IMIGRAÇÃO E CULTURA: RUPTURA COM AS RAÍZES PORTUGUESAS?

Maria Arminda Arruda

Introdução

É usual na bibliografia dedicada à reflexão do movimento imigratório tratar da complexa relação dos recém-chegados com a tradição local. Oriundos de culturas diversas, por vezes muito distantes, os imigrantes são estudados, especialmente, no prisma do estranhamento, das dificuldades de adaptação e de integração no novo ambiente, da reconstrução das identidades, das trocas advindas do processo de assimilação dos estrangeiros e do mútuo impacto produzido no contato entre estrangeiros e nacionais.

A imigração afigura-se, por isso, um fenômeno total, na medida em que atinge, de modo indelével, as culturas nacionais envolvidas, postas numa relação inescapável. Rigorosamente falando, se a imigração reconfigura a autopercepção dos agentes, transforma, sobretudo, imagens sedimentadas das nações, obrigando-as a absorver construções diversas das suas, por provocar a redefinição das alteridades.

No caso do Brasil, uma dimensão de grande significado no tratamento das relações entre imigração e cultura não tem sido suficientemente considerada, qual seja, a que se indaga sobre as conexões existentes entre os imigrantes aqui aportados e a construção das instituições da cultura, especialmente do mecenato cultural e do seu papel emulador na mudança das linguagens da cultura. A dinâmica do modernismo brasileiro, especificamente o de raiz paulista, guardou fundas conexões com a imigração, desautorizando procedimentos que obscureçam os elos que os prendem. Se o problema central subjaz à consideração desses acontecimentos mutuamente referidos, outras questões se impõem à análise: a viabilidade de exercício do mecenato pressupõe tanto processos de ascensão social, quanto disponibilidade para o patrocínio da cultura; tais disposições não ocorreram de forma disseminada em todos os grupos imigratórios; as atividades culturais foram assumidas desigualmente como mecanismos de reconhecimento e legitimação. No meio século XX, a metrópole paulista foi paradigmática no sentido assinalado, no momento em que forças sociais e econômicas convergiram para a criação de instituições culturais de grande porte.

São Paulo e a presença imigrante

A cidade de São Paulo, nos anos de 1950, encontrava-se submetida a modificações ponderáveis em todos os planos da convivência urbana, adquirindo os contornos definitivos de metrópole, substrato do aparecimento das instituições da cultura e das novas linguagens culturais[1]. Desde o pós-guerra, as grandes cidades mundiais passavam por processos de redefinição das funções urbanas, de readequação da malha ocupacional do espaço, visível na tendência à desconcentração dos bairros étnicos, na reestruturação das relações inter e intrametropolitanas[2]. No meio do século, a capital paulistana perdera o ar acanhado dos anos que viram nascer o Modernismo, momento no qual os imigrantes representavam um terço da população, concentrando-se em bairros preferenciais, conferindo um tom estrangeirado à cidade. Alterava-se o ritmo da vida urbana e a antiga cidade, moldada na dinâmica da economia cafeeira, apresentava-se com renovado *lay-out*, pontilhado pelas chaminés.

A economia paulista ancorava-se em condições extremamente favoráveis para seu pleno desenvolvimento, ampliando poderosamente sua capacidade de acumulação por via da integração das atividades cafeeiras, da agricultura variada, da rede introvertida dos transportes, da diversificação do pequeno comércio varejista ao grande atacado, pelo sistema bancário e, sobretudo, pela potencialidade revelada no setor industrial[3]. Nesse processo não interrompido, a década de 1950 é herdeira dos anos 1940. Foi neste período que nasceram mais de metade de todas as indústrias mecânicas, um terço das metalúrgicas e um quarto dos estabelecimentos destinados à produção de material elétrico e de comunicação, em relação ao parque existente em 1958[4]. Estabelecimentos industriais destinados à produção de material de transporte e de autopeças completam o quadro da diferenciação industrial alcançada nesta fase. Em decorrência, como resultado da ampliação da massa salarial distribuída, intensificaram-se bens de consumo dos assalariados, trazendo à cena do mercado atores até

---

[1] "Acelera-se, também, no nível do espaço urbano construído com a entrada do capital estrangeiro, especialmente no governo JK, mas que tem seus anseios plantados muito antes, com os 'revolucionários' gritos de modernidade exigidos pela Semana de 22". Ver SOUZA, 1994: 25.

[2] "De fato, a mudança dentro da cidade é parte da transformação do espaço de assentamento introduzida pelos processos intermetropolitanos e intrametropolitanos de desconcentração". Ver GOTTDIENER, 1997: 25.

[3] Apesar de não ter mais a hegemonia quase absoluta em termos de sua importância na pauta de exportação, o café continua a ter participação expressiva no desempenho da economia, já agora alicerçado de forma cada vez mais intensa pelo setor industrial. O enquadramento em apreço fundamenta-se em CANO, 1977: 257. Temáticas retomadas pelo autor em CANO, 1985.

[4] Desenvolveram-se igualmente neste período as indústrias de materiais de transporte, autopeças, ao mesmo tempo em que a indústria alimentícia passa por modernização mais intensa. Ver PEREIRA, 1967: 29.

então ausentes. O dinamismo do setor industrial mobilizou trabalhadores antes envolvidos em atividades primárias, ao mesmo tempo em que arrastou significativas parcelas da população rural, pelo incremento das rendas agrárias atreladas ao elã urbano[5].

Se no período iniciado que vai de 1950 a 1958, reduziu-se a ampliação física do parque industrial, houve, em compensação, intensificação dos investimentos, numa transformação qualitativa que torna a década um dos momentos cruciais para a industrialização de São Paulo. Neste decênio, os setores de material elétrico, de comunicação e transporte, que exigiam matéria-prima adequada, capitais e tecnologia avançada, mão-de-obra qualificada, caracterizam a instalação do setor de bens de capital ou bens de consumo duráveis, marcando o início de uma nova fase no processo de industrialização de São Paulo, em que estes setores assumem a liderança em termos de comando do ritmo de crescimento, *vis a vis* ao setor de bens de consumo[6]. Nos meados dos anos de 1950 muda o padrão de industrialização e, portanto, do próprio processo de desenvolvimento do capitalismo entre nós. Abandonamos a fase da industrialização restringida e ingressamos na industrialização pesada, conforme periodização clássica de João Manuel Cardoso de Mello[7].

São Paulo transformava-se no centro manufatureiro hegemônico do país. A concentração regional era indispensável às economias de escala que comportassem o investimento em técnicas modernas, ensejando o aumento da produtividade. Em 1950, o sonho acalentado da industrialização que alçaria o país no mundo dos países industrializados e desenvolvidos, parecia viável e próximo. A indústria, particularmente aquela instalada em São Paulo, tornava o país autossuficiente em produtos perecíveis e semiduráveis de consumo[8]. A produção doméstica de bens ou insumos, antes importados, intensificou-se: bens de consumo duráveis, tais como automóveis, eletrodomésticos; bens de capital, máquinas e equipamentos; e bens intermediários, siderúrgicos, químicos, borracha, papel[9]. A notável expansão do setor produtivo industrial atraiu o interesse das empresas estrangeiras, que procuraram trocar suas antigas agências comerciais por filiais envolvidas em atividades manufatureiras. As facilidades oferecidas pelo governo brasileiro para a entrada de capital estrangeiro

---

[5] O número de operários empregados no Estado de São Paulo passou de 488 633, em 1950, para 647 244, em 1960. Ver PEREIRA, 1967: 31.

[6] Entre 1944 e 1955 as indústrias de bens de capital aumentaram sua produção em 892%, ao passo que o setor de bens de consumo cresceu apenas 196%. Ver PEREIRA, 1967: 29.

[7] Do ponto de vista da estrutura produtiva industrial, os anos de 1950 representam um marco qualitativo: 1955 é a data de corte entre a fase da industrialização restringida (1933 a 1955) e a industrialização pesada (1956-1964). Ver MELLO, 1982.

[8] Assim mesmo a relação entre a produção de bens de consumo e de produção tinha sido sensivelmente alterada. Considerando-se apenas os cinco ramos mais importantes no primeiro setor, e seis no segundo, no período de 1949 a 1959, bens de consumo reduzem sua participação de 47,3% para 34,9%, enquanto bens de produção elevam-se de 34,9% para 42,7%. Ver SINGER, 1974: 59.

[9] SINGER, 1983: 124.

aceleraram o processo, exigindo-se apenas que os interessados se associassem a brasileiros ou comprassem suas empresas. O impacto dessas iniciativas não se fez esperar. Se em 1950 a indústria brasileira era formada por um grande número de empresas nacionais e privadas, cuja propriedade pertencia geralmente a uma mesma família, em 1960, metade do capital industrial em São Paulo, por exemplo, achava-se sob domínio de estrangeiros, excetuando-se as oficinas de artesãos. As conseqüências avassaladoras da desnacionalização do parque industrial eram, em parte, compensadas pela introdução de métodos modernos de distribuição e financiamento das operações[10].

Sob a égide do capital estrangeiro, os novos ramos industriais já surgiam altamente concentrados, buscando agregar-se no município paulista ou nos municípios circunvizinhos, num fenômeno de cornubação dos mais intensos já verificados na História Ocidental. Delineia-se, de pronto, uma *Grande São Paulo*, em que não se vê solução de continuidade espacial entre a extensa urbe e seus satélites, uma série de municípios, entre os quais se contam: Santo André, São Bernardo, São Caetano, Guarulhos, Caieiras, Diadema, Embu, Ferraz de Vasconcelos, Itaquaquecetuba, Franco da Rocha, Osasco, Mauá, Poá, Suzano, Barueri e Taboão da Serra[11].

Horizontalização e verticalização eram processos simultâneos na grande metrópole dos anos 1950. Se a concentração das atividades constituiu-se em condição favorável ao desenvolvimento econômico, por outro lado, foi matriz geradora de incontáveis problemas de sobrevivência urbana. Sem planejamento, ou com planejamento tardio e parcial, o vocabulário nada plástico das dificuldades logo se amplia: inadequação do sistema de esgotos que polui os rios, carência de água potável trazida de longas distâncias, adensamento do tráfego urbano pela precariedade do transporte coletivo, vias insuficientes para o excesso de veículos, em suma, problemas que denotam imediatamente estar-se diante de uma metrópole moderna, ainda que sob o jugo de condições periféricas[12].

A metrópole moderna, que era São Paulo, deixava-se entrever na pluralidade das atividades aí realizadas. Para além das atividades industriais, o comércio e as finanças ingurgitaram o setor terciário, outro sinal distintivo das grandes urbes. Cresceu a rede de ensino, dos cursos profissionalizantes, dos serviços pessoais, emergindo

---

[10] A reação dos empresários nacionais à penetração do capital estrangeiro variou da simples irritação pela competitividade que se passava a exigir deles, à adesão, comprazendo-se em receber os novos investimentos. Ver DEAN, 1971: 252.

