

ARTE MODERNA, ARTE POPULAR, CINEMA, TEATRO E UM PRESÉPIO NAPOLITANO – SÃO PAULO, 1940-50

Ana Gonçalves Magalhães
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

O presente texto apresenta as bases de uma reflexão em curso sobre a noção de arte moderna em circulação no ambiente paulista nas décadas de 1940 e 1950, a partir da institucionalização de obras e artistas modernistas e no seu cotejamento com outras iniciativas, em princípio fora da produção modernista de artes visuais, mas que também operaram na órbita do meio artístico modernista. Elas resultaram, por fim, na institucionalização de outras produções que compuseram um quadro geral de como a cultura brasileira era vista aos olhos dos modernistas de São Paulo. Além disso, essas iniciativas têm dois pontos em comum: a figura do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) como seu patrono e um grupo de agentes, alguns de origem italiana, que contribuíram para várias ou quase todas elas.

Essa pesquisa teve início no convívio com o acervo modernista do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e principalmente na investigação em torno das chamadas Coleções Matarazzo, bem como o entrecruzamento da pesquisa para a curadoria de exposições como *Um outro acervo do MAC USP: Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963* (2012) e *José Antônio da Silva em dois tempos* (2013), com a pesquisa e a curadoria da exposição *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras* (2013) – esta última objeto de tese de livre-docência apresentada ao MAC USP em fevereiro de 2015⁷. A figura de Matarazzo está por trás de todas elas, como patrono das obras adquiridas para o primeiro museu de arte moderna do País. Nesse primeiro momento, foi necessário tirar o foco de sua personalidade, à qual voltamos agora para dar a ver a rede de contatos e articulações que ele catalisou na construção de certa

⁷ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. (Livre-Docência) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/.../anamagalivredoc.pdf>. Acesso em 01 set. 2015.

ideia de arte moderna no Brasil, em plena fase da construção de sua capital modernista e utópica, por excelência (Brasília).

Gostaria de levantar aqui alguns elementos que me parecem fundamentais para tentarmos reavaliar a história da arte moderna no Brasil, procurando apreendê-la num campo expandido e nas perspectivas de uma história alternativa da arte. Entendo por uma história alternativa da arte, neste contexto, mais do que a ideia de que a partir desta periferia constituímos outro cânone modernista e outro legado (hoje já plenamente desenvolvida e trabalhada): gostaria de pensar nessa história alternativa da arte moderna em suas relações com seu processo mesmo de institucionalização e de popularização. Neste último quesito, remeto-me às sugestões feitas pelo historiador Eric Hobsbawm em seu livro *A era dos extremos*, sobre a importância dos meios de comunicação de massa na divulgação da arte moderna e vulgarização (entendido num sentido positivo) de seu vocabulário básico, na sua apropriação pelo cinema, as revistas e jornais de grande circulação, pela televisão, pela propaganda⁸.

Para tanto, tentarei circunscrever minhas primeiras reflexões ao caso paulista, e no momento de constituição das instituições promotoras da arte moderna nas décadas de 1940 e 1950. Além disso, minhas reflexões partirão da atuação de um personagem importante, um ilustre desconhecido entre nós, mas que aparece por trás de várias iniciativas ligadas ao fomento da arte moderna. Estou falando do engenheiro e empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido pelo seu apelido de família, Ciccillo.

Nascido em São Paulo, no seio de uma abastada família de empresários imigrantes italianos, Ciccillo é projetado pela historiografia da arte moderna aqui produzida como um grande mecenas das artes e da cultura, que a partir da década de 1940, esteve por trás dos principais equipamentos culturais construídos na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, foi apontado como um colecionador de arte e um amante das artes em geral. No auge de sua projeção como um patrono da arte e da cultura, era chamado, pela imprensa italiana, de novo Lorenzo de' Medici⁹. No entanto, pouco sabemos sobre sua

⁸ Cf. HOBBSAWM, Eric. "The Arts 1914-45" In: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*. Londres: Michael Joseph, 1995, pp. 178-198. (1a. edição, 1994)

⁹ Tal analogia emerge no momento em que Ciccillo encontra-se na Itália como membro do júri de premiação da Bienal de Veneza, em 1952. Clipping de imprensa consultado no Archivio Storico dell'Arte Contemporanea (ASAC), Bienal de Veneza, Itália, em 2009.

formação, sobre os antecedentes de seus familiares, principalmente seu tio, o Conde Francesco Matarazzo – de quem Ciccillo herda o nome – e que constituiu um verdadeiro império na América do Sul¹⁰. Atualmente, é possível encontrar várias árvores genealógicas da família Matarazzo na internet, sendo talvez a mais completa a que aparece no site do diretor de televisão brasileiro, Jayme Monjardim (um dos famosos descendentes dos Matarazzo)¹¹. Sobre a trajetória da família e a chegada do velho Conde Matarazzo ao Brasil, paira certa aura legendária, pois costuma-se tratá-lo sempre como um imigrante italiano, que aqui chegou em 1881 sem grandes recursos, e de seu pequeno negócio com banha de porco, construiu aos poucos um grande conglomerado de indústrias. Na década de 1930, suas Indústrias Reunidas Matarazzo eram um conjunto de 12 empresas diferentes, entre produtos alimentícios, a metalurgia, a indústria têxtil, e outras. Seu título de conde foi-lhe concedido em 1917, pelo então rei italiano Vittorio Emanuele III. Originários de Castellabate (Província de Salerno), ao sul de Nápoles, os Matarazzo viriam a consolidar uma série de laços importantes com a antiga nobreza napolitana, à medida que conquistaram prestígio social junto à elite paulista.

Ciccillo já fez parte de uma geração da família que havia se legitimado junto à alta elite italiana. A conclusão da escola em Nápoles e depois sua formação em engenharia na Escola de Minas de Liège, na Bélgica, apenas reafirmaram seus vínculos com essa elite. Assim como seu tio, nos anos 1930, Ciccillo lançou uma carreira solo como empresário, fundando sua própria indústria com seu irmão e um cunhado. No momento de consolidação do

¹⁰ Uma história da família Matarazzo na América do Sul ainda está por ser devidamente escrita. O estudo mais sistemático sobre o fundador da família no Brasil foi empreendido por Ronaldo Costa Couto, na biografia por ora em 2 volumes do Conde Francesco Matarazzo (tio de Ciccillo). Cf. COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo a travessia e Matarazzo colosso brasileiro*. São Paulo: Editora Planeta, 2004. Os livros de Costa Couto estão centrados nos antecedentes da família, em Castellabate (Província de Salerno) e no estabelecimento do império industrial do Conde. Embora as fontes documentais levantadas sejam de enorme riqueza e interesse, há ainda certa ênfase sobre a ideia do imigrante italiano que vinha "fare l'America", como se dizia em italiano naquele momento de um território de economia arrasada e que encontrou nos acordos de imigração uma saída para a situação do país. Contudo, o caso dos Matarazzo parece, de fato, ser excepcional, pois estamos falando de uma família de comerciantes e profissionais liberais, cujo nome aparecia vinculado já desde o período medieval a títulos de nobreza.

¹¹ Disponível em: <http://www.jaymemonjardim.com.br/arvore_matarazzo.html>. Acesso em: 01 set. 2015. Um dado que chama a atenção é a repetição de nomes dentro da família, na mesma geração e em gerações diferentes. O próprio Ciccillo recebe este apelido para distinguir-se do tio, o Conde Francesco, e de seu primo legítimo, Conde Chiquinho. Essa repetição parece contribuir para a ficcionalização da saga dos Matarazzo, que nos faz pensar no famoso *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García-Marquez e a genealogia dos Buendía-Iguarán na imaginada Macondo.

primeiro museu de arte moderna da América do Sul, o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Ciccillo era projetado como um poderoso *self-made man*, presidente da Metalma (ou a Metalúrgica Matarazzo), que se afirmava também junto à elite local, ao se casar com Yolanda Penteado (1903-1983). Herdeira de uma tradicional família de cafeicultores paulistas, Yolanda era sobrinha de Olívia Guedes Penteado, que ao longo das décadas de 1920 e 1930, havia apoiado um salão modernista, reunido uma importante coleção de arte moderna e fundado uma das primeiras associações de promoção da arte moderna, a famosa Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), em 1932.

Ciccillo e Yolanda representavam assim a nova burguesia paulista, que agora passava a se vincular aos projetos de modernização do País para afirmar São Paulo como carro-chefe da nação. Sobre seu efetivo engajamento com a arte moderna – como colecionadores, amigos de artistas e patrocinadores de instituições e iniciativas importantes –, podemos mapeá-lo através das inúmeras ações que fomentaram nas décadas de 1940 e 1950, sem, contudo, sabermos ao certo qual era seu compromisso anterior com a arte e a cultura modernas. A documentação em torno da vida de Ciccillo e Yolanda, bem como das duas famílias, ainda é praticamente desconhecida¹².

Tanto Ciccillo quanto Yolanda tem biografias publicadas, ambas de 1976¹³. A de Yolanda é uma autobiografia, escrita com a ajuda de um editor. Já a de Ciccillo, embora apresente um material documental – sobretudo fotografias de época – e escrita pelo jornalista Fernando Azevedo de Almeida, também acaba por reforçar a "lenda" em torno do biografado, a começar pelo título, que sugere a ideia de um personagem absolutamente altruísta e visionário¹⁴. A lenda em torno do casal Ciccillo e Yolanda foi apenas reforçada na comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo, em 2004, quando a maior rede de televisão do País (a Rede Globo) lançou a minissérie especial

¹² Yolanda Penteado como promotora da arte moderna foi objeto de recente tese de doutorado junto ao Programa de Artes Visuais da ECA USP. Cf. MANTOAN, Marcos José. *Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna*, tese de doutorado sob orientação de Elza Ajzenberg, apresentada em 2015. Mantoan partiu, além da autobiografia de Yolanda e das fontes documentais como sua correspondência, da biografia escrita pelo jornalista Antonio Bivar. Cf. BIVAR, Antonio. *Yolanda*. São Paulo: A Girafa, 2009.

¹³ Cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Editora Pioneira, 1976 e Yolanda Penteado. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

¹⁴ É possível que a biografia de Azevedo de Almeida também tenha sido feita sob encomenda, e para consolidar a criação de certo Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho, como veremos a seguir.

