ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Marcos José Mantoan

YOLANDA PENTEADO:
GESTÃO DEDICADA À ARTE MODERNA

São Paulo
2015

Foto 1 - Yolanda Penteado, 1978.

Fonte: Madalena Schwartz/ Acervo Instituto Moreira Salles

YOLANDA PENTEADO:
Gestão Dedicada à Arte Moderna

Marcos José Mantoan

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP, na área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, na Linha de Pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, sob a orientação da Profa. Dra. Elza Ajzenberg.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MANTOAN, MARCOS JOSÉ
YOLANDA PENTEADO: GESTÃO DEDICADA À ARTE MODERNA / MARCOS JOSÉ MANTOAN. -- São Paulo: M. MANTOAN, 2015.
220 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: ELZA MARIA AJZENBERG
Bibliografia

1. GESTÃO DE ARTES 2. YOLANDA PENTEADO 3. ARTE MODERNA 4. HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA I. AJZENBERG, ELZA MARIA II. Título.

CDD 21.ed. - 700

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Marcos José Mantoan

Título: Yolanda Penteado: Gestão Dedicada à Arte Moderna

Tese defendida e aprovada em: ____ /____ /_____ pela banca examinadora:

_____

_____

_____

_____

_____

Aos meus pais, Aparecida Vicentin Mantoan e José Apparecido Mantoan,
exemplos de tudo o que considero simples, generoso e correto.

AGRADECIMENTOS

A minha mais sincera gratidão aos muitos que, direta ou indiretamente e sempre incondicionalmente, me apoiaram, motivaram e inspiraram neste desafio.

Agradeço a Deus por me dar as condições para chegar até aqui!

Agradeço aos meus pais, Aparecida Vicentin Mantoan e José Apparecido Mantoan, minha fonte maior de motivação e felicidade. Muito obrigado por existirem e por tudo o que fizeram e ainda fazem por mim.

Agradeço à minha família, em especial, às minhas tias Cecília Vicentin Ortega, Jacira Vicentin, Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte e ao meu avô, José Vicentin; fontes de inspiração e que me motivaram neste caminho.

Agradeço à minha queridíssima orientadora, Prof.ª Elza Maria Ajzenberg, pela generosidade, atenção e competência com que me guiou. Obrigado por ter me trazido até aqui e estimulado a pesquisa da vida e obra de Yolanda.

Agradeço aos Professores Ana Mae Barbosa e Paulo Augusto Pasta, pelos preciosos conselhos e considerações neste percurso e pela participação brilhante em minha banca de qualificação.

Agradeço à Professora Alecsandra Matias de Oliveira, minha gratidão por muitas coisas, mas, principalmente pelo ouvido, pelo ombro, pelo tempo, pela mão, pela atenção.

Agradeço a todos aqueles que me ajudaram e apoiaram com as pesquisas, concedendo entrevistas, documentos, imagens, informações e na organização e formatação final deste trabalho. Sem vocês, esta tese não teria sido possível. Obrigado pelo tempo, generosidade e alegria com que me atenderam e me ouviram. Foi um enorme prazer conhecê-los um pouco mais. Em especial, minha eterna gratidão, em ordem alfabética a: Aida Cristina Cordeiro, Amir Labaki, Ana Paula Marques, Ana Rosa da Silva, Angélica Rocha, Artur Henrique Giannini dos Santos, Evelyn Viana, Carlos Emílio Faraco, Cibele Helena Arle, Denise Mattar, Edmundo Leite, Eduardo Lafer Piva, Eliane Lage, Fabrício Reiner de Andrade, Fiodoras

Pavlinscenkyte, Horácio Lafer Piva, Ivani Di Grazia Costa, Jorge Schwartz, Luiz Armando Bagolin, Maíra Carvalho de Moraes, Maria Adelaide Amaral, Maria Bonomi, Maria de Lourdes Capacci, Mark Brameld, Murilo Ribeiro de Araújo, Nathália Gatti Sansone, Nydia Lícia Quincas Pincherle Cardoso, Paulo de Freitas Costa, Pedro Franco Piva, Sebastião Bueno, Silvano Raia.

Por fim, um agradecimento mais que especial a Dona Yolanda (forma como é chamada pela minha família). Obrigado por inspirar-me, guiar-me, levantar-me e motivar-me quando foi preciso. De onde estiver, espero que goste do que aqui está escrito.

RESUMO

A presente investigação tem por objeto a atuação de Yolanda Penteado como gestora da arte moderna em São Paulo e no Brasil. A pesquisa pretende refletir sobre os mecanismos de gestão da arte brasileira no período entre as décadas de 1940 e 1960 – período no qual ocorrem as constituições do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da Bienal de São Paulo, dos Museus Regionais e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), delineando o ambiente cultural e estético paulistano e o início do intercâmbio internacional através de mecenas como Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, Assis Chateaubriand e, particularmente, Yolanda Penteado. Discute-se o papel de Yolanda Penteado como gestora das artes modernas, ou seja, mecenas e líder na criação de coleções, eventos e instituições. Nessa direção, as estratégias metodológicas adotadas no trabalho envolvem suportes interdisciplinares, relacionando História, História da Arte, Estética e outras áreas do conhecimento. O estudo recorre à autobiografia de Yolanda - **Tudo em Cor-de-Rosa -**, de 1976, à biografia **Yolanda,** de Antonio Bivar, publicada em 2009, às cartas, aos telegramas, às fotos, aos recortes de jornais, revistas e aos documentos oficiais presentes nos arquivos particulares e institucionais, tais como: Wanda Svevo (pertencente à Bienal de São Paulo), MAC USP, MASP, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, entre outros. Além disso, devem ser mencionadas entrevistas com pessoas que foram próximas a Yolanda Penteado e visitas técnicas à Fazenda Empyreo, que ainda hoje guarda objetos e reminiscências de sua presença.

PALAVRAS-CHAVE: Gestão de Artes, Yolanda Penteado, Arte Moderna, História da Arte Brasileira.

ABSTRACT

The intention of this research is to assess the performance of Yolanda Penteado as a manager of modern art in São Paulo and Brazil and to reflect on the workings of art management in Brazil from the 1940s to 1960s, when the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), the Art Museum of São Paulo (MASP), regional museums, the Contemporary Art Museum of the University of São Paulo (USP MAC) and the Biennale São Paulo were all founded. It also aims to put her work into the context of the cultural and aesthetic environment in São Paulo at that time, during which she and other art patrons, such as Ciccillo Matarazzo and Assis Chateaubriand began international exchanges.

This research explores Yolanda Penteado´s role as a manager, patron and leader of collection creation, modern art institutions and events and how her work adopts strategies and methods from various disciplines, including History, Art History, Aesthetics and other knowledge bases. Reference is made to previous publications by Antonio Bivar: *All in Pink-Rose* (1976), and *Yolanda Biography* (2009), letters, telegrams, photos, newspaper clippings, magazines and official documents, all of which are kept in private and institutional archives, such as: Wanda Svevo (belonging to the Bienal de São Paulo), MAC USP, MASP, and the Ema Gordon Klabin Cultural Foundation. It contains content from interviews with people who were close to Yolanda Penteado and details visits to the Empyreo farm, which still keeps objects and reminders of her presence.

KEY WORDS: Arts Management, Yolanda Penteado, Modern Art, History of Brazilian Art.

LISTA DE IMAGENS

Foto 1 - Yolanda Penteado, 1978	Capa
Foto 2 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1920	18
Foto 3 - Yolanda Penteado, década de 1970	29
Foto 4 - Yolanda Penteado, 1915	55
Foto 5 - Yolanda Penteado, 1921	56
Foto 6 – Yolanda Penteado, Guiomarita (irmã) e D. Guiomar de Ataliba Nogueira (mãe), década de 1920	57
Foto 7 - Olívia Guedes Penteado, (tia), década de 1920.	58
Foto 8 - Sede da Fazenda Empyreo, c. 1960	59
Foto 9 - Sede da Fazenda Empyreo, 2012	59
Foto 10 - Fazenda Empyreo, s/d	60
Foto 11 - Fazenda Empyreo, s/d	60
Foto 12 – Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1920	61
Foto 13 – Yolanda Penteado e Santos Dumont, década de 1920	62
Foto 14 - Carta de Santos Dumont para Yolanda Penteado, 1929	63
Foto 15 - Carta de Santos Dumont para Yolanda Penteado, 1930	64
Foto 16 - Casamento com Jayme da Silva Telles, 1921	65
Foto 17 – Yolanda Penteado fantasiada de madame Sévigné, de Lanvin, carnaval de 1926	66
Foto 18 – Yolanda Penteado em temporada na Fazenda Empyreo, década 1930	67
Foto 19 – Yolanda Penteado em temporada na Fazenda Empyreo, década 1930	67
Foto 20 - Operárias da Fábrica de Seda, Fazenda Empyreo c. 1940	68
Foto 21 - Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo em Davos, 1947	69
Foto 22 - Amedeo Modigliani, Autorretrato, 1919	70
Foto 23 - Marino Marini, O Grande Cavalo, 1951	71

Foto 24 - Umberto Boccioni, Desenvolvimento de uma garrafa no espaço, 1912 71

Foto 25 - Alexander Calder, Grande Móbile Branco, 1948 72

Foto 26 – Yolanda Penteado em Davos (Suíça), 1947 73

Foto 27 – Ciccillo Matarazzo, 1951 112

Foto 28 - Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo em frente à obra *Enigma de Um Dia*, de Giorgio De Chirico, década de 1949 113

Foto 29 - Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, 1951 113

Foto 30 - Ciccillo Matarazzo ao lado de Yolanda Penteado, assina com Nelson Rockefeller (dir.) acordo de cooperação com o MoMA 114

Foto 31 - Reinauguração do MASP, 1950. Eurico Gaspar Dutra, Samuel Ribeiro, Nelson Rockefeller e Henri-Georges Clouzot, Assis Chateaubriand, entre outras celebridades 114

Foto 32 - Do Figurativismo ao Abstracionismo. Sérgio Milliet e León Degand. MAM, SP 115

Foto 33 – Yolanda Penteado na Índia, 1951 116

Foto 34 - Yolanda Penteado e Sra. Nehru na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 117

Foto 35 – Assis Chateaubriand, usando o fraque com que representou o Brasil na coroação da Rainha Elizabeth II; à direita, Sra. Elink Schuurmann, embaixatriz da Holanda; à esquerda, Yolanda Penteado, Salvador/BA, 1955 118

Foto 36 - Peça de divulgação da 1ª Bienal de São Paulo 119

Foto 37 - Pavilhão construído na Avenida Paulista em 1951 para hospedar a primeira mostra, onde hoje se localiza o MASP 119

Foto 38 - Alzirinha Vargas do Amaral Peixoto, Carmelita Gouveia, Yolanda Penteado e Lucas Nogueira, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953 120

Foto 39 - Alzirinha Vargas do Amaral Peixoto, Wolfgang Pfeiffer, Sra. Jacob Ruchti e Sérgio Milliet, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953 120

Foto 40 - Dedicatória de Pablo Picasso para Yolanda Penteado, 1953 121

Foto 41 - Pablo Picasso*, Guernica*, 1937 – exposta na II Bienal de São Paulo, 1953/1954 122

Foto 42 – Ciccillo Matarazzo em frente à tela *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso 122

Foto 43 – Yolanda Penteado e Juscelino Kubitscheck, 1957, na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 123

Foto 44 – Yolanda Penteado, Juscelino Kubitscheck e Ulisses Guimarães, 1957, na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo 124

Foto 45 - A mesa principal do jantar oferecido ao Presidente da República Juscelino Kubitscheck, 1954 125

Foto 46 - Alberto Cavalcanti e Yolanda Penteado, 1954 126

Foto 47 - Yolanda Penteado e Eliane Lage, década de 1960 127

Foto 48 - *Ex-libris* de Ciccillo Matarazzo 128

Foto 49 - *Ex-libris* de Ciccillo Matarazzo 128

Foto 50 – Livro de Honoré Bérard 129

Foto 51 - Dedicatória de Honoré Bérard para “Madame Yolanda Matarazzo” 130

Foto 52 – Livro de Anita Malfatti 131

Foto 53 - Dedicatória de Anita Malfatti a Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo 132

Foto 54 - Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, em visita a VIII Bienal de São Paulo, 23 de setembro de 1965 154

Foto 55 - Em assembleia universitária, na Faculdade de Direito, o reitor da USP, Prof. Gama e Silva, entrega à Sra. Yolanda Penteado o diploma de Benemerência. À direita, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, o qual se entregou o título de doutor “honoris causa”, 06 dez. 1963 154

Foto 56 - Foto de notícia do Diário da Noite que traz a seguinte manchete: “Industrial americano doa 25 milhões aos Museus Regionais”, 20 de janeiro de 1966 (notícia na íntegra, em anexo) 155

Foto 57 - Inauguração da 1ª. Bienal de Artes Plásticas da Bahia, no Convento do Carmo, Salvador/BA. Na foto, Governador Antonio Lomanto Júnior, Pedro Ribeiro, Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, presidente da comissão dos museus regionais do Brasil, 8 de janeiro de 1967 156

Foto 58 - Na residência de Yolanda Penteado, almoço em homenagem ao pianista argentino Bruno Leonardo Gelber. Ao fundo, o jornalista Assis Chateaubriand e seu secretário, Honorato Candido de Oliveira, 21 de julho de 1967 157

Foto 59 - Convite para a inauguração da nova sede do MASP, 07 de novembro de 1968 158

Foto 60 - O governador Laudo Natel conversa com D. Yolanda Penteado sobre a entrega das obras ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, vendo-se ainda, o Prof. Miguel Reale, reitor da USP, 1º, de dez. 1972 159

Foto 61 - Presidente Emílio G. Médici abraçando Yolanda Penteado, 1971 160

Foto 62 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1960 I

Foto 63 – Certidão de Nascimento de Yolanda Penteado II

Foto 64 – Mapa com trajeto de São Paulo a Leme III

Foto 65 - Placa presente na Fazenda Empyreo IV

Foto 66 – Recorte de jornal “Bons resultados para o Museu com a viagem de dona Yolanda”, s.d. XVIII

Foto 67 – Recorte de jornal “Coluna do Marcelino” XIX

Foto 68 - “Industrial americano doa 25 milhões aos museus regionais”, **Diário da Noite**, 20 de jan. 1966 XX

Foto 69 - Recorte de jornal “Coluna do Marcelino” XXI

Foto 70 - “Apenas Cinzas”, **Ilustrada**, 18 ago. 1983 XXII

Foto 71 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1930 XXXVII

Foto 72 - PENTEADO, Yolanda. Tudo em Cor de Rosa, São Paulo, São Paulo: Nova Fronteira, 1976. XXXXI

Foto 73 – Yolanda Penteado em tela de Emiliano Di Cavalcanti XXXXII

Foto 74 - BIVAR, Antonio. **Yolanda,** São Paulo, São Paulo: Girafa, 2009 (com tela de Samson Flexor) XXXXIII

Foto 75 - Comitiva de amigos, familiares e ex-funcionários - cerimônia no Clube de Campo, Leme, 19 de agosto de 1983 XXXXIV

Foto 76 - Comitiva de amigos, familiares e ex-funcionários XXXXIV

Foto 77 - Sr. Paulo Antonacio com as cinzas de Yolanda Penteado – cerimônia no Clube de Campo, Leme, 19 de agosto de 1983 XXXXV

Foto 78 - Detalhe de um dos locais onde as cinzas de Yolanda Penteado foram jogadas XXXXV

Foto 79 - Um dos locais onde as cinzas de Yolanda Penteado foram jogadas. Clube de Campo Empyreo XXXXVI

LISTA DE ABREVIATURAS

CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil

CEO - *Chief Executive Officer*

CAM - Clube dos Artistas Modernos

EAD - Escola de Arte Dramática

ECA USP - Escola de Comunicações e Artes

ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing

IAB - Instituto dos Arquitetos do Brasil

MAC USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova York

MAM SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo

SNT - Serviço Nacional do Teatro

SPAM - Sociedade Pró-Arte Moderna

TBC - Teatro Brasileiro de Comédia

USP - Universidade de São Paulo

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1. DAS MOTIVAÇÕES.....15

2. INTRODUÇÃO..... 19

3. MEMÓRIAS EM COR-DE-ROSA:
Caipirinha de Leme, Duquesa, *Principessa*..... 30

4. ASPIRAÇÕES E MECENATO:
"Viver cercada de artistas e intelectuais".....74

4.1. A ideia da criação de um museu.....74
4.2. A ousadia da Bienal..... 87
4.3. Teatro, cinema e livros.....102
4.3.1 O TBC..... 102
4.3.2 A Vera Cruz..... 105
4.3.3 A coleção de livros..... 109

5. DOS BASTIDORES À LIDERANÇA:
O MASP, os Museus Regionais e o MAC USP.....133

5.1 O MASP.....133
5.2 Os museus regionais.....143
5.3 O MAC USP..... 150

6. CONCLUSÃO..... 161

7. REFERÊNCIAS.....166

ANEXOS.....I

- Certidão de Nascimento.....II
- Mapa com trajeto de São Paulo a Leme.....III
- Dados Cronológicos.....V
- Recortes e Jornais..... XVIII
- Acervo MAC USP..... XXIII
- Yolanda Penteado - Outras dedicatórias..... XXX

POSFÁCIO.....XXXVII

1. DAS MOTIVAÇÕES

Por considerar relevante, gostaria de elucidar as motivações que me levam à investigação que tem como objeto Yolanda Penteado (1903-1983)[1], no papel de gestora da arte e da cultura, entre as décadas de 1940 e 1960. Para tanto, devo discorrer sobre aspectos biográficos (dela, Yolanda, e meus). Assim, peço permissão para desenvolver aqui uma redação de cunho pessoal e bastante informal. Filho da cidade de Leme, como Yolanda, cresci ao entorno da Fazenda Empyreo[2]. Meus pais e familiares trabalharam diretamente com ela. Considero no mínimo curioso que o filho de empregados da "grande senhora da sociedade" venha assumir a tarefa de refletir sobre ela e propor um trabalho que visa a ressignificar sua atuação como gestora das artes no ambiente universitário.

Justamente eu – um gestor das artes contemporâneas – assumo a tarefa de refletir sobre a contribuição de Yolanda para a formação do cenário cultural contemporâneo. Qual motivação teria conduzido a ideia e o desenvolvimento desse trabalho? A relação que mantenho com gestão cultural? Durante toda a pesquisa, essa aproximação está presente. Para além, a ligação com a cidade de Leme, as relações familiares e a prática da gestão da arte e da cultura me deram subsídios para que repensasse não somente a prática de Yolanda mas também a minha própria atuação frente ao Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

---

[1] Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado nasce na fazenda Empyreo, no município de Leme/SP, em 6 de janeiro de 1903 e morre em 14 de agosto de 1983, em Stanford, Estados Unidos (cópia da certidão de nascimento, **anexo 1** dos presentes estudos).

[2] Empyreo é a mais alta camada celestial onde estão as estrelas. Na primeira camada do céu estão as nuvens; na segunda os planetas (talvez satélites, lua); na terceira os astros. Empyreo é a morada dos deuses e divindades mitológicos, morada dos santos e dos bem aventurados. Ptolomeu. (Escrito em placa presente na Fazenda Empyreo – visita técnica realizada em 12 de abril de 2013).

Desde os 14 anos de idade sou funcionário do Banco do Brasil. Iniciei minha trajetória como "menor aprendiz", ao mesmo tempo em que era trompetista na banda da cidade de Leme. Aos 18 anos, cursei Economia na Pontifícia Universidade Católica de Campinas/SP – o que me obrigou a uma pausa na música, porém ao longo do tempo me especializei em Comunicação, na Escola de Comunicações e Artes ECA USP, em Comunicação Empresarial na Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), no Rio de Janeiro, em Marketing na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ e, por último, defendi meu mestrado em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo USP. Em 1993, o Banco do Brasil instituiu sua primeira secretaria de comunicação em Brasília/DF. No mesmo ano, solicitei uma oportunidade nesse setor – um período experimental de 30 dias e, no ano seguinte, 1994, me transferi em definitivo para a secretaria de comunicação e fui nomeado assistente/assessor das relações de comunicação, patrocínios e publicidade. Lá se foram sete anos de atividades – sempre ligadas ao marketing e à comunicação.

O Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, já era uma realidade desde 1989, tornando-se a primeira instituição gestora de bens simbólicos no país, subsidiada pelo sistema financeiro. A gestão do espaço, contudo, ainda era algo pioneiro e necessitava de consolidação. Em Brasília, de 1998 a 2001, desenvolvi trabalhos que visavam a valorizar, em escala nacional, a música instrumental brasileira. Tratava-se de uma tentativa de popularizar a música instrumental atráves do Circuito Cultural Banco do Brasil. Gradativamente, esse circuito envolveu manifestações ligadas à música, teatro, cinema, exposições e programas educativos. Em 2001, assumi o CCBB SP como gerente de programação, com a incumbência de aplicar formas de gestão diferenciadas que pudessem aproximar as ações do banco à cultura, agregando valor

aos seus produtos[3]. Paralelamente, ao analisar a gestão do CCBB, remete-se ao modelo iniciado por Yolanda Penteado, Francisco Matarazo Sobrinho (1898-1977) e Francisco Assis Chateubriand (1892-1968). As iniciativas desses mecenas teriam aproximações com o modelo aplicado ao CCBB? Essa dúvida motivadora tangecia este estudo.

É indubitável que figuras como Francisco Matarazzo Sobrinho, Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado desempenharam importante papel na gestão das artes no Brasil, nos anos de 1940, 1950 e 1960. O cenário artístico brasileiro se abre para os intercâmbios internacionais e as grandes instituições organizadas por eles tornam-se referências. Não basta constatar, contudo, esse papel. É necessário pesquisar a origem dessas personagens, os contextos e os ideais que as envolvem e, sobretudo, a maneira como elas se transformam em gestores no circuito das artes nacionais e internacionais. Essas indagações remetem às origens dos mecanismos da gestão de arte, que não são tão recentes. Projetam também reflexões para a realidade da gestão dos espaços culturais atuais e seus desafios – o que, para minha experiência, significa afinar os discursos que envolvem o meio cultural e os interesses do mercado financeiro, evidenciando que as interações entre esses dois discursos estão para além do retorno de mídia e contagem de público.

O percurso de Yolanda Penteado como gestora das artes se deu à época da modernização do país em todas as esferas: cultural, política, econômica e, sobretudo, artística.

A profissionalização das instituições ligadas às artes dava seus primeiros passos: formação de especialistas dedicados à arte e à constituição de museus, da bienal e de um circuito internacional. Por essas razões, entendo ser importante reavaliar e ressignificar a atuação de Yolanda Penteado a partir dos novos parâmetros que

---

[3] De 2001 a 2005, desempenhei a função de gerente de programação no CCBB SP; em 2007, a função de gerente geral no CCBB RJ e retornei ainda como gerente geral ao CCBB SP em 2011 até os dias atuais.

ordenam os desafios que os profissionais de gestão da arte e da cultura vivenciam hoje.

Foto 2 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1920

Fonte: Cedida pela atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013

2. INTRODUÇÃO

Historicamente, é possível reconhecer que uma das primeiras formas de gestão da arte[4], o mecenato, surge como forma de associação entre o poder político-econômico e as artes, por volta de 30 a.C. e 10 d.C., quando Maecenas, um grande articulador do Estado romano, procura transferir o prestígio e a aceitação das artes para o Império, por meio da aproximação entre artistas, filósofos e representantes da política romana[5]. Séculos mais tarde, durante o Renascimento, o mecenato fomenta uma revalorização das artes. Famílias como os Médici, os Sforza, os Alberti ou os Peruzzi transformam-se em protetores das artes, dedicados não somente à autopromoção mas também à difusão de novos hábitos, valores e comportamentos. O incentivo aos artistas, escritores, poetas e cientistas se dá como um modo de expressão do poder das famílias aristocráticas e dos membros do alto clero mas, acima de tudo, torna-se uma maneira de veicular uma visão racional, dinâmica, progressista e opulenta da sociedade[6].

---

[4] Pensa-se gestão de artes como *modus operandi* de aquisição, financiamento, administração e gerenciamento de bens, de eventos e de instituições artístico-culturais. O gestor como líder de equipe zela pela seleção de profissionais, encandeamento de ações e comunicação entre diversas esferas que estão envolvidas na concretização da promoção e divulgação da arte. REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: O Caleidoscópio da Cultura.** Barueri: Manole, 2007.

[5] Sobre esse período, Arnold Hauser comenta: "... a maioria destes príncipes e dignitários da Igreja interessa-se pela arte em todos os seus aspectos; empregam artistas para imortalizarem os seus nomes, quer com doações de arte eclesiástica, quer edificando e embelezando os seus palácios". HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. Madrid, Ed. Castella, 1969, p.457.

[6] SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. São Paulo: Atual, 1994, p. 26.

Já no século XX, o mecenato torna-se mecanismo de legitimação social de milionários emergentes, relacionados principalmente aos investimentos nos setores industriais, bancários e petrolíferos. Este mecenato moderno[7] tem como definição alto grau de personalismo nas decisões e coloca a aprovação social em equivalência ao caráter mercadológico do investimento em artes. Tais mecenas não são propriamente artistas, mas investem no fazer artístico: utilizando-se de recursos econômicos, sociais e políticos, contribuem para grandes realizações no campo das artes. Contudo, questiona-se: é possível mensurar os subsídios que esses gestores fornecem para a produção artístico-cultural de suas comunidades? Suas ações realmente permitem a perpetuação de valores patrimoniais, simbólicos e culturais? Ao refletir sobre esses pontos, evocam-se os exemplos de mecenas brasileiros como Assis Chateaubriand, Francisco Matarazzo Sobrinho e, entre eles, o de Yolanda Penteado – todos mergulhados no mecenato que emerge durante o projeto moderno[8].

Durante a década de 1950, Yolanda auxilia a organização do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em colaboração efetiva com o jornalista Assis Chateaubriand[9], assim como a implantação dos Museus Regionais (Olinda, Campina Grande e Feira de Santana); organiza a Bienal de Arte de São Paulo em 1951 e, em 1953, traz ao Brasil o painel *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, contribuindo de modo efetivo para a construção do circuito nacional e, mais ainda, o intercâmbio entre este e o cenário internacional da arte.

---

[7] No presente estudo, a categoria mecenas envolve a ação de compra e de doação de obras de arte, somada à organização de eventos e de instituições artístico-culturais. As obras de arte e o incentivo à arte permitem o surgimento de sistemas simbólicos por meio dos quais os mecenas transmitem e recebem mensagens sobre o seu *status* e sua posição na sociedade, ou seja, sua posição social depende também das obras de arte e das instituições artístico-culturais às quais seu nome está ligado. BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Colecionismo**. São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado), p. 15.

[8]O projeto moderno consolida-se com a Revolução Industrial e está normalmente relacionado com o desenvolvimento do capitalismo. BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

[9] Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, mais conhecido como Assis Chateaubriand ou Chatô, (Umbuzeiro, PB, 4 de outubro de 1892 — São Paulo, SP, 4 de abril de 1968). Foi jornalista, empresário, mecenas, político, advogado, professor de direito, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras. Magnata das comunicações no Brasil, entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1960, dono dos Diários Associados - o maior conglomerado de mídia da América Latina na época. Em seu auge, os Diários Associados contaram com mais de cem jornais, emissoras de rádio e TV, revistas e agência telegráfica. Assis Chateaubriand também é reconhecido pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, junto com Pietro Maria Bardi, e ainda como o responsável pela chegada da televisão ao Brasil, inaugurando em 1950 a primeira emissora de televisão do país, a TV Tupi

Algumas incursões de Yolanda Penteado pelo mundo artístico estão, de certo modo, atreladas ao seu segundo casamento com o industrial de origem italiana Francisco Matarazzo Sobrinho, o *Ciccillo*[10]. Juntos são os idealizadores da criação de diversas atividades e instituições dedicadas ao moderno: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP); Bienal de Arte de São Paulo e, posteriormente, em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Alinhados com a lógica da gestão de arte dedicada à modernidade[11], Yolanda Penteado e *Ciccillo* seguem a tendência da época firmemente arraigada nos Estados Unidos – onde o mecenato torna-se mecanismo de legitimação social de milionários emergentes.[12] Como já dito, esse tipo de mecenato valoriza, sobremaneira, o prestígio social e aposta no personalismo. Milionários como J. Pierpont Morgan, John D. Rockefeller Jr. (amigo de Yolanda Penteado), Andrew Carnegier, entre outros, são, sobretudo, gestores dos seus acervos e de suas instituições museológicas[13]. Isso porque muitos deles administravam os espaços propriamente ditos, envolvendo a

---

[10] Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo SP 1898 - idem 1977). Industrial, mecenas. Sobrinho do conde Francisco Matarazzo, italiano que construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil. Ciccillo comanda parte do conglomerado de indústrias metalúrgicas da família. Com o desmembramento das empresas, na década de 1930, torna-se o único proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma. Estudou no conceituado Instituto de Educação Caetano de Campos, na Praça República e em 1908 foi enviado a Nápoles, acompanhado de um preceptor, a fim de completar o ensino médio. Depois seguiu para Liège, na Bélgica, onde cursou engenharia na universidade local. Viveu na Europa entre os 10 e os 20 anos, recebendo formação humanística da *Belle Époque.* ALMEIDA, F. A. **O franciscano Ciccillo.** São Paulo: Pioneira, 1976, p. 20.

[11] Os termos "moderno" e "modernidade" adquirem grande expressividade entre os anos de 1930 e 1950, indicando o abandono dos velhos paradigmas e a entrada do Brasil em uma nova etapa, marcada particularmente pela tecnologia e pela ciência. Essa busca pelo "novo" ocorre em diversas esferas: na economia, na política e na cultura. SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20,** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 231-232.

[12] Nesse período, os EUA passam por um significativo crescimento econômico, decorrente do capital europeu emigrado. Entre os anos de 1920 e 1930, milionários como Guggenheim, Whitney, Rockfeller e Ford tornam-se os principais responsáveis pelo fortalecimento da cultura e da arte no país, com a construção de museus, a aquisição de pinacotecas e obras de arte que atualmente se encontram no Metropolitan Museum, em Nova York; no Art Institute, em Chicago; no County Museum, em Los Angeles; e na National Gallery, em Washington. http://novo.itaucultural.org.br/obsglossario/mecenato/. Acesso: 05 out. 2013.

[13] BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Colecionismo**. São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado), p. 15. Uma característica básica desse tipo de mecenato é que ele parte de decisões pessoais, fruto de aspirações de indivíduos que, ao promover um bem social, desejam inserir-se em um determinado contexto. Antes de ligar-se a questões mercadológicas, esse tipo de ação caracteriza-se pela busca de projeção social por meio do caráter filantrópico e do usufruto de benefícios tributários. ALMEIDA, Candido José Mendes de & DA-RIN, Silvio (org.) **Marketing cultural ao vivo: depoimentos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

profissionalização de especialistas para a constituição, conservação e exibição de suas coleções.

Muito já se discutiu e se escreveu sobre as atividades de Ciccillo. As instituições criadas por ele, de uma forma ou de outra, rendem homenagens "ao presidente da comissão organizadora do IV Centenário de São Paulo": a homenagem realizada em 2001, nas comemorações dos 50 anos da Bienal de São Paulo e a exposição Ciccillo, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em fevereiro de 2006, entre tantas outras ações.

Nesse contexto, pode-se pensar na atuação de Yolanda Penteado como gestora de arte no cenário brasileiro e, principalmente, no intuito de modernização da sociedade nacional, profissionalização e internacionalização das instituições, no período entre os anos de 1940 e os de 1960. O estudo das realizações de Yolanda dedicadas às artes nacionais pode elucidar questões que envolvem a produção estética atrelada à arquitetura, à economia, à política e, particularmente, à gestão da arte como "bem público" – interações que podem ser vislumbradas por um gestor que se preocupa com a produção social e cultural de determinada comunidade.

Alguns pesquisadores admitem que a intervenção de Yolanda Penteado reveste-se de capital relevância para transformar a cidade de São Paulo em um centro internacional de arte moderna (eixo da presente tese). Ainda não há, contudo, uma investigação dedicada a desvelar essa questão. Nesse ponto, se ressalta do que seria a ideia de arte moderna e de modernismo[14]. Na economia, o moderno era uma condição reivindicada na vida dos grandes centros urbanos e na prioridade dada às atividades industriais em detrimento ao setor agrário do país. Nas artes plásticas, o moderno tem máxima expressão: a busca pelo novo e a luta contra a arte acadêmica são manifestos nas vanguardas europeias e na inserção do cenário nacional no circuito de artes internacionais[15].

Como "a caipirinha de Leme", apelido carinhoso que ganhou de Assis Chateaubriand, consegue promover a arte moderna no Brasil e inserir São Paulo no

---

[14] Em oposição às formas clássicas, a arte moderna surgiu no final do século XIX em várias expressões artísticas como, por exemplo, pintura, escultura, literatura, arquitetura, fotografia e música. ARGAN, Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos.** São Paulo: Cia das Letras, 1992.

[15] Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20,** São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 231-232.

âmbito das artes internacionais? Até que ponto sua rede de relacionamentos seria um fator importante nessa ação? Quais mecanismos subjetivos estariam envolvidos na gestão das artes praticada por Yolanda Penteado? E, principalmente, quais os artistas e/ou movimentos estéticos privilegiados na ação da gestora Yolanda Penteado? Todas essas indagações remetem às memórias e às realizações da mecenas.

Na busca por elucidação desses pontos, a investigação concentra-se nas ações de Yolanda Penteado durante os anos de 1940 a 1960 – período de forte atuação. O objeto da presente pesquisa consiste, portanto, na análise da ação de Yolanda Penteado como gestora da arte moderna em São Paulo e no Brasil, no período de 1940 a 1960 – quando se dá a organização das principais instituições brasileiras dedicadas à arte moderna. A investigação tem ainda como objetivo discutir os mecanismos de gestão da arte brasileira, contextualizando o ambiente cultural e estético de São Paulo e o início do intercâmbio internacional, levado a efeito por mecenas como Ciccillo, Assis Chateaubriand e, particularmente, a própria Yolanda Penteado, em sua atuação como gestora da arte moderna e sua contribuição no cenário artístico-cultural brasileiro contemporâneo.

Para tanto, as estratégias metodológicas adotadas na presente investigação envolvem suportes interdisciplinares, relacionando História, História da Arte, Estética e outras áreas do conhecimento. O estudo recorre à autobiografia de Yolanda, **Tudo em cor-de-rosa**, de 1976, e à biografia **Yolanda,** de Antonio Bivar, de 2009[16], às cartas, aos telegramas, às fotos, aos recortes de jornais, revistas e aos documentos oficiais presentes nos arquivos particulares e institucionais, tais como: Wanda Svevo (pertencente à Bienal de São Paulo), MAC USP, MASP, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, entre outros. Além disso, devem ser mencionadas entrevistas com pessoas que foram próximas a Yolanda Penteado e visita técnica à sua Fazenda Empyreo, que ainda hoje guarda objetos e reminiscências da presença de Yolanda.

---

[16] Em **Tudo em Cor-de-Rosa** (autobiografia), Yolanda evoca a memória para escrever os acontecimentos mais significativos de sua vida – o que permite atribuir ao texto uma sequência narrativa que não necessariamente é linear. Já em **Yolanda**, Bivar recorre ao primeiro livro, **Tudo em Cor-de-Rosa**, para acrescentar conceitos e informações às histórias contadas por Yolanda. As duas biografias dão os parâmetros históricos para o desvelamento do papel de gestora de Yolanda Penteado. A partir disso, sucintamente, pretende-se reconstruir os laços de amizades e a personalidade de Yolanda Penteado para mais tarde compreender sua maneira de gerenciar e incentivar a arte dentro e fora do país.

Como primeiro exercício, a investigação ora apresentada realiza um levantamento bibliográfico e uma leitura sistemática de livros e artigos que tratam dos temas “gestão de artes”, “arte moderna e instituições culturais” e “colecionismo”. A partir desses focos, organiza-se o material em suas diversas interfaces, especialmente os documentos que expõem a gestão das artes, as relações entre o conhecimento histórico, a memória e, por fim, as interações com a arte moderna e a gestão por intermédio dos eventos das bienais e da criação de instituições artístico-culturais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Na questão sobre gestão das artes, o conhecimento adquirido no desenvolvimento da pesquisa **Experiências em Arte Contemporânea – Centro Cultural Banco do Brasil***,* nível mestrado, está sendo utilizado para detectar aspectos constitutivos do tema[17]. Considere-se, ainda, o levantamento bibliográfico sobre economia, projetos culturais e investimento em artes, explorando a leitura sistemática de livros, ensaios, artigos de revistas e jornais, entrevista, entre outros materiais. Aqui se destacam os trabalhos de Ana Carla Fonseca Reis[18], pesquisadora que discute conceitos que envolvem economia e gestão empresarial em cultura. Incluem-se ainda os trabalhos de Roberto Bertani[19] voltados para a figura do gestor, para coleções e a administração de conflitos em acervos, assim como a pesquisa de Ana Cristina Carvalho[20], que se dedica à questão do gerenciamento do patrimônio museológico do Acervo Artístico-Cultural do Estado de São Paulo.

---

[17] MANTOAN, Marcos José. **Experiências em Arte Contemporânea – Centro Cultural Banco do Brasil.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2010 (dissertação). Essa dissertação teve como objetivo mais geral refletir sobre o modelo de gestão implantado pelo Banco do Brasil, em seus centros culturais. O debate central refere-se à ação dos centros culturais, financiados por empresas e suas estratégias de aproximação com o público. As preocupações da investigação ora apresentada dirigem-se à motivação dos CCBBs em organizar sua programação de artes visuais voltada à contemporaneidade e às especificidades dos locais onde se encontram seus edifícios-sede. O exame desses dois fatores fornece subsídios para a compreensão do modelo de gestão cultural dessa instituição.

[18] REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural – Revisão do arcabouço teórico-conceitual e contribuição à análise da postura empresarial***.* Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA USP), 1996 (Dissertação) e REIS, Ana Carla **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: O Caleidoscópio da Cultura.** Barueri: Manole, 2007.

[19] BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Colecionismo***.* São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado).

[20] CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. **Gestão de Patrimônio Museológico: As Redes de Museus***.* São Paulo: ECA USP, 2008 (tese de doutoramento apresenta na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

Assinala-se o firme propósito de recuperar as ações de Yolanda voltadas à gestão de artes. Nesse sentido, sendo colecionadora, membro da alta sociedade paulistana e mecenas das artes, o foco recai sobre a análise de seus relacionamentos com personalidades, fazendeiros, empresários, intelectuais, políticos e artistas. Percebe-se que esses relacionamentos sociais podem elucidar as contribuições de Yolanda no campo das artes no país. Assim sendo, a pesquisa também incorpora a leitura desses contatos, considerando suas realizações relacionadas à gestão da arte moderna no Brasil.

Nesse sentido, autores que tratam da modernidade brasileira tornam-se significativos para a pesquisa. Entre eles está Paulo Mendes de Almeida[21], autor de obra referencial para o estudo dos primeiros movimentos modernos no país e, particularmente, em São Paulo, reunindo artigos publicados na imprensa paulista desde a exposição de Anita Malfatti, em 1917, até a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949. O autor é testemunha dos fatos e da renovação do ambiente artístico. Entre os temas abordados nos textos estão: a influência de Lasar Segall (que chegou ao Brasil em 1913) sobre os artistas brasileiros; o papel de Mário de Andrade; a Semana de Arte Moderna de 1922; a criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM); a criação do Clube dos Artistas Modernos (CAM); o “portinarismo” e o “antiportinarismo”; a Família Artística Paulista e o Grupo Santa Helena. Paulo Mendes de Almeida analisa ainda a gradual consolidação de um cenário paulistano favorável à difusão da arte moderna, manifestada na realização de diversos salões, na criação do MAM e, posteriormente, nas Bienais. O relato de Mendes de Almeida tem contribuído para organizar o pensamento sobre os acontecimentos decorrentes do nosso modernismo, por toda a historiografia brasileira[22].

Contudo, 90 anos depois da Semana de Arte Moderna, estudos atuais se dedicam a revisar os acontecimentos que marcam a modernidade brasileira. Entre eles, estão: ensaios organizados por Tadeu Chiarelli[23], por Annateresa Fabris[24] e Ana

---

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

[22] ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 35.

[23] CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo que Veio Depois – Arte no Brasil – Primeira Metade do Século XX.** São Paulo: Alameda, 2012.

[24] FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Cristina Carvalho[25], que reúnem diversos autores e tratam das influências dos movimentos das vanguardas europeias no cenário nacional. Esses novos estudos têm sido fundamentais para a renovação do pensamento sobre a modernidade, particularmente nos anos que tratam da Semana de Arte Moderna (o que muitos autores classificam como a primeira fase do modernismo), passando por seus desdobramentos até a organização das primeiras bienais de arte - justamente o período no qual Yolanda Penteado desempenha ações direcionadas à instalação do circuito artístico no Brasil.

As investigações que se dedicam às bienais precisam ser distintas no âmbito da presente pesquisa, uma vez que a organização dos eventos constitui-se como uma das ações mais relevantes na gestão de arte atribuída a Yolanda Penteado. Nesse sentido, as considerações de Aracy Amaral[26], aliadas às de Francisco Alambert & Polyana Canhête[27] e Leonor Amarante[28], fornecem um panorama crítico sobre a realização das bienais de arte de São Paulo. Pesquisas atuais que discutem o papel das instituições organizadas com a contribuição de Yolanda também são levadas em conta nesta pesquisa. Entre elas, levantam-se teses, dissertações e artigos científicos que têm o MAM SP, o MASP, as Bienais e o MAC USP como temas de estudo.

No campo da investigação, não se pode deixar de mencionar entrevistas com pessoas que estiveram presentes no cotidiano de Yolanda Penteado ou que se dedicaram a compreender seu papel no cenário artístico paulistano – aqui se deve destacar a entrevista com a artista plástica Maria Bonomi, com a curadora Denise Mattar e com a autora Maria Adelaide Amaral, responsável pela minissérie **Um Só Coração**, veiculada pela TV Globo, em 2004, em comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo e que retrata os episódios mais significativos da nossa personagem central[29]. Vale dizer, ainda, das entrevistas com antigos funcionários de

---

[25] CARVALHO, Ana Cristina. **90 Anos Depois. A Semana de Arte Moderna (1922-2012).** São Paulo: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2012 (Catálogo de Exposição).

[26] AMARAL, Aracy. Bienais ou da Impossibilidade de Reter o Tempo. **Revista da USP**. São Paulo, no. 52, dez./fev. 2001-2002.

[27] ALAMBERT, Francisco e Polyana Canhête. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004.

[28] AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951 a 1987**. São Paulo, Projeto, 1989.

[29] **Um Só Coração**, minissérie produzida pela Rede Globo, que presta uma homenagem à cidade de São Paulo. Foi exibida durante os meses de janeiro, fevereiro e março de 2004, quando da comemoração dos 450 anos de fundação da cidade. A direção foi de Marcelo Travesso, Ulysses Cruz

Yolanda e da visita técnica à Fazenda Empyreo, hoje de propriedade da família Piva, que gentilmente proporcionou a entrada na fazenda e a possibilidade de ter contato com objetos, documentos e com histórias relativas a Yolanda[30].

A estrutura do trabalho apresenta-se organizada em três capítulos: I – **Memórias em Cor-de-Rosa: Caipirinha de Leme, Duquesa e *Principessa***, no qual se apresentam dados biográficos de Yolanda Penteado, seu contexto sociocultural, as lembranças junto à fazenda Empyreo e suas relações familiares, especialmente a influência de sua tia, Olívia Guedes Penteado, além de sua convivência com os amigos Assis Chateaubriand e Santos Dumont, e seus dois casamentos: o primeiro com Jayme da Silva Telles e o segundo com Ciccillo. Esse primeiro capítulo estende-se até a formação da coleção pelo casal Yolanda e Ciccillo, já traz à tona a ideia de criação de um museu de arte, porém não discute as implicações que essa intenção suscita na gestão da arte na cidade de São Paulo, assunto abordado com maior profundidade no segundo capítulo; II – **Aspirações e Mecenato** explora a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a organização das bienais e as relações de mecenato segundo o exemplo americano - prefigurado em Nelson Rockefeller - e a realidade econômica, social e artística nacional. Nesse capítulo, discutem-se ainda as motivações que levam o casal Yolanda e Ciccillo a apoiar ações teatrais e cinematográficas, além da descoberta de uma coleção de livros que mantinham; III - **Dos bastidores à liderança: o MASP, os Museus Regionais e o MAC USP**, trata do período do posterior à separação de Yolanda e Ciccilo e da análise das novas inciativas da gestora, não só isoladamente como junto a Assis Chateaubriand. Abordam-se também os recursos empresariais que Yolanda emprega para concluir sua tarefa de organização das instituições e dos eventos artístico-culturais.

Certamente, o estudo ora desenvolvido não pretende esgotar todas as possibilidades de reflexão sobre os desafios que envolvem a gestão da arte e da cultura. O que se deseja é, tomando o exemplo de Yolanda Penteado, iniciar um processo de revisão de um período histórico e de personagens que, juntos, foram de

---

e Gustavo Fernandez, a direção geral foi de Carlos Araújo, o núcleo de Carlos Manga e o roteiro de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, com a colaboração de Lúcio Manfredi e Rodrigo Arantes do Amaral. Teve 54 capítulos.

[30] Visita técnica realizada em 12 de abril de 2013, acompanhada pela orientadora Elza Ajzenberg e pela pesquisadora Alecsandra Matias de Oliveira.

extrema importância para a formação e profissionalização de nossas instituições artístico-culturais.

Foto 3 - Yolanda Penteado, década de 1970

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013

3. MEMÓRIAS EM COR-DE-ROSA:
Caipirinha de Leme, Duquesa e *Principessa*

Em sua autobiografia, **Tudo em Cor-de-Rosa**[1], Yolanda Penteado escolhe o caminho das lembranças para descrever sua trajetória. Reconstituir esse percurso e refletir sobre ele significa construir um relato de idas e vindas, sem comprometimento com a linearidade ou total veracidade dos fatos, opondo-se ao simplesmente cronológico-factual[2]. A narrativa de Yolanda é firmemente calcada no apego às recordações que esbarram nos limites entre a história e a memória. Esse tipo de leitura deve considerar que a memória é um "fenômeno sempre atual, uma ligação vivida no presente eterno (...). Porque é afetiva e mágica, a memória só se acomoda aos detalhes que a confortam (...)"[3], mostrando que nunca se tem ao alcance uma versão imparcial do momento, porém uma versão selecionada. Nesse sentido, compreender as motivações de Yolanda, por meio de sua subjetividade, é mergulhar no contexto que permite considerá-la como mecenas e gestora das artes. Consideram-se, pois, as variáveis de um período histórico específico e as de um lugar social determinado que permitiram o surgimento de uma personalidade como Yolanda Penteado.

Filha de Juvenal Penteado e dona Guiomar de Ataliba Nogueira, a ascendência de Yolanda remonta ao século XVII, a partir da presença de Francisco

---

[1] (São Paulo: Nova Fronteira, 1976). A adoção do nome Tudo em Cor-de-Rosa é justificada por Yolanda no Epílogo do livro "Só agora parei, voltei pra trás. Vivi tudo de novo, tudo que tive de bonito na vida. É tão bom. A sinceridade fere, é difícil encontrar parceiro. Às vezes a vida muda o parceiro e a gente fica falando sozinho, sofre no isolamento, fica desarvorada. Dando um balanço: - a vida cor-de-rosa, primeira etapa, durou. A segunda etapa, a vida deu cabo dela ainda começava. Terceira etapa? É a própria vida cor-de-rosa". PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**, São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 284.

[2] "O discurso autobiográfico, os diários, as cartas, os memoriais acadêmicos, os romances autobiográficos são gêneros que realizam o discurso autobiográfico, cuja marca central é, além da temática da 'minha vida' – o 'eu' é o centro do discurso –, a produção do efeito de identidade entre o enunciador e o narrador; o narrador e o protagonista (ator central do narrado); o protagonista e o enunciador (...). BARROS, Mariana Luz Pessoa de. As três identidades do discurso autobiográfico: Reflexões sobre a obra de Pedro Navas. **Cadernos de Semiótica Aplicada.** V. 10, n. 2, 2012. In: http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5601/444. Acesso em 17 jan. 2015.

[3] NORA, Pierre. **Os Lugares da Memória**. Paris: Galimard, 1984, p. 24-25.

Rodrigues Penteado no Vale do Parnaíba, entre o Maranhão e o Piauí, na época da invasão holandesa. João Carlos Leite Penteado, descendente desse ramo e avô paterno de Yolanda, migra para o sul e coloniza Mogi-Mirim, além de fundar a cidade de Limeira (no interior do Estado de São Paulo).