[11] Em 1959 o produto industrial da cidade de São Paulo deveu-se à indústria. Na mesma data a contribuição da Grande São Paulo era de 70%. Ver SINGER, 1974: 60.

[12] Joseph Love distingue três fases no desenvolvimento urbano de São Paulo: *pré-metropolitana* (1875-1915); *metropolitana inicial* (1915-1940); *metropolitanização* (a partir de 1940). Destaca que na primeira fase, já no século XX, São Paulo concebeu um razoável programa de saúde pública, escudado em gastos *per capita* equivalentes aos aplicados nos Estados Unidos, no mesmo período. Em 1920, mais de metade dos 120 municípios paulistas possuíam algum tipo de sistema de esgotos e todos tinham um serviço público de fornecimento de água. Ver LOVE, 1982: 120 e 39, respectivamente.

estabelecimentos de luxo, a exemplo de hotéis, restaurantes, bares, salões de beleza, clubes, saunas, escolas de judô, de yoga, além dos serviços prestados no recinto doméstico, empregadas, motoristas e outros mais. Dois indicadores sintomáticos completam o rol dos referenciais típicos da metropolização: a força de trabalho empregada no setor de serviços passou de 50% em 1940 para 60% em 1950; o número de desempregados na Grande São Paulo, em 1953, era de 10% entre os homens e 5% entre as mulheres[13].

São Paulo se apresenta, já na década de 1950, como uma cidade com perfil cosmopolita e moderno, pois se produz aí "um ponto de inflexão na trajetória das relações entre a metrópole e o urbanismo que assumia uma nova versão; a de planejamento urbano"[14]. Os seres sociais que a habitam explicitam o que de mais exótico pode haver numa sociedade em processo de modernização abaixo do equador, formada a partir de um complexo mosaico de agregações étnicas, raciais e culturais. Parte substancial do denso repertório de linguagens culturais urdidas em São Paulo nos anos 1950 deve-se, indubitavelmente, ao caldeamento populacional e, muito especialmente, ao poderoso fluxo migratório. As populações indígenas e negras foram perdendo sua superioridade numérica em favor dos novos chegados, fossem eles imigrantes ou migrantes do meio século. No período áureo da imigração, entre 1882 e 1930, 2 223 000 pessoas chegaram a São Paulo, correspondendo a aproximadamente 18% da população total do Estado. Os italianos eram a grande maioria deste contingente, aproximadamente um milhão, cerca de 50% do total. Na torrente dos povos peninsulares figuravam portugueses e espanhóis, com porcentagens em torno de 18%, respectivamente. Equivale dizer que mais de 80%, dos mais de 2 milhões de chegados, procediam da Europa latina, seguindo-se, em menor escala, japoneses, sírios, libaneses, poloneses, judeus, armênios e alemães[15].

Pode-se imaginar a babel cultural resultante deste impacto étnico-linguístico, pois ao mesmo tempo em que se sobrepunham, mixavam-se, preservavam o cultivo de suas tradições ancestrais nos redutos de seu recolhimento espacial: os bairros de imigrantes. Apesar da redução das correntes imigratórias nos fins dos anos 1930 e, muito especialmente, a partir das restrições impostas pela legislação de 1934, foi exatamente nos anos 1950 que sua presença se impôs. Os imigrantes, mas, sobretudo, a primeira geração de descendentes aqui nascidos começaram a alcançar o topo da escala social em múltiplas atividades, das primárias às terciárias, com presença crescente nos meios de comunicação social, nos aparelhos culturais, na literatura, no

[13] SINGER, 1983: 124, 127.
[14] MEYER, 1991: 5.
[15] LOVE, 1982: 28. O crescimento populacional de São Paulo é intenso no período. Em 1920 a cidade tinha apenas 580 mil habitantes, um terço dos quais estrangeiros. Em 1950, alcançara 2,2 milhões de pessoas e, apenas quatro anos após, em 1954, atingiu 2,82 milhões. Ver ARAÚJO, 1958: 169.

cinema, no teatro, explodindo uma gramática cultural variegada, de múltiplos tons, densamente impregnada pela nova sensibilidade. Não importava que o fluxo imigratório tivesse arrefecido e que muitos deles tivessem feito escala em São Paulo, rumo à Argentina ou Estados Unidos. As migrações internas tomaram o lugar das imigrações. Entre 1941 e 1949 São Paulo recebeu 431 153 brasileiros procedentes de outras regiões e somente 45 518 estrangeiros[16], num processo de substituição de correntes externas a São Paulo que fazia *pendant, mutatis mutandis,* com o processo de substituição de importações. Originários da Bahia, de Minas Gerais, de Pernambuco, de Alagoas, do Ceará, de Sergipe[17], somente no ano do seu quarto centenário chegaram a São Paulo 94 436 brasileiros, incorporando-se ao cadinho populacional que era o Estado. Pode-se imaginar a força deste segundo impacto na urdidura do tecido cultural urbano da grande cidade.

Fusionava-se agora no espaço da Grande São Paulo uma torrente de línguas e dialetos. Das variantes italianas, o calabrês, o napolitano e o vêneto; o sotaque de Portugal, o português falado pela população mestiça e negra cultivado no espaço urbano; o linguajar caipira chegado com os trabalhadores de origem rural[18], acrescidos pelo falar mineiro e nordestino, preservador do português arcaico dos tempos coloniais bafejados pelos dialetos africanos e pela língua geral, que ambientaram suas expressões típicas, a entonação de suas alocuções, o movimento descansado de suas expressões.

Equívoco pensar que os imigrantes, sobretudo os de origem italiana, apegaram-se com exclusividade ao arsenal de atividades produtivas e profissionais urbanas. Em 1920, aproximadamente 22% das propriedades cafeicultoras estavam nas mãos de estrangeiros; em 1932 esta participação se elevava a 36%, dos quais 20% reservados para os italianos. Reversamente, amplos setores da burguesia agrária, quando tiveram sensibilidade para os novos tempos e não foram colhidos pela decadência irremediável, investiram seus capitais no sistema de transporte ferroviário e nas atividades bancárias, organizando-se em termos mais "modernos" do que a maior parte dos empresários originários da imigração, pois formaram suas companhias por ações, abrindo o capital, por oposição à preferência das sociedades limitadas ao circuito da parentela familiar dos imigrantes[19]. Um segundo traço moderno da velha burguesia,

---

[16] "Pode-se pois concluir que a imigração, nesse caso a interna, foi extremamente significativa para o aumento demográfico de São Paulo no período em estudo já que o crescimento natural não teria sido suficiente para justificar os dados e índices mencionados. A porcentagem da população paulista atribuível a incremento natural era em 1900 de 34,6% para a de 65,4% imputável à imigração. Em 1960 a relação entre esses índices pouco se modificara: 36,1% e 63,9%, respectivamente". Ver QUEIROZ, 1976: 490.

[17] *BOLETIM*, 1950: 37-39.

[18] Sobre a figura de Voltolino. Ver BELLUZZO, s/d.; CARELLI, 1982.

[19] LOVE, 1982: 83.

segundo Joseph Love, era o fato de "não tenderem a ver a terra como um patrimônio ancestral a ser conservado. Consideravam-na um fator de produção e estavam constantemente a comprar novas propriedades à medida que as antigas perdiam sua fertilidade"[20]. A elite cafeeira, como se vê, convertia o uso da terra em reserva de valor, num processo de valorização em que as velhas propriedades transformavam-se em moeda de troca para obtenção de terras virgens e férteis. A grilagem, a expropriação forçada, foram outros mecanismos menos legais e dóceis de incorporação fundiária. Em qualquer das circunstâncias, a preservação dos espaços de poder político tinha importância capital, pois a combinação bancos-ferrovias-fazendas, garantia o conhecimento prévio dos traçados ferroviários em direção à fronteira agrícola e, portanto, das terras que teriam excepcional valorização.

As trajetórias cruzadas de imigrantes ascendidos com a burguesia agrária explicam o perfil singular da mobilidade social em São Paulo nos anos 1950. A ascensão social dos recém-chegados aos escalões médios e superiores da hierarquia social não significava, obrigatoriamente, descensão para os grupos até então hegemônicos, criando um espaço de acomodação[21]. A pequena mobilidade substitutiva não significava, necessariamente, o deslocamento abrupto das antigas lideranças econômicas, sociais e culturais, havendo, portanto, uma espécie de colchão amortecedor de tensões, um vácuo de conflitos, capazes de promoverem a fusão das velhas e novas elites, por via das comunhões familiares. À burguesia decadente restou, finalmente, a fuga para os redutos da cultura, a prosa, a poesia, o teatro, onde, outra vez, encontrar-se-á com os novos chegados, por vezes, encarnados no papel de mecenas, não raro colegas de ofício.

Para além das meras clivagens sociais, surpreendidas a frio na secura das estatísticas, os autores reais desta história compartilhada tinham seus espaços de recolhimento, suas muralhas interiores e lugares privilegiados de encontro, particularmente no que tange às elites tradicionais ou emergentes. Enquanto na base da sociedade as classes populares arregimentavam-se em famílias nucleares, no topo, nas famílias tradicionais, predominava o agrupamento extenso, que não recusava sequer os filhos bastardos, a exemplo de Armando Prado[22]. Sinalização inequívoca da capacidade de assimilação das novas elites, por vias das ritualizações matrimoniais, das celebrações

---

[20] O exemplo emblemático referido por Love, se bem que referido aos fins do século XIX, é bastante significativo, pois se trata de uma figura expressiva da burguesia agrária tradicional, que chegou a ser governador de São Paulo, Jorge Tibiriçá, "adquiriu várias propriedades na área servida pela Mogiana e, em 1891, não hesitou em vender a propriedade familiar em Itú". Ver LOVE, 1982: 234.

[21] HUTCHINSON, 1960.

[22] "Tradicionalmente, a família extensa, ou parentela, constituía parte importante na vida de todos os grupos sociais... Mas, na década de 60, as famílias de classe baixa vivendo na capital tendiam a assumir a forma nuclear, ao passo que a família extensa ainda permeava consideravelmente as relações da classe alta". Ver LOVE, 1982: 124.

contratuais em negócios comuns, pela convivência cotidiana em espaços de lazer. "A alta sociedade incluía agora novos ricos e um círculo de profissionais vindos de cidades menores, que capitalizavam dotes intelectuais ou sociais"[23], não deixando de haver certo ranço crítico em relação à postura e comportamento dos novos-ricos, sobretudo de origem imigrante. Isto não impedia, contudo, que se confraternizassem no salão de chá, no restaurante do *point* que era o Hotel Jaraguá, ou nas temporadas no balneário de eleição, o Guarujá.

Tratava-se de uma época com alto grau de dinamismo, na qual a crença nas possibilidades infinitas do desenvolvimento cultural era homóloga à convicção da modernização econômica, social e política que tinha em São Paulo a sua grande promessa. Assim, o presente aspirava ao futuro civilizado que, diga-se de passagem, seduzia a todos. Especificamente, produziu-se uma confluência do poder econômico e político com o "mundo do espírito", pois todos estavam imbuídos de vontades semelhantes, ainda que elas dissessem respeito a campos diferentes. Entre o dinheiro e o intelecto ocorrem certas analogias no plano formal, como afirma Simmel, caracterizadas pelo impulso de permanente atualização.