Um só coração, focando na relação entre os dois. Seus intérpretes eram dois dos atores mais prestigiados e conhecidos como beldades do mundo da TV¹⁵.

Podemos dizer que em torno da figura de Ciccillo, um primeiro trabalho de pesquisa sistemática havia sido iniciado em 1994, no momento em que Nelson Aguilar – à frente da curadoria da Bienal de São Paulo – promoveu a recuperação do arquivo da Fundação Bienal e designou um pesquisador para elaborar uma série de entrevistas e recolher a documentação disponível ali. A ideia era, de fato, constituir uma nova biografia crítica sobre Ciccillo Matarazzo. O material reunido pela pesquisadora Liliana Mendes resultou em dois volumes datilografados que esboçavam o projeto da biografia: o primeiro em que ela procurou organizá-la a partir das frentes de atuação de Ciccillo em capítulos temáticos; e o segundo com as entrevistas transcritas¹⁶.

O fundamental no trabalho de Liliana Mendes é justamente o cotejamento entre a documentação encontrada na Fundação Bienal de São Paulo e o que emerge das entrevistas com os contemporâneos de Ciccillo. Ela também parece se valer do esqueleto já constituído para o que hoje o Arquivo Histórico Wanda Svevo nomeia como Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, cuja organização tinha sido iniciada pelo antigo secretário de Ciccillo na Metalúrgica Matarazzo. As pastas da documentação e seu espelho formavam um conjunto que deveria dar origem a um Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho, cujos trabalhos teriam tido início no momento em que Ciccillo teve sua biografia escrita por Azevedo de Almeida.

Embora lacunar, essa documentação é preciosa e nos permite acompanhar a atuação de Ciccillo sobretudo nas décadas de 1940 e 1950, em que ele se envolveu e presidiu uma série de instituições na cidade de São Paulo. Podemos dizer que sua atuação pública reflete todo o percurso das iniciativas culturais da capital paulista, ao mesmo tempo em que parece se espelhar em ações anteriores, ligadas principalmente aos projetos intelectuais de Mário de Andrade e Sérgio Milliet, à frente dos órgãos de cultura de São Paulo, entre 1936 (ano de criação do Departamento de Cultura do município) e

¹⁵ O roteiro da minissérie é de autoria de um dos mais importantes nomes da dramaturgia e teledramaturgia brasileiras, Maria Adelaide Amaral, lançado em livro no mesmo ano. Cf. AMARAL, Maria Adelaide. *São Paulo. Um só coração*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004. Os atores a protagonizarem o casal Matarazzo foram, respectivamente, Edson Celulari e Ana Paula Arósio.

¹⁶ Cf. MENDES, Liliana. *Pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo, pesquisa realizada em setembro/1994 – outubro/1995*. 2 volumes, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

1948 (ano de criação do MAM e momento em que Sérgio Milliet dirige a Biblioteca Municipal de São Paulo).

O que a atuação de Ciccillo nos revela é um projeto de modernização da arte e da cultura em São Paulo, que além de se querer projeto nacional, deu-se num campo expandido, plenamente contemplado pelos meios de comunicação e por estruturas que envolveram exposições de tipo industrial e universal e para o grande público. Seu arquivo encontra-se, portanto, organizado a partir das instituições e iniciativas que ele apoiou como empresário. São elas: o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Bienal de São Paulo (e a posterior criação da Fundação Bienal de São Paulo), a Bienal Internacional do Livro, a Comissão de Celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo, o Museu do Presépio, o Teatro Brasileiro de Comédia, a Cinemateca Brasileira e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

A documentação mais acessada e mais consultada permanece sendo aquela que diz respeito ao antigo MAM de São Paulo e à Bienal de São Paulo. A partir de 2004, e principalmente no ano passado, em que se celebrou os 60 anos de inauguração do Parque do Ibirapuera, a documentação relativa ao IV Centenário também ganhou destaque. Alguns estudos recentes retomaram a história da criação da Cinemateca Brasileira e suas relações com a filmoteca do antigo MAM e a fundação da Cinematográfica Vera Cruz¹⁷. Quanto ao Teatro Brasileiro de Comédia, também há pesquisas feitas, que procuram analisar a programação e suas relações com a dramaturgia e o teatro modernos, bem como aspectos da cenografia e figurino¹⁸. No caso do Museu do Presépio, há a pesquisa de Eliana Ambrósio, que tomou por objeto de estudo de seu mestrado e seu doutorado, no Programa de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH UNICAMP), a aquisição de um presépio napolitano por Ciccillo entre 1948 e 1951 e suas relações com a criação do Museu do Presépio em São Paulo, já na década de 1970¹⁹.

¹⁷ Cf. MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *Yes, nós temos bananas. Cinema industrial paulista: a Companhia cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage (Brasil, 1950)*. São Paulo: Alameda editorial, 2011.

¹⁸ Além do clássico de Alberto Guzik, o livro recente de Alessandra Vannucci reavalia a contribuição de diretores italianos no contexto do Teatro Brasileiro de Comédia. Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho O Teatro Brasileiro de Comédia - 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986; e VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana. História de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹⁹ Cf. AMBROSIO, Eliana Ribeiro. *Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e*

Mas se há já leituras no sentido de entender as relações entre o acervo de arte moderna constituído para o antigo MAM – hoje pertencente ao MAC USP – e as edições da Bienal de São Paulo, assim como outras que apontam a relação entre a filмотeca do mesmo MAM e a criação da Cinemateca Brasileira, ainda nos falta entender e articular essas junto às demais iniciativas que Ciccillo patrocinou e em que medida elas refletem certa noção de moderno – ainda que, como no caso do presépio napolitano, elas pareçam tão distantes entre si. Mais uma vez, é importante voltar às premissas de criação da Bienal de São Paulo, seu estabelecimento no Parque Ibirapuera e, talvez, àquilo que Ciccillo propôs ser uma associação cultural para o Parque: a chamada União Cultural Ibirapuera. Não se sabe ao certo quando ela foi criada, mas segundo um primeiro levantamento feito para o projeto artístico da brasileira Mabe Bethônico durante a 28ª. Bienal de São Paulo, em 2008, a documentação aparecia junto às pastas relativas à VI Bienal de São Paulo (1961)²⁰. Tratava-se, portanto, de uma associação cultural composta pelo antigo MAM, a Cinemateca Brasileira, a Associação de Amadores de Astronomia, a Fundação Santos Dumont, a Sociedade de Floricultura Brasileira e certo Museu de Ciência e Técnica. Tal programa encontra seus vestígios em alguns equipamentos do Parque, até hoje, e parece ter tido início no contexto das edições da Bienal de São Paulo. No que diz respeito às estruturas do Parque, fazem parte dele o Planetário, o viveiro de plantas da Prefeitura do Município de São Paulo (que teria sido o primeiro equipamento a ser implantado no atual terreno do Parque e razão de seu projeto), e o atual MAM, assim como a própria Fundação Bienal de São Paulo. A Fundação Santos Dumont está na origem do Museu da Aeronáutica, criado no espaço do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez (vulgo "Oca"²¹), em 1959, mas desativado ainda na década de 1990. Quanto à ideia de um museu de ciência e técnica, encontramos no

de Coleções Internacionais: cenografia e expografia, tese de doutorado sob orientação de Luciano Migliaccio, defendida em 26 de abril de 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000873322&opt=4>. Acesso em 01/09/2015. O foco de trabalho da pesquisadora foi tentar retrair os modos de exposição do presépio e sua relação com a tradição dos presépios napolitanos.

²⁰ Cf. MESQUITA, Ivo e COHEN, Ana Paula. 28ª. *Bienal de São Paulo: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, pp. 72-77, para a entrevista da artista à curadora Inês Katzenstein sobre o projeto ficcional por ela desenvolvido a partir do documento encontrado sobre a União Ibirapuera.

²¹ A designação desse pavilhão como "Oca" vem da instalação da chamada *Mostra do Redescobrimento*, em 22 de abril de 2000, no Parque do Ibirapuera, celebrando os 500 anos da descoberta do Brasil. O pavilhão Lucas Nogueira Garcez abrigou as seções de arqueologia e de arte indígena da mostra.

Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho documentos que tratam da realização de uma Bienal de Ciências e de Matemática no Parque, bem como a Bienal do Livro – que mais tarde se tornou um ente independente das iniciativas da Fundação Bienal de São Paulo. Ademais, a I Bienal de São Paulo contemplava, além da seção de arquitetura, uma Bienal do Teatro, uma Bienal de Artes Gráficas (que ia além do concurso para o cartaz da Bienal) e uma seção de cerâmica. Isso leva às demais edições ao longo da década de 1950 repetirem as seções de arquitetura e artes gráficas, por exemplo, e em algumas contribuições das delegações estrangeiras figurarem com objetos de artes aplicadas. A França, neste sentido, teve uma exposição de tapeçaria modernista na edição de 1957. Foi também no contexto do Parque e das iniciativas ligadas às edições da Bienal de São Paulo que Ciccillo articulou com a Prefeitura de São Paulo a criação do Museu do Presépio, conseguindo com que o presépio napolitano por ele adquirido entre 1948 e 1951 ocupasse o espaço que havia sido concedido ao chamado Pavilhão do Folclore durante a mostra comemorativa do IV Centenário da cidade, em 1954.

