

A pastora dos artistas e os amigos do museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus círculos de sociabilidade e a reconstrução do seu acervo (1968-1982)

German Alfonso Nunez

Como citar:

NUNEZ, G. A. A pastora dos artistas e os amigos do museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus círculos de sociabilidade e a reconstrução do seu acervo (1968-1982). *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 470-503, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673291. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673291>.

Imagem [modificada]: Detalhe da capa do catálogo do "5º Panorama de Arte Atual Brasileira. Pintura 1973", 1973, Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Site Oficial do MAM SP.

A pastora dos artistas e os amigos do museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus círculos de sociabilidade e a reconstrução do seu acervo (1968-1982)

The artist's shepherd and the friends of the museum: The São Paulo Museum of Modern Art, its social circles, and the reconstruction of its collection (1968-1982)

German Alfonso Nunez*

RESUMO

O artigo analisa a formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo durante o período considerado como sua terceira fase (1968-1982), examinando a conversão de diferentes tipos de capitais entre artistas, membros das comissões, diretores e colecionadores. Durante essa etapa de reestruturação, o MAM-SP utilizou o Panorama de Arte Atual Brasileira como principal estratégia de aquisição, premiando e recebendo doações de artistas selecionados. É a partir desse evento recorrente que analisamos o museu. A pesquisa foca nas redes de relacionamento e conflitos característicos de empreendimentos culturais desse tipo, abordando assim a atuação dos responsáveis pelo museu, como Diná Lopes Coelho, a "Dama de Ferro" do MAM-SP, e os membros da diretoria e comissão de arte. A nossa hipótese sugere que o MAM-SP, à época, operava em um estado de incerteza, atuando como uma casa de câmbio entre os diferentes capitais. O acervo seria constituído a partir desse jogo de trocas, com o círculo de sociabilidade central a essa história antecedendo o próprio museu e o Panorama sendo responsável, em última instância, pelos processos decisórios que levam à formação desse novo acervo.

PALAVRAS-CHAVE

Museu de Arte Moderna de São Paulo. Diná Lopes Coelho. Bienal. Redes sociais.

ABSTRACT

The article examines the formation of the São Paulo Museum of Modern Art collection during its third phase (1968-1982). It analyses how different types of capital were converted among artists, commission members, directors, and collectors. MAM-SP used the Panorama of Current Brazilian Art as its main strategy for acquiring new

works. The museum is studied based on this event. The focus is on the networks of relationships and conflicts typical of cultural enterprises. The study specifically looks into the actions of key figures, including Diná Lopes Coelho, the "Iron Lady" of MAM-SP, and the board and art commission members. The hypothesis suggests that MAM-SP operated in a state of uncertainty, acting as a platform for exchanging different types of capital. The collection was formed through this exchange game, with the central circle of sociability responsible for the decision-making processes that led to the creation of this new collection.

KEYWORDS

São Paulo Museum of Modern Art. Diná Lopes Coelho. Biennale. Social networks.

Introdução¹

Este artigo tem como objetivo iluminar a formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Através de uma abordagem relacional, examinamos as posições sociais de artistas, membros das comissões de seleção, diretores e colecionadores envolvidos no processo de aquisição e doação de obras ao museu. Tal processo representa a conversão de diferentes tipos de capitais – simbólicos, econômicos e sociais – entre os agentes envolvidos.

O estudo concentra-se na terceira fase do MAM-SP, conforme definido por Tadeu Chiarelli (2001), que compreende o período de 1968 a 1982. Foi durante este período que o museu se reestruturou e mudou de endereço após a sua quase dissolução por meio da doação do seu acervo para a USP. Assim, observamos a principal estratégia de aquisição de obras do museu neste período, a saber, o Panorama de Arte Atual Brasileira, através do qual obras foram doadas por artistas selecionados e premiados (Cintrão, 1997; Signorelli, 2018).

A pesquisa busca analisar as redes de relacionamento, sociabilidades e

conflitos característicos de empreendimentos culturais dessa natureza. Para tanto, foca na atuação dos responsáveis pelo museu e suas decisões, como a diretoria, comissões artísticas e a figura de Diná Lopes Coelho, a "Dama de Ferro" do MAM (Oliva, 1998), idealizadora dos Panoramas. A investigação também aborda eventuais conflitos de interesse resultantes desses arranjos. A documentação utilizada para a pesquisa se vale ao acesso dos documentos internos do museu, dos livros com as atas das reuniões, além de planilhas do acervo e certas direcionadas à Dina Coelho. Esse material se encontra na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida e, até onde sabemos, foi pouquíssimo explorado.

Nossa hipótese sugere que o MAM-SP, sem acervo e sem seu principal mecenas, operava em um estado de constante incerteza, atuando como uma casa de câmbio entre os diferentes capitais. O acervo seria constituído a partir desse jogo de trocas entre artistas, museu, compradores, membros diretores e patrocinadores. Assim, o artigo se desenvolve em torno desse círculo de sociabilidade que antecede o próprio museu e o Panorama, que, em última instância, é responsável pela formação desse novo acervo.

O Panorama e o acervo

Podemos iniciar nosso trabalho destacando as discrepâncias entre a análise dos dados referentes à entrada de obras no acervo e a maneira como a memória dessa reconstrução foi escrita. Desafiando o testemunho de Diná Coelho, reafirmado e enfatizado em sua contestação ao trabalho de Vera d'Horta (1995) – uma das primeiras obras a sistematizar o conhecimento sobre esses anos de reconstrução do museu – além da própria historiografia (Cintrão, 1997; Coelho, 1995; Horta, 1995; Signorelli, 2018), essa inconsistência diz respeito à suposta infalibilidade do Panorama na formação do acervo. Contrariamente ao esperado, a adesão ao programa de doação, cogitada inicialmente como obrigatória², estava longe de ser unânime. Além de

contestada desde o início, ao compararmos as datas de entrada das obras no acervo com a participação dos artistas no Panorama, percebemos que elas não coincidem³.

Em uma análise preliminar, constatamos que, em 1969, dos 100 artistas selecionados para o primeiro Panorama, apenas 38 artistas participantes constavam na tabela do acervo como "doação de artista", ou seja, doações não provenientes de coleções particulares, mas diretamente dos artistas. Entretanto, essa análise inicial mostrou-se incompleta. Por sugestão de Pedro Nery, museólogo da instituição, passamos a considerar não apenas as datas tabeladas de entrada das obras no acervo, mas também sua relação com a participação no Panorama. Isso ocorre porque muitas obras eram contabilizadas apenas no ano seguinte à participação, seja devido ao atraso na catalogação ou como forma de agradecimento, simbolizando os laços pessoais entre artistas e Diná.



FIG. 1. *Emblema, 4* (Valentim 1969), detalhe do verso com a etiqueta de participação da mostra, em 1969, à esquerda. Ao lado, etiqueta do acervo com a data de sua incorporação, em fevereiro de 1970.

Fonte: Acervo do Mam, Número de tombo: 215.

Um exemplo dessa entrada tardia é a obra *Emblema, 4* (1969), de Rubem Valentim, que participou do primeiro Panorama. A obra só passou a fazer parte do acervo no ano seguinte, evidenciado pelos termos de doação e marcas na tela [Fig. 1]. Caso semelhante ocorre com a doação de Carybé (*As Amazonas I*, 1968. Número de tombo: 188), onde ele explicita a doação por escrito. Por outro lado, um exemplo de doação mais tardia, que expressa

um apreço pessoal pela figura de Diná, é o de Gerda Brentani (*O eleito*, 1970. Número de tomo: 277), cuja obra não fazia parte de sua participação no Panorama de 1969, sendo a doação e a obra datadas do ano seguinte, 1970.

Com essa aparente incoerência resolvida, percebemos que, embora não seja tão drástica quanto nossa primeira apreensão do Panorama como mecanismo de doações, a diferença persiste ao longo do tempo: dos 100 artistas convidados em 1969, 23 nunca doaram uma obra. O mesmo ocorre nos anos seguintes: em 1970, 4 de 56 não doam; em 1971, 32 de 101; em 1972, 25 de 71; em 1973, 23 de 69; em 1974, 34 de 114⁴.

Algumas dessas ausências talvez possam ser explicadas pelo fato de que o museu incorporou obras de certos artistas convidados para os Panoramas por outros meios. Nomes como Dorothy Bastos (Panoramas de 1969, 71, 74 e 77), Yutaka Toyota (1969, 72, 75, 78 e 81), Augusto Rodrigues (1971), Persio Loio (1973) e Raul Porto (1974) entraram para o acervo através da enorme contribuição do jornal *O Estado de S. Paulo*, que em 1973 fez uma doação sem precedentes de 637 obras [Fig. 2]. Talvez isso aliviasse a pressão por doações, fazendo com que artistas não se sentissem em dívida com a instituição. Talvez a própria instituição recusasse essas obras, dado que esses nomes já faziam parte do acervo⁵. Outro dado interessante no mecanismo de doações são os casos em que a doação de obras precede a participação em Panoramas. Betty King e Humberto Espíndola, por exemplo, participariam da mostra em 1970, mas suas doações datam de 1969. No caso de Betty King, que teve uma exposição individual em 1969, isso explicaria a doação antecipada. No caso de Humberto Espíndola não. Algo similar ocorre com Dora Basílio, Emanuel Araújo, Jaguaribe Ekman e Zorávia Bettiol, participantes da mostra de 1971 e que doaram obras antes de suas participações. Isso, acreditamos, demonstra o poder de articulação de Diná Lopes Coelho com os artistas, além do próprio peso simbólico da marca MAM, ainda que naquela altura fosse apenas isso, uma marca. Entretanto, embora discutamos a figura de Diná Coelho em mais detalhes adiante, vale a pena mencionar uma carta de Dora Basílio que ilustra bem esse tato de Diná Coelho com os artistas da época.



