

Considerações sobre a I Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini

Considerations on the 1st São Paulo Biennial: a letter from Marco Valsecchi to Rodolfo Pallucchini

DOI: 10.20396/rhac.v1i1.13627

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO

Pós-doutoranda na Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP)

 0000-0001-8335-9622

Resumo

Este artigo tem como objetivo a discussão de alguns aspectos apontados na correspondência enviada pelo crítico de arte Marco Valsecchi ao secretário da Biennale di Venezia, Rodolfo Pallucchini, em novembro de 1951, a propósito de suas impressões acerca da primeira Bienal de São Paulo. Esta correspondência localizada no Arquivo da Biennale di Venezia é bastante relevante na medida em que ilumina não somente a opinião e expectativas dos italianos sobre a mostra brasileira, mas também os bastidores de sua realização.

Palavras-chave: I Bienal de São Paulo. Biennale di Venezia. Francisco Matarazzo Sobrinho.

Abstract

The objective of this article is to discuss some aspects pointed out in the letter sent by the art critic Marco Valsecchi to the Biennale di Venezia's secretary, Rodolfo Pallucchini, in November 1951, in regard to his impressions on the first edition of the São Paulo Biennial. The letter found at the Biennale di Venezia's Archive is very significant once it illuminates not only the Italians' opinion and expectation regarding the Brazilian show, but also the backstage of its execution.

Keywords: São Paulo Biennial. Biennale di Venezia. Francisco Matarazzo Sobrinho.

Caro Pallucchini, Con appena due ore di ritardo sul termine previsto, il 20 ottobre si è inaugurata la I Biennale di San Paolo; anche il catalogo ufficiale, sia pure con errori e clichés capovolti, fu pronto per la cerimonia d'apertura. Tale puntualità sorprese gli stessi brasiliani e è uno dei tanti segni che provano l'impegno di tutti gli organizzatori per la buona riuscita della manifestazione. La risonanza è stata enorme, sia sul piano ufficiale che sul piano mondano^{1,2}

Em 10 de novembro de 1951, Marco Valsecchi³, que fora comissário da Itália na I Bienal de São Paulo, envia uma carta⁴ ao Secretário Geral da Biennale di Venezia, Rodolfo Pallucchini⁵ fazendo um balanço detalhado de tudo aquilo que havia visto na I Bienal de São Paulo, desde a abertura, aos eventos oficiais comemorativos, à visitação nas seções e suas qualidades, aos críticos e aos prêmios concedidos. Tal relato que já era esperado por Pallucchini, uma vez que Valsecchi iria a São Paulo em substituição a ele próprio, também era aguardado, de certa forma, por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, que escreve a Pallucchini em 04 de novembro de 1951⁶, dizendo que esperava de Valsecchi e Giulio Baradel – que também tinha vindo da Itália como comissário – um comentário sobre a mostra, “sobre aquela experiência e compreensão que somente Veneza sabia oferecer”. Ciccillo continua afirmando acreditar que ambos voltariam à Itália e lhe contariam sobre o:

successo che ha arriso alla manifestazione, e delle interessante caratteristiche di tale successo. Vi diranno soprattutto dell'entusiasmo e dell'orgoglio con i quali la grande collettività italiana di S. Paolo ha accolto il contributo artistico dell'Italia. Vi diranno del successo di critica e di pubblico, che s'è polarizzato nelle sale riservate alla vostra delegazione. Vi diranno, infine, quanto profonda sia la nostra riconoscenza per loro, autorità ed organizzatori, che hanno saputo comprendere sin dal principio l'importanza della presenza italiana [...] oltre che a coronare questa loro preziosa collaborazione con attenzioni piene di sensibilità e con un generoso gesto che permetterà al Museo d'Arte Moderna di S. Paolo di annoverare nella sua collezione

¹ “Caro Pallucchini, Com apenas duas horas de atraso sobre o termo previsto, em 20 de outubro foi inaugurada a I Bienal de São Paulo; também o catálogo oficial, mesmo com erros clichés invertidos, estava pronto para a cerimônia de abertura. Tal pontualidade surpreendeu os próprios brasileiros e é um dos tantos sinais que provam o empenho de todos os organizadores para a boa ocorrência da manifestação. A ressonância foi enorme, seja no plano oficial, seja no dos famosos”. Todas as traduções do artigo foram feitas pela autora.

² Agradeço a contribuição de Marina Barzon com este artigo.

³ Marco Valsecchi (1913-1980) foi crítico de arte e jornalista italiano, publicou textos para catálogos e exposições de arte, artigos e livros; veio ao Brasil como comissário da representação italiana em 1951.

⁴ VALSECCHI, Marco. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. La Biennale di Venezia, A.S.A.C (Archivio Storico delle Arti Contemporanee). Mostre all'estero. Biennali di San Paolo del Brasile. Busta 1,10 nov. 1951.

⁵ Rodolfo Pallucchini (1909-1989) historiador da arte italiano, foi diretor de Belas Artes de Veneza entre 1940-1950, Professor de Arte Moderna nas universidades de Pádua e Bolonha de 1950 em diante; em 1947 assume o cargo de Secretário Geral da Biennale di Venezia no qual permaneceu até 1957. Seu nome aparece na historiografia da arte como aquele que contribuiu enormemente com as grandes mostras retrospectivas nas edições da Biennale di Venezia do pós II Guerra Mundial.

⁶ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. La Biennale di Venezia, A.S.A.C. Mostre all'estero. Biennali di San Paolo del Brasile. Busta 1, 04 nov. 1951.

opere squisite di creatori italiani. Il nostro successo, dunque, egregio Professore, basa buona parte della sua formula su di voi e noi siamo ben lieti di darvene atto.⁷

Ciccillo reforça, por fim, seu agradecimento pela participação da Itália na Bienal de São Paulo, o qual pode-se ponderar estar longe de ser algo meramente diplomático, pois Ciccillo certamente compreendia o quanto a adesão italiana era fundamental para que houvesse um caráter de oficialidade na sua iniciativa, ou seja, de fazer uma mostra “irmã” daquela veneziana. Sua ausência impactaria fortemente o resultado final não somente no ambiente artístico brasileiro, mas sobretudo, o internacional. A adesão da Itália, no entanto, custou bastante a chegar para Ciccillo, sendo que foi por intermédio pessoal de Yolanda Penteado, sua esposa na época, que se dá a sua concretização. A questão, no entanto, não se esgota aí pois, na realidade, Ciccillo havia buscado anteriormente mais do que exclusivamente a participação italiana na sua I Bienal de São Paulo, mas sim queria dela um apoio efetivamente oficial em termos organizacionais - e talvez até mesmo financeiro -, e nos convites aos países participantes, de modo que sua mostra fosse, de fato, uma derivação da mostra original. Seus pedidos, nesse sentido, não se dão inicialmente por meio de uma comunicação direta abordando o assunto, mas entram na esteira da comunicação feita por Ciccillo sobre a representação brasileira na XXV Biennale di Venezia de 1950 – depois de uma malsucedida tentativa de fazer o mesmo na edição de 1948, a primeira do pós II Guerra Mundial. As cartas de Ciccillo tratam sempre desse assunto para depois adentrarem na questão da realização de uma Bienal em São Paulo com apoio oficial daquela de Veneza; algumas vezes, para dar suporte ao seu pedido de colaboração, Ciccillo chama a atenção para o fato de que o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) sozinho tinha conseguido viabilizar a representação brasileira na XXV Biennale di Venezia, além de ter instituído um prêmio no valor de 500.000 liras a favor da Biennale di Venezia, a ser destinado a quem desejasse. A primeira carta localizada, data de 1º de junho de 1950, em que Ciccillo escreve a Pallucchini o seguinte⁸:

Altra manifestazione che il Museu d'Arte Moderna sta organizzando è la Biennale di S. Paulo, attenendosi per quanto possibile al regolamento di quella di Venezia. Tale iniziativa ha destato grande interesse negli ambiente artistici locali [...] Gradirei, in

⁷ “o sucesso atingido e das interessantes características de tal sucesso. Lhe dirão sobretudo do entusiasmo e do orgulho com os quais a grande coletividade italiana de S. Paulo recebeu a contribuição artística da Itália. Lhe dirão sobre o sucesso de crítica e de público, que se dividiu nas salas reservadas à vossa delegação. Lhe dirão, enfim, quão profundo é nosso reconhecimento por eles, autoridades e organizadores, que souberam compreender desde o início a importância da presença italiana [...] além de coroar a preciosa colaboração dada com atenção repleta de sensibilidade e com um generoso gesto que permitirá ao Museu de Arte Moderna de S. Paulo contar com lindíssimas obras de criadores italianos em sua coleção. O nosso sucesso, então, egregio Professor, se baseia em boa parte na vossa fórmula e nós temos o prazer de reconhecer isso.”

⁸ MATARAZZO, Ciccillo. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, caixa XXV Biennale di Venezia. Carta localizada também em La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Mostra all'estero, Biennale di San Paolo del Brasile, busta 1, 01 jun. 1950.

proposito, dalla Sua esperienza e competenza qualche consiglio, come pure gradirei moltissimo che si stabilisse qualche legame tra la Biennale di S. Paulo e quella di Venezia, tenuto evidentemente in dovuto conto e considerazione che noi adesso sorgiamo in questo campo e non abbiamo né ambiente né tradizioni paragonabili con quelle internazionalmente conosciute di Venezia. Il Museu d'Arte Moderna sta dando forza a dette iniziative principalmente in vista del Centenario della città di S. Paolo che avrà luogo nel 1954 e per cui, in tutti i settori, si sta lavorando alacremente per portare a compimento grandi programmi. Sono convinto che l'Italia, legata al Brasile per forti vincoli di consanguineità, non mancherà di avere in tale occasione una posizione di distacco attraverso le sue manifestazioni industriali, artistiche ecc. Mi auguro che la partecipazione del Brasile alla Biennale di Venezia di quest'anno servirà di utile mezzo per un maggiore incremento degli scambi culturali tra i nostri Paesi.⁹

A Biennale di Venezia se furtava de responder aos apelos de Ciccillo, que continuou insistindo, como se depreende da carta que envia em 10 de agosto de 1950 novamente a Pallucchini¹⁰, em que começa falando sobre o retorno ao Brasil das obras brasileiras que haviam participado da XXV Biennale di Venezia, para mais adiante falar que esperava enviar dentro de algumas semanas a ele e a Giovanni Ponti¹¹ o primeiro material informativo da manifestação artística internacional que se preparavam para lançar [a Bienal de São Paulo], fazendo um lembrete: “Questo Le dico... anche per ricordarLe l'importanza e il valore che ammettiamo ai Suoi consigli e alla Sua preziosa collaborazione”¹². No dia 28 do mesmo mês, Pallucchini responde¹³ sobre a questão do retorno das obras, e com relação à Bienal de São Paulo, apenas diz que ficava agradecido pelo envio do material informativo de tal mostra e que lhe assegurava que seria um verdadeiro prazer poder se ocupar a seguir da participação do Brasil em Veneza e de continuar os esforços da produção ativa que Ciccillo fazia, ou seja, de tornar conhecidos os artistas brasileiros na

⁹ “Outra manifestação que o Museu de Arte Moderna está organizando é a Bienal de S. Paulo, atendo-se o máximo possível ao regulamento daquela de Veneza. Tal iniciativa despertou grande interesse nos ambientes artísticos locais [...] Gostaria, a propósito, de sua experiência e competência alguns conselhos, como também gostaria muitíssimo que se estabelecesse algum laço entre a Bienal de S. Paulo e aquela de Veneza, tendo evidentemente em conta e consideração que nós aparecemos neste campo e não temos nem ambiente nem tradições comparáveis com aquelas internacionalmente conhecidas de Veneza. O Museu de Arte Moderna está dando força às ditas iniciativas principalmente em função do Centenário da cidade de S. Paulo que ocorrerá em 1954 e para o qual, em todos os setores, se está trabalhando com energia para que se cumpram grandes programas. Estou convencido de que a Itália, ligada ao Brasil por fortes vínculos de consanguinidade, não deixará de ter em tal ocasião uma posição de destaque por meio de suas manifestações industriais, artísticas, etc. Fico feliz que a participação do Brasil na Bienal de Veneza deste ano servirá como um meio útil para um maior incremento das trocas culturais entre os nossos países.”

¹⁰ MATARAZZO, Ciccillo. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, caixa XXV Biennale di Venezia, 10 ago. 1950.

¹¹ Giovanni Ponti (1896-1961) foi professor universitário, um dos fundadores do Partido da Democracia Cristã e um dos principais animadores e coordenadores da Resistência Italiana; sua participação como ativista político foi intensa. A Biennale di Venezia foi reaberta após a II Guerra Mundial sob sua direção, sendo ele o responsável pela indicação de Pallucchini como secretário geral.

¹² “Isto lhe digo... também para lembrar-lhe da importância e do valor que damos aos seus conselhos e à sua preciosa colaboração”.

¹³ PALLUCCHINI, Rodolfo. [Correspondência]. Destinatário: Ciccillo Matarazzo. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, caixa XXV Biennale di Venezia, 28 ago. 1950.

Europa. Em 18 de novembro de 1950, Ciccillo escreve novamente a Pallucchini¹⁴ falando que atendendo a pedidos de diversos países, havia decidido adiar a “nossa Bienal” para outubro de 1951 ao invés de março, fato que Ciccillo havia anunciado nos jornais brasileiros¹⁵. Ele ainda coloca que em breve lhes enviaria o material informativo que lhes havia prometido e que começaria com a divulgação deste assunto após o anúncio oficial da manifestação. Como visto, Ciccillo até aquele momento, estava sem uma resposta efetiva da Biennale di Venezia, e naquela correspondência lhe faz mais um apelo:

Ora che la manifestazione si è trasformata in una realtà che richiede tutti i nostri sforzi, io mi dirigo a Lei per vedere se fosse possibile raggiungere, sulla base delle amichevoli e cordiali relazioni sempre intercorse fra noi, una collaborazione fra le due Biennali, che consideriamo quanto mai preziosa. Intendendo per collaborazione quei contatti costanti che offrano a noi che ci accingiamo con entusiasmo a tanto ambizioso compito, utili suggerimenti e orientamenti nati dalla vostra profonda esperienza. Io penso che, oltre a tutto, questo collegamento potrebbe apportare, per il futuro, reciproci vantaggi: anche se S. Paolo compie in questo campo i suoi primi passi, rispetto alla tradizionale mostra veneziana. Nei giorni scorsi ho firmato a New York, con Nelson Rockefeller un accordo - di cui Le accludo copia¹⁶ - che contribuirà a sviluppare ancor più il programma delle nostre attività. Questo passo, annunciato dalla stampa dei due Paesi con il massimo rilievo, rafforza le mie speranze di conseguire anche con l'Italia un maggior rafforzamento di rapporti nel campo artistico. So quale apporto può significare per la realizzazione dei nostri piani, la Sua personale collaborazione e il Suo appoggio: ed è per questo che ho voluto espor Le il mio pensiero, certo di poter contare sulla Sua attenzione e sul Suo interessamento.¹⁷

Ciccillo, a título de conclusão, retoma a questão da “amigável colaboração que tivemos em ocasião da recente Biennale Veneziana” e lembra Pallucchini que o “entusiasmo com o qual o nosso Museu interveio, dedicando-se para que o Brasil não estivesse faltando [da XXV Biennale di Venezia]” fez com que a recompensa do trabalho em comum desenvolvido produzisse um resultado precioso, ou seja,

¹⁴ MATARAZZO, Ciccillo. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo, caixa XXV Biennale di Venezia e também em La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Mostra all'estero, Biennale di San Paolo del Brasile, busta 1, 18 nov. 1950.