Gostaria aqui de propor uma análise da iniciativa do Museu do Presépio em relação à certa noção de arte popular, como parte constituinte de uma ideia de cultura nacional formulada pelos nossos modernistas. Para reforçá-lo, sublinho que no mesmo período em que tal instituição é idealizada por Ciccillo, ele está envolvido não só com a criação do antigo MAM e da Bienal de São Paulo – como atestam as cartas trocadas entre ele e seu advogado em Roma que tratam das negociações relativas ao presépio – mas também parece ter dado apoio à criação de uma galeria de divulgação e promoção da arte moderna, no cerne da qual o meio artístico paulista projetou a carreira do pintor autodidata José Antônio da Silva. Portanto, entre 1948 (ano da fundação do antigo MAM) e 1951 (ano da I Bienal de São Paulo), Ciccillo além de efetivar a compra de um presépio napolitano para São Paulo, promove a fundação da Galeria Domus aqui e torna-se o maior colecionador de pinturas de José Antônio da Silva²². Ainda com relação a este último, Ciccillo teria destacado o diretor executivo do antigo MAM, Carlos Pinto Alves, a não só apoiar Antônio da Silva na sua representação junto à Galeria Domus, como também a ocupar-

²² Veja-se entrevista com herdeiros de Pascoale e Anna Maria Fiocca, proprietários da galeria, realizada em 26 de abril de 2012. Transcrição e áudio na Seção de Catalogação do MAC USP. Ainda com relação a José Antônio da Silva, veja-se contrato entre o artista e a galeria firmado em 1951, Fundo Carlos Pinto Alves, Arquivo MAC USP.

se da produção e edição da autobiografia do artista, *Romance da minha vida*, publicada com apoio do antigo MAM, em 1949²³. Neste mesmo ano, e seguindo-se a itinerância da exposição inaugural do antigo MAM, *Do figurativismo ao abstracionismo*, no Rio de Janeiro (que ocorrera entre maio e junho), a Galeria Domus seria a organizadora de uma *Exposição de Pintura Paulista*, na qual, além dos pintores de São Paulo que haviam se projetado através dos Salões de Maio e dos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos da cidade, ao longo da década de 1940, apresentava-se justamente José Antonio da Silva como autodidata, novidade descoberta pelos críticos modernistas daquele momento. Apresentaram-se nada menos do que 63 obras do artista, de acordo com o pequeno catálogo realizado, e seu texto de apresentação era assinado pelo crítico Lourival Gomes Machado – que dois anos depois viria a assumir a direção artística do antigo MAM e da I Bienal de São Paulo. Assim, Antônio da Silva era literalmente catapultado como nova estrela da arte moderna, sendo exposto já na primeira edição da Bienal de São Paulo, e passando a estar em coleções importantes como as do crítico Theon Spanudis, de Pietro Maria Bardi e do próprio Ciccillo, do antigo MAM de São Paulo, e do MoMA em Nova York, ao longo dos anos 1950.

Das 44 obras do artista hoje pertencentes ao acervo do MAC USP, 42 dividem-se entre Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Coleção Theon Spanudis, e foram adquiridas ainda nos anos 1950. No caso de Ciccillo, as obras são todas datadas entre 1948 e 1951, e de Spanudis, estamos falando de um conjunto adquirido a partir de 1953, até o final da década de 1950. Os perfis dos dois conjuntos são muito distintos, e vê-se claramente, no conjunto adquirido por Matarazzo uma ênfase nas suas qualidades de pintor "naïf", "primitivo", que não é a mesma postura assumida por Spanudis. Tomemos duas obras para entendermos esta distinção: "A chuva" (1948, coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – hoje acervo MAC USP) e "Algodão" (1950, coleção Theon Spanudis – hoje acervo MAC USP)²⁴. Na obra proveniente da coleção Matarazzo, as pinceladas esbranquiçadas verticais fazem as vezes da forte tempestade, que derruba uma árvore no primeiro plano, caindo sobre um cavalo. Além do traçado esboçado, das distorções de proporção e perspectiva

²³ Os manuscritos originais podem ser consultados no Fundo Carlos Pinto Alves, Arquivo MAC USP.

²⁴ Figuras 1 e 2.

que caracterizam certa maneira "primitiva" na concepção da cena, o tema em si diz respeito à vida cotidiana da população pobre da zona rural do estado de São Paulo, sempre assolada por uma natureza violenta e indomável, por assim dizer. Nada disso aparece na composição de "Algodão", em que os traços brancos alternados de cor-de-terra (a terra do interior do Brasil é avermelhada, a chamada "terra roxa") formam uma geometria abstratizante, trazendo certa organização equilibrada à representação, ao mesmo tempo em que parecemos não estar mais diante de uma população dominada pela natureza, mas justamente o contrário – o da natureza dominada pelo homem. Em outras palavras, o olhar que escolhe as obras de Antônio da Silva para Ciccillo Matarazzo é o mesmo que concebe a arte e a cultura populares como parte integrante da nossa modernidade.

Estamos falando do projeto modernista como um novo projeto de leitura e de interpretação da história do Brasil, que desde os anos 1920, contemplava a revisão da história colonial por várias frentes – inclusive de reinterpretação da arte colonial como precursora dessa modernidade –, sendo a mais importante delas a de coleta e recenseamento da cultura popular. As famosas expedições folclóricas iniciadas por Mário de Andrade em 1928, retomadas mais tarde, na época do Departamento de Cultura de São Paulo, foram responsáveis por fazer o registro das manifestações populares, sobretudo das festas e da música popular, resultando também em coletâneas e acervos importantes²⁵. Entre 2012 e 2013, na tentativa de dar uma função cultural ao antigo Pavilhão dos Estados, dentro do Parque Ibirapuera, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo organizou uma exposição dos objetos e instrumentos musicais coletados nessas expedições – que talvez nunca tivéssemos visto assim reunidos. Elas também resultaram num conjunto de gravações de canções, melodias e ritmos populares que hoje fazem parte do acervo da compositora e musicóloga Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo.

Mas a ideia da expedição folclórica, ao que tudo indica, já estava dada pela famosa viagem empreendida por Blaise Cendrars, ao lado de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, às cidades históricas

²⁵ Uma primeira abordagem sobre essas coleções foi formulada por ocasião da exposição *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. Cf. SCHWARZ, Jorge. *Cat. Exp. Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Antes de instalar-se no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB FAAP), a exposição foi apresentada no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), na Espanha.

coloniais de Minas Gerais, em 1924...²⁶ Além dos desenhos feitos por Tarsila para ilustrar o volume *Folhas de Viagem* de Blaise Cendrars, publicado posteriormente na França dar indícios desse retorno ao popular, a artista faria composições como "Batismo" (desenho, s.d., MAC USP, fig. 3) e "Nossa Senhora e Três Meninas" (desenho, s.d., MAC USP, fig. 4)²⁷ que parecem querer se aproximar dessa linguagem popular, bem como dos temas populares, em particular das crenças e da religiosidade popular.

Um dos temas tratados por Antônio da Silva é evidentemente o da religião e da relação das práticas sertanejas em torno da religião aqui, a exemplo das várias representações que ele faz da vida de Cristo, a exemplo de "Ressurreição" (1948, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho – MAC USP), em que o artista remete à iconografia tradicional, ao mesmo tempo em que executa figuras e fundo como se num mesmo plano e por via de simplificação das formas e cores.

Voltemos ao presépio napolitano (fig. 5). No momento de sua aquisição por Ciccillo, havia também na Itália uma espécie de retomada do interesse no colecionismo e apresentação desses objetos. Segundo a pesquisa de Eliana Ambrosio, o presépio comprado por Ciccillo para fomentar a criação de um museu de presépios em São Paulo era composto de aproximadamente 400 peças, provenientes de conjuntos e coleções privadas diferentes, todas presentes nos mercados de antiquários de Roma e Nápoles naquele momento. O conjunto formado é, portanto, um híbrido e uma interpretação daquilo que naquele contexto era entendido como o "bom modelo" do presépio napolitano do século XVIII – período em que o colecionismo de presépios tem uma enorme projeção na Itália e em outros países da Europa, inclusive na França. A cenografia havia sido inicialmente projetada por dois artistas napolitanos, especialistas em presépios, cujos desenhos Ciccillo recebeu aqui, junto com as peças, e convocou um grupo de artistas e especialistas locais para montá-lo. Os trabalhos foram coordenados pelo cenógrafo e figurinista Tulio Costa, chegado da Itália em 1948 e que atuou junto ao Teatro Brasileiro de Comédia

²⁶ Para uma análise da primeira viagem de Blaise Cendrars ao Brasil, o livro de Aracy Amaral permanece referência fundamental. Cf. AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil dos modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997 (1ª. Edição 1970).

²⁷ Embora os dois desenhos pertencentes ao acervo do MAC USP não sejam datados, é possível colocá-los no mesmo contexto e dentro da mesma linguagem plástica de obras como "Religião Brasileira", datada de 1927 (óleo/tela, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, SP)

ao longo da década de 1950. Finalmente, a tradição popular de presépios (inclusive em escala natural, alguns com atores que encenam o nascimento de Cristo, a visita dos Reis Magos, etc durante o Natal) nas cidades italianas é muito forte até hoje, e tem suas origens mais modernas, por assim dizer, no período do Barroco (século XVII).

Ciccillo também fez vir da Itália uma bibliografia produzida por especialistas em presépios para estruturar uma biblioteca para este museu. Um dos especialistas do período é Angelo Stefanucci, responsável pela organização de uma série de mostras de presépios populares e de tradições natalinas, na Itália, entre 1950 e 1959 – das quais encontramos alguns catálogos no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho. O catálogo da "Mostra Internazionale del Presepio e delle Tradizioni Natalizie", realizada no Angelicum de Milão, entre dezembro de 1956 e janeiro de 1957, organizada pelo mesmo Stefanucci, contemplava uma galeria com uma série de fotogramas de filmes entre 1896 e 1956 com cenas de presépios. A galeria chamava-se "O presépio no cinema"²⁸.

Encontrou-se recentemente um filme no Arquivo da Fundação Bial que parece ser uma espécie de documentário de promoção do Museu do Presépio em São Paulo (*still* do documentário, fig.6). Estamos falando, portanto, de um filme feito provavelmente em 1975, quando finalmente o Museu é inaugurado. A estrela maior do filme é evidentemente o presépio napolitano comprado por Ciccillo entre 1948 e 1951. Objetos como esse filme também são híbridos, em vários sentidos. Em primeiro lugar, porque apesar de sua aparente precariedade, suas tomadas e cenografia lançam mão do teatro, e de certa tradição de encenação presepística.