Seus pais, Juvenal Penteado e Guiomar Nogueira, fixam-se na Fazenda Empyreo (região de Leme/SP), onde Yolanda Penteado nasce, em 1903, e vive por sete anos até a mudança para São Paulo, em 1911. A família se instala na esquina da Rua Ipiranga com a Avenida Rio Branco, em um casarão que pertence ao Barão de Pirapitingui, construído por Ramos de Azevedo. Yolanda vive o que muitos pesquisadores chamam de *Belle Époque,* durante a República Velha (1889-1930) – ocasião que São Paulo torna-se centro econômico e cultural de uma elite composta de grandes cafeicultores e de industriais[4].

As reformas urbanas, a imigração e a emergência da economia agroindustrial aceleram o crescimento da cidade de São Paulo, que salta de algo em torno de 70 mil habitantes em 1890 para 240 mil em 1900 e 580 mil em 1920[5]. Os bairros centrais, como Campos Elíseos, Higienópolis e a região da Av. Paulista recebem a elite paulistana, da qual a família Penteado é destaque. Os filhos desta elite recebem educação refinada. Yolanda estuda no Caetano de Campos e, depois, como interna, no Colégio Des Oiseaux, onde só se fala francês. Entre Paris, São Paulo e suas fazendas, essas famílias viviam as experiências das primeiras décadas do século XX. “Eram recebidas internacionalmente em todos os países por onde andavam, a alta sociedade e a aristocracia abriam-lhes os salões.” [6]

No entanto, a menina Yolanda sempre cultivou fortes recordações ligadas a eventos ocorridos na fazenda Empyreo. “Toda a minha vida está ligada à terra, à Fazenda Empyreo”[7]. Essa ligação afetiva com a terra, Yolanda leva por todos os lugares por onde passa. Quando se torna proprietária da fazenda, ela derruba os

---

[4] HOMEM, Maria Cecília Naclério. **Higienópolis – grandeza e decadência de um bairro paulistan**o. São Paulo: Departametno do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico, vol. 17, sd., p. 117 e seguintes.

[5] http:.//www.arquivoestado.sp.gov.br/materiais/anteriores/edicao01/materia03. Acesso em 15 out. 2014.

[6] HOMEM, Maria Cecília Naclério. **Higienópolis – grandeza e decadência de um bairro paulistan**o. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico, vol. 17, sd., p. 119.

[7] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 37.

tradicionais cafezais, planta algodão em regime de meação e cultiva bicho-da-seda. Mais tarde, utilizou a fazenda como “espaço de sedução”, ou seja, um local onde seus atributos de anfitriã e traquejo social serviam aos seus interesses empresariais e de mecenato nas artes. Palco de grandes festas promovidas por Yolanda, principalmente na década de 1950, a fazenda Empyreo recebe convidados célebres, tais como: o ex-presidente norte-americano Ronald Reagan, na época, ator em Hollywood; o poeta Vinícius de Moraes, os intelectuais Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre e o político e ex-presidente brasileiro Juscelino Kubitschek.

No final dos anos de 1950, decide construir um complexo de entretenimento em cinco hectares da fazenda, onde atualmente se localiza o clube de campo e o restaurante. Pelos veículos da imprensa de Leme, Yolanda é lembrada como uma fazendeira dinâmica e arrojada, que apostava firmemente no desenvolvimento da região.[8] Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, na minissérie **Um Só Coração,** construíram uma Yolanda ficcional tal qual Scarlett O´Hara, justamente por essa ligação afetiva com a terra[9]. Jovem, rica, voluntariosa, tendo desenvolvido um amor incondicional por sua fazenda, Tara, Scarlett revela-se um modelo adequado ao perfil idealizado para Yolanda. Seu último desejo reforça esse sentimento telúrico: a vontade de ter suas cinzas espalhadas pela fazenda após a morte.

Por mais que se tornasse “uma cidadã do mundo”; que falasse vários idiomas, como francês, inglês e italiano; que tratasse com a elite paulistana e depois com milionários, personalidades, intelectuais e artistas internacionais (gozando de amizades e contatos em Paris, Nova York, Berlim, Nova Delhi, Amsterdã, entre outros centros urbanos importantes), Yolanda jamais deixa de ser a “Caipirinha de Leme” - como lhe chama carinhosamente Francisco Assis Chateaubriand, que sempre se mostrou admirador de Yolanda Penteado. Ao contrário do apelido dado pelo jornalista quando se conheceram (Yolanda tinha somente 16 anos e ele, 27 anos), ela torna-se uma mulher esfuziante e vértice do triângulo que formava com Chateaubriand e Ciccillo nos anos de 1940, 1950 e 1960. No cenário artístico

---

[8] Jornais e documentos coletados no Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

[9] Depoimento de Maria Adelaide Amaral, realizado em 03 de outubro de 2014. Ver também em DASTRE, Nino. **Um Só Coração. A Recriação Ficcional de Yolanda Penteado.** São Paulo: Universidade Paulista – UNIP, 2007 (dissertação de mestrado), p. 35.

nacional, essa tríade foi responsável por diversas ações de mecenato e gestão de artes[10] que serão exploradas no desenvolvimento da pesquisa ora apresentada.

Apesar de ter recusado o pedido de matrimônio de Assis Chateaubriand, ela manteve-se ao seu lado. Com o empresário, Yolanda tem uma longa amizade e dessa parceria resultam empreendimentos importantes, tais como o apoio na formação da coleção que originará o Museu de Arte de São Paulo e os Museus Regionais, dos quais Yolanda torna-se a presidente honorífica – assunto que será retomado ao longo deste estudo. É relevante considerar ainda que, após os graves problemas de saúde que atingiram Chateaubriand no fim da vida, Yolanda permaneceu fiel ao amigo. Além do incentivo às artes, outra paixão unia Yolanda e Chateaubriand: a aviação. Lembramos que Yolanda também era amiga de Santos Dumont e acompanhou o inventor até sua morte, em 1932.

Na década de 1940, quando Chateaubriand lança a campanha "Dê Asas a Juventude", fundando aeroclubes por todo o Brasil, Yolanda doa à cidade de Leme um campo de aviação de 242 mil metros quadrados, que leva seu nome[11]. Na inauguração do aeroporto, as memórias de Yolanda registram que 20 aviões aterrissaram na pista, um deles pilotado pelo príncipe dom João de Orleans e Bragança.[12] A campanha intensifica-se através da doação de aviões recursos e materiais utilizados diretamente na compra ou na construção de aeronaves, hangares e aeroclubes. Seus principais objetivos são consolidar a aviação civil no país por intermédio também da formação de pilotos e proteger o espaço aéreo nacional – recordemos aqui que o período é subsequente ao fim da I Guerra Mundial, na qual o avião demonstrou seu potencial bélico. Ao fim da década de 1950, a campanha encerra com o saldo de 400 aeroclubes espalhados pelo território

---

[10] Chateaubriand e Ciccillo acrescentaram aos seus dotes empresariais uma atitude de mecenas que os fez entrar para a história deste país com esta marca. As disputas entre esses dois empresários, afeitos ao mecenato, tornaram-se quase um folclore na cidade de São Paulo. Ambos apareceram como um novo tipo de empresariado. OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo – Impacto na Cultura Brasileira**. São Paulo Perspectiva. vol. 15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001**.**

[11] Jornais e documentos coletados no Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

[12] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 42.

nacional – em muitas destas inaugurações Yolanda esteve presente como madrinha de aviões adquiridos e batizados por Chateaubriand[13].

Para além da campanha "Dê Asas a Juventude", em um artigo chamado *A Caipirinha do Empyreo,* Assis Chateaubriand resume o carisma da amiga:

> Yolanda Penteado tem da tia o demônio prodigioso do enfeitiçamento. Em qualquer salão aonde ela chega, domina. Em qualquer cidade onde apareça, todos sucumbem à poesia de sua sedução pessoal, aliada à adorável simplicidade primitiva da caipirinha. Tal qual dona Olívia Penteado, Yolanda (...) alia o fascínio do perfil social, dos salões de elite, a lhaneza, à graça natural das fazendeiras de Araras e Leme[14].

Afora as amizades com Santos Dumont e Assis Chateaubriand, Yolanda é sobrinha de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), a "Nossa Senhora do Brasil", como era conhecida entre os artistas modernistas[15]. Sua tia, conhecida como a "madrinha dos artistas" e "protetora das artes", é considerada como patronesse das artes em São Paulo, durante os anos de 1920. A posição social e familiar de Yolanda permite-lhe a convivência com fazendeiros, empresários, escritores e artistas que, em primeiro momento, compõem as elites paulistas e cariocas – personalidades que assinalaram os primeiros movimentos do modernismo entre a intelectualidade nacional.

Olívia é filha de José Guedes de Sousa e de Carolina Álvares Guedes, os Barões de Pirapitingui. Olívia casa-se com seu primo-irmão Inácio Leite Penteado, filho de sua tia materna Maria Higina, que, por seu segundo casamento, foi Baronesa de Ibitinga, e do Dr. João Carlos Leite Penteado, descendente de João Correia Penteado e de Isabel Paz de Barros. Assim, os brasões da família de Yolanda são de rica tradição em terras paulistas. No entanto, mesmo o conservadorismo que costuma acompanhar o peso da tradição não pode ser atestado de Olívia Guedes, que está em sintonia com as vanguardas europeias das duas primeiras décadas do século XX. "Tia Olívia sempre misturou artistas com

---

[13] Jornais e documentos coletados no Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

[14] **Vogue Brasil**, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984, p. 109.

[15] Depoimento de Denise Mattar, realizado em 22 de outubro de 2014.

gente da sociedade. É uma arte que não é fácil e ela sabia fazer com perfeição”[16]. A influência da tia sobre Yolanda, particularmente a preferência por estar constantemente cercada pelo “brilho da inteligência”[17], é de grande importância para a compreensão das razões e das motivações que levaram Yolanda ao mecenato e à gestão da arte.

Extremamente sofisticada, Olívia Guedes Penteado tem papel significativo na organização da Semana de Arte Moderna de 1922[18]. Ela é notadamente responsável pela participação de Heitor Villa-Lobos no evento. D. Olívia conhece os amigos modernistas em Paris, onde mantém residência. Por intermédio de Oswald de Andrade, Paulo Prado e Tarsila do Amaral, frequenta os ateliês de artistas renomados como Pablo Picasso, Constantin Brancusi e Fernand Lèger. Ela traz para o Brasil, pela primeira vez, exemplares dos trabalhos de Pablo Picasso e de Marie Laurencin, entre outros. Em 1923, adquire a obra *Mise au Tombeau (Sepultamento)* de Victor Brecheret, premiada no Salão de Outono de Paris[19].

No mesmo período, em uma das temporadas em São Paulo, inaugura um pavilhão modernista nas dependências da antiga cocheira do palacete da rua Conselheiro Nébias, preparada por Gregori Warchavchik e Lasar Segall para abrigar obras modernas europeias (nesse conjunto de peças, merece destaque uma tela de Léger) e que acabam por destoar da austera decoração do restante da residência. No Pavilhão, D. Olívia promove as reuniões frequentadas pela plêiade de intelectuais modernistas – destacando-se Villa-Lobos, Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Guilherme de Almeida, entre outros[20]. Vez ou outra, os convidados preparavam conferências sobre diversas questões artísticas. Foi

---

[16] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 82.

[17] Depoimento de Maria Bonomi realizado em 05 de outubro de 2014.

[18] Segundo depoimento de Maria Adelaide Amaral, realizado em 03 de outubro de 2014, D. Olívia Guedes costumava dizer: - “Quando começo a achar as vitrines do Mappin interessantes, está na hora de voltar para Paris”.

[19] Atualmente, a peça encontra-se sobre o túmulo de Olívia Guedes Penteado no Cemitério da Consolação, em São Paulo. Ela morreu em 1934, vítima de apendicite. A cerimônia de seu enterro é considerada um dos grandes eventos emotivos na cidade de São Paulo, pois na campanha da Revolução de 1932, D. Olívia Guedes se destacou como heroína, dando respaldo ao *front*, mantendo oficinas de costura em suas propriedades e atuando firmemente no apoio aos soldados.

[20] O palacete foi demolido na década de 1940, em virtude da ampliação da av. Duque de Caxias, promovida pelo prefeito Prestes Maia. À época do IV Centenário da Cidade de São Paulo, no terreno remanescente, seria construído o edifício do Hotel Comodoro, um dos marcos da verticalização da metrópole paulistana. HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

durante um desses salões que surgiu a proposta para o evento que deu origem à Semana de Arte Moderna de 1922.

Em meados de 1921, a jovem Yolanda, na casa de sua tia Olívia Guedes Penteado, não desenvolve dotes artísticos, mas mantém contato com a primeira geração de modernistas em São Paulo: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, entre outros. Frequenta, ainda, a casa do senador José de Freitas Valle, o "senhor" da Villa Kyrial, no bairro de Vila Mariana em São Paulo, o Salão Cultural mais importante da capital paulista, no início do século XX. Freitas Valle também foi um dos idealizadores da Semana da Arte Moderna e foi incentivador das trajetórias de nomes ligados à Semana como Lasar Segall, Brecheret, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, entre tantos outros.

Nesse contexto, considera-se, que a Semana de Arte Moderna de 1922 torna-se o primeiro grande ponto de ruptura entre as velhas concepções acadêmicas e as novas criações modernas. A Semana traz, em sua proposta estética, uma preocupação com as questões culturais nacionais interpretadas pelas técnicas e parâmetros das vanguardas europeias. Propunha-se, basicamente, a superação do passado colonial e a entrada do país na modernidade. Torna-se significativo, para o artista, recuperar os legítimos valores culturais do país e gerar/estimular um sentimento de brasilidade. Organizada para ser uma semana de renovação estética, a Semana de Arte Moderna provoca forte impacto na elite fundiária paulista que comparece ao Teatro Municipal, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. As conferências sobre as novas tendências das artes, as novas expressões musicais e a mostra de arte moderna chocam os espectadores mais conservadores.

O traço distintivo de seus idealizadores é a sensação de pertencimento a um grupo seleto de intelectuais e de artistas – reunidos sob a proteção de Paulo Prado[21], Olívia Guedes e Freitas Valle. Muitos desses artistas e intelectuais passam longas temporadas na Europa, principalmente em Paris – palco mais

[21] O patrocínio efetivo dos artistas paulistas era um apanágio de patronos abastados. "O retorno a São Paulo, em particular de Paulo Prado (filho do Conselheiro Antônio Prado), premido pela irrupção da Guerra, após uma longa itinerância de diletante pela Europa, por designação de sua própria família, iria mudar em definitivo o cenário político e cultural vigente. Era em sua casa e na de Olívia Guedes Penteado – igualmente recém-chegada da Europa pelo início da Guerra e viúva desde 1915 do grande fazendeiro de café Ignácio Penteado – que os jovens interessados em 'artes modernas' encontravam as últimas revistas, livros, informação, obras, chegados da Europa, e as portas abertas". ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 235.

importante das inovações artísticas, durante os anos de 1920, com destaque para o Futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, cujo Manifesto data de 1909 e sintetiza a ruptura com a tradição e a celebração dos novos valores do século XX, enfatizando a tecnologia.

De volta ao Brasil, muitos jovens artistas e poetas juntaram-se a brasileiros que nunca tinham saído daqui, mas já produziam arte sob novos conceitos estéticos, visando a romper o tradicionalismo e aplicar soluções novas para a expressão artística.[22] O caráter mais espontâneo da arte modernista é característica incompreensível aos críticos de arte que respeitavam os padrões e os formalismos acadêmicos. Diante disso, emergem dois grupos: os que querem as inovações estéticas e os que desejam manter as tradições. Aceito por parte a elite, o modernismo escandaliza, num primeiro momento, seu próprio grupo social. Com o passar do tempo, ocorre uma apropriação dos eventos da Semana de 22 que acaba por influenciar parte da produção intelectual e artística nacional, porém naquele momento de sua realização o modernismo é visto como um acontecimento cercado pela aura de uma parcela da elite – justamente aquela ligada à cafeicultura e à industrialização.

O crítico de arte Frederico Morais alerta para o duelo de forças contrárias entre si e inerentes ao movimento: “Há no Modernismo brasileiro uma tensão permanente entre forças antagônicas: entre atualizar e interiorizar, entre ruptura e continuidade, entre exportar e importar”.[23] E continua a argumentação, inserindo exemplos de diversas posturas entre mentores intelectuais do Modernismo: “Oswald, internacionalista, viaja constantemente ao exterior para atender à sua fome de novidade. Tem seus olhos voltados para o Futurismo de Marinetti, o Canibalismo de Picabia, o Surrealismo de Breton. Mário [de Andrade], nacionalista, escreve cartas. Prefere sair à cata do Brasil, conhecer os mitos amazônicos e o Barroco mineiro”.[24]

---

[22] Entre esses artistas e escritores, agruparam-se: na literatura, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Paulo Prado, Ronald Carvalho; na música, Villa Lobos; na escultura, Victor Brecheret e, na pintura, Emiliano Di Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, John Graz, Tarsila do Amaral e outros. In: ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.8.

[23] MORAIS, Frederico. Prefácio. In: **Modernismo: anos heroicos: marcos históricos**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994, p. 10.

[24] MORAIS, Frederico. Prefácio. In: **Modernismo: anos heroicos: marcos históricos**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994, p. 10.

Para Menotti Del Picchia, a proposta artística do grupo não era futurista, pois a individualidade procurada e praticada por cada membro impedia o aprisionamento nos limites de uma escola de arte. Por essa razão, tornou-se mais adequado denominar o movimento de "modernista"[25]. Essas divergências, típicas do advento do moderno na arte brasileira, também legitimam a concepção, elaborada pelo crítico Tadeu Chiarelli, que prefere falar em "modernismos no Brasil", ou seja, admite-se a convivência de diversas vertentes em que demandas estéticas e artísticas diversificadas muitas vezes se confundiam e/ou se combatiam, comprometendo o caráter unitário e heroico que um dia se atribuiu à arte daquele período[26].

Findas as atividades da Semana de Arte, o movimento se mantém ativo, porém obras significativas do modernismo, como o livro **Macunaíma** - escrito por Mário de Andrade – são posteriores. Nesse sentido, é possível afirmar que a renovação estética provocada em fevereiro de 1922 é somente um dos primeiros passos para o amadurecimento das correntes artísticas nacionais. Apesar de continuar sofrendo críticas pesadas, os modernistas permanecem com suas ideias - uma das ferramentas para esses novos agentes é a busca de valores europeus para a reflexão da realidade brasileira[27]. Por essa razão, a partir de 1922 artistas e escritores tentam intensificar suas pesquisas nas raízes da cultura nacional.

Como veremos mais adiante, Yolanda não acompanha de perto – tem 19 anos - os fatos decorrentes da Semana de Arte Moderna, porém convive com os artistas pertencentes ao primeiro momento do modernismo em reuniões sociais que

---

[25] "A maioria dos componentes do grupo modernista renegava veementemente várias normas básicas do movimento de Marinetti". In: ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. 8.

[26] CHIARELLI, Tadeu. **Um Modernismo que Veio Depois.** São Paulo: Alameda, 2012. Tadeu Chiarelli faz clara referência ao livro de Paulo Mendes de Almeida, De Anita ao Museu, São Paulo, Perspectiva, 1976. O autor justifica que esta referência não é gratuita posto que foi sobretudo a partir do surgimento em forma de livro daquele seu importante estudo que se cristalizou tal visão "exemplar" do que se convencionou chamar "Modernismo Brasileiro", um modernismo que supostamente aflorado em São Paulo como que por uma necessidade apenas individual – a produção do início da carreira de Anita Malfatti – teria se desenvolvido praticamente sem grandes conflitos, até tornar-se uma vontade coletiva, cuja realização maior teria sido a criação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (matriz primeira do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC USP).

[27] "Os modernistas, com sua atitude de rompimento com os convencionalismos acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas verdadeiramente brasileiras. Contudo, os inovadores incorriam no mesmo erro cometido pelos artistas acadêmicos, e que eles, modernistas, tanto condenavam: procurar o Brasil na Europa". Idem, p.9.

frequenta. Em suas memórias, Di Cavalcanti, um dos artistas mais emblemáticos da Semana, merece um capítulo especial. Em **Tudo em Cor-de-Rosa**, Yolanda transcreve um “bate-papo” com o artista, que revela como eles se conhecem:

> Meu conhecimento com você não foi propriamente conhecimento com a pessoa. Foi conhecimento com a entidade. Quando fui estudar Direito em São Paulo, havia uma porção de mulheres que eram verdadeiras entidades. Yolanda Penteado era uma delas[28].

Lembranças afetivas, a conversa entre Di Cavalcanti e Yolanda Penteado sugere o ambiente social de momentos anteriores à Semana de Arte Moderna. Em narrativas semelhantes, surgem figuras históricas que integram o círculo de inteligência que cercava Yolanda. Nele transitavam artistas e intelectuais como Oswald de Andrade, Paulo Prado, Villa-Lobos, Graça Aranha, Noêmia Mourão, Lasar Segall e muitos outros. O diálogo entre Yolanda e Di torna-se um registro íntimo da vida artística e intelectual de São Paulo nos anos de 1920 e 1930. Flávio de Carvalho também surge nas memórias de Yolanda. Para ela, o artista é revolucionário, irreverente e um *gentleman*.[29] No fim dos anos de 1950, Flávio ainda estará presente no ambiente frequentado por Yolanda, haja visto que Ciccillo estava ao seu lado no célebre passeio pelas ruas do centro paulista, vestindo o traje que idealizou para o homem dos trópicos.

É nesse o mundo em que Yolanda Penteado se insere, o mundo culto e letrado que se organiza em torno da proposta modernista. Marcada pelo *savoir-faire* de Olívia Guedes, Yolanda Penteado, vai além da tia-mecenas, projetando-se nos anos que seguem aos tempos pioneiros do modernismo brasileiro. Com 19 anos à época e vivendo o cotidiano da provinciana cidade de São Paulo dos anos de 1920, a sobrinha saltou, ao longo de sua vida e de sua trajetória, como mecenas, para os grandes centros artísticos a partir dos anos de 1940, 1950 e 1960 (Paris e Nova York). Seus contatos pessoais e suas atividades ligadas à gestão das artes possibilitam a inserção de São Paulo e, concomitantemente, a do Brasil, no circuito das artes internacionais, uma vez que as instituições e eventos em cuja criação auxilia, proporcionaram a interação de artistas, obras e linguagens artísticas.

---

[28] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-**Rosa. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 255.

[29] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 256.

Na trajetória de Yolanda, o modernismo brasileiro segue em paralelo com a modernização da cidade. Na São Paulo modernista, ocorre uma confluência de povos e culturas advinda da imigração e da industrialização: são imigrantes ou filhos de imigrantes abastados, tais como o empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, assim como imigrantes operários que vêm trabalhar nos cafezais no interior de São Paulo, mas que retornam à cidade como mão-de-obra para a indústria emergente. Somem-se ainda nessa cidade, os fazendeiros vindos do interior para capital, administrando suas fazendas à distância (cada vez mais envolvidos na rotina urbana); negros à margem do novo sistema de trabalho assalariado e novos imigrantes fugidos das consequências da I Guerra Mundial na Europa.

Yolanda Penteado, vinda da elite agrária paulista, vive o dia a dia de São Paulo, cidade que ainda não é moderna, mas já caminha nesse sentido. "Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem mestiços; nem de estrangeiros e nem brasileiros".[30] Na São Paulo da juventude de Yolanda Penteado, as famílias da elite se conheciam, tinham negócios comuns e, acima de tudo, firmam laços familiares e de amizade. Todos se conhecem, confirma Yolanda, e a impressão que paira sobre sua biografia é a de que todos são aparentados. Ela mesma vive um primeiro casamento com um primo, na cidade fechada e provinciana cuja sociedade não se mistura, circula entre si, arrogando-se uma nobreza à parte de tudo e de todos. Uma elite que vive primeiro nos Campos Elíseos e depois migra para Higienópolis.

Jovem, bonita, culta e alegre, Yolanda desperta o interesse de todos: seu primeiro admirador declarado foi Júlio de Mesquita Filho. Durante a adolescência, Yolanda passa uma temporada no Rio de Janeiro, onde compartilha longas conversas e passeios com Alberto Santos Dumont – um declarado admirador da jovem, porém, 30 anos mais velho do que a moça. Vivem um namoro platônico.

> (…) conheci o Alberto Santos Dumont, um irmão do meu tio Henrique. Seu Alberto, como o chamávamos, vinha todos os dias para jantar e ia ficando, dizendo que era para ver a lua sair. No Flamengo, as noites de lua cheia eram realmente bonitas. Ele era uma pessoa irrequieta. Eu achava engraçado que me desse tanta atenção. E tia Amália dizia: 'Alberto, você está ficando tonto, namorando essa menina'. Seu Alberto, de fato, me

[30] SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo: Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20**. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 30-31.

> fazia a corte, trazia-me bombons, flores, levava-me a passear. As pessoas que o conheciam melhor diziam que, quando ele me via, ficava elétrico[31].

O casamento com Jayme da Silva Telles, que a chamava de "duquesa" (Chateaubriand, às vezes, lhe chamava assim também para reafirmar sua posição de "súdito".), acontece em 1921 – um ano antes da Semana de Arte Moderna. Os primeiros impactos causados pela Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos, Yolanda não acompanha tão proximamente, uma vez que a vida de casada se divide entre a Hípica, Santos, Rio de Janeiro e São Paulo, os três últimos lugares por conta dos negócios do marido. A Yolanda recém-casada talvez corresponda à Yolanda ficcional de **Um só coração**, calcada na imagem de Sissi, a imperatriz[32]. Dos traços da personagem, os autores se aproveitaram da possível alienação de Yolanda nesse período e da depressão que seria o casamento arranjado com um primo dez anos mais velho. No entanto, suas notas biográficas não permite chegar a tal conclusão. O que se pode observar, realmente, é que Yolanda passa a ter sua vida social regulada pelas atividades do marido.

À época, Yolanda realmente não teria assumidamente um papel frente à gestão das artes e/ou o mecenato. Nesse período, Yolanda e Jayme passam longas temporadas na Europa. Numa dessas temporadas, conhecem Charles Chaplin, além de vivenciar novas experiências em meio sofisticado no período entreguerras. Na sua autobiografia, ela retrata com carinho os momentos divertidos passados ao lado do Chaplin – o que parece ser uma curiosa relação de proximidade entre o cineasta e Yolanda não é, de fato. Chaplin mantinha relações pessoais com Fernand Léger no mesmo período e este, apesar de nunca ter vindo ao Brasil, torna-se muito próximo do grupo modernista brasileiro e, ao longo de seu percurso, terá diversas obras expostas em Bienais[33] - talvez, Yolanda tenha conhecidos os dois artistas no mesmo período.

---

[31] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 75.

[32] Elisabeth da Baviera nasce em 24 de dezembro de 1837, em Munique e morre em 10 de setembro de 1898, em Genebra. Casada com o imperador Francisco José I, é conhecida como Sissi da Áustria e Hungria. Alienada e deprimida, a imperatriz leva uma vida de viagens. Não é reconhecida somente pela beleza, mas também pelo seu gosto pela moda, dietas, exercícios físicos, paixão por cavalgadas e vários amantes.

[33] Sobre as relações entre Fernand Léger e Charles Chaplin ver: ALZUGARY, Paula. Diálogos Modenistas. **Revista Isto É**. In: http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/2056/imprime130468.htm. Acesso em 08 jan. 2015.

Durante o período de matrimônio com Jayme, o pai de Yolanda, Juvenal Penteado, falece e o casal adquire a fazenda Empyreo, em 1931[34]. No mesmo período, a arte brasileira já não se encontra tão voltada para as ousadias das vanguardas europeias, porém mais comprometida com temas sociais. A representação do trabalhador/operário torna-se tema recorrente, especialmente na produção de artistas como Cândido Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, entre muitos outros. Grupos e associações artísticas são comuns nesse período, com destaque para a SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna), liderada por Lasar Segall; o CAM (Clube dos Artistas Modernos), liderado por Flávio de Carvalho e ainda dois outros grupos em São Paulo que aprofundam as experiências estéticas do modernismo durante a década de 1930: o Santa Helena, que mesmo sem se constituir propriamente um grupo contribui de modo marcante para a história da pintura paulista e brasileira – graças, sobretudo, a artistas como Volpi, Rebolo e Bonadei -, e a Família Artística Paulista, inicialmente integrada por Rossi Osir, Waldemar da Costa e Vittorio Gobbis, mais Anita Malfatti, Joaquim Figueira e Hugo Adami, entre outros.

No país, economicamente, as décadas iniciais do século XX tornam a plantação de café uma espécie de primeiro negócio que define a capacidade de novos investimentos, porém nos anos de 1930, muitos produtores passam a se interessar mais pelos aspectos comerciais e financeiros do seu negócio. Jayme, o marido de Yolanda, estava entre os numerosos fazendeiros que abandonaram a lavoura para se dedicar exclusivamente à exportação do produto[35]. Em 1934, Yolanda e Jayme se separam. Ela recolhe-se na fazenda. Eram tempos difíceis.

---

[34] A transcrição de origem é a de n. 2.784 da comarca de Araras. Em 14/05/65 foi doada uma parte do imóvel da Fazenda Empyreo ao Clube de Campo Empyreo - escritura do 11º Tabelionato da Capital Livro n. 2.100 fls. 59 v. - atualmente onde está localizado o Clube de Campo Empyreo. Em 27/03/74 uma parte do corpo da Faz. Empyreo foi vendida a Agro Pecuária Santana atual USJ Açúcar e Álcool S/A - escritura do 11º Tabelionato da Capital - Livro 2.616 fls. 25. Em 27/03/74, outra parte da Empyreo é vendida para Sherpiva Administração e Serviços Ltda. atualmente denominada Fazenda Empyreo - Escritura 11º Tabelionato da Capital - Livro n. 2.607 fls. 74. O imóvel onde se localiza a Fazenda Empyreo de propriedade de Yolanda Penteado Matarazzo ou Yolanda Penteado da Silva Telles é totalmente divido em pequenas glebas, das quais as maiores partes pertencem atualmente a USJ Açúcar e Álcool S/A e uma área de 46 alqueires onde está localizado o corpo da Fazenda Empyreo pertence atualmente a empresa denominada, justamente, "Fazenda Empyreo".

[35] MOURA, Luanda. **Mecenato: atores, objetos e práticas.** Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, 2012 (dissertação apresentada na Fundação Getúlio Vargas), p. 47.

A queda da bolsa de Nova York, em 1929, atinge muitos industriais e investidores brasileiros. O café estava em baixa nos mercados mundiais e Yolanda, aos 28 anos, se vê à frente da administração da Empyreo. Em suas lembranças cor-de-rosa, a fazendeira não explora detalhes sobre a derrocada econômica, em consequência das sucessivas crises de produção do café. Preserva-se como lembrança a iniciativa de derrubada dos pés de cafés e a substituição destes por algodão.

Yolanda implanta na fazenda Empyreo todo o sistema de produção algodoeiro, priorizando o sistema de meação[36], no qual colonos tornam-se parceiros no trabalho e nos rendimentos do produto. Ao longo da presente investigação constatou-se que no mesmo período Assis Chateaubriand aposta em campanha de promoção do algodão brasileiro em mercados nacionais e internacionais. No entreguerras, Chateaubriand inicia, através de seus jornais, diversas campanhas para o fomento da indústria brasileira. A produção de algodão surge como alternativa aos tecidos importados, que cada vez mais se tornaram raros em terras nacionais, especialmente pela desorganização do mercado europeu frente às ameaças de nova guerra. Yolanda, por influência ou não do amigo jornalista, decide pela produção de algodão e também diversifica as produções da fazenda, com experiências ligadas à plantação de mandioca em substituição ao trigo (produto importado, escasso devido às contingências do mercado europeu). Além da produção de algodão e mandioca, a Empyreo também abrigou uma fábrica de seda. Ao saber que o Japão cessara suas remessas de seda para a Europa e Estados Unidos, Yolanda Penteado organizou uma plantação de amoreiras e passou a produzir casulos. A decisão rende-lhe publicidade nos **Diários Associados** que merece registro em suas memórias: “Há uma nova estrela no firmamento. Vamos semear Yolandas pelo Brasil, o que vale dizer, comandos de inteligência e caráter”.[37]

O depoimento de Maria Aparecida Urban Schrank, funcionária da fábrica, mostra um pouco mais o regime de trabalho liderado pela fazendeira:

---

[36] Nesse sistema, o agricultor ocupa-se de todo o trabalho, e reparte com o dono da terra o resultado da produção. O dono da terra fornece o terreno, a casa e, às vezes, um pequeno lote para o cultivo particular do agricultor e de sua família. Fornece, ainda, equipamento agrícola e animais para ajudar no trabalho. Adubos, inseticidas e adiantamentos em dinheiro podem ocasionalmente ser fornecidos pelo dono da terra.

[37] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 134.

> (...) as moças usavam avental, alpargatas marrom (chinelos da época), lenço na cabeça; havia armário de tela, onde eram guardadas as roupas e os chinelos. Os casulos eram comprados de criadores de outras cidades para a criação da fazenda; os bichos eram criados em selgaria, onde se alimentavam de folhas de amora. Os casulos eram colocados no forno para queimar, para os bichos não queimarem os casulos e estes serem fiados. Para fazer o fio, era preciso água fervente, onde eram colocados os casulos e os primeiros fios eram retirados e colocados em turbinas e levados para a roca, onde depois eram retirados e postos num suporte de madeira; então eram feitas as tranças e passadas em uma forma de metal onde ficavam modeladas. Então eram embrulhadas em papel de seda, numeradas com a cor, qualidade da seda e peso e vendidas para São Paulo[38].

À fazendeira faltava, porém, quem lhe organizasse a parte comercial do negócio. Sugeriram-lhe buscar auxílio nas Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo. A experiência com o bicho-da-seda a levou diretamente para o contato com Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo. A negociação com o empresário italiano lhe proporcionou um contrato de compra da matéria-prima e outro de casamento[39]. Seu casamento com Ciccillo, que a chamada de *Principessa*, em 1946, foi marcante para a gestão das artes no país, já que proporcionou a organização do Museu de Arte Moderna MAM SP (1947), as Bienais (a partir de 1951) e, mais tarde, as coleções que formam o MAC, Museu de Arte Contemporânea (1963).

No início da década de 1940, Ciccillo estreita relações com intelectuais, tais como o crítico de arte Sérgio Milliet e o arquiteto Eduardo Kneese de Mello. Sérgio Milliet, diretor da Divisão de Bibliotecas do Departamento de Cultura, torna-se um dos principais incentivadores da criação de instituições dedicadas ao ideário modernista nesse período: cria, em 1945, a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, iniciando uma política de aquisição sistemática de obras de arte modernas. Já Eduardo Kneese de Melo, em 1943, lidera a criação do departamento paulista do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), sendo eleito seu primeiro presidente. Em 1951, o arquiteto constrói com Luís Saia o pavilhão da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Parque Trianon. A convivência com esse grupo motiva interesse de Ciccillo pelas artes e pela constituição de um futuro museu.

---

[38] Depoimento da Senhora Maria Aparecida Urban Schrank, nascida em Leme, no dia 24 de fevereiro de 1915, filha de Rafael Urban e Alzira Sampaio Urban, Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

[39] MOURA, Luanda de. **Mecenato: Atores, Objetos e Práticas.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Centro de Pesquisa e documento de História Contemporânea do Brasil, 2012 (dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais), p. 47.

Em 1946, Yolanda Penteado e Ciccillo se conhecem mais profundamente. Para alguns pesquisadores, a união de Yolanda, membro das famílias tradicionais – os "quatrocentões" – e Cicillo, nova elite imigrante que emerge dos processos de industrialização no país, pode ser vista como um dos indícios do deslocamento ou da perda de exclusividade do poder econômico e social dos grupos tradicionais.[40] Os "novos burgueses", como Ciccillo, buscam a legitimidade de sua ascensão social atráves do contato com as famílias tradicionais e com intelectuais que se encontravam entre a velha intelectualidade burguesa oficial e a nova que emergiria da classe média nesse período. Para algumas testemunhas, o relacionamento de Yolanda e Ciccillo está concentrado na atitute de "dourar os brasões" – uma aliança entre fortuna dos imigrantes e a tradição da elite quatrocentona paulista[41].

Em **Tudo em Cor-de-Rosa**, Yolanda enfatiza seu relacionamento com Ciccillo, a recordação de que *"*Tudo era bonito e sincero entre Ciccillo e eu"[42]. Eles casam-se em Roma, em 1947[43]. De lá partiram para Paris, onde Ciccillo ficou doente. Nesse mesmo ano, em tratamento de saúde, o empresário italiano passa uma temporada de sete meses no sanatório Schatzalp, em Davos, Suíça. Durante esse período, conviveram com pessoas que circulavam no mundo das artes e viriam a contribuir, de forma definitiva, na ideia da criação de um museu de arte. No sanatório, o casal conhece Karl Nierendorf, galerista alemão e diretor do Museu Guggenheim, em Nova York. Com o galerista, idealizam a montagem de uma exposição de arte abstrata para a abertura do museu que pretendem criar. Todavia, Nierendorf morre antes de ver a ideia concretizada.

Não existem dúvidas de que o consórcio de Ciccillo e Yolanda, aliado às condições históricas, reforça o desejo do mecenas de constituir no Brasil uma coleção de arte moderna internacional. As pertubações políticas e sociais que

---

[40] ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo meio século.** Tese de Livre-Docência. São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH USP, 2000, p. 33.

[41] Termo lembrado no depoimento de Maria Adelaide Amaral, realizado em 03 de outubro de 2014 e com referências a declaração de Maria Bonomi que consta em BIVAR, Antonio. **Yolanda,** São Paulo, São Paulo: Girafa, 2009, p. 312.

[42] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

[43] Maurício Verdier telegrafa do México para o casal em Roma, nessa ocasião, informando que "aquele documento convencional" já é uma realidade. Ele "tinha nos representado no suposto casamento mexicano". De fato, Ciccillo e Yolanda não poderiam se casar no Brasil, uma vez que pelas leis nacionais Yolanda, separada de Jayme da Silva Telles, não poderia contrair segundo matrimônio.

atingem a Europa durante os eventos e desdobramentos da II Guerra Mundial ocasionam a transferência de obras de arte e o surgimento de uma nova clientela. A temporada do casal na Europa também serve para os contatos com o artista Alberto Magnelli, a crítica de arte Margherita Sarfatti e os *marchands* Lívio Gaetani e Enrico Salvadori – grupo que compraria diversas obras para a coleção de Ciccillo e Yolanda Penteado. À época, a coleção recebe contribuições principalmente de obras de arte moderna italiana – peças que expressam as tendências mais em voga no momento: expressionismo, futurismo, abstracionismo, dadaísmo e surrealismo[44].

Ana Magalhães, curadora e pesquisadora do MAC USP, desenvolve investigação detalhada sobre as coleções Ciccillo e Yolanda Penteado no Acervo do Museu e derruba alguns mitos sobre a formação deste primeiro lote de obras. Um deles diz respeito à ideia, amplamente difundida, de que as coleções Matarazzo (tal como a pesquisadora denomina a seleção de obras adquiridas por Yolanda e Ciccillo) se formaram de acordo com o gosto pessoal dos mecenas, sem critério estético ou histórico. Para ela, as peças revelam atenção às principais tendências da época, com ênfase às obras do *Novecento italiano*[45]. Um segundo mito trata da noção de que o ambiente artístico brasileiro era atrasado com relação ao europeu. Ao contrário, a pesquisadora, atesta que ocorre uma "intensa troca" entre o modernismo paulista e o italiano[46]. Nesse cenário, ganha destaque a atuação do teórico e artista plástico Paulo Rossi Osir. Para ela, a sua obra e a sua biblioteca trazem informações relevantes para se compreender o contexto de escolha das peças que compõem as coleções[47]. As investigações sobre as aquisições tratam ainda do engajamento dos mecenas com a arte moderna em voga na Europa e com nomes como o do galerista veneziano Carlo Cardazzo e de Pietro Maria Bardi. Este último viria a ser o curador do futuro MASP.

---

[44] "Devo confessar que, quando comecei, era o acadêmico mais acadêmico de todos. Gostava de pintura clássica, de tudo o que se parecesse o mais possível comigo. Depois comecei a ver a evolução da arte." Depoimento de Ciccillo Matarazzo Sobrinho apud ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976, p. 31.

[45] MAGALHÃES, Ana. **Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana no Entreguerras.** São Paulo: MAC USP, 2012, p. 8.

[46] MAGALHÃES, Ana. **Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana no Entreguerras.** São Paulo: MAC USP, 2012, p 11.

[47] MAGALHÃES, Ana. **Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana no Entreguerras.** São Paulo: MAC USP, 2012, p. 9.

As aquisições realizadas entre 1946 e 1947, abrangem três vertentes gerais: a francesa, a italiana e obras de artistas brasileiros, sobretudo os ligados ao Grupo Santa Helena[48] e à Família Artística Paulista[49]. Para as obras brasileiras, alguns pesquisadores indicam que as compras tenham sido realizadas por intermédio de Sérgio Milliet e Quirino da Silva. No total, são duas coleções iniciadas nesse período: 429 peças do colecionador Francisco Matarazzo Sobrinho e 19 peças do casal Ciccillo e Yolanda Penteado[50] (lista de obras no anexo VI).

Para a formação da vertente francesa, o casal confia a missão ao amigo Alberto Magnelli, pintor nascido em Florença que há muitos anos reside em Paris e cujo irmão, Aldo Magnelli, era fundador da casa de seguros Securit, em São Paulo. A tarefa dele é, basicamente, a busca por obras representativas da *École de Paris*.[51] Para tanto, Magnelli atua como conselheiro de Ciccillo e adquire peças diretamente de artistas europeus[52]. Nessa seção, sobressaem pinturas de artistas referenciais para a arte moderna, tal como, o *Autorretrato*, 1919, de Amedeo Modigliani – o único autorretrato do artista. Considerado membro da chamada *École* de Paris, para onde

---

[48] A maioria dos membros do Grupo Santa Helena pertence à colônia italiana que se estabelece em São Paulo. Volpi e Pennacchi são italianos, enquanto Bonadei, Graciano, Rosa, Rizzotti e Zanini são filhos desses imigrantes; Rebolo é descendente de espanhóis e Manoel Martins, de portugueses. Quase todos exercem profissões que os mantém no seu dia-a-dia. Volpi, Rebolo e Zanini são pintores de parede; Rizzotti, torneiro; Bonadei, bordador; Pennacchi, açougueiro; Graciano, ex-ferroviário e ex-ferreiro; e Manoel Martins, aprendiz de ourives. AJZENBERG, Elza. Elza. Grupo Santa Helena. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_gsh.htm>. Acesso 08 jan. 2015.

[49] A agremiação Família Artística Paulista, fundada e dirigida por Rossi Osir e Waldemar da Costa, conta com a participação de diversos artistas, além dos integrantes do Grupo Santa Helena, que tomam parte das três grandes exposições por ela realizadas. A primeira, de novembro de 1937, tem lugar no Hotel Esplanada e expõe obras de Bonadei, Volpi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Pennacchi, Rossi Osir, Manoel Martins, entre outros. O segundo salão, no Automóvel Clube de São Paulo (1939), agrega novos integrantes, além dos antigos participantes: Candido Portinari, Nelson Nóbrega e Ernesto de Fiori. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3761/familia-artistica-paulista-fap. Acesso 8 jan. 2015.

[50] Há uma terceira coleção com 1236 peças (que mais tarde, formariam o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essas coleções são doadas à Universidade de São Paulo, por Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1963, marcando assim a fundação do MAC USP).[50] Atualmente, o Acervo é constituído por cerca de 8.000 obras nacionais e internacionais. São óleos, desenhos, esculturas, objetos, fotografias e instalações que registram as principais transformações artísticas do século XX e do início do século XXI.

[51] A Escola de Paris (*École de Paris*) se refere a dois distintos grupos de artistas: um grupo de iluminadores medievais e um grupos de artistas não-franceses que trabalhavam em Paris antes da I Guerra Mundial. Também se refere a outro grupo de artistas que trabalhou na cidade entre as duas guerras. AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho**. São Paulo: MAC USP, 2006.

[52] COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000, p. 25.

se transfere desde 1906, Modigliani integra o grupo de pintores que compõem a vanguarda francesa. Sua formação artística italiana é alicerce para seu repertório posterior, talvez porque o contato de Modigliani com os primitivos de Siena tenha atraído seu interesse para os *fauves*, sobretudo no que diz respeito ao emprego construtivo e não apenas representativo das cores. Talvez esteja ali também a raiz das suas linhas sinuosas e o gosto pela representação hierática, icônica dos rostos e corpos, deformados em alongamentos elegantes e rostos modelados em máscaras sutilmente expressivas[53].

Na seção italiana, a responsável pela escolha é a crítica de arte italiana Margherita Sarfatti. De ascendência judaica, Margherita foi, desde 1912, amante do futuro ditador Benito Mussolini e exerceu influência na intelectualidade que apoiava a ascensão do fascismo. Participou da fundação, em 1922, da estética do *Novecento*, o "retorno à ordem" da arte italiana depois dos anos incendiários do futurismo. Ao receber o apoio de Adolf Hitler e implantar o antissemitismo como política oficial na Itália, nos anos 1930, Mussolini afastou-se de Margherita, que acabou se exilando entre o Uruguai e a Argentina. Foi nessa condição que ela recebeu a incumbência dos Matarazzo de coordenar as aquisições de arte italiana. "Um dos intermediários das aquisições realizadas na Itália foi seu genro, o conde Livio Gaetani d'Aragona", cujo irmão, Felice Gaetani, viveu em São Paulo.

Embora exilada, Margherita manteve-se fiel às diretrizes estéticas que pretendiam mostrar ao mundo uma "nova Itália". A crítica italiana colocava o *Novecento* em oposição ao futurismo e à pintura metafísica de De Chirico, representado na coleção por obras posteriores a essa fase. A coleção abarca um grande núcleo dedicado ao *Novecento*, mas inclui outros artistas que gravitaram em torno dessa tendência ou mesmo se opunham a ela, como os artistas da *Scuola Romana* e do Grupo Corrente. Estão presentes nomes que nunca comungaram com a vertente principal, como Giorgio Morandi. A seleção tem, sobretudo, a orientação voltada ao Retorno à Ordem, especialmente quando se observa o fato de Margarita Sarfatti, à época, ser articuladora e principal divulgadora – na Itália e no Exterior – do *Novecento*, movimento surgido em Milão em 1922, que apregoa a superação das vanguardas históricas "internacionalistas" e a valorização de poéticas que

---

[53] SEVCENKO, Nicolau. Exposição Mostra Fúria da Arte Italiana do Século 20. **Folha de S. Paulo**, s/d.

recuperem os elementos estéticos típicos e formadores da visualidade italiana[54]. O *Novecento*, por sua vez, era inimigo da postura matemática e técnica do abstracionismo, tendência ainda em formação naquele momento e que é a única não representada, sequer indiretamente, nas coleções Ciccillo e Yolanda.

A poética de Morandi merece destaque no âmbito das coleções, sendo o artista que, após a experiência em torno da Pintura Metafísica e do *Novecento*, encontra uma poética extremamente particular para expressar uma das maiores sensibilidades da arte italiana: a natureza-morta. A produção de Morandi contém pintura de objetos inanimados, frutas e flores. Morandi parte da representação descritiva e compositiva do real aparente para convertê-la em uma apresentação sistematizada e complexa do visível, na qual a rigorosa e "excepcional arquitetura dá suporte à emanação da existência"[55].

Como já se discutiu anteriormente, apesar de menos marcantes em termos quantitativos, outras poéticas italianas encontram espaço na coleção adquirida pelos agentes de Matarazzo. A *Scuola Romana,* criada em 1927, constitui-se em um grupo que não pretende ser antagônico à *École de Paris*, mas visa a exercer uma ação paralela. Os representantes desse grupo são particularmente Scipione e Mafai. Como geração seguinte à *Scola de Roma*, encontram-se trabalhos de Giuseppe Capogrossi, Afro Basadella e Renato Guttuso. O conjunto desses artistas promove uma ação revolucionária no ambiente artístico romano com "obras-protestos" que visam denunciar as arbitrariedades inerentes à sociedade burguesa[56]. Simultaneamente, em Milão, forma-se o grupo juvenil *Corrente*, liderado por Birolli e tendo como adepto Cassinari. O fator de coesão do grupo não é alguma orientação figurativa determinada, mas a rebelião moral contra a condição alienante do regime fascista. A *Corrente* reage decididamente ao *Novecento* - servil ao Fascismo. Santomaso e Sassu, ligados ao Grupo *Corrente*, estão representados por obras que divergem, sobretudo, pelo tratamento formal das pinturas, dos postulados

---

[54] **O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 29.

