



**Laboratório de Pesquisa
Museu de Arte Moderna de São Paulo**

Relatório final

**A dama de ferro e os amigos do museu:
Diná Lopes Coelho, o panorama e a reconstrução
do acervo do MAM São Paulo, 1968-1982**

German Alfonso Nunez Canabal Junior

São Paulo, 2022

Sumário

1. Apresentação	3
2. Resumo original do projeto	4
3. O <i>Panorama</i> e a formação do acervo	5
4. O <i>Panorama</i> e as suas vendas	9
5. Dirigentes e o Estado na presidência de Joaquim Bento (1968-1974)	12
6. MAM, espaço conservador?	20
7. Um moderno bem específico	24
8. A pastora dos artistas e os amigos do museu	27
9. Heteronomia e envelhecimento	35
10. Bibliografia	37

1. Apresentação

Neste relatório final buscamos apresentar, ainda que de forma sucinta, alguns dos achados do projeto ao longo dos últimos seis meses. Iniciamos com um breve resumo do projeto e suas motivações. Em seguida, analisamos alguns dos dados e documentos encontrados, imbricando estes com os agentes responsáveis pela reconstrução do MAM. Algumas dessas análises já haviam sido apresentadas parcialmente em nosso relatório parcial, entregue em setembro passado. Outras, entretanto, são novas, e imbricam com o texto anterior ao passo que resolvem algumas pendências e ajustes.

Antes de tudo vale ressaltar a enorme quantidade e a riqueza de documentos disponíveis no acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida. Esses não apenas recontam a história da instituição, mas são parte integral do desenvolvimento do campo artístico brasileiro na segunda metade do século XX. T tamanha foi a quantidade de informações encontrada que vários ajustes ao longo do projeto foram necessários. O mais importante desses ajustes refere-se a um recorte ainda menor que o previsto. Se por um lado em nossa proposta original buscávamos abarcar todo o período em que Diná Lopes Coelho se manteve na instituição, logo em julho percebemos que isso seria uma tarefa impossível levando em conta o tempo disponível para esse projeto. Assim, o leitor perceberá uma ênfase maior no período da Presidência de Joaquim Alves de Lima Neto (1968-1974) e, em particular, durante os anos do *Panorama de Arte Atual Brasileira*, nome escolhido pela instituição e que, como veremos, significava mais uma intenção do que uma realidade.

Em relação à documentação encontrada, devemos chamar a atenção para o esforço de digitalização de boa parte dos documentos analisados. Estes documentos já estão disponíveis na Biblioteca e certamente poderão ajudar futuros pesquisadores em suas buscas. Ao final do projeto foram digitalizadas mais de 1.500 páginas, totalizando 1,76 gigabytes. Ainda que esse esforço não possa se comparar a uma digitalização arquivística, pensada de forma a preservar e catalogar toda a documentação, os arquivos gerados por esse processo ajudarão ao menos na consulta rápida de informações, sem necessariamente interferir no objeto e sem a necessidade de se consultar fisicamente esse acervo. São muitas as lacunas que ainda precisam ser preenchidas e, talvez, esses documentos ajudem nessa tarefa.

Finalmente, devemos agradecer tanto ao MAM quanto à sua equipe, em especial a Cauê Alves, Pedro Nery e Gabriela Gotoda, pelo suporte e pela confiança – além da leitura atenta na primeira versão deste documento. Devemos agradecer também a Leia Carmen Cassoni, bibliotecária da instituição, pela atenção e ajuda dada ao longo do projeto e das tardes na biblioteca. O MAM, como parte central da história da arte brasileira, deve ser valorizado e resguardado. Concatenando os mais variados planos e agendas, sonhos e interesses, instituições como ele oferecem uma janela não somente para as artes, mas também para a própria nação. Maior do que a soma de suas partes, como bem demonstrou todo o esforço por trás de sua reconstrução, o museu é não somente um protetor de nossa arte, mas parte integral e formativa da nossa cultura.

2. Resumo original do projeto

Esse projeto pretende iluminar os critérios de formação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo à luz da “ciência das obras culturais” de Pierre Bourdieu (1996, p. 243). Trata-se, portanto, de uma mirada relacional entre as diferentes posições sociais ocupadas por artistas, membros das comissões de seleção, membros do corpo diretor e eventuais colecionadores no momento de aquisição/doação de obras ao museu: ato esse que representa o momento de conversão dos diferentes tipos de capitais – simbólicos, econômicos e sociais – dos diferentes agentes envolvidos. Como resultado, esperamos contribuir com uma recontextualização de parte desse acervo, fornecendo assim um novo olhar para a apreciação histórica desses objetos.