¹⁵ Cf. Clipping da I Bienal de São Paulo no Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶ Uma cópia foi enviada juntamente com a carta, como pode ser conferido em: La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Mostra all'estero, Biennale di San Paolo del Brasile.

¹⁷ “Agora que a manifestação se transformou em uma realidade que requer todos os nossos esforços, me dirijo a você para ver se seria possível alcançar, na base de amigáveis e cordiais relações sempre intercorridas entre nós, uma colaboração entre as duas Bienais, que consideramos muito preziosa. Compreendendo por colaboração aqueles contatos constantes que oferecem para nós que estamos nos preparando com entusiasmo a tão ambiciosa tarefa, sugestões uteis e orientações nascidas da vossa profunda experiência. Penso que, além de tudo, essa conexão poderia aportar, para o futuro, vantagens recíprocas; ainda se S. Paulo complete neste campo os seus primeiros passos, com relação à tradicional mostra veneziana. Alguns dias atrás firmei em New York, com Nelson Rockefeller um acordo – do qual lhe envio cópia – que contribuirá para desenvolver ainda mais o programa das nossas atividades. Este passo, anunciado nos jornais dos dois Países com máximo relevo, reforça minhas esperanças de conseguir também com a Itália uma maior consolidação nas relações no campo artístico. Sei o quanto este aporte pode significar para a realização dos nossos planos, a sua pessoal colaboração e o seu apoio: e é por isso que quis expor-lhe o meu pensamento, certo de poder contar com a sua atenção e seu interesse.”

aquele de “estreitar mais fortemente as nossas relações”. Neste ponto, Ciccillo envia o acordo de intercâmbio cultural que havia firmado com o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA) em outubro de 1950, que consistia em: realizar intercâmbios de exposições de arte contemporânea e de filmes; atuar como representantes um do outro na distribuição de publicações e reproduções; e, também, na aquisição de novos membros para os museus [Figura 1]. Ao enviar a cópia do acordo à Biennale di Venezia, Ciccillo deixa clara a força de seus empreendimentos culturais e, em primeira instância, políticos, já que demonstrava sua proximidade com os Estados Unidos por meio de uma figura tão relevante como Nelson Rockefeller - que era um dos principais atores da política externa na relação com os países da América Latina no contexto da Guerra Fria¹⁸. A esse propósito, é necessário ressaltar que nesse acordo com o MoMA de Nova York, a colaboração entre os dois museus se colocava no guarda-chuva de um ideal maior:

In a world which is increasingly becoming aware of the extent in which the material welfare of the people depends on cooperation in the sphere of economics and politics, it is most important that these efforts be accompanied by an exchange in the field of cultural endeavors.¹⁹

Ou seja, o que está em pauta de fato é a política internacional norte-americana fazendo uso do aparato cultural para se fortalecer e garantir maior expressão e presença em um país da envergadura do Brasil.

No mesmo dia, Ciccillo envia outra correspondência²⁰, na qual novamente se dirige a Giovanni Ponti a respeito da participação do Brasil na Biennale di Venezia e aproveita para dizer que, como se sabia, o seu museu estava organizando a primeira grande manifestação internacional na América Latina, e que, assim, contava com a colaboração dele e de suas preciosas orientações pessoais para tal empreitada. Finalmente, em 30 de dezembro de 1950, Pallucchini responde a Ciccillo²¹ explicando que o papel daquele Ente havia sido limitado pelo Ministero degli Affari Esteri italiano para que ele se dedicasse

¹⁸ Sobre a relação de Rockefeller com os museus de arte brasileiros e as figuras de Ciccillo e Assis Chateaubriand, Cf.: Zueller R. M. A. Lima. **Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II**: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM) Disponível em: <https://www.issueab.org/resource/nelson-a-rockefeller-and-art-patronage-in-brazil-after-world-war-ii-assis-chateaubriand-the-museu-de-arte-de-sao-paulo-masp-and-the-museu-de-arte-moderna-mam.html>. Acesso em: 17 mar. 2016.

¹⁹ “Num mundo em que se está cada vez mais atento à extensão do quanto o bem-estar material das pessoas depende da cooperação na esfera econômica e política, é muito importante que esses esforços sejam acompanhados por uma troca no campo dos empreendimentos culturais”.

²⁰ MATARAZZO, Ciccillo. [Correspondência]. Destinatário: Giovanni Ponti. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo caixa XXV Biennale di Venezia. Carta também presente em La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Mostre all'estero. Biennali di San Paolo del Brasile. Busta 1, out. 1950.

²¹ PALLUCCHINI, Rodolfo. [Correspondência]. Destinatário: Ciccillo Matarazzo. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal São Paulo, pasta I Bienal de São Paulo. Esta mesma correspondência se encontra em La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Fondo Storico, serie Mostra all'estero, Biennale di San Paolo del Brasile, busta 1, 30 dez. 1950.

exclusivamente à organização da divisão italiana na Bienal de São Paulo, além de oferecer qualquer conselho organizacional. Ele diz:

Apprendo con vivo piacere la realizzazione del progetto di una Biennale a San Paolo del Brasile, e desidero fin d'ora formulare i miei migliori voti per questa iniziativa. Per quanto riguarda la collaborazione della Biennale di Venezia in forma ufficiale, ritengo che essa si potrebbe concretare nel costituire presso il nostro Ente il centro di raccolta delle opere d'arte italiane destinate all'esposizione. La Biennale potrà inoltre darvi tutti quei suggerimenti e consigli che fossero adatti a facilitare il vostro compito; ma questi dovranno sempre avere un carattere, diciamo così, personale, in quanto la Biennale non potrebbe assumersi l'incarico di diramare ufficialmente gli inviti ufficiali per la vostra mostra. Ad ogni modo, se, per esempio, voi desiderate avere una mostra di un artista italiano o di un gruppo di artisti italiani, una volta che voi abbiate diramato ufficialmente l'invito, noi potremo senz'altro incaricarci di rintracciare le opere tra quelle che meglio rappresentano l'artista, raccoglierle, provvedere alla spedizione, ecc. Desidero farLe presente altresì che il nostro Ente non ha fondi propri e quindi non può sostenere alcuna spesa; la nostra collaborazione dovrebbe essere quindi esente da qualsiasi onorario o spesa, che dovrebbero essere da voi sostenuti. Nel diramare gli inviti ufficiali il nostro Ente segue ancora un sistema che dura da cinquanta anni, e dal quale è molto difficile potersi sganciare dato che è ormai come una specie di tradizione: intendo dire che, per esempio, nei riguardi dell'arte straniera, noi siamo obbligati a fare gli inviti per via diplomatica e quindi ad accogliere quanto le varie Nazioni ci inviano, senza che noi possiamo interferire in merito. Ci dobbiamo limitare a dare consigli ai vari Commissari nominati dagli stati stranieri, in modo da raggiungere una unità di intenti: ma, come Lei può comprendere, non è sempre facile ottenere un'armonia generale di indirizzi e di vedute. Noi pensiamo invece che la vostra Biennale dovrebbe seguire un altro sistema, e mantenere cioè una maggiore autonomia. Sarebbe opportuno che gli inviti anche per gli artisti stranieri partissero direttamente da voi, così che voi potreste allestire delle mostre di artisti che particolarmente vi interessano. Sarebbe utile inoltre che venisse nominato un Comitato internazionale, del quale dovrebbero far parte uno o due studiosi per ogni principale Paese. Non sarà naturalmente necessario che questo Comitato venga convocato a San Paolo, ma basterà che ognuno dei singoli componenti invii suggerimenti e proposte che poi voi potrete vagliare per trarne le conclusioni più favorevoli.²²