[55] CEZARETTI, Maria Elisa Linardi de Oliveira. **Olhar em Suspensão: Giorgio Morandi e a Natureza-Morta**. São Paulo: ECA USP, 2002 (Tese de Doutorado)

[56] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 392.

norteadores do Retorno à Ordem italiano[57]. Outro grupo minoritário na coleção formada por Yolanda e Ciccillo é o dos *Seis Pintores de Turim*, criado em 1929, que aponta para a arte francesa, particularmente para as poéticas de Delacroix, Cézanne e Matisse, como a única tradição capaz de originar uma arte moderna. Turim reivindica sua tradicional ligação com a cultura francesa. Semeghini e Rosai representam os ideais estéticos desse grupo[58].

Do "purismo novecentista", assinalam-se os trabalhos de Casorati, *Maternidade* (1947), mostrando o rigor das linhas geométricas e a preferência pela figura humana, e de Sironi, *Os Pescadores*, 1924. Casorati e Sironi encontram, também, sua forma própria de expressão a partir da experiência parisiense. Severini, além do futurismo, recebe influência do cubismo. Artistas como Campigli e De Pisis são, também, norteados pela influência da cultura francesa. De Pisis, apesar do ecletismo de toda a sua obra, demonstra em *Rua em Veneza*, 1946, a influência do impressionismo e fauvismo franceses, resultado dos anos passados em Paris e da sua visão moderna e própria, que relaciona a arte veneziana do século XVIII ao Impressionismo francês.

Carlo Carrà, inicialmente torna-se conhecido por ser adepto do futurismo e, mais tarde, da Pintura Metafísica, antes de aderir ao programa do *Novecento* italiano. Este pintor é um dos destaques das coleções Yolanda e Ciccillo. A obra *Banhos de Marinheiros*, de 1935, é ícone dessa corrente estética que se desenvolve no contexto fascista. O artista dialoga com os movimentos de arte europeia *versus* a tradição italiana. Expõe o retorno da arte figurativa, própria do clima de revisão da arte italiana pré-renascentista, realizada pelos artistas do *Novecento*, nos anos entreguerras. Nicolau Sevcenko pondera que o advento do fascismo não é tão trágico para as artes na Itália quanto é para a Alemanha. Provavelmente, porque ao contrário das veleidades artísticas do *führer*, o *duce* não se importa com as manifestações artísticas, exceto no que diz respeito ao resgate dos símbolos gloriosos do Império Romano e do Renascimento[59].

---

[57] **O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 29.

[58] **O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**. São Paulo: Banco Safra, 1990, p. 29.

[59] SEVCENKO, Nicolau. Exposição Mostra Fúria da Arte Italiana do Século 20. **Folha de S. Paulo**, s/d.

A tela *Paisagem,* 1906/1907, de Giacomo Balla, é a obra de datação mais antiga nas coleções, representando o neoimpressionismo. À época, o artista é adepto do divisionismo, técnica consistente na aplicação, sobre a tela, de pequenos pontos de pigmentos de cor não misturados, que produzem certo efeito na retina do observador. Balla tem Boccioni entre seus discípulos, ainda nessa fase impressionista, e adquire reconhecimento como um adepto do futurismo[60]. Massimo Campigli, outro expoente das coleções Yolanda e Ciccillo, oferece cenas arcaizantes da vida moderna. Em estética baseada na arte etrusca e greco-romana, o artista abandona a pintura dividida em planos e profundidade e atenta à representação dos volumes[61]. Ao provocar um efeito de estranhamento, demonstra inovação, originalidade ou simplesmente comprova a premissa de que a boa arte não depende das propostas das vanguardas[62]. O artista representa o caráter muralista. São claras as lições de Seurat e as formas cilíndricas de Léger na sua obra *Três Mulheres* (1940). Outros artistas de peso na cena italiana da primeira metade do século XX, como Turcato, Corpora, Afro Basadella, Vedova, Cagli, Usellini, Guidi compõem gradativamente as coleções Yolanda e Ciccillo.

De fato, os critérios de Magnelli, Sarfatti e outros colaboradores de Ciccillo, somados ao gosto estético do casal, formam uma combinação excepcional. Teixeira Coelho afirma que as coleções de Ciccillo e a de Peggy Guggenheim[63], que hoje pode ser vista em Veneza, são desenvolvidas praticamente no mesmo momento e a comparação é muito favorável à do empresário paulista, apesar da notoriedade que envolve o nome da mecenas americana. Para o autor, embora a Coleção de Peggy Guggenheim tenha peças de Dali e Pollock, o conjunto de Ciccillo apresenta

---

[60] COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000, p. 13.

[61] COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000, p. 13.

[62] COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000, p. 13.

[63] Filha de uma família de milionários norte-americanos, Peggy Guggenheim (1898-1979), cujo nome verdadeiro é Marguerite, segue a tradição do tio, Salomon R. Guggenheim, fundador de um museu em Nova York com o seu nome. Peggy adquire, entre 1938 e 1979, obras dos artistas contemporâneos mais importantes, como Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Wasili Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall e Kurt Schwitters. Os artistas mais representados em sua coleção são Max Ernst, com quem casa nos anos de 1940, e Jackson Pollock, a quem ajuda na primeira exposição. Sua coleção, que após a sua morte passa para a fundação Salomon R. Guggenheim, pode ser visitada desde 1949 no Palácio dos Leões, em Veneza. http://www.guggenheim-venice.it/. Acesso 8 jan. 2015.

vantagens quando se trata de arte italiana, como no caso de De Chirico (e seu notável *O Enigma de um Dia*), além de Marino Marini, com o *Grande Cavalo*, que Ciccillo adquire em Veneza, pouco antes de ser conferido a esse artista um grande Prêmio da Bienal daquela cidade[64].

A predileção dos mecenas pela arte italiana é fator decisivo para caracterizar uma coleção com tendências mais inclinadas à figuração do que à abstração, à paisagem, ao *métier* e à figura humana[65]. Ressalta-se que a cultura italiana é bastante expressiva nos anos de 1930 e 1940, no Brasil, especificamente na cidade de São Paulo, onde a imigração italiana traz, além de figuras que se distinguem nas áreas da indústria e comércio, artistas que se radicam em terras brasileiras. As obras italianas de Ciccillo dialogam, em especial, com a produção artística brasileira desse período. É o caso de artistas como Alfredo Volpi, Fúlvio Pennacchi, Aldo Bonadei e Mario Zanini, em sua maioria modernistas da segunda vaga[66], ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista. Convém observar que o ponto de partida para a seleção de obras segue uma consciência histórica, que por vezes revisita o passado e, outras vezes, dialoga com as vanguardas, considerando constantemente as lições dos grandes mestres italianos. Assim, seria um mesmo fio condutor da modernidade artística, apesar de abrigar muitas vezes, tendências divergentes.

Para a seção brasileira das coleções, o embasamento teórico é fornecido por Mário de Andrade, que propaga a expressão "futurismo paulista"[67]. Na concepção de Mário, aceitam-se as bases do futurismo, porém rechaça-se a figura de Marinetti. Nesse sentido, observa-se que as relações entre o *Novecento* italiano e a arte nacional não se dá pela influência, mas muito mais pela semelhança de princípios. O modernismo brasileiro provoca parcial ruptura, uma vez que nunca

---

[64] COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000, p. 25.

[65] AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho.** São Paulo: MAC USP, 2006, p. 16.

[66] AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho**. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 16

[67] ANDRADE, Mário. Esta paulista família. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 2 jul. 1939.

abandona a tradição. “Há o interesse por uma sólida prática artesanal e realista. É uma pintura moderna ‘moderada’”[68].

As coleções completam-se com as aquisições feitas pelos próprios mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo. Os dois, basicamente, seguem os parâmetros visuais estabelecidos por Margharita, porém em alguns momentos adquirem obras que fogem do rigor plástico imposto pela crítica de arte italiana. Leve-se em conta que Yolanda e Ciccillo transitam, principalmente, no eixo Paris-Roma-Milão, o mesmo de seus colaboradores Magnelli e Sarfatti. Por essa razão, sublinha-se a aquisição de peças que coadunam com as orientações de Sarfatti, tais como *A Adivinha* de Achile Funi que, juntamente com outras ligadas à poética do *Novecento*, também são adquiridas pelo casal, transformando a coleção em uma das principais daquele momento em arte italiana fora da Itália[69].

Para a ampliação da coleção italiana torna-se fundamental a compra de esculturas futuristas, como as de Umberto Boccioni. Em 1952, Ciccillo compra da viúva de Felippo Marinetti (poeta futurista) os gessos originais de *Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço,* 1912, e *Formas Únicas da Continuidade no Espaço,* 1913 – obras ícones para o desdobramento dos tridimensionais contemporâneos, uma vez que Boccioni inova na escultura, rompendo com a tradição de Rodin; tenta solucionar os aspectos da forma dinâmica na linguagem tridimensional. Suas esculturas ultrapassam a questão do movimento absoluto para um movimento relativo, estabelecendo uma tensão e fusão da forma e do espaço, que se interpenetram[70]. Em sua escultura *Desenvolvimento de Uma Garrafa no Espaço*, 1912, Boccioni resgata o movimento esquecido pela fragmentação das formas cubistas, expressando-se de modo emocional e representando a dimensão do tempo. Suas linhas se expandem, atestando o que o próprio artista define como “*a completa abolição de linhas definidas e esculturas fechadas”*. A importância dessa escultura para a história da arte contemporânea justifica-se, em primeiro lugar, pela

---

[68] FABRIS, Annateresa. **Modernidade e Modernismo no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 32.

[69] AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho**. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 16.

[70] O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo tem dois exemplares de Formas Únicas da Continuidade, de Umberto Boccioni (em bronze e em gesso), Um terceiro exemplar está na Tate Gallery, em Londres, e uma quarta está em uma instituição museológica em Milão. AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho**. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 14-15.

sua raridade. Boccioni, em 1913, expõe em Paris 11 esculturas e, no ano seguinte, 10 dessas peças são expostas em Roma e Florença. Infelizmente, a maior parte desaparece. Atualmente, apenas 4 dessas peças são conhecidas[71]. Depois, pela exemplaridade da peça, que mostra a significativa contribuição do artista na introdução da aerodinâmica na forma escultórica do século XX.

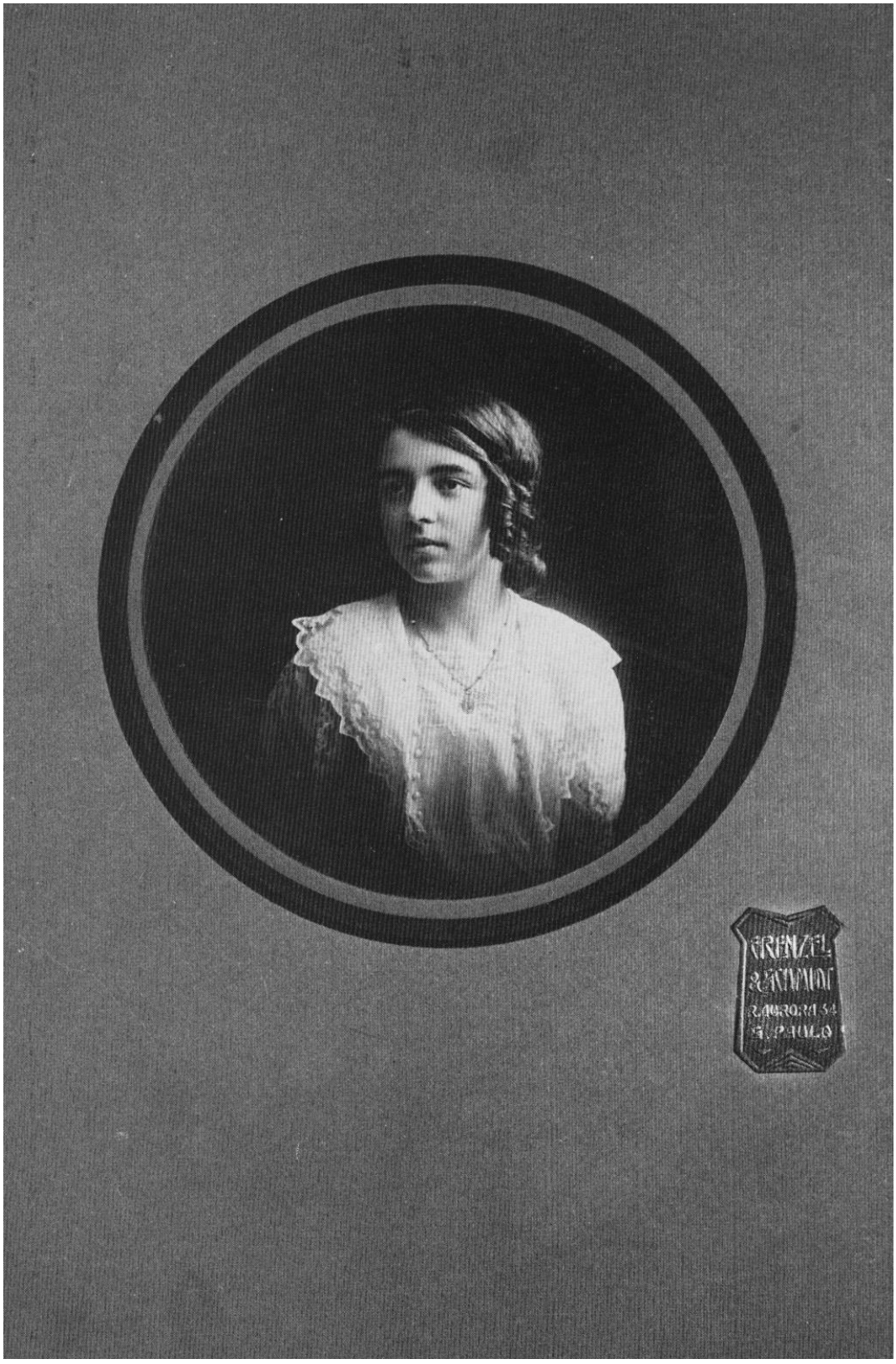
Como visto, a aquisição das obras é um grande empreendimento realizado somente após a união de Yolanda e Ciccillo, por volta de 1946. Percebe-se claramente que essa aproximação está mediada pela arte moderna e pelas concepções do modernismo, lembrando que Yolanda frequenta desde jovem os círculos da intelectualidade modernista. Para Ciccillo, cujo interesse até então era pela arte acadêmica, a mudança de diretiva permite a ele diferenciar-se da burguesia imigrante que havia se oposto ao modernismo. Ao mesmo tempo, se distingue também de Assis Chateaubriand, que cria o MASP de acordo com uma perspectiva histórica da arte: Chatô dá preferência para as escolas artísticas, tais como a francesa, a espanhola, a italiana, entre outras.

Em suas memórias cor-de-rosa, Yolanda fornece um cenário cheio de nuances do país e, especialmente, da cidade de São Paulo, no início de sua modernidade. A atuação de sua família, particularmente sua tia Olívia Guedes Penteado nas rodas modernistas; as dificuldades na atividade cafeicultora a emergência da industrialização; os embates ideológicos entre os grupos de forças sociais e o surgimento de um mecenato moderno que visa à criação de instituições são fatos pontuados em suas recordações afetivas. Sua atuação como gestora das artes e da cultura, entre os anos de 1940 e 1960, ganha contornos mais definidos quando se observam suas primeiras relações pessoais, o contexto de sua formação cultural e, principalmente, os jogos econômico-sociais responsáveis pela transformação da "São Paulo *belle époque"* na "São Paulo modernista". A partir dessas constatações, torna-se premente compreender como são os mecanismos de criação de instituições artístico-culturais, como o MAM, o MASP e a Bienal – tratando-se de foco principal da ação de gestão das artes.

---

[71] Duas delas pertencem ao Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP.

Foto 4 - Yolanda Penteado, 1915



Fonte: Cedida pela família Piva – atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 5 - Yolanda Penteado, 1921

Fonte: Cedida pela família Piva – atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 6 - Yolanda Penteado, Guiomarita (irmã) e D. Guiomar de Ataliba Nogueira (mãe), década de 1920

Fonte: Cedida pela família Piva – atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 7 - Olívia Guedes Penteado, (tia), década de 1920

Fonte: http://campinasnostalgica.wordpress.com/2014/06/27/mulher-de-fibra/

Foto 8 - Sede da Fazenda Empyreo, c. 1960

Fonte: Revue Pratique de Décoration.

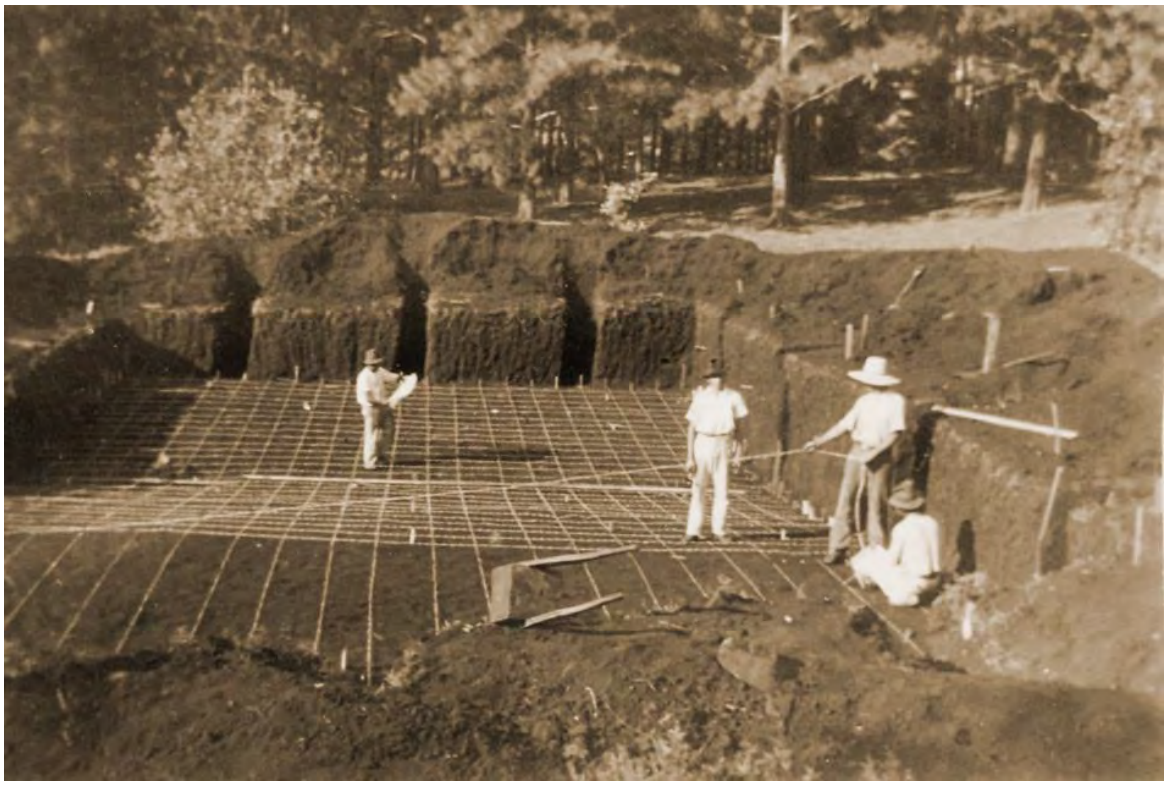
Foto 9 - Sede da Fazenda Empyreo, 2012

Fonte: Visita técnica realizada em abri de 2012,

Foto 10 - Fazenda Empyreo, s/d

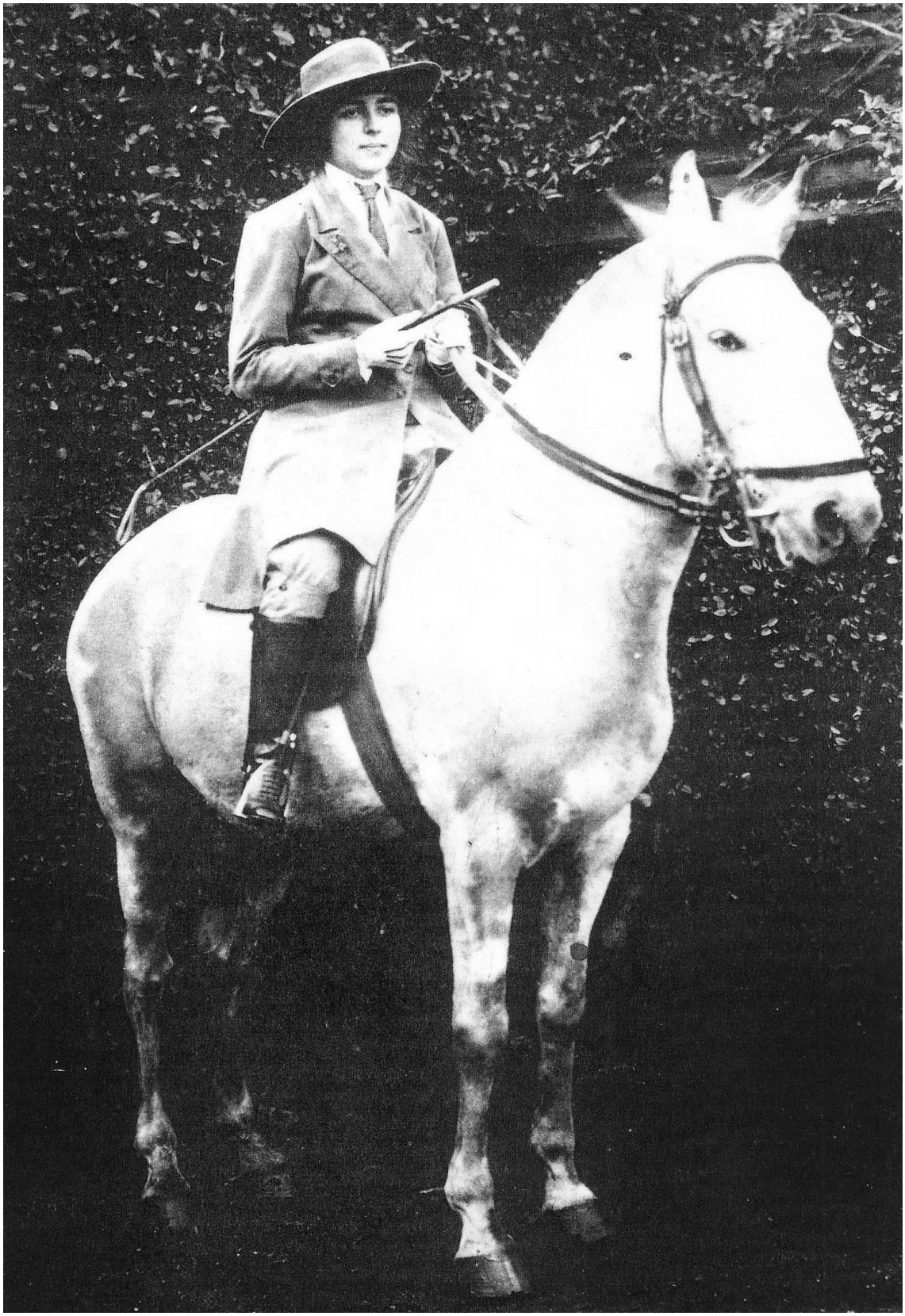
Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 11 - Fazenda Empyreo, s/d



Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 12 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1920



Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

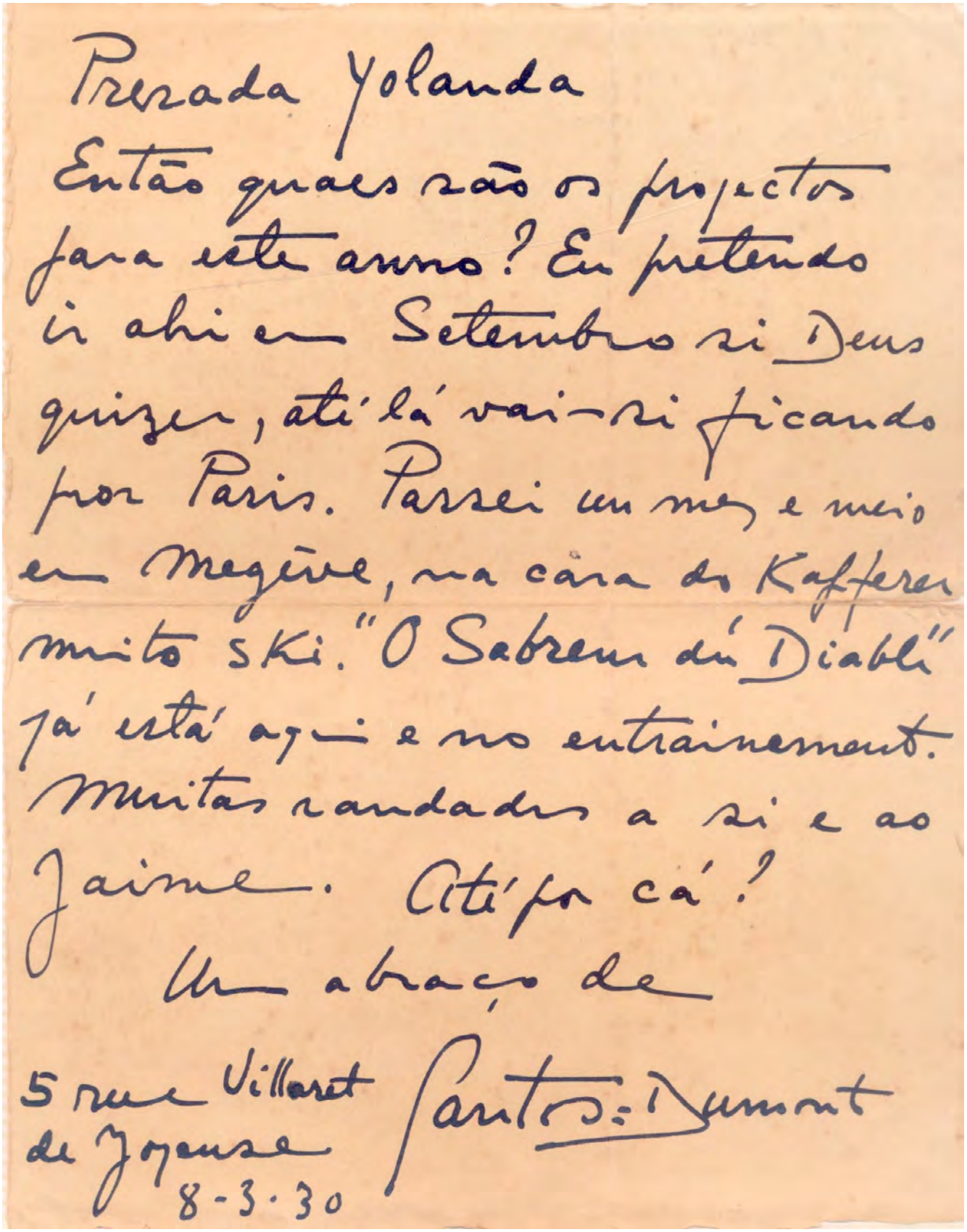
Foto 13 - Yolanda Penteado e Santos Dumont, década de 1920

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 14 - Carta de Santos Dumont para Yolanda Penteado, 1929

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 15 - Carta de Santos Dumont para Yolanda Penteado, 1930



Prezada Yolanda

Então quaes são os projectos para este anno? Eu pretendo ir ahi em Setembro si Deus quizer, até lá vai-se ficando por Paris. Passei um mez e meio em Megève, na casa do Kafferer muito SKi. "O Sabreur du Diable" já está aqui e no entrainement. Muitas randadas a si e ao Jaime. Até por cá?

Um abraço de

Santos-Dumont

5 rue Villaret de Joyeuse

8-3-30

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 16 - Casamento com Jayme da Silva Telles, 1921

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 17 - Yolanda Penteado fantasiada de madame Sévigné, de Lanvin, carnaval de 1926

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 18 - Yolanda Penteado em temporada na Fazenda Empyreo, década 1930

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 19 - Yolanda Penteado em temporada na Fazenda Empyreo, década 1930

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Foto 20 - Operárias da Fábrica de Seda, Fazenda Empyreo década 1940

Fonte: Museu Histórico Municipal de Leme "Profº Celso Zoega Táboas".

Foto 21 - Yolanda Penteado e Ciccillo em Davos, 1947

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

Foto 22 - Amedeo Modigliani, Autorretrato, 1919

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

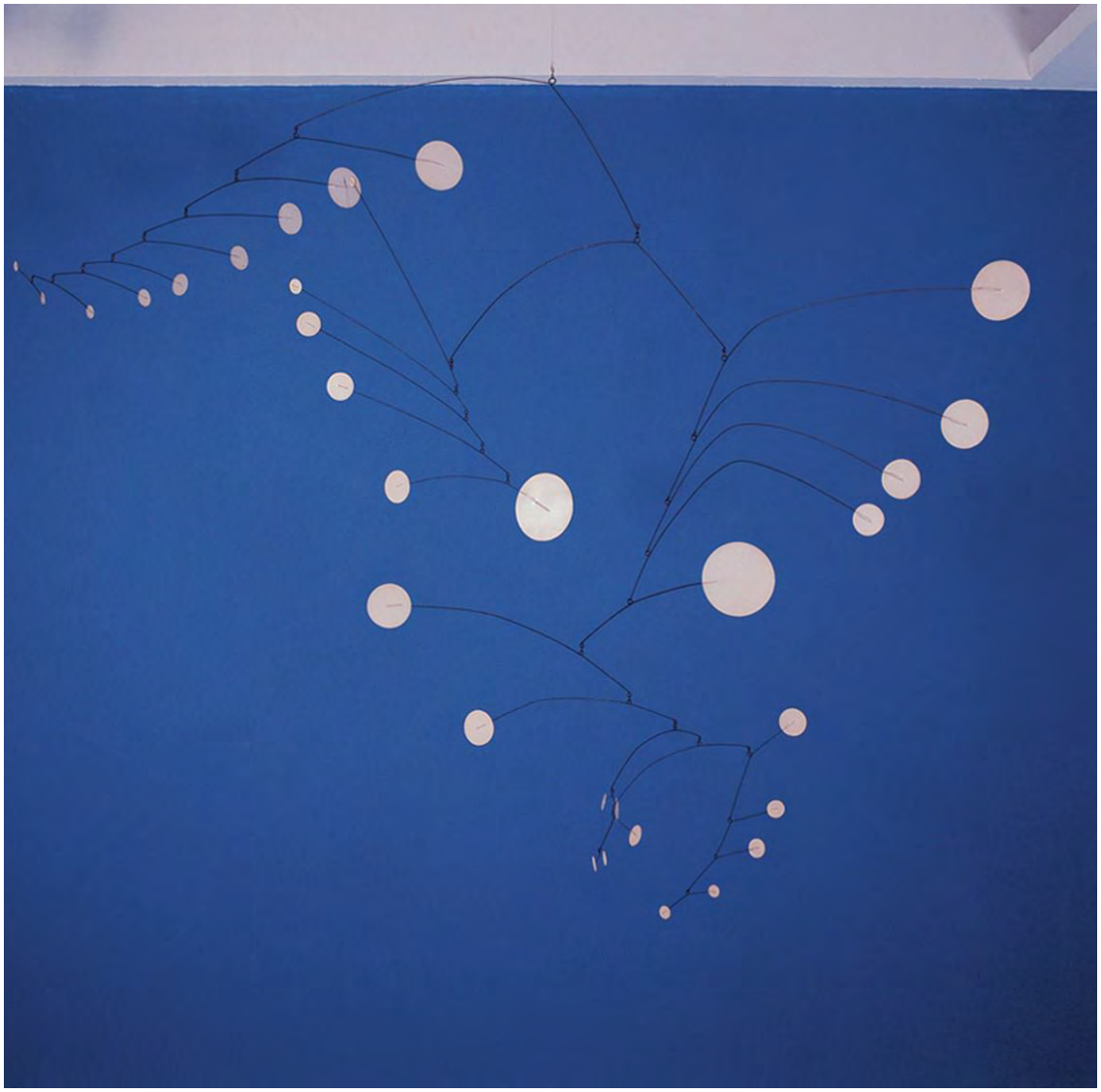
Foto 23 - Marino Marini, O Grande Cavalo, 1951

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Foto 24 - Umberto Boccioni,
Desenvolvimento de uma garrafa no espaço, 1912

Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Foto 25 - Alexander Calder, Grande Móbile Branco, 1948



Fonte: Francisco Matarazzo Sobrinho
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Foto 26 - Yolanda Penteado em Davos (Suíça), 1947

Fonte - Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

4. ASPIRAÇÕES E MECENATO

“Viver cercada de artistas e intelectuais”

4.1 A ideia da criação de um museu

Concomitantemente ao esforço de Yolanda e Ciccillo em constituir uma coleção de arte moderna, em novembro de 1946, Nelson Rockefeller (1908-1979), então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em visita ao Brasil, reúne-se com um grupo de intelectuais e manifesta a intenção de fundar um museu de arte moderna em São Paulo. Em plena Guerra Fria, esse encontro enquadra-se numa série de discursos relacionados à política internacional e às lutas nacionais pelo poder: internacionalmente, os EUA necessitam afirmar sua influência na América Latina, empenhados que estão na propaganda do modo de vida capitalista. Nacionalmente, ocorre um embate entre os membros de uma sociedade tradicional, conservadora e rural *versus* os que representam uma sociedade urbana, progressista e industrial. Nesse contexto, Yolanda, Ciccilo e Rockfeller alinham-se ao segundo grupo e reúnem condições para atuar.

Dois anos antes do encontro dos mecenas, Renee d´Harnoncourt, membro do Conselho do MoMA, segue pela América Latina numa viagem de observação que se estendeu até março de 1946. Ele visitou a Cidade do México, Lima, Santiago, Buenos Aires, Mar Del Plata, Rosário, Rio de Janeiro, São Paulo, Belém e Porto Príncipe. De suas tarefas constavam: a conquista de novos sócios para o museu; o conhecimento do mercado de venda de livros e de reproduções; a recepção de exposições itinerantes e o estabelecimento de um circuito de distribuição de filmes da cinemateca do MoMA[1]. Por todos os lugares, Harnoncourt percebe o entusiasmo

---

[1] GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 152.

de *socialites*, arquitetos[2] e colecionadores interessados em arte moderna. Também constata que essa classe abastada é influenciada culturalmente pelas matrizes britânicas e francesas. Cabe ao MoMA a missão de remapear as fronteiras culturais: o museu deve colocar Nova York, através da emergência da arte moderna, como novo centro. Nesse cenário de reorganização global, pela sua potencialidade econômica e localização estratégica na América Latina, o Brasil transforma-se em "prêmio cobiçado".[3] Ao mesmo tempo, a noção de modernidade/progresso torna-se crucial para a distinção de uma parte da alta sociedade e da intelectualidade nacionais.

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

Em 1946, portanto, Rockefeller prepara sua viagem ao Brasil, com o objetivo de cooptar adeptos ao seu projeto de modernidade. Antes de sua partida, pediu à curadora Dorothy Miller, do MoMA, que fizesse uma série de compras em galerias modernas de Nova York para chegar ao Brasil com as últimas novidades. O plano é doar obras de jovens artistas norte-americanos (Alexander Calder é o mais velho, com 48 anos de idade), como forma de sedução. Assim, colecionadores brasileiros seriam motivados a seguir as tendências modernas e, ao mesmo tempo, firmariam

---

[2] Segundo Paulo Mendes de Almeida, há uma razão para a grande adesão dos arquitetos à arte moderna. Para o autor, das novas tendências e concepções a arquitetura é a linguagem que mais cedo consegue encontrar acolhida junto ao grande público. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.205.

[3] GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 153.

sua adesão a uma ideologia baseada no progresso, na juventude e na “liberdade”. Nessa viagem, o magnata americano doa 18 peças para o futuro museu paulista. Como já destacamos, essa política dedicada à criação de “museus de arte moderna” em países latino-americanos fazia parte da estratégia norte-americana de exercer influência sobre as zonas político-econômicas que interessavam aos Estados Unidos.

Do lado brasileiro, o fim da II Guerra traz novos paradigmas econômicos, políticos, intelectuais e, sobretudo, artísticos. Uma nova ordem toma a cena: deixa-se no passado o desenvolvimento nacional organizado por uma burguesia nativa e emerge um capitalismo pautado no desenvolvimento transnacional ou associado[4]. São Paulo, palco da Semana de Arte Moderna de 1922 e centro cafeicultor-industrial, reinvidica sua posição de metrópole dos novos tempos. Em fins dos anos de 1940, a cidade já conta com inúmeros imigrantes (muitos refugiando-se dos efeitos da Guerra na Europa) e muitos migrantes oriundos de outros estados no país – o que impulsiona, além da industrialização, atividades próprias dos mais diversos ramos do conhecimento, entre eles a arquitetura.

Se economicamente São Paulo se impõe aos poucos como um centro internacional, na área artístico-cultural ressente-se de certo “isolamento”, já que o circuito artístico nacional não vai além do eixo Rio/São Paulo. Os espaços institucionais destinados às manifestações culturais são reduzidos ao Museu Paulista (1893), ao Liceu de Artes e Ofícios (1882), ao Teatro Municipal (1911) e à Pinacoteca do Estado (1905), que viria a ser o primeiro museu de arte da cidade. Espaços como o Pavilhão Moderno de D. Olívia Penteado, a Casa Modernista, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube de Arte Moderna (Clubinho) e outros seriam formados ao longo da década, no entanto sem caráter institucional: são antes locais criados pelos próprios artistas e intelectuais a eles relacionados[5].

É fato que a arte moderna desde os anos de 1930 se oficializa a partir da contratação de artistas como Di Cavalcanti e Portinari para obras em edifícios públicos. A organização de exposições, por sua vez, ocorre em diversos espaços

---

[4] OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira, São Paulo **Perspec**. vol.15 no. 3 São Paulo July/Sept. 2001. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300004&script=sci_arttext. Acesso em 30 out. 2014, p.p. 18-19.

[5] OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Schenberg: Crítica e Criação**. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 47.

particulares e de trânsito intenso - lojas, hotéis, salas de recepção dos jornais e revistas ou salas alugadas. Em geral, lugares de passagem de público. O lugar privilegiado é o *triângulo* central da cidade, composto pelas Ruas Direita, São Bento e XV de Novembro. Lá ficam as lojas mais sofisticadas e as redações dos órgãos de imprensa mais expressivos, como **O Estado de S. Paulo**, o **Diário Popular**, o **Pirralho, Revista Feminina**, **Fanfulla** e **A Cigarra**. Aos poucos, a localização central perde o *glamour*, e o número de galerias particulares e espaços reservados a exposições aumentam gradativamente. Desse modo, a existência de espaços dedicados às tendências modernas e a inserção no circuito internacional não se concretizam até aquele momento.

Nas rodas intelectuais, todavia, desde os fins dos anos de 1930 e início dos anos de 1940, circula a ideia da criação de um museu de arte, complementada por iniciativas como os diversos debates veiculados na imprensa paulistana, a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, a Galeria de Arte Moderna de São Paulo e a Fundação de Arte Moderna[6]. Além destas primeiras ações, Sérgio Milliet, então, professor da Escola de Sociologia e Política, estabelece relações com representantes políticos norte-americanos interessados na política de aproximação com paises latino-americanos, em especial com o Dr. David Stevens, diretor da Divisão de Humanidades da Fundação Rockefeller. Por sua vez, o adido cultural do Consulado Americano em São Paulo, Carleton Sprague Smith, também professor na Escola de Sociologia e Política, torna-se mais um intermediário entre a Fundação Rockefeller e o grupo que projeta a fundação do museu de arte moderna na cidade de São Paulo.

A doação de obras realizada por Nelson Rockefeller no Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), em 1946, para a criação do museu, faz crescer a adesão de intelectuais, artistas e arquitetos ao projeto. Apesar de suas posições contrárias, Assis Chateaubriand e Ciccillo são adeptos da ideia e participam ativamente das reuniões no IAB. Ciccillo assume o projeto, com o endosso do próprio Nelson

---

[6] Em retrospectiva, percebe-se que, desde a década de 1930, há entre personalidades que organizaram a arte, o desejo da criação de um museu segundo a visão moderna da arte. Várias personalidades brasileiras, desde o final dos anos 1920, movimentavam-se em direção dessas possibilidades. Mario de Andrade e Sérgio Milliet, no período de 1930, reivindicaram museus didáticos e contemporâneos. AMARAL, Aracy. (org.). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo**, São Paulo: Techint, 1988, p.11 e seguintes.

Rockefeller[7]. Registros de pesquisa apontam que a decisão sobre a criação do museu acontece sob a liderança de Ciccillo, em reunião em Nova York, da qual ele participa enquanto bolsista nos Estados Unidos[8]. Aqui, coloca-se a gestão de Yolanda nos bastidores da constituição do MAM, como anfitriã e amiga de Nelson Rockefeller. Em **Tudo em Cor-de-Rosa**, ela narra seus encontros anedóticos com o milionário americano.

Com o tino empresarial de Ciccillo e a expertise de Yolanda, a organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorre entre os anos de 1948 e 1949, contando com a colaboração de representantes de diversos segmentos da sociedade paulistana[9]. São renomados intelectuais que traçam o perfil e a política de acervo da entidade. Tal como o MoMA, nos estatutos do MAM prevê-se a criação de comissões de cinema, arquitetura, folclore, fotografia, gráfica, música, pintura e escultura. A orientação para a arte moderna, contudo, é uma exigência dos mecenas e encontra respaldo na intelectualidade brasileira da época.

Merece reflexão o novo tipo de mecenato que emerge da ação envolvida na criação do MAM. Nesse mecenato percebe-se claramente que a burguesia nacional

---

[7] Segundo muitos estudiosos, Ciccillo teria diversas motivações para tomar a frente do projeto da criação de um museu, entre eles: o jogo de vaidade e de poder que existia entre ele e Assis Chateaubriand; a disputa entre as burguesias de São Paulo e do Rio de Janeiro (posteriormente Brasília também entrará nessa contenda) para tornar sua cidade a capital econômica e cultural do país e, talvez, um dos motivos mais pessoais, Ciccillo busca um lugar de destaque no seu próprio âmbito familiar. Ele concorreria pela liderança da família Matarazzo. ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 26 e 27.

[8] GONÇALVES, Lisbeth Ruth. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. Perspectiva/EDUSP, 1992, p. 82.

[9] Em 15 de julho de 1948, sessenta e oito pessoas comparecem ao Tabelionato Nobre para assinar, em escritura pública (L. 356, fl. 100), a ata de constituição do MAM. São eles: Alice Brill, Aldo Calvo, André Dreyfus, Andréa Ippolito, Antonio Alves Lima Junior, Aldo Magnelli, Anita Malfatti, Alfredo Mesquita, Antonio Candido de Melo e Souza, Barbara Ruchti, Bella Karavagewa, Carlos Pinto Alves, Carlos Cascaldi, Carlos Foá, Clovis Graciano, Camila Matarazzo, Tarsila do Amaral, Dagmar Coaracy, Deborah Prado Marcondes Zampari, Elizabeth Magnelli, Eugenia Xavier Lopes, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Luis de Almeida Salles, Franco Zampari, Gerda Bretani, Gilberto Junqueira Caldas, Caliani Ciampaglia, Giuseppe Savero Giacomini, Giannicola Matarazzo, Gianandrea Carmine Matarazzo, Gastão Rachou Junior, Gregori Warchavchik, Hernani Lopes, Helio Ulpiano de Oliveira, Roger Henri Weller, Inês Carraro, João Baptista Villanova Artigas, Julian Dieter Czapski, Joseph Kliass, Jacob Mauricio Ruchti, Lourival Gomes Machado, Léo Ribeiro de Moraes, Luís Saia, Mussia Pinto Alves, Miguel Forte, Maria Virgínia Matarazzo Ippolito, Mina Klabin Warchavchik, Manilo Cosenza, Mario Gracciotti, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Paulo Plinio da Silva Prado, Roberto Cerqueira Cesar, Roberto Paiva Meira, Rino Levi, Sigesmundo Bretani, Salvador Candia, Sergio Milliet, Silvio Whitaker Penteado, Tulio Ascarelli, Thomas Farkas, Virginia Artigas, Victor Brecheret, Virgilio Isola, Yvonne Arié Levi, Yolanda Penteado e Maria Guedes Penteado Camargo. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu.** São Paulo, 1976, pp. 204 e 205.

mostra-se aberta ao diálogo com as grandes corporações internacionais e, por intermédio das relações artístico-culturais, fixa suas alianças com o capital financeiro internacional. Por sua vez, as grandes corporações concorrem fortemente entre si pela expansão induzida das economias periféricas. É no campo das relações econômicas que se diferenciam o mecenato exercido por D. Olívia Guedes e aquele protagonizado por Ciccillo e Yolanda.

No caso de D. Olívia, a aquisição de obras de arte moderna, a promoção de eventos e as discussões em seu Pavilhão auxiliam na composição de um cenário artístico nacional ligado às tendências de vanguarda. Trata-se de uma ação ainda singular e pessoal, em que a motivação decorre especialmente do desejo de prestígio individual. No caso de Ciccillo e de Yolanda, ela, como herdeira da "senhora das artes", já traz esse prestígio como parte integrante de suas ações, e é esse prestígio que agrega ao seu patrimônio simbólico a possibilidade de estar em sintonia com o capital internacional por meio de sua distinção cultural[10]. Ao casal, o simples fato de constituir a coleção não basta para comprovar seu prestígio social, seu gosto estético e sua acuidade intelectual. O consumo das obras de arte os distingue como classe privilegiada. Ao duplicar as diferenças econômicas acrescidas à posse de bens simbólicos conciliam, à maneira da antiga aristocracia, o poder temporal, a grandeza espiritual e a elegância mundana. Nesse sentido, a criação de

---

[10] Aqui se recorde que Ciccillo recebe educação europeia. Nasce e vive em meio sofisticado. Deve-se deixar de lado a falsa noção criada por alguns autores de que ele é grosseiro e sem cultura. Depoimento de Denise Mattar em 22 de outubro de 2014. Elza Ajzenberg traça o perfil do mecenas: Ciccillo atuou na divulgação da arte no país – o que pode ser considerado como um desdobramento dos seus empreendimentos. Ciccillo dedicou-se a ações como: a coordenação da Fundação do Museu de Ciências (1962); a participação, como presidente, na Comissão do IV Centenário da Fundação de São Paulo (1952) (considerado um dos criadores do Parque Ibirapuera, convidou Oscar Niemeyer para planejá-lo); a instituição do Prêmio Matarazzo, que beneficiava projetos arquitetônicos (1953); a criação da Fundação Maria Raffaella Caramiello Matarazzo, entidade responsável por escavações arqueológicas na cidade de Herculano (1962). Desta iniciativa surgiria o Museu Arqueológico da Universidade de São Paulo (1964). Acrescentem-se, nas atividades de Ciccillo, os estudos para a organização da Feira Internacional de São Paulo, em caráter permanente; a ideia das Bienais Nacionais, uma grande concentração de obras e artistas que formariam posteriormente a representação brasileira nas Bienais Internacionais; a implantação das Bienais Internacionais do Livro e, com esse evento, o Seminário de Literatura das Américas e o Prêmio Interamericano de Literatura (1974), outorgado em sua primeira edição ao escritor argentino Jorge Luiz Borges. Idealizou e realizou a mostra da Gravura Brasileira (1974), com grande repercussão. Em 1976, desdobrava-se entre a presidência da Comissão Executiva da IV Bienal Internacional do Livro e a organização de uma Fundação Cultural destinada a conceder bolsas de estudo para pós-graduação a estudantes carentes. Por último, foi eleito prefeito da Estância Balneária de Ubatuba (1969), para a qual desenvolveu plano de reestruturação social e promoção turística. AJZENBERG, Elza. Francisco Matarazzo Sobrinho: A Constituição do MAC USP. **Revista Museu**. In: www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=8074. Acesso 23 nov. 2014.

um museu é vista como a credencial de Ciccillo e de Yolanda como agentes e gestores de arte em escala internacional.

Somadas às aspirações do mecenato de Yolanda e de Ciccillo, as contribuições financeiras dos mecenas na aquisição de bens simbólicos implicam o desejo de naturalizar e legitimar uma ordem ameaçada – dado histórico relevante no período de constituição do MAM. São Paulo atravessa grandes e violentas greves que impactam as fábricas metalúgicas e têxteis da cidade – um momento conturbado na economia brasileira, no qual o conglomerado industrial de Ciccillo está apreensivo e busca diversas soluções. No perigoso jogo de forças político-econômicas, a arte é convocada para agregar-se na luta contra o "vírus comunista"[11]. Nessa perspectiva, atribui-se à arte moderna e a seus realizadores a "incumbência" de enfatizar um estilo de vida democrático, combater o comunismo e suas muitas manifestações – como as greves dos trabalhadores.