De modo a limitarmos o nosso escopo, pretendemos analisar aquilo que Tadeu Chiarelli nomeia como a terceira fase do museu, que abarca o período entre os anos de 1968 e 1982 (2001, p. 8). É durante esse período, que sucede à fundação e a quase dissolução da entidade, que o museu se reergue em novo endereço. Dentre as várias estratégias adotadas ao longo da história do MAM, privilegiamos o principal mecanismo de aquisição de obras do museu durante o período, a saber, o *Panorama de Arte Atual Brasileira* e seus mecanismos de doação de obras por parte de artistas selecionados e premiados (CINTRÃO, 1997; SIGNORELLI, 2018).

Apesar de focar em tópico já explorado pela literatura especializada, aqui pretendemos esmiuçar as redes de relacionamento, sociabilidades e conflitos que são características de empreitadas culturais desse tipo. Para tanto, pretendemos estudar a atuação daqueles responsáveis pelo museu e pelas suas decisões, a saber, a diretoria, as comissões artísticas e a figura de Diná Lopes Coelho, “A Dama de Ferro” do museu (OLIVA, 1998), e os eventuais conflitos de interesse de tais arranjos.

Assim, levantamos a hipótese de que o museu, sem acervo e sem o seu principal mecenas, vivendo sempre uma situação de constante incerteza, operava como uma casa de câmbio entre os diferentes capitais e que é desse jogo de trocas – entre artistas e museu; entre artistas e compradores; entre os próprios membros diretores; entre patrocinadores (físicos e jurídicos) e o museu – que o acervo se constitui. Seria assim, a partir desse círculo de sociabilidade que antecede o próprio museu e o *Panorama*, envolto em trocas e investimentos, que nossa investigação tomaria corpo.

3. O Panorama e a formação do acervo

Em um primeiro instante, iniciamos apontando para a divergência entre a maneira que a história do museu é contada e os dados sobre a entrada de obras para o acervo. Um dos primeiros dados que saltaram aos olhos, assim, é a inconsistência entre uma narrativa normatizada e os dados de entrada do acervo. Contrariando o próprio depoimento de Diná, reiterado em diversas ocasiões por ela e pela historiografia, além de ser enfatizado em sua contestação com o trabalho célebre de Vera d’Horta (1995), essa importante inconsistência se refere à aura de infalibilidade do *Panorama* na formação do acervo. Isso porque, ao contrário do esperado, a adesão ao programa de doação do Panorama, que em um primeiro momento foi cogitado como obrigatório, estava longe de ser universal. Além de contencioso desde o início por conta do primeiro regulamento¹, quando contrastamos as datas de entrada de obras no acervo do museu com a participação de artistas durante o *Panorama* vemos que elas não batem. Expliquemos.

Em uma análise preliminar, realizada ainda entre os meses de junho e setembro, constatamos que em 1969, por exemplo, dos 100 artistas selecionados para o primeiro Panorama, constava na tabela do acervo a procedência “doação de artista” – isto é, não advinda de coleções particulares e sim diretamente de artistas – a doação de apenas 38 artistas participantes da mostra.

Essa primeira análise, entretanto, quando aprofundada, revelou-se incompleta. Por meio de um conselho de Pedro Nery, museólogo da instituição, passamos a levar em conta não apenas as datas tabuladas de entrada das obras ao acervo, mas também a sua relação com a participação em um *Panorama*. Isso porque, como consta nos registros do acervo, muitas obras eram apenas contabilizadas no ano seguinte à participação. Isso se dava tanto por uma demora na catalogação dessas obras, muitas vezes já em posse do museu, porém apenas registradas nos meses seguintes, como também como forma de agradecimento, como símbolo dos laços pessoais de artistas com Diná.

Como exemplo desse primeiro tipo de entrada tardia temos a obra *Emblema, 4* (1969), de Rubem Valentim, que participou do primeiro *Panorama*. Apesar de ter participado da mostra, é só no ano seguinte, em fevereiro, que ela passa a fazer parte do acervo do museu. Isso fica evidente tanto pelos termos de doação assinados pelo artista e entregues à instituição quanto pelas próprias marcas na tela, que ainda preservam as etiquetas originais da mostra e da sua entrada no acervo (FIGURA 1). Caso semelhante encontramos na doação de Carybé para essa primeira mostra (*As Amazonas I*, 1968. Número de tomo: 188). Em carta direcionada a Diná, digitalizada pelo Acervo junto aos registros da obra, Carybé explicita a doação em punho. Com a intenção de resolver a “confusão” por conta da doação (em carta anterior ele não estava certo de que a pintura já estava prometida a um amigo “industrial”), Carybé “envia o quadro prometido” a Diná e ao museu. De um outro lado, um exemplo de uma doação mais tardia, de uma obra que não necessariamente fazia parte da mostra, mas que de certa forma traduz uma dívida pelo convite ou que ainda expressa um apreço pessoal pela figura de Diná, pode ser visto ainda no caso de Gerda Brentani (*O eleito*, 1970).