> "Ao lado da objetividade impessoal inerente ao conteúdo da inteligência existe uma relação extremamente próxima entre inteligência e individualidade... Dinheiro, por seu turno, não importa quanto ele transfere modos de comportamento impulsivo-subjetivo para modos suprapessoais e normas objetivas, é, não obstante, terreno fértil para o individualismo e o egoísmo econômico... O duplo caminho no qual tanto o intelectual quanto o dinheiro tornam-se inteligíveis é a distinção do seu conteúdo objetivo essencial, de sua função, ou, em outras palavras, nos usos em que são postos"[24].

Numa época de crescente diferenciação da cultura e de democratização do acesso à vida cultural, movimento fortemente vincado pela presença dos imigrantes, combinadas ao dinamismo econômico, isto é, ao caráter objetivo e subjetivo do dinheiro, as condições indispensáveis para a equalização formal das duas esferas estavam dadas.

De outro lado, é inerente às metrópoles a convivência dos grupos culturais com as instituições, os mecenas e, por conseqüência, com o ambiente da riqueza.

> "As metrópoles agasalham as academias tradicionais e os museus em suas ortodoxias. Sua proximidade e poder de controle eram ao mesmo tempo uma estandardização e um desafio. Mas, dentro desta sociedade complexa e móvel, pequenos grupos ou qualquer forma de divergência poderiam encontrar algum tipo de amparo, o que não teria sido possível em sociedades mais tradicionais e fechadas. A miscelânea metropolitana – a qual no curso do capitalismo e do desenvolvimento do imperialismo atraiu

[23] LOVE, 1982: 125.
[24] SIMMEL, 1997: 437.

> caracteristicamente uma população variada de diferentes estratos sociais e de origens culturais diversas – e sua concentração de riqueza e possibilidades de mecenato, permitiam que esses grupos pudessem encontrar novos tipos de audiência"[25].

Essas relações tornadas efetivas traduziam-se cada vez mais na aproximação com todas as possibilidades de poder, inclusive o político[26]. Uma personalidade como Francisco Matarazzo Sobrinho, ítalo-brasileiro, o Ciccillo Matarazzo, pertencente ao maior grupo empresarial da América Latina e cujo leque de atividades na seara cultural ancorava-se em seu poderio econômico, transformava sua riqueza em via de acesso ao reconhecimento, a partir das suas iniciativas culturais, como a do Museu de Arte Contemporânea (MAM), criado em 1948 e inaugurado em Março de 1949, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz logo depois. Afirmava, assim, sua individualidade e o direito de dispor, a seu bel prazer, dos recursos acumulados na área empresarial, acentuando a dimensão livre da sua personalidade, alforriada dos liames restritivos da condição de imigrante. Ao mesmo tempo, os intelectuais e artistas auferiam de novas possibilidades para o exercício das suas ocupações, podendo mobilizar os recursos inerentes aos seus domínios do saber de forma mais segura. Nos dois casos, as bases do exercício do mecenato e da vida cultural alteraram-se: em primeiro lugar, porque este mecenato dirigiu-se para a criação de instituições; a exemplo dos museus; do teatro e do cinema. Em segundo, porque as atividades culturais poderiam usufruir, de modos diversos, da presença das instituições. A confluência dos procedimentos fecha o circuito, o que permite entender como foi possível a associação entre os produtores da cultura, empresários e dirigentes, nas comemorações do IV Centenário de São Paulo, transcorridas em 1954.

É nos quadros dessa universalidade abstrata, que a transformação do tecido cultural culmina com a organização de instituições de peso. A multiplicação dos empreendimentos introduziu transformações qualitativas no panorama cultural, fazendo da cidade fonte geratriz das novas expressões em todos os campos.

A grande marca distintiva desse período, no que tange à produção da cultura, ocorreu na expansão da produção, até como fruto das instituições criadas e mantidas por personalidades oriundas do meio empresarial, diversa daquele mecenato característico dos salões paulistas dos anos 1920 e 1930[27].

> "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

[25] WILLIAMS, 1997: 45.

[26] Um excelente estudo sobre as relações entre os intelectuais e o poder é o de Sergio Miceli. Ver MICELI, 1979.

[27] Como é sabido, este é um fato paulista por excelência, já que no Rio de Janeiro o principal mentor do desenvolvimento artístico e cultural foi o poder público.

> 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"[28].

Oriundos da burguesia industrial, predominantemente de origem imigrante, esses mecenas afirmavam-se numa sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão dos estrangeiros[29]. Daí, a convivência estreita de intelectuais e artistas com as "altas rodas":

> "Os escritores, poetas, jornalistas e intelectuais freqüentavam os mesmos lugares – compravam, liam e tentavam conquistar espaço nas mesmas revistas – e conviviam com as "altas rodas", sobretudo aqueles interessados em culturalizar o país – os administradores das artes. A vida literária e artística era, então, intensa em São Paulo: todos se conheciam e se encontravam ou aqui (na livraria e salão de chá Jaraguá, por exemplo) ou ali, nas reuniões em casa de amigos ou coquetéis no Automóvel Clube"[30].

Em suma, São Paulo, no período aqui focalizado, assume a proeminência no âmbito da cultura – até então ocupada pelo Rio de Janeiro – ao gestar um padrão cultural diverso. Se os anos 1920 e 1930 caracterizam-se, de modo geral, pela busca de formas expressivas próprias, o período pós-guerra, em São Paulo, será marcado pelo fortalecimento institucional, pelo mecenato cultural[31].

A participação dos estrangeiros, como do engenheiro italiano Franco Zampari, não apenas na realização, como na implementação, em 1948, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), expõe a nova face assumida pelo mecenato cultural em São Paulo. Franco Zampari levou para a organização do novo teatro, os princípios da ação empresarial.

> "O elemento de risco, contido na competição, somado a um mecenato que o atraía, formaram um magneto poderoso e irresistível. Por um ângulo temos o homem prodígio, freqüentador das rodas sociais da elite, fascinado desde muito cedo pelo palco e final-

---

[28] GALVÃO, 1981: 14.

[29] "Os italianos e seus descendentes eram as vezes chamados, depreciativamente, de italianinhos ou de carcamanos, pelos brasileiros dotados de longos sobrenomes. Mas já não eram italianinhos nem carcamanos os condes e as condessas de nomes peninsulares cruzados, pelo casamento, com gente cujos ancestrais Pedro Taques catalogara na sua *Nobiliarquia Paulistana.* A miraculosa força do dinheiro começara a derreter os pruridos aristocráticos dos quatrocentões". Ver BRUNO, 1986: 52-53. Estudo recente sobre a origem do empresariado paulista constatou a presença esmagadora de estrangeiro ou de seus descendentes na conformação de seu quadro étnico-social. Ver PEREIRA, 1994: 83-106.

[30] PEREIRA, 1987: 37-38.

[31] Nas palavras de Galvão: "A questão cultural em São Paulo é um problema da burguesia". Ver GALVÃO, 1981: 22.

> mente sentindo a possibilidade de se aproximar dele com maior familiaridade. Por outro, o homem de negócios realizado, o engenheiro empreendedor e capaz, diretor das Indústrias Matarazzo, participante de um entusiasmo similar ao que levara seu grande amigo Francisco Matarazzo Sobrinho a criar, no mesmo ano de 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, desejando recompensar o país que o adotara. Dessa fusão nasce o impulso que conduziria à efetivação do empreendimento que, inicialmente, visava a oferecer uma sede aos artistas amadores paulistas. É possível que a nenhum dos participantes desse primeiro momento tenha ocorrido a dimensão que assumiriam as conseqüências do envolvimento de Zampari com o teatro"[32].

Isto é, juntamente com a atração pelos espetáculos teatrais, importa considerar a natureza mesma dos investimentos, canalizando-os para o campo da cultura, mas organizados segundo a lógica das empresas.

Tal empreendimento somente seria exequível se contasse com a presença de profissionais qualificados, raros no país de então.

> "Oito diretores europeus, seis italianos e um belga (Maurice Vaneau), além de Ziembinski, passaram pelo TBC em seus quinze anos de existência... Revelaram-se preciosos, nessa fase de aprendizagem, o virtuosismo de Ziembinski... e a sólida formação cênica de Adolfo Celi (o primeiro diretor artístico do TBC). Luciano Salce e Flaminio Bollini (1924-1978), os três diplomados pela academia de Arte Dramática de Roma. Em complemento a este trabalho de base, estenderam-se muitos deles em outras direções, seja a de cenografia, como Gianni Ratto, já reputado profissional ao deixar a Itália, seja a da crítica como Alberto D'Aversa (1920-1969), e particularmente Ruggero Jacobbi (1920-1981), autor, entre outros ensaios, de um livro sobre o teatro brasileiro publicado na Itália. A cultura européia, em suma, pesou em todos os níveis, dos técnicos até da difusão de ideias"[33].

Esses estrangeiros assumiam o papel de "civilizar", mas profissionalizar, as iniciativas culturais no Brasil; desempenhando as suas funções de modo dirigido e claramente calculado.

> "Para levantar os fundos destinados à instalação da sala de espetáculo e o capital necessário ao seu funcionamento, Zampari e Ciccillo Matarazzo criaram a Sociedade Brasileira de Comédia, entidade sem fins lucrativos para a qual convidaram duzentas figuras da sociedade paulistana. Dela participaram, entre outros, banqueiros e industriais..."[34]

---

[32] GUZIK, 1986: 13.
[33] PRADO, 2002: 545.
[34] GUZIK, 1986: 13-14.

Em outros termos, introduz-se nova ética na compreensão dos "negócios da cultura", por isso, não é de estranhar-se que os pioneiros sejam, predominantemente, de origem imigrante. Aliaram-se, todavia, a brasileiros para a montagem das instituições e contaram com a presença de um ambiente cultural em franco processo de efervescência, capaz de abrigarem as suas ideias[35]. No caso do cinema, com a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz – estreitamente vinculada ao TBC – repetem-se os mesmos procedimentos.

A Vera Cruz altera radicalmente o setor cinematográfico de São Paulo, com a introdução do profissionalismo. Anteriormente, o cinema era atividade de pessoas de teatro, de amadores, de descendentes de famílias de imigrantes, principalmente italianos[36]. Até o aparecimento da companhia cinematográfica de Zampari, a produção realizada entre os anos de 1930 e o fim dos anos de 1940 era quase totalmente restrita ao Rio de Janeiro, apesar de algumas tentativas em construir projetos empresariais terem também resultado em fracasso[37]. É no final dos anos quarenta do século XX que o ambiente altera-se profundamente.

> "Em 1949 e 1950, cinco companhias cinematográficas são criadas e, nos próximos três anos, a quantidade de produtoras ultrapassa a casa das duas dezenas. Para compreender o surgimento dessa indústria cinematográfica em São Paulo, é necessário examinar a relação entre a burguesia paulista, o mecenato cultural e a cultura cinematográfica que se desenvolvia na capital. A chamada "indústria cinematográfica" paulista surge num momento de intensa atividade cultural em São Paulo"[38].