Em depoimento à historiadora Aracy Amaral, em 1982, Yolanda assume que entre os motivos políticos para a constituição do MAM encontra-se a tentativa de afastar os artistas locais das tendências de esquerda: "era evidente que havendo um museu aqui implantado, que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciariam de ideais políticos que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais (...)".[12] "Seja moderno e ousado", é a mensagem que Alfred Barr, curador-chefe do MoMA, dissemina nas áreas de influência norte-americana[13]. Diante desses diferentes tratos e declarações sobre a arte moderna, Ciccillo e Yolanda resolvem se pôr à frente do projeto de constituição de um museu de arte moderna na cidade, a "toque de caixa".

A primeira sede do MAM é instalada em uma sala do edifício dos **Diários Associados**, na Rua Sete de Abril, abrigando também o Sindicato dos Artistas

---

[11] "No dia 26 de dezembro de 1946, por exemplo, em correspondência com Nelson Rockefeller, Lawrence Levy propôs uma solução interessante para o problema da agitação dos trabalhadores: ele recomendou a exibição de filmes de entretenimento (16mm, emprestados pelo MoMA aos trabalhadores, filmes que indiretamente [iriam] enfatizar o estilo de vida democrático, e assim combater o comunismo entre os trabalhadores". GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 157.

[12] AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev.2001-2002, p. 20.

[13] GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 157.

Plásticos e Musicais de São Paulo – lugar cedido por Assis Chateaubriand[14]. Na sala ao lado, está o Museu de Arte de São Paulo (MASP)[15]. Aqui cabe assinalar que, algumas vezes, Chatô se coloca em oposição a Ciccillo, particularmente na constituição de um "museu de arte moderna".[16] Mesmo com divergências nos métodos e na forma de mecenato, Chatô cede espaço para o novo museu. O projeto arquitetônico do local é assinado por Vilanova Artigas e dispõe de salas de exposição, bar, biblioteca e local para projeção de filmes. A partir do "modelo MoMA", o local ainda reserva sala para uma filmoteca própria (célula *mater* da Cinemateca Brasileira), uma escola de artesanato e cursos de história da arte. É possível que essa cessão de espaço tenha sido intermediada por Yolanda, uma vez que Assis Chateaubriand, apesar de Ciccillo não lhe ser simpático, sempre foi admirador e amigo próximo de Yolanda.

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

Léon Dégand foi apresentado por Alberto Magnelli a Ciccillo e Yolanda em Paris, em 1947, numa viagem de aquisição de obras para o novo museu. Crítico do

---

[14] Antes mesmo da inauguração, o museu já tem atividades registradas, como palestras preparatórias na Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal e a exibição de seu acervo na sede provisória na Rua Caetano Pinto, no local onde se acha instalada a Metalúrgica Matarazzo. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.211.

[15] Paulo Mendes de Almeida comenta a proximidade entre o MAM e o MASP: "A nosso ver, essa circunstância talvez inteiramente casual, deveria constituir um símbolo: o de que as duas entidades poderiam magnificamente se completar. E não teria sido o malfadado 'signo da fofoca' que assim não permitiu?". ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.212.

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

jornal comunista **Les Lettres Française** e defensor da abstração geométrica, criam-se interesses mútuos entre o empresário brasileiro e o crítico de arte: Ciccillo necessita de um especialista para adquirir a "arte mais avançada" do momento e mostrar que o Brasil poderia dirigir-se rapidamente para a modernidade e Dégand busca alternativas para sua carreira jornalística, colocada em risco porque adere à arte abstrata, em oposição à orientação do Partido Comunista[17].

Mesmo estando a serviço do jornal comunista, Dégand se aproxima dos ideais de Ciccillo e de Nelson Rockefeller no que tange ao investimento privado em arte e nas instituições artísticas. Em carta de Dégand para Ciccillo, o crítico argumenta: "Se existe alguma pintura de excelência, isso certamente não se deve à escolha dos curadores de museus, mas às doações privadas (...). O Museu de Arte Moderna em Nova York, um dos mais bonitos deste tipo no mundo todo, também é privado, não é uma empresa pública. Portanto, está nas mãos de indivíduos privados (...) juntar as suas próprias coleções de arte e exibi-las nos museus".[18] E o crítico encerra a missiva, convocando Ciccillo para exercer seu papel de "promotor da arte abstrata", evocando sua audácia e seu papel de "educador" do público que desconhece a arte moderna. Ele mesmo se coloca como um missionário, provendo o novo mundo de ferramentas estéticas necessárias para a compreensão da arte abstrata. Nessa missão, a linguagem empregada pela arte abstrata representa a modernidade desejada.

Na mesa de um café, em Paris, em 1947, Dégand e Ciccillo iniciam os planos de preparação da exposição para o novo museu. Na verdade, a seleção das obras é iniciada por Magnelli, Dégand e Karl Nierendorf. Com a morte de Nierendorf, uma segunda seleção é efetivada por Dégand, Magnelli e Cícero Dias. O plano da exposição contemplaria: seção histórica, exibindo reproduções de obras que indicam o percurso da arte abstrata desde Cézanne; seção com os grandes expoentes da abstração, tais como Mondrian, Kandinsky, Klee, Magnelli e, finalmente, uma seção que introduziria os jovens pintores abstratos da *École de Paris* e os jovens pintores abstratos de Nova York. Nesta última seção, Sidney Janis, Marcel Duchamp e René

---

[17] GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 157.

[18] Carta de Dégand a Ciccillo, Paris, 9 de julho de 1947, Arquivos da Fundação Bienal de São Paulo. Ver também em: GUILBAUT, Serge. Respingos na parada modernista: a invasão fracassada da arte abstrata no Brasil, 1947-1948. **Ars**, ano 8, no. 18, 1996, p. 165.

Drouin formam o comitê de seleção. No entanto, os trabalhos norte-americanos não são enviados por falta de fundos e por entraves burocráticos.

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

Depois de muitas transformações, incluindo a redução de suas obras e de objetivos, a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo* apresenta ao público brasileiro o desenvolvimento mais recente da arte, reunindo um conjunto de 95 obras de artistas, como Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Cícero Dias, Samson Flexor, Hans Hartung, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Joan Miró, Francis Picabia, Pierre Soulages, Victor Vasarely, entre outros[19]. A reunião dessas obras atinge grande repercussão nos jornais e movimenta o circuito nacional em torno da questão figurativismo *versus* abstracionismo, dando margem à proposta na qual São Paulo deveria organizar uma exposição internacional de artes

[19] À época, a Comissão Executiva, preocupada com a repercussão da mostra, divulga nota nos seguintes termos: "(...) Dentro dos limites que lhe foram designados, a nossa exposição está longe de ser tão completa como seria de esperar em tempos normais. As dificuldades atualmente reinantes nas relações e transportes internacionais foram os motivos pelos quais tivemos que limitar-nos principalmente à Escola de Paris." ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.210.

plásticas – aqui se tangencia o princípio de que o cenário nacional sempre estaria em descompasso com as ditas “vanguardas” internacionais[20].

Testemunhos dão conta de que Léon Dégand torna-se uma presença vulcânica no país[21], porém o crítico encontra séria resistência ao seu discurso em defesa de uma arte abstrata baseada na experiência dos grupos de arte concreta - na França dos anos de 1930 – para os quais a presença de artistas como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg, Piet Mondrian e o uruguaio Joaquín Torres-García são de alta relevância. Diversas leituras historiográficas convencionam a emergência dos grupos concretistas brasileiros a partir dos anos de 1950. Elas compreendem que é a Bienal de São Paulo que abre o diálogo com essas vertentes. Essa perspectiva, contudo, exprime tão somente a inflexão do debate, aberto pela mostra de Dégand, acrescida pela retomada do modelo da escola de artes da Bauhaus e pela disseminação de suas ideias no contexto norte-americano.

Assim, se as experiências com a abstração estão em voga nos anos de 1950, isto se dá pelo impacto da exposição inaugural do MAM. Durante o transcorrer da década, elas se abrem para tendências muito distintas, que envolvem o intenso embate entre a vertente concretista e o abstracionismo informal (ou tachismo), o desdobramento de experimentações com o surrealismo e o interesse pela pintura dita “primitiva”. Some-se a isso a consolidação do expressionismo abstrato norte-americano, que especificamente na Bienal de São Paulo tem destaque com a sala de Jackson Pollock, em 1957.

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

---

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

[21] Depoimento de Maria Bonomi realizado em 03 de outubro de 2014.

Universidade de São Paulo, nos seguintes termos: em 1962, Ciccillo doa 429 peças de sua propriedade e, no ano seguinte, 19 peças do casal[22].

Com relação à gestão, a constituição do MAM é um marco importante no cenário artístico brasileiro: sua criação está inserida em âmbito internacional e nacional bastante denso, no qual a política e a economia estão em efervescência e convocam a arte moderna, em especial a abstrata, para a missão "civilizadora" capaz de educar as massas e introduzir o país na modernidade que sua burguesia urbano-industrial julga merecer. O "efeito-MAM" contribui para o rompimento do isolamento artístico nacional, embora os dois museus paulistas, e ainda as poucas iniciativas regionais, como o MAM RJ, não tenham sido suficientes para a circulação da arte moderna dentro e fora do país[23]. A Bienal teria mais êxito nessa tarefa[24].

Os vários diretores do MAM – León Dégand, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa – que se sucederam nos quinze anos de existência da entidade (1948-1962) se desdobraram na missão de divulgação da arte moderna brasileira e internacional, porém sempre acompanhados pela administração "mão-de-ferro" de Ciccillo e Yolanda. A relação entre diretores e mecenas provoca crises sistemáticas na instituição – o que se agrava com a organização das bienais e que acabam por deixar o museu à sombra dos eventos.

---

[22] Essas doações foram acrescidas de 1236 obras do Museu de Arte Moderna de São Paulo que, na sua totalidade, foram transferidas para a Universidade de São Paulo e hoje integram o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. AJZENBERG, Elza. A Formação da Coleção. In: AJZENBERG, Elza. **Ciccillo: Acervo MAC USP – Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho**. São Paulo: MAC USP, 2006, p. 11.

[23] O MAM RJ, criado em 1948, por Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894 – 1968), no Rio de Janeiro, também acompanha o modelo do MoMA. As diferenças conceituais entre o MAM RJ e o de São Paulo são à adesão do museu carioca às artes plásticas, sobretudo ao design e ao desenho industrial, e sua vocação educativa, que se concretiza por um serviço de biblioteca atuante (a cargo da crítica literária Lúcia Miguel Pereira – seria: "supervisionado em sua origem pela crítica literária Lúcia Miguel Pereira…". – ela morreu em 59 e do jeito que está parece que ela ainda comanda) e por ateliês abertos ao público. O museu funciona inicialmente em salas cedidas pelo Banco Boa Vista, na praça Pio X, passando em seguida para um espaço improvisado entre os pilotis do prédio do Ministério da Educação e Saúde, onde é aberta ao público a mostra Pintura Europeia Contemporânea (janeiro de 1949). Das 32 obras apresentadas nesta exposição, 12 compõe o acervo do museu, que conta em seguida com doações de Raul Bopp (1898 - 1984), Marques Rabelo e Oscar Niemeyer (1907-2013), entre muitos outros. In: enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-mamrj. Acesso em 22 nov. 2014.

[24] Após a implantação do MAM SP, que por razões estratégicas se alia ao MAM RJ, conforme orientação de León Dégand, a fim de fazer circular exposições vindas de fora do país, cogita-se que a ideia da Bienal possa ter sido sugerida por Danilo Di Prete ou ainda tenha nascido da competição entre o MAM SP e o MASP, dirigido por Pietro Maria Bardi, que também teria ideia similar. AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev.2001-2002, p. 19.

O casal detém o poder, o contato com as esferas que tornam possível o museu. Eles exercem o "verdadeiro poder de decisão", uma vez que são administradores frente a seus investimentos[25]. Ciccillo, por sua visão empresarial, sabe ser imperativo. Busca a especialização e os especialistas onde quer que estejam, para realizar seus projetos – é assim com as atuações de León Dégand, Karl Nierendorf e muitos outros colaboradores. Yolanda transita livremente entre políticos, artistas e intelectuais: ela é uma verdadeira "relações públicas" na empreitada de constituição do museu. Nesse sentido, as ações de Ciccillo e Yolanda aspiram, no sistema capitalista, ao progresso e ao desenvolvimento do país, e são influenciadas diretamente pelos EUA. Todavia, é preciso enfatizar que, mesmo com sua adesão à arte moderna abstrata, em termos estéticos identificam-se muito mais com as escolas italiana e francesa do que com a corrente representada pelo expressionismo abstrato. Assim, os mecenas traçam um projeto de modernidade a partir do MAM e o concretizam por meio das bienais.

---

[25] A instabilidade e os problemas entre o presidente e seus colaboradores fizeram com que Ciccillo decretasse, em janeiro de 1963, a extinção do museu, transferindo seu patrimônio para a USP. Encerra-se a primeira fase do MAM SP. Sem sede e sem acervo, inicia-se a luta de alguns sócios capitaneados por Arnaldo Pedroso D'Horta, pela sobrevivência do museu. Em 1967, sem esperança alguma de reaver sua antiga coleção, o museu se estrutura novamente. Com a doação de obras de artistas modernos brasileiros, pela família de Carlo Tamagni, cria-se o núcleo do novo museu. Em 1969, o MAM SP inaugura a mostra Panorama de Arte Atual Brasileira e sua sede no antigo pavilhão Bahia, na marquise do Parque Ibirapuera, local que ocupa até hoje. O Panorama, ainda existente, é idealizado por Diná Lopes Coelho (diretora da instituição até 1982) como uma forma de adquirir obras para o acervo por meio de premiações e doações de artistas. Ao logo dos anos, o acervo é enriquecido com a doação de importantes coleções, como a do jornal O Estado de S. Paulo, a Coleção Paulo Figueiredo, a Coleção Kodak do Brasil, a Coleção Clube de Colecionadores da Gravura do MAM, entre outras. Reestruturada, a instituição passa a organizar retrospectivas de artistas brasileiros e mostras internacionais, retomando suas atividades didáticas. Nos anos 1990, sob a presidência da empresária Milú Villela, o MAM SP desenvolve uma política mais constante de aquisição de obras. In: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo910/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-mamsp. Acesso em 22 nov. 2014

4.2 A ousadia da Bienal

> (...) É indubitável que a presença sedutora, ao seu lado, de uma figura como Yolanda Penteado foi fundamental (...) ela foi credora por seu *savoir-faire*, seu interesse pelas coisas da cultura, sua facilidade comunicativa com o meio artístico nos primeiros anos do MAM e na implantação das Bienais internacionais[26].

Esse trecho do depoimento de Aracy Amaral sobre a atuação de Ciccillo no campo das artes, na São Paulo das décadas de 1950 e 1960, evidencia a importância da figura de Yolanda. É o reconhecimento de que seu papel tem relevância para as realizações do marido. No entanto, Yolanda tem postura e ações distintas das de Ciccillo e, como já se viu, mesmo antes de sua união com o industrial é membro de destaque da sociedade paulistana.

Maria Bonomi, então, com aproximadamente 16 anos, lembra que à época o ambiente é constituído por "quatrocentões" e "novos ricos". Ciccillo e Yolanda transitam em reuniões promovidas por Carlos e Mussia Pinto Alves, nas quais se cercam do "brilho da inteligência", da inquietação de críticos, como Lourival Gomes Machado, Flávio Motta, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva, Mário Pedrosa, Maria de Lourdes Teixeira, Paulo Mendes de Almeida, entre outros, e por discussões que envolvem São Paulo como um centro "ultramoderno".[27] O MAM está em pleno funcionamento e dá provas de boa aceitação entre o público. A cidade está aberta para a interação cultural. E por que não estaria aberta para a organização de um evento com vocação internacional? [28]

---

[26] AMARAL, Aracy. Bienais ou da Impossibilidade de Reter o Tempo. **Revista da USP**. São Paulo, no. 52, dez./fev.2001-2002, p. 19.

[27] Além do trânsito entre intelectuais e artistas, Ciccillo e Yolanda selecionam uma turma de jovens, da qual participa Maria Bonomi, que dá suporte à organização de tarefas e eventos culturais promovidos pelo casal. No Rio de Janeiro, Yolanda é grande amiga de Niomar Bittencourt (jornalista e empresária) que muito contribuiu para a criação do MAM RJ. Depoimento de Maria Bonomi realizado em 03 de outubro de 2014.

[28] "Vivia-se a euforia progressista da reconstrução do pós-guerra e São Paulo, com cerca de um milhão e meio de habitantes, será na década de 50, a sede dos investimentos econômicos no Brasil e a base dos novos capitães de indústrias, nacionais e internacionais, com seus gostos refinados e aspirações de cultura". MESQUITA, Ivo. Yolanda e as Bienais de São Paulo. **Vogue Brasil**, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984, p. 94.

O momento é propício, já que os projetos de modernização surgidos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, a política cultural da Guerra Fria e o segundo surto industrial de São Paulo aliam-se à formação do pensamento nacional-desenvolvimentista[29]. É nesse sentido que se firma a concepção de que os eventos das bienais são ações organizadas no Brasil do século XX e criadas sob a égide da empresa moderna[30]. Com coragem e atrevimento, Yolanda e Ciccillo intencionam colocar a arte brasileira em sintonia e em intercâmbio com as vanguardas modernas que ocorrem nos grandes centros mundiais (Paris, Nova York, Kassel e Veneza)[31]. A criação do MAM dá a São Paulo o status de ponto de encontro de intelectuais e de artistas nacionais que pensam o moderno. Já a criação das bienais dá à cidade a condição de local de passagem de artistas e críticos nacionais e internacionais, onde seria possível ver e ser visto. O objetivo último dos mecenas é provar que São Paulo é um polo econômico, político e cultural – uma cidade avançada, capaz de abrigar um grande evento e de atrair novos investimentos.

Yolanda é parceira de Ciccillo em todas as ações de mecenato que ocorrem durante seu casamento e, em muitas delas, o seu traquejo social permite que os empreendimentos tenham êxitos. Inquestionavelmente, esse é o caso da organização das bienais. Após diversas tentativas e contatos de Ciccillo e seu secretário Arturo Profili, eles, certeiramente, resolvem atribuir a tarefa para Yolanda. Como já foi dito, a ideia de organizar uma exposição internacional de artes plásticas surge em 1949, durante os acontecimentos decorrentes da mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo,* para tomar fôlego a partir de 1951, quando o casal visita a Bienal de Veneza – eleita como modelo inspirador para sua similar em São Paulo[32]. Evidencia-se, então, o modelo de ação e gestão da arte adotado pelo casal, no qual se vê que Ciccillo se preocupa com as questões práticas e executivas do evento e

---

[29] ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004, p. 32.

[30] BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Colecionismo**. São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado), p. 15 e seguintes.

[31] AJZENBERG, Elza. **MAC Virtual: Prêmios Bienais**. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18.

[32] Note que entre a visita a Bienal de Veneza e a realização da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo decorrem apenas alguns meses – o que torna seu acontecimento um grande ato de ousadia. A iniciativa para criar a Bienal de Veneza surge de um grupo de intelectuais venezianos. A primeira Bienal é realizada em 1895; o carro-chefe das primeiras edições são as artes decorativas. O evento adquire seu caráter internacional nas primeiras décadas do século XX: a partir de 1907, vários países instalam pavilhões na exposição. Depois da I Guerra Mundial, a Bienal mostra um interesse cada vez maior pelas inovações da arte moderna.

Yolanda se volta para as relações e os contatos entre artistas, diplomatas e políticos que possibilitem sua organização.

> Um dia, o Ciccillo estava conversando com o Arturo Profili, e me fez essa pergunta:
> - Você não quer experimentar fazer uma Bienal?
> Fiquei muito espantada porque nem sabia direito o que era uma bienal. Aí, eles me disseram:
> - Já escrevemos a diversos países, sugerindo a ideia, mas não veio resposta. Você não quer tentar?[33]

Munida de dossiê preparado por Arturo Profili, Yolanda aceita o desafio com entusiasmo, mas a resistência à organização das bienais é sentida na diretoria do MAM e o ceticismo toma conta de muitos intelectuais envolvidos com o projeto. Afinal, o museu teria somente um ano de atividade e o evento seria demasiado danoso para sua estrutura; causaria prejuízos financeiros aos envolvidos e provocaria a completa desmoralização do país, caso a ideia não lograsse êxito. Organizar uma bienal soa como algo bastante ousado para um país e para intelectuais sem qualquer experiência em eventos deste porte. Lourival Gomes Machado confessa suas dúvidas quanto à empreitada:

> Era eu então diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e não quero esconder que, ao lançar Francisco Matarazzzo Sobrinho a ideia de levar o Museu a realizar uma Bienal, fui dos mais acirrados opositores. Realmente, o Museu começava (...). Fazer a Bienal era, em verdade, arriscar a bela e positiva experiência do Museu, atirando-a a um plano desconhecido, em que poderia ter êxito ou não[34].

A proposta de organização de uma bienal, utilizando o Museu de Arte Moderna como suporte, é bastante inovadora – os diretores do museu sentem a responsabilidade e a ousadia do projeto. “Faço a Bienal de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos com artistas ou sem os artistas”.[35] O depoimento de Ciccillo ilustra o intenso debate que a ideia da Bienal do Museu de Arte Moderna de São

---

[33] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 178.

[34] ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.221.

[35] AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev.2001-2002, p. 18.

Paulo antes de sua realização. Durante a Bienal e depois dela os debates não foram menos intensos. Em dezembro de 1951, por exemplo, a **Folha da Noite**, o **Correio Paulistano** e o **Cruzeiro** não deixam de registrar os debates que envolvem o evento[36]. Ao mesmo tempo, artistas reacionários às novas tendências insistem em afirmar que a Bienal é uma "infame propaganda da arte abstrata desligada de nossa vida e das nossas tradições".[37] Toda essa agitação parece não afetar diretamente as ações de Yolanda.

De viagem marcada para a Índia, ela leva correspondência sobre a organização do evento aos embaixadores, agentes culturais e artísticos. A ação é apoiada por Getúlio Vargas, que torna a viagem semioficial, e uma das primeiras de muitas outras que ocorrem para a consolidação das relações "diplomáticas" a favor da organização da bienal, tendo sempre Yolanda Penteado como intermediária. Maria Martins – escultora e mulher de Carlos Martins (embaixador do Brasil em Washington – EUA, entre 1939 e 1948), amiga e companheira de Yolanda nas viagens internacionais e nos convites às delegações - conhece bem o meio artístico europeu, dentro do qual viveu a maior parte de sua vida[38]. Ela facilita os trâmites com Getúlio Vargas, presidente da República, que telegrafa às embaixadas para que essas proporcionem toda a infraestrutura e o apoio à iniciativa da bienal de arte[39]. Segundo Yolanda:

---

[36] AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev.2001-2002, p. 20.

[37] Manifesto Consequência. AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, São Paulo, n. 52, dez./fev.2001-2002, p. 20.

[38] Maria de Lourdes Martins Pereira de Souza (Campanha MG 1894 - Rio de Janeiro RJ 1973). Escultora, desenhista, gravadora e escritora. Desenvolve grande parte de sua carreira no exterior em virtude das atividades do marido, o embaixador Carlos Martins. Inicia-se na escultura em 1926 e aperfeiçoa-se, na Bélgica, com o escultor Oscar Jespers (1887 - 1970), em 1936. Em 1939, muda-se com Carlos Martins para Washington D.C. Posteriormente, aluga um apartamento em Nova York, onde estuda escultura com Jacques Lipchitz (1891 - 1973), realizando trabalhos em bronze. Em 1941, faz sua primeira exposição individual, na Corcoran Art Gallery, em Nova York. Conhece André Breton (1896 - 1966), que a apresenta a artistas europeus ligados ao surrealismo e ao dadaísmo, como Michel Tapiè (1909 - 1987), André Masson (1896 - 1987), Yves Tanguy (1900 - 1955), Max Ernst (1891 - 1976) e Marcel Duchamp (1887 - 1968). Em 1947, André Breton assina o prefácio do catálogo de sua mostra individual, realizada na Julien Lery Gallery, em Nova York. Em 1948, muda-se para Paris, onde seu ateliê torna-se local de encontro de intelectuais e artistas. Volta definitivamente ao Brasil em 1950. Colabora na organização das primeiras Bienais e na fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como escritora, assina coluna no **Correio da Manhã** e publica entre outros livros, **A Índia e o Mundo Novo**, **A Ásia Maior** e o **Planeta China**.

In: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21390/maria-martins. Acesso em 28 nov. 2014.

[39] FARINA, Maria Sílvia Eisle. **Identidade e a arte de Maria Martins.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2008.

> Logo depois que o Getúlio foi eleito presidente, os Embaixadores não sabiam muito bem a quantas andavam as coisas. Era um enigma essa nomeação. Foi muito bom, porque eles se redobraram em amabilidade[40].

O contato com as embaixadas é significativo para o êxito das representações dos países na I Bienal. A historiadora Ana Magalhães lembra que a narrativa de arte moderna que se constrói no ambiente das bienais passa necessariamente por uma análise das relações diplomáticas e pela dimensão política que essas iniciativas têm no contexto da Guerra Fria[41]. Nessa direção, nas bienais dos anos de 1950, emerge uma força engendrada pela política externa norte-americana, a União Panamericana, que organiza mostras de artistas latino-americanos nas edições das bienais. Com sede em Washington, seu objetivo é o de promover a arte latino-americana, expondo artistas cujos países de origem não têm possibilidade de financiar sua representação[42]. Contrariamente ao *modus operanti* da representação latino-americana, a realização das bienais depende diretamente das relações diplomáticas e essa se constitui como frente de trabalho de Yolanda, que relata de suas viagens a recepção por parte dos países procurados para formar suas delegações (aqui, se deve lembrar que a bienal de São Paulo é a segunda a ser concebida no mundo). Nas cartas e telegramas que envia ao Brasil, é possível perceber a ousadia e, ao mesmo tempo, a inexperiência que permeiam a organização do evento[43]. Tudo é feito na base de muita persistência e contatos sociais. Já no exterior, Yolanda percebe a complexidade que envolve tal organização. As informações técnicas exigidas pelos países participantes, tal como as condições para o envio das obras, deixam-na apreensiva. Contudo, ela não se dá por vencida: escreve para Ciccillo para que ele responda mais efetivamente aos

---

[40] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 178.

[41] MAGALHÃES, Ana. Um outro Acervo do MAC USP: **Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963**. In: www.mac.usp.br. Acesso 23 nov. 2014.

[42] MAGALHÃES, Ana. Um outro Acervo do MAC USP: **Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963**. In: www.mac.usp.br. Acesso 23 nov. 2014.

[43] Documentos presentes no Arquivo Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo) e no Centro de Documentação e Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

questionamentos técnicos: “a gente desses países é muito séria. Você escreva sendo preciso e claro” [44].

Após viagem à Índia, sua busca por adesão ao projeto tem início com André Malraux, naquele tempo ainda uma jovem promessa. A partir de lista redigida por ele, indicando as pessoas a quem Yolanda deveria buscar na França para que o país aderisse à ideia da Bienal, ela se põe ao trabalho e consegue que a França garanta presença no evento. Em seguida, procura o apoio da Itália, na figura de Giulio Andreotti, subsecretário de Estado para a Presidência do Conselho Italiano, porém é com o apoio do Conde Dino Grandi que reúne mais de 18 personalidades influentes na vida cultural italiana. Yolanda vê mais um país importante aderir ao seu projeto. E assim é com os demais países, entre eles, Bélgica, Holanda e Inglaterra. Como uma “embaixadora das artes”, Yolanda serve-se do corpo diplomático brasileiro na Europa para conseguir a adesão dos países.

Quando a diplomacia não é suficiente, no caso da Suíça, Yolanda não tem dúvidas em colocar sua veia empresarial em ação:

> Acrescentei que havia sabido, por membros da família de meu marido, que eles estavam indecisos entre a Inglaterra e a Suíça para fazer teares. Se os suíços continuassem inflexíveis com a arte, talvez seus teares não se materializassem[45].

Nesse episódio, Yolanda utiliza as relações econômicas e comerciais que o Estado suíço espera firmar com as Indústrias Matarazzo a favor das relações artístico-culturais. O relato anterior mostra uma de suas facetas como gestora de artes: lançar mão de todo o “instrumental” necessário, especialmente de sua visão de negócios, para conseguir a adesão do país em questão à Bienal.

No cenário brasileiro, o jogo político que envolve a organização da bienal também é intenso. A presença de Yolanda no Palácio Tiradentes, no Rio de Janeiro, naquele momento Capital Federal, é constante. Ela desdobra-se em explicar os objetivos e o significado da Bienal paulista, uma vez que os deputados querem que o evento seja realizado a cada vez em um Estado diferente da Federação. Maria

---

[44] Carta de Yolanda para Ciccillo, de 31 de março de 1951, de Berna, sobre negociação da vinda de artistas suíços ao Brasil. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

[45] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 181.

Bonomi relata uma das ações do casal de mecenas para pressionar senadores e deputados em prol da bienal:

> (...) chegamos a participar diretamente com os demais colegas, por convocação de Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, de caravanas ao Senado no Rio de Janeiro (...) e posteriormente Brasília com o objetivo de obter a qualificação de utilidade pública, o livre trânsito alfandegário e o apoio incondicional do Itamaraty[46].

No que diz respeito ao panorama dos convidados internacionais, os países estrangeiros pressionam para conseguir espaço para seus artistas e representações. A Bienal torna-se uma vitrine a expor o grau de desenvolvimento da arte de cada país e, por conseguinte, de todos os valores sociais e econômicos que geralmente estão agregados à cultura.

Após o final da "campanha diplomática" na Europa, Yolanda consegue, ainda uma vez por intermédio de Assis Chateaubriand, que a Prefeitura de São Paulo disponibilize o pavilhão para abrigar a I Bienal. O MAM, instalado no edifício dos **Diários Associados**, no. 230, da rua Sete de Abril, era um espaço acanhado demais para abrigar a Bienal. Assim sendo, a Bienal de 1951 se realiza no antigo edifício do Trianon, à Avenida Paulista, o único local que parecia viável na cidade para tal fim. Adaptado por Luís Saia, Eduardo Kneese de Mello e Jacob Ruchti, o espaço atinge aproximadamente 5.000 m^2 [47].

A I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo é realizada com financiamentos públicos e particulares. Segundo Maria Bonomi, 80% dos recursos da organização e da manutenção do evento saem dos cofres da Metalma, indústria de Ciccillo. Luiz Lopes Coelho, advogado e seu amigo, testemunha que "o viu desembolsar uma fortuna para cobrir despesas inesperadas da I Bienal"[48]. De fato, Ciccillo garante o apoio financeiro também entre seus amigos industriais. Integraram a parte do financiamento público, as despesas com alfandegas - que são desobrigadas para as obras do evento - e a cessão do espaço para a realização da exposição. Os prêmios atribuídos aos artistas são doações espontâneas, a fundo

---

[46] BONOMI, Maria. Bienal Sempre. **Revista da USP**, no. 52, dez./fev.2001-2002, p. 34.

[47] ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.227.

[48] ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976, p. 35.

perdido, empregadas tão somente como divulgação dos nomes dos patrocinadores nos jornais da época e no espaço destinado aos catálogos da mostra.[49] As delegações pagam seus próprios envios, disputam o espaço disponível na bienal e providenciam que seus artistas sejam destaque da mostra[50].

A respeito dos interesses que cercaram a organização da Bienal, alguns críticos de arte envolvidos - como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet – não veem interesses comerciais diretos no evento. O interesse maior seria "iluminar" o grande público com o que havia de mais avançado na arte do período. Para Mário Pedrosa, a posição de Ciccillo e a realização da I Bienal foi algo que "tocou a imaginação dos paulistas".[51] Graças ao efeito-bienal, o empresário é chamado para organizar as comemorações do IV Centenário de São Paulo. Já os artistas nacionais querem conhecer as vanguardas internacionais e serem reconhecidos. Para muitos críticos e para outros tantos artistas, Yolanda e Ciccillo são vistos como capazes deste "ato de grande generosidade".[52] Para o governador Adhemar de Barros e o prefeito Jânio Quadros, a Bienal configurou-se como um instrumento para o

---

[49] BONOMI, Maria. Bienal Sempre. **Revista da USP**, no. 52, dez./fev. 2001-2002, p. 33.

[50] No Acervo do MAM se encontram cerca de 400 peças provenientes das bienais, sendo que 2l5 peças são premiações. Da I Bienal, a maioria dos prêmios regulamentares está presente no acervo do MAM. A premiação de Max Bill (prêmio de escultura) e as implicações das propostas abstratas influenciam os jovens artistas brasileiros que veem na arte concreta uma inovação estética. Ivan Serpa (prêmio aquisição) torna-se um dos primeiros artistas concretistas do Rio de Janeiro. Ainda abstratos são os desenhos de Uhlmann (prêmio de desenho) e a escultura de Roszak (prêmio aquisição), de caráter expressionista. No contraponto, a gravura adere à figuração, com os trabalhos dos italianos Viviane (prêmio de gravura) e Ciarrochi (prêmio aquisição), dos ingleses Adams e Clough (prêmios aquisição), do expressionismo de Goeldi (prêmio regulamentar), Grassmann (prêmio aquisição) e dos europeus Minguzzi e Richier (prêmios aquisição). Em outras formas de premiação, as colônias estrangeiras presentes em São Paulo fazem sentir os efeitos de sua ação, por meio da aquisição de obras representantes de seus países, como os portugueses em relação às telas de Botelho e Júlio Rezende, e os italianos, com um bronze de Fanzini e um óleo de Birolli. As premiações também rendem homenagens às obras de Tarsila do Amaral e Sophie Tauber Arp, o que causa certa surpresa, uma vez que os trabalhos são datados de 1924 e 1931, respectivamente. O júri da Bienal justifica essas aquisições através da oportunidade de enriquecer o acervo com obras ícones para a história da arte. Em 1953, durante a II Bienal, as premiações prosseguem: a Bienal apresenta uma retrospectiva do cubismo e do futurismo, salas dedicadas a Picasso e Klee, além de obras de Laurens (prêmio pelo conjunto da obra), Rufino Tamayo (prêmio pintura internacional) e Di Cavalcanti e Alfredo Volpi (prêmio pintura nacional). Em 1955, a III Bienal homenageia Fernand Léger e no setor nacional tem como artistas premiados: Milton Dacosta (prêmio pintura), Marcelo Grassmann (prêmio gravura), Carybé e Aldemir Martins (prêmio desenho). AJZENBERG, Elza. **MAC Virtual: Prêmios Bienais**. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18.

[51] PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (org.). **Políticas das Artes**. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 223.

[52] Depoimento de Maria Bonomi realizado em 03 de outubro de 2014.

populismo desenvolvimentista, eixo do discurso político de ambos.[53]. Por fim, para os mecenas, a Bienal teve um projeto definido: inserir a arte moderna no ambiente brasileiro e, simultaneamente, transformar São Paulo em centro artístico internacional.

Assessorado por Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet, Ciccillo dá andamento aos preparativos da grande mostra. O diretor artístico, Lourival Gomes Machado, adapta o regulamento da Bienal de Veneza ao contexto nacional e supervisiona a montagem das instalações e seleção de obras. Já Sérgio Milliet é o primeiro-secretário na I Bienal e substituirá o diretor artístico na II Bienal. O grupo de montagem é formado por Guimar Morelo, Aldemar Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann[54]. É pertinente considerar que aqui temos o início de um processo de criação de quadros de profissionais e técnicos envolvidos no planejamento e montagem das bienais. Antes disso, não há museólogos, montadores, produtores, arte-educadores ou especialistas. As montagens são realizadas por artistas e por voluntários. Nesse ponto, deve-se considerar que Ciccillo e Yolanda exerceram influência na formação da mão-de-obra especializada que existe atualmente no país.

São trazidos artistas abstracionistas internacionais como Max Bill, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, René Magritte, George Grosz, entre outros. A produção nacional é representada por Lasar Segall, Cândido Portinari, Victor Brecheret, Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, entre outros artistas. A premiação concedida à escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill, e à tela *Formas*, de Ivan Serpa, mostram as novas tendências construtivas. Fundador da *Hochschule für Gestaltung Ulm* [Escola Superior da Forma], na cidade de Ulm, Max Bill é o principal responsável pela entrada do ideário concreto na América Latina, sobretudo no Brasil e na Argentina, abrindo caminho para as novas linguagens plásticas que passam a ser amplamente exploradas e apreciadas no país. Sob essa influência, muitos artistas brasileiros identificam os abstracionismos como uma proposta de transformação das artes no país, em oposição à arte figurativa. É nesse quadro que emergem os artistas concretos, e os abstracionistas geométricos e líricos. Yolanda e

---

[53] ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004, p. 33.

[54] ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001).** São Paulo: Boitempo, 2004, p.40.

Maria Martins exerceram grande influência na seleção de alguns artistas nacionais e na cessão dos lugares destinados às delegações internacionais[55]. A organização desses espaços provocou sérias divergências entre Yolanda e Lourival Gomes Machado, especialmente quanto à localização das obras japonesas. O crítico se demite dias antes da inauguração.

O ato inaugural é organizado por Yolanda e conta com as presenças da Sra. Darcy Vargas, primeira dama do Brasil, e do Sr. Simões Filho, Ministro da Educação e Saúde - ambos representando o Presidente da República; o Governador do Estado e o Prefeito da Capital, embaixadores e representantes diplomáticos ou consulares dos diversos países participantes.[56] Do lado de fora, uma intensa manifestação de militantes políticos e sindicalistas que gritam: “Chega de fome! Viva a greve!”. Para eles, a Bienal torna-se “manobra imperialista e verdadeira farra dos tubarões”; representa o imperialismo corrompendo pintores, desenhistas, escultores e arquitetos com os prêmios oferecidos pelas empresas interessadas no capital norte-americano[57].

Fato é que a Bienal conta com a presença de cerca de 5000 pessoas, na inauguração, em 20 de outubro de 1951; 21 países estão representados com 1.800 obras. A abertura é considerada um sucesso e colabora para a sedimentação do MAM como uma instituição cultural alinhada ao mercado artístico internacional. Durante 66 dias, a exposição é visitada por cerca de 100.000 pessoas.[58] O saldo mostra o êxito dos esforços de Yolanda Penteado, Maria Martins, Ciccillo e muitos outros colaboradores: a I Bienal de São Paulo é a primeira exposição de arte moderna de grande porte realizada fora dos centros culturais europeus e norte-americanos e torna-se um elemento robusto na divulgação do nome do Brasil no exterior.

O traquejo social de Yolanda Penteado, associado aos conhecimentos de Maria Martins, permite a articulação de diversos países na I Bienal e a fórmula se repete na II Bienal, dedicada às Comemorações dos 400 Anos da Cidade de São

---

[55] AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo, 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989, p. 19.

[56] ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao Museu**. São Paulo, 1976, p.228.

[57] OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: Impacto na Cultura Brasileira, São Paulo **Perspec**. vol.15 no. 3 São Paulo July/Sept. 2001. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-88392001000300004&script=sci_arttext. Acesso em 30 out. 2014, p. 18.

[58] AJZENBERG, Elza. **MAC Virtual: Prêmios Bienais**. São Paulo: MAC USP, 2004, p. 18.

Paulo. Yolanda mantém contatos com diversos artistas internacionais que hoje se inscrevem na história da arte, entre eles, Fernand Léger, Matisse, Alberto Magnelli, Brancusi e Picasso. Yolanda tem participação marcante em outras edições do evento, porém sua atividade mais efetiva se dá na II Bienal, quando consegue trazer a obra *Guernica*, (349 cm x 776 cm) 1937, de Pablo Picasso, ao Brasil – um dos maiores acontecimentos do cenário artístico até aquele momento[59], transformando a Bienal brasileira uma iniciativa consolidada e internacionalmente reconhecida. Falando em *Guernica,* um dos relatos mais marcantes em **Tudo em Cor-de-Rosa** refere-se à convivência da narradora com Pablo Picasso. São encontros diários, em Antibes (França), por volta de 1952/1953. Nesse período, ela tem a intenção de trazer trabalhos do artista espanhol para o Brasil. Nos primeiros dias, é aconselhada por Marie Cuttolie (amiga do pintor) a ouvi-lo com paciência e não pedir nada. Seu jeito prestativo e carismático convence Picasso a permitir que se trouxesse *Guernica* para o Brasil. Na época, a obra estava na reserva técnica do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), aguardando a mudança de governo espanhol para retornar ao seu país.

> Diariamente, nos encontrávamos com Picasso em Antibes. O convívio com o Mestre e as duas Marias cria uma grande camaradagem[60]. Pedi a Picasso uma dedicatória num seu livro. Ele pegou meu batom e desenhou a cabeça de cabra, escrevendo: *Pour Yolanda, Picasso.*

Se a vinda de *Guernica* marca os mecenas, a comunidade de artistas nacionais é impactada ao longo do período de montagem e exposição da obra. Maria Bonomi conta:

> Numa madrugada (1953) fomos convocados às duas horas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas "de certa importância" e profissionais da área com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e de manipulação do que havia sido desembarcado (...) *Guernica* havia chegado.[61]

---

[59] Aqui se assinala que à época a *Guernica* está depositada no MoMA, a pedido de Picasso, aguardando os desdobramentos e o fim do governo de Franco para retornar à Espanha. Depois da vinda à II Bienal, não se tem notícia de que a obra tenha itinerado por outra instituição museológica e hoje está no Reina Sofia, na Espanha, como idealizado por Picasso.

[60] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 255.

[61] BONOMI, Maria. Bienal Sempre. **Revista da USP**, no. 52, dez./fev.2001-2002, p. 33.

O segundo evento das bienais, cercado e pensado por intelectuais como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado, incorpora uma atitude direcionada ao público não iniciado. Nos anos em que está à frente da diretoria artística da bienal (de 1953 a 1957), Milliet preocupa-se com a formação e informação dos artistas e do público; com a educação do gosto da comunidade; com a abertura do diálogo com a arte moderna[62]. De certo modo, essa demanda pedagógica está no ideário de Yolanda Penteado e diz presente em toda a história das bienais, chegando aos tempos atuais como um dos seus pilares.

Sob a coordenação de Sérgio Milliet, a II Bienal sai do Trianon para o Parque do Ibirapuera [recém-inaugurado, com projeto de Oscar Niemeyer e Burle Marx]. É encomendado o projeto de dois pavilhões: o Pavilhão das Nações, destinado às obras estrangeiras, e o Pavilhão dos Estados, destinado aos artistas nacionais. Yolanda, mais uma vez está na linha de frente das relações internacionais e nos preparativos para a inauguração. Trinta e três países aderem ao projeto. A bienal é inaugurada em dezembro de 1953, estendendo-se até fevereiro de 1954 para coincidir com as comemorações do aniversário da cidade.

A mostra passa à história como a "Bienal da Guernica", mas a exposição conta ainda com artistas do porte de Constantin Brancusi, Paul Klee, Georges Braque, Marcel Duchamp, Oskar Koskoscha, Henri Laurens, Alexander Calder, Jamens Ensor, Edvar Munch, Giorgio Morandi, com obras dos futuristas italianos, além de outros nomes da arte moderna internacional. Eliseu Visconti é homenageado com uma sala especial em que são apresentadas 37 peças, dentre suas mais importantes obras de cavalete. Para essa mostra, é constituído o primeiro grupo de monitoria de atendimento ao público, com programa preparatório realizado por Wolfgang Pfeiffer, diretor do Museu de Arte Moderna no período. É o momento de disseminar a arte moderna ao grande público que comparece com bastante expressividade na II Bienal. O evento também se aproxima do grande espetáculo de

[62] O público cativo, que hoje se vê a cada abertura da Bienal de São Paulo, tem seus primeiros contatos com a arte moderna e, depois, com a arte contemporânea por iniciativa de empreendedores como Yolanda e Ciccillo. Vistas como prática educacional é possível pensar que as bienais "educaram" a população, mas, sobretudo, os artistas, os críticos e diversos outros agentes culturais que convivem, discutem e fazem a prática moderna. A preocupação expressa dos organizadores, especialmente os da II Bienal, com a preparação de seus monitores para a recepção de público não iniciado às artes modernas demonstra a existência de um espírito de "pedagogia da arte moderna entre nós". GONÇALVES, L.R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992, p. 87 e ALAMBERT, Francisco e Polyana Canhête. **Bienais de São Paulo: da era do museu á era dos curadores** (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 11.

massas e, como tal, se insere na lógica do consumo, da novidade e da moda. Seu caráter de evento integrado à dinâmica social do espetáculo se fortalece[63].

A partir da III Bienal, Yolanda afasta-se gradativamente da organização da mostra, atendo-se aos problemas específicos das participações estrangeiras e à captação de recursos para o evento, assim como a responsabilidade pela parte social de cada uma das bienais[64]. Herdeira de D. Olívia Guedes, Yolanda Penteado sempre mantém contatos com artistas nacionais e internacionais, nos mais diversos ambientes sociais. Em 1956, o bar do MAM, na rua Sete de Abril, congrega artistas das mais variadas tendências: Rebolo, Di Preti, Volpi e muitos outros são assíduos frequentadores.[65] Yolanda é muito boa anfitriã, especialmente em sua fazenda. Durante as primeiras bienais, por exemplo, ela organiza inúmeros jantares para os convidados especiais do evento. A abertura da IV Bienal de São Paulo, em 1957, acontece na fazenda de Leme, com os convidados transportados em aviões que pousam na pista construída nas terras de Yolanda e depois cedida ao poder público municipal. Naquela noite, o principal convidado é o presidente Juscelino Kubistchek, que janta e pernoita no local.

Em 1958, o MAM, instituição responsável pela organização das bienais, transfere-se para o atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera. Nesse momento, surgem as dificuldades quanto à gestão do acervo. Além da necessidade de uma reserva técnica e do adequado acondicionamento das obras, enfrenta-se o problema de distinguir o que pertence ao Museu, o que é de fato doação de Ciccillo e de Yolanda, e o que não havia sido doado e estava somente depositado no Museu. É importante lembrar que muitos trabalhos adquiridos por Ciccillo, pertencentes à sua coleção particular, permanecem sob a guarda do MAM e participam de eventuais mostras. Ciccillo, a partir das bienais, também adquire, para sua coleção particular, obras provenientes desses eventos – a coleção de Ciccillo cresce sob a guarda do MAM.

---

[63] ALAMBERT, Francisco e Polyana Canhête. **Bienais de São Paulo: da era do museu á era dos curadores** (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 57.

[64] ALAMBERT, Francisco e Polyana Canhête. **Bienais de São Paulo: da era do museu á era dos curadores** (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 95.

[65] Depoimento de Maria Bonomi, colhido em 03 de outubro de 2014.

O método de gestão do MAM e a vinculação das finanças da Instituição ao seu presidente, Ciccillo, resultam na reformulação dos estatutos do Museu, em 1959. A colaboração de Yolanda na organização das bienais encerra-se por volta de 1962 – quando se divorcia de Ciccillo. Já se encontra em pauta a separação das bienais do MAM e a extinção do Museu. Apesar da forte oposição nos meios intelectuais e artísticos, em 1962 surge a Fundação Bienal Internacional de São Paulo e o MAM finaliza suas atividades[66] – quando Ciccillo efetiva a transferência do acervo para a Universidade de São Paulo e esta decide constituir um museu universitário. Logo após as doações, o "novo museu" desenvolve suas atividades no terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera (mesmo prédio onde se realizam as bienais). Para sua direção é designado Walter Zanini, que havia retornado ao Brasil, após uma estadia de cerca de seis anos na Europa, onde conclui a tese de doutorado. Envolvido pela história da arte e pela função do museu, Zanini assume preocupado em transformar "o novo museu" em fórum de reflexão e lugar do fazer artístico.

A designação "museu de arte contemporânea" para a instituição, criada pela USP, sugere novas orientações para o acervo recentemente doado, sendo: uma distinção ao antigo museu de arte moderna e uma forma de atualização do acervo e de adequá-lo aos novos movimentos artísticos que emergem a partir dos anos de 1960 e 1970. Nessas considerações, ponderam-se as transformações sofridas no fazer artístico (a diluição das fronteiras entre as linguagens, o processo em detrimento da obra acabada, a desmaterialização do objeto e a utilização das tecnologias digitais). Essas alterações estão diretamente ligadas às novas formas de documentar, de catalogar, de preservar e de expor as obras de arte, somadas à urgência do envolvimento do artista em todas as práticas[67].

Ao longo de 31 edições da Bienal de São Paulo, diversos acontecimentos marcam a primeira grande mostra de arte moderna no Brasil e na América Latina: a organização da coleção pessoal de Yolanda e Ciccillo, por volta de 1946; a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948/1949; o surgimento da ideia de organização de mostra internacional de grande porte, em 1949 e outros fatos

---

[66] Nesse momento, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo passa a denominar-se Bienal Internacional de São Paulo.