A ficha técnica é também reveladora, pois ela contém uma série de nomes recorrentes, mas desconhecidos para nós até hoje, de artistas que circularam em diferentes meios e produzindo em frentes variadas. Meu

²⁸ Dessas exposições no Angelicum de Milão, encontramos alguns catálogos no Fundo Francisco Matarazzo Sobrinho, a saber: *Mostra Internazionale del presépio e delle tradizioni natalizie, 7 dicembre 1956 a 13 gennaio 1957*, Milão, Angelicum, 1956; *Mostra del presépio regionale italiano, 7 dicembre 1957 a 31 gennaio 1958, a cura di Angelo Stefanucci*, Milão, Angelicum, 1957; *Mostra Internazionale del presépio e dei magi nella storia, nel folklore e nella famiglia, 7 dicembre 1958 a 20 gennaio 1959, a cura di Angelo Stefanucci*, Milão, Angelicum, 1959. Entre 1939 e 1942, o antigo mosteiro franciscano de Milão, na Piazza Sant'Angelo, foi reconstruído e reformado com base no projeto apresentado pelo arquiteto Giovanni Muzio. Naquele momento, previa-se que o Angelicum passasse a funcionar como um centro cultural, função, ao que tudo indica, retomada ao longo dos anos 1950. Tratava-se, portanto, de um centro cultural da Igreja Católica.

exemplo aqui é o do escultor Vitério Sinigaglia²⁹. Certamente um italiano emigrado para o Brasil no pós-guerra (que é quando localizamos seu nome em eventos, museus, e atuações diversas), Sinigaglia parece ter tido algum tipo de atividade junto ao Teatro Brasileiro de Comédia, à Cinematográfica Vera Cruz e como restaurador. É ele o responsável pelo restauro do gesso de "Formas únicas de continuidade no espaço", de Umberto Boccioni, em 1971. Assim como ele, personagens como o próprio Túlio Costa, ou o cenógrafo e figurinista Adolfo Celi (um dos componentes do grupo chamado de "Piccola Italia" na Cinematográfica Vera Cruz), e tantos outros formavam assim um grupo que além de uma atividade artística, montava exposições, peças teatrais, cenografia e figurino de cinema, teatro e dança e possuíam uma formação que lhes permitia circular nessas várias instâncias sem grandes problemas.

Para concluir, enfatizo os seguintes pontos: em primeiro lugar, os personagens mais importantes da história do nosso modernismo (a exemplo de Ciccillo) ainda estão por ser devidamente estudados. Em segundo lugar, precisamos reavaliar a experiência modernista à luz da cultura e da tradição populares (a religião e as práticas religiosas aí incluídas). Por fim, novas linguagens e novas práticas modernistas podem estar e ser mais ricas nesses lugares que nunca prestamos atenção, que são aqueles que não consideraríamos próprios do mundo da arte *stricto sensu*.

²⁹ Ou Vitério Sinigaglia, como seu nome aparece no acervo on-line da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que possui a escultura em gesso "As três graças", de sua autoria (veja-se: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=V&cd=3364>). Pouco sabemos sobre sua carreira como artista. Em bases de consulta como a Enciclopédia do Itaú Cultural, consta apenas sua participação em duas edições do Salão Paulista de Belas Artes, respectivamente, em 1937 e 1980.

ART MODERNE, ART POPULAIRE, CINÉMA, THÉÂTRE ET UNE CRÈCHE NAPOLITAINE - SÃO PAULO, 1940-1950

Ana Gonçalves Magalhães
Museu de Arte Contemporânea
Universidade de São Paulo

Ce texte présente la base d'une réflexion en cours sur la notion d'art moderne diffusée dans les milieux culturels de São Paulo dans les années 1940 et 1950, à partir de l'institutionnalisation des œuvres et artistes modernistes, et de leur comparaison avec d'autres initiatives, en principe hors la production moderniste d'arts visuels, mais qui fonctionnaient également dans l'orbite du monde de l'art moderne. Ces initiatives ont fini, enfin, par institutionnaliser d'autres productions qui ont composé un cadre global de la façon dont la culture brésilienne était vue au regard des modernistes de São Paulo. En outre, ces initiatives ont deux choses en commun: la figure de l'entrepreneur Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) comme leur patron et un groupe d'agents, certains d'origine italienne, qui ont contribué à plusieurs ou la plupart d'entre elles.

Cette recherche a commencé en contact avec le fonds moderniste du Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo] (MAC USP) et surtout dans l'enquête autour de ce que l'on appelle *Collections Matarazzo* [Coleções Matarazzo], ainsi que par l'intersection des recherches en raison de l'organisation d'expositions, telles que *Um outro acervo do MAC USP: Prêmios-Aquisição da Bienal de São Paulo, 1951-1963* [Une autre collection du MAC USP: Prix-Acquisition de la Bienal de São Paulo, 1951-1963] (2012) et *José Antônio da Silva em dois tempos* [José Antônio da Silva en deux temps] (2013), aussi avec la recherche et le commissariat de l'exposition *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras* [Classicisme, Réalisme, Avant-garde: la peinture italienne entre les deux-guerres] (2013) - cette dernière a été objet d'une thèse d'Habilitation³⁰ présenté au MAC USP en Février de 2015³¹. La personne de Matarazzo est derrière chacune d'elles, comme patron des œuvres acquises pour le premier musée d'art moderne du pays. Dans ce

³⁰ Au Brésil, la thèse d'Habilitation est nommée "tese de livre-docência" (N.T.)

³¹ Disponible en: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/.../anamagalivredoc.pdf. Consulté le 01/09/2015.

début, il a fallu enlever l'accent sur sa personnalité, à laquelle on revient maintenant pour voir les réseaux de contacts et les articulations qu'il a catalysé dans la construction d'une certaine idée d'art moderne au Brésil, en plein moment de la construction de la capital moderniste et utopique par excellence (Brasília).

Je voudrais soulever ici certains éléments qui semblent fondamentaux pour réévaluer l'histoire de l'art moderne au Brésil, en cherchant à l'appréhender dans un champ élargi et dans les perspectives d'une histoire alternative de l'art. Je comprends par une histoire alternative de l'art, dans ce contexte, plus que l'idée qu'à partir de cette périphérie on a constitué un autre canon moderniste et des autres héritages (idée déjà pleinement développée et travaillée actuellement): je voudrais penser cette histoire alternative de l'art moderne dans ses relations avec son processus d'institutionnalisation et de popularisation eux-même. Sur ce dernier point, je me réfère aux suggestions faites par l'historien Eric Hobsbawm dans son livre *Age of Extremes*, à propos de l'importance des moyens de communication de masse dans la diffusion de l'art moderne et la vulgarisation (comprise dans un sens positif) de son vocabulaire de base, de son appropriation par le cinéma, les magazines et les grands journaux, par la télévision, par la propagande³².

À cette fin, je vais essayer de limiter mes réflexions initiales au cas de São Paulo et au moment de structuration des institutions promotrices de l'art moderne dans les années 1940 et 1950. En outre, mes observations auront comme point de départ l'action d'un personnage important, un illustre inconnu parmi nous, mais qui apparaît derrière plusieurs initiatives liées à la promotion de l'art moderne. Je parle de l'ingénieur et entrepreneur Francisco Matarazzo Sobrinho, mieux connu sous son surnom, Ciccillo.

Né à São Paulo, au sein d'une riche famille d'entrepreneurs italiens immigrés, Ciccillo est conçu par l'historiographie de l'art moderne réalisé au Brésil comme un grand mécène des arts et de la culture, qui, depuis les années 1940, était derrière les principaux systèmes culturels construits dans la ville de São Paulo. En même temps, il a été invoqué comme un collectionneur d'art et un amateur des arts en général. Au sommet de sa projection en tant que

³² Cf. HOBBSAWM, Eric. The Arts 1914-45. In: *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. Londres: Michael Joseph, 1995, pp. 178-198. (1^e. édition, 1994)

mécène de l'art et de la culture, il a été appelé par la presse italienne comme le nouveau Lorenzo de' Medici³³. Cependant, on sait peu de choses sur sa formation, son histoire de famille et, notamment, de son oncle, le comte Francesco Matarazzo - de qui Ciccillo hérite le nom - et qui a construit un véritable empire en Amérique du Sud³⁴. Actuellement, on peut trouver plusieurs arbres généalogiques de la famille Matarazzo sur l'internet, la plus complète peut-être est celle qui apparaît dans le site du directeur de télévision brésilien, Jayme Monjardim (l'un des descendants célèbres des Matarazzo)³⁵. A propos de la trajectoire de la famille et de l'arrivée de l'ancien Comte Matarazzo au Brésil, pèse une certaine aura légendaire, car on a l'habitude de le traiter toujours comme un immigrant italien qui est arrivé en 1881 sans grandes ressources et, avec sa petite entreprise de saindoux de porc, qui a construit progressivement un grand conglomerat d'industries. Dans les années 1930, ses Indústrias Reunidas Matarazzo étaient un ensemble de dizaines de sociétés différentes, y compris de produits alimentaires, métallurgiques, textiles et autres. Son titre de comte a été accordée en 1917 par le roi italien à l'époque, Vittorio Emmanuele III. Originaires de Castellabate (Province de Salerne), au sud de Naples, les Matarazzo auront permis de consolider un certain nombre de liens importants avec la vieille noblesse napolitaine, au fur et à mesure qui ont acquis le prestige social auprès de l'élite de São Paulo.

³³ Une telle analogie émerge au moment où Ciccillo est en Italie en tant que membre du jury du prix de la Biennale de Venise en 1952. Le clipping de presse consulté à l'Archivio Storico dell'Arte Contemporanea (ASAC), Biennale de Venise, Itália, en 2009.

³⁴ Une histoire de la famille Matarazzo en Amérique du Sud doit encore être écrite correctement. L'étude la plus systématique du fondateur de la famille au Brésil a été réalisée par Ronaldo Costa Couto, dans la biographie avec deux volumes, pour le moment, du comte Francesco Matarazzo (l'oncle d'Ciccillo). Cf. COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo a travessia e Matarazzo colosso brasileiro*. São Paulo: Editora Planeta, 2004. Les livres de Costa Couto sont centrées dans l'histoire de la famille à Castellabate (Province de Salerne) et dans la création de l'empire industriel du comte. Bien que les sources documentaires trouvées soient d'une énorme richesse et intérêt, il y a encore une certaine insistance à l'idée de l'immigrant italien qui est venu "fare l'America", comme on disait des italiens à ce moment - d'un territoire économique dévasté, ils ont trouvé dans les accords d'immigration une solution pour la situation du pays. Cependant, le cas de Matarazzo semble, en fait, être exceptionnel, puisque on parle d'une famille de commerçants et de professionnels libéraux, dont le nom a déjà été lié à des titres de noblesse depuis la période médiévale.