Com a criação da Vera Cruz, o cinema paulistano passa à frente de maneira indiscutível, empreendimento de grande envergadura, ao lado de iniciativas como a Maristela e a Multifilmes[39]. "Os paulistas, entretanto, rejeitaram qualquer paralelo entre os que pretendiam fazer e aquilo que se fazia no Rio: renegando a chanchada, ambicionaram realizar filmes de classe e em muito maior número"[40]. Desse modo, o projeto cinematográfico de São Paulo constituía-se de forma empresarial, mas buscava a qualidade. "Pela primeira vez surge no Brasil uma companhia cinematográfica que conta com o interesse da intelectualidade e da elite financeira paulista"[41].

A Vera Cruz, quando surge, é autossuficiente: "Cinema se faz com bons técnicos, bons artistas, maquinaria adequada, grandes estúdios e dinheiro, e a Cia. tem

---

[35] Essas alianças podem ser depreendidas dos nomes arrolados por Guzik no levantamento de fundos para a criação do TBC. GUZIK, 1986: 14.
[36] GALVÃO, 1981: 48.
[37] GOMES, 1996: 71. Ver também CATANI, 1987.
[38] GOMES, 1996: 197.
[39] GOMES, 1996; ver também CATANI, 1983.
[40] GOMES, 1996: 76.
[41] CATANI, 1987: 203.

tudo isso"[42]. E na montagem da equipe técnica, os profissionais e patronos do TBC foram decisivos, mas contaram com a colaboração de Assis Chateaubriand, que convidou Alberto Cavalcanti, brasileiro radicado em Londres, para fazer conferências no MASP, onde já existia o Centro de Estudos Cinematográfico[43]. Nas palavras de Alberto Cavalcanti:

> "Em fins de 1949, fui convidado pelo sr. Assis Chateaubriand para fazer uma série de conferências no Museu de Arte de São Paulo, aqui chegando em 4 de setembro. Como tinha vivido na Europa durante 36 anos, só tendo feito nesse tempo uma viagem de três meses no Rio, resolvi aceitar. Quase no fim de minha estada, fui apresentado aos senhores Franco Zampari, Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Aqueles senhores (todos os três completamente alheios ao cinema, sob o ponto de vista industrial) convidaram-me para visitar, em São Bernardo do Campo, os terrenos pertencentes ao último, onde planejavam instalar a futura Companhia Cinematográfica Vera Cruz"[44].

A fundação da Vera Cruz, pelo mesmo grupo que estava na base dos outros empreendimentos, exprime a concentração das iniciativas culturais no período, caracterizando o grupo fechado dos mecenas. É de se notar a presença de Assis Chateaubriand, empresário de origem nordestina e proprietário de uma cadeia de veículos do ramo jornalístico, fundador do MASP e de Pietro Maria Bardi, marchand de origem italiana e organizador do museu, atestando a colaboração inicial do MASP e a possível solidariedade entre os dois grupos. O próprio MAM havia sido instalado no prédio da 7 de Abril, 230, sede dos Diários Associados, onde já funcionava o MASP. As rupturas cristalizar-se-iam, posteriormente.

Os estrangeiros pareciam ter o dom da ubiqüidade, pois participavam até mesmo das funções técnicas: "Registra-se também a presença de muitos estrangeiros trabalhando no cinema brasileiro: sobretudo italianos, mas há gente de muitas nacionalidades, inclusive dois americanos"[45]. É possível entrever a envergadura da iniciativa na ruptura pretendida pelos seus profissionais, no que tange à produção cinematográfica no período antecedente:

> "A Companhia Vera Cruz foi fundada precisamente para "criar" uma indústria cinematográfica no Brasil, a partir da estaca zero. Se alguma coisa fica absolutamente clara, desde as suas primeiras tentativas de autodefinição, é a total negação do cinema anterior"[46].

---

[42] GALVÃO, 1981: 53.
[43] GALVÃO, 1981: 39.
[44] Depoimento de Alberto Cavalcanti transcrito por GALVÃO, 1981: 96.
[45] GALVÃO, 1981: 50.
[46] GALVÃO, 1981: 42.

Isto é, parecia rondar o projeto o sonho de instalar uma Hollywood tropical. Nesses termos, do ponto de vista estritamente empresarial, a iniciativa até poderia ser interessante. Constituída nos moldes de uma sociedade anônima, congregava a seguinte composição na primeira diretoria. Diretor Presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho; Diretor Vice-Presidente, Franco Zampari; Diretor Superintendente, Carlo Zampari; e Diretor Tesoureiro, Hernani Lopes[47]. Franco Zampari detinha a maioria das ações, mas foi Francisco Matarazzo o doador do terreno, onde as instalações foram construídas[48].

O convite a Alberto Cavalcanti fora decisivo, para oferecer qualidade necessária a iniciativas dessa ordem. Detentor de contatos fundamentais na área, fruto da longa permanência na Europa, Cavalcanti contratou técnicos no Velho Continente, condição imprescindível à boa produção dos filmes[49]. A própria organização do I Festival Internacional de Cinema, para o qual foram convidados artistas de renome internacional, principalmente americanos, retrata o quanto de solidez se pretendia conferir à Companhia[50]. Nem sequer esteve ausente do evento um grande acontecimento social, organizado com requintes e sofisticação: a festa oferecida na fazenda Empyreo, a todos os convivas, por Dona Yolanda Penteado, pertencente à tradicional família paulista e na época casada com Francisco Matarazzo Sobrinho[51]. Tentou-se, até, copiar o *star system* do cinema norte-americano[52]. Com todas essas pretensões, a Vera Cruz parecia excessiva para o mercado nacional de cinema, experiência que fenece em 1954. Apesar disso, expressou de modo contundente o processo de modernização do tecido cultural em São Paulo, onde a criação de instituições é sua maior expressão. No começo da década de 1950, é notória a preocupação em desenvolver um campo cultural diferenciado e mais compassado com as tendências internacionais. As palavras do intelectual e renomado crítico cinematográfico, Paulo Emílio, são reveladoras: "É verdade que sempre houve encontros de intelectuais, discussões sobre arte, política, mil coisas; mas jamais alargado a um número tão grande de pessoas, e prolongado durante tanto tempo e diversificado para tantos campos de interesse"[53].

No plano da vivência cotidiana, à ebulição intelectual de São Paulo correspondia a crescente ampliação dos domínios do lazer e do consumo. Em meados dos anos

[47] GALVÃO, 1981: 92.
[48] GALVÃO, 1981: 93.
[49] PENTEADO, 1976: 249.
[50] A esse respeito, ver GALVÃO, 1981: 245.
[51] Sobre o evento, ver GALVÃO, 1981: 242-254.
[52] GALVÃO, 1981: 250-251.
[53] Apud GALVÃO, 1981: 38.

1950, a área da publicidade, índice da pulsação da produção e do consumo, tornava-se um empreendimento empresarial[54]. Sintomática a concepção das radionovelas:

> "A idéia é a nossa matéria prima. Esta é a nossa indústria, onde trabalham dezoito artistas privilegiados. São os escritores que manejam com os teares da idéia. Montam a sua produção, desenvolvem-na e a mercadoria, que é o programa, está pronta para a venda. A principal diferença, entre essa indústria e uma outra qualquer, é a de que os recursos da matéria-prima, não são palpáveis. Há uma produção em série, mas de conjuntos de idéias diferentes... Essa gama de tendências é posta a serviço do consumo semanal de um espetáculo. Não há usina que iguale essa efervescência de uma fábrica de arte"[55].

Sem dúvida, concepções características da indústria cultural encontram-se em pleno processo de implantação, explicitada na concepção da mensagem como mercadoria[56].

O consumo cultural ampliara-se consideravelmente como se pode depreender da freqüência crescente aos cinemas que, nos anos de 1940 e 1950, viviam "a sua idade de ouro", tornando o empreendimento altamente lucrativo, em função da grande afluência de público[57]. Daí, a realização do *Primeiro Festival Internacional de Cinema no Brasil*, no ano do IV Centenário, como foi visto, que coroa um movimento de enraizamento da cultura cinematográfica em São Paulo[58]. O cinema e a publicidade eram

---

[54] ARRUDA, 1985: 93-103.

[55] *Rádio Nacional. 20 anos de liderança a serviço do Brasil – (1936-1956)*. "Arquivo Multimeios", *Centro Cultural de São Paulo*, Secretaria Municipal da Cultura, Prefeitura de São Paulo, n. 2409, folha 82. Devo a Ana Claudia Fernandez o acesso a esse material.

[56] Renato Ortiz, analisando o mesmo período, considera "difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer... Faltavam a elas (as empresas) um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador". ORTIZ, 1985: 48. De fato, a integração ocorrerá apenas no final dos anos de 1960, mas a concepção da mensagem-produto é anterior, como se pode perceber no texto reproduzido.

[57] ALMEIDA, 1996: 161. A autora apresenta dados sobre o número de lugares e a freqüência anual aos cinemas entre os anos 1940-1970. Nota-se que o movimento de ascensão nos dois índices, entre 1940-60 declina, entre 1960-70, momento em que a televisão começava a interferir na freqüência aos cinemas. Mas entre 1940-60 os números são eloquentes: Número de lugares: 1940 – 95 754; 1945 – 122 736; 1950 – 158 000; 1955 – 199 379; 1960 – 224 669. Público anual: 1940 – 19 526 224; 1945 – 30 212 942; 1950 – 35 846 722; 1955 – 57 736 902; 1960 – 44 357 881. A autora mostra, nesse texto bastante sugestivo, que, já "no final dos anos 30, começou a se formar a Cinelândia paulista na região do centro novo, nas avenidas São João, Ipiranga e imediações", p. 162. Os maiores cinemas de São Paulo localizavam-se no Brás, bairro operário e de origem imigrante, p. 163. Nos anos de 1940, São Paulo possuía 449 tipografias, 203 revistas, 106 livrarias, 91 jornais (em várias línguas), 45 casas editoras e 150 cinemas. Ver PETRONE, 1955: 168.

[58] O Festival Internacional de Cinema compreende a Retrospectiva do Cinema Brasileiro, o Festival do Cinema Científico, o Festival de Cinema para as Crianças, conferências, publicações e exposições como as realizadas no Museu de Arte Moderna, sobre as obras de Erich von Stroheim e Abel Gance. Ver "Cinema de 30 Dias", revista *Anhembi*, n. 45, vol. XV, Agosto de 1954.

as áreas mais visíveis da americanização dos modos de vida, o que, de resto, estava igualmente acontecendo com a música popular, com o próprio teatro e já havia acontecido nas concepções urbanistas desde o *Plano de Avenidas* de Prestes Maia[59]. A ascendência dos padrões norte-americanos no âmbito da cultura significava deslocar a hegemonia cultural francesa, típica das nossas elites europeizadas, mas denotava, conjuntamente, certa concepção de como organizar as atividades que, em São Paulo, se fará sob o signo empresarial: nos meios de comunicação, na publicidade, no cinema, no teatro. Naturalmente, os limites desses empreendimentos levados a efeito no período eram visíveis, como aponta Renato Ortiz, o chamado "espírito da racionalidade" combinava-se "a padrões mais antigos", como se percebe na oportunidade da inauguração da *TV Tupi* por Assis Chateaubriand, em 1950[60]. Apesar disso, é possível ocorrerem projetos empresariais no âmbito da cultura, o que não significa reduzi-los a puras manifestações da visão burguesa[61].