FIG. 2. Constituição do acervo por procedência de doação, 1965-1992. Fonte: autor.

Acompanhando a obra *As Mãos* (1967, número de tomo: 267), uma nota de Basílio agradece a "simpatia" da acolhida de Diná no museu. Embora não saibamos exatamente quando ou por que ocorreu essa acolhida, podemos supor que Basílio, residente no Rio de Janeiro, foi recebida por Diná, que previamente solicitou uma gravura à artista. Na carta, datada de 18 de dezembro de 1969, ou seja, quase três anos antes de sua participação efetiva no Panorama de 1971, Basílio exemplifica um dos traços que faziam de Diná uma diretora competente e famosa, próxima dos artistas e, não por acaso, descrita como a "pastora fiel dos artistas do Brasil" (Ernesto, 1971). Pelo menos em parte, essas doações espontâneas podem ser explicadas pelos laços pessoais de Diná com os artistas que, eventualmente, participariam dos Panoramas durante sua gestão.

No entanto, se por um lado esses achados demonstram que o Panorama não era infalível, os números totais de doações durante a gestão de Diná tornam nossa análise ainda mais complexa. Em outras palavras, ao considerarmos o acervo como um todo, seria justo questionar ainda mais o papel do Panorama. Afinal, em números absolutos [Fig. 2], fica evidente que a maioria das obras do período provém de doações de coleções privadas e não diretamente dos artistas. Contudo, apesar dessas inconsistências, é possível reafirmar a posição central do Panorama, ainda que sem o caráter de infalibilidade. No gráfico, fica claro, por exemplo, o peso desproporcional que algumas doações têm na constituição do acervo. Os anos de 1967 e 1973, respectivamente os anos das entradas das coleções de Carlo Tamagni (1900-1966) e do jornal *O Estado de S. Paulo*, liderado pelo diretor de longa data do MAM-SP, Júlio de Mesquita Neto (1922-1996), alteram o peso total da origem da coleção. Essas entradas, entretanto, são eventos esporádicos na história do museu. Em outras palavras, mesmo que o total de obras não fosse doado diretamente por artistas e o Panorama não convertesse todos os convites em doações, o evento e, em certa medida, a própria instituição, parecem servir como eixo para um círculo específico de sociabilidade. Esse círculo, como veremos adiante, marca a reconstrução do acervo do museu.

O financiamento da empreitada

Antes de nos debruçarmos sobre os indivíduos responsáveis pelo museu, vale a pena recapitularmos seu financiamento. É dessa forma que podemos apontar para o peso desses indivíduos. Assim, de modo a ressaltarmos a sua importância, vale destacar a relação do Panorama, do mercado de artes e do acervo. Durante todos os eventos, como em muitas outras exposições da época, era comum a negociação de obras. Isso era, inclusive, um chamariz do evento, como bem demonstra clippings da época e em especial aqueles vinculados pelo jornal *O Estado de S. Paulo* (Ferraz, 1969; *O Estado de S. Paulo*,

1970, 1971), se dava uma ênfase muito grande a esse aspecto da mostra. Acompanhando o movimento especulativo dos investimentos na bolsa de valores e o "milagre" econômico brasileiro, era anunciado que linhas de crédito do Banco Nacional de Minas Gerais financiariam novas aquisições (Ferraz, 1969). Esse desenvolvimento seguia o restante do campo artístico da época, principalmente o dos leilões (Durand, 1989). Ademais, indícios de que essa faceta era bastante importante para artistas podem ser vistos nas várias cartas direcionadas a Diná Coelho tratando do assunto, além da própria documentação usada pelo museu à época. Ali se discutem os preços, os arranjos com galeristas ou notícias sobre as vendas durante as mostras [Fig. 3].

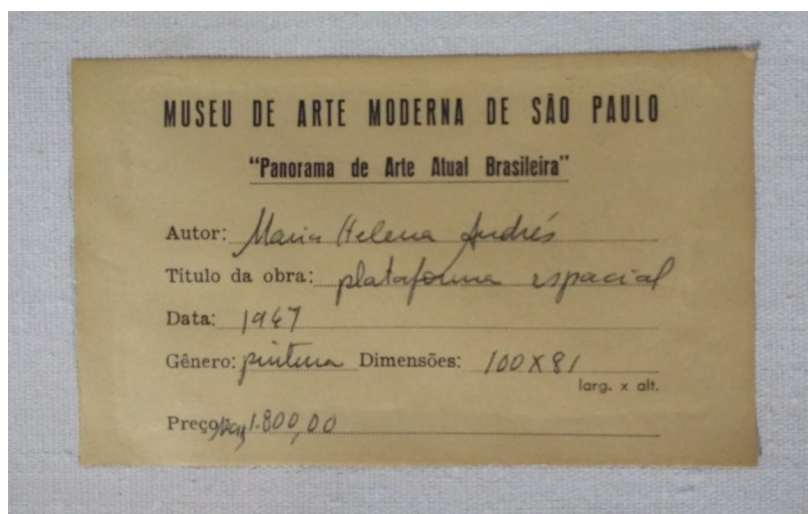


FIG. 3. Detalhe do verso de *Plataforma Espacial* (Maria Helena Andrés, 1967), com etiqueta precificando o quadro (1.800,00 Cruzeiros). Fonte: Acervo do MAM, Número de tombo: 208.

Do lado do museu, de acordo com Diná, a intenção era angariar fundos para que ele pudesse continuar as atividades (Coelho, 1995). Isso, entretanto, não acontecia na realidade, com as vendas dos Panoramas representando apenas uma pequena fração das cifras demandadas pelo museu⁶. Aqui, como em tantos outros casos do campo artístico brasileiro, onde iniciativas

privadas não se sustentam com o dinheiro de seus ‘mecenass’, a dependência do Estado era central (Miceli, 2002). Dentro desse contexto, e tendo em mente o clima político do país em 1969, vale a pena uma reflexão acerca do papel dos dirigentes da instituição frente à sua atuação com o Estado.

Como recorda Renato Ortiz, após 1964 “Reconhece-se (...) que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, a importância de se atuar junto às esferas culturais” (Ortiz, 1988: 115-116). Desse modo, não eram apenas os diretores do museu que se valiam de suas redes de contatos de modo a angariar fundos para a instituição; o Estado, por meio da cultura, também procurava lucrar simbolicamente dessa transação, chancelando a instituição que rapidamente se reerguia por meio do Panorama.

Os Núcleos

Dessa maneira, quem eram aqueles que por anos, desde a doação do acervo do museu para a USP, se reuniam em residências, restaurantes, bares e, mais tarde, na nova sede para coordenarem os esforços necessários para reerguer a instituição em um momento tão preocupante da vida política do país? Ao passo que a vida e os papéis dos antigos mecenass, de Ciccillo a Yolanda, já foram esmiuçadas pela bibliografia, quem seriam esses novos personagens da vida do museu e que têm um papel obscuro na literatura hoje, ainda que seus nomes fossem facilmente reconhecidos por seus papéis em outras searas da sociedade paulistana da época: Joaquim Bento Alves de Lima Neto, Antônio de Pádua Rocha Diniz, Luís Arrôbas Martins, Trajano Puppo Neto, Júlio de Mesquita Neto, Eduardo Saigh etc.?

Para delimitar ainda mais nosso escopo, além de focar nos momentos iniciais desse novo acervo, discutiremos os dirigentes do museu durante

a Presidência de Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1968-1974). Ou seja, abordaremos os membros da diretoria (e às vezes da comissão de arte) que são atores importantes no campo político e econômico e que, ao longo de suas trajetórias no museu, deram sustentação à empreitada cultural. São esses que possuem o trânsito necessário com o poder público e com o capital privado para reconstruir o museu.

Talvez um dos exemplos que melhor evidencie a proximidade desses agentes e o Estado – marcando o início da Presidência de Joaquim Bento – seja a concessão do espaço sob a marquise do Ibirapuera para a nova casa do museu. Frequentemente contada como resultado do esforço de Diná junto ao então Prefeito Faria Lima (Coelho, 1995; V. d’Horta, 1995; Lourenço, 1999; Signorelli, 2018), que em "meia hora de conversa" (Coelho apud Horta, 1995: 35) resolveria magicamente um imbróglio vindo desde 1963, essa história tem por trás um dos principais articuladores da resistência do museu após a sua quase extinção, Oscar Pedroso d’Horta (1908-1975).

Amigo próximo do prefeito e responsável por costurar o acordo da reforma do espaço com Faria Lima (MAM-SP, 1968), Oscar Pedroso d’Horta é lembrado como o "anjo tutelar" do museu por Joaquim Bento (MAM-SP, 1970: 4). Isso não é sem justificativa. Oscar foi Presidente da Comissão de Reestruturação do Museu após a dissolução da entidade em 1963, além de Presidente da mesma entre 1964 e 1965, atuando também como diretor ao longo dos anos e contribuindo financeiramente com o museu até meados de 1970. Entre 1964 e 1965, era em sua casa que ocorriam os encontros buscando reestruturar o museu. É dele também o processo contra a doação do acervo à Universidade de São Paulo. Seria ele ainda, na Assembleia Geral Ordinária de 29 de abril de 1968, que proporia para a Presidência o antigo diretor Joaquim Bento Alves de Lima Neto, unanimemente escolhido para o cargo.