³⁵ Disponible en: http://www.jaymemonjardim.com.br/arvore_matarazzo.html. Consulté le 01/09/2015. Un fait qui attire attention est la répétition de noms au sein de la famille, de la même génération et des générations différentes. Le propre Ciccillo a ce surnom pour être distinguée de son oncle, le comte Francesco, et de son cousin légitime, le comte Chiquinho. Cette répétition semble contribuer à la fictionnalisation de la saga des Matarazzo, ce qui nous fait penser aux célèbres *Cent Ans de Solitude* (1967), de Gabriel García-Marquez et la généalogie de la Buendía-Iguarán dans le village imaginaire de Macondo.

Ciccillo faisait déjà partie d'une génération de la famille qui s'était légitimé par l'haute élite italienne. Après avoir terminé ses études à Naples et après sa formation en ingénierie à l'École des Mines de Liège, en Belgique, il a réaffirmé ses liens avec cette élite. Comme son oncle, dans les années 1930, Ciccillo s'est lancé dans une carrière en tant qu'entrepreneur, en fondant sa propre industrie avec son frère et un beau-frère. Au moment de la consolidation du premier musée d'art moderne en Amérique du Sud, l'ancien Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Ciccillo était perçu comme un *self-made man* puissant, président de Metalma (ou Metalúrgica Matarazzo), qui s'affirmait également auprès de l'élite locale, en se mariant avec Yolanda Penteado (1903-1983). Héritière d'une famille traditionnelle des producteurs de café de São Paulo, Yolanda était la nièce d'Olivia Guedes Penteado, qui avait soutenu un *Salon* moderniste tout au long des années 1920 et 1930, et qui a réuni une importante collection d'art moderne, en fondant une des premières associations de promotion d'art moderne, la célèbre Sociedade Pró-Arte Moderna [Société Pro-Art Moderne] (SPAM) en 1932.

Ciccillo et Yolanda représentaient ainsi la nouvelle bourgeoisie de São Paulo, qui passait désormais à être liée aux projets de modernisation du pays à fin de placer São Paulo comme le phare de la nation. Sur leur engagement efficace avec l'art moderne - en tant que collectionneurs, amis d'artistes et de *sponsors* des institutions et des initiatives importantes –, on peut le tracer à travers les nombreuses actions qu'ils ont encouragé dans les années 1940 et 1950, mais sans savoir avec certitude ce qui était leur engagement précédente avec l'art et la culture modernes. La documentation autour de la vie de Ciccillo et Yolanda, et de leurs familles, est encore pratiquement inconnue³⁶. Ciccillo, aussi bien que Yolanda ont leurs biographies publié à la fois en 1976³⁷. Celle d'Yolanda est une autobiographie, écrite avec l'aide d'un éditeur. À son tour, celle de Ciccillo, malgré son aspect d'un matériel documentaire - en particulier pour les photos de l'époque –, a été écrite par le journaliste Fernando Azevedo

³⁶ Yolanda Penteado en tant que promotrice de l'art moderne a été récemment l'objet d'une thèse de doctorat. Cf. MANTOAN, Marcos José. *Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna*, thèse de doctorat, ECA USP, 2015. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-24112015-160811/pt-br.php>. Mantoan a commencé, en plus des sources d'autobiographie et documentaires de Yolanda tels que la correspondance, par la biographie écrite par le journaliste Antonio Bivar. Cf. BIVAR, Antonio. *Yolanda*. São Paulo: A Girafa, 2009.

³⁷ Cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Editora Pioneira, 1976 e PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

de Almeida et a fini par le renforcement de la "légende" autour de son sujet, à commencer par le titre, ce qui suggère l'idée d'un personnage absolument altruiste et visionnaire³⁸. La légende autour du couple Ciccillo et Yolanda a été seulement renforcé en commémoration du 450e anniversaire de la ville de São Paulo, en 2004, lorsque le plus grand réseau de télévision du pays (Rede Globo) a lancé une minisérie spéciale *Um só coração* [Un seul cœur], qui s'est concentré sur la relation entre les deux. Ses interprètes étaient deux des acteurs les plus prestigieux et connus comme les beautés du monde de la télévision³⁹.

On peut dire qu'un premier travail de recherche systématique autour de la figure de Ciccillo a été lancé en 1994, au moment où Nelson Aguilar - en tant que commissaire de la Bienal de São Paulo - a encouragé la reprise des archives de la Fundação Bienal de São Paulo et a nommé un chercheur pour développer une série d'entretiens afin de recueillir la documentation disponible là. En fait, l'idée était de constituer une nouvelle biographie critique de Ciccillo Matarazzo. Le matériel recueilli par la chercheuse Liliana Mendes a abouti aux deux volumes dactylographiés qui dessinaient le projet de la biographie: dans le premier elle a organisé des chapitres thématiques autour des fronts d'action de Ciccillo; le second contenait les entretiens transcrits⁴⁰.

Le travail fondamental de Liliana Mendes est précisément la comparaison entre la documentation trouvée à la Fundação Bienal de São Paulo et ce qui ressort des entretiens avec des contemporains de Ciccillo. Elle semble également utiliser le squelette de ce qui est nommé actuellement, par les archives de la Bienal, de Fonds Francisco Matarazzo Sobrinho, dont l'organisation avait été initiée par l'ancien secrétaire de Ciccillo encore dans la Metalúrgica Matarazzo. Les dossiers de documentation et leur description forment un ensemble qui devrait donner lieu à un Centro Cultural Francisco

³⁸ Il est possible que la biographie de Azevedo de Almeida a également été commandée, afin de consolider la création du Centro Cultural Francisco Matarazzo Sobrinho, tel que discuté ci-dessous.

³⁹ Le script de la minisérie a été écrit par l'un des noms les plus importants de la dramaturgie et télévision brésilienne, Maria Adelaide Amaral, qui l'a publié aussi comme livre cette même année. Cf. AMARAL, Maria Adelaide. *São Paulo. Um só coração*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004. Les acteurs protagonistes en tant que couple Matarazzo étaient respectivement Edson Celulari et Ana Paula Arósio.

⁴⁰ Cf. MENDES, Liliana. *Pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo, pesquisa realizada em setembro/1994 – outubro/1995*. 2 volumes, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

Matarazzo Sobrinho, dont les travaux ont commencé au moment que Ciccillo avait eu sa biographie écrite par Azevedo de Almeida.

Bien qu'incomplète, cette documentation est inestimable et nous permet de suivre les activités de Ciccillo en particulier dans les années 1940 et 1950, auxquelles il a été impliqué et présidait un certain nombre d'institutions dans la ville de São Paulo. Nous pouvons dire que son activité publique reflète toutes les voies des initiatives culturelles de São Paulo, alors qu'elle semble se refléter aux actions précédentes, liées surtout aux projets intellectuels de Mário de Andrade et Sergio Milliet, à la tête des organismes de culture de São Paulo, entre 1936 (l'année de la création du Departamento de Cultura do município [Département de Culture de la municipalité]) et 1948 (l'année de la création du MAM et le moment où Sergio Milliet dirige la Biblioteca Municipal de São Paulo, première bibliothèque publique de São Paulo).

Ce que les activités de Ciccillo révèlent est un projet de modernisation de l'art et de la culture à São Paulo, qui - en plus de se vouloir un projet national - a eu lieu dans un champ élargi, entièrement couvert par les médias et les structures qui impliquaient des expositions de type industriel et universel et pour le grand public. Ses archives sont, par conséquent, organisés à partir des institutions et des initiatives qu'il a soutenu en tant que homme d'affaires : l'ancien Museu de Arte Moderna de São Paulo, la Bienal de São Paulo (et la création subséquente de la Fundação Bienal de São Paulo), la Bienal Internacional do Livro [Biennale International du Livre], la Comissão de Celebração do IV Centenário da Cidade de São Paulo [Comité de Célébration du IV Centenaire de la ville de São Paulo], le Museu do Presépio [Musée de la Crèche], le Teatro Brasileiro de Comédia, la Cinemateca Brasileira et la Companhia Cinematográfica Vera Cruz [Société Cinématographique Vera Cruz].

La documentation la plus accédée et la plus consultée reste celle relative à l'ancien MAM de São Paulo et à la Bienal de São Paulo. Depuis 2004, et surtout dans la dernière année où on a célébré le 60ème anniversaire de l'inauguration du Parc de l'Ibirapuera, la documentation concernant le IV centenaire a également gagné un relief particulier. Certaines études récentes ont repris l'histoire de la création de la Cinemateca Brasileira et de ses relations avec la filmothèque de l'ancien MAM et avec la fondation de la Companhia

Cinematográfica Vera Cruz⁴¹. En ce qui concerne le Teatro Brasileiro de Comédia, il y a aussi des recherches qui portent sur l'analyse de son ancien programme et sa relation avec la dramaturgie et le théâtre moderne, ainsi que avec des aspects du décor et des costumes⁴². Dans le cas du Museu do Presépio [Musée de la Crèche], il y a la recherche d'Eliana Ambrósio, qui a pris comme objet pour son master et doctorat⁴³ l'étude de l'acquisition d'une crèche napolitaine par Ciccillo, entre 1948 et 1951, et son rapport avec la création du Museu do Presépio à São Paulo, déjà dans les années 1970⁴⁴.

Si d'un côté il y a déjà des lectures pour comprendre les relations entre le fonds d'art moderne qui a été composé pour l'ancien MAM – qui actuellement appartient au MAC USP - et les éditions de la Bienal de São Paulo, ainsi que d'autres qui soulignent aussi la relation entre la filmothèque du MAM et la création de la Cinemateca Brasileira; de l'autre, il nous manque encore comprendre et articuler ces initiatives avec les autres que Ciccillo a sponsorisées et voir à quelle mesure elles reflètent une certaine notion de moderne - même si, comme dans le cas de la crèche napolitaine, elles semblent si éloignées. Encore une fois, c'est important de revenir sur les bases de la création de la Bienal de São Paulo, de son établissement au Parc de l'Ibirapuera et de ce que Ciccillo a proposé d'être une association culturelle pour le parc: l'União Cultural Ibirapuera. On ne sait pas exactement quand elle a été créée, mais selon une première enquête réalisée pour le projet artistique de la brésilienne Mabe Bethônico lors de la 28e. Bienal de São Paulo en 2008, la documentation était mise à côté des dossiers sur la VI Bienal de São Paulo (1961)⁴⁵. Il s'agissait, par conséquent, d'une association culturelle composée

⁴¹ Cf. MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *Yes, nós temos bananas*. Cinema industrial paulista: a Companhia cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage (Brasil, 1950). São Paulo: Alameda editorial, 2011.