O entendimento dessas iniciativas pressupõe considerar a relação entre esses empreendedores e a intelectualidade paulistana que promoveu, amparou e participou ativamente de grande parte dessas instituições em processo de montagem, como foi o caso do crítico e intelectual cosmopolita, Sérgio Milliet, dos jovens de *Clima* e de outras personalidades da vida cultural de São Paulo[62]. Ao lado dessas relações, tanto

---

[59] "Não se pode esquecer que os anos 40 marcam uma mudança na orientação dos modelos estrangeiros entre nós. Os padrões europeus vão ceder lugar aos valores americanos, transmitidos pela publicidade, cinema e pelos livros em língua inglesa que começam a superar em número as publicações de origem francesa" (ORTIZ, 1985: 71). "Ao Brasil, restava continuar na esteira da colonização cultural. No plano musical, chegavam até nos ritmos como o *swing*, o *jazz* e o *boogie-woogie*" (CALDAS, 1995: 105). "Nesse sentido, Prestes Maia, no seu Plano de Avenidas, até apresentava uma inovação: a incorporação das idéias dos urbanistas americanos, caracterizadas pelo movimento *City Beautiful*... e também pelas idéias mais atuais da época, tais como o planejamento da circulação e a legislação do Zoneamento" (SOMEKH, 1997: 139). No teatro, a presença da dramaturgia americana é incontestável. Autores como Arthur Miller e O'Neill eram encenados com frequência e foram importantes à elaboração da obra de Jorge Andrade.

[60] "Eu diria que o empresário cultural dos anos 40 e 50 se aproxima ao que Fernando Henrique define como capitão da indústria" (ORTIZ, 1985: 57). Este livro traz um ótimo panorama dessas questões no período. Um bom relato da precariedade dos métodos de Chateaubriand, na ocasião da inauguração da *TV-Tupi* encontra-se em MORAIS, 1994. É sugestiva a seguinte passagem: "Um mês antes do dia D, o engenheiro norte-americano Walther Obermüller, diretor da NBC-TV, veio ao Brasil para supervisionar a inauguração e as primeiras semanas do funcionamento da Tupi... O americano quis saber 'quantos milhares de receptores tinham sido vendidos pelo comércio à população de São Paulo'. Os dois diretores se entreolharam e responderam quase em coro: – Nenhum. Atônito com a notícia, Obermüller pediu uma reunião com Chateaubriand, para advertir o dono dos Associados... Chateaubriand disse para ele não esquentar a cabeça com aquilo, que no Brasil tudo tinha solução". Ver MORAIS, 1994: 500.

[61] Sobre o caráter burguês dos investimentos, não necessariamente da presença de orientação burguesa no plano cultural (ORTIZ, 1985: 67-70). Antonio Candido contesta, significativamente, a concepção que identifica os empreendimentos culturais à burguesia. Ver CANDIDO, 1980.

[62] O único grande empreendimento que foi visto com ceticismo pelos intelectuais paulistas foi o MASP, visto que os métodos de Chateaubriand para a montagem do acervo eram considerados no mínimo discutíveis. Sobre a importância de *Clima* na cultura em São Paulo, ver o excelente trabalho de PONTES, 1998.

no caso do TBC, quanto da Vera Cruz, a participação dos estrangeiros foi essencial na formação do corpo técnico das referidas companhias, elas próprias, como vimos, frutos da iniciativa de Franco Zampari e de Ciccillo Matarazzo que, apesar de ter nascido no Brasil, era um homem formado na cultura peninsular, falando, inclusive, português com sotaque. Desse modo, o papel dos estrangeiros, ou dos recém-chegados, foi decisivo na modernização dos diversos setores da cultura, extrapolando mesmo o período, dada a importância das "missões" na fundação da Universidade de São Paulo, em 1934[63]. Nesse andamento, a compreensão das diversas instituições criadas no pós-guerra em São Paulo, não se completa sem o tratamento da natureza do seu fenômeno imigratório, naquele tempo em que os herdeiros das famílias de estrangeiros já ascendidas adentram ao universo da cultura e estabelecem a relação entre riqueza e mecenato, entre dinheiro e cultura, extrapolando a mera questão demográfica ou do movimento em direção às posições sociais superiores[64]. A conexão entre modernismo e o fenômeno da imigração estabelecida por Raymond Williams, pode ser estendida para o campo da construção das instituições culturais que, em São Paulo, ofereceram o solo para o vicejamento das linguagens[65].

No conjunto, a cultura desse meio de século reproduzia a *mélange* característica de uma sociedade em vigoroso movimento transformador, mas que estava submetida às tensões de uma história sem força suficiente para promover rupturas mais profundas. O tecido cultural daqueles anos pode ser caracterizado como uma "*cultura de mescla*, na qual coexistem elementos defensivos e residuais ao lado de programas renovadores"[66]. Esse diagnóstico, de Beatriz Sarlo para Buenos Aires a partir dos anos trinta, aplica-se a São Paulo[67].

---

[63] MASSI, 1991; MASSI, 1989.

[64] Sobre a Geografia urbana de São Paulo e o fenômeno demográfico o livro *A cidade de São Paulo: estudos de Geografia Urbana,* organizado por AZEVEDO, 1958, concebido como obra de homenagem ao IV Centenário da cidade, apresenta uma visão ampla. Os italianos de nascimento, ou de origem, foram centrais às novas iniciativas. Para uma análise ampla desta imigração, ver TRENTO, 1989. Para uma análise da participação dos italianos no teatro brasileiro desde as origens das encenações promovidas por imigrantes, ver SILVEIRA, 1976. A participação dos estrangeiros desdobrou-se no plano da crítica. Apenas para citar alguns exemplos, chamo a atenção para o papel central de Anatol Rosenfeld e Jean Claude Bernadet em São Paulo; no Rio, não há como não lembrar a figura do intelectual Otto Maria Carpeaux.

[65] "Assim a chave fundamental das mudanças do estilo modernista é o caráter das metrópoles. O impacto mais importante é seus efeitos na forma, e o fato mais importante das mudanças na forma é a imigração para as metrópoles...". Ver WILLIAMS, 1997: 45.

[66] SARLO, 1997: 217.

[67] Se a construção de prédios pode ser um indicador seguro para o padrão de desenvolvimento alcançado por uma determinada metrópole, os ritmos de São Paulo e Buenos Aires eram próximos e superiores até mesmo a Nova York: "Enquanto em Nova York constróe-se, cada ano, uma casa para cada grupo de 423 habitantes, em Buenos Aires para 134, em São Paulo registra-se a média de 102". Portanto, "parece não existir nenhuma cidade que se iguale", evidentemente, a São Paulo. Ver PETRONE, 1955: 167.

> "O sistema de respostas culturais formado nesses anos terá importante influência até, pelo menos, a década de 1950. Trata-se de um período de insegurança mas também de certezas muito fortes, de releituras do passado e de utopias, no qual a representação do futuro e da história entram em choque nos textos e nas polêmicas. A cultura de Buenos Aires estava sujeita à tensão do "novo", muito embora também se lamentasse do curso inexorável das mudanças... A modernidade é um cenário de perdas mas também de fantasias reparadoras. O futuro era hoje"[68].

Da vivência dessa tensão, as linguagens retirarão o seu impulso.

Os museus de arte de São Paulo foram criados então numa conjuntura tensa, atravessada por fortes dissensões que grassavam no ambiente cultural e intelectual da cidade. O aparecimento dessas instituições deu-se num momento fervilhante de debates, que polarizavam artistas, escritores, intelectuais, envolvidos nas polêmicas sobre a cultura de participação, da arte social, que estavam na base de conflitos que envolveram antigas e novas gerações em torno da questão realismo-abstracionismo. Convivia-se mesmo com uma situação, em certa medida, paradoxal. Enquanto em outros países as vanguardas ofereceram combate sem trégua aos museus, aqui, as instituições foram em geral bem-vindas e até calorosamente acolhidas, caso específico dos Museus de Arte Moderna[69]. O MAM de São Paulo desempenhou papel fundamental na divulgação das novas linguagens, por ter propiciado as condições de acesso dos artistas brasileiros às novas tendências pictóricas mundiais. Eventos, como as Bienais, inauguradas em 1951, compassavam os brasileiros com a arte abstrata, criando um ambiente favorável às apropriações. Ao seu lado, as exposições periódicas, o conjunto de eventos e iniciativas que o museu implementou, ofereciam novas possibilidades de ingresso ao universo das linguagens das vanguardas. O próprio Museu de Arte de São Paulo, o MASP, com o seu acervo eclético, permitiu que se fizessem aproximações com o desenvolvimento das artes plásticas no ocidente. O primeiro tinha evidente caráter pedagógico, na seara dos movimentos presentes; o segundo oferecia uma mostra da formação pictórica que poderia ser contrastada com os experimentos contemporâneos. Talvez, por isso, os museus receberam aprovações generalizadas, o que não significava, no entanto, unanimidade em relação aos projetos, ou mesmo quanto aos métodos utilizados na construção dessas instituições[70]. A despeito das críticas, principalmente em relação aos procedimentos do fundador do MASP,

---

[68] PETRONE, 1955: 217.

[69] "Foi após todo o movimento de vanguardas históricas-futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguardas da recém instalada União Soviética – que se começou uma luta radical e implacável contra os museus. Essa luta começa na exigência do fim do passado através da destruição semiológica de todas as formas tradicionais de representação e ao se defender a ditadura do futuro. Para a cultura de manifestos... o museu realmente era um bode espiatório plausível". Ver HYSSEN, 1997: 228.

[70] A respeito das críticas aos museus, ver AMARAL, 1998: 245-250.