[67] FARINHA, Ana Maria Antunes. **Gestão de Museus: Coleção e Mediação**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011 (tese de doutoramento), p. 95.

decorrentes, como a criação da Fundação Bienal Internacional de São Paulo (na década de 1970). Porém as duas primeiras edições assinaladas pela forte presença de Yolanda, como gestora das artes, especialmente dedicada às relações internacionais e ao contato com artistas (jovens e consagrados), são fundamentais para o êxito da organização da mostra.

Da participação de Yolanda nas cinco primeiras edições, como organizadora e divulgadora, não se guardam muitos registros nos Arquivos da Fundação Bienal de São Paulo[68]. Exceto as chamadas nas colunas sociais – no período, era o espaço destinado pela imprensa às artes plásticas – o que se encontra são citações nada relevantes. Seu nome surge na correspondência de algum comissário que menciona sua visita, ou alguém lhe manda recomendações dentro de uma mensagem de adesão, ou mesmo numa lista de nomes e endereços, na IV Bienal, onde se lê: "mandar para Dona Yolanda", assinado por Ciccillo. As fotos, embora em número reduzido, testemunham a desenvoltura da impecável anfitriã, que entre seus hóspedes contou com um presidente do Brasil, JK, marajás e outras personalidades importantes do período[69].

Em suma, na organização das bienais Yolanda é responsável por trazer as diversas delegações internacionais, pela desenvoltura com que agora circulava no cenário artístico nacional e internacional. Muito além do papel de sedutora e da fama de frívola, Yolanda cria valores sociais[70]. Isso porque o traço distintivo de sua personalidade se compõe de um feixe de valores agregados pela arte e pela cultura à sua condição de membro da elite econômica do país.

. A participação de Yolanda Penteado na organização das bienais se ressente da separação do casal, em 1962, porém os depoimentos realizados durante o desenvolvimento da presente pesquisa dão conta de que os dois mecenas ainda frequentaram os mesmos ambientes e estiveram juntos em muitos

---

[68] No momento, o arquivo Wanda Svevo, da Fundação Bienal Internacional de São Paulo, passa por reformas e somente parte do arquivo está aberto para consulta.

[69] MESQUITA, Ivo. Yolanda e as Bienais de São Paulo. **Vogue Brasil**, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984, p. 95.

[70] A fama de frívola vem de sua vida retratada em colunas sociais e de alguns depoimentos de pessoas que compartilharam de seu círculo pessoal.

compromissos sociais, especialmente ações de mecenato ligadas às artes e ao bem-estar social[71].

4.3 Teatro, cinema e livros.

4.3.1 O TBC

Yolanda mantém estreito relacionamento com cineastas, diretores e atores e esses contatos se adensam quando Ciccillo torna-se sócio de Franco Zampari na Companhia Cinematográfica Vera Cruz e colabora de forma continua com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os dois italianos estão bastante envolvidos na aventura do cinema brasileiro que se inicia com a inauguração, em 1948, do TBC, por Franco Zampari, engenheiro das indústrias Matarazzo e amigo de infância de Ciccillo[72].

Chegado ao Brasil em 1922, em pleno período de explosão modernista, segundo Nydia Lícia, uma das estrelas da casa de espetáculos, Zampari está sempre vinculado a eventos artísticos e "deseja retribuir o que o Brasil lhe deu".[73] Durante os anos de 1930, Zampari mantém duas cadeiras cativas no Theatro Municipal de São Paulo, porém, não compreende porque São Paulo não tem uma companhia teatral. Por sua vez, o Rio de Janeiro, então capital da República, é o centro artístico-cultural com apresentações de nomes como Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina de Moraes. No mesmo período, São Paulo não tem uma cena teatral organizada; são raras as iniciativas de encenações teatrais amadoras, como **O contratador de diamantes**, de Affonso Arinos, encenada em 1919, quando Yolanda, aos 16 anos, participa e narra em **Tudo em Cor-de-rosa** que a peça,

---

[71] Depoimentos de: Maria Adelaide Amaral, Maria Bonomi, Dr. Silvano Raia, entre outros.

[72] Franco Zampari (Nápoles Itália 1898 - São Paulo SP 1966). O engenheiro Franco Zampari vem para o Brasil em 1922, aqui se casando com Débora Prado Marcondes, de família tradicional paulista. Começa a dirigir algumas empresas do grupo e, em pouco tempo, está integrado à vida intelectual da cidade. Fervoroso admirador do teatro, resolve escrever e montar nos jardins de sua casa a comédia *A Mulher de Braços Alçados*, fazendo armar palco e acomodações para 400 pessoas. O evento, tornado notório, desperta a atenção dos amadores da cidade, que começam a prestigiá-lo.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari. Acesso em 08 dez. 2014

[73] Depoimento de Nydia Lícia Quincas Pincherle Cardoso, em 07 de nov. 2014.

encenada no Teatro Municipal, só teria atores membros da sociedade paulistana que encaram a produção como ato benemérito e diversão[74].

Quase vinte anos depois, Zampari, empenhado em resolver a questão dos espaços teatrais na cidade, dispõe-se a construir um teatro. De acordo com Aldo Calvo, outro engenheiro seu amigo, "ele queria um teatro em estilo veneziano, construído no Morumbi"[75]. É somente em 1942, na Livraria Jaraguá, que artistas e intelectuais reúnem-se para formar o embrião do Grupo de Teatro Experimental, fundado por Alfredo Mesquita, que posteriormente constituiria a Escola de Arte Dramática (EAD), depois incorporada à Universidade de São Paulo (USP). No ano seguinte, 1943, é fundado o Serviço Nacional do Teatro (SNT) e no mesmo período forma-se o Grupo dos Comediantes, responsável pela montagem de **O vestido de noiva**, de Nelson Rodrigues, com direção do polonês Zbigniew Ziembinski. Franco aproxima-se ainda mais do movimento de teatro amador existente em São Paulo, após a montagem de uma peça de sua autoria, em 1945. Como há escassez de salas disponíveis para as apresentações, ele toma a iniciativa de fundar o TBC, uma casa de espetáculos equivalente às melhores europeias.

Com o mecenato de Zampari, Adolfo Rheingantz, Ciccillo e Paulo Assunção, o TBC é inaugurado em 11 de outubro de 1948, no edifício da Rua Major Diogo – Bela Vista. Em moldes industriais, em quatro meses, o prédio passara por uma reforma total, sendo aparelhado com a mais moderna infraestrutura de carpintaria, iluminação e palco. Yolanda não participa de forma direta nesse investimento, contudo, segundo Nydia Lícia, ela comparece às estreias e colabora sistematicamente com o empréstimo de figurinos para as representações teatrais, já que era dona de um guarda-roupa sofisticado. Para ilustrar sua fala, Nydia lembra dois episódios: o primeiro, quando Yolanda cede um vestido de veludo de alta-costura para o figurino de uma peça e, o outro em que dispõe de uma echarpe pintada por Miró, para uma atriz[76]. Percebe-se, então, que os altos recursos envolvidos na montagem da infraestrutura da casa de espetáculos partem de Ciccillo.

---

[74] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, pp. 71-72.

[75] http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari. Acesso em 08 dez. 2014.

[76] Depoimento de Nydia Lícia Quincas Pincherle Cardoso, em 07 de nov. 2014.

Com os investimentos de Zampari e Ciccillo, o teatro é equipado com 18 camarins, duas salas de ensaio, uma sala de leitura, oficina de carpintaria e marcenaria, almoxarifados para cenografia e figurinos, além de modernos equipamentos de luz e som. Muito cedo Zampari verifica que permanecendo apenas em regime amador, o teatro não teria futuro, razão pela qual ele banca a instituição da companhia profissional, contratando os mais talentosos entre os amadores e importando o diretor italiano Adolfo Celi, que se encontrava na Argentina, para iniciar as atividades[77]. O conjunto profissionalizado entra em cena com *Nick Bar... Álcool, Brinquedos, Ambições*, de William Saroyan, em 1949.

A estreia do TBC, em 1948, tinha sido prestigiada pela elite paulistana, que afluiu para ver um espetáculo composto de duas peças: **A voz humana**, de Jean Cocteau, representada em francês por Henriette Morineau, e **A mulher do próximo**, do brasileiro Abílio Pereira de Almeida, autor que retrata ironicamente a burguesia paulista. O grupo passa a ser profissional em 1949, tendo como primeiro diretor artístico Adolfo Celli, que rapidamente percebeu que o Brasil abria-se a novas peças experimentais e aqui se fixou. Do elenco fixo contratado pelo TBC faziam parte Tônia Carreto, Paulo Autran, Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Sérgio Cardoso, Nydia Lícia, Fernanda Montenegro, entre outros. No TBC desenvolve-se um teatro de equipe, em que todos os papéis recebem o mesmo tratamento, valorizando-se igualmente a cenografia e a indumentária. Entre os dirigentes do TBC muitos são italianos ligados ao neorrealismo, entre eles: Luciano Salce, que introduz a apresentação de peças experimentais às segundas-feiras, encenando autores como Tennessee Williams, Flamínio Bollini, que trabalha com o método de Stanislawski junto aos atores; Ruggero Jacobi, responsável pela montagem de **Ronda dos malandros**, baseada na **Ópera dos três vinténs**, da dupla Bertolt Brecht e Kurt Weill.

[77] http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari. Acesso em 08 dez. 2014.

4.3.2 A Vera Cruz

Paralelamente ao TBC, Franco Zampari mantém a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em sociedade com Ciccillo. Embora a Rádio Nacional, iniciativa governamental, seja um grande sucesso à época, o cinema se transformava gradualmente em bem de consumo de massa: os filmes da Atlântida, que utilizavam o *cast* da Rádio Nacional do Rio de Janeiro – inclusive cantores – deram origem à chanchada e lotavam as salas de cinema nacionais, demonstrando uma produção, exibição e distribuição eficientes do empresário carioca Severiano Ribeiro[78]. Em contrapartida, o projeto da Vera Cruz, em 1949, quer proporcionar um cinema de qualidade para o país, primando pela qualidade técnica, roteiros e atores.

Além dos mesmos investidores, há ainda outra questão relevante que une a experiência do TBC e a da Vera Cruz: ambas apresentam uma aproximação com a cultura europeia, tanto no que concerne ao ponto de vista estético quanto ao que se relaciona ao modo de produção. O cinema americano merece menos atenção que o italiano, o francês e o inglês. Os olhares daqueles que organizam e trabalham no TBC está voltado para a cultura europeia muito mais do que para a norte-americana. Não é possível desvincular o fato de que o TBC e a Vera Cruz são resultados do investimento da burguesia paulista, movida por uma espécie de "complexo de subdesenvolvimento", desejosa de uma ascensão decorrente da frequência a manifestações culturais e do exercício do mecenato, a fim de equiparar-se aos grandes polos culturais[79].

Tida como "uma aventura irresponsável e amadora de grã-finos" por críticos mais acirrados[80], a Vera Cruz, se organiza estruturalmente para atingir o mercado internacional. Seu slogan diz "Do planalto abençoado para as terras do mundo",

---

[78] Com seu humor quase sempre ingênuo, às vezes malicioso e até picante, a chanchada se impôs como um entretenimento de massa", diz o jornalista Sérgio Augusto, autor do livro Este Mundo é um Pandeiro - a Chanchada de Getúlio a JK. Segundo Vanessa Guimarães de Macêdo, a chanchada é um gênero tipicamente carioca, que contava com vedetes, muita correria e muita música de carnaval.

[79] GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade. **INTERCOM – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v. 33, n.1, p. 127-144. 2010, p. 129.

[80] "Durante muito tempo eles foram atacados impiedosamente, especialmente por Glauber Rocha na década de 1960". MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **Yes nós temos bananas – cinema industrial paulista: a companhia cinematográfica, atrizes de cinema e Eliane Lage.** São Paulo: Alameda, 2011.

agora inspirando-se na indústria cinematográfica de Hollywood, porém com a mão-de-obra qualificada importada da Europa. Contava, ainda, com distribuidoras norte-americanas, tais como a Colúmbia e a Universal. Para dar início ao projeto, os escritórios do TBC e da Vera Cruz são divididos no mesmo prédio[81]. Ciccillo cede parte do terreno de sua granja, em São Bernardo do Campo/SP, para erguer os estúdios da Cia. Cinematográfica, que dura até 1954. Em uma área de 100 mil metros quadrados e um investimento de 7,5 milhões de cruzeiros, os estúdios recebem os mais avançados equipamentos importados[82].

Com a missão de "elevar" o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se deseja para São Paulo, seus dirigentes chamam Alberto Cavalcanti, amigo de Yolanda, um cineasta brasileiro que iniciara seu percurso durante a década de 1930 na França, para liderar as filmagens em um dos maiores empreendimentos da atividade cinematográfica nacional, assim como uma equipe de técnicos ingleses, franceses e eslavos que se dedicaram ao cinema nacional. Importa ressaltar que boa parte da produção da Vera Cruz apresenta em seus filmes muito da diversidade cultural brasileira. A representação dessa cultura e sociedade não se faz sob a perspectiva da burguesia industrial, por mais que o capital que proporcionara a aventura cinematográfica tenha advindo dessa classe social.

Yolanda atua com mais desenvoltura nas atividades da Vera Cruz. Responsável pela indicação de Cavalcanti, ela também lança Eliane Lage como estrela do cinema nacional. Eliane desde a infância conhecia Yolanda e passava longas temporadas na Fazenda Empyreo[83]. De regresso de uma viagem à Europa, quando conta com 19 anos de idade, Eliane se vê frente a Tom Payne (assistente inglês de Alberto Cavalcanti, chamado de "o poeta mal nutrido", por Yolanda e Ciccillo, e com quem iria se casar anos depois) sendo convencida por Yolanda a estrelar o primeiro filme da companhia cinematográfica, **Caiçara**, dirigido por Celi.

---

[81] Depoimento de Eliane Lage realizado em 03 de dezembro de 2014.

[82] CRUZ, Vera. 1949/1954 Um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**. vol.56 no.3 São Paulo July/Sept. 2004.

In: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000300025&script=sci_arttext. Acesso em 05 dez. 2014

[83] O pai de Eliane Lage é muito amigo do casal Yolanda e Jaime da Silva Telles e, mais tarde, a garota torna-se amiga de Ciccillo. Eliane morou com Yolanda durante sete anos. Depoimento de Eliane Lage realizado em 03 de dezembro de 2014.

Conduzida por Yolanda, Eliane torna-se estrela de cinema e símbolo de “menina moderna” para a época[84].

A influência de Yolanda não se resume a fatos isolados. De acordo com Eliane Lage, ela é “o braço político” da companhia, uma vez que sabe manejar as ferramentas que tem ao seu alcance por conta de sua posição na sociedade paulistana[85]. Eliane reforça ainda que Yolanda “sabia quem deveria ser acionado”.[86] Mas não se resume a isso o papel de Yolanda: ela também acumula a função de organizadora das festas da Companhia Cinematográfica.

“O Festival Internacional de Cinema foi em março de 1954, numa festa muito bonita. É o chefe da delegação de Hollywood, Erik Johnson, que pergunta a Yolanda se ela não poderia mostrar a fazenda aos artistas americanos. Empolgada com a ideia, resolve receber todos os participantes do festival. Como anfitriã, ela é sempre superlativa. Alberto Cavalcanti e eu nos divertimos organizando-o”.[87] Todos os relatos registram a festa como um evento antológico, com a presença de cineastas e atores como Errol Flynn, Jeannette MacDonald, Janet Gaynor, Edward G. Robinson, Walter Pidgeon, entre outros. Na delegação brasileira estavam: Alberto Ruschel, Anselmo Duarte, Tônia Carrero, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Victor Lima Barreto, entre outros.

Yolanda resolveu promover uma festa com temática baiana, com comidas, bebidas e empregados caracterizados. Solicitou aos convidados que viessem de vestimentas brancas para que os artistas, com suas roupas coloridas, pudessem ser diferenciados no meio da festa. Os relatos que tratam da festa são anedóticos: muitos afirmam que Yolanda exigiu que suas funcionárias se vestissem de mucamas; contrata uma cozinheira baiana para os quitutes e, que atores americanos exageraram na caipirinha, chegando a cair de roupa e tudo na piscina.

Os convidados embarcam na Estação da Luz, em São Paulo, em vagões climatizados nos quais champanhe e uísque foram servidos à vontade. Quase 200 quilômetros depois, seguem em ônibus-jardineiras rumo à Casa Grande da fazenda.

---

[84] Depoimento de Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte (apelidada por Yolanda de “Pé Leve”), realizado em 20 de novembro de 2014

[85] Depoimento de Eliane Lage, realizado em 03 de dezembro de 2014.

[86] Depoimento de Eliane Lage, realizado em 03 de dezembro de 2014.

[87] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**.São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 242.

O astro americano Errol Flynn, que já havia provocado desmaios na estação ferroviária de Leme, chega tão animado que logo se atira na piscina. Com a calça de linho molhada, é um escândalo à parte. Chateaubriand encarrega-se do transporte de alguns convidados por meio de aeroplanos que pousam no aeroporto cedido por Yolanda e próximo de sua Fazenda[88]. Aquela noite de festa ficaria na memória de muitas pessoas que cercavam Yolanda, como empresários, intelectuais, atores e empregados da Fazenda[89].

Aqui vale enfatizar que os grandes acontecimentos têm local certo na dinâmica de gestão de Yolanda e Ciccillo: é a Fazenda Empyreo. Tida como um "símbolo", a Empyreo torna-se um lugar que encanta a todos e é utilizado pelo casal com frequência para impressionar e encantar seus hóspedes, conforme já assinalamos anteriormente. A cidade de Leme, não muito distante da capital paulista, torna-se um recanto para artistas, intelectuais e políticos.

Mesmo a Empyreo e o sucesso da festa em 1954 não são suficientes para apagar os motivos que ocasionam a falência daquilo que é tido como "o maior investimento privado da história do cinema brasileiro".[90] Alberto Cavalcanti não consegue se entender com os dirigentes e técnicos italianos e regressa para a Europa. A Vera Cruz se perde nos erros de planejamento, pois se inicia a produção de diversos filmes de forma simultânea, exigindo muitos profissionais contratados com salários altos; as filmagens se alongam meses e desperdiçam materiais, como rolos de película. Todavia é em outro ponto que reside um dos principais motivos para a derrocada da companhia: a distribuição dos filmes realizada pela Colúmbia Pictures, que fica com mais de 70% da arrecadação da bilheteria. Em 1959, a crise financeira e artística no TBC também se instala e, no ano seguinte, Franco Zampari entrega a direção da casa à Sociedade administradora e a direção artística a Flávio Rangel, primeiro diretor brasileiro a assumir a companhia.

---

[88] "Em 1940, doei um campo de aviação à cidade de Leme. O campo está situado no Km 183 da Via Anhanguera, a um quilômetro da Empyreo, e tem 10 alqueires de extensão." PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 154.

[89] Depoimentos de Nydia Lícia, Maria Helena, Eliane Lage e Sebastião Antônio Bueno – todos coletados no mês de novembro de 2014.

[90] MACÊDO, Vanessa Guimarães de. **A Companhia Cinematográfica Vera Cruz: Introdução de Novas Tecnologias (Década de 1950).** São Caetano do Sul: Universidade Municipal de São Caetano do Sul – IMES, 2005, p. 3.

Em suma, de 1948 a 1964 o palco do TBC abriga e renova a estética do espetáculo nacional, iniciado pelo grupo amador Os Comediantes e, ao mesmo tempo, torna-se nascedouro de outros conjuntos como a Companhia Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, a Companhia Tônia Celi-Autran, o Teatro Cacilda Becker e o Teatro dos Sete. Maria Della Costa, ao aguardar a construção de sua casa de espetáculo, passa pelo TBC e adota no Teatro Popular de Arte os mesmos princípios. Em termos profissionais, o TBC representa um divisor de águas no teatro e na dramaturgia nacionais. Suas ações trazem ao trabalho teatral estabilidade, dedicação direcionada e segurança nos projetos. Já a existência da Vera Cruz significa um grande desenvolvimento técnico nas produções brasileiras, formando um número significativo de profissionais qualificados nas mais diversas áreas da atividade cinematográfica. A partir dela surgem outras produtoras cinematográficas, como a Brasil Filmes, a Companhia Cinematográfica Maristela e a Kino Filmes, de Amácio Mazzaropi.

A Vera Cruz dura quatro anos e realiza 22 longas-metragens, marcando a história do cinema brasileiro. Já o TBC passa por diversas fases e estende suas atividades até 1964, encenando dezenas de peças de autores nacionais e internacionais. Ambas as iniciativas contribuíram de forma decisiva para a formação e para a profissionalização do meio artístico brasileiro. Constituem-se também como ações de mecenato, imbuídas do mesmo contexto e do sentimento que origina o MAM e o MASP, ou seja, são iniciativas do mecenato paulistano, que deseja equiparar a cidade aos modernos centros culturais do mundo.

4.3.3 A coleção de livros

A experiência teatral e cinematográfica do casal Yolanda e Ciccillo é simultânea à criação do MAM e às organizações das primeiras bienais, assim como é paralela a uma terceira ação dos colecionadores: a reunião de uma profusa biblioteca de livros de arte. Revelada com maior profundidade por Aida Cristina Cordeiro, uma das bibliotecárias mais renomadas de São Paulo, a coleção integrada por 3.057 volumes mostra o empenho intelectual do casal em acompanhar as mais

avançadas tendências da arte moderna[91]. Há livros de importância histórica inegável, como a primeira edição, de 1750, de **Opere Varie di Architettura**, de Giovanni Batista Piranesi, uma referência na gravura do século XVIII. A edição traz a série completa de gravuras dos cárceres de Roma. Outra raridade é a edição do livro **Miserere**, com 58 gravuras de grandes dimensões que George Rouault produziu entre 1922 e 1927 a pedido do *marchand* Ambroise Vollard. São 425 exemplares deste livro no mundo (o de Ciccillo é o 224) e nem todos os exemplares estão completos. Muitas gravuras são perdidas durante o período de guerra na Europa. O exemplar de Ciccillo está preservado integralmente. Existem, ainda, livros assinados por artistas modernistas como Marc Chagall e Massimo Campigli. Ciccilo faz parte do exclusivo clube de 100 bibliógrafos (ele possui até um *ex- libris*) que, entre 1943 e 1968, recebe 23 títulos com obras de autores como Gilberto Freyre, ilustradas por renomados artistas. Nessa categoria enquadram-se também as litografias que Francis Picabia faz para **Janela do Caos**, de Murilo Mendes.

Essa parte da coleção estava com Benedito José Soares de Mello Patti (1924-2013), advogado, amigo de Ciccillo e funcionário na Metalúrgica Matarazzo. A coleção teria sido herdada por testamento. A biblioteca esteve com Ciccillo até sua morte, em seu apartamento no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista. Atualmente, está na Fundação Edson Queiroz, da Universidade de Fortaleza (Unifor), adquirida pelo empresário cearense Airton Queiroz. Aida Cristina Cordeiro estima, contudo, que a coleção completa tenha 10 mil exemplares, que hoje estão em diversas instituições.

Em 1962, Ciccillo doou outra parte de sua biblioteca para a USP. Espalhados pelas unidades de ensino da Universidade de São Paulo, esses livros teriam sido doados juntamente com as obras que compõem o MAC USP. Na Escola de Comunicações e Artes, catalogados no Dédalus e disponíveis para consulta, há cerca de 250 livros, porém, esses não têm o *ex-libris.* São igualmente raros, merecendo destaque os catálogos das exposições do Salão de Belas Artes de Paris (entre 1740 e 1890) e a edição exclusiva de poemas de Verlaine com gravuras originais de Campigli autografadas pelo artista (exemplares únicos, impressos para Ciccillo).

---

[91] Depoimento de Aida Cristina Cordeiro realizado em 04 de novembro de 2014.

Existem ainda 61 títulos sobre moda e 22 livros com dedicatórias destinadas a Yolanda, assinados por reconhecidos artistas modernos, tais como Léger e Max Ernst. São catálogos do MoMA e centenas de livros relacionados às artes ou a artistas modernos[92]. A constituição e as características da coleção de livros formada por Yolanda e Ciccillo revelam a preparação intelectual do casal para suas ações de mecenato: a criação do MAM; a organização das bienais e as atividades dirigidas ao teatro e ao cinema. A seleção dos temas abordados nas publicações mostra os interesses que legitimam a formação de suas coleções. De certa forma, os livros tornam-se registros que permitem ver o interesse pela arte moderna e por temas que são fundamentais para a atuação do casal.

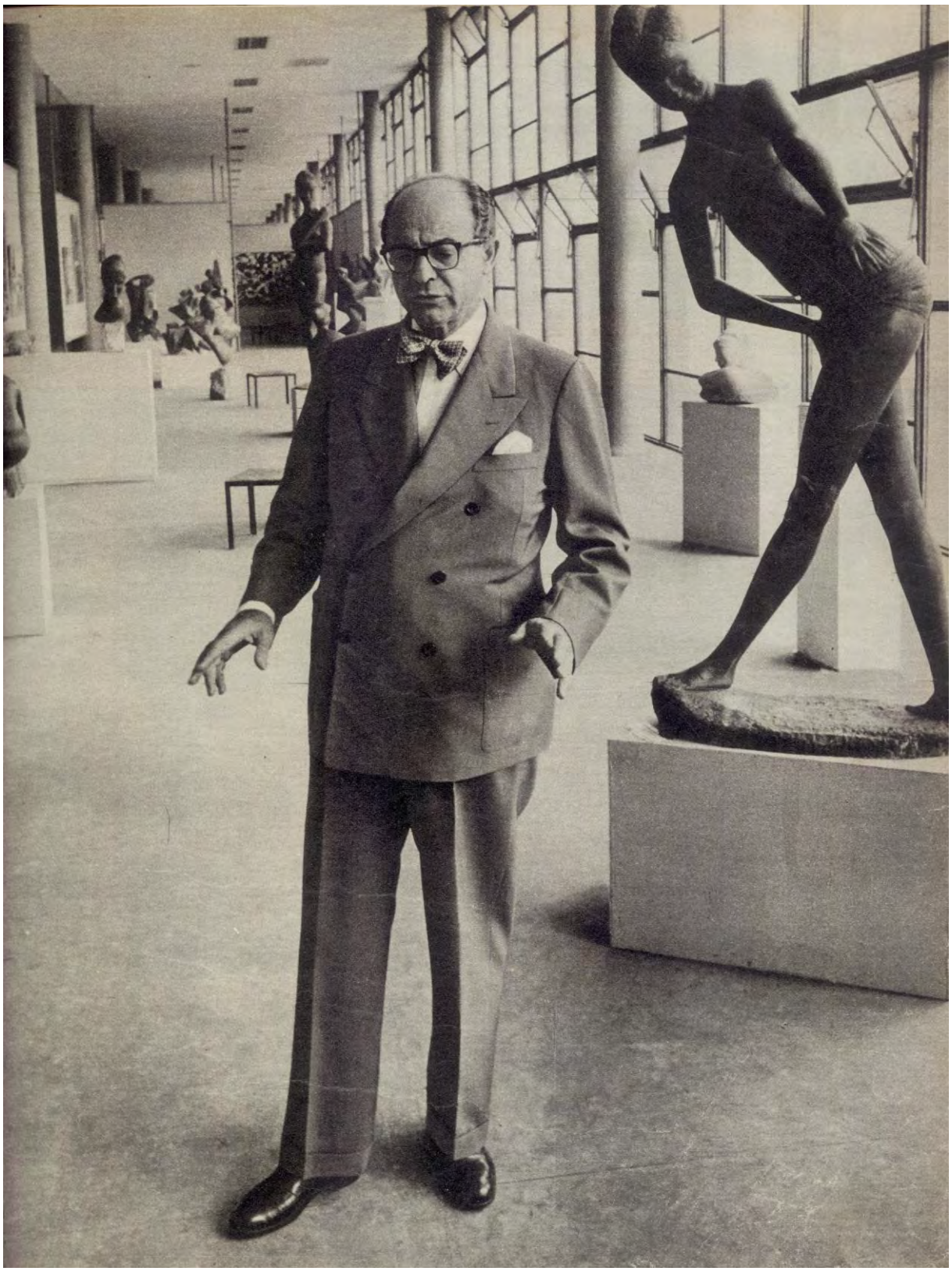
Ao que tudo indica, a coleção de livros do casal se desfaz juntamente com sua separação, com as doações de suas obras e com a transferência do acervo do MAM para a Universidade de São Paulo, dando origem ao Museu de Arte Contemporânea, que nos primeiros tempos encontra espaço, cedido por Ciccillo, no terceiro andar de um dos pavilhões no Parque Ibirapuera. Curiosamente, nenhum dos livros desta coleção encontra-se na Biblioteca do MAC USP. Acredita-se, contudo, que essa coleção pode desvelar muitos eventos relacionados à atuação do casal.

A separação do casal, em 1962, dará fim às ações de mecenato e gestão das artes de Yolanda? Sem a parceria de Ciccillo, ela teria motivações para novas ações? Como procederia agora sozinha? Ela continuaria cercada por artistas e intelectuais?

---

[92] Ver lista anexa de livros com dedicatórias

Foto 27 – Ciccillo Matarazzo, 1951



Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 28 – Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo em frente à obra *Enigma de Um Dia*, de Giorgio De Chirico, década de 1949

Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP

Foto 29 – Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, 1951

Fonte: Acervo Última Hora/FolhaPress, São Paulo/SP

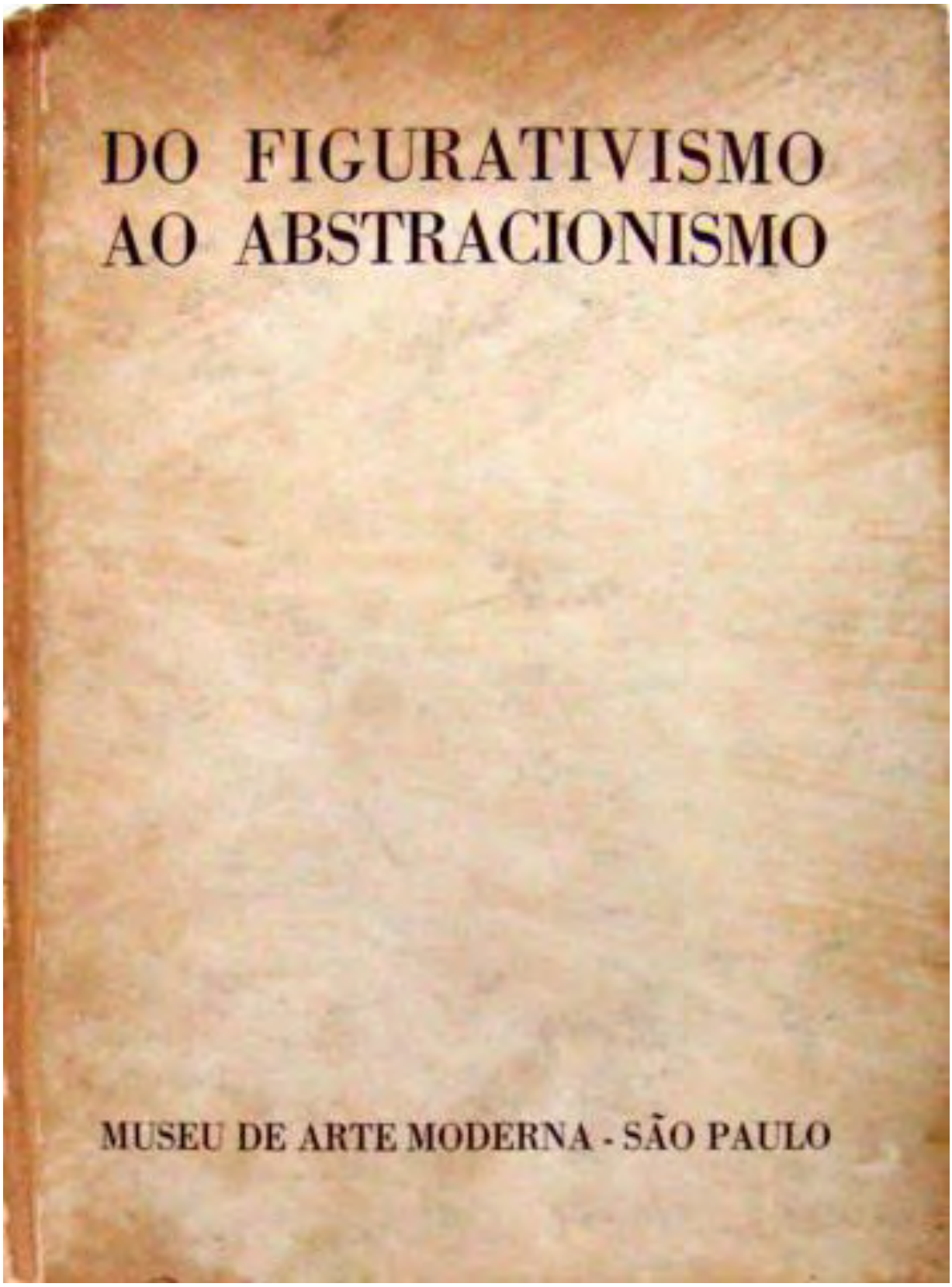
Foto 30 – Ciccillo Matarazzo ao lado de Yolanda Penteado, assina com Nelson Rockefeller (dir.) acordo de cooperação com o MoMA

Fonte: Acervo FolhaPress, São Paulo/SP

Foto 31 – Reinauguração do MASP, 1950. Eurico Gaspar Dutra, Samuel Ribeiro, Nelson Rockefeller, Henri-Georges Clouzot e Assis Chateaubriand

Fonte: **MASP 60 ANOS: A HISTÓRIA EM TRÊS TEMPOS**. São Paulo: MASP/Mercedes-Benz, 2008, p. 36.

Foto 32 – Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Sérgio Milliet e León Degand. MAM, SP



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

Foto 33 – Yolanda Penteado na Índia, 1951

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

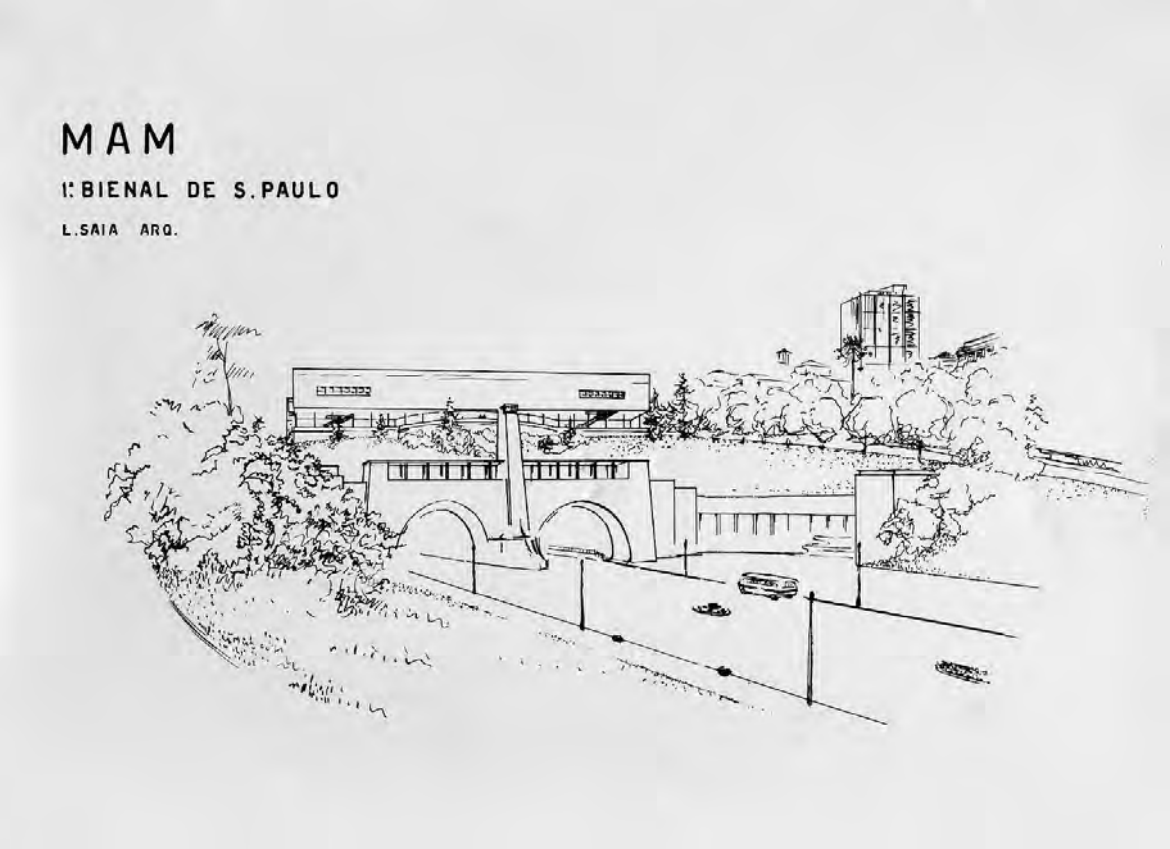
Foto 34 – Yolanda Penteado e Sra. Nehru na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 35 - Assis Chateaubriand, usando o fraque com que representou o Brasil na coroação da Rainha Elizabeth II; à direita, Sra. Elink Schuurmann, embaixatriz da Holanda; à esquerda, Yolanda Penteado, Salvador/BA, 1955

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

Foto 36 – Peça de divulgação da 1ª Bienal de São Paulo



Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Foto 37 - Pavilhão construído na Avenida Paulista em 1951 para hospedar a primeira mostra, onde hoje se localiza o MASP

Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

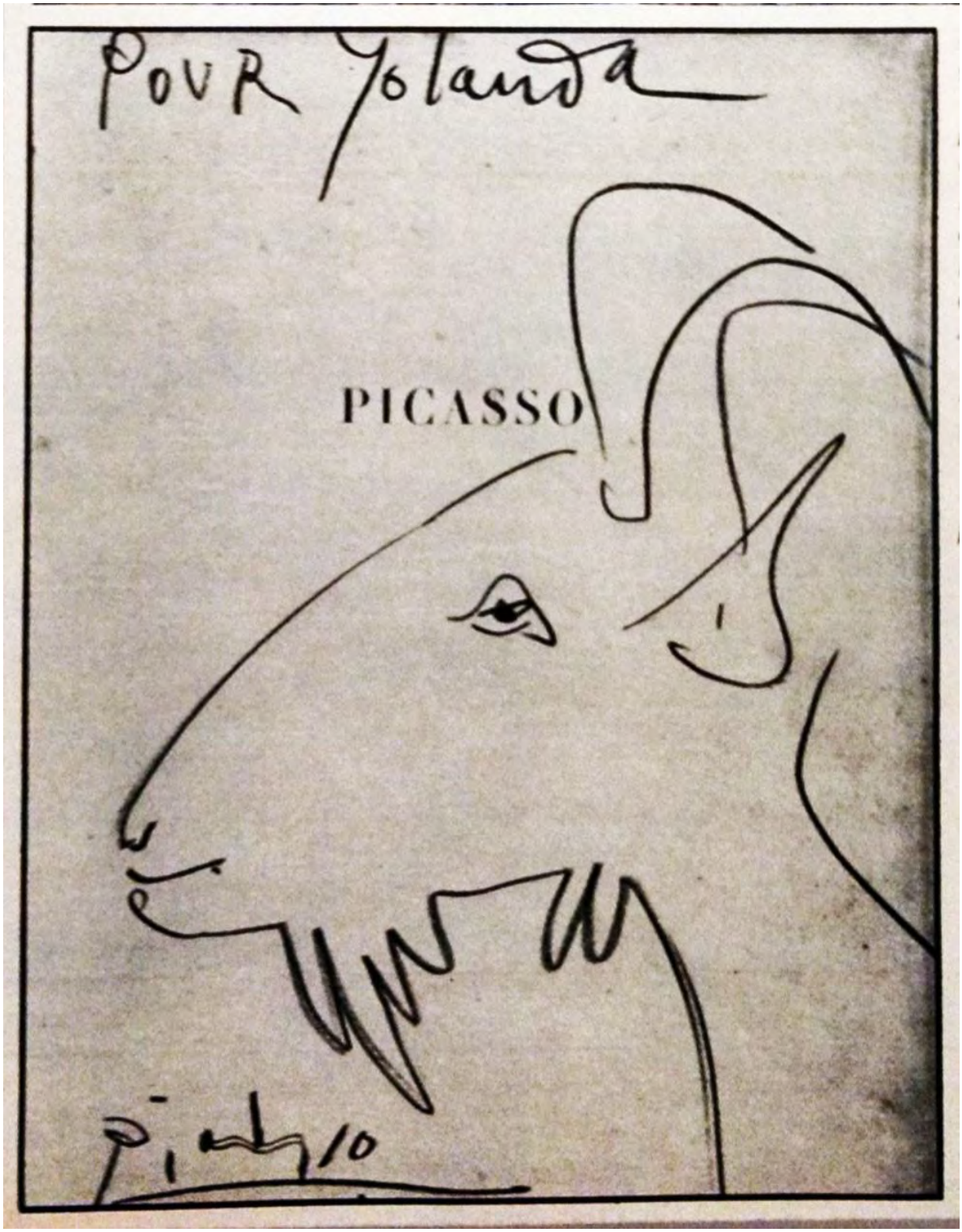
Foto 38 - Da esquerda para a direita, Alzirinha Vargas do Amaral Peixoto, Carmelita Gouveia, Yolanda Penteado e Lucas Nogueira, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 39 - Da esquerda para a direita, Alzirinha Vargas do Amaral Peixoto, Wolfgang Pfeiffer, Sra. Jacob Ruchti e Sérgio Milliet, II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984.

Foto 40 - Dedicatória de Pablo Picasso para Yolanda Penteado, 1953



Fonte: O Estado de S. Paulo

Foto 41 - Pablo Picasso, *Guernica*, 1937 – exposta na II Bienal de São Paulo, 1953/1954

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP

Foto 42- – Ciccillo Matarazzo em frente à tela *Guernica*, 1937, de Pablo Picasso

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP.

Foto 43 - Yolanda e Juscelino Kubitscheck, 1957, na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP.

Foto 44 - Yolanda, Juscelino Kubitscheck e Ulisses Guimarães, 1957, na IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP.

Foto 45 - A mesa principal do jantar oferecido ao Presidente da República Juscelino Kubitscheck, 1954

Fonte: Revue Pratique de Décoration

Foto 46 - Alberto Cavalcanti e Yolanda Penteado, 1954. Festival de Cinema, Fazenda Empyero

Fonte: Edição especial **Vogue Brasil**, 1984

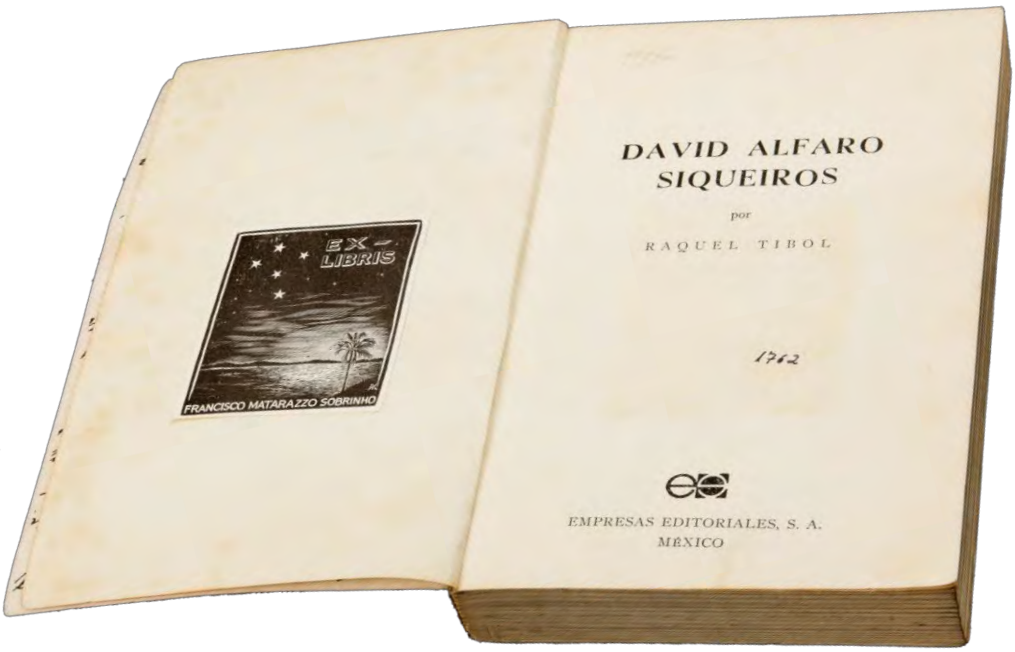
Foto 47 - Yolanda Penteado e Eliane Lage, década de 1960

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013

Foto 48 - *Ex-libris* de Ciccillo Matarazzo

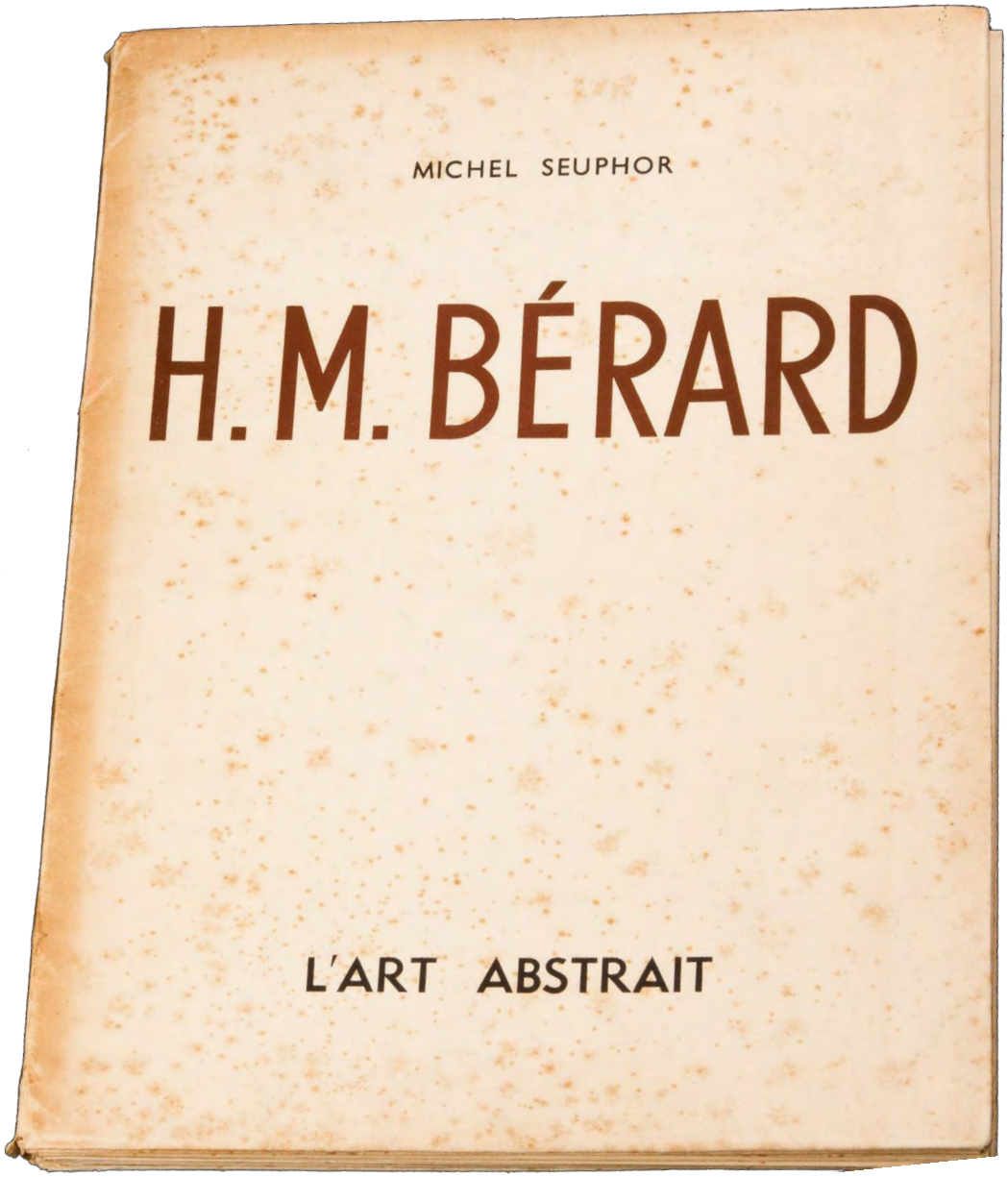
Fonte: Cedida pela bibliotecária Aida Cristina Cordeiro, em 04 de novembro de 2014.

