Ciccillo começa a desenvolver a ideia de uma Bienal.

A Bienal de São Paulo deveria cumprir duas tarefas: colocar a arte moderna brasileira em contato com a arte do resto do mundo e conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial. Buscar inspiração em um empreendimento como a Bienal de Veneza, que já estava no centro das atividades artísticas europeias, parecia prático e menos oneroso. Entretanto, ao promover uma Bienal no Brasil, Ciccillo e o Museu teriam que atravessar diversos obstáculos logísticos, como a importação das obras vindas do exterior e os longos deslocamentos das mesmas. Além disso, não podemos deixar de considerar o fato de que muitos dos países europeus ainda estavam se reestabelecendo no pós-guerra e, portanto, a formação das delegações, por seus governos ou entidades credenciadas, também se mostrava um grande desafio.

Imbuído do modelo veneziano, Ciccillo, ao lado de Yolanda Penteadó empreendem a busca por parcerias com outros países para que estes enviem delegações a futura exposição internacional. O Itamaraty, por meio das embaixadas brasileiras, fazia a ponte oficial com o exterior, criando uma parceria que iria perdurar por muitos anos. Enquanto Yolanda, acompanhado por Maria



Martins, realizava viagens de caráter semioficial para convidar pessoalmente as representações estrangeiras, Ciccillo permanecia em São Paulo cuidando da organização da mostra. Yolanda carregava grande prestígio por ser originária de uma tradicional família paulista, detinha contatos preciosos no exterior e apresentava carta de apresentação de Getúlio Vargas. Assim, conseguiu articular o projeto da Bienal junto a vários países. A Família Matarazzo, embora lendária na sociedade paulista como modelo do imigrante bem-sucedido, não detinha a mesma influência que possibilitasse reivindicar terreno na promoção cultural.

Como vimos, a sustentação financeira da Bienal contou desde o início com contribuições governamentais crescentes. Entretanto, notícias dos jornais da época atestam que o advento da mostra está mais ligado às vontades do novo empresariado paulista. Nota no jornal *Diário da Noite*, intitulada *Lançamento da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna*, do dia 1º de dezembro de 1950, noticia o evento de lançamento da 1ª Bienal: “compareceram diversos industriais doadores de prêmios, como os Srs. Bellotti, Ramenzoni, Lanzara, Fazzini e Tito Pacheco”. De acordo com Maria Bonomi:

A gênese da Bienal de São Paulo é identificada claramente com efervescentes endereços, com autorias bem-definidas, enquanto o combustível necessário foi fornecido pelos ricos emergentes satisfeitos com suas conquistas financeiras já estabilizadas. Mas querendo algo mais, farejando o poder do pensamento (BONOMI, 2001-02, p. 28).

A primeira Bienal ocorreu no ano de 1951, durante 60 dias, no antigo Parque Trianon; reuniu 21 países e 1.800 obras, recebendo cerca de 100.000 visitantes. Presentes no ato inaugural estavam o Presidente da República, o Governador do Estado e o Prefeito da Capital, embaixadores e representantes diplomáticos ou consulares dos diversos países participantes. A segunda Bienal ocorreu entre fins de 1953 e início de 1954, sendo estendida para atingir as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, cuja comissão organizadora era chefiada por Ciccillo. Reuniu 4.000 obras, provenientes de 41 países, e demarcou a soberania da elite paulista, fixando o Parque do Ibirapuera (criado especialmente para as comemorações) como símbolo da cidade com obras modernistas. A terceira (1955) e a quarta (1957) edição da Bienal definem a estabilidade da mostra.

Já em seus primeiros anos, a Bienal se tornou evento-referência da produção artística ao ser inserida no calendário das grandes mostras internacionais. Além de se inserir no circuito global de arte, a mostra também exercia a função de apresentar ao público brasileiro o que estava ocorrendo na cena internacional



de arte, ou seja, a Bienal rompia com o isolacionismo provinciano do Brasil. Por meio das Bienais, os brasileiros puderam ver, pela primeira vez, obras de grandes artistas como Mondrian, Pollock, Van Gogh e Picasso (cuja *Guernica* foi enviada pela primeira vez à América Latina para participar da 2ª Bienal).