Assis Chateaubriand, figura controvertida, assim como Pietro Maria Bardi, seu braço forte, os museus carregavam promessas civilizatórias que a todos agradavam. *O Museu de Arte Moderna* do Rio, similarmente, reequilibrava em parte a perda de espaço da capital diante das iniciativas paulistas. No conjunto, a todos parecia que o país se tornava culturalmente mais denso, mais ilustrado, apesar dos atos do primeiro governo da recém-instalada democracia, parecer desmentir os ares cosmopolitas. Mas a produção industrial havia superado a cafeicultura, já em 1946; o país abria-se para a construção da sociedade moderna. O futuro afigurava-se auspicioso; provava-o a novidade de um tipo de mecenato incomum até então. Diferentemente do projeto de fundação da Universidade de São Paulo, na qual "elites ilustradas" consorciaram-se com o governo estadual, que acabou sendo o agente viabilizador da instituição, os mecenas dos museus eram empresários, migrantes ou imigrantes, atitude sintomática do vigor das atividades econômicas no Brasil. Além de empreendedores, lançaram-se na construção desses organismos culturais de cunho público, necessariamente articulando ações arrojadas e mesmo aventureiras, quando se considera a efetiva realidade brasileira. Independentemente do aparecimento de problemas que costumam acompanhar iniciativas dessa natureza, mormente em contextos como o nosso, os museus renovaram a cultura das artes na cidade, ao permitirem o contato direto de artistas e do público com obras clássicas, modernas e contemporâneas. Introduziram, sobretudo, um clima qualitativamente diverso, em função da organização de iniciativas em múltiplas direções, permitindo a São Paulo e a capital do país compassassem-se com o ritmo cultural dos grandes centros mundiais.

A literatura que trata da conjuntura de criação dos Museus de Artes no Brasil, no segundo quartel dos anos quarenta, acentua, comumente, as relações que se estabeleceram entre as transformações da sociedade brasileira no período, resultantes da industrialização, democratização, enfim, da modernização, e as mudanças no âmbito da cultura que se tornava, concomitantemente, mais complexa[71]. Dos textos produzidos no interior das instituições, até nos mais analíticos, emergem conexões dessa natureza. Desse modo, as análises de cunho contextual inserem as instituições museológicas nos quadros da sociedade brasileira, que se desenvolvia e se modernizava, atestadas pelo dinamismo das grandes cidades e de São Paulo em particular.

O mesmo ocorre quando se busca a conexão dos museus de arte, com a conjuntura internacional no pós-guerra e, especificamente, com a política norte-americana para a América Latina. Nesse caso, trata-se de salientar os aspectos essencialmente

[71] "O novo surto industrial vem a alterar o perfil sócio-cultural do país: crescer a migração do campo para as cidades e neste processo a tradição rural e artesanal cede terreno à cultura urbana e à industrialização. É na dinâmica destas mudanças que ocorre o advento do abstracionismo em evidente confronto com a arte então centrada na representação do homem e seu meio". "Abstrações (145-60)", *Bienal Brasil*, Arquivo MAC.

externos ao empreendimento dos museus e entender a formação desses organismos como produtos das políticas de dominação e civilizacional dos países hegemônicos[72]. É possível combinar esta mesma linha de raciocínio às vertentes de análise do caráter tributário das instituições da cultura às ações de grupos esclarecidos da classe dominante, ou dos seus representantes, que desenvolviam uma pedagogia em relação à sociedade, tendo em vista educá-la[73]. Não está, por certo, completamente afastado desse domínio, o acentuamento do papel dos patronos, os mecenas propriamente ditos, seja como lídimos representantes da sua classe, seja pelo enredamento do perfil assumido pela instituição nos traços característicos de suas personalidades, moldadas no percurso dos seus itinerários pessoais[74]. Nesse tipo de abordagem que, comumente, ultrapassa o terreno da reflexão, desembocando no mais puro discurso panegiricista, costuma-se identificar a organização com a capacidade e o espírito empreendedor do seu formador; na contraface desses discursos, as iniciativas dos promotores transformam-se em meros instrumentos, ao transmutarem-se em recursos para o atingimento de fins individuais, de prestígio ou de realização de interesses colimados[75]. Finalmente, uma outra via de compreensão encontra-se presente no corpo de estudos que insere a formação desses institutos no amadurecimento do tecido cultural do país: os museus de arte seriam tributários do adensamento da linguagem artística que, ao atingir certo patamar, desemboca na inevitável criação dos seus organismos pertinentes[76]. O problema de tais abordagens reside no isolamento da produção cultural que se desprega das condições sociais, resvalando para uma espécie de visão progressiva da linguagem, enfocada nos seus próprios termos. Como consequência, essas reflexões tendem a identificar as instituições, uma vez criadas, como representações do progresso do setor, fazendo o papel de êmulos das alterações das linguagens artísticas, dotadas da qualidade de moldar a gramática das obras e dos estilos[77].

---

[72] "Os museus de arte moderna, fundados nessa década em todo mundo, foram parte integrante da propaganda americana contra o grande prestígio desfrutado pelo socialismo entre intelectuais e artistas". Ver PARADA, s/d.: 25.

[73] "Pela sua atuação educacional, o museu moderno deve atuar junto à população urbana, educando-a para que obtenha a competência estética e comportamental necessárias a um país que pretende superar os desafios do crescimento econômico". Ver PARADA, s/d.: 62.

[74] BARDI, 1992. "Chateaubriand tinha – paralelamente aos seus impulsos fundamentais pela ação prática – especial atenção pelos valores visuais, que revelava desde o interesse juvenil pela paisagem do nordeste e o artigo de 1952 sobre a obra de Tarsila e a amizade por Visconti a partir dessa época, e certa ternura por Portinari, mais tarde, até culminar nas visitas que fazia a museus, pelo mundo afora, e na referida criação do MASP". BARATA, 1971: 103; ALMEIDA, 1976.

[75] A alusão de que Chateaubriand criou o MASP tendo em vista a sua rede de veículos de comunicação está aludida: DURAND, 1989; SILVEIRA, 1983.

[76] ZANINI, 1983; ZANINI, 1991; LOURENÇO, 1990; AMARAL, 1982.

[77] "O que de notável sucede, em matéria de institucionalização da arte moderna, fica por conta da implantação de entidades museais, no pós-guerra... A entrada de recursos, por um lado vindo de Assis Chateaubriand e de outro por Francisco Matarazzo Sobrinho, modifica totalmente o meio brasileiro".

A promessa analítica encerrada em cada uma dessas abordagens é inquestionável. Parece-me, todavia, que nenhuma delas isoladamente, nem mesmo certas conexões dadas como permanentes e constantes, satisfazem integralmente os requisitos analíticos necessários à iluminação da conjuntura subjacente à criação dos museus de arte em São Paulo e mesmo na capital federal. A dificuldade do tratamento dos condicionamentos que se manifestam nos projetos museológicos consiste, basicamente, no fato de que as relações não são constantes na história de cada instituição, nem idênticas ao conjunto, apesar da presença de certos traços comuns. A flutuação das alianças entre sujeitos e grupos que formaram os museus é correlata às rupturas ocorridas no interior do campo cultural do período, muitas vezes como resultado de conflitos externos, dificultando a tarefa de circunscrever um universo explicativo dotado de princípios comuns. Os três museus em tela – MASP, MAM, em São Paulo, e MAM no Rio de Janeiro, criados quase simultaneamente, expressam, no momento da criação e ao longo das suas trajetórias, os problemas acima aludidos.

Se for de todo evidente que as transformações ocorridas no Brasil e no cenário internacional no pós-guerra são fundamentais à criação dos museus de arte, é também válido reconhecer que as conexões não se dão por simples imbricação. Do ângulo das condições emuladoras, cabe reconhecer o papel considerável do processo de democratização e de desenvolvimento ocorrido no Brasil, nesse período. Similarmente, o contexto externo, tanto europeu quanto norte-americano, favorecia a intensificação das relações, com o deslocamento de artistas para as Américas, o rebaixamento do preço das obras de arte no Velho Continente, a nova reaproximação com os Estados Unidos, ainda que arrefecida durante o Estado Novo e, finalmente, a passagem do eixo artístico de Paris para Nova York. A política de aliança preferencial com os Estados Unidos facilitou, como se sabe, a realização dos Museus de Arte Moderna. No conjunto, as mudanças no âmbito interno e externo construíram o pano de fundo da formação dessas instituições[78]. No plano mais específico, a industrialização e a urbanização provocaram a diferenciação da estrutura social, sobretudo com a ascensão dos imigrantes, adquirindo complexidade crescente. As funções empresariais, consequentemente, haviam se diversificado e novos nichos profissionais abriam-se para as profissões intelectuais. Em São Paulo, a emergência desta camada empresarial imigrante moderna e potente, em termos de América Latina, transfigurava o mundo dos outrora dominantes, produzindo uma classe trabalhadora numerosa, com a consequente ampliação do setor de serviços e das novas profissões, provocando a

---

Ver LOURENÇO, 1990: 308. O livro recente de Maria Cecília França Lourenço apresenta uma visão mais matizada do problema, ver LOURENÇO, 1999.

[78] "Os clamores pela criação de um MAM intensificam-se entre nós, no pós-guerra... Adota-se o modelo norte-americano, afinal em padrão cultural desejável após a aproximação com os Estados Unidos, apoiada pelos intelectuais, que a entendiam como indispensável para afastar Getúlio Vargas do nazifascismo, estratégia plenamente atingida". Ver LOURENÇO, 1999: 19.

diversificação das ocupações típicas das classes médias. O êxito da Universidade de São Paulo democratizou o acesso à instrução superior, permitindo a entrada maciça nos quadros universitários dos filhos dos estratos médios, em especial dos filhos dos imigrantes, nublando as constrições referentes à origem. A determinação do contexto familiar, se ainda não era de todo ausente, arrefecia-se no interior da vida social em São Paulo.

No conjunto, alterou-se o exercício das chamadas profissões culturais, pois novos lugares emergiram nos ensinos secundário e superior, na grande imprensa – que, desde os anos 1930, vinha se desenvolvendo em moldes empresariais –, na publicidade, nas artes industriais, abrigando profissionais universitários, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro[79]. Na Capital da República, a modernização do aparelho do Estado, iniciada no primeiro Governo Vargas e intensificada no segundo, pressupôs a assimilação de uma elite cultural, além da profissionalização da estrutura burocrática. O Rio, na condição de centro administrativo, era o pólo de atração dos ilustrados brasileiros por oferecer maiores oportunidades profissionais, por facilitar o acesso ao mecenato oficial recorrentemente desenvolvido pelo Estado. O grande capital financeiro, sediado na cidade desde o período cafeeiro, convivia com empresas de comercialização e exportação de porte considerável. O processo de modernização e a abertura democrática expuseram suas faces política e social. Necessariamente a produção cultural não ficaria imune à dinâmica do todo: ampliou-se quantitativamente, mas, principalmente, diversificou-se no âmbito das linguagens modernas.