Foto 49 - *Ex-libris* de Ciccillo Matarazzo



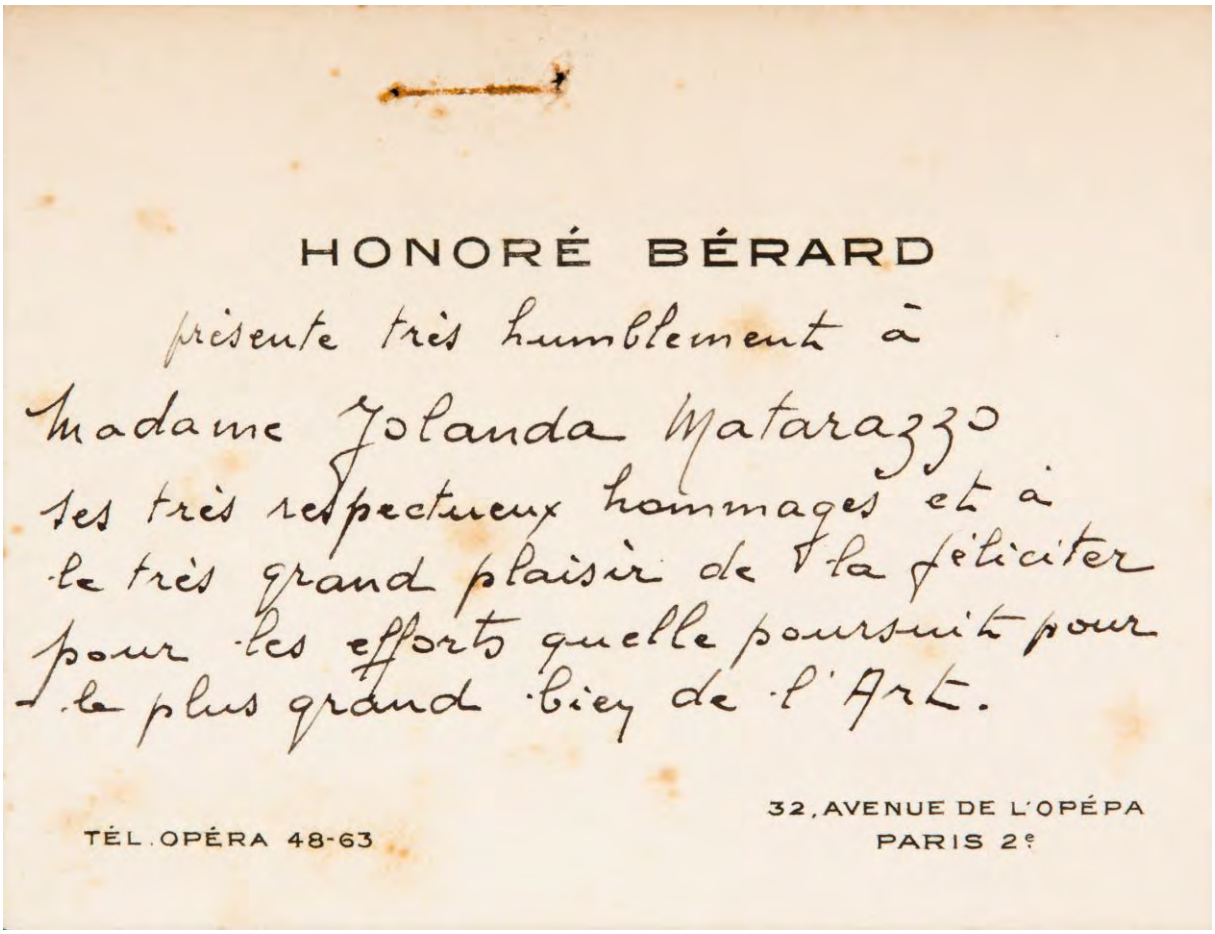
Fonte: Cedida pela bibliotecária Aida Cristina Cordeiro, em 04 de novembro de 2014.

Foto 50 – Livro de Honoré Bérard



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

Foto 51 - Dedicatória de Honoré Bérard para Madame Yolanda Matarazzo



HONORÉ BÉRARD

présente très humblement à

Madame Yolanda Matarazzo

ses très respectueux hommages et à

le très grand plaisir de la féliciter

pour les efforts quelle poursuit pour

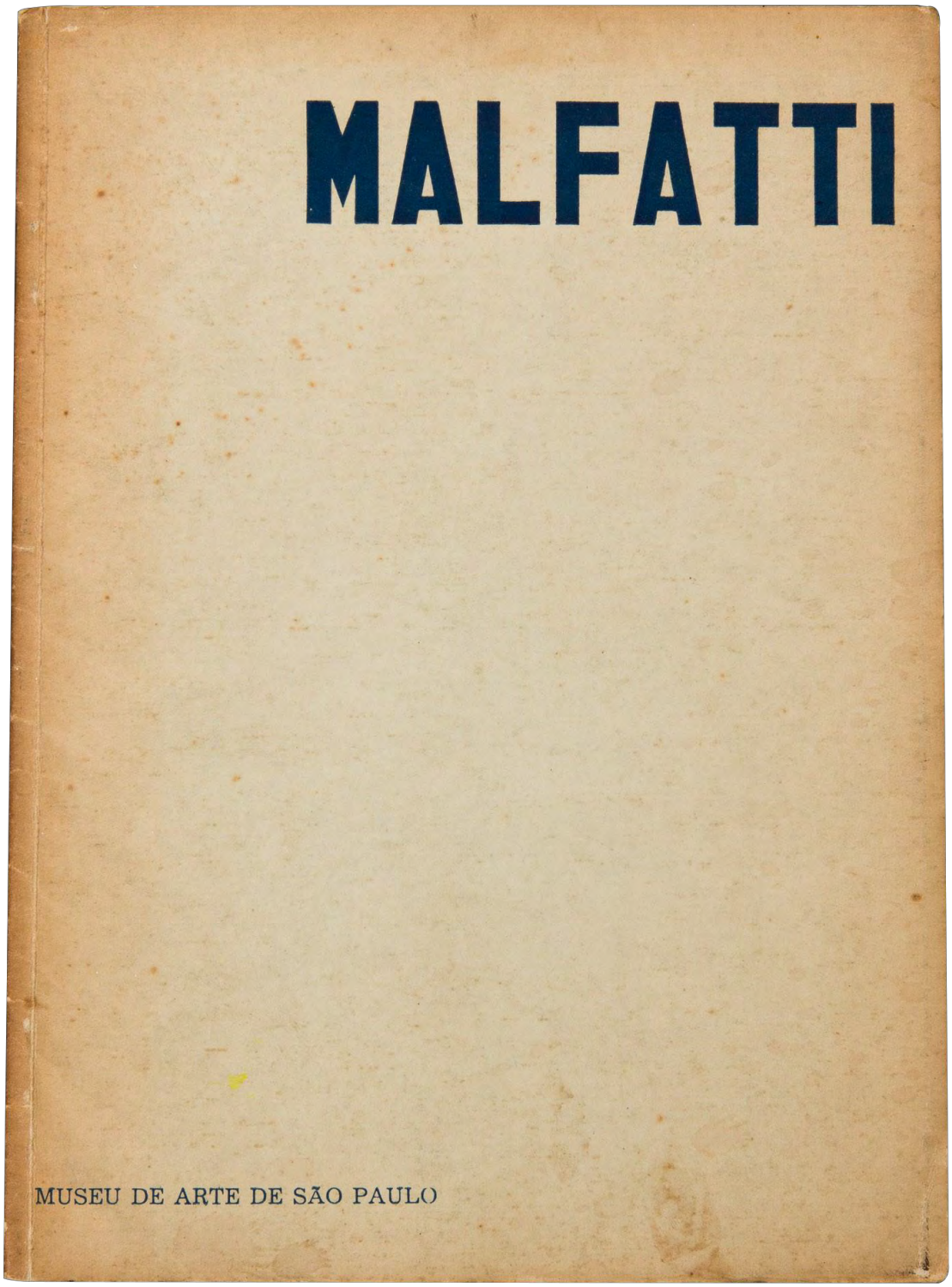
le plus grand bien de l'Art.

TÉL. OPÉRA 48-63

32, AVENUE DE L'OPÉRA
PARIS 2e

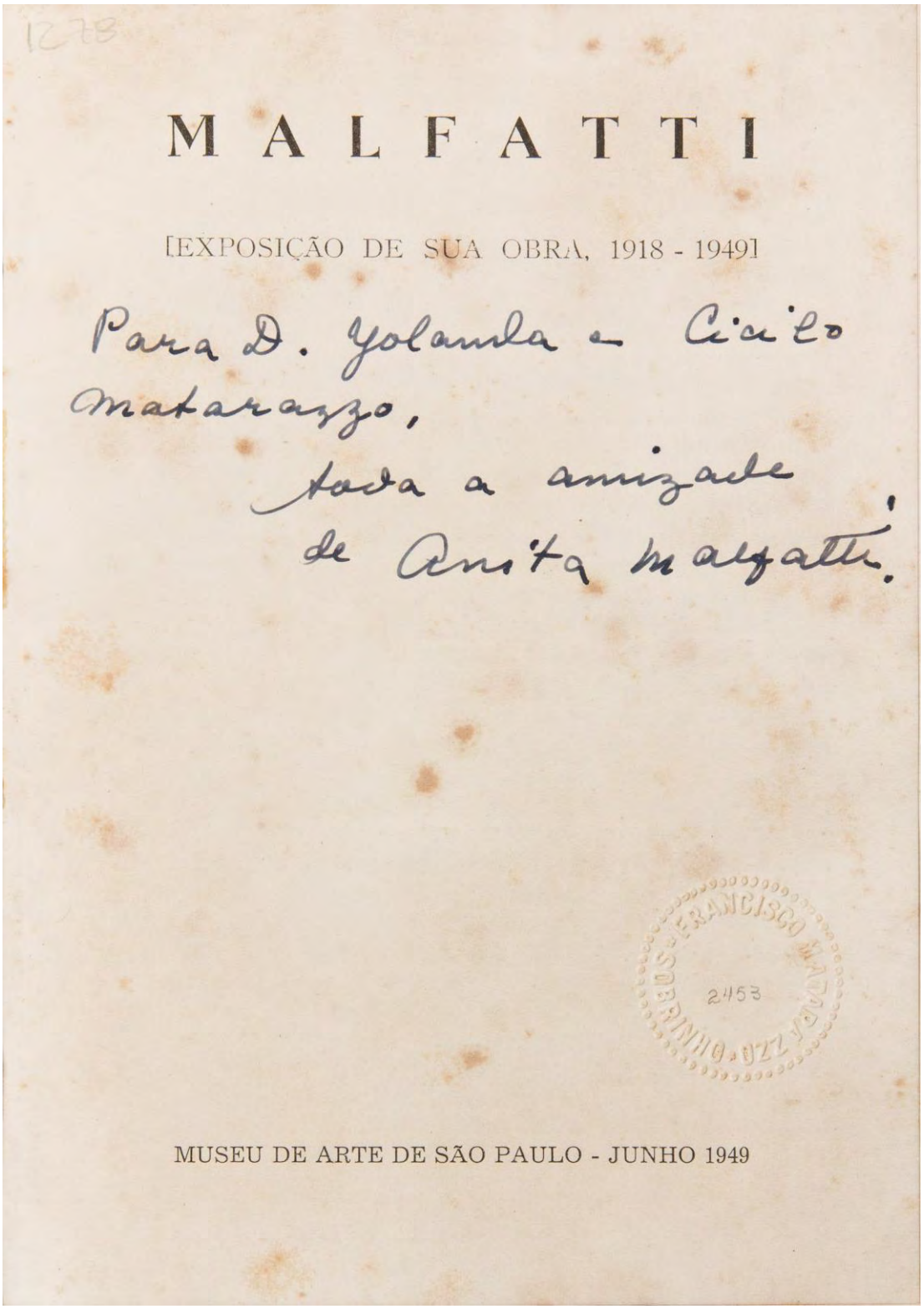
Fonte: Cedida pela bibliotecária Aida Cristina Cordeiro, em 04 de novembro de 2014.

Foto 52 – Livro de Anita Malfatti



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

Foto 53 - Dedicatória de Anita Malfatti a Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo



1278

MALFATTI

[EXPOSIÇÃO DE SUA OBRA, 1918 - 1949]

Para D. Yolanda e Ciccillo Matarazzo,
toda a amizade
de Anita Malfatti.

FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO
2453

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO - JUNHO 1949

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

5. DOS BASTIDORES À LIDERANÇA:
O MASP, os Museus Regionais e o MAC USP.

5.1 O MASP

Uma gestão das artes resumida à parceria com Ciccillo? Não! Yolanda vai muito além da criação do MAM, das bienais, do TBC e da Vera Cruz. Ela investe em ações paralelas e independentes destas. Associa-se com outros mecenas ou age de forma individual, mostrando sua própria personalidade na organização das instituições que recebem sua contribuição. Definitivamente, a atividade de Yolanda no cenário artístico nacional não se restringe à sua associação com Ciccillo. Ela tem seu próprio círculo de influência, preocupações e atividades individuais que a levam ao papel de liderança nas instituições. Seu relacionamento com Assis Chateaubriand é um exemplo de gestão bastante profícua das artes. Já em meados da década de 1940, ela o acompanha nas cerimônias de doação de obras integrantes da coleção do Museu de Arte de São Paulo – o MASP, da campanha dos museus regionais entre outras incursões neste universo (algumas narradas em **Tudo em Cor-de-Rosa**).

Apesar de terem ocorrido em período concomitante, a constituição do MASP e a do MAM são diversas: Assis Chateaubriand coloca todo o seu prestígio político-empresarial, somado à pesada carga midiática que detinha, para a constituição da coleção e do museu. A estratégia de convencimento da burguesia utilizada por Chateaubriand está centrada na capacidade de persuasão ou nos agressivos editoriais que redige e assina diariamente em seus jornais. Assim como Yolanda e Ciccillo, em meados da década de 1940 ele está certo de que o investimento em cultura e em arte é peça fundamental para a entrada do país na modernidade capitalista que se prenuncia. Entre 1947 e 1948, Ciccillo rivaliza publicamente com o jornalista pela liderança do mecenato às artes visuais no país. O “fiel da balança” entre os dois empresários é sempre a figura de Yolanda.

Na formação do “seu museu”, Chateaubriand encontra o crítico, jornalista, historiador e negociante de arte italiano Pietro Maria Bardi como “operador” e técnico especialista em arte[1]. Bardi dá a Assis Chateaubriand o aval necessário para a seleção das obras e estende sua contribuição como curador-chefe da instituição até 1996 – quando decide se afastar de suas atribuições. O crítico italiano concebe a coleção e o seu caráter – tanto que ao ser questionado sobre constituir ou não um acervo moderno, ele retruca que “arte é arte”. Para ele, é dispensável a inútil distinção entre arte antiga e moderna. E, por essa razão, o museu seria denominado de Museu de Arte de São Paulo[2]. A distinção do Museu reside na sua programação de atividades. A partir de manifestações teatrais, musicais e de cinema, o MASP seria um ponto de encontro de artistas e intelectuais – um conceito de espaço museológico multidisciplinar.

Os dois, Chateaubriand e Bardi, estão convencidos de que o museu deveria estar na cidade de São Paulo. “Se é em São Paulo que está o dinheiro do Brasil, então é para lá que nós vamos[3]”. A sede no Rio de Janeiro seria o caminho natural, uma vez que esta é a capital político-administrativa do país no período; contudo, a emergência de uma burguesia paulistana voltada aos interesses internacionais indica a Bardi e a Chateaubriand que na cidade eles teriam mais sucesso em arrecadar os fundos necessários à aquisição de obras de arte e à criação do novo museu. Assinala-se aqui que os catalisadores e protagonistas do mecenato em São Paulo, pela sua

---

[1] Segundo de quatro irmãos, Pietro Maria Bardi (1900, La Spezia, Itália – 1999, São Paulo, Brasil). Em 1924, Bardi transfere-se para Milão e casa-se com Gemma Tortarolo, com quem tem duas filhas, Elisa e Fiorella. É em Milão que ele começa uma aventura como *marchand* e crítico de arte, com a aquisição da Galleria dell’Esame. Funda a Galleria Bardi, em Milão, onde apresenta vários artistas. Em 1929 torna-se diretor da Galleria d’Arte di Roma e muda-se para a capital. Trazendo uma exposição à Buenos Aires, passa pelo Brasil pela primeira vez em 1933. Após a II Guerra Mundial, Bardi conhece a arquiteta Lina Bo no Studio d’Arte Palma, em Roma, que Bardi havia criado em 1944, importante centro de pesquisa e venda de arte. Ele divorcia-se e casa-se com Lina em 1946. No mesmo ano, iniciam a aventura da vinda para o Brasil. O casal parte de Gênova a bordo do cargueiro Almirante Jaceguay, trazendo uma significativa coleção de obras de arte e peças de artesanato que deverão ser apresentadas numa série de mostras. Transportam também a enorme biblioteca do *marchand*. Chegam ao Rio de Janeiro em 17 de outubro do mesmo ano. Com as obras trazidas da Itália, Bardi organiza a “Exposição de pintura italiana moderna”, em cujos salões ele encontra o empresário Assis Chateaubriand, que o convida para formação de um museu há muito tempo idealizado. De 1947 a 1996 Bardi cria e comanda o Museu de Arte São Paulo. http://www.institutobardi.com.br/biografia_bardi.asp. Acesso em 23 dez. 2014.

[2] **MASP 60 ANOS: A HISTÓRIA EM TRÊS TEMPOS**. São Paulo: MASP/Mercedes-Benz, 2008, p. 22.

[3] **MASP 60 ANOS: A HISTÓRIA EM TRÊS TEMPOS**. São Paulo: MASP/Mercedes-Benz, 2008, p. 20.

condição de migrantes de riqueza recente, detêm o poder econômico, porém, nenhum lastro simbólico ou prestígio no meio social.

Para esses “novos ricos”, imigrantes e migrantes -, e isso inclui Assis Chateaubriand - praticar o mecenato nessas circunstâncias não só representa um ingresso nos refinados ambientes das famílias tradicionais como também garante a legitimação como categoria social superior[4]. Nesse sentido, o mecenato de Assis Chateaubriand é semelhante ao de Ciccillo: ambos buscam por empoderamento simbólico como reafirmação de sua ascensão social. Além da riqueza material acumulada, é necessário comprovar a sofisticação cultural agregada às práticas econômicas que demarcam mecanismos de interação social. Yolanda, como membro de famílias tradicionais paulistas é, nesse jogo simbólico, uma porta de entrada para a ascensão desses “novos ricos”[5]. A participação de Yolanda nos empreendimentos de Ciccillo e de Chateaubriand agrega os valores de sofisticação que os dois empresários necessitam naquele momento.

O grupo envolvido na constituição do novo museu conta ainda com o empresário Edmundo Monteiro, executivo do grupo de mídia dos Associados para a região sudeste e sul do Brasil, com exceção do Rio Grande do Sul. Edmundo ingressa no grupo Associados muito jovem, como *office-boy*, e conquista todos os degraus profissionais, até atingir o posto máximo de CEO (*Chief Executive Officer*). Sem o trabalho de Edmundo, o empreendimento de criação do museu não teria tido êxito tão rapidamente, quando a coleção toma a forma que tem hoje. De modo discreto, ele conquista novos doadores e resolve os problemas administrativos que vão surgindo até a consolidação do museu. Por exemplo, na gestão do prefeito Adhemar de Barros, em São Paulo, é Edmundo que consegue equilibrar os interesses do poder público

---

[4] VALIATI, Leandro. **Economia da cultura em perspectiva institucional: mecenato no empresariado urbano-industrial ascendente (1947-1960).** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, 2013, p. 96.

[5] D. Assunção e D. Iolanda Penteado são muito mais paulistas do que d. Irene Crespi. São paulistas de quatrocentos anos. Vocês, que são capixabas do princípio do século, não sabem o que significa, em São Paulo, ser um paulista de quatrocentos anos. É mais importante do que ter uma estátua em praça pública. O poeta Olegário Mariano tem uma estátua em praça pública e passa despercebido pela Rua do Ouvidor. Um paulista de quatrocentos anos jamais será confundido na multidão da Rua da Direita. Apesar de tudo, é d. Irene Crespi quem tem o dinheiro. SILVEIRA, Joel. **A milésima segunda noite da Av. Paulista**. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 12.

municipal e os do MASP, visando à construção do edifício da nova sede do museu, anos mais tarde, no Belvedere da Avenida Paulista[6].

Lina Bo Bardi, jovem arquiteta e esposa de Bardi, é designada para executar as primeiras instalações necessárias para o novo museu, em fins da década de 1940[7]. Num primeiro momento, ela teria cerca de mil metros quadrados para adaptar o primeiro andar da nova sede dos **Diários Associados,** os quais deveriam abrigar: a pinacoteca, área para exposições didáticas de história da arte, auditório e área para exposições periódicas. No entanto, já em 1950, as atividades do MASP crescem e demandam a adaptação de quatro andares do mesmo edifício. Vale recordar aqui que a primeira sede do MAM, divide espaço no mesmo edifício, nos primeiros momentos do museu. Graças à intervenção de Chatô e Yolanda, isso é possível. Depois, entre os anos de 1956 e 1968, Lina se vê envolvida no projeto de construção da nova sede do museu, no terreno da Avenida Paulista, doado pela municipalidade com a condição de que a vista para o centro da cidade e a da Serra da Cantareira fosse preservada, através do vale da Avenida 9 de Julho. Para atender às condições, Lina projeta um edifício sustentado por quatro pilares, solução que permite aos transeuntes descortinar o centro da cidade.

Yolanda jamais se distancia de Chatô. Eles estão juntos em diferentes ações de mecenato. Às vezes perto e às vezes distanciada, Yolanda acompanha as ações de Chatô e Bardi. Entre os anos de 1946 a 1957, Chateaubriand e Bardi estão sempre em incursões pela Europa, para a aquisição de novas obras para o acervo do MASP:

---

[6] http://masp.art.br/sobreomasp/historico.php. Acesso em 15 dez. 2014.

[7] Achillina Bo Bardi (Roma, Itália 1914 - São Paulo SP 1992). Após estudar desenho no Liceu Artístico, forma-se, em 1940, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Em 1946, após o fim da guerra, casa-se com o crítico e historiador da arte com quem viaja para o Brasil. No ano seguinte, Pietro Maria Bardi é convidado pelo jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968) a fundar e dirigir o MASP. Sua inserção mais efetiva no meio arquitetônico nacional se dá, inicialmente, pela atuação editorial, quando cria, em 1950, a revista **Habitat,** que dura até 1954. Projeta em 1951 sua própria residência, no bairro do Morumbi, em São Paulo, apelidada de "casa de vidro", e considerada uma obra paradigmática do racionalismo artístico no país. Inicia o projeto para a nova sede do MASP, em 1957, na Avenida Paulista (completado apenas em 1968), que mantém a praça-belvedere aberta no piso térreo, suspendendo o edifício com um arrojado vão de 70 metros. Em 1958, dirige o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Na capital baiana, realiza também o projeto de restauro do Solar do Unhão e se relaciona criativamente com uma série de importantes artistas vanguardistas, como o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger e o cineasta Glauber Rocha. De volta a São Paulo após o golpe militar, em 1964, incorpora em seus projetos o legado da temporada nordestina na forma de uma radical "experiência de simplificação" da linguagem. São exemplares importantes dessa última fase de sua carreira os suportes museográficos da exposição *A mão do povo brasileiro*, 1969; o edifício do SESC Pompeia, 1977, e o Teatro Oficina, 1984.http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi. Acesso em 23 dez. 2014.

Chatô decide as compras, porém é Bardi quem indica, seleciona e aceita as provas de autenticidade apresentadas pelos vendedores. A influência dos **Diários Associados** concede aos dois um eficiente sistema de arrecadação de fundos para as aquisições. Chateaubriand negocia com empresários a doação de recursos para comprar obras de arte, em troca de contratos de anúncios de suas empresas em toda a cadeia associada dos **Diários**. Firma, ainda, o compromisso de, após a aquisição das obras, distribuir títulos de mecenas aos doadores. Aos empresários que recusam sua proposta de mecenato, Chateaubriand retribui com editoriais, às vezes diário, que prejudicam sua imagem junto à opinião pública[8].

Quando traz uma peça da Europa, na chegada ao país uma cerimônia com "pompa e circunstância" se realiza para apresentação da obra, tudo com ampla cobertura dos **Diários**. Nesses eventos, a presença de Yolanda é fundamental. A alta sociedade paulista ou carioca é reunida para o "batismo" da obra e todos os discursos exaltam as qualidades dos "beneméritos" que proporcionam a aquisição ao MASP.

> […] a alta sociedade do Rio e de São Paulo iria se cansar de frequentar as festas de Chateaubriand – mas ia pagar caro. Para montar o MASP, ele começou usando métodos quase iguais aos adotados para a campanha dos aviões: primeiro era preciso caçar um milionário (ou um grupo deles) para doar o dinheiro que pagaria uma determinada obra de arte a ser adquirida na Europa. A primeira festa era realizada ainda na pista de pouso, aos pés da escada do avião que trouxe a obra […]: o quadro era desencaixotado ali mesmo, servia-se champanhe e alguém encerrava a cerimônia com o discurso de praxe. Depois, duas festanças, a fim de apresentar a obra às sociedades do Rio e de São Paulo. Tudo, naturalmente, com farta cobertura dos órgãos associados[9].

O plano de aquisições do MASP se assenta também na perspectiva de uma oscilação do mercado internacional de arte: na Europa, os preços sofrem as influências do fim da II Guerra Mundial e há a perspectiva de alta da revenda das obras em momento posterior. Cálculos baseados em pesquisas de mercado indicam os preços das pinturas e esculturas cobiçadas pelos mecenas brasileiros. Então, Bardi e Chateaubriand adquirem aquelas peças passíveis de uma expressiva valorização

---

[8] Maria Bonomi relembra os transtornos que seu avô Giuseppe Martinelli, construtor do primeiro arranha-céu da América Latina, o Edifício Martinelli, datado de 1929, tem ao se opor às ideias de Assis Chateaubriand. Uma intensa campanha nos jornais é estimulada por Chatô para prejudicar a figura de Martinelli. Anos mais tarde, já com a saúde debilitada, Assis Chateaubriand recebe a visita de Yolanda e Maria Bonomi. Naquela ocasião, Yolanda tenta selar a paz entre as famílias – uma última tentativa de redimir Chatô. Depoimento de Maria Bonomi realizado em 03 de outubro de 2014.

[9] MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil.** São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 482.

futura, o que, por meio de trocas e vendas, forneceria os recursos necessários para formar uma coleção mais homogênea.[10] Desse modo, o museu constitui-se em um investimento estratégico de Chateaubriand, que adquire pinturas, em sua maioria renascentistas e de vanguardas europeias, já conhecidas do público brasileiro. Os que ignoram as peças passam a conhecê-las através da intensa divulgação realizada pelos **Diários Associados.**

Hoje, são cerca de 8.000 peças, em sua grande maioria de arte ocidental, desde a arte antiga à contemporânea. Destacam-se, ainda: as obras de Rafael, Bellini, Andrea Mantegna e Ticiano; os retratos das filhas de Luiz XV, pintados por Nattier, as Alegorias das Quatro Estações, de Delacroix, as telas de Renoir, Monet, Manet, Cézanne, Toulouse-Lautrec e também as de Van Gogh, Gauguin e Modigliani; 73 esculturas de Edgar Degas, além de três pinturas do artista. A arte espanhola está representada por El Greco, Goya, Velázquez, e os ingleses por Gainsborough, Reynolds, Constable e Turner, entre outros. Dentre os flamengos, encontram-se Rembrandt, Frans Hals, Cranach e Memling, além do tríptico de autoria de Jan Van Dornicke. Do continente americano, o museu conta com peças de Calder, Torres-García, Diego Rivera e Siqueiros, dentre os muitos artistas brasileiros: Almeida Junior, Cândido Portinari, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Flávio de Carvalho. Integram parte do acervo também núcleos de arqueologia, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias, maiólicas (cerâmicas italianas dos séculos XIV ao XI), além de tapeçarias, vestuário e design[11].

Muitas dessas peças passam pelo ritual de “batismo” – necessário para que o prestígio dos doadores aumentasse e novas adesões ocorressem. Nessa empreitada, os veículos de comunicação dos **Diários Associados** repercutem de forma muito positiva a atitude do doador e de modo negativo a atitude de quem, convidado a colaborar, recusou. Nesse ponto, reafirma-se que Assis Chateaubriand está inserido na mesma lógica de mecenato que Yolanda e Ciccillo praticaram. Contudo, sua gestão é diferenciada: Yolanda e Ciccillo empregam recursos próprios e de amigos, tendo sido a atuação de Nelson Rockfeller um grande respaldo empresarial ao casal de mecenas. Por trás do apoio às artes e à cultura, negócios

---

[10] Bardi, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda., 1982, pp. 20-21.

[11] http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php. Acesso em 23 dez. 2014

empresariais são possíveis. Chateaubriand, por sua vez, utiliza mecanismos de sedução, persuasão e coerção disponibilizados pelos meios de comunicações cujo comando detém. Em fins da década de 1940 e posteriormente, a grande força que os veículos de comunicação de massa ganham junto à sociedade urbano-industrial, sustentada por uma política desenvolvimentista, possibilita a formação da coleção do MASP ao longo da década posterior. Através das doações e das notícias geradas por elas, a burguesia nacional inaugura um novo estilo de vida, difundido pelas revistas, pelo cinema - sobretudo norte-americano – e, mais tarde, pela televisão.

Yolanda é considerada "uma das 10 mais elegantes de São Paulo", por Tavares de Miranda, colunista social da revista **O Cruzeiro**[12]. Do mesmo período, é possível encontrar correspondência, datada de 7 de outubro de 1968, na qual Dorina Nowil, presidente do Instituto Nacional do Cego, comunica Yolanda de que o Presidente da República a convida para integrar o grupo de trabalho para reforma da cultura brasileira[13]. Esse é o prestígio emprestado às cerimônias de recepção tanto das obras que constituem o MASP como das peças que formam os Museus Regionais (assunto que em breve se discute nessa tese) e que, além disso, estimula amigos de Yolanda a participar da aquisição de novas peças. Observe o texto da carta endereçada a Ema Klabin sobre a aquisição de um Ticiano:

> Roma,Via Pó 28.
> De casa, 7 de setembro (década de 1960).
> Minha querida Ema, aproveito da viagem de um amigo – Giacinto Micales (penso que você o terá conhecido em casa de Nenê e Fifi), para lhe enviar meu abraço saudoso e essa fotografia de um Tiziano autêntico que pertence a uma grande família inglesa, que vive em Londres – e como está escrito atrás da fotografia - existe toda a documentação das passagens de propriedade deste retrato - Lavínia: é a filha do Tiziano. É uma maravilha. Ele te manda a foto em branco e preto porque só tem uma em cores. Cupolloni é o maior restaurador daqui: o que fez o restauro da Sistina, da Galleria do Cortona na nossa embaixada na Piazza Navona – enfim, o número 1 daqui. Ele me está restaurando dois quadros que espero você os verá um dia no meu futuro apartamento. Pensei em você Ema vendo este Tiziano. Cupolloni até o fim de setembro o tem entregue para tratá-lo e vendê-lo. E o quadro regularmente pode sair da Itália porque de propriedade de estrangeiros. Cupolloni escreveu seu endereço e telefone - assim você pode diretamente pôr-se em contato com ele. Não seria o caso que você pegasse um avião para vê-lo? Pensa: o nosso Brasil com um Tiziano !!! Como vai Mimi? E vocês todos?
> Vos abraço a todos – queridos – esperando muito poder vos rever no próximo ano.[14]

---

[12] Depoimento de Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte (apelidada por Yolanda de "Pé Leve") realizado em 20 de novembro de 2014.

[13] Carta de 07 de outubro de 1968, sem autoria. Biblioteca e Centro de Documentação MASP

[14] Documento A-0092.1 / Carta encaminhando foto de obra de Ticiano (retrato de Lavínia), com foto (ver A-0092.2), disponível para aquisição. Arquivo Eva Klabin.

O entusiasmo com o qual descreve a tela de Ticiano sugere sua não dissociação entre pertencer às classes abastadas e a preocupação com cultura e com o patrimônio artístico. No texto ela assume uma escrita leve, carregada de alegria e *savoir faire* –adjetivos que a caracterizam. No entanto, é no que se pode chamar de segunda fase do MASP, ou seja, quando da transferência do acervo e da inauguração da nova sede na Avenida Paulista, que sua atuação torna-se mais enfática, especialmente quando Chateaubriand, seu grande amigo, é acometido por uma trombose, em 1960. São oito anos de dedicação de Yolanda ao amigo, não só no contexto pessoal como nas atividades relacionadas ao museu. Nessa fase, ela – já se afastando do MAM e da organização das bienais – participa de atividades do MASP e da campanha dos Museus Regionais.

Talvez essa nova condição a tenha motivado para ação independente ao MASP, em 1966. Em meio aos primeiros planos para a inauguração da nova sede, ela organiza a exposição **Brésil Imprévu**, com o apoio do Itamaraty, na Maison Jansen, em Paris[15]. A mostra é uma coletiva *naïf* de jovens artistas brasileiros autodidatas e sem formação culta no campo das artes, entre eles: Waldomiro de Deus e Norberto Nicola. Durante a década de 1960, a produção *naïf*, ou ingênua (como muitos críticos a denominam), ganha espaço no cenário paulista. São obras que abusam das cores brilhantes e alegres; da simplificação, dos elementos decorativos; do gosto pela descrição minuciosa; da visão idealizada da natureza e da presença de elementos do universo onírico.

Assis Chateaubriand morre em abril de 1968 e não vê os resultados da consolidação do MASP na cidade de São Paulo, particularmente não presencia a abertura da nova sede. O empresário recebe como homenagem póstuma a atribuição de seu nome ao Museu. Em maio do mesmo ano, Bardi telegrafa para Yolanda, que está em Londres, dizendo de sua indicação e da aceitação unanime de seu nome como membro do Conselho-diretor da instituição[16]. Como diretora do MASP, Yolanda vê a legitimação de seu papel como gestora das artes em São Paulo[17].

---

[15] MATTAR, Denise. **Trama Ativa/Living Texture**. São Paulo: Pinacoteca/Imprensa Oficial, 2013.

[16] Telegrama de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datado de 2 de maio de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[17] Na época da recepção à rainha Elizabeth II, a diretoria do MASP apresenta os seguintes nomes: Diretor-presidente – Senador Alexandre Marcondes Filho; vice-presidente – Joaquim Bento Alves Lima

De imediato, inicia campanha na Europa para angariar novas obras e recursos para o MASP. Cresce a correspondência trocada entre ela e Bardi. Cinco dias após a confirmação de sua entrada no Conselho, Yolanda e Bardi trocam correspondência, vislumbrando a possibilidade de inaugurar a nova sede do Museu em dezembro, uma vez que há a oportunidade de visita da Rainha Elizabeth II, da Inglaterra, a São Paulo[18]. Em maio de 1968, o discurso do MASP sobre Yolanda é:

> (...) Embora deixando as Bienais, dona Yolanda, felizmente, não ficou inativa no campo das artes. Faz parte, agora, do Conselho Diretivo do Museu de Arte de São Paulo. Após sua designação, empreendeu longa viagem em nome do Museu, realizou uma série de contatos com personalidades e museus europeus da maior importância, tendo por fim a retomada de ação do Museu de Arte de São Paulo quando esta instituição iniciar as suas atividades em sua nova sede no Belvedere do Trianon[19].

A atuação de Yolanda frente à diretoria do MASP é sentida nos preparativos para a inauguração da nova sede do Museu. De maio a novembro de 1968, Yolanda ocupa-se dos procedimentos para a recepção da Rainha Elizabeth II. Encarregada da parte social e dos convites, Yolanda faz diversos contatos para a cerimônia. Ela precisa se o ocupar dos convites para os brasileiros e ingleses. Faz inúmeras visitas à embaixada inglesa no Rio de Janeiro para acertar detalhes da cerimônia. Os encaminhamentos para o evento não são tranquilos. Ela enfrenta um “boicote” interno da equipe do MASP, que mostra resistência em finalizar as obras do Museu ou ainda insinua a falta de segurança que cerca a visita da Rainha. Todos os rumores e obstáculos são contornados pela influência política que Yolanda exerce na esfera governamental. Em suas memórias, ela confessa: “que erro pensar que estava entre amigos, com os quais sempre tinha convivido no tempo de Chateaubriand”[20].

O relacionamento com Bardi também apresenta muitas dificuldades: em carta datada de 27 de setembro, Bardi explicita seu desconforto com atitudes de Yolanda,

---

Neto; segundo vice-presidente – Rogério Giorgi; diretor-secretário – Hélio Dias Moura e diretores – Yolanda Penteado, Armando Simone Pereira, João Carlos Simone Pereira, João Carlos Kruel e Gastão Eduardo de Bueno Vidigal. Programa da Cerimônia de Inauguração do Museu de Arte de São Paulo, 07 de novembro de 1968. Fonte: Arquivo do MASP.

[18] Telegrama de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datado de 7 de maio de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[19] Texto e recorte de jornal “O Museu de Arte de São Paulo na Europa. Bons resultados da viagem de D. Yolanda”. s/autor e s/da. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[20] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 283.

como por exemplo, a questão do texto do convite[21]. Na opinião de Bardi, este deveria ter sido aprovado pelo Conselho de Administração do Museu e estar adequado aos convites oficiais da Prefeitura de São Paulo, uma vez que o anfitrião é o prefeito. Bardi ainda é contra a sugestão de Yolanda em presentear a Rainha com uma pepita de ouro. Seria mais pertinente ao Museu a doação de uma obra de arte[22].

Os conflitos envolvendo Bardi e Yolanda são sentidos dois anos antes, quando Yolanda é indicada para a presidência da campanha dos museus regionais. Com temperamento forte, Yolanda exige de Edmundo Monteiro e Bardi a explicitação, por escrito, de suas atribuições na recepção da Rainha. Entre as tarefas estão: recepção no térreo; providências de isolamento com flores no térreo; estrado, microfones e alto-falantes para o discurso, além dos convites para a cerimônia[23]. Bardi tenta amenizar os ânimos em carta datada de 7 de outubro, onde se lê:

> Prezada D. Yolanda,
> Venho lhe confirmar que jamais interferi, e nem tive tal intenção, nas suas atuações sempre brilhantes em prol das causas do Museu de Arte.
> A minha convicção quando indiquei seu nome para o Conselho de Administração do Museu continua a mesma e minha opinião é de que foi acertadíssima. Espero,

---

[21] "Prezada Senhora, pela pressente reconfirmo-lhe, e os funcionários do Museu podem comprovar, de que ninguém desautorizou a sua iniciativa, e tampouco teve essa intenção, com relação aos convites. Como a senhora bem o sabe toda e qualquer encomenda de responsabilidade do Museu tem que ser encaminhada à contabilidade para o devido registro de caráter puramente administrativo. Assim pedi tão somente à Gráfica Furest a cópia de orçamento para esse fim. O que a gráfica tenha entendido (que por outro lado não me interessa em absoluto) e tenha deturpado corre por conta e responsabilidade da mesma. Por outro lado desejo deixar-lhe bem claro – para o futuro – que não tolero desaforos, prepotências e inconveniências, pois não sou seu assalariado. Atenciosamente. P.M. Bardi. N.B. – Com relação ao texto do convite minha opinião pessoal é que o mesmo deveria ter sido aprovado pelo Conselho de Administração do Museu. A composição tipográfica carece de imaginação, corriqueira portanto, e está fora da praxe dos convites oficiais da Prefeitura uma vez que, o anfitrião é o Prefeito". Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda, datada de 27 de setembro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[22] "Prezado Senhor, ao que me parece D. Yolanda Penteado sugeriu ao senhor para que o Prefeito Faria Lima presenteasse a S. M. Elizabeth II da Inglaterra com uma pepita de ouro por ocasião da inauguração do prédio do Museu. Pessoalmente estranho a sugestão, mas como D. Yolanda submete-me o problema, e eu me considero completamente incompetente nesse campo, tomo a liberdade de passá-lo ao senhor. Na minha opinião, desde que o senhor Prefeito Municipal deseje presentear a Rainha, tratando-se da inauguração de um Museu, o presente deveria ser uma obra de arte e não uma produção mineral. Agradecendo as suas atenções, subscrevo-me. Cordialmente, P.M. Bardi – Diretor". Carta de Pietro Maria Bardi para o prefeito Faria Lima, s/d. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[23] "Sr. Edmundo Monteiro e Prof. Bardi, D. Yolanda Penteado quer uma resposta por escrito, na qual esteja explicita que ficará a cargo dela a recepção que se dará no Belvedere, o seu arranjo (decoração) e tudo o mais. Pelo que ela me disse, quer cuidar de: 1) recepção no térreo; 2) providências de isolamento, com flores do Com. Rinaldi (e também plantas vivas) no térreo; 3) providenciará o estrado no qual subirá a rainha para falar; dos microfones e alto-falantes; 4) dos convites. No momento em que a Rainha tomar o elevador cessará a parte de D. Yolanda. Luiz". Carta de Luiz Hossaka para Edmundo Monteiro e Pietro Maria Bardi, sem data. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

> assim, que a senhora coloque tudo acima das reações, consequência de nossos temperamentos gêmeos, em benefício do Museu. Seu devotado, [Bardi][24]

Contudo, em correspondência de 10 de outubro, de Bardi para Edmundo, se lê: "D. Yolanda Penteado telefonou-me às 11h10 horas do Rio de Janeiro, dizendo que é para avisar toda a diretoria do Museu que a recepção à Rainha ficará a cargo da diretoria, porque ela não toma parte em nada.[25]" De fato, sua recusa provoca constrangimento ao Conselho Diretivo do MASP e, no dia seguinte, em carta, assinada por Luiz Hossaka, curador da exposição de inauguração, em nome de Pietro Maria Bardi, pede-se a lista de convidados a Yolanda para continuidade da organização do evento[26].

A cerimônia ocorre em 7 de novembro de 1968, seguindo os protocolos da Prefeitura de São Paulo e da comitiva da monarca. Depois de muita insistência, Yolanda comparece ao evento, porém bastante constrangida[27]. Seu último ato digno de nota, como membro da diretoria do MASP, é a busca pelo Conselho Federal da Cultura do Rio de Janeiro para viabilizar o tombamento da Coleção – objetivo que, ao acionar seus contatos, também consegue com êxito[28].

5.2 Os museus regionais

A campanha dos museus regionais é uma parceria firmada entre Chateaubriand e Yolanda Penteado, iniciada em 1965 e encerrada em fins de 1967 – quando o jornalista está bastante debilitado fisicamente. São criados seis equipamentos museológicos: o Museu de Arte Contemporânea - Olinda (PE); o Museu de Artes Assis Chateaubriand, em Campina Grande (PB) – nome adotado

---

[24] Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datada de 7 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[25] Carta de Pietro Maria Bardi para Edmundo Monteiro, datada de 10 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[26] Carta assinada por Luiz Hossaka, em nome de Pietro Maria Bardi, para Yolanda Penteado, datada de 11 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

[27] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 283.

[28] Seu acervo é tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN desde 1969. http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php. Acesso em 30 dez. 2014.

posteriormente[29]; o Museu de Arte de Feira de Santana (BA), o Museu Dona Beija, em Araxá (MG); a Galeria Brasiliana, em Belo Horizonte (MG) e a Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre (RS).

Além das instituições, tem-se como resultado da campanha a doação de uma coleção para a cidade de São Luís, hoje sob a guarda do Museu Histórico e Artístico do Maranhão; outra para o Museu da Pampulha (MG) e outras duas para o Ceará e Alagoas[30]. A campanha estende-se ainda a outros setores, como a aviação e a radiodifusão, através de doações e contribuições de empresas, famílias tradicionais abastadas e políticos.

Todas as decorrências da campanha têm como pano de fundo os condicionantes históricos que motivam a década de 1960 e os seus mecenas. Maria Cecília França Lourenço, por exemplo, chama a atenção para o fato de que as primeiras notícias sobre o interesse em organizar os museus regionais coincidem com o movimento de reabertura do MAM, em São Paulo, ocasião na qual a entidade resolve requerer na Justiça a retomada de seu acervo transferido para a Universidade de São Paulo, constituindo o MAC USP[31]. Sem uma sede, porém, e sem o acervo (que nunca será reconstituído), alguns sócios capitaneados por Arnaldo Pedroso D'Horta retomam o MAM somente em 1967, a partir de doações de obras de artistas modernos brasileiros e da coleção particular de Carlo Tamagni[32].

Ciccillo e Yolanda, pivôs da transferência do acervo do MAM para a Universidade, aparentemente tomam caminhos distintos, após o fim do casamento: enquanto Ciccillo ocupa-se da organização da Bienal – o que lhe dá prestígio internacional - Yolanda, juntamente com Chateaubriand, volta-se para a criação dos museus regionais – de certa forma, um caminho de coesão da cultura nacional. Por que sair do eixo Rio-São Paulo e apostar em capitais e cidades que ainda não são

---

[29] O Museu Assis Chateaubriand da Universidade Estadual da Paraíba é inaugurado no dia 5 junho de 2012, em instalações modernas da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

[30] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 254.

[31] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 239.

[32] Carlo Tamagni (1900-1966), conde, amigo de trotskistas, inimigo de Mussolini, deixou a Itália nos anos 1930. Ao chegar, torna-se próximo dos pintores que gravitam em torno da Família Artística Paulista, de origem proletária e italiana. Ele doou sua coleção para que o Museu de Arte Moderna, criado em 1948, não desaparecesse, depois que Ciccillo Matarazzo, interessado em promover a Bienal, transfere seu acervo (além de sua coleção particular) ao MAC USP, provocando reações dos conselheiros da instituição.

grandes centros econômicos ou culturais? Quais as principais motivações para esse movimento de gestão da arte em território nacional? resposta pode estar atrelada ao momento político-econômico do país.

Assinale-se o contexto de criação dos museus e tudo o que cerca a década de 1960, marcada fortemente pelo golpe militar de 1964. De um lado, os museus regionais atendem a funções culturais, mas também são utilizados no discurso de defesa e de integração nacionais. Mais uma vez a arte estaria a serviço das ideologias e do poder econômico. Celebram-se alianças entre a burguesia daquelas localidades, a classe industrial paulista e os militares. Por outro lado, os museus regionais descentralizam a cultura artística, criam espaços permanentes de exposição de obras de arte moderna e contemporânea fora do eixo Rio-São Paulo, além de exibir peças das diversas regiões do país (de onde deriva sua designação como *regionais*). Note-se ainda que das diretrizes dos museus consta o interesse de aproximação entre obras de novos artistas - nomes consolidados (revelados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922) - e obras internacionais (adquiridas principalmente na Europa), dinâmica de que resultam intercâmbios e inovações estéticas.

Chateaubriand utiliza estratégia semelhante à do MASP para a aquisição das coleções: emprega seu poder pessoal e o dos seus meios de comunicação para convencer empresários e governos a adquirirem e doarem obras para esses museus. A força da mídia liderada por Chateaubriand torna-se decisiva para o programa dos museus regionais – é o incentivo para que mecenas e famílias de artistas iniciem as doações das obras. As notícias veiculadas pelos **Diários Associados** reafirmam continuamente a necessidade de estender a todas as regiões brasileiras a formação de coleções, levando-lhes a arte de outras regiões e, simultaneamente, aglutinando valores locais que pudessem circular pelo país – aqui se ressalta, mais uma vez, que o discurso está em consonância com a ideologia política, sustentada pelo “proteger”, “controlar” e “submeter”, imposta pela Ditadura Militar[33].

O primeiro espaço museológico criado por Yolanda e Chateaubriand é o museu Dona Beija, na cidade de Araxá. As orientações museográficas são inspiradas pelo livro **A Feiticeira de Araxá***,* de autoria de Thomas Leonardos, lançado em 1958. Criado por lei municipal em 11 de outubro de 1965 e inaugurado em 21 de dezembro

[33] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 239.

do mesmo ano, o museu ocupa o casarão da Praça Coronel Adolfo, 28, e o acervo inicial busca o ambiente residencial, centrado na figura histórica de Dona Beija, apelido pelo qual era conhecida Anna Jacintha de São José. O acervo é constituído por cerca de trezentas peças, incluindo mobiliário, gravuras, telas, porcelanas, utensílios domésticos e de trabalho, objetos religiosos, documentos, fotografias e obras modernas.

O anúncio do primeiro museu vem acompanhado da notícia sobre a intenção de abertura de outro museu em Porto Alegre, cidade de Ruben Berta (1907-1966), empresário brasileiro e então presidente da Varig – empresa patrocinadora de muitas iniciativas de Chateaubriand. Essa estratégia de divulgação integra a rotina das doações – quando se anuncia uma doação imediatamente divulga-se novo fato, criado para manter o interesse, prática que se estende entre os anos 1965 a 1967.[34] A organização dos equipamentos museológicos também adquire uma sistemática: enquanto Bardi se ocupa da seleção das obras nacionais e internacionais (essas aquisições aquecem o mercado das artes, especialmente, o nacional, já que muitas galerias paulistas e cariocas se envolvem no processo de seleção das obras) Chateaubriand e Yolanda ficam com a tarefa de conseguir novas adesões e de promover os futuros mecenas em eventos sociais e nos veículos de comunicação.