Formado em direito no Largo São Francisco, Oscar Pedroso d’Horta tinha uma longa carreira política, sendo Ministro da Justiça no episódio da renúncia de Jânio Quadros (CPDOC, 2009). Acostumado a transitar

em círculos de poder, unia agentes de diferentes partidos e interesses⁷. Joaquim Bento Alves de Lima Neto, por sua vez, também era formado em direito, porém tinha sua família ligada à exportação de café (Perissinotto, 2000: 53) e ao mecenato artístico, especialmente por meio do seu avô⁸. Lima Neto, assim, complementava Oscar Pedroso d'Horta. Sem o mesmo trânsito político, mas com conexões familiares e empresariais importantes, tinha outros trunfos na manga. Como coloca Diná:

No início do MAM, não se cogitava de grandes, onerosos projetos. Já os panoramas eram realizações grandiosas. Enquanto não se conseguiam subvenções suficientes, assim se resolviam as atividades: em reunião de Diretoria, Joaquim Bento justificava o interesse, apresentava orçamento. Aprovada a atividade, Joaquim Bento – generoso e gentil – propunha-se a contribuir com importância adrede calculada para permitir a participação espontânea de outros diretores. Mas já em Assembleia de 29.4.70, como consta de ata, Eduardo Saigh, tesoureiro, mostra balanço provando deixar, para a seguinte diretoria, boa importância, fruto de subvenção do Governo Estadual. (Coelho, 1995: 6)

É importante destacar que Oscar d'Horta e Lima Neto já se conheciam ao menos desde 1963, em função da reestruturação do museu. Ambos compartilhavam espaços, reuniões e dilemas relacionados à doação do acervo. Um rascunho da época mostra os dois entre os membros da nova diretoria, com Oscar Pedroso d'Horta na presidência (MAM-SP, 1963). Contudo, com 16 anos de diferença entre eles e com suas atribuições políticas, Oscar se afastaria da instituição, permitindo maior protagonismo de Lima Neto e de outros membros da diretoria. Esses novos membros, alguns nem tão novos, ganhariam protagonismo durante a presidência de Joaquim Bento e influenciariam os rumos do acervo por meio de sua atuação junto às comissões de arte – assunto a ser tratado mais ao final desse artigo. Embora não seja possível detalhar cada personagem neste momento, apresentamos um quadro com características coletivas desses indivíduos que nos auxiliará na explicação [Quadro 1].

Nome	Data de nascimento	Curso superior	Carreira	Atuação política e de classe	Atuação cultural	Cargo no MAM
Joaquim Bento Alves de Lima Neto	(1924-1974)	Direito, Largo São Francisco	Exportador de café; administrador de fazendas da família		MAM; avô diretor do MASP	Presidente 1968-1974; Diretor por muitos anos
Júlio de Mesquita Neto	(1922-1996)	Direito, Largo São Francisco	Jornalista; Diretor O Estado de SP	Participou do movimento estudantil contra a ditadura do Estado Novo; a família Mesquita e seu jornal apoiaram o Golpe de 64 no seu primeiro momento, depois Castelo Branco foram contra	MAM	Vice-Presidente 1969-1971; Diretor desde antes da doação do acervo
Antônio de Pádua Rocha Diniz	(1926-2002)		Banqueiro. Banco Nacional (diretor e, mais tarde, maior acionista); Presidente da FEBRABAN (1986-1989)	Próximo a José de Magalhães Pinto (fundador do Banco Nacional de Minas Gerais), udenista e conspirador no Golpe de 1964	MAM	Vice-Presidente 1970-1971; Diretor em várias administrações
Trajano Puppo Neto	(1915-1991)	Direito, Largo São Francisco	Banqueiro, empresário com vários negócios no Brasil e Estados Unidos; Conselho diretor da EMURB; Conselho Consultivo Mesbla...	Anti-Vargas na juventude, Assessor do Ministério da Indústria e Comércio, Presidente da UNE (39-40), membro do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES)	MAM, Fundador da União Cultural Brasil-Estados Unidos	Vice-Presidente 1972-1979; Diretor em várias administrações
Eduardo Saigh	(1910-1973)		Empresário, diretor da Richard Saigh Ind. e Com. (Moinhos Santa Clara)	Presidente da Associação Comercial de São Paulo 1956-1958; fundador e conselheiro emérito da Câmara de Comércio Libano-Brasileira de São Paulo	Presidente do Conselho da União Cultural Brasil-Líbano	Tesoureiro 1969 - 1973
Maurício Goulart	(1908-1983)	Direito, Largo São Francisco	Jornalista, escritor e político.	Participou da articulação da Revolução de 1930; ligou-se à Aliança Nacional Libertadora; eleito em 62 pelo Partido Trabalhista Nacional, após o AI-2 filia-se ao MDB, sendo novamente eleito em 67	Escreveu uma biografia de Júlio de Mesquita; uma história da escravidão no Brasil e ganha o Jabuti de 66 por um livro infantil. "Poeta e boêmio".	Diretor em várias administrações 1966-1976
Roberto Selmi Dei	(1904-1975)		Industrial, "comendador"	Vice-Presidente da Associação Comercial de São Paulo 1958-1960	MAM	Tesoureiro entre 1972-1975; Diretor a partir de 1966
Luis Arrôbas Martins	(1920-1977)	Direito, Largo São Francisco	Advogado, membro do TC do Estado	Anti-Vargas na juventude; Secretário estadual de Planejamento e de secretário estadual da Fazenda durante o Governo Abreu Sodré; chefe da Casa Civil no Governo Paulo Egydio Martins. De 1967 a 1969, foi secretário de estado da Cultura; Membro da Associação de Dirigentes Cristãos de Empresa (ADCE)	Membro da Academia Paulista de Letras e colonista do jornal O Estado de S. Paulo	Vice-Presidente 1972-1976; Membro da comissão de arte 1971- 1977; Diretor de longa data
Juljan Dieter Czapski	(1925-2010)	Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo	Foi médico do Hospital das Clínicas de São Paulo, fundou a primeira empresa de planos de saúde do Brasil, a Policlínica Central		Colecionador, casado com Alice Brill	Diretor em várias administrações entre 1966-1976; participou da mobilização pelo museu
Arthur Octávio Camargo Pacheco	(1919-1991)	Direito, Largo São Francisco	Advogado	Movimento anti-Vargas na juventude, por meio do Centro Acadêmico XI de Agosto	Dono da galeria Cosme Velho	Diretor 1968-69, 1971-79; Comissão de arte 1970-78
Arnaldo Pedroso d'Horta	(1914-1973)	Direito, Largo São Francisco	Jornalista para Folha da Manhã e O Estado de S. Paulo, entre outros; artista; ilustrador para o Estado de São Paulo e outros	Foi junto com Antônio Candido Diretor da Folha Socialista	Crítico e jornalista, afeito aos eventos culturais, desenvolve carreira artística de relativo sucesso	Membro da comissão de arte 1970- 1973; Diretor a partir de 1966
Paulo Mendes de Almeida	(1905-1986)	Direito, Largo São Francisco	Escritor, crítico, procurador do estado		Diretor artístico do MAM, em 1959 e 1960; secretário geral da Bienal de São Paulo e comissário brasileiro à XXX Bienal de Veneza em 1960; autor <i>De Anita ao Museu</i> ; um dos fundadores da SPAM...	Membro da comissão de arte 1970- 1976; Presidente da comissão de Premiação 1970-1976; Diretor de longa data
Diná Lopes Coelho	(1912-2003)		Secretária, diretora artística, realizou traduções		Fez cursos de arte com Sérgio Milliet; fez cursos de letras clássicas na USP; participava dos círculos do Clubinho; Secretária geral da Bienal de São Paulo (1962), realizando a VII e VIII Bienal.	Diretora Geral/Diretora Artística/Membro da comissão de arte 1967-1982

QUADRO.1. Quadro dos principais dirigentes do Museu de Arte Moderna durante a Presidência Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1968-1974). Fonte: autor.

O conjunto de dirigentes do museu pode ser dividido assim em dois grupos principais: o núcleo de poder e o núcleo intermediário. O primeiro é formado por indivíduos menos envolvidos com a vida cultural, mas ligados à administração e aos negócios que sustentavam a empreitada cultural. Eles compartilhavam espaços como associações de classe, partidos políticos ou grêmios estudantis e mobilizavam seus diferentes tipos de capitais para favorecer a instituição. O núcleo intermediário, por sua vez, fazia a ponte entre o núcleo de poder e os artistas, que estariam em outro polo, fora do museu. Apesar de compartilhar traços com o primeiro grupo, esse núcleo é mais dedicado às empreitadas culturais e menos ligado ao mundo dos negócios e da política. Com pretensões intelectuais, atuando por vezes como críticos ou jornalistas, eles dividem espaços de sociabilidade tanto com artistas quanto com empresários e políticos. Detentores de um certo grau de consagração simbólica anterior, esses indivíduos ainda podem ser vistos como “*gatekeepers*” (Becker, 2008) no sentido estrito do termo, ou seja, são aqueles que, junto à comissão de arte, farão a seleção dos participantes do Panorama. No entanto, alguns agentes não se encaixam perfeitamente em um ou outro núcleo, exercendo funções em ambas as instâncias. Os núcleos e suas imbricações podem, portanto, ser subdivididos entre: aqueles pertencentes apenas ao núcleo de poder; aqueles pertencentes a ambos os núcleos; e aqueles que pertencem apenas ao núcleo intermediário.