²² "Tomo conhecimento com vivo prazer a realização do projeto de uma Bienal em São Paulo do Brasil, e desejo desde já fazer os meus melhores votos para esta iniciativa. Com relação à colaboração da Biennale di Venezia de forma oficial, reforço que esta poderia se concretizar constituindo junto ao nosso Ente, seu centro de reunião das obras de arte italianas destinadas à exposição. A Biennale poderá, além disso, dar-lhes todas aquelas sugestões e conselhos que fossem adequados a facilitar a vossa tarefa; mas estes deverão sempre ter um caráter, digamos assim, pessoal, uma vez que a Biennale não poderia assumir a tarefa de mandar oficialmente a todos os convites oficiais para a vossa mostra. De todo modo, se, por exemplo, vocês queiram ter uma mostra de um artista italiano ou de um grupo de artistas italianos, uma vez que vocês tenham enviado oficialmente o convite, nós poderemos sem dúvida nos encarregar de encontrar as obras dentre aquelas que melhor representam o artista, junta-las, prover a expedição, etc. Desejo lhe fazer presente também que o nosso Ente não possui fundos próprios e, portanto, não pode assumir despesa alguma; a nossa colaboração deverá ser então livre de qualquer honorário ou gasto, que devem ser pagos por vocês. No envio dos convites oficiais, o nosso Ente segue ainda um sistema que dura cinquenta anos, e do qual é muito difícil poder se descolar, uma vez que é já como uma espécie de tradição: quero dizer que, por exemplo, em relação à arte estrangeira, nós somos obrigados a fazer os convites por meio da via diplomática e assim, de aceitar aquilo que cada Estado envia, sem que possamos interferir. A nós fica limitado a dar conselhos aos vários Comissários nominados pelos Estados estrangeiro, de modo de se alcançar uma unidade de intenções: mas, como você pode imaginar, não é sempre fácil obter uma harmonia geral de pontos de vista. Nós pensamos, invés disso, que a vossa Bienal deveria seguir um outro sistema, ou seja, manter uma maior

Desta forma, apesar das insistentes aproximações, fica claro para Ciccillo naquele momento, que a Biennale di Venezia não ajudaria de forma oficial, ou seja, não enviaria convites aos outros países nem daria suporte com qualquer outra burocracia e menos ainda financeiramente, além de não firmar um acordo como aquele do MoMA de Nova York. Restam, assim, apenas os conselhos quanto à autonomia da Bienal de São Paulo nos convites diretos aos artistas, de forma que colaborassem com um discurso coeso para a mostra; estas sugestões, no entanto, acabam não sendo totalmente postas em prática por Ciccillo já que na maior parte das vezes as decisões sobre os artistas que viriam ficavam a cargo das próprias representações, muito embora, esforços nessa direção tivessem sido feitos, como lembra Ana Gonçalves Magalhães, ao apontar que Lourival Gomes Machado havia instruído Yolanda Penteado em sua ida à Europa, para negociar representações que atendessem às necessidades da I Bienal de São Paulo²³. Quanto à sugestão de um “Comitato Internazionale”, a Bienal de São Paulo acaba por concretizá-la de modo menos formal, já que conta com esse tipo de debate a partir da presença no Brasil de um grupo de críticos internacional no júri. Portanto, a ideia de Ciccillo de usar a via da representação brasileira na XXV Biennale di Venezia para realizar a sua bienal, fracassa na medida em que obtém essa negativa, agravado pelo fato de não ter ainda segura a representação italiana em sua mostra, algo que de alguma forma, agregaria o “carimbo” do evento original italiano. Isso significa que Ciccillo levaria a cabo sozinho a sua Bienal e que ainda teria que batalhar pela participação italiana nela.

Vale fazer uma breve pausa para acenar algo que não está claro nas razões pelas quais a Biennale di Venezia não apoia formalmente a mostra brasileira. De fato, procede a questão do Ente Autônomo²⁴ não dispor de fundos próprios, mas é possível que haja uma questão mais ampla, que diz respeito às crenças políticas tanto de Rodolfo Pallucchini, quanto de Giovanni Ponti, que dirigia a Biennale di Venezia. Ambos eram comunistas e haviam lutado contra o fascismo, sobretudo Ponti, o que talvez pudesse indicar uma dimensão política subjacente à decisão de ambos, tendo em vista a forte colaboração de Ciccillo com os Estados Unidos. De todo modo, tal hipótese merece uma investigação mais

autonomia. Seria oportuno que os convites também para os países estrangeiros partissem diretamente de vocês, de forma que vocês pudessem organizar as mostras de artistas que os interessam particularmente. Seria útil, além, disso, que fosse nomeado um Comitê internacional, do qual deveriam fazer parte um ou dois estudiosos de cada país principal. Não será naturalmente necessário que este Comitê venha convocado à São Paulo, mas bastará que cada um dos componentes envie sugestões e propostas que vocês possam analisar para obter conclusões mais favoráveis.”

²³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. 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 – v. IV, n. 7, out./nov. 2015, p. 116.

²⁴ Cf. JACHEC, Nancy. **Politics and Painting at the Venice Biennale**. Inglaterra: Manchester University Press, 2007, p. 36-37. Desde sua formação, a Biennale di Venezia era administrada pela prefeitura de Veneza até que em 1930 Mussolini a coloca sob o controle do regime fascista, estabelecendo-a como Ente Autônomo.

aprofundada, levando-se em consideração o papel político e diplomático assumido pelas edições da Biennale di Venezia do pós II Guerra²⁵.

Voltando à carta de Valsecchi a Pallucchini²⁶, ele constata e comunica o êxito da exposição, dizendo que “o sucesso foi imediato mesmo no público”, além de contar que havia guiado o público pela representação italiana durante três tardes por sugestão da Secretaria da Bienal de São Paulo, e que, de todo modo²⁷:

Il migliore e più proficuo per la nostra cultura fu, naturalmente, il passeggio-conferenza con gli studenti della Facoltà di Filosofia e Lettere di San Paolo, i quali mi tempestarono letteralmente di domande. Agli stessi, in precedenza, avevo tenuto una lezione (con proiezione) all' Università.²⁸

Interessante chamar a atenção para o termo “passeio-conferência” pois dá a medida do quanto se tinha conhecimento de que nestas conversas, especificamente com o grupo da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH), estava se formando um público formador de opinião²⁹, sobretudo, com relação à produção italiana. Tinha-se, portanto, consciência da função didática, mas também ideológica no sentido de se reforçar a supremacia da arte italiana.

Na sequência da carta, Valsecchi afirma que as melhores seções haviam sido a francesa, a qual “pôde se apresentar com uma seleção mais rigorosa de trabalhos, mesmo entre as fileiras de jovens”; a belga, que “que apresentou todos os seus maiores calibres”; e, a italiana “que chamou a atenção de todos pela harmonia geral, pelo seu difuso equilíbrio humanístico, pelo estilo dos maestros e pela vivacidade dos jovens”.³⁰ Sobre a representatividade dos jovens na mostra, ele diz: “Depois do Brasil, que apresentava uma numerosíssima seção (nível um tanto medíocre), somos de fato a única seção que abriu muito espaço às obras dos jovens.”³¹ As críticas ao ambiente brasileiro não param por aí e Valsecchi ataca, também a crítica:

²⁵ Sobre isso, novamente se indica: JACHEC, op. cit.