¹ 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 à 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 a contragosto, exemplifica bem esse dilema que muitos artistas devem ter passado com esse sistema de “doação” (CHARTUNI, 1969b, 1969a). A artista nunca mais seria convidada a participar de um Panorama durante o período em que Diná esteve à frente do evento.

Número de tomo: 277). Aqui Brentani doa ao museu uma obra que não fazia parte de sua participação do *Panorama* de 1969, sendo a doação e a obra datados de 1970.



Figura 1: *Emblema, 4* (Valentim 1969), detalhe do verso com a etiqueta de participação da mostra, 1969, à esquerda. Ao lado, etiqueta do acervo com a data de sua incorporação, em fevereiro de 1970. Fonte: Acervo do MAM Número de tomo: 215

Dito isso e resolvida essa aparente incoerência relacionada à entrada de obras e as participações dos artistas nos diversos *Panoramas*, o que percebemos é que, ainda que não seja tão drástica quanto nossa primeira (e errônea) apreensão do *Panorama* convertendo menos que metade dos convites em doações, a diferença entre convites e doações persiste ao longo do tempo: dos 100 artistas convidados em 1969, 23 nunca doaram uma obra para o museu. O mesmo acontece 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 114².

Vale ressaltar aqui que algumas dessas ausências podem se explicar porque o museu incorporou algumas dessas obras por meio de outros meios que não o da doação direta do artista participante. 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) entrariam para o acervo por meio da enorme doação do jornal *O Estado de São Paulo*, que em 1973 faz uma doação sem precedente, com 637 obras de uma só vez (FIGURA 2). Talvez essa participação do acervo por outros meios aliava a pressão por doações, fazendo com que artistas não se sentissem em dívida

² Em uma análise ainda em curso, que só poderá ser confirmada no futuro, vemos uma tendência de doações em queda ao longo do tempo. Essa queda, se confirmada, representaria um importante desenvolvimento na história dos *Panoramas* e que, certamente, deve ser analisada com mais afinco em outra oportunidade.

com a instituição. Talvez a própria instituição recusasse essas obras. No momento não podemos saber ao certo o motivo.

Outro dado que chama atenção nesse mecanismo de doações são aqueles casos em que a doação de obras precede a participação em *Panoramas*. Betty King e Humberto Espíndola, por exemplo, participariam da mostra no ano de 1970, porém suas doações são datadas de 1969. No caso de Betty King, que teve uma mostra individual em 1969, isso explicaria a doação peremptória. No caso de Humberto Espíndola, não. Algo similar ao caso de Espíndola acontece com Dora Basílio, Emanuel Araújo, Jaguaribe Ekman e Zorávia Bettioli, todos eles participantes da mostra de 1971 que doaram obras antes de suas participações. Isso, acreditamos, pode demonstrar o poder de articulação de Diná Lopes Coelho junto aos artistas. Apesar de discutirmos a sua figura em mais detalhes adiante, vale a pena trazer para essa discussão uma carta de Dora Basílio que ilustra bem esse tato de Diná com os artistas da época.

Enviada junto a obra *As mãos* (1967. Número de tomo: 267), Basílio agradece a “simpatia” da acolhida de Diná no museu. Apesar de não sabermos exatamente ao certo quando ou por que houve essa acolhida, podemos supor que Basílio, residente no Rio de Janeiro, foi recebida por Diná que, já de antemão, requisitou uma gravura à artista. Na carta, datada do dia 18 de dezembro de 1969, ou seja, três anos antes de sua participação efetiva no *Panorama* de 1971, Basílio acaba por exemplificar um dos traços que faziam de Diná uma diretora competente e famosa, próxima de artistas e sendo, não por acaso, descrita como a “pastora fiel dos artistas do Brasil” (ERNESTO, 1971). Ao menos em parte, portanto, essas doações espontâneas podem ser explicadas por esses laços pessoais do relacionamento de Diná com os artistas que, eventualmente, iriam ainda participar dos *Panoramas* ao longo de sua gestão³.

Agora, se por um lado esses achados demonstram que o *Panorama* não era infalível, os números totais de doações durante a gestão de Diná complicam ainda mais a nossa análise. Em outras palavras, quando pensamos no acervo com um todo, seria justo que alguém questionasse ainda mais o papel do *Panorama*. Afinal, em números absolutos (Figura 2), fica claro que a maioria das obras do período advém de doações de coleções privadas e não diretamente de artistas. Ainda assim, apesar dessas inconsistências, é possível reafirmarmos a posição central do *Panorama*, ainda que sem aquele ar de infalibilidade. No grafo fica claro, por exemplo, o peso desproporcional que algumas doações têm na constituição do acervo. Os anos de 1967 e 1973, respectivamente anos das entradas das coleções de Carlo Tamagni (1900-1966) e do jornal *O Estado de São Paulo*, comandado pelo diretor de longa data Júlio de Mesquita Neto (1922-1996), alteram o peso total da origem da coleção. Essas entradas, entretanto, são eventos esporádicos na história do museu.