Em resumo, em alguns casos a diferença entre os núcleos de dirigentes do museu é bastante perceptível. O núcleo de poder, por exemplo, é composto por indivíduos de inclinação “liberal-conservadora”, que participam ativamente de organizações da sociedade civil, muitos dos quais apoiaram o Golpe de 1964. Um exemplo é Trajano Puppo Neto, vice-presidente do MAM-SP entre 1972-1979 e importante membro do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPÊS). Instituição que hoje seria vista como *think-tank*, em “sua face pública mostrava uma organização de ‘respeitáveis homens de negócio’ e intelectuais (...) que advogavam participação nos acontecimentos políticos e sociais que apoiavam a reforma moderada das instituições

políticas e econômicas existentes” (Dreifuss, 1981: 163), mas que, como ficou demonstrado em diversas obras, trabalhavam ativamente a favor do golpe (Dias *et al.*, 2014; Dreifuss, 1981; Moreira, 2019).

A ideia de que o golpe foi um "mal necessário" era comum nesses círculos liberal-conservadores, que esperavam ingenuamente a volta à normalidade democrática após a "Revolução". Apoiada em grande parte por jornais, a imprensa teve um papel importante na articulação golpista promovida por essa visão, sendo mais do que um mero porta-voz na chamada "Rede da Democracia" (Napolitano, 2014: 46). Essa grande imprensa, tradicionalmente ligada à linha liberal-conservadora, consolidou a leitura de que o país estava caminhando para o comunismo⁹. Após a "Revolução", acreditava-se ingenuamente que haveria um retorno à normalidade democrática, mas isso só ocorreu nos anos de 1980. Quando questionado sobre o apoio ao golpe contradizer os ideais liberais e levar à ditadura, Ruy Mesquita – irmão de Júlio de Mesquita Neto, diretor do MAM-SP de longa data e diretor do jornal da família – respondeu: "Levou. Isso são 'outros quinhentos mil-réis' que vêm mais tarde" (Mesquita, 1984).

Espaço conservador?

Apesar de não esmiuçarmos esses personagens aqui, questionamos como esses traços coletivos influenciaram a reconstrução do museu. O mesmo vale para a dependência do Estado autoritário que marcou a instituição nos primeiros anos da nova sede. A sombra do Ato Institucional n. 5, assinado meses antes da abertura do museu, deveria pesar na cabeça dos diretores e membros da comissão de arte. O jornal *O Estado de S. Paulo*, de onde vieram vários dirigentes do museu, era agora visto com desconfiança pelos militares no pós golpe. Exposições eram censuradas no país, enquanto a violência do Estado crescia. Maria Rossi Samora, antiga bibliotecária do museu, afirma que o MAM-SP assumiria uma “postura cautelosa” em relação ao regime

(apud Signorelli, 2018: 100). Não acreditamos que isso seja por acaso.

Quando o Panorama de Arte Atual Brasileira de 1969 abriu em 22 de abril, a junta militar ainda discutia quem iria substituir o General Costa e Silva na Presidência. O momento de fato pedia uma “postura cautelosa”. Alienar o Estado, principal financiador, significava arriscar tudo. Porém, é necessário evitar uma simples correlação entre autoritarismo, diretoria e acervo. Conforme colegas postulam, a análise das condutas e escolhas do MAM-SP à época da ditadura não pode ser maniqueísta, respeitando a complexidade do período (Signorelli, 2018: 102-103). Dito isso, não podemos ignorar que “apesar de manter-se como instituição privada, a proximidade com as autoridades que apoiaram o seu reestabelecimento, assim como o financiamento por órgãos ligados diretamente ao Estado (...) certamente acabaram por constranger a atuação do museu nas primeiras edições do Panorama”¹⁰. Como afirma ao prefeito Paulo Maluf¹¹ o Presidente Joaquim Bento Alves de Lima, “Ao prefeito, a certeza que esta casa é sua”¹². De tal modo, voltamos à questão: de que maneira devemos então encarar essa íntima relação do museu com o Estado autoritário?

A literatura especializada indica quase por consenso que os Panoramas de Diná Lopes Coelho, centrais na reconstrução do acervo do MAM-SP, apresentavam-se de forma conservadora e desigual, ignorando obras mais vanguardistas e políticas. Tadeu Chiarelli, ex-curador-chefe do MAM-SP, descreve o acervo da época como preso aos limites estéticos do ambiente artístico paulistano da primeira metade do século (Chiarelli, 2001: 12). A falta de autonomia da instituição e a dependência da premiação e da doação voluntária de artistas são apontadas como origens desse problema. Como o MAM-SP poderia adquirir obras sem dinheiro? Se, por um lado, a relação com o Estado autoritário dificultava a seleção e exposição de obras políticas, por outro a doação voluntária não era perfeita; artistas menos reconhecidos estariam mais propensos a doar peças ao museu como forma de alavancar suas carreiras.

Por sua vez, em tese recente Paula Signorelli (2018) argumenta que ainda que os Panoramas promovessem um avanço importante para a estabilidade institucional do MAM-SP, eles também tinham um viés um tanto conservador, em especial se contrastado com as novas expressões e suportes dos anos 1960. Segundo a pesquisadora, isso poderia acontecer por dois motivos: a preocupação em formar uma nova coleção de arte moderna e a cautela com o ambiente político da época. Em relação ao primeiro ponto, Signorelli se refere aos estudos de Maria Cecília França Lourenço (1999), considerando que a proposta do Panorama colocava o MAM-SP em uma posição difícil, pois se cumprisse totalmente seu programa, poderia ser caracterizado como um museu de arte contemporânea. Ainda assim, ambas apontam que a distinção entre a produção moderna e contemporânea não era clara na época, já que a ideia de vanguarda ainda estava presente no imaginário artístico, como evidenciado, por exemplo, pelo texto de Hélio Oiticica para a exibição *Propostas 66*, “Situação da Vanguarda no Brasil”. Portanto, a busca por uma coleção moderna não poderia ser o único fator para a percepção de um viés conservador dos Panoramas, uma vez que os artistas convidados não eram somente aqueles do início do século.

Como já adiantado, o segundo possível motivo para o conservadorismo dos Panoramas se deveria à cautela do MAM-SP em relação ao Estado. Dependente do governo e sem autonomia, o MAM-SP estaria à mercê do arbítrio daqueles no comando do Estado. Signorelli lembra casos de censura, como o do IV Salão de Brasília, e sugere que a ausência de nomes consagrados nos Panoramas, como Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flavio Shiró, Frans Krajcberg, Antônio Dias e Hélio Oiticica, ocorria porque muitos estavam exilados – embora esses também participassem de programas no MAM-RJ e no MAC-USP. No entanto, é importante contextualizar a posição desses artistas na época. Apesar de estarem abertos a alguns nomes mais jovens – que veremos a seguir – o museu procurava nomes e linguagens estabelecidas. Exceto talvez por Lygia Clark, a consagração desses ainda

estava em andamento, e eles certamente não eram figuras tão estabelecidas quanto aqueles das gerações anteriores. Isso não significava um empecilho completo, entretanto. Krajcberg, inclusive, participou do 4º Panorama de 1972. Quanto à chamada Geração AI-5, apesar do sucesso meteórico ao longo dos anos de 1970 e a participação de exposições internacionalmente relevantes, como *Information*, ocorrida no MoMA em 1970, esses ainda estavam no início de suas carreiras. Portanto, não se pode afirmar categoricamente que o conservadorismo dos Panoramas estava diretamente ligado à ausência desses artistas, ainda em processo de consagração.

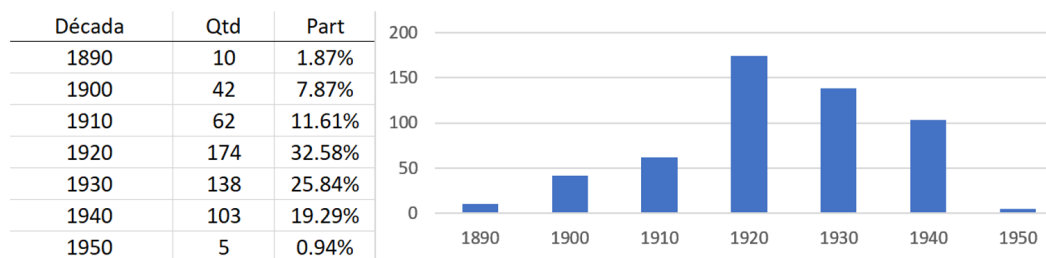
O que devemos destacar é a natureza relacional dessas avaliações. Ao afirmar que o Panorama e o MAM-SP eram conservadores, implicitamente os comparamos com instituições similares que valorizavam outros aspectos da produção artística da época, como novos suportes, meios e temas. Essa percepção está relacionada à posição no campo artístico dos jovens gestores dessas outras instituições naquela época. Ao comparar o MAM-SP com seu equivalente no Rio de Janeiro (que aparentemente nunca enfrentou um dilema por ter "moderno" no nome) ou com o MAC-USP, Signorelli sugere que o aspecto vanguardista, experimental e transgressor dessas instituições – que, vale ressaltar, também dependiam do Estado e estavam sujeitas à repressão – talvez estivesse ligado ao "perfil dos administradores dessas instituições", Frederico Morais e Walter Zanini, respectivamente. Portanto, questionamos retoricamente: o mesmo não seria aplicável ao MAM-SP?