⁴² En plus du classique d'Alberto Guzik, le récent livre d'Alessandra Vannucci réévalue la contribution des réalisateurs italiens dans le contexte du Teatro Brasileiro de Comédia. Cf. GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho: O Teatro Brasileiro de Comédia - 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986; et Alessandra Vannucci. *A missão italiana. História de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014..

⁴³ Dans le Programme d'Histoire de l'Art de l'Institut de Philosophie et Sciences Humaines à l'Université de Campinas (IFCH - UNICAMP).

⁴⁴ Cf. AMBROSIO, Eliana Ribeiro. *Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de Coleções Internacionais: cenografia e expografia*, thèse de doctorat sous la direction de Luciano Migliaccio, IFCH-UNICAMP, soutenue le 26 Avril 2012. Disponible en: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000873322&opt=4>. Consulté le 01/09/2015. L'approche du travail de la chercheuse essayait de retracer les modes d'exposition de la crèche et sa relation avec la tradition des crèches napolitaines.

⁴⁵ Cf. MESQUITA, Ivo e COHEN, Ana Paula. 28^a. Bienal de São Paulo: Guia. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, pp. 72-77, pour l'entretien de l'artiste à la commissaire

par l'ancien MAM, la Cinemateca Brasileira, une Associação de Amadores de Astronomia [Association des Amateurs d'Astronomie], la Fundação Santos Dumont [Fondation Santos Dumont], la Sociedade de Floricultura Brasileira [Société de Floriculture Brésilienne] et un certain Museu de Ciência e Técnica [Musée de Sciences et Technique].

Un tel programme a ses traces dans certains équipements du Parc jusqu'au aujourd'hui, ce qui semble avoir commencé dans le contexte des éditions de la Bienal de São Paulo. En ce qui concerne les structures du Parc, il en fait partie le Planétarium, la pépinière de plantes de la municipalité de la ville de São Paulo (ce qui aurait été le premier équipement à être déployé dans l'actuel terrain du parc et la raison de son projet) et l'actuel MAM, ainsi que la Fundação Bienal de São Paulo elle-même. La Fundação Santos Dumont est à l'origine du Museu da Aeronáutica [Musée de l'Aviation], créé au sein de l'espace Pavillon Lucas Nogueira Garcez (alias "Oca"⁴⁶) en 1959, mais il a été fermé dans les années 1990.

Quant à l'idée du museu de ciência e técnica [musée de sciences et technique], on a trouvé dans le Fonds Francisco Matarazzo Sobrinho des documents qui traitent sur la réalisation d'une Bienal de Ciências e de Matemática au Parc [Biennale de Sciences et de Mathématiques], ainsi que la Bienal do Livro [Biennale du Livre] - qui devient plus tard une entité indépendante des initiatives de la Fundação Bienal de São Paulo. En outre, la Bienal de São Paulo envisageait une Bienal do Teatro [Biennale du Théâtre], en plus de la section d'architecture, une Bienal de Artes Gráficas [Biennale des Arts Graphiques] (qui dépassait l'idée du concours pour l'affiche de la Bienal) et une section de céramiques. Il en résulte que, tout au long des années 1950, les autres éditions vont répéter les sections d'architecture et d'arts graphiques, par exemple, et certaines contributions des délégations étrangères vont exposer des objets d'arts appliqués. La France, dans ce sens, a présenté une exposition de tapisserie moderniste à l'édition de 1957. C'était également dans le contexte du Parc et des initiatives liées aux éditions de la Bienal de São Paulo que Ciccillo a articulé, avec le Mairie de São Paulo, la création du Museu do

Inés Katzenstein sur le projet de fiction qu'elle a développé à partir du document trouvé sur l'Union Ibirapuera.

⁴⁶ La désignation du pavillon comme "Oca" vient de l'installation de l'exposition "Mostra do Redescobrimento", le 22 avril 2000, dans le Parc de l'Ibirapuera, célébrant le 500e anniversaire de la découverte du Brésil. Le Pavillon Lucas Nogueira Garcez a logé les sections d'archéologiques et d'art indigène.

Presépio. De cette façon, il a réussi à mettre la crèche napolitaine, qu'il avait achetée entre 1948 et 1951, dans l'espace qui avait été accordée à ce que l'on appelle Pavillon du Folklore, lors des spectacles commémoratifs du IV centenaire de la ville en 1954.

Je tiens à proposer ici une réflexion sur l'initiative du Museu do Presépio par rapport à une certaine idée d'art populaire, en tant qu'élément constitutif d'une idée de la culture nationale élaborée par les modernistes brésiliens. Pour la renforcer, je souligne que, dans la même période dont cette institution est idéalisée par Ciccillo, lui, il est impliqué non seulement dans la création de l'ancien MAM et de la Bienal de São Paulo - comme en attestent les lettres entre lui et son avocat à Rome, qui abordent la négociation pour la crèche - mais il semble aussi avoir apporté son soutien à la création d'une galerie de divulgation et promotion de l'art moderne, au cœur duquel le milieu artistique de São Paulo aurait basé la carrière du peintre autodidacte José Antonio da Silva.

Entre 1948 (l'année de la fondation de l'ancien MAM) et 1951 (l'année de la I Bienal de São Paulo), en plus de concrétiser l'achat d'une crèche napolitaine pour São Paulo, il y favorise la fondation de la Galerie Domus et devient le plus grand collectionneur de peintures de José Antônio da Silva⁴⁷. Encore en rapport avec ce dernier, Ciccillo aurait souligné au Directeur exécutif de l'ancien MAM, Carlos Pinto Alves, non seulement le soutien à Antônio da Silva dans sa représentation auprès de la Galerie Domus, ainsi que son intérêt pour la production et l'édition de l'autobiographie de l'artiste, *Romance da minha vida*, publié avec le soutien de l'ancien MAM en 1949⁴⁸.

Dans cette même année, juste après l'itinérance de l'exposition inaugurale de l'ancien MAM, *Do figurativismo ao abstracionismo* [Du figurativisme à l'abstracionisme], à Rio de Janeiro (qui a eu lieu entre mai et juin), la Galerie Domus sera l'organisatrice d'une *Exposição de Pintura Paulista* dans laquelle, en plus des peintres de São Paulo qui sont devenu connus par les Salões de Maio [Salons de Mai] et les Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos [Salons du Syndicat des Artistes Plastiques] de la ville au long des années 1940, figure également José Antonio da Silva comme un autodidacte,

⁴⁷ Voir l'entretien avec les héritiers de Pascoale et Anna Maria Fiocca, galeristes, faite le 26 Avril 2012. Transcription et audio: Seção de Catalogação do MAC USP. Par rapport José Antonio da Silva, voir le contrat entre l'artiste et la galerie signé en 1951: Fundo Carlos Pinto Alves, Arquivo MAC USP.

⁴⁸ Les manuscrits originaux peuvent être trouvés au Fundo Carlos Pinto Alves, Arquivo MAC USP.

une nouvelle découverte par les critiques modernistes à ce moment-là. On a présenté environ 63 œuvres de l'artiste, selon le petit catalogue organisé. Le texte de présentation a été signé par le critique Lourival Gomes Machado - qui deux ans plus tard assumera la direction artistique de l'ancien MAM et de la Bienal de São Paulo. Ainsi, Antônio da Silva a été littéralement lancé comme une nouvelle star de l'art moderne, étant exposé dans la première édition de la Bienal de São Paulo, il commence à apparaître dans les collections importantes telles que du critique Theon Spanudis, de Pietro Maria Bardi et de Ciccillo lui-même, de l'ancien MAM de São Paulo, et du MoMA de New York, dans les années 1950.

Des 44 œuvres de l'artiste qui appartiennent aujourd'hui à la collection du MAC USP, 42 partagent leur origine entre la Collection Francisco Matarazzo Sobrinho et la Collection Theon Spanudis, acquises dans les années 1950. Dans le cas de Ciccillo, les œuvres sont toutes datées entre 1948 et 1951 ; et pour Spanudis, on trouve un ensemble acheté à partir de 1953 jusqu'à la fin des années 1950. Les profils des deux ensembles sont très différents, on voit clairement l'ensemble acquis par Matarazzo mettant l'accent sur les qualités "naïves" et "primitives" du peintre, ce qui n'est pas du tout la même position prise par Spanudis. Pour comprendre cette distinction, on prend deux œuvres par exemple: "A chuva" (1948, Collection Francisco Matarazzo Sobrinho - aujourd'hui à la collection du MAC USP) et "Algodoal" (1950, Collection Theon Spanudis - aujourd'hui à la collection du MAC USP)⁴⁹. Dans l'œuvre issue de la Collection Matarazzo, les traits blanchâtres verticaux représentent une forte tempête qui frappe un arbre au premier plan, tombant sur un cheval. En plus du tracé esquissé, il y a des distorsions de proportion et de perspective qui caractérisent certaine manière de peindre "primitiv" de conception de la scène, le thème se rapporte à la vie quotidienne de la population pauvre de la campagne de la région de São Paulo, toujours dévastée par une nature violente et indomptable, pour ainsi dire. Aucun de ces éléments apparaissent dans la composition "Algodoal", dans laquelle les traces blanches alternées de couleur-de-terre (la terre de l'intérieur du Brésil est rougeâtre, on l'appelle aussi de "terre pourpre") forment une géométrie qui tend vers l'abstrait, en donnant ainsi une certaine organisation équilibrée à la représentation, en même temps, on ne

⁴⁹ Figures 1 et 2.

se sent plus face à une population dominée par la nature, mais tout le contraire - la nature est dominée par les hommes.

En d'autres termes, le regard qui choisit les œuvres d'Antônio da Silva pour Ciccillo Matarazzo est le même que conçoit l'art et la culture populaire comme une partie intégrante de notre modernité. On parle ici du projet moderniste comme un nouveau projet de lecture et d'interprétation de l'histoire du Brésil, qui, depuis les années 1920, envisageait la révision de l'histoire coloniale sur plusieurs fronts - notamment la réinterprétation de l'art colonial en tant que précurseur de cette modernité - comme étant les plus importants: la collecte et l'enregistrement de la culture populaire.