³ Em nossa contagem, a partir da mostra de 1972 e até 1974, iriam realizar doações antes de participarem: Lúcia Fleury, Arnaldo Barbosa, Guel, Newton Rezende e Rosa Lutzenberger.



Figura 2: Constituição do acervo por procedência de doação, 1965-1992

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.

4. O Panorama e as suas vendas

Conforme discutido no relatório anterior, nossa intenção de realizar um levantamento aprofundado sobre as vendas ocorridas durante o *Panorama* – um dos chamarizes centrais do evento – não pôde ser realizada. Isso porque não foram encontradas nos arquivos informações detalhadas acerca das vendas ocorridas durante os eventos. Isso realmente surpreendeu à medida que grande ênfase era dada a esse caráter da mostra, como bem demonstra clippings da época e em especial aqueles vinculados pelo jornal *O Estado de São Paulo* (FERRAZ, 1969; O ESTADO DE SÃO PAULO, 1970, 1971).

Seguindo o movimento especulativo dos investimentos na bolsa de valores, junto ao “milagre” econômico brasileiro, era anunciado ainda que linhas de crédito do Banco Nacional de Minas Gerais financiariam novas aquisições (FERRAZ, 1969), em um desenvolvimento que seguia o resto do campo artístico da época, em especial o dos leilões (DURAND, 1989). Ainda assim, alguns indícios do caráter comercial da mostra podem ser encontrados em obras (FIGURA 3) ou em cartas direcionadas a Diná, que por vezes discutem preços, arranjos com galeristas e transporte de obras.

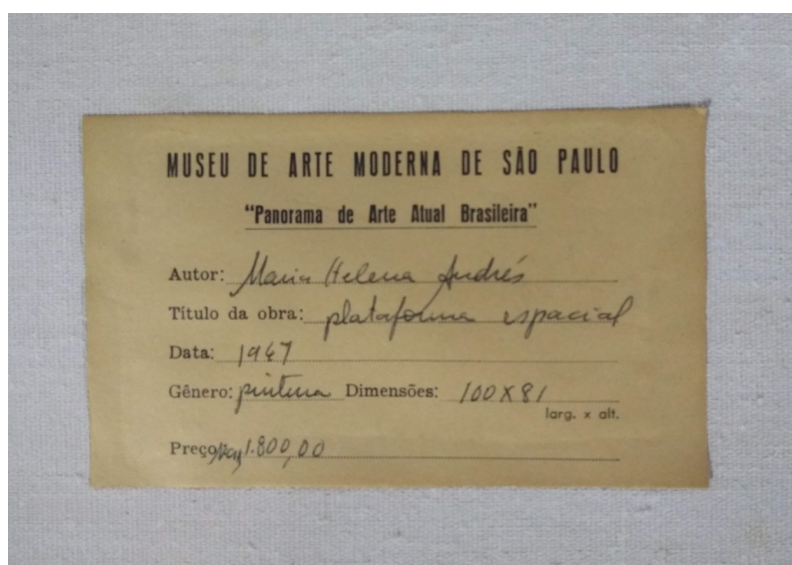


FIGURA 3: Detalhe do verso de *Plataforma Espacial* (Maria Helena Andrés, 1967), com etiqueta precificando o quadro (1.800,00 Cruzeiros). Fonte: Acervo do MAM, Número de tomo: 208

Recentemente, entretanto, encontramos algumas outras poucas informações que podem nos ajudar a esclarecer o peso e a importância dessas vendas para o museu que se reerguia. Uma dessas diz respeito aos montantes que os *Panoramas* movimentavam e se encontram nos breves relatórios anuais que, ainda assim, se referem a apenas dois anos, 1969 e 1970. No primeiro, Diná afirma que durante o *Panorama* de 1969 foram vendidas 84 obras, totalizando NCr\$ 93.568,00. Desse montante – e seguindo o regulamento da mostra – o museu tinha direito a 25%, portanto, a NCr\$ 23.392,00 (COELHO, 1969). O ano seguinte parece ter rendido quantia substancialmente maior. Como “doações” de artistas por meio do *Panorama*, a renda, isto é, o montante que cabia ao museu, foi de NCr\$ 31.367,00; aqui, entretanto, não sabemos a quantidade de obras comercializadas (COELHO, 1970).