Como dirigentes dos museus adotam-se as funções de presidente, padrinho/madrinha e diretor, assim se mantêm as vaidades dos mecenas e doadores que são selecionados por Chateaubriand e Yolanda. Percebe-se, ainda, na gestão dos museus regionais, que em cada uma das instituições tem-se como preocupação o envolvimento do poder público: os edifícios são, geralmente, doados pela municipalidade e em alguns museus a Universidade é chamada para salvaguardar e interagir com o acervo – provavelmente essa aliança entre os museus e a Universidade tenha vindo da experiência de cessão do acervo do MAM para a USP, em 1963.

Já em meado de janeiro de 1966, ocorrem esforços para a criação de novo museu, anunciando-se a abertura da Galeria Brasiliana, em Belo Horizonte (MG). Ao mesmo tempo, veicula-se na imprensa que obras estão sendo adquiridas na galeria Guinard para os acervos dos futuros museus regionais de Olinda (PE) e Campina

---

[34] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 240.

Grande (PB). Com adesões do governador Magalhães Pinto e do reitor da universidade mineira, Aloísio Pimenta, a Galeria Brasiliana é inaugurada em 21 de janeiro de 1966, nas dependências da própria universidade. O acervo conta com dezoito obras entre pinturas e esculturas do período colonial e imperial, livros raros do Primeiro e do Segundo Reinado e a coleção de todas as obras do escritor português Camilo Castelo Branco.

Os acontecimentos que sucedem a abertura da Galeria Brasiliana apontam duas perspectivas relevantes para a reflexão sobre a campanha dos museus regionais: externamente, em meio ao endurecimento da ditadura militar, com a assinatura do Ato Institucional no. 3, no qual se restringe a participação popular na eleição de governadores e prefeitos, os **Diários Associados** divulgam intensamente a campanha dos museus regionais – fato que acaba por desviar as atenções dos acontecimentos políticos que sacodem o país para os eventos culturais. Internamente, Bardi, encarregado da museografia das instituições e, depois, da seleção das obras para os museus, demonstra sua insatisfação com o papel atribuído a Yolanda. Ele almeja a presidência, cargo destinado a Yolanda, porém num momento de nacionalismos exacerbados, Yolanda como "legítima brasileira" é o nome mais indicado. A partir do segundo semestre de 1966, Bardi é constantemente designado para viagens a Europa com a finalidade de realizar contatos e adquirir novas obras de artistas estrangeiros – o que ameniza a situação entre eles.

Em carta datada de 12 de abril de 1966, entrevê-se a mágoa de Bardi:

> Cara Dona Yolanda:
> O dr. Assis marcou uma reunião para os Museus Regionais de Olinda e Campina Grande, terça-feira próxima, dia 19, às 18 horas, no Museu de Arte de São Paulo.
> A senhora, conforme pedido do dr. Assis, deverá falar a respeito dos Museus Regionais.
> Venho lhe pedir um especial favor: o de interessar o círculo de suas amizades para presenciar a reunião. Tenho notado que nas últimas festas nem 20% dos convidados comparecem.
> P.M. Bardi[35].

O Museu de Arte Contemporânea (Olinda – PE) é inaugurado em 23 de dezembro de 1966. A diretora é Helena Lundgren, uma socialite pernambucana, e a madrinha é a artista Djanira – que também será a madrinha do Museu de Feira de

[35] Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datada de 12 de abril de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Santana. O museu é instalado num edifício tombado, a antiga cadeia eclesiástica, na Rua Treze de Maio, 126, projetada em 1722, e transformada em cadeia pública em 1874. Para o MAC Olinda, Yolanda levanta a quantia de CR$ 420 milhões, sendo a inauguração uma promoção da Varig. Segundo Lourenço, o nome escolhido, "MAC de Pernambuco", já acentua que o moderno não atrai mais investimento – agora, o melhor, seria apostar no "contemporâneo".

O acervo tem como núcleo inicial 203 obras doadas por Assis Chateaubriand, porém selecionadas por Bardi, retomando a concepção do MASP de museu de arte em geral, sendo o moderno e o contemporâneo somente dois gêneros entre os muitos representados na coleção. O próprio mecenas circula pelos ateliês da cidade para descobrir obras de artistas novos, já que diversos ateliês coletivos e grupos artísticos surgem na época, como o Movimento da Ribeira e a Oficina 154 – grupos representados na coleção. O pintor e ceramista pernambucano Tiago de Amorim recorda: "Assis Chateaubriand frequentava os ateliês do Alto da Sé com muita cautela. Ele levava artistas de Olinda para São Paulo e nos hospedava muito bem, com direito a um Rolls-Royce à nossa disposição"[36].

O ano de 1966 encerra-se com a notícia de abertura dos próximos museus: Porto Alegre, Campina Grande, Feira de Santana e Jequié (este último não avança além dos planos de Yolanda e Chateaubriand, não se concretizando, provavelmente pela morte do mecenas). Bardi começa a ser substituído em suas funções por Odorico Tavares, diretor dos **Diários Associados**, na Bahia. No início dos trabalhos, Odorico restringe sua atuação aos museus que seriam localizados na Bahia. Como o tempo, toma partido nas instituições seguintes. A essa altura, a criação acelerada dos museus regionais já recebe críticas: a principal delas, que circula nos meios culturais paulistas, é que são "museus fantasmas"[37]. Yolanda é chamada por seus opositores, costumeiramente, como "a presidente dos museus fantasmas".

Ironicamente, Chateaubriand decide que o espaço museológico de Porto Alegre se chamaria Boitatá, mas a morte repentina de Ruben Berta altera os planos do jornalista, que acelera o processo de abertura e coloca o nome do empresário no

---

[36] CAVANI, Júlio. Assis Chateaubriand também era um homem das artes. Exposição inaugurada, nesta sexta-feira, no Museu de Arte Contemporânea (MAC), em Olinda, traz peças doadas pelo seu fundador. Diário de Pernambuco. Recife. 15 dez. 2014.

[37] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 240.

novo museu, instalado nas dependências dos **Diários Associados**. Segundo Lourenço, “a ideia da mudança da Galeria Boitatá para a Galeria Ruben Berta foi instantânea. Sacudiu toda a raça Associada, do Sul ao Norte”.[38] Além disso, segundo Maria Cecília Lourenço, a sugestão para a troca do nome partiu de Yolanda, presidente dos regionais[39].

A Pinacoteca Ruben Berta começa a funcionar em março de 1967, no edifício da rádio Farroupilha, no morro Santa Tereza. O acervo é constituído por obras de Visconti, Di Cavalcanti, Guignard, Pedro Américo, Tomie Ohtake e Kazuo Wakabayashi, entre outros artistas. A escolha das obras ainda é de Bardi, totalizando hoje 125 peças. Após a morte de Chateaubriand, a direção dos **Diários** resolve transferir a coleção para a prefeitura de Porto Alegre, o que se consolida em 10 de novembro de 1971. Em 1982, o munícipio firma convênio com o estado, passando essa coleção para o Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Em 26 de março de 1967, inaugura-se o Museu Regional de Feira de Santana, em um edifício público adaptado para abrigar as obras. A atuação de Odorico Tavares é fundamental na escolha da cidade para o novo museu – junto com o de Campina Grande, esse museu representa a descentralização dos espaços museológicos das capitais nacionais. Odorico influi na escolha das obras, valorizando artistas como Carybé, Raimundo de Oliveira, Cravo Júnior, Djanira, entre outros. Reúnem-se no acervo: modernos brasileiros, ingleses e o artesanato em couro –característico da região.

Já na Paraíba, é Yolanda Penteado, madrinha e presidente da campanha, que apresenta as primeiras peças do acervo, em julho de 1967. Assis Chateaubriand, Drault Ernanny e Gean Boghaci escolhem e direcionam as referidas peças para o museu. São catalogadas 119 peças no dia 10 de agosto de 1967. Nesse período, agregam-se ao acervo outras obras de artistas de diversos movimentos nacionais e internacionais, entre eles: neoclássicos, acadêmicos, modernos, abstratos e primitivos. Doadores particulares e instituições, além de aquisições, contribuem para o acervo, particularmente com peças das três últimas décadas do século XX. Inaugurado em 20 de outubro de 1967, o museu une a Universidade e o **Diários**.

---

[38] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 246.

[39] LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 246.

Com a morte de Assis Chateaubriand, em abril de 1968, a “aventura” dos museus regionais perde o fôlego. As empresas ligadas aos **Diários Associados** entram em decadência, tendo como golpe final o fechamento da TV Tupi, em 1980. Já Yolanda passa uma temporada na Europa – quando é acionada por Bardi para regressar e assumir função na diretoria do MASP. Contudo, como já se observou, as relações entre Yolanda e Bardi não são tranquilas (assumidamente, os dois são dotados de temperamentos fortes e divergentes opiniões com relação à gestão de artes diferentes), eclodindo nos desentendimentos ocorridos durante os preparativos para a inauguração da nova sede do museu paulista.

De certo modo, a experiência dos museus regionais faz amadurecer um procedimento realizado por Yolanda com Ciccillo, no início dos anos de 1960: a aliança com as universidades locais. O MAC USP, como museu universitário, é visto por seus mecenas como uma instituição produtiva para a sociedade, uma vez que sob a salvaguarda da universidade, o acervo fica disponível para pesquisas e acesso público. Em **Tudo em Cor-de-Rosa**, Yolanda diz: “No fim da vida, Chateaubriand queria que o seu museu passasse à Universidade”[40]. E nas últimas linhas de suas memórias, elogia a boa administração do MAC USP por Walter Zanini e, por consequência, pela Universidade.

5.3 O MAC USP

O envolvimento de Yolanda com a coleção que constitui, em 1946, junto com Ciccillo, e o acervo do MAM, não cessa no ato de transferência dessas coleções para a Universidade de São Paulo: em 08 de abril de 1963, Yolanda e Ciccillo consolidam a doação de três coleções de arte moderna e contemporânea à Universidade de São Paulo[41], mas ambos permanecem a zelar pelo patrimônio que tornam público. À

---

[40] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 283.

[41] Em 1962, ocorre a primeira delas: composta de 429 obras (pinturas, esculturas, desenhos e gravuras – peças de sua coleção particular). A segunda, em 1963 – realizada em comum acordo com Yolanda Penteado – reúne 19 obras estrangeiras (pinturas e esculturas), de propriedade do casal. Essas doações foram acrescidas das 1.236 peças do MAM SP. Note-se que as peças doadas por Nelson Rockfeller e os prêmios bienais estão nesse lote do antigo MAM SP.

época, Yolanda é amiga de Ulhôa Cintra[42], médico e reitor da Universidade – o que pode ter influenciado diretamente a decisão do casal em realizar a doação[43]. Ciccillo relata que a ideia de doação à USP surge em uma viagem que realiza com Ulhôa Cintra a Londres. Para os mecenas, o principal intuito em transferir a coleção para a Universidade está na salvaguarda das peças que estariam disponíveis para a pesquisa e para o público.

Para a direção do "novo museu" é designado Walter Zanini, historiador e crítico de arte, que regressava ao Brasil após uma temporada de cerca de seis anos na Europa, onde conclui sua tese de doutorado. Envolvido pela história da arte e pela função do museu, Zanini assume antes do golpe militar (1964), preocupado em transformar o MAC USP em fórum de reflexão e lugar do fazer artístico. Logo após as doações, o "novo museu" desenvolve suas atividades no terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque Ibirapuera (mesmo prédio onde se realizam as Bienais de São Paulo). Nos primeiros tempos, a designação "Museu de Arte Contemporânea" sugere novas orientações para o acervo recentemente doado, sendo também um traço distintivo em relação ao antigo MAM.

Segundo Aracy Amaral, Yolanda acompanha com interesse as atividades do museu, sobretudo nas ações que tratam da construção de uma sede do Museu na Cidade Universitária. A historiadora e diretora da instituição, em 1983 – ano da morte de Yolanda-, relembra que quando assume a direção do Museu de Arte Contemporânea tem como intuito conduzir Yolanda à presidência honorária do Museu.

---

[42] Antônio Barros de Ulhôa Cintra (1907-1998). De família tradicional de São Paulo, é sobrinho do professor de pediatria Delphino Pinheiro de Ulhôa Cintra. Forma-se na Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (FMUSP), em 1930. Rege a Universidade de São Paulo no início da década de 1960 e, mais tarde, é secretário da Educação do governo Abreu Sodré. É um dos responsáveis pela criação da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), por lei 5.918 de 18 de outubro de 1960, sancionada pelo governador Carvalho Pinto. Ulhôa Cintra compõe o primeiro Conselho Superior da FAPESP, como presidente, cargo que manteve até 1973. http://www.academiamedicinasaopaulo.org.br/biografias/15/BIOGRAFIA-ANTONIO-BARROS-DE-ULHOA-CINTRA.pdf. Acesso em 27 dez. 2014.

[43] O relacionamento de Yolanda com Ulhôa Cintra é "romantizado" por diversas pessoas próximas aos dois. Maria Adelaide Amaral sugere que Martinho, personagem do médico pobre e idealista apaixonado por Yolanda na mocidade, na minissérie **Um Só Coração**, fosse Ulhôa Cintra. O que de fato se sabe é da atividade conjunta em ações beneméritas, como a constituição da Santa Casa de Misericórdia de Leme ou o posto de saúde na Fazenda Empyreo.

Contudo, o **Diário Oficial que nomeava** Yolanda somente é publicado na semana de sua morte[44].

De fato, o MAC USP é uma das últimas empreitadas de Yolanda. A partir do final da campanha dos museus regionais – muito prejudicada pelo falecimento de Assis Chateaubriand – e de seu afastamento do MASP, Yolanda adentra na década de 1970 batalhando para que o MAC USP tivesse uma nova sede na Cidade Universitária. Através de sua influência política, ela consegue uma dotação do governo do estado de São Paulo para o projeto arquitetônico de Jorge Wilheim e Paulo Mendes da Rocha, em 1973. O projeto é desenvolvido no ano seguinte e seria realizado onde hoje está a Praça do Relógio, no campus da USP. Por falta de recursos, a construção da nova sede do museu nunca se concretizou.

Dez anos mais tarde, mesmo quando sua saúde já está bastante debilitada[45], Yolanda recebe Aracy Amaral em sua casa para discutir sobre novo projeto de sede para o MAC USP:

> Conversamos sobre o MAC e expus-lhe meus planos, nos quais a prioridade máxima é a construção definitiva do edifício do museu na Cidade Universitária. Seu rosto se iluminou suavemente e pareceu recobrar ânimo de repente: pediu à secretária uma pasta com cartas ou papéis sobre o assunto. Queria mostrar-me seu empenho em outros tempos para essa construção[46].

O projeto, discutido entusiasticamente por Yolanda e Aracy Amaral, é de autoria de Carlos Lemos para uma nova sede no campus da universidade. Também esse não se concretiza.[47] Na década de 1990, o MAC USP consegue um espaço no

---

[44] AMARAL, Aracy. Yolanda Penteado e o MAC. Vogue Brasil, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984.

[45] Yolanda Penteado desenvolve câncer no estômago e passa por um longo e sofrido tratamento de saúde, até que falece na Universidade de Stanford (EUA), em agosto de 1983. Depoimentos como de Ana Rosa Silva, uma de suas funcionárias, Murilo de Araújo, pertencente ao seu círculo de amizades, Dr. Silvano Raia, médico e assistente de Ulhôa Cintra e Maria de Lourdes Lopes Capacci, sua médica, atestam que seus últimos momentos foram cercados por uma rotina solitária e difícil. O “ar de grande dama”, porém, nunca a abandonou, mesmo nos períodos nos quais a doença se mostra mais agressiva. Depoimentos realizados entre outubro e dezembro de 2014.

[46] AMARAL, Aracy. Yolanda Penteado e o MAC. Vogue Brasil, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984.

[47] Rino Levi, isoladamente, Jorge Wilheim e Paulo Mendes da Rocha, em parceria, e depois Carlos Lemos elaboram projetos para o MAC USP, mas nenhum deles é realizado. No caso da unidade da USP, quem termina por desenvolvê-lo é a equipe do Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (FUNFUSP). Mais tarde, a instituição se envolveria em outro debate arquitetônico quando, em 2001, sua direção cogita construir uma nova sede na Água Branca, bairro da zona oeste de São Paulo. O arquiteto suíço Bernard Tschumi vence um polêmico concurso para o projeto do edifício. A iniciativa

campus da USP, porém, o projeto é desenvolvido pelo FUNDUSP – órgão responsável pelas construções universitárias no campus. É somente em 2012, que o MAC USP recebe uma nova sede, no Parque Ibirapuera (antiga sede do DETRAN) capaz de abrigar sua coleção. Yolanda não teve oportunidade de ver a nova fase do MAC USP, com sede no Parque Ibirapuera, que por coincidência foi idealizado por Ciccillo, durante as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo – na mesma ocasião que Yolanda está se empenhando para conseguir as mais expressivas obras internacionais para a Bienal de 1953.

Em algumas entrevistas, Yolanda não se considera mecenas – talvez, ela não fosse mesmo, uma vez que sua ação é diversa daquela desenvolvida por Ciccillo e por Chateaubriand, suas referências e seus grandes companheiros no mundo das artes. Ela não é propriamente uma "executiva" na gestão das artes, mas "faz acontecer" por meio de sua rede de contatos. Yolanda, Ciccillo e Assis Chateaubriand inauguram um mecenato moderno no Brasil. Somam suas atividades empresariais ao cenário artístico nacional e internacional, num lapso marcado por uma transição política que se desloca do nacionalismo de Vargas ao desenvolvimentismo de JK, até chegar à ditadura militar, passando pela implantação definitiva de uma sociedade urbana modernizada segundo os padrões capitalistas. Essa atmosfera política, econômica e social, fez emergir uma nova geração de mecenas, imbuída de uma nova sensibilidade estética e novos hábitos frente à arte. Tendo como carro-chefe a arte, Yolanda e Chateaubriand apostaram poder e prestígio social na formação do Museu de Arte de São Paulo (1947) e na criação dos museus regionais (1965-1967).

À frente das instituições – o MASP e a campanha dos museus regionais – projeta-se Yolanda como representante da burguesia que emerge nacionalmente. Seus esforços na gestão das artes são o reconhecimento (e por que não a legitimação?), especialmente quando ela recebe o convite para ser presidente do Conselho Honorífico do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

---

também não foi adiante. http://arcoweb.com.br/projetodesign/memoria/museu-arte-contemporanea-usp-17-09-2010. Acesso em 27 dez. 2014.

Foto 54 - Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, em visita a VIII Bienal de São Paulo, 23 de setembro de 1965

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Foto 55 - Em assembleia universitária, na Faculdade de Direito, o reitor da USP, Prof. Gama e Silva, entrega à Sra. Yolanda Penteado o diploma de Benemerência. À direita, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, o qual se entregou o título de doutor “honoris causa”, 06 dez. 1963

Fonte: Fonte: O Estado de S. Paulo

Foto 56: Foto de notícia do Diário da Noite que traz a seguinte manchete: “Industrial americano doa 25 milhões aos Museus Regionais”, 20 de janeiro de 1966 (notícia na íntegra, em anexo)

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Foto 57: Inauguração da 1ª. Bienal de Artes Plásticas da Bahia, Convento do Carmo, Salvador/BA. Na foto, Governador Antonio Lomanto Júnior, Pedro Ribeiro, Assis Chateaubriand e Yolanda Penteado, presidente da comissão dos museus regionais do Brasil, 8 de janeiro de 1967

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Foto 58 - Na residência de Yolanda Penteado, almoço em homenagem ao pianista argentino Bruno Leonardo Gelber. Ao fundo, o jornalista Assis Chateaubriand e seu secretário, Honorato Candido de Oliveira, 21 de julho de 1967

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Foto 59 - Convite para a inauguração da nova sede do MASP, 07 de novembro de 1968

Honrados com a presença de Sua Majestade Elizabeth II e de Sua Alteza Real o Principe Philip, Duque de Edimburgo, o Prefeito da Cidade de São Paulo, a Senhora Faria Lima e a Diretoria do Museu de Arte Assis Chateaubriand têm o prazer de convidar

_____

para a inauguração da nova sede do Museu, a realizar-se no dia 7 de novembro de 1968, às 10.30 horas, na avenida Paulista, 1578

Traje Passeio

Pede-se a apresentação dêste convite à entrada

Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Foto 60 - O governador Laudo Natel conversa com D. Yolanda Penteado sobre a entrega das obras ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, vendo-se ainda, o Prof. Miguel Reale, reitor da USP, 01 dez. 1972

Fonte: O Estado de S. Paulo

Foto 61 - Presidente Emílio G. Médici abraçando Yolanda Penteado, 1971

Fonte: O Estado de S. Paulo

CONCLUSÃO

> Gostei mais da minha época do que de hoje. Minha mocidade foi uma valsa vienense, um mar de rosas. Pode-se dizer o mesmo da mocidade de hoje?
>
> Yolanda Penteado

Atuando no período que se inicia na ditadura de Vargas, atravessa o desenvolvimentismo de JK e se estende à ditadura militar, Yolanda, Ciccillo e Chatô foram figuras-chave na reorganização do panorama artístico de seu tempo, inserindo-se, pois, como agentes corresponsáveis pela construção da sociedade urbano-industrial que se firmava. Eles integram uma geração de mecenas imbuída de uma nova sensibilidade estética e novos hábitos frente à arte. Note-se que muito antes do que se convenciona tratar sobre o interesse do mundo empresarial nos anos de 1980, as ações de Yolanda, Ciccillo e Chatô mostram que esse movimento é muito anterior: seu início está entre os anos de 1940 e 1960. Juntos, inauguram um mecenato moderno no Brasil, no qual suas atividades empresariais se entrelaçam ao cenário artístico nacional e internacional.

Carregando já o prestígio social de família – lembremo-nos de que Yolanda é “herdeira” da tia, Olívia Guedes – a atenção de Yolanda volta-se à aliança com o capital internacional, tendo a cultura e a arte como fatores distintivos. Tendo como carro-chefe a arte moderna (cujas fases atravessam, até chegar à chamada arte contemporânea), Yolanda e Ciccillo apostam recursos econômicos e, sobretudo,

prestígio social, na formação de sua coleção (1946), na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM (1947) e na organização da Bienal de São Paulo (1951). No entanto, ao casal não basta o ato de colecionar: como agentes modernos, e seguindo o modelo norte-americano, eles querem liderar instituições e gerir as inovações da arte no país.

À frente dessas instituições modernas, tornam-se legítimos representantes da burguesia industrial nacional, influenciada pela política cultural norte-americana, cujo porta-voz no Brasil era Nelson Rockefeller. Yolanda tem papel fundamental nas ousadias e nas ações de mecenato de Ciccillo. Como "quatrocentona" assumida, ela agrega valor "aristocrático" à atuação do industrial imigrante. As relações pessoais de Yolanda a auxiliam na promoção da arte moderna nacional e internacional. Além disso, ela eleva São Paulo à posição de centro econômico e cultural. Sua rede de contatos sociais, composta de artistas modernos nacionais e internacionais, políticos, empresários e corpo diplomático, é de extrema importância para a consolidação do MAM e, particularmente, das bienais.

Além de outras dezenas de referência, as memórias de Yolanda, reveladas na autobiografia **Tudo em cor-de-rosa**, auxiliam na compreensão dos principais fatos e motivações que formam e consolidam as duas instituições pelas quais o País teve acesso às tendências internacionais e pôde mostrar, em circuito internacional, a produção brasileira. Yolanda atua constantemente nos bastidores: na documentação que registra a emergência das instituições, percebem-se referências a D. Yolanda, às suas sugestões, às suas ações como "embaixadora das artes" e/ou como anfitriã detalhista.

A Fazenda Empyreo é colocada como "lugar-símbolo", onde grandes reuniões são organizadas para "seduzir" os eventuais parceiros nas ações empresariais e de promoção das artes. Em diversas ocasiões, Yolanda reafirma: "Toda a minha vida está ligada à Fazenda Empyreo"[1]. Essa ligação afetiva é levada por Yolanda a todos os lugares por onde passa. Por mais que se tornasse "uma cidadã do mundo", que falasse diversos idiomas, que tratasse com a elite paulistana e depois com milionários, personalidades, intelectuais e artistas internacionais, Yolanda jamais deixa de ser a "Caipirinha de Leme", "a Duquesa" e a "*Principessa*" –

[1] PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor-de-Rosa**. São Paulo: Nova Fronteira, 1976, p. 37.

essas personalidades convivem em uma mesma mulher ligada, sobretudo, à terra. A fazenda ganha destaque nas recepções organizadas para a abertura de algumas edições das bienais e, principalmente, na festa do I Festival Internacional de Cinema.

Além disso, Yolanda e Ciccilo participaram ativamente de outras ações culturais, como a criação do TBC e da Vera Cruz. O teatro e o cinema, segmentos culturais relativamente novos e difíceis para a realidade brasileira da época, ocuparam espaço na agenda empresarial do casal. A profissionalização das categorias envolvidas com teatro e cinema deve muito aos investimentos de Zampari, Ciccillo e Yolanda. Entre os anos de 1948 e 1964, o TBC renova a estética do teatro brasileiro e é, simultaneamente, origem de outras companhias teatrais, , como vimos. A Vera Cruz forma um número relevante de profissionais em diferentes áreas da atividade cinematográfica, emergindo a partir dela outras produtoras cinematográficas, como a Brasil Filmes, a Companhia Cinematográfica Maristela e a Kino Filmes, de Amácio Mazzaropi.

Menos responsável pelas “ações executivas” (talvez, por sua condição de mulher) Yolanda torna-se peça fundamental na estratégia de atuação do casal: como “gran dama”, ela imprime às ações a sofisticação e o prestígio social que os negócios empresariais necessitam naquele momento. Sua posição social representa, ao mesmo tempo, a tradição agrária do país e o avanço do que seria o moderno. A união de Yolanda e Ciccillo agrega a burguesia fundiária à urbana. A escolha pela arte moderna demonstra a intenção dos mecenas de trazer para o país a arte que seria a mais “avançada” de sua época.

Entre os anos de 1962 e 1963, quando se separam, doam suas coleções particulares e transferem o acervo do MAM para a Universidade de São Paulo, Yolanda e Ciccillo encontram a solução que julgam mais pertinente para o impasse que vivem naqueles dias. Para Ciccillo, a organização das bienais se tornaria algo mais vantajoso para suas ambições econômicas e sociais, uma vez que a manutenção das coleções já se tornava de difícil gerenciamento. Já para Yolanda, a transferência para a Universidade assegura a salvaguarda do acervo e a possibilidade de novas pesquisas sobre as peças. Além disso, Yolanda encontra na figura de Ulhôa Cintra a garantia de continuidade destes propósitos. Ela julga essa

decisão tão acertada que, quando o mesmo acontece com alguns dos museus regionais, ela apoia de forma integral.

O fim do casamento não significa de forma alguma o encerramento das atividades de Yolanda como gestora das artes. Pelo contrário, permite ver que sua relação com Chateaubriand também aponta para a mesma aliança da arte com o mundo empresarial. Nessa relação, Yolanda continua representando a tradição, ao passo que Chatô seria o migrante enriquecido pelo poder da indústria, no caso a da comunicação. Ela está constantemente presente nas “cerimônias de batismo” das obras de arte que Bardi e Chatô selecionam para “seu museu de arte”, influencia suas amigas abastadas para a aquisição e doação das peças e fornece a figura midiática perfeita para que outros doadores se espelhem no seu modelo de mecenato. O MASP se ergue, em grande parte, pelo prestígio de Yolanda, expertise de Bardi e tino comercial de Chatô.

Na década de 1960, as atuações no MASP e nos museus regionais – parcerias com Chateaubriand – levam Yolanda dos bastidores da gestão das artes para o papel de dirigente de instituições (é nesse momento que ela passa a ser de fato gestora das artes e adquire essa consciência). Esse novo patamar é enfrentado com firmeza por Yolanda. Nas correspondências e depoimentos coletados para esta pesquisa, a presença potente (às vezes autoritária) é assinalada com fortes traços. Embora as dificuldades não sejam poucas - conflitos nas relações sociais se evidenciam, como na cerimônia da abertura da nova sede do MASP, em 1968 - são justamente seus contatos sociais que a salvaguardam nas ações devotadas às artes.

Nos museus regionais se sente um movimento de descentralização da arte moderna – os planos de Chateaubriand e Yolanda para a constituição de museus que pudessem promover a arte em diversas regiões no Brasil parecem caminhar na contramão dos ideais de Ciccillo (que aposta nas bienais como um fluxo constante entre a arte moderna brasileira e a internacional). No entanto, trata-se de falsa aparência: Chateaubriand e Yolanda estão, na verdade, contribuindo para uma integração do circuito nacional e internacional. É preciso mencionar que a aquisição de muitas obras se dá em galerias internacionais, capitaneadas por Bardi e Chateaubriand, e outras são adquiridas nas galerias de grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, os acervos regionais também tentam

integrar-se à arte produzida em outros lugares. De uma forma ou de outra, esse movimento coaduna com a política de integração nacional que o regime militar tinha proposto para o Estado Brasileiro e aquece o mercado das artes.

Yolanda “fazendeira”, “anfitriã”, “embaixadora”, “madrinha”, “presidente” e “diretora”: eis os adjetivos que caracterizam sua gestão frente às artes. Durante sua trajetória, ela mostra a visão de contexto e articulação com as diversas esferas que participam do circuito artístico nacional e internacional, sendo, ela própria, parte integrante do cenário artístico-cultural brasileiro. A ressignificação de seu papel como gestora das artes se dá na Universidade de São Paulo, quando luta por uma nova sede para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Valendo-se de seus contatos, Yolanda busca melhores condições para o abrigo e exibição desse acervo. Infelizmente, a morte chega antes de completar essa missão. Isso não impede, contudo, o reconhecimento de sua trajetória e de sua contribuição para o mundo das artes nacionais e internacionais.

REFERÊNCIAS

Livros, Artigos, Dissertações e Teses

ABRIL CULTURAL, **A pintura no Brasil**. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

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

AJZENBERG, Elza. **MAC Virtual: Prêmios Bienais**. São Paulo: MAC USP, 2004.

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

ALMEIDA, Candido José Mendes de & DA-RIN, Silvio (org.) **Marketing cultural ao vivo: depoimentos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

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

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

AMARAL, Aracy. (org.). **Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: perfil de um acervo**, São Paulo: Techint, 1988.

AMARAL, Aracy. **Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970.** São Paulo: Nobel, 1984.

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

AMARAL, Aracy. Yolanda Penteado e o MAC. **Vogue Brasil**, edição extra, especial sobre Yolanda Penteado, 1984.

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

ANDRADE, Mário. Esta paulista família. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 2 jul. 1939.

ARGAN, Carlo. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos.** São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ARRUDA BOTELHO, Cândida Maria de. **Fazendas paulistas do ciclo do café**. Editora Nova Fronteira, 1984.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo meio século.** Tese de Livre-Docência. São Paulo, Departamento de Sociologia, FFLCH USP, 2000.

BARDI, Pietro Maria. **A cultura nacional e a presença do MASP**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda., 1982.

BENHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BERTANI, Roberto. **A Arte da Gestão de Conflitos: Processos e Procedimentos no Devir do Colecionismo**. São Paulo: UNESP, 2006 (Dissertação de mestrado).

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

BLOOM, Philip. **Ter e Manter – Uma História Íntima de Colecionadores e Coleções**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BONOMI, Maria. Bienal Sempre. **Revista da USP**, no. 52, dez./fev.2001-2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: EDUSP, 1983.

BRILL, Alice. **Mário Zanini e seu tempo**, São Paulo: Perspectiva, 1984.

BRUNO, Ernani Silva. **História e Tradições da Cidade de São Paulo (Palacetes e Chalés).** São Paulo: Hucitec, 1984.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago. 2005.

CAMARGOS, Márcia. **Villa Kyrial - Crônica da Belle Époque Paulistana**. Editora Senac, 1990.

CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. **90 Anos Depois – A Semana de Arte Moderna – 1922/2012.** São Paulo: Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo de São Paulo, 2012.

CARVALHO, Ana Cristina Barreto de. **Gestão de Patrimônio Museológico: As Redes de Museus**. São Paulo: ECA USP, 2008 (tese de doutoramento apresentada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo).

CEZARETTI, Maria Elisa Linardi de Oliveira. **Olhar em Suspensão: Giorgio Moranti e a Natureza-Morta**. São Paulo: ECA USP, 2002 (tese de doutoramento).

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

COELHO, Teixeira. **O Brasil no Século da Arte – A Coleção MAC USP**. São Paulo: MAC USP/AAMAC, 2000.

CRUZ, Vera. 1949/1954. Um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**. vol.56 no.3 São Paulo July/Sept. 2004.

DASTRE, Nino. **Um Só Coração. A Recriação Ficcional de Yolanda Penteado.** São Paulo: Universidade Paulista – UNIP, 2007 (dissertação de mestrado).

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

FARINA, Maria Sílvia Eisle. **Identidade e a arte de Maria Martins.** São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2008.

FARINHA, Ana Maria Antunes. **Gestão de Museus: Coleção e Mediação**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011 (tese de doutoramento).

GONÇALVES, L.R. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1992.

GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Companhia Cinematográfica Vera Cruz: inspiração europeia e discurso de brasilidade. **INTERCOM – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação.** São Paulo, v. 33, n.1, p. 127-144. 2010.

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

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. Madrid, Ed. Castella, 1969.

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

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **Higienópolis – grandeza e decadência de um bairro paulistano**. São Paulo: Departametno do Patrimônio Histórico/Divisão do Arquivo Histórico, vol. 17, sd.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O palacete paulistano e outras formas de morar da elite cafeeira: 1867-1918**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

MACÊDO, Vanessa Guimarães de. **A Companhia Cinematográfica Vera Cruz: Introdução de Novas Tecnologias (Década de 1950).** São Caetano do Sul: Universidade Municipal de São Caetano do Sul – IMES, 2005.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **Yes, nós temos bananas – cinema industrial paulista: a companhia cinematográfica, atrizes de cinema e Eliane Lage.** São Paulo: Alameda, 2011.

MAGALHÃES, Ana. **Classicismo, Realismo, Vanguarda – Pintura Italiana no Entreguerras.** São Paulo: MAC USP, 2012.

MANTOAN, Marcos. **Experiências em Arte Contemporânea: Centro Cultural Banco do Brasil**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2010 (dissertação).

MASP 60 ANOS: A HISTÓRIA EM TRÊS TEMPOS. São Paulo: MASP/Mercedes-Benz, 2008.

MATTAR, Denise. **Trama Ativa/Living Texture**. São Paulo: Pinacoteca/Imprensa Oficial, 2013.

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

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil.** São Paulo, Cia das Letras, 1994, p. 482.

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

MOURA, Luanda de. **Mecenato: Atores, Objetos e Práticas.** Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Centro de Pesquisa e documento de História Contemporânea do Brasil, 2012 (dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais).

NORA, Pierre. “Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares”, **Projeto História**, n. 10, dez. 1993, p. 7-28.

NORA, Pierre. **Os Lugares da Memória**. Paris: Galimard, 1984.

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1990.

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

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

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

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

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

PINHO, Diva Benevides. **Mercado de Arte: Ensaio de Economia da Arte**. São Paulo: ESETEC, 2009.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da Cultura e Desenvolvimento Sustentável: O Caleidoscópio da Cultura.** Barueri: Manole, 2007.

REIS, Ana Carla Fonseca. **Marketing Cultural – Revisão do arcabouço teórico-conceitual e contribuição à análise da postura empresarial.** Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade (FEA USP), 1996 (Dissertação).

SEVCENKO, Nicolau. Exposição Mostra Fúria da Arte Italiana do Século 20. **Folha de S. Paulo**, s/d.

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

SILVEIRA, Joel. **A milésima segunda noite da Av. Paulista**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

VALIATI, Leandro. **Economia da cultura em perspectiva institucional: mecenato no empresariado urbano-industrial ascendente (1947-1960).** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Economia da Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS, 2013.

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

Documentação

Carta assinada por Luiz Hossaka, em nome de Pietro Maria Bardi, para Yolanda Penteado, datada de 11 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

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

Carta de Pietro Maria Bardi para Edmundo Monteiro, datada de 10 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datada de 12 de abril de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datada de 7 de outubro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda, datada de 27 de setembro de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Carta de Pietro Maria Bardi para Yolanda, s/d. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Carta de Yolanda para Ciccillo, de 31 de março de 1951, de Berna, sobre negociação da vinda de artistas suíços ao Brasil. Arquivo Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

Carta de Yolanda Penteado para Edmundo Monteiro e Pietro Maria Bardi, sem data. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Documento A-0092.1/Carta encaminhando foto de obra de Ticiano (retrato de Lavínia), com foto (ver A-0092.2), disponível para aquisição. Arquivo Eva Klabin.

Jornais e documentos coletados no Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Telegrama de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datado de 2 de maio de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Telegrama de Pietro Maria Bardi para Yolanda Penteado, datado de 7 de maio de 1968. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Texto e recorte de jornal “O Museu de Arte de São Paulo na Europa. Bons resultados da viagem de D. Yolanda”. s/autor e s/da. Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Sites

AJZENBERG, Elza. Francisco Matarazzo Sobrinho: A Constituição do MAC USP. **Revista Museu**. In: www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=8074. Acesso 23 nov. 2014.

AJZENBERG, Elza. Grupo Santa Helena. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_gsh.htm>. Acesso 08 jan. 2015.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. As três identidades do discurso autobiográfico: Reflexões sobre a obra de Pedro Navas. **Cadernos de Semiótica Aplicada.** V. 10, n. 2, 2012. In: http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5601/444. Acesso em 17 jan. 2015.

CRUZ, Vera. 1949/1954 Um sonho do cinema brasileiro. **Ciência e Cultura**. vol.56 no.3 São Paulo July/Sept. 2004. http.//www.arquivoestado.sp.gov.br/materiais/anteriores/edicao01/materia03. Acesso em 15 out. 2014.

http://arcoweb.com.br/projetodesign/memoria/museu-arte-contemporanea-usp-17-09-2010. Acesso em 27 dez. 2014.

http://campinasnostalgica.wordpress.com/2014/06/27/mulher-de-fibra/

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1646/lina-bo-bardi. Acesso em 23 dez. 2014.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari. Acesso em 08 dez. 2014.

http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3761/familia-artistica-paulista-fap. Acesso 8 jan. 2015.

http://masp.art.br/masp2010/acervo_sobre_o_acervo_do_masp.php. Acesso em 23 dez. 2014

http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_historico.php. Acesso em 30 dez. 2014.

http://masp.art.br/sobreomasp/historico.php. Acesso em 15 dez. 2014.

http://novo.itaucultural.org.br/obsglossario/mecenato/. Acesso: 05 out. 2013.

http://www.guggenheim-venice.it/. Acesso 8 jan. 2015.

http://www.academiamedicinasaopaulo.org.br/biografias/15/BIOGRAFIA-ANTONIO-BARROS-DE-ULHOA-CINTRA.pdf. Acesso em 27 dez. 2014.

http://www.institutobardi.com.br/biografia_bardi.asp. Acesso em 23 dez. 2014.

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252004000300025&script=sci_arttext. Acesso em 05 dez. 2014

MAGALHÃES, Ana. Um outro Acervo do MAC USP: **Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963**. In: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%E7oes/2012/outroacervo/curadoria.htm. Acesso em 23 nov. 2014.

Depoimentos

Aida Cristina Cordeiro, realizado em 04 de novembro de 2014.

Ana Rosa Silva, realizado em 12 de novembro de 2014.

Denise Mattar, realizado em 22 de outubro de 2014.

Dr. Silvano Raia, realizado em 30 de outubro de 2014.

Eliane Lage, realizado em 03 de dezembro de 2014.

Maria Aparecida Urban Schrank, nascida em Leme, no dia 24 de fevereiro de 1915, filha de Rafael Urban e Alzira Sampaio Urban, Museu Histórico Municipal de Leme, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013.

Maria Adelaide Amaral, realizado em 03 de outubro de 2014.

Maria Bonomi, realizado em 05 de outubro de 2014.

Maria de Lourdes Lopes Capacci, realizado em 19 de novembro de 2014.

Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte (Pé Leve), em 20 de novembro de 2014.

Murilo Araújo, realizado em 12 de novembro de 2014.

Nydia Lícia Quincas Pincherle Cardoso, em 07 de novembro de 2014.

Sebastião Bueno, realizado em 22 de novembro de 2014.

Arquivos

Acervo FolhaPress, São Paulo/SP.

Acervo Instituto Moreira Salles.

Acervo Última Hora/FolhaPress, São Paulo/SP.

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

Arquivo Histórico Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP.

Arquivo de Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte.

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

Família Piva – atual proprietária da fazenda Empyreo.

Fundação Cultural Ema Gordon Klabin

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

ANEXOS

Foto 62 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1960

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

Foto 63 – Certidão de Nascimento de Yolanda Penteado

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
OFICIAL DE REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
E DE INTERDIÇÕES E TUTELAS DA SEDE
COMARCA DE LEME - ESTADO DE SÃO PAULO

Antonio Carlos Godoi
Oficial Designado

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que às fls. 9 verso, sob o nº 16, do livro nº A-6 de assentamentos de nascimentos, está registrado o de

YOLANDA PENTEADO,

do sexo feminino, ocorrido na fazenda Empireo , no dia seis de janeiro de mil novecentos e três, às 10:00 horas.

A registrada é filha

de JUVENAL PENTEADO
natural de Campinas,
e de GUIOMAR ATALIBA PENTEADO
natural de Campinas,
sendo avós

paternos João Carlos Leite Penteado
e Maria Higinia Leite Penteado
e maternos Barão Ataliba
e Baroneza Ataliba

Foi declarante: Carlos Albers.
Registro feito no dia 12 de janeiro de 1903.

Observações: À margem consta Elementos de Retificação.

O referido é verdade e dou fé.

Leme, 8 de janeiro de 2004

Oficial do Registro Civil das Pessoas Naturais
13 610-000 - LEME - S.P
Roberta Maria Viginoti
ESCREVENTE AUTORIZADA

Selos recolhidos por verba

Rua Rafael de Barros, 472 - Centro - Leme/SP - CEP: 13610-200 - Fone: (19) 3571-5852 - Fax: (19) 3571-1359 - e-mail: rcivileme@ig.com.br

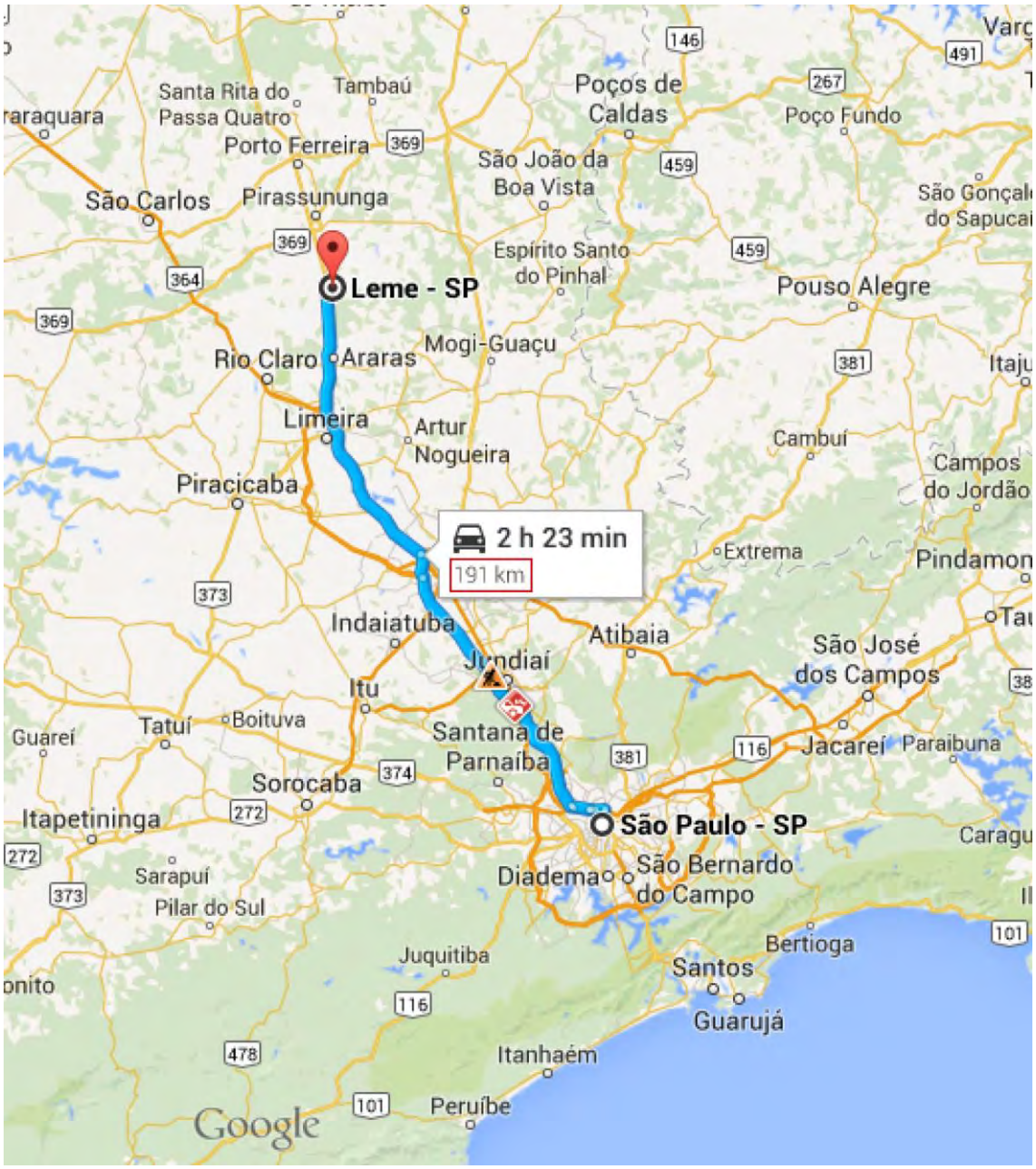
1128G-02000-1003

1128G - AA 000479

VÁLIDO EM TODO O TERRITÓRIO NACIONAL SEM EMENDAS E/OU RASURAS

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

Foto 64 – Mapa com trajeto de São Paulo a Leme



Fonte: Google Maps

Foto 65 - Placa presente na Fazenda Empyreo

Fonte: Marcos Mantoan - visita técnica realizada em 12 de abril de 2013

Dados Cronológicos

Contexto Geral	Yolanda Penteado
1903	Nasce na fazenda Empyreo, no município de Leme/SP. Filha de Juvenal Leite Penteado e de Guiomar de Ataliba Nogueira. Yolanda tem na descendência paterna relações de parentesco com João Corrêa Penteado e Izabel Paes de Barros.
1911 Oswald de Andrade funda o periódico "O Pirralho"	A família se instala na esquina da rua Ipiranga com a avenida Rio Branco, em um casarão que pertence ao barão de Pirapitingui, construído por Ramos de Azevedo.
1912 Ao chegar da Europa, Oswald traz notícias das vanguardas, como as propostas sugeridas no **Manifesto Futurista** do poeta italiano Marinetti.	
1913 Exposição do pintor Lasar Segall em Campinas (São Paulo)	
1914 Marcel Duchamp lança os *ready-mades*	
1915 O poeta Ronald de Carvalho participa da fundação da revista *Orfeu*, dirigida em Portugal por Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro.	

1917 Exposição de Anita Malfatti. O escritor Monteiro Lobato escreve o **artigo Paranoia ou Mistificação?** - acirrada crítica às inovações trazidas por Anita, provocando forte polêmica com os principais artistas do movimento modernista	
1918 É lançado o *Manifesto Dadá*	
1919 Surgimento do Fascismo na Itália e adesão de Marinetti	Conhece Francisco Assis Chateaubriand.
1920 Oswald de Andrade e Menotti del Picchia fundam a revista **Papel e Tinta**. Graça Aranha publica **Estética da Vida.** Victor Brecheret expõe as maquetes do Monumento às Bandeiras (SP). Exposição de Anita Malfatti e John Graz.	Flerte com Santos Dumont.
1921 Oswald de Andrade publica **Meu Poeta Futurista** e Mário de Andrade responde com **Futurista?!.** Mário publica o artigo **Mestres do Passado**	Casamento com Jayme da Silva Telles
13.fev.1922 A Semana de Arte Moderna é inaugurada no Teatro Municipal de São Paulo, com palestra do escritor Graça Aranha, ilustrada por comentários musicais e poemas de Guilherme de Almeida. Os eventos do primeiro dia acontecem normalmente. Após longo discurso de Graça Aranha, um conjunto de câmara ocupa o palco para executar obras de Villa-Lobos.	