Em São Paulo, desde o terceiro decênio e, caracteristicamente, nas décadas de quarenta e cinquenta, vivia-se, similarmente, o fenômeno da diversificação das elites que vicejaram no terreno da modernização, chegando, no meio século, à condição de poder propor a organização de instituições de natureza pública. Daí terem assumido esses projetos institucionais o "feitio civilizatório". Preocupação dessa natureza transpira nas frases de Ciccillo Matarazzo: "Antes disso, Assis Chateaubriand havia fundado o Museu de Arte de São Paulo. Eu era muito amigo dele. Uma vez, convidou-me para almoçar na sede do velho Automóvel Clube, muito fechado, na época. Perguntou por que não nos juntávamos para realizar ali mesmo uma grande manifestação de arte, como eu pretendia fazer da Bienal. Respondi-lhe que não. O que ele queria fazer para um grupo de iniciados e privilegiados, eu desejava fazer para o povo, para o homem da rua"... Com estas palavras, Ciccillo Matarazzo toca, implícita e não intencionalmente, numa questão fundamental, que diz respeito à emergência de uma esfera pública burguesa na sociedade brasileira, em lento processo de constituição, brotada na

[79] A imprensa absorveu um contingente significativo de profissionais de formação superior. Ver SODRÉ, 1977: 427-428.

esteira da modernização e da democratização instauradas no pós-guerra[80]. Penso ser esse o significado mais profundo desse mecenato privado, originado numa sociedade capitalista, ainda que periférica, mas que ganhava os contornos de "civilização moderna", expressos nas ações de sujeitos oriundos das atividades privadas. Esta "nova ética" orientada para o mundo público, distinguia estas personalidades, a despeito de suas clivagens, a despeito mesmo do fato da sua origem. Tais mudanças que se manifestavam, sobretudo em São Paulo, nos planos mais visíveis da economia, da estrutura social e no âmbito político, haviam fundado na sua *ratio* uma energia que transbordava para as esferas da convivência pública. Audácia e hábito com o risco, atributos indissociáveis à ética empresarial, eram qualidades imprescindíveis à construção de instituições da magnitude dos museus, do teatro, da indústria cinematográfica. Modificavam-se, assim, as relações entre as pessoas privadas e a vida social, estabelecendo-se uma empatia entre os interesses e a esfera do coletivo.

O problema da constituição da esfera pública, na sociedade brasileira neste momento, pode ser surpreendido em dois patamares distintos e interagentes. O primeiro refere-se à atuação dos mecenas nesse processo; o segundo diz respeito à trajetória das próprias instituições. Nesses termos, a análise comparada da fundação dos dois principais museus de arte de São Paulo, *vis a vis* ao do Rio de Janeiro, permitirá o adensamento desta reflexão, já que, sintomaticamente, foram criados sucessivamente nos anos de 1947 (MASP), 1948 (MAM – São Paulo), 1949 (MAM – Rio de Janeiro). Entre os dois museus paulistas ocorria, inclusive, uma proximidade física, na medida em que se alojavam no mesmo prédio dos *Diários Associados*, na Rua 7 de Abril, apenas instalados em andares diferentes. Quanto à instituição carioca, apesar de todos os esforços despendidos, não chegou a se aproximar da envergadura do empreendimento paulista.

O empresário Francisco Matarazzo Sobrinho sensibilizou-se, ao que tudo indica, com a idéia de formar um Museu de Arte Moderna, após contatos com Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal, e com Lourival Gomes Machado. De qualquer modo, o que parece mais significativo, é o amadurecimento do plano de criação de um Museu de Arte Moderna em São Paulo, projeto este no qual a participação de Milliet foi essencial. O diretor da Biblioteca Municipal era, ao mesmo tempo, professor da Escola Livre de Sociologia e Política, fundada em 1933,

> "o que favoreceu seu contato com Carleton Sprague Smith, também professor daquela Faculdade e adido cultural do consulado americano em São Paulo. Sprague Smith, para quem Milliet exporia suas idéias, interessou-se vivamente pelo projeto e iniciou, de

[80] "A esfera pública burguesa desenvolvida baseia-se na identidade fictícia das pessoas privadas reunidas num público em seus duplos papéis de proprietários e de meros seres humanos". Ver HABERMAS, 1984: 74.

> imediato, gestões junto à Fundação Rockfeller, no sentido de fazer a idéia prosperar. Pouco tempo depois, Sérgio foi aos Estados Unidos, onde, estabeleceu ligações mais consistentes com o próprio Nelson Rockfeller. A partir de então, o contato entre ambos tornar-se-ia mais freqüente, intermediado, muitas vezes, por Sprague Smith. Desses entendimentos resultaria a doação, feita por Rockfeller, de treze obras, entre óleos, guaches, têmperas e um móbile, a serem posteriormente divididas entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Essas obras, que foram expostas na Biblioteca Municipal, ficaram sob a guarda do Instituto dos Arquitetos do Brasil, cujo presidente, na ocasião, era Eduardo Kneese de Mello. Deveriam ser posteriormente doadas ao futuro Museu de Arte Moderna, tão logo fosse instalado. Ciccillo, por seu turno, também pensava na possibilidade de criar um museu de arte, ou instituição similar. Sua grande amizade com Carlos Pinto Alves, intelectual paulista, casado com a artista plástica Moussia Pinto Alves, colocava-o ao corrente das discussões sobre o assunto, favorecendo, igualmente, sua aproximação com Carleton Sprague Smith"[81].

Já na sua gênese, diferenciam-se os projetos de construção do MAM e do MASP: em primeiro lugar, porque o MAM contou, desde o início, com a participação ativa de intelectuais na concepção da instituição; em segundo, porque o papel dos imigrantes ou descendentes não se restringia aos serviços profissionais no momento da aquisição do acervo e montagem da exposição, pois o próprio patrono do museu era de família imigrante; em terceiro, porque os contatos iniciais foram estabelecidos com americanos, exprimindo a mudança da inclinação nas relações entre intelectuais brasileiros e o exterior[82].

O processo foi desencadeado durante a permanência de Ciccillo na Europa, especialmente no período em que permaneceu em Davos, para tratamento de saúde. Agora, casado com Dona Yolanda Penteado, Ciccillo encontrou-se na clínica com Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim: "Nierendorf deu uma fórmula nova às idéias de Ciccillo, pois além de ter sido colaborador da Bauhaus, tinha vindo para os Estados Unidos na época de Hitler, e lá sempre lidou com arte do mais alto gabarito"[83]. O contato íntimo com Nierendorf, orientou-o, possivelmente, a inspirar-se na organização e nos estatutos do MOMA de Nova York, visando construir o MAM. Segundo o depoimento de dona Yolanda, os sete meses na clínica foram essenciais

[81] MAC, 1990: 13.
[82] "A correspondência entre Carlos Sprague Smith evidenciava o interesse americano na organização do museu"(MAC, 1990: 13). A ampliação das relações no campo da cultura entre Brasil e Estados Unidos já ocorrera, quando da fundação da Escola Livre de Sociologia e Política, em 1933, segundo modelo americano.
[83] PENTEADO, 1977: 174.

na estruturação do museu[84], e as providências pedidas por Ciccillo a Carlos Alves da Silva o comprovam[85]. Ainda na Europa, Ciccillo iniciou as aquisições.

> "Alberto Magnelli, pintor italiano notável, que pertencia à Escola de Paris, veio passar uma temporada conosco, em Davos. Desses encontros todos, saiu uma coisa boa. Ciccillo pediu a Magnelli que fizesse a escolha da coleção de quadros franceses... Magnelli comprou os quadros diretamente no *atelier* dos pintores, em condições muito favoráveis... Teve ainda a seu favor o câmbio, nessa ocasião muito baixo na Europa, pois era logo depois da última guerra"[86].

Assumindo a direção do projeto, Ciccillo convidou León Dégand, crítico de arte nascido na Bélgica, mas residente em Paris, para a montagem da primeira exposição do futuro museu. "Seu contato com Dégand se dera, provavelmente, através de Alberto Magnelli, pintor italiano, com quem mantinha relações de amizade"[87].

Criado, oficialmente, em 15 de Julho de 1948, constam, da lista de assinaturas da escritura inicial, nomes de artistas conhecidos e de jovens intelectuais do Grupo Clima[88]. Nota-se, igualmente, no ato de criação do MAM, o envolvimento de empresários, intelectuais e artistas, revelando as ligações entre o mundo da cultura e as atividades privadas. Inaugurado, de fato, apenas no ano seguinte, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por León Dégand, a exposição foi a primeira manifestação coletiva de arte não figurativa nas Américas[89]. A mostra envolvia "a participação de 51 artistas, dos quais apenas três brasileiros – Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor – cujos trabalhos já se voltavam à linguagem abstrata"[90], sendo sintomáticos da emergência das novas tendências. Durante o seu primeiro ano de funcionamento, foram organizadas 16 exposições: desenhos e aquarelas de Diego Rivera; pinturas de Roger Van Rogger, sobre George Rouault; gravuras e desenhos de Kaethe Kollwitz; pinturas de Cícero Dias; fotografias de Thomas Farkas; pinturas de Pablo Picasso; painel de Tiradentes de Cândido Portinari; desenhos de Eros Martim Gonçalves; exposição de trabalhos dos Alienados do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro; originais e reprodução de Sironi; "de Manet a nos jours" – pintura francesa; "a escola de Paris" da coleção do museu; pinturas e desenhos Petorutti[91]. No ano seguinte, 1950, 23 exposições foram realizadas,

---

[84] PENTEADO, 1977: 174.
[85] MAC, 1990: 13. Consultar também OLIVEIRA, 1976.
[86] PENTEADO, 1977: 177.
[87] MAC, 1990: 13.
[88] MAC, 1990: 14.
[89] Ver "Discurso proferido pelo Sr. Carlos Pinto Alves por ocasião da homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho" – 16/5/1954, *Acervo da Biblioteca do MAM* – Ibirapuera.
[90] MAC, 1990: 13.
[91] Ver "Exposições de Museu de Arte Moderna de 1949 a 1962" (Relação assinada por Mário Pedrosa). Ver MAC, 1983.

dentre as quais se destacam: pintores italianos contemporâneos em colaboração com a USP; pinturas de André Lhote; coleção Mário de Andrade; pinturas de Flexor; pinturas de De Pisis; esculturas de Maria Martins; pinturas de Felix Labisse; Art Club de Roma-pintura; esculturas de Bruno Giorgi; pinturas de Arturo Tosi; exposição retrospectiva da obra de Tarsila do Amaral; pinturas de George Arditi. O ano de 1951 foi dedicado quase que exclusivamente à Bienal, mas apesar disso foram realizadas 17 exposições. É crescente o número de iniciativas nesse campo, até o ano de 1957, começando a decair, a partir de então, num claro sintoma de crise[92]. Paralelamente às atividades específicas ao museu, pretendia-se

> "ampliar seu raio de ação a outras esferas artísticas. Assim, além de uma diretoria artística (a primeira composta pelo arquiteto Villanova Artigas, Álvaro Bittencourt, Sérgio Milliet, Jacob Ruchtie e Francisco Luiz de Almeida Salles), foram criadas comissões de arquitetura, cinema, exposições, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. Muitas dessas comissões não chegaram a entrar em funcionamento. Outras, no entanto, conseguiram desenvolver uma programação bastante dinâmica"[93].