Com isso em mente, é interessante contrastar esses valores com o resto das rendas do museu, pois, apesar de seus valores substanciais, a renda gerada pelo *Panorama* estava longe de ser a mais importante. Ainda que os problemas financeiros do museu pareçam ser uma constante – tanto na bibliografia quanto nas atas – a proximidade de membros da diretoria com o Estado é traduzida em apoio em todas as esferas, municipal, estadual e federal. Além de receberem espaço para a nova sede, em Ata da Assembleia Geral Ordinária de 29 de abril de 1970, discutindo o ano anterior, já consta subvenção de NCr\$ 100.000,00 da Prefeitura Municipal e NCr\$ 50.000,00 do Governo do Estado (MAM-SP, 1970)⁴, além de outras doações particulares (não especificadas) e de obras, avaliadas em NCr\$ 133.000,00. Nessa mesma ocasião ainda se comemora o fato de o museu ter sido “declarado de utilidade pública pelo Governo Federal, decreto no 64.744, de 26/6/69” (Ibid.) (o que por certo traria novos montantes), além das contas apresentadas pelo tesoureiro Eduardo Saigh, que comenta o balanço positivo da instituição, avaliado em mais de NCr\$ 350.000,00 (Ibid.).

No ano seguinte, os números parecem ser similares. Novamente com uma certa confusão nos registros, observamos em uma minuta encaminhada para Eduardo Saigh, provavelmente preparada para a sua apresentação na Assembleia Geral Ordinária de 29 de abril de 1971⁵, uma descrição mais detalhada do balancete do ano de 1970. Ali consta como “ajuda” o ingresso de Cr\$ 40.000 advindos de Oscar Pedroso Horta⁶ (então deputado federal pelo MDB de São Paulo e líder da bancada, personagem central que discutiremos mais a adiante), Cr\$ 10.000 de Maurício Goulart (também deputado federal do MDB, porém pelo Rio de Janeiro), Cr\$ 100.000 do Governo Estadual (reduzido a Cr\$ 78.000 “pela retenção de fundo de reserva orçamentária”) e Cr\$ 130.000 advindos de leilão de obras de Di Cavalcanti expostas em março de 1971⁷.

Esse esforço contínuo junto ao poder público é visto praticamente durante todo o período. Alguns anos depois, em reunião de 28 de outubro de 1976, a situação parecia invertida, carecendo de um novo pedido de ajuda. Ali o diretor Miguel Badra Jr.:

apresentou a previsão orçamentária até 31 de dezembro de 1976, concluindo estar previsto déficit de Cr\$ 287.577,00. Discutido esse déficit por alguns diretores, por sugestão do presidente [Flavio Pinho de Almeida], ficou decidido que uma comissão de diretores pediria auxílio ao Secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia Max Feffer. Disse o diretor Badra que lhe parecia já haver resposta de deputados e senadores, a quem pedira parcela de suas verbas para auxiliar o MAM. O diretor José Nemirovsky sugeriu um contacto pessoal com o pessoal em Brasília e acordaram todos em que o

⁴ Além desses montantes, ali e em outras atas se discute bastante a respeito da contribuição de diretores e terceiros que, entretanto, não são especificadas. Falta encontrarmos livros de contas que, apesar de não estarem disponíveis na Biblioteca, devem ter sido registrados em cartório, assim como boa parte das atas desaparecidas, onde o 2º Oficial de Registro de Títulos e Documentos e Civil de Pessoa Jurídica da Capital aparece como repositório provável desses documentos. Recentemente encontramos nos arquivos digitalizados do jornal *O Estado de São Paulo* os balancetes gerais entre 1970 e 1976. Nesses, entretanto, ativos, passivos, despesas e entradas são descritos genericamente, como forma de dar publicidade às contas da instituição, não permitindo assim uma análise mais detalhada da sua contabilidade.

⁵ Assembleias gerais parecem ser sempre organizadas perto dessa data.

⁶ A família Horta usa grafias diferentes ao longo do tempo. O pai de nossos personagens aqui, por exemplo, consta como sendo “de Horta” (Agostinho Schwenk de Horta), de acordo com anúncios do início do século XX a respeito de seu negócio. Já Oscar, ao menos na trajetória política, se apresenta como “Horta” apenas. Seu irmão, Arnaldo, pai de Vera, importante autora na historiografia do museu, adota o “d’Horta”. Essa última informação nos foi passada por Camila Horta, atual diretora do MAM, por intermédio de Pedro Nery.

⁷ Vale ressaltar que essa minuta se encontra na pasta de documentos relacionada ao “cronograma cultural”, e não em documentos administrativos.

diretor Miguel Badra Jr. disso se encarregasse, em época oportuna (MAM-SP, 1976b).

Além de transparecer os contatos próximos com Brasília, que, de acordo com boletim encontrado do Conselho Federal de Cultura (CFC)⁸, já havia subvencionado o museu em ocasiões anteriores (NO 1509 – PROCESSO NO CFC01/73 – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – AUXÍLIO, 1973), essas minutas também demonstram o sucesso da operação a nível estadual e municipal. Em nova reunião, pouco menos de um mês depois, explica Miguel Badra Jr. que “obtido da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia o auxílio de trezentos mil cruzeiros, fechar-se-ia o balanço com pequeno saldo” (MAM-SP, 1976a).