No final dos anos 1950, o projeto da Bienal passa a concorrer de forma desleal com as atividades do MAM. Em junho de 1961, Mário Pedrosa, com a autorização de Jânio Quadros, redigiu um projeto de lei propondo a transformação da Bienal em uma instituição pública autônoma. O desinteresse de Ciccillo pelo museu era crescente, assim como as crises financeiras, já que a maior parte da verba era destinada à mostra internacional. O déficit da mostra neste período já alcançava a margem de 30 milhões de cruzeiros. Outro fato que teria contribuído para a urgência na divisão entre a Bienal e o MAM seria a separação do casal Yolanda e Ciccillo, supostamente motivado por um relacionamento amoroso entre Matarazzo e Wanda Svevo (secretária geral da Bienal). Transformada em entidade autônoma, a Bienal ficaria amparada pelos recursos do Estado, pois com as dimensões que havia atingido neste momento, não haveria iniciativa privada, por mais generosa que fosse, possível de custeá-la. Já o MAM seria transformado em uma fundação de economia mista, mantida por capitais municipais, estaduais, federais e particulares. A Bienal caminhava para um processo de autonomia em relação ao museu e a predileção de seu mecenas ficava evidente.

Cansado dos embates internos com os diretores do museu, que tolhiam com condutas técnicas sua desenvoltura e autoritarismo, além de sujeitá-lo a conflitos da vaidade pessoal, e decidido a concentrar os escassos recursos financeiros na realização das bienais, que, por outro lado, lhe traziam prestígio imediato, Ciccillo resolveu separar as duas instituições e, em seguida, acabar com o MAM de vez” (D’HORTA, 1995, p. 33).

Após um período de grandes turbulências e desgastes, a Bienal é separada definitivamente do MAM. Com fundos da Prefeitura, do Governo do Estado e da União, em 1962, após reunião da diretoria, é instituída a Fundação Bienal, com o objetivo de patrocinar e promover eventos artísticos e culturais de modo geral e, especificamente, exposições de artes plásticas bienais. A partir da sétima Bienal, a de 1963, o MAM já não era mais promotor do evento. Em 1963, o acervo do MAM, que aparentemente era em grande parte formado pelo acervo pessoal de Ciccillo e Yolanda, é doado à Universidade de São Paulo (origem do Museu da Arte Contemporânea – MAC). Durante alguns meses procurou-se um apoiador para o museu, até mesmo através de anúncios em jornais, para que o mesmo pudesse continuar aberto. Entretanto, a verba mensal de aproximadamente 1 milhão de



cruzeiros não foi obtida. Assim, em 1963, Ciccillo convoca uma assembleia que decide pela dissolução do MAM.

A Fundação Bienal de São Paulo persiste até os dias de hoje. Ao longo de sua história a instituição passou por graves contratempos, nos mais diversos níveis: no final da década de 1960 e início de 1970 houve boicote à Bienal de São Paulo, episódio cujo efeito político irá se prolongar por quase uma década; no final dos anos 1970, seu grande mecenas, Ciccillo Matarazzo, falece e deixa a instituição órfã. A partir dos anos 1980, o caráter da gestão da instituição fica inteiramente ligado ao perfil de seu presidente, e assim testemunhamos gestões com diversos contornos. Na década de 1990, com a entrada da Fundação Bienal no jogo das leis de incentivo e da busca por patrocínios através de renúncia fiscal, a instituição adquire de forma mais clara o status de empresa.

Hoje, a Fundação Bienal se mantém quase que exclusivamente por verbas provenientes da lei de incentivo fiscais, tanto para a realização de cada uma das exposições, como para manutenção da instituição durante os períodos de “entressafra” entre uma mostra e outra. A Fundação Bienal figura entre as poucas instituições brasileiras com estabilidade e/ou diversificação orçamentária, se colocando à frente das demais. Entretanto, assim como as outras, sofre com a herança de uma memória dispersa, oriunda de processos de gestão marcados por constantes rupturas.

## Referências

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Editora Scipione, 1992.

\_\_\_\_\_ e CANHETÊ, P. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

AMARAL, Aracy. *Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.



\_\_\_\_\_. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_. (org.). *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

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

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Editora Martins, 1978.

ARANTES, Otilia. *Acadêmicos e Modernos*. São Paulo: EDUSP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Política das artes*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru: EDUSC, 2001.

BARROS, Renato Teixeira de. *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte de São Paulo 1946-1949*. (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BONOMI, Maria. Bienal Sempre. In: *Revista USP*. São Paulo: n. 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.

COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: *Revista USP*. São Paulo: n. 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.

D’HORTA, Vera. (org.). *O olho da consciência*. São Paulo: Imprensa do Estado EDUSP/ Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

\_\_\_\_\_. *MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

DURAND, José Carlos. (org.). *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985)*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KNOLL, Victor. Bienais de São Paulo: 50 anos. In: *Revista USP*. São Paulo: n. 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.

MICELI, Sérgio. *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.



SPRICIGO, Vinicius. *Relato de outra Modernidade*: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. (Doutorado em Ciências da Informação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em junho de 2014.