As bienais foram as atividades mais importantes desenvolvidas pelo museu. Inspiradas nas bienais de Veneza, a mostra paulista obteve apoio governamental e a participação decisiva de Getúlio Vargas, presidente na época[94]. A ideia básica do evento era, nas palavras de Lourival Gomes Machado, segundo diretor do museu, após a curta gestão de Léon Dégand, "tanto colocar a arte brasileira em contato com a produção internacional, quanto fazer de São Paulo um centro mundial"[95]. Realizada no antigo Parque Trianon, ocupava 5 000m^2. O pavilhão foi projetado por Luis Saia e Eduardo Kneese de Mello e o interior por Jacob Ruchti[96]. Reunindo 21 países e 1 800 obras, o evento recebeu 100 mil visitantes nos 60 dias de duração[97]. Entre os brasileiros, apenas três pintores foram selecionados: Portinari, Segall e Di Cavalcanti; três escultores: Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins; dois gravadores: Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo[98]. O júri internacional presidido por Lourival Gomes Machado, do qual participou René D'Harnoncourt, diretor do MOMA, premiou, em primeiro lugar, o artista figurativo Roger Chastel, num grupo de participantes que contava com Picasso, Léger, Ernest, Rouault, Morandi e tantos outros. Neste evento, Max Bill recebeu o prêmio de melhor escultor estrangeiro com *Unidade Tripartida*,

---

[92] Ver "Exposições de Museu de Arte Moderna de 1949 a 1962" (Relação assinada por Mário Pedrosa). Ver MAC, 1983.
[93] MAC, 1990: 14.
[94] PENTEADO, 1977: 178-180.
[95] Apud MAC, 1990: 14.
[96] PENTEADO, 1977: 182.
[97] Ver "Breve histórico do Museu de Arte de São Paulo". *Biblioteca MAM*, São Paulo, 17/11/1960, p. 1.
[98] ALMEIDA, 1996: 39.

impressionando os artistas brasileiros e sendo fundamental ao desenvolvimento do abstracionismo. Esta primeira bienal, como as outras que a seguiram, teve, assim, importante papel emulador no compassamento dos artistas brasileiros com a linguagem da arte abstrata, revelando a atuação decisiva do MAM na transformação do ambiente cultural. Ao lado da instituição organizada por Ciccillo Matarazzo, o MASP de Assis Chateaubriand e Piero Maria Bardi era palco de um conjunto de iniciativas de vulto, organizadas por Lina Bo Bardi, arquiteta funcionalista e esposa do segundo. Os museus tiveram, desse modo, sentido indelével na promoção das mudanças e na atualização dos artistas com as tendências internacionais.

Considerações finais

No conjunto, distinguem-se as iniciativas empreendidas por uma burguesia, sobretudo de origem italiana, revelando o quanto esse grupo nacional marcou o tecido cultural moderno do Brasil, especialmente de São Paulo, expresso na sincronia entre modernização, modernismo e modernidade. A participação decisiva desse contingente revela, evidentemente, o deslocamento da cultura ibérica, especialmente portuguesa, na constituição do novo tecido cultural, exprimindo certo afastamento com as raízes da nossa cultura intelectual e artística. O modernismo brasileiro beberá em outras fontes, seja no âmbito das linguagens, seja ainda no universo das instituições. Presas à tradição culta anterior, as fontes culturais portuguesas não se renovaram, ou, pelo menos, não tiveram vigor suficiente para imprimir a direção de futuro. A compreensão de tal fenômeno ultrapassa, todavia, os objetivos dessa reflexão. Seria possível aventar, no entanto, algumas hipóteses: as propostas de vanguarda já eram tímidas em Portugal; os imigrantes portugueses, de maneira geral, não tiveram condições e, sobretudo, disposições orientadas para promover iniciativas de grande vulto; os portugueses por sua própria origem aldeã estavam presos a concepções de espírito limitadas, informadas por valores distantes da cultura letrada.

A despeito das dificuldades enfrentadas posteriormente, uma vez que a Vera Cruz teve curto período de vida, o TBC mergulhou em crise já na segunda metade do decênio de 1950, o MAM é absorvido pela Universidade de São Paulo nos primeiros anos de 1960 e o MASP não chegou a ser totalmente independente do amparo público. Estas instituições espelharam o vigor cultural do período, forjado na dinâmica da modernidade, suportado por um novo mecenato oriundo das atividades empresariais fluentes, sobretudo de origem italiana que assumiram papel de franco protagonismo frente às outras nacionalidades aqui aportadas. Os impasses do futuro não foram, todavia, suficientes para apagar o significado desses organismos na vida cultural da

cidade de São Paulo de cuja herança somos, ainda, herdeiros; tampouco podem elidir o caráter de inovação que esses imigrantes legaram.

Fontes e Bibliografia

Bibliografia

ALMEIDA, Fernando Azevedo de, 1976 – *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de, 1996 – "Janela para o Mundo", in MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.) – *Na Metrópole. Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo.

AMARAL, Aracy A., 1982 – *A arte e meio artístico – entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Studio Nobel.

AMARAL, Aracy Abreu, 1998 – *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo*. São Paulo: MAC/USP/TECHNIT.

ARAÚJO FILHO, José Ribeiro, 1958 – "A população paulistana", in AZEVEDO, Aroldo de (org.) – *A cidade de São Paulo. Estudo de Geografia Urbana*, II volume. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento, 1985 – *A embalagem do sistema. A publicidade no capitalismo brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades.

AZEVEDO, Aroldo de, 1958 – *A cidade de São Paulo: estudos de Geografia Urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

BARATA, Mário, 1971 – *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins.

BARDI, Pietro Maria, 1992 – *Soldalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: MASP/HARP.

BELLUZZO, Ana Maria de M., s/d – *Voltolino e as raízes do Modernismo* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FAU-USP.

BOLETIM do Departamento de Imigração e Colonização, n.º 5, São Paulo, 1950.

BRUNO, Ernani Silva, 1986 – *Almanaque de memórias. Reminiscências, depoimentos, reflexões*. São Paulo: Hucitec.

CALDAS, Waldenyr, 1995 – *Luz neon: canção e cultura na cidade*. São Paulo: Studio Nobel, SESC.

CANDIDO, Antonio, 1980 – "Feitos da burguesia", in *Teresina etc.*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CANO, Wilson, 1977 – *Raízes da concentração industrial em São Paulo*. São Paulo: Difel.

CANO, Wilson, 1985 – *Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil. 1930-1970*. São Paulo: Global.

CARELLI, Mário, 1982 – *Carcamanos & Comendadores. Os italianos de São Paulo: da realidade à* ficção. São Paulo: Ática.

CATANI, Afrânio Mendes, 1983 – *A sombra da outra (Um estudo sobre a cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*). Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP.

CATANI, Afrânio Mendes, 1987 – "A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1945)", in RAMOS, Fernão (org.) – *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.

DEAN, Warren, 1971 – *A industrialização em São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

DURAND, José Carlos Garcia, 1989 – *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer, 1975 – *Crônica do cinema* paulistano. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer, 1981 – *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GOMES, Paulo Emílio, 1996 – *Cinema, trajetória do subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.

GOTTDIENER, Mark, 1997 – *A produção social do espaço* urbano. São Paulo: Edusp.

GUZIK, Alberto, 1986 – *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Perspectiva.

HABERMAS, Jürgen, 1984 – *Mudança social na esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

HUTCHINSON, Bertram, *et. al*., 1960 – *Mobilidade e trabalho – um estudo da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos.

HYSSEN, Andreas, 1997 – *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.

LOURENÇO, Maria Cecília França, 1990 – *Maioridade do moderno em São Paulo. Anos 30/40* (Tese de doutorado). São Paulo: FAU/USP.

LOURENÇO, Maria Cecília França, 1999 – *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp.

LOVE, Joseph, 1982 – *A locomotiva. São Paulo na Federação Brasileira 1889-1937*. São Paulo: Paz e Terra.

MAC, 1983 – *MAC. Uma Seleção do Acervo na Cidade Universitária*. São Paulo: MAC/USP.

MAC, 1990 – O *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra.

MASSI, Fernanda Peixoto, 1989 – "Franceses e norte-americanos nas Ciências Sociais Brasileiras", in MICELI, Sergio (org.) – *História das Ciências Sociais no Brasil,* vol. I. São Paulo: IDESP/Vértice.

MASSI, Fernanda Peixoto, 1991 – *Estrangeiros no Brasil: a missão francesa na USP* (Dissertação de Mestrado). Campinas: Unicamp.

MELLO, João Manuel Cardoso, 1982 – *O capitalismo tardio.* São Paulo: Brasiliense.

MEYER, Regina Maria Prosperi, 1991 – *Metrópole e urbanismo. São Paulo anos 50* (Tese de Doutorado). São Paulo: FAU-USP.

MICELI, Sergio, 1979 – *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel.

MORAIS, Fernando, 1994 – *Chatô. O Rei do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras.

OLIVEIRA, Luiz Carlos, 1976 – *Anotações para a história de uma época*. São Paulo: Pioneira.

ORTIZ, Renato, 1985 – *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

PARADA, Maurício B. A., s/d – *A Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50* (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: PUC.

PENTEADO, Yolanda, 1976 – *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

PENTEADO, Yolanda, 1977 – *Tudo em cor-de-rosa*, 2.ª edição. São Paulo: Ed. da Autora.

PEREIRA, José Carlos, 1967 – *Estrutura e expansão da indústria em São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser, 1964 – "Origens étnicas e sociais do empresário paulista". *Revista de Administração de Empresa*, vol. 4, n.º 11. São Paulo: FGV.

PEREIRA, Mônica de S. G., 1987 – "Anhembi. Criação e perfil de uma revista de cultura", in *Série História das Ciências Sociais no Brasil*, n.º 2. São Paulo: IDESP.

PETRONE, Pasquale, 1955 – "A cidade de São Paulo no século XX". *Revista de História,* n.º 21-22, ano VI, Janeiro-Junho.

PONTES, Heloísa, 1998 – *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras.

PRADO, Décio de Almeida, 2002 – *São Paulo, Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva.

QUEIROZ, Suely Robles Reis de, 1976 – "São Paulo (1875-1975)". *Revista de História*, vol. LIV, n.º 108. São Paulo.

SARLO, Beatriz, 1997 – "Buenos Aires, cidade moderna", in *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp.

SILVEIRA, Helena, 1983 – *Paisagem e memória*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SILVEIRA, Miroel, 1976 – *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*. São Paulo: Quirón/MEC.

SIMMEL, George, 1997 – *The philosophy of money*. London: Routledge.

SINGER, Paul, 1974 – *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SINGER, Paul, 1983 – *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense.

SODRÉ, Nelson Werneck, 1977 – *História da imprensa no Brasil*, 2.ª edição. Rio de Janeiro: Graal.

SOMEKH, Nadia, 1997 – *A cidade vertical e o urbanismo modernizador*. São Paulo: Studio Nobel, Edusp, Fapesp.

SOUZA, Maria Adélia A., 1994 – *A identidade da metrópole*. São Paulo: Hucitec.

TRENTO, Angelo, 1989 – *Do outro lado do Atlântico. Um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel.

WILLIAMS, Raymond, 1997 – *The politics of modernism. Against the new conformits.* London: Verso.

ZANINI, Walter, 1983 – *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Whalter Moreira Salles.

ZANINI, Walter, 1991 – *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40*. São Paulo: Studio Nobel.