²⁶ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951.

²⁷ Ibidem.

²⁸ “O melhor e mais proficuo para a nossa cultura foi, naturalmente, o passeio-conferência com os estudantes da Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, os quais me bombardearam literalmente de perguntas. A eles mesmos, anteriormente, eu tinha dado uma aula na faculdade (com projeção)”.

²⁹ A FFLCH foi fundada em 1934 e aglutinava intelectuais brasileiros e estrangeiros. Conforme fala de Antonio Candido: “Considero a Faculdade inicialmente chamada de Filosofia, Ciências e Letras e depois dividida em vários institutos um acontecimento extraordinário. Ela não apenas mudou a vida cultural de São Paulo, mas contribuiu para modificar a de todo o país”. Cf.: CANDIDO, Antonio. A Faculdade de Filosofia mudou o panorama cultural. *Revista da ADUSP*, n. 17, jun. 1999. Disponível em: <https://www.adusp.org.br/files/revistas/17/r17a03.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2020.

³⁰ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951.

³¹ Ibid.

La critica, in Brasile, è pressoché inesistente. I migliori rappresentanti (Sergio Milliet, Quirino da Silva, Quirino Campofiorito) non conoscono minimamente il pensiero estetico italiano, non hanno mai visto l'Italia e qualcuno (Milliet), che frequenta Parigi (borse di studio, incarichi ufficiali, ecc.), pare che si vanti di non essere mai stato in Italia. La critica, quindi, si basa su concetti empirici, nei migliori dei casi sullo psicologismo delle ultime tendenze francesi (Malraux, Huyghe, ecc.), senza naturalmente la finezza dei loro maestri. Il più sensibile mi è parso tuttavia Quirino da Silva, col quale ebbi alcuni colloqui [...] Abituamente la critica è molto lenta nell'esprimere i suoi giudizi. Finora l'attenzione della stampa riguarda la sezione brasiliana; le polemiche sono numerosissime e il verdetto della Giuria, che la "giubilato" i maestri, ha offerto molti pretesti. Il fatto poi che il premiato della sezione brasiliana (Danilo di Prete) sia un italiano che vive in Brasile da due o tre anni, offre altri argomenti, persino di risentimento (Debo aggiungere che la colonia italiana di San Paolo è molto divisa per ragioni politiche e in questo momento gode di poco prestigio [...]). Non si ammette facilmente, nel campo degli artisti locali, che la palma sia andata a un forestiero. La Giuria poteva forse tener conto anche di queste ragioni di opportunità verso gli ospiti; e difatti a un certo punto delle votazione feci la proposta di dividere il premio fra i due nomi emergenti, quello di Di Prete e di Leontina da Costa (sic), una brasiliana. La proposta cadde per la dichiarata indivisibilità dei premi. La Giuria (undici componenti) fece numerose riunioni [...] Nel complesso furono cordiali e corrette.³²

Convém nos determos em alguns aspectos trazidos pela correspondência de Valsecchi, tomando como ponto de partida aquilo que carregava como experiência de seu meio italiano. Primeiramente vale apenas lembrar que oferecer espaço aos jovens artistas era algo caro e fomentado no ambiente italiano desde as mostras sindicais e nas grandes quadrienais de Roma no entreguerras sob o regime fascista³³. Ou seja, o fato do Brasil abrir esse espaço tem esse mérito, embora Valsecchi julgue seu nível como medíocre, ponto ao qual retomaremos adiante. Um segundo aspecto, refere-se aos melhores nomes da crítica brasileira, os quais aponta, pois informam também pela exclusão, já que Valsecchi deixa de fora figuras fundamentais para nossa crítica como o de Lourival Gomes Machado, que era o diretor artístico daquela I

³² Ibid. Em português: "A crítica, no Brasil, é quase que inexistente. Os melhores representantes (Sergio Milliet, Quirino da Silva, Quirino Campofiorito) não conhecem minimamente o pensamento estético italiano, não foram nunca à Itália e alguém (Milliet), que frequenta Paris (bolsas de estudo, encargos oficiais, etc.), parece que se vangloria por nunca ter estado na Itália). A crítica, então, se baseia em conceitos empíricos, nos melhores dos casos no psicologismo das últimas tendências francesas (Malraux, Huyghe, etc.), sem naturalmente a fineza de seus maestros. O mais sensível me pareceu de qualquer modo Quirino da Silva, com o qual tive algumas conversas [...] Geralmente a crítica é muito lenta no exprimir suas opiniões. Até agora a atenção dos jornais se refere à seção brasileira; as polêmicas são numerosíssimas e o veredito do Júri, que "Jubilou" os maestros, ofereceu mais pretextos. O fato que o premiado da seção brasileira (Danilo di Prete) seja um italiano que vive no Brasil há dois ou três anos, oferece outros argumentos, até mesmo de amargura (Devo acrescentar que a colônia italiana de São Paulo é muito dividida por razões políticas e neste momento goza de pouco prestígio [...]). Não se admite facilmente, no campo dos artistas locais, que a palma tenha sido dada a um forasteiro. O Júri talvez deveria ter levado em conta também esses motivos de oportunidade para com os hóspedes; e de fato a um certo ponto das votações eu fiz a proposta de dividir o prêmio entre os dois nomes emergentes, aquele de Di Prete e de Leontina da Costa (sic), uma brasileira. A proposta caiu pela declarada indivisibilidade dos prêmios. O Júri (onze componentes) fez numerosas reuniões [...] No geral foram cordiais e corretos."

³³ Sobre a Quadriennale di Roma, se sugere a leitura de: SALARIS, Claudia. **La Quadriennale**: Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi. Itália: Marsilio Editori, 2008 (especialmente sobre as quatro primeiras edições do evento); e o capítulo 1 do livro: SALVAGNINI, Sileno. **Il Sistema delle arti in Italia**: 1919-1943. Bolonha: Minerva editoriali, 2000.

Bienal de São Paulo, e o de Mário Pedrosa, crítico já altamente estabelecido no meio, para citar apenas dois. O comentário a respeito de Milliet causa igualmente estranhamento já que é bastante conhecida a admiração do crítico pela arte italiana justamente por sua defesa de grupos paulistas como a Família Artística Paulista e o Santa Helena - os quais apresentavam claras afinidades plásticas em suas pinturas figurativas com as empregadas no meio italiano - além de conhecer pessoalmente Lionello Venturi³⁴ e seus escritos. Um terceiro aspecto é o comentário a respeito da premiação de Danilo di Prete, que como já explorado pela historiografia da arte no Brasil, gerou uma enorme polêmica no meio artístico, seja pelos artistas que se sentiram lesados pelo fato do prêmio de artista brasileiro ter ido a um italiano com uma obra que não representava a pintura moderna nacional, já que carregava elementos da prática artística italiana do início dos anos 1940, seja pelos críticos, que estavam seguros que aquela pintura intitulada Limões [Figura 2] não trazia o mesmo nível de inovação de Unidade Tripartida, por exemplo, escultura do suíço Max Bill também premiada na ocasião. Alguns críticos ainda, insinuavam certo paternalismo de Ciccillo para com o “forasteiro” Di Prete na decisão da premiação, e os comentários negativos foram múltiplos, fazendo com que o ocorrido seja considerado até os dias atuais na historiografia da arte no Brasil, um problema em aberto³⁵. Sobre a questão da divisão do prêmio com Maria Leontina Dacosta, outros artigos tratam do mesmo debate, e é Pedrosa quem diz que o quadro de natureza-morta e imagens de Santana de Maria Leontina, que ficou na disputa final com Limões, era, segundo sua opinião em sua revisão sobre a mostra³⁶, mais bem elaborado do que o do italiano no que toca à composição em planos e à maior liberdade espacial, demonstrando mais inquietações e incertezas e uma “abertura à brasileira”, algo que Limões não tinha, já que se enquadrava em uma “fórmula consagrada”. Pedrosa explica que a decisão do júri acabou se pautando justamente pelo caráter europeu da pintura de Di Prete e da boa fatura e riqueza na modulação cromática para conceder-lhe o prêmio.