Apesar de valores mais modestos que aqueles que demandavam a Bienal de São Paulo, na casa dos milhões, esses valores não podem ser ignorados. Se por um lado esse orçamento impossibilita uma política de aquisições (que só se tornaria comum nos anos 1990), por outro lado possibilitam que a instituição sobreviva e prospere. Como base para uma comparação, o CFC destinou, em 1967, os seguintes montantes para as instituições a seguir:

Instituto Nacional do Livro (200 mil cruzeiros novos), Museu Histórico Nacional (100 mil cruzeiros novos), Biblioteca Nacional (100 mil cruzeiros novos), Serviço Nacional de Teatro (100 mil cruzeiros novos), Serviço de Radiodifusão Educativa (82.631,90 cruzeiros novos), Museu Nacional de Belas Artes (100 mil cruzeiros novos), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (100 mil cruzeiros novos) e outros programas (120 mil cruzeiros novos) (MAIA, 2012, p. 96).

Esses valores levantados pelo museu, assim, precisam ser considerados do ponto de vista dos diferentes interesses em jogo: se por um lado diretores se esforçam para pessoalmente liberarem verbas e fazerem lobby pelo museu, do lado do Estado, especialmente no contexto autoritário, tais cifras devem ser encaradas como política pública alinhada com os interesses do regime. Ainda que grande parte do orçamento venha das esferas municipal e estadual, com o estado de sítio que caracterizou o período, especialmente após o AI-5, não podemos deixar de pensar no peso simbólico do governo federal⁹ cooperando. Como recorda Renato Ortiz, após 1964 “[r]econhece-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, p. 115-6). 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*.

⁸ Criado através do Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966, o CFC permaneceu em funcionamento por mais de 20 anos e teve sua dissolução decretada em 1990, na gestão do Presidente Collor. Para mais veja Maia (2012) e Calabre (2007).

⁹ Que mais tarde se converte em apoio financeiro por meio do convênio com a Caixa Econômica Federal.

5. Dirigentes e o Estado na presidência de Joaquim Bento (1968-1974)

Quem eram aqueles que, portanto, sustentavam o museu política e economicamente em um momento tão conturbado da vida brasileira? Ao passo que a vida e os papéis de Ciccillo e Yolanda já foram esmiuçadas pela bibliografia, quem seriam esses personagens relativamente obscuros da vida do museu e que, entretanto, eram facilmente reconhecidos por seus papéis em outras searas: Joaquim Bento Alves de Lima Neto, Antônio de Pádua Rocha Diniz, Luís Arrôbas Martins, Trajano Puppo Neto, Julio de Mesquita Neto, Eduardo Saigh etc.

De modo a delimitarmos ainda mais o nosso escopo, além de focarmos nos momentos iniciais desse novo acervo, aqui vamos discutir um pouco os dirigentes do museu durante a Presidência de Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1968-1974). Isto é, aqui falamos dos indivíduos que são membros da diretoria (e às vezes da própria comissão de arte) que são importantes atores no campo político e econômico e que, ao longo de suas trajetórias no museu, deram sustentação para a empreitada cultural. São esses indivíduos que, em outras palavras, possuem o trânsito necessário com o poder público e com o capital privado necessários para reconstruir o museu.

Dito isso, quicá o exemplo mais lembrado dessa história entre esses indivíduos e o Estado – e que marca o começo da Presidência de Joaquim Bento – seja a concessão do espaço sob a marquise do Ibirapuera para a nova casa do museu. Repetidamente contada como fruto do esforço de Diná junto ao então prefeito Faria Lima (COELHO, 1995; HORTA, 1995; LOURENÇO, 1999; SIGNORELLI, 2018), que em “meia hora de conversa” (Coelho apud HORTA, 1995, p. 35) magicamente resolveria um imbróglio que vinha desde 1963, essa história tem por detrás um dos principais articuladores da resistência do museu, Oscar Pedroso Horta (1908-1975), e ilumina bem a proximidade desses agentes e o Estado.

Amigo próximo do prefeito e responsável por costurar o acordo da reforma do espaço com Faria Lima (MAM-SP, 1968), Oscar Pedroso Horta (FIGURA 4) é lembrado como o “anjo tutelar” do museu por Joaquim Bento (MAM-SP, 1970, p. 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, servindo ainda como diretor ao longo dos anos e, como visto anteriormente, ainda contribuindo financeiramente com o museu até meados de 1970. Entre os anos de 1964 e 1965, era em sua casa que ocorriam os vários encontros que buscavam reestruturar o museu. É dele também o processo contra a doação do acervo¹⁰. Seria ele também, em 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.

¹⁰ Essas informações são compiladas a partir dos documentos encontrados no acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida.



Figura 4: Oscar Pedroso Horta, Martha Autran e Arnaldo Pedroso d'Horta na posse de Jânio Quadros na Presidência da República, Brasília, 1961. Fonte: Acervo Vera d'Horta.