Um moderno bem específico

Em seu celebrado livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), Walter Zanini antecipa a percepção atual de que o MAM-SP era conservador em relação aos seus congêneres. Próximo ao final de sua contribuição para a extensa obra, ao discutir as mudanças ocorridas nas décadas de 1960 e 1970, Zanini considera que "de sua parte, o MAM paulista, ressurgido em fins dos anos

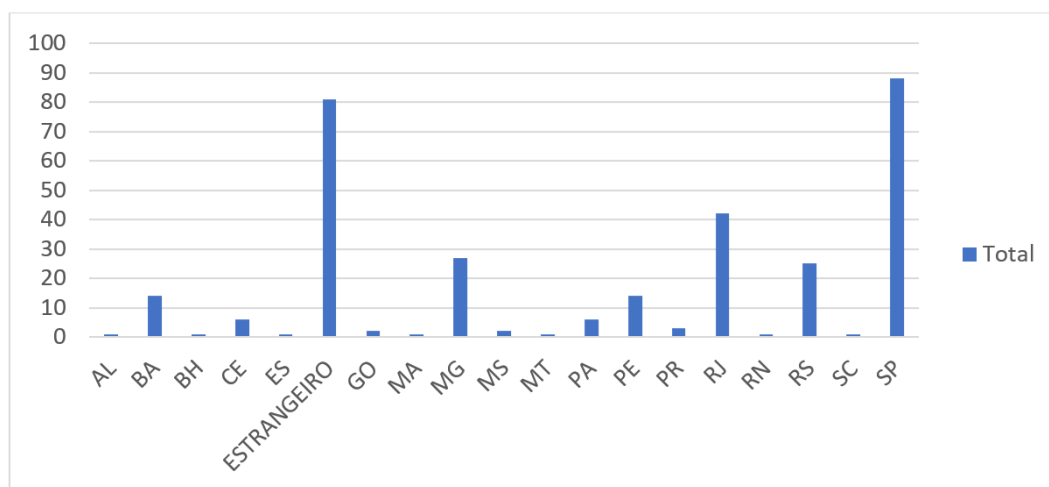
60, manter-se-ia numa linha de interesses mais conservadores", enquanto o Panorama era "consagrado a aspectos mais estratificados da arte" (Zanini, 1983: 731-732). A visão de Zanini sobre o MAM-SP nessa época, expressa apenas nessas duas linhas, mas discutida implicitamente ao dedicar longas reflexões aos eventos considerados inovadores (*Propostas 65; Domingos de Criação; Opinião 65; JACs; Prospectiva 74* etc.), consolida bem a opinião que se tornaria unânime.

Como mencionado anteriormente, a posição do MAM-SP, apesar de precária, não era exclusiva: a escassez de recursos, o arbítrio autoritário e a dependência do Estado são características comuns às outras instituições culturais da época. Tão frágil quanto as outras, a situação do MAM-SP não pode ser vista como a única explicação direta para a condição do Panorama e da coleção nascente. Zanini, Morais, MAC-USP e MAM-RJ eram, afinal, concorrentes do MAM-SP. No entanto, no mercado de bens simbólicos, suas apostas eram distintas: enquanto as duas primeiras instituições buscavam renovar o campo, a estratégia do MAM-SP parecia visar uma continuidade ou renovação sem ruptura. No entanto, afirmar que o Panorama era apenas uma exibição de modernos da primeira geração seria contraditório, levando-se em conta, por exemplo, a data de nascimento dos convidados a participar do evento [Quadro 2]. Portanto, a ideia de rotular os Panoramas como conservadores por selecionar apenas nomes consagrados não se justifica.



QUADRO.2. Década de nascimento dos participantes dos Panoramas entre 1969 e 1972. Fonte: autor.

Aqui Chiarelli pode ter razão, ao mencionar os "limites estéticos do ambiente artístico paulistano da primeira metade do século" (Chiarelli, 2001: 12). Afinal, ao analisar a lista de artistas do Panorama desse período, encontramos uma grande quantidade de artistas nascidos após 1920 que, se não eram os próprios nomes a quem Chiarelli se referia ao falar desses 'limites', ainda eram seus alunos, assistentes ou colegas: Dora Basílio (n1924) estudou com Géza Heller (n1902) e Rossini Perez (n1931), que por sua vez estudou com Ado Malagoli (n1906); Arcangelo Ianelli (n1922) é instruído por Waldemar da Costa (n1904); Conceição Piló (n1927) foi próxima e aluna de Livio Abramo (n1903) e Marcelo Grassmann (n1925); Paulo Menten (n1927) foi também aluno de Abramo; Arthur Luiz Piza (n1928) estudou com Antonio Gomide (n1895); Tuneu (n1948) foi próximo e aluno de Tarsila (n1886) etc.



QUADRO.3. Estado de origem dos participantes dos Panoramas entre 1969 e 1972. Fonte: autor.

Nesta ocasião não buscamos construir a rede completa de relações entre aprendizes e instrutores ou colegas jovens e mais experientes. Pretendemos, contudo, ressaltar a importância dessas redes de contato pré-existentes na construção e seleção do Panorama e que, por isso, se refletiriam no acervo. Tal rede fica ainda mais evidente ao considerarmos o caráter paulista desses eventos [Quadro 3]. Apesar da intenção de ser um panorama brasileiro,

como o próprio título leva a crer, vemos uma concentração de nomes do estado de São Paulo e um grande número de estrangeiros que, devido aos fluxos migratórios do século XX, são em sua maioria residentes no estado, principalmente na capital. Assim, faz sentido que grande parte dos envolvidos já fosse conhecida pelos membros da comissão de arte. Eram, afinal, frequentadores dos mesmos espaços de sociabilidade compartilhados na metrópole.

Também é plausível imaginar que esses *gatekeepers* receberiam indicações, detalhes sobre o *pedigree* e as fofocas sobre os novos nomes que surgiam no cenário artístico a partir desses mesmos círculos. Vários desses artistas, ligados ao primeiro modernismo e representando uma segunda, terceira e até quarta geração com convívio próximo a essa primeira geração, eram recrutados. Com a chegada das novas vanguardas, no entanto, esses nomes perderiam espaço ou se veriam forçados a mudar de rumo, sob o risco de serem esquecidos.

Italo Cencini (n1925) é um caso típico dessa mudança. Participante dos Panoramas de 1969, 1974 e 1980, praticamente um habituê do evento, era colega bem mais jovem de Anatol Wladyslaw (n1913) e Mário Zanini (n1907), jovem participante das mostras da SPAM que, apesar da idade, na época tinha carreira em crescimento vertiginoso. Cencini, então, “despontou na década de 50, expôs dentro e fora do país e participou de três bienais. Sua produção, porém, caiu no esquecimento (...) não acompanhou a explosão pop dos anos 60 nem politizou seu trabalho, como outros artistas, o que contribuiu para que se isolasse do público (Bertoni, 2011). Apesar de não podermos relacionar o seu esquecimento diretamente a uma recusa em mudar, à sua capacidade de renovar a própria linguagem, não podemos ignorar que sua obra estilisticamente ficava para trás em relação aos avanços da novíssima geração de surgia.

Ao considerar o Panorama como um evento conservador, estamos tomando partido desse ponto passado, que via a chegada de artistas como

Cildo, Oiticica etc. como um ponto de inflexão a ser celebrado. No entanto, se levarmos em conta muitos dos nomes que participaram do Panorama à época e que hoje possuem um peso considerável em nosso campo hoje (Ione Saldanha, Regina Vater, Rubens Gerchman, Mira Schendel, Tunga, Samico, Rubens Valentim, Baravelli, Tuneu etc.), acreditamos ser injusto rotulá-los simplesmente como conservadores. Dito isso, realmente havia um contraste notável entre o MAM-SP e seus congêneres, tanto o MAM-RJ quanto o MAC-USP. Para problematizar essa diferença, oferecemos duas explicações além do contexto político comum a todos e das escolhas estilísticas de alguns desses artistas: o círculo de sociabilidade de alguns membros do Núcleo Intermediário, especialmente Diná Lopes Coelho e Paulo Mendes de Souza, e a relação de outros *gatekeepers* com o mercado, por meio do *boom* de galerias dos anos de 1970 e suas preferências estéticas.

A pastora e os amigos do museu

A análise dos documentos, doações e participações do Panorama, além daquela dos dirigentes do museu, revela a dinâmica do MAM-SP em um momento crítico de sua história. Essa abordagem permite compreender como o acervo, por meio dos Panoramas pelo menos, foram moldados por diferentes interesses. O museu que apresentamos representa uma ponte entre dois mundos: o mundano e o espiritual, o dos negócios e o das artes. Enquanto estiver entre esses polos, o museu enfrentará tensões. Diná Lopes Coelho descreveu o esforço para salvar o museu como "revolta bendita" (1995: 2), uma luta a favor do significado cultural do museu contra a instrumentalização e banalização propostas por Ciccillo, que o transformou em "botequim" (Mário Pedrosa apud Alambert; Canhête, 2004: 103) para focar na Bienal. Após a quase extinção do museu, restava apenas o nome, capaz de mobilizar a alta sociedade paulistana e atrair interesses diversos e conflitantes, e que precisava ser preservado.