Ainda sobre a representação brasileira, Valsecchi enfatiza que os artistas brasileiros eram:

esteticamente, molto divisi; non esistono correnti ben definite, quasi tutte echeggiate sulle europee; l'interesse massimo dei giovani, quando non sono 'candidi', è per

³⁴ Milliet tinha estado com Venturi em 1948 em Paris onde foi proposta a criação da Associação Internacional de Críticos de Arte. Para mais informações veja-se o link: http://abca.art.br/?page_id=243#sthash.tIWYyTNf.dpuf. Acesso em: 16 fev. 2016.

³⁵ Cf. tese de doutorado sobre o artista Danilo di Prete e estas questões: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. **Danilo Di Prete em ação**: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.93.2018.tde-29112018-101540. Acesso em: 2020-02-19.

³⁶ PEDROSA, Mário. Bienal de Cá pra lá. In: ARANTES, Otília. **Política das Artes**: textos escolhidos. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 270.

l'astrattismo, naturalmente un astrattismo che ha perso le ragioni ideali di quello europeo; di pura maniera, quindi.³⁷

Deste trecho se depreende que o italiano percebe bem o quadro artístico brasileiro, em suas várias manifestações na pintura – temos Tarsila do Amaral, Mussia Pinto Alves, Lula Cardoso Ayres, Antonio Bandeira, Aldo Bonadei, Flavio de Carvalho, Lothar Charoux, Milton Dacosta, Arnaldo Pedrosa d'orta, Antonio Gomide, Tikashi Fukushima, Francisco Rebolo Gonsales, Anita Malfatti, Frans Krajberg, José Pancetti, Fulvio Pennacchi, Djanira Gomes Pereira, Arthur Luiz Pisa, Yolanda Mohalyi, José Antonio da Silva entre outros – embora deixe de mencionar as salas especiais destinadas aos pintores que os próprios italianos consideravam mais importantes do meio brasileiro, Candido Portinari e Di Cavalcanti. Os dois, junto com Lasar Segall, haviam sido, precisamente, os nomes que Giovanni Ponti havia sugerido para comporem a totalidade da representação brasileira na XXV Biennale di Venezia³⁸, algo que não acontece exatamente, pois o antigo MAM SP manda uma seleção bem mais ampla, embora Portinari e Di Cavalcanti participassem em pé de igualdade com os demais artistas.

Mais adiante, Valsecchi se ateria à relação diplomática entre a delegação italiana e o antigo MAM SP, dizendo que:

[...] l'ospitalità riservata alla delegazione italiana è stata delle più cordiali. L'on. Andreotti, che venne a San Paolo il giorno dell'inaugurazione, fece un gesto assai apprezzato: regalò al Museo di Arte Moderna, per conto del Governo Italiano, una scultura e un dipinto. Don Ciccillo Matarazzo mi affidò l'incarico della scelta; ringraziai della fiducia accordatami, ma pregai di unire a me il direttore del Museo. La nostra scelta cadde sul CARDINALINO di Manzù e su LA CANTANTE di Campigli.³⁹

É necessário dizer que estas duas obras fazem parte atualmente do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) [Figura 3], o qual abriga todas as obras do antigo MAM SP que foram doadas por Ciccillo em 1962 à Universidade de São Paulo. Vale lembrar ainda, que de Massimo Campigli o MAC USP possui além desta tela, outras 5, as quais diferentemente de *A Cantora*, ingressaram na coleção por meio da aquisição de Ciccillo entre os anos de 1946-1947 dentro do

³⁷ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951. Em português: “[...] esteticamente, muito divididos; não existem correntes bem definidas, quase todas ecoadas das europeias; o interesse máximo dos jovens, quando não são ‘ingênuos’, é pelo abstracionismo, naturalmente um abstracionismo que perdeu os princípios ideais daquele europeu; é pura maneira, portanto.”

³⁸ PONTI, Giovanni. [Correspondência]. Destinatário: Ciccillo. Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, 07 jan. 1950.

³⁹ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951. Em português: “[...] a hospitalidade reservada à delegação italiana foi das mais cordiais. O Deputado Andreotti, que veio a São Paulo no dia da inauguração, fez um gesto muito apreciado: deu de presente ao Museu de Arte Moderna, por conta do Governo Italiano, uma escultura e uma pintura. Don Ciccillo Matarazzo me confiou a tarefa da escolha; agradei pela confiança depositada, mas pedi que se unisse a mim o diretor do Museu. Nossa escolha recaiu sobre CARDINALINO [O cardeal] de Manzù e LA CANTANTE [A cantora] de Campigli.”

conjunto de 71 pinturas italianas, as quais foram foco do estudo e exposição no MAC USP realizados por Ana Gonçalves Magalhães⁴⁰.

Voltando à carta, o assunto a que se referiria por fim Valsecchi, seria a questão da representação brasileira na próxima Biennale di Venezia, em 1952⁴¹. Ele fala que a Bienal de São Paulo, que havia nascido pela iniciativa do antigo MAM SP, parecia ter naquele momento o reconhecimento oficial do Governo Brasileiro, o que deveria facilitar a passagem do convite oficial da Biennale di Venezia do Governo Brasileiro à Bienal de São Paulo. Valsecchi diz que “don Ciccillo” insistia que a Biennale di Venezia reforçasse a questão junto ao Governo Brasileiro pois temia que o convite permanecesse na mão de funcionários e que fosse manobrado de acordo com seus próprios interesses. Se coloca na realidade, o desejo de Ciccillo de garantir que o pavilhão brasileiro na mostra veneziana ficasse exclusivamente nas mãos da Bienal de São Paulo, e portanto, do antigo MAM SP, não sendo assim, organizado por Pietro Maria Bardi do Museu de Arte de São Paulo (MASP); tal possibilidade havia sido aventada por ocasião da XXV Biennale di Venezia, como se tem conhecimento por meio das correspondências⁴² trocadas entre eles desde agosto de 1949, quando Bardi queria fazer vingar uma retrospectiva de Segall. Em 02 de Janeiro de 1950, Bardi escreveu a Pallucchini⁴³, fazendo referência a uma comunicação anterior, explicando que já haviam falado sobre a representação brasileira há meses, e que “se ele o tivesse consultado a respeito de pagar as despesas de transporte e de prêmios, Chateaubriand teria sugerido um prêmio mais polpudo que seria capaz de fazer empalidecer aquele prêmio [oferecido por Ciccillo], porque aqui é uma miséria para pobres [o valor do prêmio de Ciccillo]”. Bardi provocaria ainda mais, dizendo que via antes a participação do Brasil como uma escolha inteligente e representativa, não um pastelão, de amigos deste museu de arte moderna que “ha un bel nome, ma che di sostanziale ha solo un bar, cosuccia modesta e precaria”⁴⁴.