Formado em direito no Largo São Francisco, com longa carreira política, sendo inclusive o Ministro da Justiça encarregado de entregar a carta de renúncia de Jânio Quadros (CPDOC, 2009b), em uma aparente tentativa de autogolpe que discutivelmente desembocaria no Golpe de 1964 (NAPOLITANO, 2014), Oscar Horta era acostumado com o trânsito nos círculos de poder, primeiro a nível estadual, depois federal¹¹. Apesar de não ser necessariamente de uma família abastada – de acordo com fontes do CPDOC (2009b) ele mesmo custeou seus estudos como repórter –, Oscar Horta tarimbou-se como político e advogado astuto, sendo inclusive eleito deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) nas eleições de 1966 e 1970 e, mais tarde, eleito também como líder da bancada. Figura controversa, apoiadora do golpe de 1930 e crítico da ditadura, inclusive com discursos duros no congresso (Ibid.), Oscar tinha o trânsito necessário para unir agentes de diferentes partidos e interesses. O presidente apoiado por ele para a nova fase do MAM era um desses, porém detentor de um tipo diferente de capital.

Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1924-1974) era, até onde sabemos, desinteressado pela política. O presidente do museu por cinco anos parecia ter outros interesses: nascido em Santos, sua família era uma das maiores exportadoras de café do Brasil. Tinha um passado de envolvimento familiar com as artes, por meio do seu avô, Joaquim Bento Alves de Lima, que fora presidente do MASP entre 1952 e 1955. Também formado em direito no Largo São Francisco – um fato comum a quase todos esses homens à frente do museu – jamais foi advogado, preferindo os negócios do café, sendo inclusive ligado à família Silva Telles, também importantes cafeicultores do estado, por casamento (PERISSINOTTO, 2000, p. 53). Joaquim Bento, assim, representava um tipo de

¹¹ Consta ainda na sua bibliografia compilada pela Câmara dos Deputados que ele foi: Funcionário, *Diário da Noite*, 1928; Repórter, *O Estado de São Paulo*; Presidente da Companhia Municipal de Transportes Coletivos, (C.M.T.C.), SP, 1955-1956; Diretor da Guarda Civil de São Paulo; Delegado de Trânsito do Estado, SP; Secretário de Estado da Justiça e Interior, SP, 1958; Secretário de Segurança Pública de São Paulo (CÂMARA DOS DEPUTADOS, [s. d.]

personagem complementar ao de Oscar Horta: sem necessariamente o mesmo trânsito político, porém munido de 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, p. 6)

Vale ressaltar, entretanto, que Oscar Horta e Lima Neto não se conheciam há pouco tempo. Desde ao menos 1963, por conta da reestruturação do museu, ambos dividiam os espaços, as reuniões e os dilemas advindos da doação do acervo. Em rascunho editado para ser publicado nos jornais de então, o nome de ambos já aparece entre aqueles participantes da nova diretoria – sem Ciccillo e com Oscar Horta na presidência (FIGURA 5). Com 16 anos de diferença entre os dois, entretanto, além das atribuições políticas e seu cargo de deputado, Oscar passaria a se afastar da instituição¹², abrindo espaço para um maior protagonismo de Lima Neto e de outros novos membros da diretoria.

Seriam esses novos membros – alguns não tão novos assim – que passariam a ter protagonismo durante a presidência de Joaquim Bento e que, por certo, influenciaram os rumos do acervo. Impossibilitados nesse momento de adentrarmos a fundo em cada um desses personagens, aqui apresentamos um quadro com os traços coletivos desses indivíduos e que nos ajudará um pouco em nossa explicação (QUADRO 1).

¹² De acordo com Diná, passada a eleição de 1967, “Oscar Pedrosa Horta some oficialmente da paisagem do MAM” (COELHO, 1995, p. 3). Como mostramos anteriormente, por meio da proposta de Oscar de levar Joaquim à presidência, isso não é inteiramente verdade. Aqui Diná demonstra um pouco de ressentimento com Oscar, que, de acordo com ela, volta mais tarde para “reclamar glórias” (Ibid.).