É neste contexto de disputa com tons religiosos que Diná emerge como "a pastora fiel dos artistas do Brasil" (Ernesto, 1971), unindo as pessoas em torno de uma causa e atuando como intermediária entre elites político-econômicas e artistas. Se valendo da experiência na Bienal e da participação nos círculos boêmios, sua principal função era ser uma ponte entre essas realidades. Na sala de Diná, um dizer pendurado como um crucifixo: "O artista não é convidado porque é um dos donos desta casa"¹³. Ficaria a questão: além dos artistas, quem seriam os outros donos? Diná buscava servir a esses donos, sendo elogiada nas atas das reuniões, mas falando pouco. Nas reuniões da diretoria, em um espaço completamente masculino, seu papel era o de secretária, tomando notas. Sua missão, desinteressada no lucro (Diná, 1995), era quase sagrada, voltada para salvar o prestígio da instituição.

Maria Ricardina Gonçalves (1912-2003) casou-se aos 18 anos com Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1906-1990), irmão de Paulo Mendes de Almeida (1905-1986), membro da comissão de arte do Panorama, ex-diretor artístico do MAM-SP, e secretário geral da Bienal de São Paulo. Ela se separou para viver com o cronista e advogado Luis Lopes Coelho (1911-1975), frequentando clubes e associações dedicadas às artes, como o Clube dos Artistas e Amigos da Arte e o Clubinho. Segundo Paulo Mendes de Almeida, esses espaços eram responsáveis pela "vida artística" da cidade: reunidos em "tertúlias e noitadas boêmias (...) o desaparecimento da Família não implicou a dispersão de seus membros, *que continuaram mantendo aquele comércio de relações, de conversas, de amizade entre oficiais do mesmo ofício*" (Almeida, 1976: 197 grifo nosso). É justamente essa sociabilidade que pode ter sido o ponto criticado por Walmir Ayala em relação à seleção do primeiro Panorama, em que apontava para a "amizade e o prestígio social" como critério principal para a inserção (Ayala, 1969: 2).

É importante destacar que Diná, Luiz Paulo Coelho e Paulo Mendes de Almeida não eram os únicos frequentadores do Clubinho com laços com o

MAM-SP e, posteriormente, com o Panorama. Diversos artistas convidados ao longo da história dessa fase do Panorama, como Francisco Rebolo Gonzales, Aldemir Martins, Maria Leontina Franco, Marcelo Grassmann, Lothar Charoux, Luís Sacilotto e Mário Gruber, mantinham relações com o Clubinho e seus eventos, orientando e ensinando artistas mais jovens que também seriam convidados.

Além desses, outros personagens notórios da história do museu tinham conexões com o Clubinho e seus eventos, como Arnaldo Pedrosa d'Horta (1914-1973), um dos líderes da "revolta bendita" contra a doação do acervo do museu e irmão do presidente (1964-65) e membro da Comissão de Restruturação do Museu (1963), Oscar Pedrosa d'Horta (1908-1975) (CPDOC, 2009b; Horta, 1995: 33). Esses irmãos, líderes da revolta contra a doação do acervo, agitaram os bastidores a favor da ressurreição do MAM-SP por muitos anos. Primeiro Oscar, exercendo um papel político, mobilizando "amigos do museu" em sua residência em várias reuniões entre 1963 e 1966; depois Arnaldo, como crítico no *Jornal da Tarde* e no *Estado de S. Paulo*, identificando o problema causado pela falta do museu na cena artística da cidade. Em 1966, por exemplo, Arnaldo relaciona a falta do museu com a falta de um critério educacional, formador, que galerias comerciais não possuíam. Ele aponta que o antigo MAM-SP teve um papel dinamizador da vida artística, mas naquele momento não havia um grande museu para centralizar e irradiar as atividades artísticas, enquanto as galerias comerciais eram caracterizadas por uma compreensão muito imediatista e sem preocupações com o rendimento educacional de exposições (Horta, 2000a).

O diagnóstico de Arnaldo e o desejo de reerguer o museu devem ser analisados em contraste com o estado da cena artística na época. Embora existissem outros dispositivos institucionais dedicados à promoção das artes visuais na cidade, como a Bienal e o MAC-USP, a ideia de que o MAM-SP era imprescindível à cena artística pode ser interpretada mais como um

posicionamento contra esses congêneres do que uma necessidade factual. Nesse caso, as maiores críticas eram direcionadas à Bienal e à sua Fundação, como exemplificado pela frase de Arnaldo: "Bienal sem Mam é circo de arte" (A. P. d'Horta, 2000c: 108).

Ana Magalhães afirma que, ao criar o Panorama, o MAM-SP parecia entrar em disputa com a Fundação Bienal de São Paulo (Magalhães, 2018: 36). A disputa liderada por Arnaldo e outros membros da comissão de arte, entretanto, era aberta. Com seu autoritarismo e tendência centralizadora, Ciccillo e a nova Fundação afastavam antigos aliados, como intelectuais, críticos e professores (Alambert; Canhête, 2004: 102). Ao alienar esses grupos, Ciccillo se desvincula dos antigos diretores do Museu e do peso dos intelectuais nas decisões, antagonizando seus antigos parceiros. Em um longo texto para o *Jornal da Tarde* em 1971, por exemplo, Arnaldo Pedrosa d'Horta, que havia participado de todas as Bienais até 1963, ano da "morte" do museu, mostra a natureza da disputa, relacionando o novo MAM-SP a um esforço coletivo e não personalista (Horta, 2000b). Em um comentário claramente direcionado a Ciccillo, ele afirma que o museu perdeu, em certo momento, "o espírito do trabalho em equipe, em favor de um individualismo que como sempre se revelaria funesto"¹⁴.

Diná Coelho, Paulo Mendes e Arnaldo d'Horta são agentes inseridos no núcleo intermediário do museu, negociando a relação entre o núcleo de poder (políticos, empresários, banqueiros, etc.) e os artistas e seu campo. Desinteressados no sentido bourdieusiano – ou seja, demonstrando interesses apenas e somente às regras do jogo da arte, disputando, por meio de seus textos e seleções, uma visão particular da arte, sem se deixar levar pelo lucro rápido, financeiro – esses agentes compartilham traços comuns notáveis. Além de terem laços pessoais próximos, como no caso de Diná e Paulo Mendes, ex-cunhados, são marcados pela falta de envolvimento político. Mesmo Arnaldo Pedroso d'Horta e Paulo Mendes de Almeida, apesar do histórico familiar relacionado com a política, parecem ignorar os jogos de

poder além do âmbito cultural. Seria como se a experiência compartilhada no Largo São Francisco, comum a todos os outros do núcleo de poder, nem existisse para esses dois. Diná, restringida e dominada nesse espaço de homens, obviamente (até por falta de opção), é a mais desinteressada de todos: por isso recai sobre ela essa figura maternal de protetora dos artistas. Resultado dessa divisão sexual do trabalho, sua disputa é outra, dentro do próprio núcleo intermediário e com críticos a quem ela responde rispidamente em suas cartas. Não cabe responder neste momento as questões que levam esses indivíduos a tomarem tais rumos. Para nós, resta, por enquanto, diferenciá-los dos outros membros da comissão de arte que, apesar de fazerem parte dela, estão mais próximos ao núcleo de poder do que ao próprio núcleo intermediário.

Um desses agentes ambíguos da comissão de arte, Arthur Octávio Camargo Pacheco, membro recorrente da comissão (1970-1977), além de diretor, parecia não se importar com disputas de ordem simbólicas. Ele manteve laços com a Bienal através de sua galeria, a Cosme Velho, fundada em parceria com o arquiteto Cesar Luis Pires de Mello e o economista Flavio de Almeida Prado (Fioravante, 2001: 15). A galeria inclusive patrocinou um prêmio na Bienal de São Paulo em 1967, no valor de NCr\$ 1.500,00 (Maurício, 1966: 2). A relação da comissão de arte com o mercado em expansão, artistas do primeiro e segundo modernismo, e de membros da diretoria com o colecionismo e o mercado (como José Nemirovsky, Flavio Pinho de Almeida e Arthur Octávio) reforçam a definição do Panorama por suportes tradicionais e linguagens já estabelecidas. Esse mercado dos anos 1960 e 1970, no qual o Museu e o Panorama se inseriam, atraía um tipo específico de comprador e de obras, sendo os modernistas e os artistas da primeira metade do século XX os preferidos (Amaral, 2013). A Cosme Velho de Arthur Octávio, focava, conforme sua propaganda, em "artistas de renome" (Cosme Velho, 1977: 8), e não em lançamentos [Fig. 4].

COSME VELHO



Na Cosme Velho, o óleo "Mar e Paisagem", de Di Cavalcanti, custa Cr\$ 700.000,00 e mede 58 cm X 1,21 m

Cosme Velho: Alameda Lorena, 1579. Telefone 853-8342. Horário: das 10 às 12 e das 14 às 20 hs.