⁴⁰ Sobre a primeira coleção italiana do antigo MAM SP e sua relação entre o meio artístico italiano, veja-se a tese de livre docência de Ana Gonçalves Magalhães: **Pintura Italiana do Entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do Acervo do Antigo MAM: Arte e Crítica de Arte entre Itália e Brasil**. MAC USP, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/32/tde-22052015-132206/fr.php>. Acesso em: 07 jul. 2020. Para mais informações sobre as obras de Campigli, ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras**. Cat. Exp. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, p. 44-53.

⁴¹ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951.

⁴² La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Serie paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964.

⁴³ BARDI, Pietro Maria. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Serie paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964, 02 jan. 1950.

⁴⁴ “Possui um belo nome, mas que de substancial tem somente um bar, uma coisinha modesta e precária”.

Umbro Apollonio, que era diretor do arquivo da Biennale di Venezia, responde a Bardi⁴⁵ em 13 de janeiro de 1950 “in via amichevole e riservata”⁴⁶ explicando que se Chateaubriand tivesse feito uma oferta como a de Cicillo anteriormente, talvez o cenário pudesse ser diferente:

Circa la partecipazione del Brasile alla Biennale [...] Pallucchini, che non vedeva molto bene la partecipazione del Brasile, appunto per le note ragioni già sperimentate l'anno scorso, quando si è trovato di fronte alle proposte concrete del Museo d'Arte Moderna [...] non ha potuto evidentemente rifiutare. Certo sarebbe stato opportuno che fosse arrivata in precedenza qualche proposta concreta da parte del tuo Museo, allora le cose probabilmente sarebbero andate altrimenti. Io penso tuttavia che la presentazione di alcuni artisti brasiliani riuscirà discreta [...] Purtroppo le cose sono andate in questo senso e sono state anche appoggiate dell'Istituto di Cultura Italiana Brasiliana al quale abbiamo dovuto un certo riguardo.⁴⁷

Pallucchini, por sua vez, responderia em 03 de fevereiro explicando que a oferta de Cicillo havia sido irrecusável apesar do diálogo anterior com Bardi, e devolve a provocação em tom de brincadeira “desculpe-me a sinceridade com a qual me abri: e creia que também a nós não agradou que não se tenha feito mais com teu museu. Mas certamente não fecharemos a porta em face a um prêmio de Chateaubriand! Seria aliás muito bem-vindo”.⁴⁸

De todo modo, o que ocorre é que a participação de Bardi ficaria restrita à sala de De Fiore, enquanto a de Cicillo se concretiza na representação brasileira, apesar dos esforços de Apollonio, que procurou intervir a favor de uma participação mais ampla de Bardi, como se percebe a partir da carta que enviou em 10 de janeiro a Edoardo Bizzari, diretor cultural do Instituto Ítalo-Brasileiro em São Paulo:

In via riservata poi La pregherei di vedere se non fosse possibile interessare a questa manifestazione anche P. M. Bardi, magari facendolo figurare come segretario per l'organizzazione o per la scelta, etc. Lei sa che si tratta di un italiano, il quale fra l'altro si sta occupando della Mostra di De Fiori, e a me spiacerebbe di vederlo escluso, sempre che questo naturalmente non contrasti con le Vs. idee dato che egli fa parte di un altro Museo di S. Paolo. Questo, naturalmente riguarda una questione delicata, che

⁴⁵ APOLLONIO, Umbro. [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. La Biennale di Venezia, A.S.A.C., serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964), 13 jan. 1950.

⁴⁶ “em via amigável e reservada”.

⁴⁷ La Biennale di Venezia, A.S.A.C., serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964). Em português: “Sobre a participação do Brasil na Bienal [...] Pallucchini, que não via muito bem a participação do Brasil, justamente pelas conhecidas razões já vivenciadas no ano passado [referente à Biennale di Venezia de 1948], quando se viu em frente às propostas concretas do Museu de Arte Moderna [...] não pôde evidentemente recusar. Teria sido oportuno que tivesse chegado antes alguma proposta concreta por parte do teu Museu, então as coisas teriam tomado um curso diferente. Penso que de toda forma, a apresentação de alguns artistas brasileiros será discreta. [...] Infelizmente as coisas andaram neste sentido e foram também apoiadas Instituto de Cultura Italiana Brasiliana ao qual devemos um certo respeito”.

⁴⁸ La Biennale di Venezia, A.S.A.C., Serie paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964.

Lei può considerare con tatto, facendomi sapere con la massima schiettezza qual è il Suo pensiero e quali sono i risultati.⁴⁹

Retomando a conclusão da carta de Valsecchi a Pallucchini, ele afirma que:

Pochi artisti brasiliani possono interessare il pubblico italiano della Biennale veneziana. Già si conosce Portinari e Cavalcanti⁵⁰. Ho fatto presente a don Ciccillo Matarazzo che avremmo visto volentieri una selezione, a Venezia, di Lasar Segall assente l'anno scorso dal padiglione brasiliano a Venezia. Ma c'è un punto delicato. Segall è insegnante nel Museu de Arte di P.M. Bardi, e tu sai dei rapporti tesi che esistono fra le due organizzazioni...⁵¹

Com efeito, a rusga entre os dois museus era notória para os dirigentes da Biennale di Venezia, e Bardi tinha seu histórico italiano a seu favor, o qual não era de ordem financeira. A sugestão do nome de Segall, pelo visto, acolhida por Valsecchi, advém de sugestões de Bardi, que vinha se comunicando com Pallucchini desde agosto de 1949, com o objetivo de apresentar na edição veneziana de 1950 uma retrospectiva de Lasar Segall, como já mencionado⁵². Tal mostra não se concretiza, mas ao que tudo indica a ideia é absorvida e reverbera no meio italiano⁵³. Não é demais lembrar que Bardi era uma figura altamente respeitada em território italiano e que sua imigração com a esposa Lina Bo ao Brasil em 1946 tem um caráter diplomático⁵⁴ já que estava relacionada a um projeto ligado ao comércio e à promoção da arte italiana na América do Sul, levado adiante pelo Studio d'Arte Palma, organização artística fundada

⁴⁹ APOLLONIO, Umbro. [Correspondência]. Destinatário: Edoardo Bizzari. La Biennale di Venezia, A.S.A.C., serie Paesi, busta n. 5 (1948-1964), 10 jan. 1950. Em português: "Em via reservada eu pediria de verificar se não seria possível interessar a esta manifestação também P.M. Bardi, talvez fazendo-o participar como secretário da organização ou da seleção, etc. Você sabe que se trata de um italiano, o qual entre outras coisas, está se ocupando da Mostra de De Fiori, e eu não gostaria de vê-lo excluído, contanto que isso naturalmente não contraste com as vossas ideias uma vez que ele faz parte de um outro museu de S. Paulo. Isso naturalmente é uma questão delicada, que você pode considerar com cuidado, fazendo-me saber com a máxima sinceridade a qual conclusão chegou".

⁵⁰ A representação brasileira nesta XXV Biennale contou com os seguintes artistas: Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Flavio de Carvalho, Cicero Dias, Di Cavalcanti, José Pancetti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, Livio Abramo, Oswaldo Goeldi.

⁵¹ VALSECCHI, op. cit., 10 nov. 1951. Em português: "Poucos artistas brasileiros podem interessar o público italiano da Biennale veneziana. Já se conhece Portinari e Cavalcanti. Eu comuniquei a don Ciccillo Matarazzo que teríamos visto com prazer uma seleção, em Veneza, do Lasar Segall ausente no ano passado do pavilhão brasileiro em Veneza. Mas é um ponto delicado. Segall é professor no Museu de Arte de P. M. Bardi, e você sabe das relações tensas que existem entre as duas organizações".

⁵² BARDI, Pietro Maria. [Correspondência]. Destinatário: Rodolfo Pallucchini. La Biennale di Venezia, A.S.A.C., serie paesi, 1940-1968. Brasile 1947-1964, 26 ago. 1949.