13.fev.1922 Depois do intervalo, Ronald de Carvalho discorre sobre pintura e escultura modernas. Diante das vaias do público, Ronald de Carvalho devolve: "Cada um fala com a voz que Deus lhe deu". Um recital de música, comandado pelo maestro Ernani Braga, encerra as atividades deste dia. **15.fev.1922** A segunda noite se inicia com um discurso de Menotti del Picchia sobre romancistas contemporâneos, acompanhado por leitura de poemas e números de dança. Quando se anuncia a presença de Oswald de Andrade, as vaias e insultos na plateia são ensurdecedores, cessando somente quando sobe ao palco a aclamada pianista Guiomar Novaes. Heitor Villa-Lobos também se apresenta no palco do Municipal, apoiado em uma bengala e calçando chinelo em um dos pés. **17.fev.1922** A última noite da programação é totalmente dedicada à música de Villa-Lobos. As vaias continuam até que a maioria pede silêncio para ouvir o concerto. **1922** Logo após A Semana de Arte Moderna, a revista **Klaxon** é lançada. Mário de Andrade lança **Paulicéia Desvairada**, livro de poesias no qual os procedimentos poéticos arrojados são reunidos. Oswald de Andrade lança **Os Condenados**.	
1923	Olívia Guedes Penteado traz consigo de Paris obras de Picasso, Foujita, Léger, Marie Laurencin, e passa a ocupar posição central no ambiente cultural de São Paulo.

1924 18 de março - Oswald de Andrade lança o Manifesto Pau Brasil. Excursão ao carnaval do Rio de Janeiro e às cidades históricas mineiras com outros intelectuais brasileiros e Blaise Cendras.	
1925	O palacete de Dona Olívia, projetado por Ramos de Azevedo com sua decoração rococó, recebe como anexo o Salão Modernista para acolher os seus amigos modernistas, um ambiente especial também chamada de "A Galeria de Arte Moderna", realizada por Lasar Segall.
1928 Lança-se o Manifesto Antropófago, escrito por Oswaldo de Andrade, no primeiro número da recém-fundada *Revista de Antropofagia*, veículo de difusão do movimento antropofágico brasileiro.	
1929	Falência do marido.
1930 Exposição da Casa Modernista da Rua Itápolis - Warchavchik (São Paulo e Campinas/SP); Exposição da Escola de Paris: Geo Charles e Vicente do Rego Monteiro (Recife/PE, Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP); XXXVIII Salão Nacional de Belas-Artes (Rio de Janeiro/RJ); Lúcio Costa é nomeado para a direção da Escola Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro/RJ); Luta política toma formas radicais – fim da política do “café com leite”, implantada por oligarquias paulistas e mineiras (Brasil); Washington Luís é deposto e Getúlio Vargas assume o governo provisório (Brasil); É criado o Ministério do Trabalho (Brasil);	Juvenal Penteado falece e o casal adquire a fazenda Empyreo.

1930/1935 Repressão à ação radical do operariado (São Paulo/SP);	
1930/1937 Codificação da Legislação Trabalhista (CLT) (Brasil);	
1932 Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM (São Paulo/SP); Clube dos Artistas Modernos - CAM (São Paulo/SP); Revolução Constitucionalista (São Paulo/SP); Criação do Conselho de Orientação Artística pela Secretaria da Educação do Estado, órgão responsável pela instalação do Salão de Belas Artes que irá existir até 1934 (Brasil); Partido Democrático rompe com o governo (Brasil); Governo Vargas lança novo código eleitoral (Brasil);	Praga do Algodão. Morre Santos Dumont, no Guarujá/SP.
1933 Exposição de Desenhos de Crianças e Loucos, no CAM (São Paulo/SP); Exposição de Arte Moderna da SPAM (São Paulo/SP); Encenação de O Bailado do Deus Morto no Teatro da Experiência - CAM (São Paulo/SP); Carnaval na Cidade de SPAM (São Paulo/SP); Revista Acadêmica (São Paulo/SP); Conferências sobre Artes Plásticas e outros temas no CAM (São Paulo/SP);	Investe no bicho-da-seda. Conhece Ciccillo Matarazzo.

1933 Marcha integralista em São Paulo (São Paulo/SP); Eleições para a Assembleia Constituinte (Brasil);	
1933/1945 Expansão progressiva da indústria brasileira, principalmente no período da II Guerra Mundial, entre 1939 a 1945 (Brasil);	
1934 Exposição às Matas Virgens de Spamolândia (São Paulo/SP); Salão Paulista de Belas Artes (São Paulo/SP); Curso Livre de Desenho na Sociedade Paulista de Belas Artes (São Paulo/SP); Fechamento do SPAM (São Paulo/SP); Fechamento do CAM (São Paulo/SP); Portinari expõe na Galeria Itá (São Paulo/SP); Exposição de pintura de Flávio de Carvalho é fechada pela polícia - CAM (São Paulo/SP); Frente das Esquerdas contra o Integralismo (Brasil); **1934** Ano eleitoral. Partido Socialista não obtém representação (Brasil); Fundação da Universidade de São Paulo (São Paulo/SP); Promulgada a Nova Constituição Brasileira (Brasil); Getúlio Vargas é eleito presidente da República (Brasil);	Morre D. Olívia Guedes Penteado.

1935 Rebolo aluga sala no Palacete Santa Helena, seguido posteriormente por Mario Zanini (São Paulo/SP); Grupo Santa Helena (São Paulo/SP). Integrantes: Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Alfredo Rullo Rizzotti, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manoel Martins e Mário Zanini Club de Cultura Moderna (Rio de Janeiro/RJ); Salão de Arte Social (Rio de Janeiro/RJ); Mario de Andrade é nomeado diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura (São Paulo/SP) Criada a Lei de Segurança Nacional, dando poderes especiais ao presidente (Brasil); Decreto de Estado de Sítio (Brasil); Intentona Comunista (Brasil); Extinção do Partido Socialista Brasileiro (Brasil); Ação coercitiva do Ministério do Trabalho sobre o movimento operário, entre os anos de 1935 a 1945 (Brasil); Fundação o grupo Seibi (SEIBIKAI), reunindo artistas japoneses ou descendentes (São Paulo/SP); Última mostra do Núcleo Bernadelli (Rio de Janeiro/RJ); Portinari obtém menção honrosa no Instituto Carnegie, com a obra *O Café* (Estados Unidos); Criação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro/RJ);	

1936 Salão de Maio, nos salões do Sindicato dos Artistas Plásticos (São Paulo/SP); Segunda visita de Le Corbusier ao Rio de Janeiro. Projeto do Ministério da Educação (Rio de Janeiro/RJ). Sociedade Paulista de Belas Artes transforma-se em Sindicato dos Artistas Plásticos e Compositores Musicais, por força da legislação trabalhista. O sindicato passa a promover um salão anual de pintura e escultura denominado Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos e vigora até 1949 (São Paulo/SP);	
1937 I Salão da Família Artística Paulista (São Paulo/SP). Organizadores: Paulo Rossi Ossir e Waldemar da Costa. Integrantes: Aldo Bonadei, Alfredo Rullo Rizzoti, Alfredo Volpi, Anita Malfatti, Arnaldo Barbosa, Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Clóvis Graciano, Ernesto De Fiori, Francisco Rebolo, Franco Cenni, Fúlvio Pennacchi, Hugo Adami, Humberto Rosa, Joaquim Figueira, Manoel Martins, Mário Zanini, Nelson Nóbrega, Paulo Rossi Ossir, Renée Lefévre, Scliar, Toledo Piza, Vittorio Gobbis, Waldemar da Costa, entre outros. O Jornal Belas-Artes dá cobertura aos salões modernos de São Paulo (São Paulo/SP); O Projeto de Le Corbusier é adaptado para outra gleba de terra, por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro/RJ); Abolição dos Partidos (Brasil);	Inicia romance com Ciccillo
1937/1945 Estado Novo, sob o comando de Getúlio Vargas (Brasil); Escola Nova, idealizada por Gustavo Capanema e Anísio Teixeira (Brasil);	

1938 Exposição dos Artistas Cariocas (Rio de Janeiro/RJ); II Salão de Maio (São Paulo/SP); IV Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (São Paulo/SP); Loja da Casa e Jardim, acolhendo mostras de artistas contemporâneos (São Paulo/SP); Política de nacionalização da economia: estatização do gás e do petróleo (Brasil);	Inicio da plantação de mandioca
1939 V Salão dos Artistas Plásticos (São Paulo/SP); VII Salão de Maio (São Paulo/SP); II Salão da Família Artística Paulista (São Paulo/SP); VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos - Anita Malfatti: presidente (São Paulo/SP); Os artistas modernos conquistam uma Divisão Moderna no Salão Nacional (Rio de Janeiro/RJ); Criação da OSIRARTE, por Paulo Rossi Osir - oficina de azulejos artísticos (São Paulo/SP). Integrantes: Alfredo Volpi, César Lacanna, Ernesto De Fiori, Franz Krajcberg, Gerda Brentani, Hilder Weber, Mario Zanini, Virgínia Artigas, entre outros.	
1940 Exposição de Arte Francesa (Rio de Janeiro/RJ); III Salão da Família Artística Paulista (São Paulo/SP);	

1941 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias (São Paulo); VII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos; Exposição/Concurso do Departamento Estadual de Informação e do Patrimônio Histórico (São Paulo/SP); Exposição de Ernesto De Fiori na Galeria Casa e Jardim (São Paulo/SP); Instituição da Justiça do Trabalho, pelo Governo Federal (Brasil)	
1942 Extinção do Grupo Bernadelli (Rio de Janeiro/RJ); Conferência de Mario de Andrade *O movimento Modernista*, na Casa do Estudante (São Paulo/SP); I Salão de Arte Moderna (Porto Alegre/RS); Edição do primeiro álbum de gravuras de artistas modernos no Brasil Antigetulistas querem a entrada do Brasil na II Guerra Mundial (1939-1945) (Brasil); Brasil declara guerra ao Eixo (Brasil);	
1943 Exposição Antieixista (São Paulo/SP); Exposição individual de Lasar Segall no MNBA (Rio de Janeiro/RJ);	
1944 Intelectuais lançam manifesto pedindo a redemocratização do país (São Paulo/SP); Exposição em benefício da RAF realizada em Londres, com a participação de artistas modernos (Londres/Inglaterra);	

1944 IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (São Paulo/SP); Exposição de Arte Moderna (Belo Horizonte/MG); Exposição de Rebolo, Nelson Nóbrega, Volpi, Anita, Graciano e Hilde Weber na Livraria Jaraguá (São Paulo/SP);	
1945 Criação da seção de Arte e o Museu na Biblioteca Municipal de São Paulo (São Paulo/SP); I Congresso Brasileiro de Escritores (São Paulo/SP); Morte de Mário de Andrade (São Paulo/SP); **1945** Exposição de Artistas Plásticos na Galeria Itá, em homenagem a Mário de Andrade (São Paulo/SP). Exposição Póstuma de Ernesto De Fiori no IAB de São Paulo (São Paulo/SP); Recuo do Getulismo (Brasil); Data das eleições é antecipada, Eurico Gaspar Dutra é eleito presidente (Brasil);	Diversificação da lavoura na fazenda (milho, cana etc).
1946	Formação das coleções Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho e do futuro MAM, na Europa (entre França e Itália)

1947	Casamento com Ciccillo. Ciccillo fica doente e necessita de tratamento médico em Davos (Suíça) Conhece Karl Nierendorf, galerista alemão e diretor do Museu Guggenheim. Karl Nierendorf morre em Davos. Constituição do MAM (Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado). Constituição do MASP (Assis Chateaubriand) Criação do TBC (Ciccillo Matarazzo)
1949	Criação da Cia. Cinematográfica Vera Cruz
1951	Organização da I Bienal de São Paulo
1953 – 1963	Participa da organização das demais bienais
1963	Separação de Yolanda e Ciccillo. Doação das coleções Yolanda Penteado, Francisco Matarazzo Sobrinho e do antigo MAM para a Universidade de São Paulo.
1964 Golpe Militar	Golpe Militar
1965-1967	Campanha de criação dos museus regionais
1965	Criação do Museu D. Beija, Araxá (MG)
1966	Criação da Galeria Brasiliana, Belo Horizonte (MG). Criação do Museu de Arte Contemporânea, Olinda (PE).
1967	Criação da Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre (RS). Criação do Museu Regional de Feira de Santana, Feira de Santana (BA). Criação do Museu de Arte Contemporânea de Campina Grande, Campina Grande (PB).
1968	Participa na organização da abertura oficial do MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand). Morre Francisco Assis Chateaubriand, em São Paulo/SP.
1969	Consegue o tombamento da Coleção do MASP.
1973	Luta pelo projeto arquitetônico de Paulo Mendes da Rocha para a nova sede do MAC USP, na Cidade Universitária.
1977	Morre Francisco Matarazzo Sobrinho, em Ubatuba/SP.

1983	Yolanda Penteado falece em 14 de agosto, aos 80 anos, nos Estados Unidos, no Hospital da Universidade de Stanford, onde esteve internada por cerca de um ano para tratamento de um câncer. Seu corpo é cremado e, atendendo a seu pedido, em 18 de agosto, suas cinzas são espalhadas na fazenda Empyreo em Leme, São Paulo. É nomeada Presidente do Conselho Honorífico do MAC USP.

Recorte de Jornais

Foto 66 – “Bons resultados para o Museu com a viagem de dona Yolanda”, s.d.

Bons resultados para o Museu com a viagem de dona Yolanda

Dona Yolanda Penteado acaba de regressar da Europa, onde, como sempre, estabeleceu contactos em benefício da arte brasileira. Foi ela quem organizou as primeiras Bienais, viajando de um País para outro, combinando as participações estrangeiras ao certame e conseguindo, com o seu dinamismo, dar à iniciativa paulista uma dimensão mundial. Tudo o que a ilustre dama paulista, herdeira do nome e da ação de dona Olívia, realizou na organização das Bienais é recente. Todos sabem quem foi que deu estrutura às Bienais; quando dona Yolanda as deixou tudo foi por água abaixo. É lamentável, pois a instituição deu muito prestígio ao Brasil.

Embora deixando as Bienais, dona Yolanda felizmente não ficou inativa no campo das artes. Faz parte, agora, do Conselho Diretivo do Museu de Arte de São Paulo. Após sua designação, empreendeu longa viagem, em nome do Museu, e realizou uma série de contactos com personalidades e museus europeus da maior importância, tendo por fim a retomada de ação do Museu de Arte de São Paulo, ao oficiar essa Instituição as suas atividades em sua nova sede no Belvedere do Trianon.

O “Sunday Telegraph” deu uma notícia, que abaixo transcrevemos, da passagem de dona Yolanda pela Inglaterra. A nota, que tem por título “Em memória de Chatô”, foi publicada a 19 de maio de 1968, e diz o seguinte: “Dona Yolanda Penteado, a dama brasileira que com charme e elegância ajudou o saudoso dr. Assis Chateaubriand na organização de seus museus, acaba de passar uma semana aqui. Entre as pessoas com quem se encontrou figuram “sir” Harry e lady d’Avigdor-Goldsmid, patronos da arte; “sir” Roland Penrose, presidente do Institute of Contemporany Arts, e lorde Walston, antigo subsecretário do Foreign Office, Departamento Latino-Americano. Da residência de lorde Walston, próxima de Cambridge, ela se dirigiu ao estudio de Henry Moore, em Much Hadham, para vê-lo trabalhar. Em 1953 êle conquistou o primeiro premio de escultura na Bienal de São Paulo. Inúmeros ingleses, amigos do Brasil, desejam que a rainha, quando vier em visita oficial ao Brasil, visite também o novo museu que está sendo construído para abrigar o acervo reunido pelo sr. Chateaubriand.” Dona Yolanda viajou, a seguir, para a Holanda e Alemanha onde, para sua surprêsa, era viva ainda a lembrança das exposições que o Museu de Arte de São Paulo realizou de suas obras, em Utrecht e Dusseldorf, no passado 1954. O sucesso da apresentação da coleção paulista e brasileira, na Tate Gallery de Londres, ainda está vivo no público inglês. Dona Yolanda Penteado esteve presente à abertura da I Exposição Conjunta dos Artistas de Nordrhein-Westfalen, no Salão dos Artistas, em Dusseldorf, ficando extremamente satisfeita ao ouvir o discurso do prof. Werner Schmalenbach, o mais dinâmico dos diretores de museus da Alemanha, o qual lembrou em sua fala: “... há muitos anos, em Dusseldorf, ocorreu um fato inesquecível: a apresentação da célebre coleção do Museu de Arte de São Paulo, que teve a mesma sorte da coleção de arte de Nordrhein-Westfalen. Ela também foi organizada de um dia para outro, ao contrário de nossas galerias nacionais, e arrasta a sua existência nas salas de um andar inadequado, numa casa inadequada. Lá, entretanto, finalmente irrompeu o dia X e se levanta, no alto duma avenida, um grandioso Museu; o impulso de então conduziu ao impulso de hoje. Dusseldorf escolheu a fórmula de São Paulo: creio que tanto nós como os paulistanos não devemos, pelas realidades com as quais se conta neste mundo, deixar-nos desviar da vontade que temos de deixar que esta coleção continue a crescer dentro do princípio que adotou.” Como se vê o MASP é considerado um organismo museográfico que pode inspirar o trabalho dos competentes na Europa. A realização do Museu da avenida Paulista é hoje mais popular na Europa e nos Estados Unidos do que na própria São Paulo.

Dona Yolanda combinou para o Museu de Arte uma série de intercâmbios com museus alemães. Um deles será a vinda a São Paulo da Exposição dos Gráficos da Bauhaus. O Museu enviará a Munique uma exposição de gravura da jovem escola brasileira. Oportunamente serão divulgados os acôrdos que dona Yolanda firmou, em nome do Museu. O Conselho do Museu vai-se reunir na próxima semana, para homenagear e congratular-se com a senhora que já muito fez pelas artes brasileiras e que, dinâmica e incansavelmente, continua a trabalhar pela sua divulgação.

Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Foto 67 Recorte de jornal “Coluna do Marcelino”

Coluna do Marcelino

— *um curioso tratado de cozinha*
— *o que Ionesco pensa de Sartre*
— *o que faz mal para os velhos.*

Dona Iolanda Penteado está com a lista completa dos convidados à inauguração solene da nova sede do Museu de Arte, na avenida Paulista, no antigo local onde havia o Trianon. O edifício deve ser solenemente aberto pela rainha Elizabeth, quando da visita de sua majestade ao Brasil, agora, em novembro

Biblioteca e Centro de Documentação MASP

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Foto 68 - “Industrial americano doa 25 milhões aos museus regionais”, **Diário da Noite**, 20 de jan. 1966

Página 2 — 1.º Caderno — DIARIO DA NOITE —

São Paulo, quinta-feira, 20 de janeiro de 1966

Da. Iolanda Penteado agradece a doação que recebia em nome dos Museus Regionais Brasileiros.

Industrial americano dôa 25 milhões aos Museus Regionais

Valiosa doação acaba de ser feita aos Museus Regionais Brasileiros, pelo sr. Morris Edward Marvin, grande capitão da industria brasileira.

O sr. Marvin, americano de nascimento, chegou ao Brasil em 1907, como delegado da American Western Melting and Refining Co. Sua viagem, na epoca, estendeu-se por toda a America do Sul, com o intuito de abrir um escritorio que tratasse dos interesses daquela organização, nesta parte do mundo.

Inicialmente, havia sido estipulado que o local seria Buenos Aires. Contudo, o sr. Marvin, por iniciativa propria, escolheu o Rio de Janeiro, o que não causou maiores problemas, pois naquela epoca seus concidadãos pensaram que o Rio de Janeiro fosse alguma cidade argentina, proxima de Buenos Aires. Montou então a firma chamada Mervin S. A., firma que, posteriormente, vendeu a outras organizações americanas.

Em 1929, voltou ao Brasil, depois de ter perdido, tudo o que possuia, durante a crise da Bolsa de Nova York. Aqui chegando, fundou, no Ceará, a Brasil Oiticica S. A., firma que dirige ainda hoje. Em 1932 começou a funcionar, sob sua direção, a Condercii Tintas S. A., no Rio de Janeiro, companhia que, posteriormente, passou a chamar-se Tintas Ipiranga S. A. e que, recentemente, foi transacionada com a Esso Export, Inc.

Grande apreciador das artes, e, principalmente, da arte moderna, vem de destinar, agora, 25 milhões de cruzeiros aos Museus Regionais Brasileiros. Seu genro, sr. Daniel Brand, fez a entrega, ontem, de cheque naquele valor, à dona Iolanda Penteado, diretora-presidente daqueles museus, para que esse dinheiro seja destinado ao aumento do movimento da arte moderna, no Brasil.

Parte da doação será destinada ao Museu de Arte do Ceará, onde o sr. Marvin iniciou as suas te brasileiro, mas nem por isso constitui surpresa para com a terra que o acolhe te será utilizada, possivelmente, na instalação do Museu Folclorico de Campina Grande, para cuja presidencia o embaixador Assis Chateaubriand convidou o sr. Daniel Brand.

Sem duvida, a doação ora feita pelo sr. Morris Edward Marvin é de excepcional valia para o desenvolvimento da Arte Moderna, principalmente no Nordeste brasileiro, mas nem por isso não constitui surpresa para aqueles que, conhecendo o sr. Marvin, jamais poderiam deixar de reconhecer nele um dos grandes mecenas da arte, no Brasil.

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Foto 69 - Recorte de jornal “Coluna do Marcelino”

6-03-1966

DIÁRIO DE S. PAULO - DOM. 6-3-66

Almoço de dna. Yolanda Penteado ao professor Pietro Maria Bardi

Dna. Yolanda Penteado, presidente da Sociedade dos Museus Regionais do Brasil reuniu, na quinta-feira, um grupo de pessoas em sua residencia, para um almoço intimo.

Com essa reunião, ela quis dizer "muito obrigada" ao professor Pietro Maria Bardi, diretor da Galeria Wildenstein, pelo seu grande e incansável devotamento no sentido de juntar, de varios pontos do mundo, obras de arte para os museus regionais do país.

Compareceram ao elegante encontro, sob o teto da fazendeira do "Empyreo", em honra ao prof. Bardi, os casais Elizabeth Banas, Jean Manzon, Oscar Martinez, o sr. Assis Chateaubriand e o sr. Honorato Candido de Oliveira.

A partir da direita, casal Oscar Martinez, prof. Pietro Maria Bardi, dona Yolanda Penteado, sr. Assis Chateaubriand e sr. Honorato Candido

A anfitriõa, dona Yolanda Penteado, entre o homenageado, professor Pietro Maria Bardi, e o sr. Assis Chateaubriand. Trocam impressões sôbre os museus, que devem

Fonte: Biblioteca e Centro de Documentação MASP.

Foto 70 - “Apenas Cinzas”, **Ilustrada**, 18 ago. 1983

26 — ILUSTRADA — Quinta-feira, 18 de agosto de 1983

Tavares de Miranda

Buscai em primeiro lugar, o Reino de Deus e a sua justiça. — *Mt 6,33*

Apenas cinzas

Yolanda Penteado, cujas cinzas estão chegando a São Paulo logo mais, tem ao lado o seu marido de então, o saudoso Ciccillo Matarazzo, e o presidente JK, que medita sobre o que o presidenciável e bom Ulisses Guimarães fala num jantar de outrora, bem brasileiro, na fazenda “Empireo”, que pertenceu há muitos anos aos Penteado e onde agora as cinzas de Yolanda serão espargidas sobre a terra, num dia de agosto. Seu corpo chega amanhã às 8 horas da manhã, no vôo 861 da Varig, vindo de Nova York.

Fonte: Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

ACERVO MAC USP

Georges BRAQUE

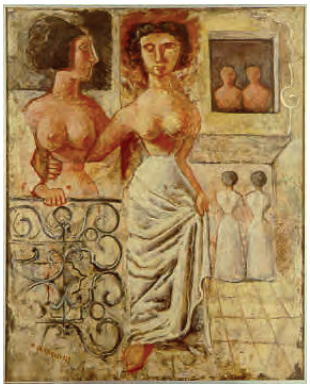
Paris - França, 1963

Natureza Morta, sd, óleo s/ tela

54,1 x 65,2 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Massimo CAMPIGLI



Saint-Tropez - França, 1971

Mulheres, 1929, óleo s/ tela

80,9 x 64,6 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Saint-Tropez - França, 1971

Três Mulheres, 1940 , óleo s/ tela

46,3 x 36,5 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Georges BRAQUE

Saint-Tropez - França, 1971

Mulher, 1946, óleo s/ tela

78 x 48,5 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Massimo CAMPIGLI

Saint-Tropez - França, 1971

Mulheres ao Piano, 1946, óleo s/ tela

69,5 x 80 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Pierre CHARBONNI ER

Sem foto

Áustria, 1897

Duas figuras, sd, óleo s/ tela

70 x 23 x 15 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Oscar DOMINGUEZ

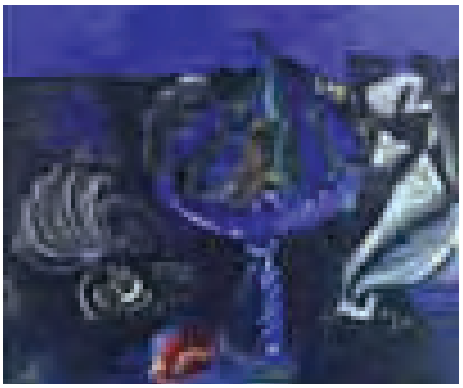
Paris - França, 1897

Sem título, 1950, óleo s/ tela

100 x 250,6 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Raoul DUFY



Forcalquier - França, 1953

Natureza Morta, sd, óleo s/ tela

45,8 x 55,2 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Pericle FAZZINI

Roma - Itália, 1987

Gato, 1947, bronze

40 x 77,5 x 26 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Fernand LÉGER

Gif-sur-Yvette - França, 1955

O vaso azul, 1948, óleo s/ tela

73,3 x 92,4 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Adquirida através de Magnelli / Paris

Alberto MAGNELLI

Sem foto

Meudon - França, 1971

Sem título, sd, guache sem papelão

63,1 x 47,8 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Sem foto

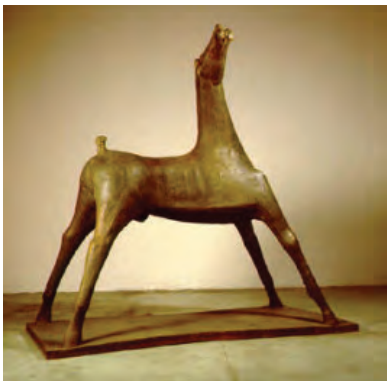
Meudon - França, 1971

Sem título, 1933, guache sem papelão

65,9 x 50,7 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Marino MARINI



Viareggio - Itália, 1980

Grande Cavalo, 1951, bronze

215 x 205 x 107 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Henri MATISSE

Nice - França, 1954

Natureza Morta, 1941, óleo s/ tela

27,4 x 41 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Joan MIRÓ

Palma de Mallorca - Espanha, 1983

Personagem Atirando uma Pedra num Pássaro, 1926, guache sem papelão

56,5 x 72,2 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Amedeo MODIGLIANI

Bolonha - Itália, 1920

Auto-Retrato, 1919, óleo s/ tela

100 x 64,5 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Giorgio MORANDI

Bolonha - Itália, 1980

Natureza Morta, 1939, óleo s/ tela

44 x 51,4 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Constant PERMEKE

Sem foto

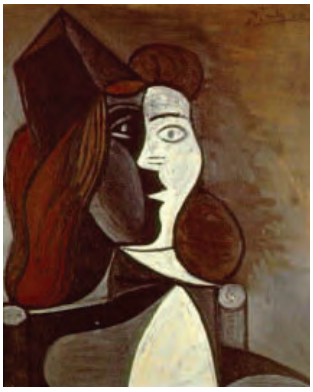
Ostende - Bélgica, 1952

Paisagem Rural, 1947, óleo s/ tela

77,1 x 100,2 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

Pablo PICASSO



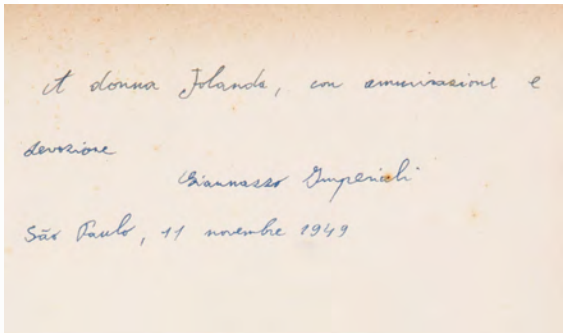
Mougins, Antibes - França, 1973

Figuras, 1947, óleo s/ tela

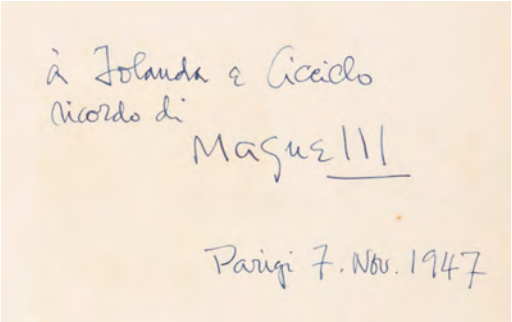
55,4 x 46,6 cm

Doação Yolanda Penteado e Francisco Matarazzo Sobrinho

YOLANDA PENTEADO - OUTRAS DEDICATÓRIAS

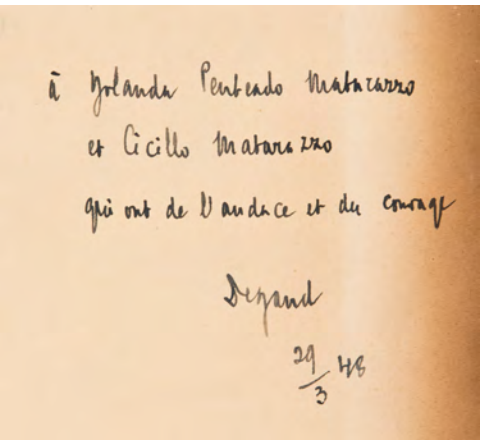

A donna Yolanda, con ammirazione e
devozione
Giannazzo Imperiali
São Paulo, 11 novembre 1949

Parla Michelangelo: genio e pensiero
Data: 1946
Autor: Aldo L. Cerchiari

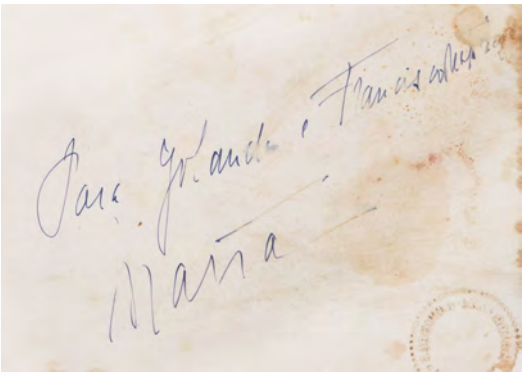

à Yolanda e Ciciclo
ricordo di
Magnelli
Parigi 7. Nov. 1947

Magnelli
Data: 1947
Autor: Jean Arp

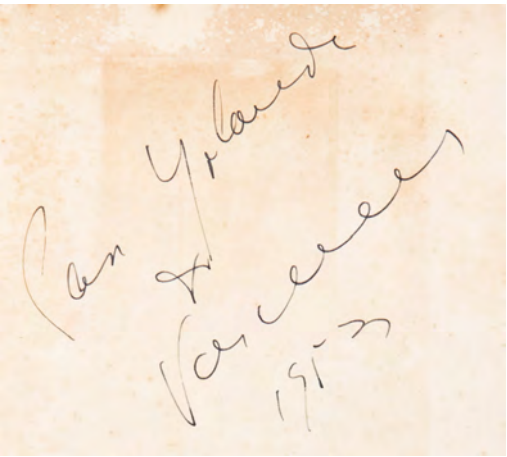
Mies van der Rohe
Data: 1947
Autor: Philip C. Johnson



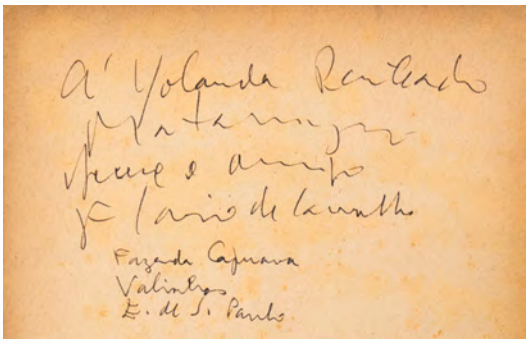
Chagall: Peintures 1942-1945
Data: 1947
Autor: León Degand



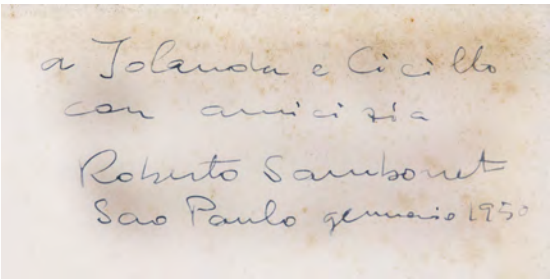
Les Statues Magiques de Maria
Data: 1948
Autor: René Drouin Éditeur



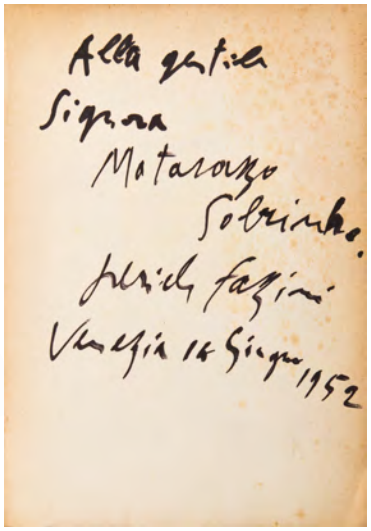
Cézanne: Collection Prométhée
Data: 1948
Autor: Bernard Dorival



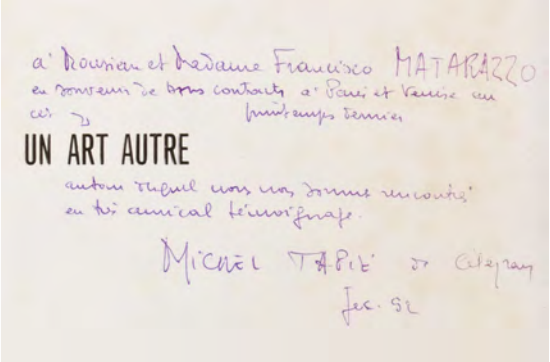
Flavio de Carvalho
Data: 1948
Autor: Newton Freitas



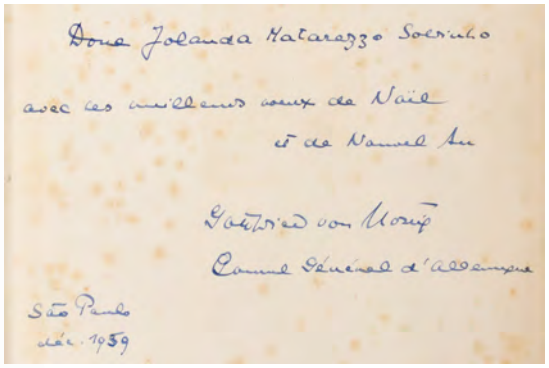
Roberto Sambonet - Massaguassú
Data: 1949
Autor: Roberto Sambonet



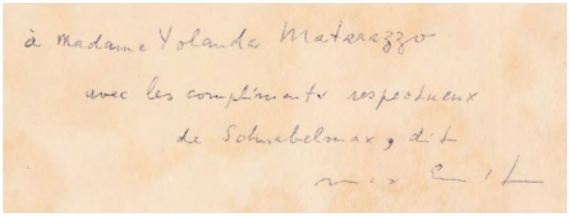
Pericle Fazzini
Data: 1952
Autor: Romeo Lucchese



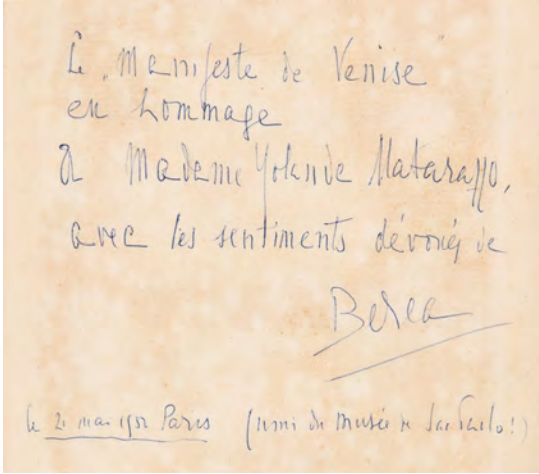
Un Art Autre
Data: 1952
Autor: Michel Tapié


Doue Jolanda Matarazzo Sobrinho
avec les meilleurs voeux de Noël
et de Nouvel An
Gottfried von Mosig
Comte Général d'Allemagne
São Paulo
déc. 1959

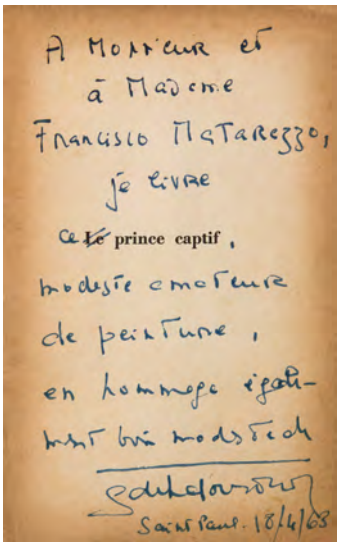
Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen NationalMuseum
Data: 1952
Autor: Ludwig Grote


à Madame Yolanda Matarazzo
avec les compliments respectueux
de Schnabelmax, dit
max ernst

Das Schnabelpaar
Data: 1953
Autor: Max Ernst


Le „Manifeste de Venise"
en hommage
à Madame Yolande Mataresso,
avec les sentiments dévoués de
Berea
le 20 mai 1954 Paris (ami du musée de Sao Paulo!)

Manifeste de Venise
Data: 1954
Autor: George Berea


A Monsieur et
à Madame
Francisco Matarazzo,
je livre
ce ~~le~~ prince captif,
modeste amateur
de peinture,
en hommage reconnaissant bien modestement
Saint Paul. 18/4/63

Le Prince Captif
Data: 1962
Autor: Geoffroy de la Tour du Pin

Posfácio

Apenas D. Yolanda

Foto 71 - Yolanda Penteado na Fazenda Empyreo, década de 1930

Fonte: Cedida pela família Piva, atual proprietária da fazenda, visita técnica realizada em 12 de abril de 2013

Aqui peço novamente a permissão para uma escrita informal e sem amarras com os argumentos da tese: permitam-me uma reflexão sobre a mulher Yolanda Penteado. É claro que ela não está separada da gestora das artes que é apresentada nas páginas anteriores, porém ela é muito mais – está além das descrições sobre o contexto e sobre os atos que a levaram a contribuir de forma basilar no cenário artístico brasileiro. A mulher Yolanda está nas "memórias em cor-de-rosa" que deixou nas pessoas que conviveram no seu dia a dia.

Guardo uma lembrança terna de D. Yolanda: certo dia, na casa de meu avô, eu a vi. Ela levava uma quantia em dinheiro para seu antigo tratador de cavalos. Era muito mais um gesto afetuoso para com meu avô do que de fato uma remuneração – no fundo, era o seu jeito de dizer que estava grata por seus préstimos e, mais ainda, por sua amizade. Eu era pequeno, devia ter uns 6 anos de idade, porém sua figura e ação marcaram definitivamente minhas memórias sobre aquela senhora. Ao longo da investigação para o desenvolvimento da tese, percebi que ela imprimiu suas marcas em muitas outras pessoas. Os relatos sempre enfatizam sua forte personalidade, sua sagacidade, sua autoridade e inteligência e eles tornam-se ainda mais pessoais quando afastados das ações da mecenas e colocados no seu círculo de relações mais íntimas.

Dos anos de 1970, período no qual suas atividades como gestora das artes são mais esparsas, obtive uma série de depoimentos que registram detalhes de sua vida pessoal – o que leva a pensar que nesse momento ela deixa de viver entre artistas e mecenas e passa a viver entre amigos.

Seus amigos contam sobre seu apartamento "clean", de muito bom gosto, atrás do Shopping Iguatemi, especialmente sobre a cozinha no meio da sala (algo muito inovador à época) que permitia aos convidados a reunião em torno do preparo da comida. Contam, ainda, sobre a senhora vaidosa que cumpria uma rotina rigorosa do levantar da cama, passando pela "toilette", às leituras de jornais, revistas e livros até aos telefonemas e visitas de amigos e ex-funcionários. Como fina dama, ela os recebia com a mesa posta e, sobretudo, com muito carinho.

Da patroa rigorosa e decidida, seus ex-funcionários lembram também da senhora que zelava pela saúde e bem-estar de "sua gente". Como benemérita da Santa Casa de Misericórdia de Leme, ela se empenhou para transformar a cidade num centro regional de assistência médica. Yolanda também se dedicou à construção de um restaurante e de um clube de campo. A fazendeira que implantou sistemas de produção arrojados para o período sabia da necessidade de fixar o homem na terra; de dar-lhe condições de sobrevivência para trabalhar e cuidar de sua família. Sempre cercada de jovens, Yolanda se preocupava em cuidar do futuro de suas funcionárias adolescentes na fazenda ou na cidade.

No seu livro ***Tudo em cor-de-rosa****, as lembranças amargas não tiveram oportunidade. E, talvez, não fossem necessárias mesmo. À frente de seu tempo, não se intimidou com o papel reservado às mulheres: pelo contrário, ela se aproveitou dele, quando necessário; ousou e transgrediu quando sentiu necessidade. Foi admirada por uma centena de artistas, intelectuais e políticos; retratada por Emiliano Di Cavalcanti e Samson Flexor – dois dos mais importantes ícones da história da arte brasileira. De reconhecida influência social, é eleita a mulher do ano em 1977, pelo São Paulo Woman's Clube*[1]*.*

Por meio dos depoimentos, conheceu-se ainda "uma D. Yolanda" que estava brava com a doença; que lutava pela vida e que tentava todos os recursos para não se deixar derrotar. Curiosamente, nesses anos, D. Yolanda conversava muito mais sobre suas inúmeras viagens do que sobre as ações de mecenato e sobre o mundo das artes. As paredes e móveis do apartamento, cercado de fotos de amigos e familiares, já não traziam mais as telas e os objetos artísticos colecionados ao longo da vida. Os amigos mais jovens não vivenciaram a força que moveu as bienais e espalhou arte e cultura por São Paulo e pelo país. Sabiam dos feitos, mas não das dificuldades. E ela não relembrava o que não era bom!

A luta contra o câncer no estômago foi bastante acirrada. Mesmo com dores dilacerantes, não se abateu. Entre ida e vindas dos hospitais, travou uma batalha de um ano e a estadia nos EUA para combater a doença foi relativamente curta – 3 meses. Nesse instante, também, contou

---

[1] "Iolanda Penteado recebe título de mulher do ano e escreve seu segundo livro". **Jornal do Brasil**, 20 abr. 1977.

com os amigos que providenciaram as melhores acomodações, os tratamentos mais avançados e estivem ao seu lado. Seu desejo de ter suas cinzas espalhadas pela Fazenda Empyreo foi realizado – as cinzas foram jogadas no clube de campo. A cerimônia uniu amigos, familiares e ex-funcionários (entre esses, membros muito queridos da minha família estavam lá para prestar suas últimas homenagens). D. Yolanda voltou à terra que tanto amava.

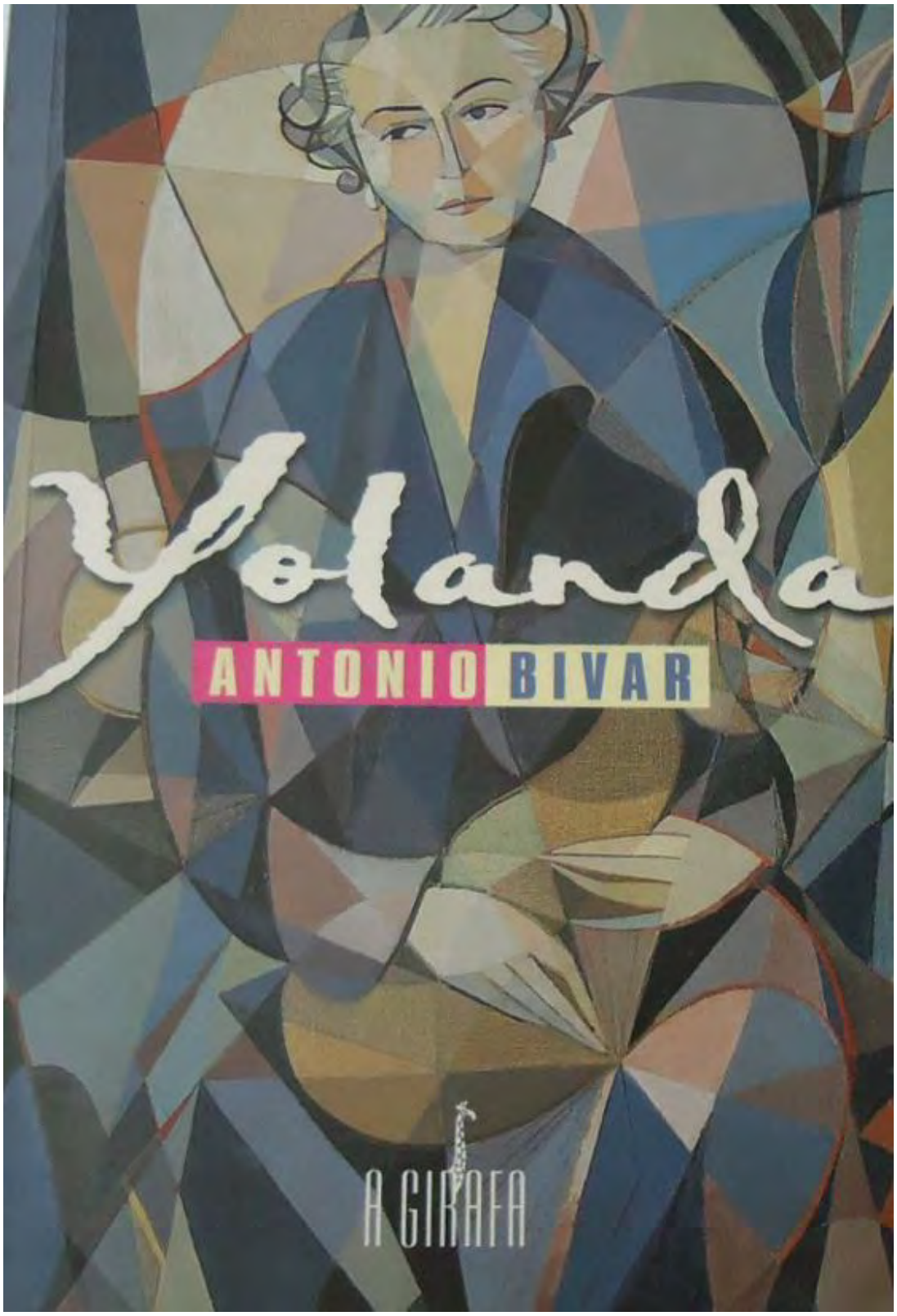
Foto 72 - PENTEADO, Yolanda. **Tudo em Cor de Rosa,** São Paulo, São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

Fonte: Arquivo Marcos Mantoan

Foto 73 – Yolanda em tela de Emiliano Di Cavalcanti

Fonte: Acervo MAC USP

Foto 74 - BIVAR, Antonio. **Yolanda,** São Paulo, São Paulo: Girafa, 2009
(com tela de Samson Flexor)



Fonte: Arquivo Marcos Mantoan

Foto 75 - Comitiva de amigos, familiares e ex-funcionários - cerimônia no Clube de Campo, Leme, 19 de agosto de 1983

Fonte: Arquivo Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte.

Foto 76 - Comitiva de amigos, familiares e ex-funcionários

Fonte: Arquivo Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte.

Foto 77 - Sr. Paulo Antonacio com as cinzas de Yolanda Penteado – cerimônia no Clube de Campo, Leme, 19 de agosto de 1983.

Fonte: Arquivo Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte.

Foto 78 – Detalhe de um dos locais onde as cinzas de Yolanda foram jogadas

Fonte: Arquivo Fiodoras e Maria Helena Vicentin Pavlinscenkyte

Foto 79 – Um dos locais onde as cinzas de Yolanda foram jogadas.
Clube de Campo Empyreo

Fonte: Visita técnica realizada em abril de 2014