Proprietários: Arthur Otavio de Camargo Pacheco e Cesar Luiz Pires de Mello

Acervo: óleos e gravuras, incluindo obras de Di Cavalcanti, Portinari, Bonadei, Volpi, Tarsilla, Milton da Costa, Maria Bonomi, Gomide, Calder De Pisis, José Antonio da Silva Tanelli, Mabe, Thomas, Goeld, De Fiore, Mario Zanini, Rebolo, Bandeira, Servulo Esmeraldo e outros

A Cosme Velho, que não é galeria de lançamentos, realiza quatro exposições por ano, sempre com artistas de renome. Durante o resto do período apresenta as obras do acervo, cujos preços variam de Cr\$ 700,00 (gravura) a Cr\$ 800.000,00 (um óleo de Di Cavalcanti). Vende à vista ou financia até três meses, sem acréscimos. Esta galeria é uma das mais antigas de São Paulo. Edita catálogos, monografias, possui fototeca e filmoteca, biblioteca e um serviço de divulgação exemplares, à disposição do público e de órgãos governamentais. Os diretores procuram melhorar cada vez mais estes departamentos, pois acreditam que a função cultural é uma das mais importantes numa galeria de arte.

FIG. 4. Anúncio da Cosme Velho, *O Estado de São Paulo* 16 de janeiro de 1977. Fonte: acervo O Estado de São Paulo.

Nomes consagrados e linguagens estabelecidas eram, portanto, a aposta segura para empreendimentos comerciais como a Cosme Velho. É nesse sentido que a Cosme Velho de Arthur Octávio se anuncia como um espaço dedicado a "artistas de renome". Uma vez que predominava um público novo e conservador, alheio às novas vanguardas, investir em artistas novos, com novos suportes ou estilos, engajados em uma arte crítica

ao regime, seria certamente uma aposta fadada ao fracasso do ponto de vista comercial. Nessa toada, galeristas perceberam uma oportunidade de mercado: a partir do começo dos anos 1960, "alguns segmentos da burguesia paulista, especialmente na comunidade judaica" começaram a se interessar mais pelos modernos (Durand, 1989: 194). O reconhecimento dos nomes dessa geração e um grande estoque de obras a preços relativamente baixos favoreciam o comércio desses "nomes renomados"¹⁵. Ajudava que vários galeristas haviam sido gerentes ou diretores em museus, familiarizados com essa produção moderna e mantendo contato pessoal com esses artistas (Miceli, 2002: 91-92). Podemos citar como exemplo o caso da "Galeria Sistina", aberta "em 1958 por Arturo Profili, que havia trabalhado no MAM-SP" (Durand, 1989: 191).

Assim, o Panorama, buscando atender a demanda desse público novo, valorizaria obras e artistas mais próximos do mercado aquecido, oferecendo inclusive financiamento bancário para futuros compradores. Igualmente, seria de se esperar que a comissão de arte privilegiasse nomes já próximos a eles, como Arnaldo Pedrosa d'Horta, que argumentava a favor de um retorno à ordem, ao tradicionalmente visual (Horta, 1974: 106). Essa opinião era compartilhada por outros membros da comissão de arte e da diretoria. Luís Martins por exemplo, era talvez o mais duro e combativo às novas tendências. Relacionando-se com os modernos não só intelectualmente, mas também amorosamente¹⁶, Martins já havia sido contra a Família Artística Paulista, a abstração e os concretos, porém o problema agora era maior. Na comissão, ele "via confirmados os [seus] receios relativos à falta de afinação com as novas tendências (...). Durante o julgamento de um dos 'Panoramas', a maioria do júri [críticos chamados de fora da comissão] decidiu atribuir o primeiro prêmio a uma 'composição' que era apenas um caixote de folhas secas! Paulo Mendes ['presidente' da comissão de artes] protestou veementemente, mas foi voto vencido (...). O meu modernismo, positivamente, não chegava a tanto" (Martins, 1983: 231-232).

O laço com o mercado em expansão e a defesa de uma arte já estabelecida, realizada por companheiros de longa data, contrastava com a situação em outros espaços. O MAC-USP, por exemplo, especialmente nos eventos promovidos por Walter Zanini a partir de meados dos anos 1960, parecia ser a antítese dos Panoramas. As JACs (Jovem Arte Contemporânea), organizadas desde 1967, eram espaços privilegiados para a arte experimental no Brasil, incentivando formas de expressão artística efêmeras e não comerciais por artistas emergentes (Couto, 2012: 22). O MAM-SP, por outro lado, só iria privilegiar "artistas jovens, de *talento*" (Diná, 1995: 15, grifo nosso) em 1973, com o Prêmio de Estímulo da Caixa Econômica Federal (MAM-SP & Diná, 1970).

Podemos notar que as diferenças entre as instituições também se davam no aspecto econômico. O MAC-USP não tinha participação nas vendas (Jaremtchuk, 2012), enquanto o Panorama ostensivamente buscava o lucro. Ademais, mais bem servido pelo Estado, o MAM-SP oferecia prêmios consideravelmente maiores aos seus artistas¹⁷. Em resumo, o MAM-SP e o Panorama atuavam como mecanismos favorecendo trocas de diferentes tipos de capitais, permitindo que artistas capitalizassem financeiramente suas conquistas e heresias passadas. O MAM-SP funcionava como uma casa de câmbio de diferentes tipos de capitais, atuando como mecanismo necessário na maturação e dinâmica do campo artístico brasileiro e abrindo espaço para outras instituições e agentes disputarem as vagas hereges, de contestação, abandonadas por antigos vanguardistas. Como um dos resultados diretos dessas trocas, temos a formação do novo acervo.

Capitalizando as heresias do passado

O mecenato, nos lembra Pierre Bourdieu em entrevista com Hans Haacke, "é uma forma sutil de dominação que age graças ao fato de que ele não é

percebido como tal. Todas as formas de dominação simbólica se exercem sobre a base do conhecimento insuficiente; isto é, com cumplicidade daqueles que se submetem a ela” (Bourdieu; Haacke, 1995: 58).

A percepção de uma feição conservadora do MAM-SP e de seu acervo ao longo do período em que Diná Lopez Coelho esteve como diretora técnica, no qual o museu se reerguia, não pode ser desassociada da constituição dos quadros dirigentes do museu. Vale ressaltar, apesar dos grandes nomes que serviram como membros da comissão de premiação, que a seleção dos artistas era de responsabilidade da comissão de arte, e segundo Diná, os críticos apenas julgavam as obras com o Panorama pronto (Diná, 1995: 6). Esse mecanismo não era por acaso, pois o controle das instâncias de consagração é uma forma de exercer domínio sobre a pesquisa artística (Bourdieu, 1996: 375).

O MAM-SP caminhava em direção contrária aos nomes mais arrojados de seu tempo, favorecendo amplamente uma fração específica dos artistas e participando do jogo de hierarquização externa em vigor nas regiões dominantes do campo do poder e econômico (Bourdieu, 1996: 246-247). O Panorama de Arte Atual Brasileira e o acervo que se constitui a partir dele não era neutro, como anunciava seus organizadores. Ele privilegiava um núcleo próximo de artistas, predominantemente paulistas, deixando de lado uma parte significativa da produção emergente.

Em resumo, o MAM-SP durante o período analisado se apresenta como espaço relativamente heterônomo, moldado por interesses políticos, econômicos e sociais de diretores e membros da comissão de arte. Esses interesses transformam artistas da primeira metade do século em nomes de valor a serem consumidos e capitalizados, expressando a dialética da distinção que destina as instituições, escolas, obras e artistas que "marcaram época" a cair no passado e tornar-se clássicos¹⁸, tanto biologicamente quanto simbolicamente.

Referências

- ALMEIDA, P. M. de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- AMARAL, A. A. Meio artístico e mercado de arte. In: _____. *Arte e meio artístico: Entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2013, pp. 250-254.
- AYALA, W. A Bienal, como vai. *Jornal do Brasil*, 5 ago. 1969, p. 2.
- BECKER, H. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 2008
- BERTONI, E. Italo Cencini (1924-2011) — Um desenhista paulistano esquecido pelo público. *Folha de São Paulo*, 11 jan. 2011. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/857741-italo-cencini-1924-2011---um-desenhista-paulistano-esquecido-pelo-publico.shtml>.
- BOURDIEU, P. *As Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P.; HAACKE, H. *Livre-Troca: Diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CHARTUNI, M. H. *Carta À Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 22 jan. 1969a. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (CHARTUNI_MARIA HELENA_209).
- CHARTUNI, M. H. *Carta À D. Diná*, 18 fev. 1969b. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (CHARTUNI_MARIA HELENA_209).
- CHIARELLI, T. O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Grupo Safra, 2001, pp. 7-30.
- CINTRÃO, R. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997. In: *Panorama de Arte Brasileira 1997*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, pp. 8-15.
- COELHO, D. L. *Algumas falhas do livro de Vera D’Horta "Museu de Arte Moderna de São Paulo"*, dez. 1995. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM-SP (Pasta Diretoria Técnica Diná Lopes Coelho).
- COSME VELHO. *O Estado de São Paulo*, 16 jan. 1977, p. 8.
- COUTO, M. de F. M. Museus de arte e crítica institucional. In: OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M. (orgs.), *Instituições da arte*, Porto Alegre: Zouk Editora, 2012, pp. 11-26.
- CPDOC. Oscar Pedroso Horta. In: *CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*. FGV e Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/oscar-pedroso-horta>
- DIAS, J. C.; CAVALCANTI FILHO, J. P.; KEHL, M. R.; PINHEIRO, P. S.; DALLARI, P. B. de A.; DA CUNHA, R. M. C. (orgs.). *Relatório da Comissão Nacional da Verdade: Textos temáticos*. Comissão Nacional da Verdade, 2014.
- DREIFUSS, R. A. 1964: *A conquista do Estado*. 3ª ed.. Petrópolis/RJ: Vozes, 1981.
- DURAND, J. C. G. *Arte, privilégio e distinção: Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva/ EDUSP, 1989.