⁵³ Vale dizer, no entanto, que Segall já havia exposto em território italiano, na Galeria Il Millione de Milão em 1934, além de ter sido foco de uma monografia de Paul Fierens em 1938.

⁵⁴ POZZOLI, Viviana. 1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile? In: Seminário Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano, 2013, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. **Anais do Seminário Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano**. São Paulo: MAC-USP/FAU-USP/UNIMI, 2015. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/index.html>. Acesso em: 11 mar. 2015. Com este estudo de Pozzoli, deixa-se de considerar algo que se acreditava até recentemente, ou seja, que a imigração de Bardi estivesse relacionada a um exílio político, entre outras hipóteses.

por ele em Roma em maio de 1944. Este tipo de iniciativa fazia parte do projeto da Comissão das Relações Econômicas entre Itália e América Sul (COREITAL), criada em 1945. Ou seja, era necessário que a Biennale di Venezia procurasse uma solução apaziguadora para com Bardi e que tudo lhe fosse satisfatoriamente justificado, mas sem dúvida, a proposta feita por Ciccillo, havia sido irrecusável.

A título de conclusão, ainda que longe de exaurir o assunto, pode-se assegurar que a carta de Valsecchi a Pallucchini sobre a I Bienal de São Paulo é válida como um registro precioso, pois perpassa questões ainda latentes em nossa historiografia da arte como: a formação da Bienal de São Paulo; a escolha de Di Prete para o prêmio de artista nacional; a relação Bardi, Chateaubriand e Ciccillo e a competição não muito velada entre os dois museus da cidade para consolidar um espaço no circuito artístico estrangeiro; e a maneira de Ciccillo em orquestrar tudo isso, entre outras questões [Figura 4]. Esta correspondência ainda dá conta do que estava em questão para Valsecchi e para seus pares na Itália em termos de pintura e de crítica de arte, e o quanto ambas eram medidas e avaliadas por seu grau de absorção do ambiente italiano, considerando este o norte irrefutável para tais práticas. É interessante pensar no quanto essa relação de poder estava presente não somente para os dirigentes da Biennale de Venezia e para Ciccillo, mas também o quanto influenciou a criação de nossa Bienal de São Paulo, a qual, por sua vez, impactou irremediavelmente o meio artístico brasileiro.

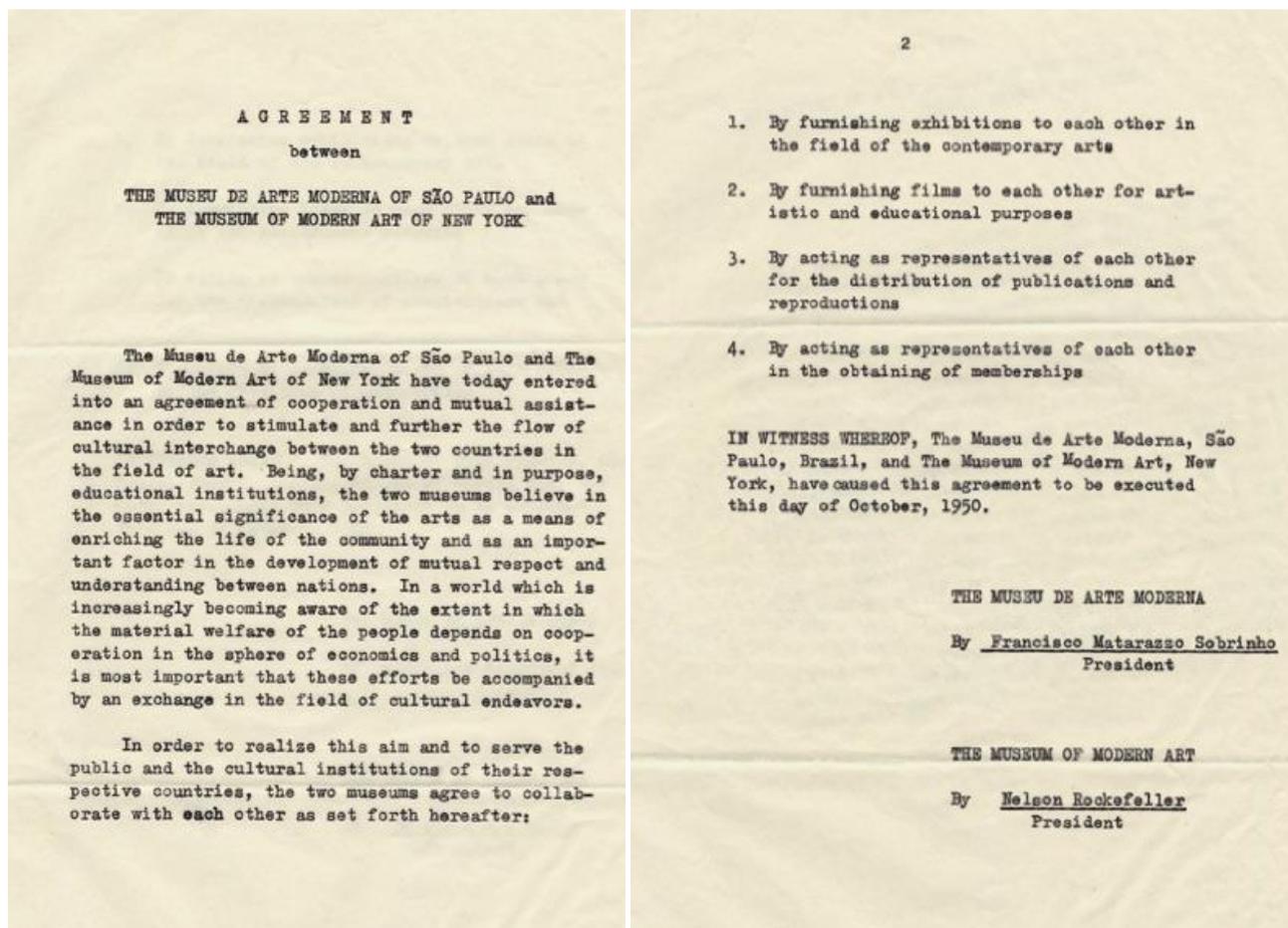


Figura 1:

Acordo firmado entre o antigo MAM SP e o MoMA de Nova York. Arquivo Wanda Svevo/ Fundação Bienal de São Paulo.

Crédito: Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Figura 2:

Danilo di Prete, **Limões**, 1951.
Óleo sobre tela, 48,6 x 64 cm.
Acervo MAC USP.

Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
©Giuliana di Prete Campari



Figura 3:
Massimo Campigli, **A Cantora**,
1949-1950. Óleo sobre tela, 57,3
x 68,3 cm. Acervo MAC USP.

Crédito: Coleção Museu de Arte
Contemporânea da Universidade de
São Paulo
©CAMPIGLI, Massimo/AUTV, Brasil, 2016



Figura 4:
Fotografia com Danilo di Prete,
Marco Valsecchi, Francisco
Matarazzo Sobrinho e Sérgio
Milliet.

Diário de São Paulo, 30 de outubro de 1951
© Diário de São Paulo

HOMENAGEM AO PRESIDENTE DA I BIENAL — Realizou-se, às 18 horas de ontem, na sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, o cock-tail oferecido pelos artistas plásticos ao sr. e sra. Francisco Matarazzo Sobrinho e às delegações estrangeiras que participam da Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna. No clichê, flagrante da reunião, vendo-se o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho ladeado pelos srs. Valsecchi, delegado italiano, Sergio Milliet e Danilo Di Prete, primeiro prêmio de pintura da representação nacional naquele certame artístico.