Les célèbres expéditions folkloriques initiées par Mário de Andrade en 1928, reprises plus tard, à l'époque du Departamento de Cultura [Département de la Culture] de la ville de São Paulo, étaient responsables pour l'enregistrement des manifestations populaires, en particulier des fêtes et de la musique, en résultant aussi des compilations et des collections importantes⁵⁰. Entre 2012 et 2013, comme une tentative de donner une fonction culturelle à l'ancien Pavilhão dos Estados [Pavillon des États], dans le Parque do Ibirapuera, le Secretaria Municipal de Cultura [Secrétariat Municipal de la Culture] de São Paulo a organisé une exposition d'objets et instruments de musique collectés dans ces expéditions - alors qu'on ne les avait jamais vu ensembles auparavant. Ces expéditions ont également résulté à un ensemble d'enregistrements de chansons, mélodies et rythmes populaires qui font maintenant partie du fonds de la compositrice et musicologue Oneyda Alvarenga, au Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Pourtant, l'idée de l'expédition folklorique, apparemment, avait déjà été donnée par le célèbre voyage entrepris par Blaise Cendrars, à côté de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade et Mario de Andrade, aux villes historiques coloniales de Minas Gerais en 1924⁵¹. En plus des dessins de Tarsila pour illustrer le recueil de poèmes *Feuilles de Route* de Blaise Cendrars, publié en France, qui donnent des pistes de ce retour au populaire, l'artiste fera aussi

⁵⁰ Une première approche de ces collections ont été faites lors de l'exposition Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília. Cf. SCHWARZ, Jorge. Cat. Exp. *Brasil 1920-1950*. Da Antropofagia a Brasília. São Paulo: Cosac Naify, 2002. Avant de s'installer au Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB FAAP), l'exposition a été présentée à l'Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), en Espagne.

⁵¹ Pour une analyse du premier voyage de Blaise Cendrars au Brésil, le livre de l'Aracy Amaral reste une référence fondamentale. Cf. AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars e o Brasil dos modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997 (1^a. édition 1970).

compositions comme "Batismo" (dessin, s.d., MAC USP, figure 3) et "Nossa Senhora e Três Meninas" (dessin, s.d., MAC USP, figure 4)⁵² qui semblent vouloir aborder cette langage populaire ainsi que les thèmes populaires, en particulier les croyances et la religiosité populaire.

L'un des sujets abordés par Antônio da Silva est clairement celui de la religion et de la relation des pratiques régionales autour de la religion, par exemple les diverses représentations qu'il fait de la vie de Christ, comme celle de "Ressurreição" (1948, Collection Francisco Matarazzo Sobrinho - MAC USP), dans laquelle l'artiste nous renvoie à l'iconographie traditionnelle, lors de l'exécution des figures et du fond sur le même plan et par la simplification des formes et des couleurs.

Revenons à la crèche napolitaine (figure 5). Au moment de son acquisition par Ciccillo, il y avait en Italie une reprise d'intérêt pour la collection et la présentation de ces objets. Selon les recherches d'Eliana Ambrosio, la crèche achetée par Ciccillo, afin de favoriser la création d'un musée de crèches à São Paulo, était composée d'environ 400 pièces, provenant de différents ensembles et collections privées, toutes présents sur les marchés d'antiquités de Rome et Naples à ce moment-là. L'ensemble formé est donc un hybride et une interprétation de ce qui était compris à ce moment comme le "bon modèle" de la crèche napolitaine du XVIIIe siècle - la période pendant laquelle la collection de crèches a une énorme projection en Italie et en autres pays européens, y compris la France. La scénographie avait été initialement conçue par deux artistes napolitains, des experts de crèches, dont les dessins Ciccillo a reçu au Brésil, avec les pièces. Il a convoqué un groupe d'artistes et d'experts locaux pour l'installer. Le travail a été coordonné par le scénographe et créateur de costumes Tulio Costa, arrivé d'Italie en 1948 et qui a travaillé avec le Teatro Brasileiro de Comédia au cours des années 1950. Enfin, la tradition populaire des crèches (y compris, faite à l'échelle humaine, certaines avec des acteurs qui mettent en scène la naissance de Christ, la visite des Rois Mages etc pendant le Noël) dans les villes italiennes est très forte encore aujourd'hui, leur origine la plus moderne, pour ainsi dire, vient de la période baroque (XVIIe siècle).

⁵² Bien que les deux dessins appartenant au fond du MAC USP ne soient pas datés, on peut les mettre dans le même contexte et dans le même langage visuel comme l'oeuvre "Religião brasileira", daté de 1927 (huile / toile, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo. Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, SP).

Ciccillo a aussi fait venir d'Italie une bibliographie produite par les spécialistes de crèches pour concevoir une bibliothèque dans ce musée. Un des spécialistes de la période, Angelo Stefanucci, a été responsable de l'organisation d'un certain nombre d'expositions de crèches populaires et de traditions de Noël en Italie, entre 1950 et 1959 - dont on a trouvé quelques catalogues dans le Fonds Francisco Matarazzo Sobrinho. Le catalogue de la *Mostra Internazionale del Presepio e delle Tradizioni Natalizie* qui a eu lieu à l'Angelicum de Milan, entre décembre 1956 et janvier 1957, organisée par le même Stefanucci, a été conçue ayant une galerie avec une série d'images de films de la période entre 1896 et 1956, avec des scènes de la nativité. La galerie a été appelée "La crèche au cinéma"⁵³.

On a trouvé récemment aux archives de la Fundação Bienal un film qui semble être une sorte de documentaire de promotion du Museu do Presépio [Musée de la Crèche] à São Paulo (still du documentaire, figure 6). C'est donc un film fait probablement en 1975, lorsque le musée a été enfin ouvert. La plus grande star du film est clairement la crèche napolitaine achetée par Ciccillo entre 1948 et 1951. Des matériaux d'archives comme ce film sont également hybrides à bien des égards. D'abord, parce que, malgré sa précarité apparente, ses prises de vues et scénographies incorporent des éléments du théâtre, et d'une certaine tradition de mise en scène des crèches. Son dossier technique est également révélateur, car il contient une série de noms récurrents, mais inconnus pour nous, des artistes qui ont circulé aux différents milieux et ont travaillé sur plusieurs fronts. Mon exemple ici, c'est le sculpteur Victor Sinigaglia⁵⁴. Certainement un Italien émigré au Brésil après la guerre (c'est le moment que l'on localise son nom dans les événements, les musées, et dans

⁵³ Sur ces expositions à l'Angelicum de Milan, on trouve quelques catalogues dans le Fondo Francisco Matarazzo Sobrinho, à savoir: *Mostra Internazionale del presepio e delle tradizioni natalizie, 7 dicembre 1956 a 13 gennaio 1957*, Milan, Angelicum, 1956; *Mostra del presepio regionale italiano, 7 dicembre 1957 a 31 gennaio 1958, a cura di Angelo Stefanucci*, Milan, Angelicum, 1957; *Mostra Internazionale del presepio e dei magi nella storia, nel folklore e nella famiglia, 7 dicembre 1958 a 20 gennaio 1959, a cura di Angelo Stefanucci*, Milan, Angelicum, 1959. Entre 1939 et 1942, l'ancien monastère franciscain à Milan, à Piazza Sant'Angelo, a été reconstruit et réformé avec le projet présenté par l'architecte Giovanni Muzio. A cette époque, il était prévu que l'Angelicum passerait à fonctionner comme un centre culturel, un rôle, il semble, qui a été repris au cours des années 1950. C'était, par conséquent, un centre culturel de l'Église Catholique.

⁵⁴ Ou Victorio Sinigaglia, comme son nom apparaît dans le fond en ligne de la Pinacoteca do Estado de São Paulo, qui a une sculpture en plâtre "As três graças" [Les Trois Grâces] de lui. Voir: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacotecapt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=V&cd=3364>. Nous savons peu de choses sur sa carrière en tant qu'artiste. Dans les archives de consultation, tel que Enciclopédia do Itaú Cultural, il n'y a que sa participation au deux éditions du Salon Salão Paulista de Belas Artes, respectivement, en 1937 et 1980.

plusieurs autres actions) Sinigaglia semble avoir eu une sorte d'activité auprès du Teatro Brasileiro de Comédia, de la Cinematográfica Vera Cruz [Cinématographique Vera Cruz] et aussi en tant que restaurateur. Il a été le responsable de la restauration du modèle en plâtre de "Formes uniques dans la continuité de l'espace" d'Umberto Boccioni, en 1971. Comme lui, des personnages tels que Tulio Costa, ou le scénographe et costumier Adolfo Celi (un des membres du groupe appelé de "Piccola Italia" dans la Cinematográfica Vera Cruz [Cinématographique Vera Cruz]) et bien d'autres, étaient un groupe qui, au-delà d'une activité artistique, montaient des expositions, des pièces de théâtre, ou encore faisaient de la scénographie et des costumes pour les films, le théâtre et la danse; ils avaient une formation qui leur permettait de se déplacer dans ces multiples instances sans problèmes.

En conclusion, je souligne les points suivants: d'abord, les personnages les plus importants dans l'histoire de notre modernité (à l'exemple de Ciccillo) doivent encore être étudiés correctement. Deuxièmement, on doit réévaluer l'expérience moderniste à la lumière de la culture et de la tradition populaire (la religion et les pratiques religieuses y incluses). Enfin, des nouveaux langages et nouvelles pratiques modernistes peuvent être plus riches en ces lieux que l'on n'a jamais fait attention, qui sont ceux que l'on ne considère pas dans le monde de l'art, au sens strict.

Tradução: Lilian Papini



Fig. 1 - SILVA, J. Antonio. A chuva, 1948. 49,5 x 69,8 x cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho - MAC USP.



Fig. 2 SILVA, J. Antonio. Algodoeal, 1950. 51,5 x 101,8 x cm. MAC USP.



Fig. 3 - AMARAL, Tarsila. Batismo, s.d. cromo digital alta nanquim sobre papel, 21 x 17,2 x cm. MAC USP.



Fig. 4 - AMARAL, Tarsila. Nossa Senhora e Três Meninas, s.d.
Cromo digital alta aquarela e nanquim sobre papel, 27,8 x 21,4 x cm. MAC USP.