- ERNESTO, L. Diná Coelho, pastôra fiel dos artistas do Brasil. *A Tribuna*, 4 jul. 1971, p. 16.
- FERRAZ, G. MAM antigo ganha casa nova. *O Estado de São Paulo*, 9 mai. 1969 p. 10.
- FIORAVANTE, C. O marchand, o artista e o mercado. In: AGUILAR, J. R. (org.). *Arco das Rosas: O marchand como curador*. Casa das Rosas, 2001. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111315#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-546%2C-111%2C2531%2C1416>
- HORTA, A. P. d'. Bial de que? Por que? Com quem? Para quem? *Argumento: Revista Mensal de Cultura*, ano 1 (3), 106-117, jan. 1974.
- _____. (1995). *mam: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.
- _____. 1 pintor em dois lugares. In: HORTA, V. d' (org.). *O olho da consciência: Juízos críticos e obras desajuizadas: Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / Secretaria de Estado da Cultura, 2000a, pp. 108-109.
- _____. Arte para a coletividade. In: HORTA, V. d' (org.). *O olho da consciência: Juízos críticos e obras desajuizadas: Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / Secretaria de Estado da Cultura, 2000b, pp. 247-251.
- _____. Bial sem Mam é circo de arte. In: HORTA, V. d' (org.). *O olho da consciência: Juízos críticos e obras desajuizadas: Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial / Edusp / Secretaria de Estado da Cultura, 2000c, pp. 138-139).
- HORTA, V. d'. *mam: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.
- JAREMTCHUK, D. MAC do Zanini. In: OLIVEIRA, E. D. G. de; COUTO, M. de F. M. (orgs.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012, pp. 69-86.
- LOURENÇO, M. C. F. Museus acolhem moderno. São Paulo: Edusp, 1999.
- MAGALHÃES, A. G. Expor e colecionar: A formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP. In: *Mam 70: 1948-2018*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, pp. 25-40.
- MAM-SP. *Eleita e empossada a nova diretoria do museu de arte moderna*, 1963. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (Pasta Diretoria e Comissão de Arte).
- MAM-SP. *Minuta da reunião de Diretores do 11 de março de 1968*, 1968. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (Pasta das Atas das Reuniões da Diretoria 1963-1978).
- MAM-SP. *Ata da Assembléia Geral Ordinária de 29 de Abril de 1970*, 1970. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida (Livro de Atas das Assembléias Gerais Ordinárias).
- MAM-SP; COELHO, D. L. *Registro de Prêmios outorgados pelo MAM (1970-1980)*, s.d. Biblioteca Paulo Mendes de Almeida.
- MARTINS, L. *Um bom sujeito*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- MAURÍCIO, J. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, 14 jan. 1966, p. 2.
- MESQUITA, R. A imprensa e a história. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, 1, pp. 26-30, 1984. <https://doi.org/10.1590/S0102-64451984000200006>

- MICELI, S. Mercado de Arte: Brasil 2000. In: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (orgs.). *Valores: Arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, pp. 79-105.
- MOREIRA, T. F. *O Partido do Empresariado: O IPÊS-SP, os empresários paulistas e a construção de consenso na década de 1960*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais), 2019.
- NAPOLITANO, M. 1964: *História do regime militar brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2014.
- O Estado de S. Paulo. A arte atual terá mostra. *O Estado de S. Paulo*, 20 jun. 1970, p. 7.
- O Estado de S. Paulo. MAM faz panorâmica da arte atual brasileira. *O Estado de S. Paulo*, 4 jun. 1971, p. 7.
- OLIVA, F. A dama de ferro. *Folha de São Paulo*, 14 jul. 1998. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079806.htm>
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PERISSNOTTO, R. M. *Estado e capital cafeeiro em São Paulo, 1889-1930*. São Paulo: Annablume, 2000.
- PONTES, H. *Destinos mistos*. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SIGNORELLI, P. R. A. *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: Da formação de acervo aos projetos curatoriais*. São Paulo, Universidade de São Paulo, Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), 2018.
- ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil: Vol. II*. Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Notas

- * Núcleo de Sociologia da Cultura, FFLCH/USP. A pesquisa responsável por esse artigo foi financiada pelo Edital nº 01/2022 do Laboratório de Pesquisa do Museu de Arte Moderna de São Paulo. E-mail: gancgana@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6725-1590>.
- 1 O texto sintetiza e discute alguns dos achados que estão descritos no relatório final do projeto *A Dama de Ferro e os Amigos do Museu*, que será publicado ainda esse ano pelo MAM-SP. Aqui também discutimos alguns dos achados apresentados durante o encontro do Comitê Brasileiro de História da Arte de 2022, ampliando consideravelmente a discussão ali iniciada.
 - 2 Ver Signorelli (2018) para mais informações. Durante nossa pesquisa também encontramos cartas que atestam que essa pressão por doações estava longe de ser vista com bons olhos por todos. Em carta endereçada a Diná e a Diretoria do MAM, Maria Helena Chartuni expõe claramente sua discordância. Lembrando que o museu é formado por “magnatas” que “fazem milhões em um dia”, Chartuni descarta a doação. Em uma segunda carta, entretanto, ela afirma que, por meio de sua galeria Mirante das Artes, haverá doação de suas obras. Essa carta, pelo jeito escrita a contragosto, exemplifica bem esse dilema que muitos artistas devem ter passado com esse sistema de “doação” (Chartuni, 1969a, 1969b). A artista nunca mais seria convidada a participar para um Panorama durante o período em que Diná

- esteve à frente do evento
- 3 Aqui foram analisadas as planilhas fornecidas pelo setor de acervo do museu.
 - 4 Aqui vale notar um possível caminho a ser perseguido no futuro, pois percebemos uma tendência de doações em queda ao longo do tempo. Essa queda, caso confirmada, representaria um importante desenvolvimento na história dos Panoramas e que, certamente, pode e deve ser problematizada com mais afinco em outra oportunidade.
 - 5 Algo bastante improvável, pois, para o período analisado, nenhuma obra parece ter sido rejeitada.
 - 6 Nossos achados mais recentes referentes aos números das vendas serão publicados pelo MAM futuramente, ainda nesse ano.
 - 7 Político e advogado astuto, sendo inclusive eleito deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) nas eleições de 1966 e 1970 e, mais tarde, também como líder da bancada, representou importantes políticos da época. Para mais informações, consultar a base de dados bibliográficos do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, CPDOC (2009).
 - 8 Seu avô, Joaquim Bento Alves de Lima, fora presidente do MASP entre 1952 e 1955.
 - 9 *Ibidem*: 46.
 - 10 *Ibidem*.
 - 11 Sucessor do prefeito que havia assegurado a nova sede e padrinho do novo MAM, Faria Lima. Como lembra Signorelli (2018) vale notar que Maluf havia chegado ao cargo por indicação do então presidente General Costa e Silva.
 - 12 Apud *Ibidem*.
 - 13 *Ibidem*.
 - 14 *Ibidem*:249.
 - 15 Aqui é revelador um comentário de Tuneu, que em 1966 notou “que Tarsila do Amaral ainda guardava pastas com mais de três mil desenhos e boa parte de sua produção pictórica. 80% de sua produção ainda eslava lá, estava presente e ela nunca escondeu. Então, quando você entrava no ateliê, na sala da casa dela, ainda tinha nas paredes aqueles quadros todos que a gente conhece por reprodução. O 'Manacã', o 'Abaporu' era(m) uma coisa do meu convívio” (apud Durand, 1989: 196).
 - 16 Martins teve uma relação amorosa conturbada com Tarsila, 21 anos mais velha que ele (Pontes, 1998: 50)
 - 17 Segundo dados levantados por Dária Jaremtchuk (2012: 77), na 5ª edição do JAC foram oferecidos os seguintes valores para cada artista como prêmio de aquisição: Paulo Andrade (1935): Cr\$ 1.100,00; Irene Buarte Gusmão (1943): Cr\$ 1.000,00; Aieta Manetti Neto (1945): Cr\$ 600,00; Victor Ribeiro (1945): Cr\$ 700,00; Rafael Maia Rosa (1946): Cr\$ 1.100,00; Gilda Graça Couto (Gilda Vogt) (1953): Cr\$ 900,00. Já o Panorama de Arte Atual Brasileira (1975), de acordo com seu registro de prêmios, ofereceu: Franz Weissmann (1911): Cr\$ 30.000,00; José Resende (1945): Cr\$ 10.000,00; Rubem Valentim (1922): Cr\$ 30.000,00; Sergio Augusto Porto (1946): Cr\$ 10.000,00. Vale notar aqui o nome dos então jovens José Resende e Rubens Valentim, agraciados com o prêmio de estímulo, que ainda assim representava um montante dez vezes superior ao pago pelo MAC-USP.
 - 18 *Ibidem*: 178-179

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em agosto de 2023.