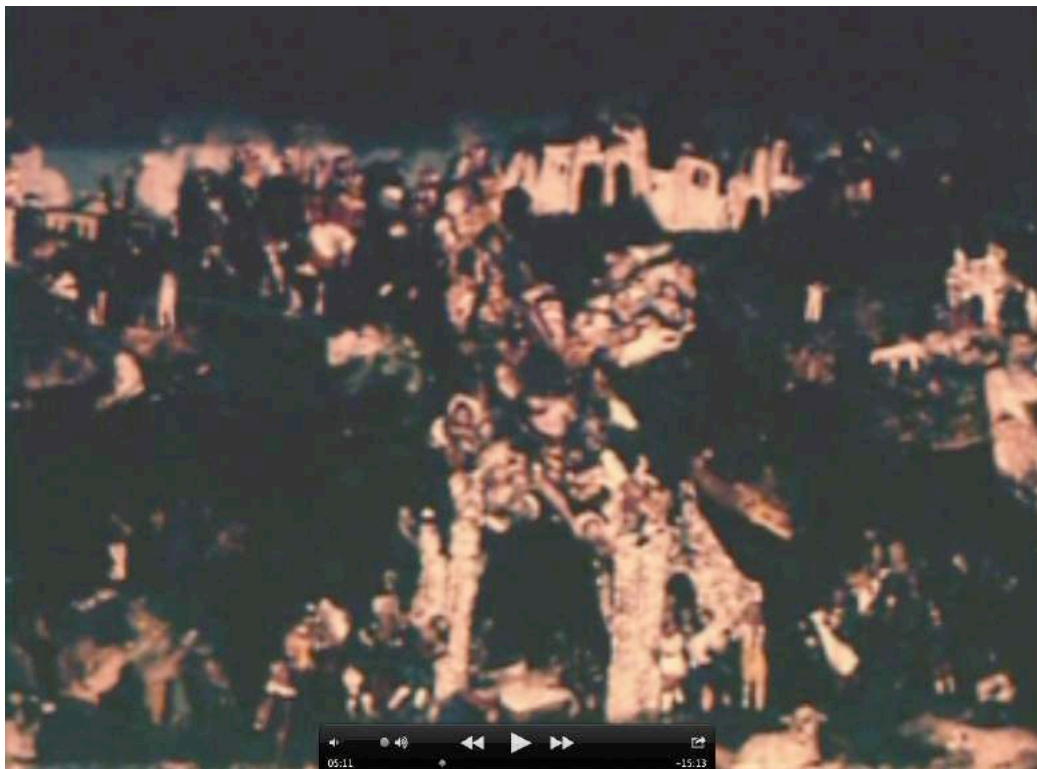


Fig. 5 - Presépio Napolitano.

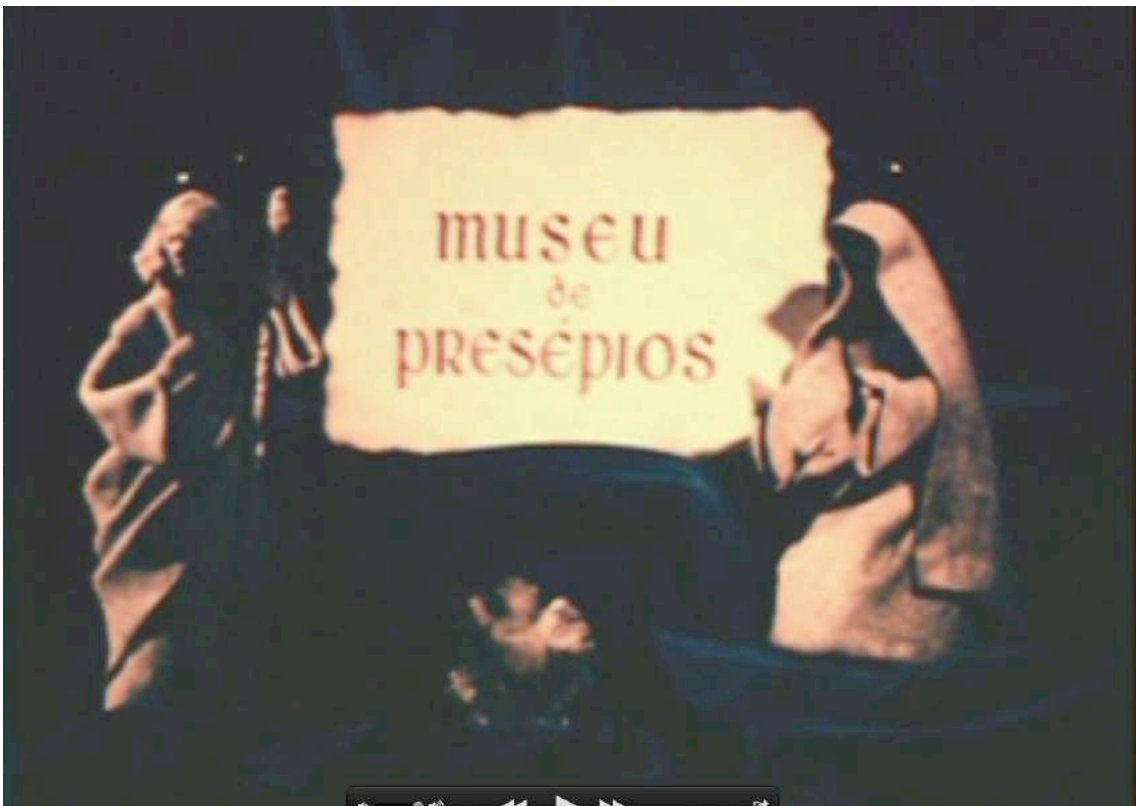
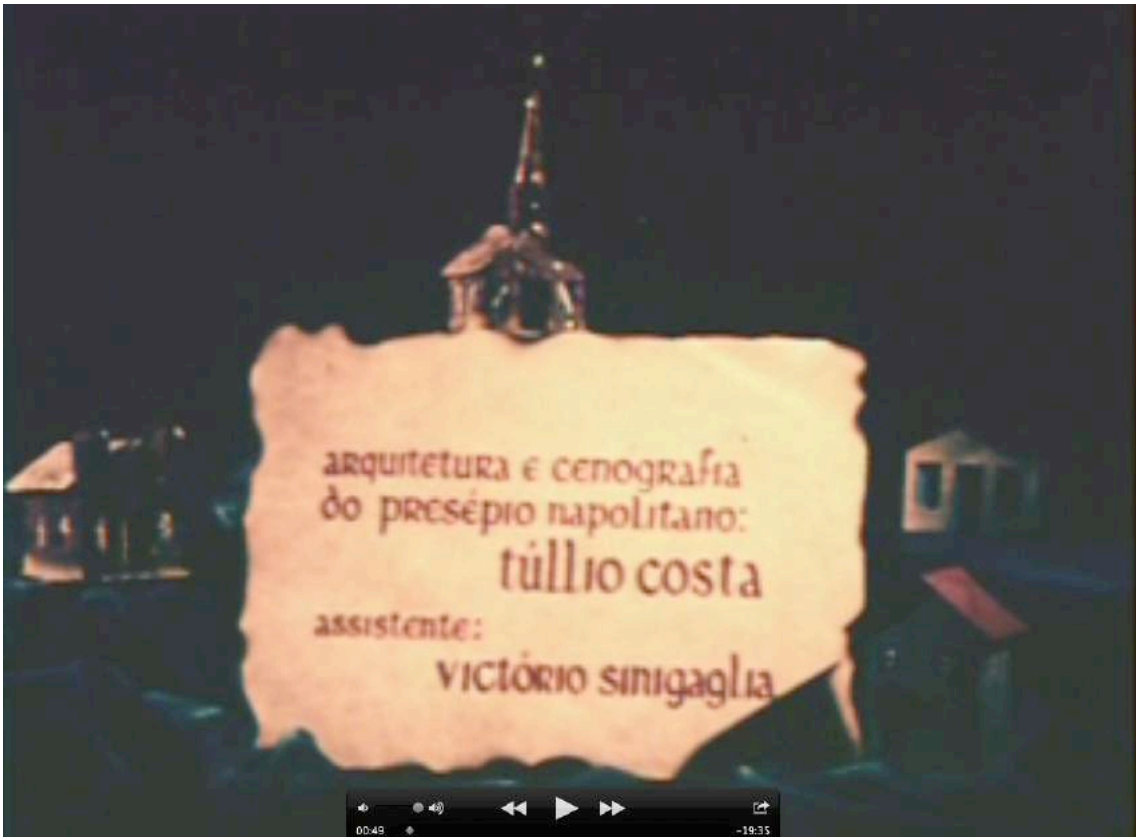


Fig. 6 - Still do documentário de promoção do Museu do Presépio em São Paulo.

BIBLIOGRAFIA

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

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil dos modernistas*. São Paulo: Editora 34, 1997 (1ª. Edição 1970).

AMARAL, Maria Adelaide. *São Paulo. Um só coração*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.

AMBROSIO, Eliana Ribeiro. *Presépio Napolitano do Museu de Arte Sacra de São Paulo e de Coleções Internacionais: cenografia e expografia*, tese de doutorado sob orientação de Luciano Migliaccio, defendida em 26 de abril de 2012. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000873322&opt=4>. Acessado em 01/09/2015.

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

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho O Teatro Brasileiro de Comédia - 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986 e Alessandra Vannucci. *A missão italiana. História de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HOBSBAWM, Eric. "The Arts 1914-45" In: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*. Londres: Michael Joseph, 1995, pp. 178-198. (1a. edição, 1994)

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. (Livre-Docência) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1976.

COUTO, Ronaldo Costa. *Matarazzo a travessia e Matarazzo colosso brasileiro*. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. *Yes, nós temos bananas. Cinema industrial paulista: a Companhia cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage (Brasil, 1950)*. São Paulo: Alameda editorial, 2011.

MANTOAN, José. *Yolanda Penteado: Gestão dedicada à arte moderna*, tese de doutorado sob orientação de Elza Ajzenberg, 2015.

MENDES, Liliana. *Pesquisa sobre Ciccillo Matarazzo, pesquisa realizada em setembro/1994 – outubro/1995*. 2 volumes, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

MESQUITA, Ivo e COHEN, Ana Paula. *28ª. Bienal de São Paulo: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, pp. 72-77.

SCHWARZ, Jorge. Cat. Exp. *Brasil 1920-1950. Da Antropofagia a Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.