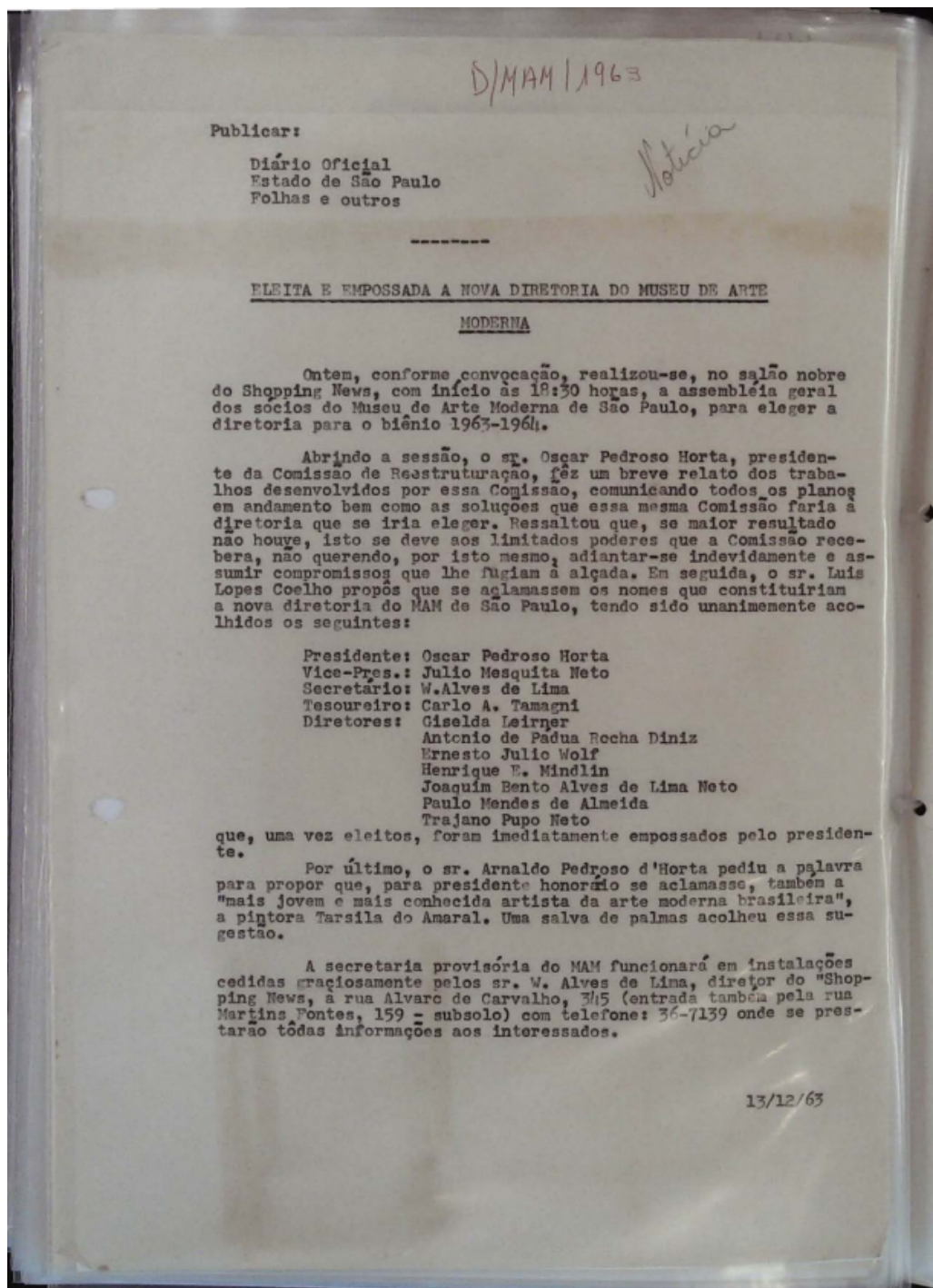


Figura 5: Rascunho de aviso a ser publicado em jornais comunicando a nova diretoria, 1963.

Fonte: Acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Pasta Diretoria e Comissão de Arte.

Quadro dos principais dirigentes do Museu de Arte Moderna durante a Presidência Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1968-1974)

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 (IPÊS)	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 Líbano-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

Luís 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 colunista do jornal O Estado de S. Paulo	Vice-Presidente 1972-1976; Membro da comissão de arte 1971- 1977; Diretor de longa data
Julian 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, desenvolveu 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 de <i>Aviões 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 Cubismo; 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

O conjunto de dirigentes do museu, assim, pode ser dividido em dois grupos, que refletem suas ocupações, trajetórias, envolvimento político e relação com a cultura. Em uma ponta estão aqueles que podemos reconhecer como pertencentes a um *núcleo de poder* do museu, isto é, menos afeitos à vida cultural, porém bastante envolvidos com a administração do empreendimento, assim como dos negócios e trocas que sustentam a empreitada cultural. Normalmente compartilhando os mesmos espaços uns com os outros – como por exemplo em associações de classe, partidos políticos ou até mesmo grêmios estudantis – indivíduos nesse polo buscam mobilizar seus diferentes tipos de capitais (político, econômico, social...) de modo a favorecer a instituição (ou às vezes, como veremos *en passant* mais a frente, eles mesmos).

No outro polo encontramos um núcleo intermediário, isto é, fazendo uma ponte entre o núcleo de poder e os artistas (em um outro polo). Apesar de compartilhar certos traços com o primeiro núcleo, esse núcleo intermediário é mais dedicado às empreitadas culturais e é menos ligado ao mundo dos negócios e da política. Com pretensões intelectuais e dividindo os mesmos espaços de sociabilidade tanto com artistas quanto empresários e políticos, são eles os responsáveis por intermediarem a instituição com os artistas. Normalmente detentores de um certo grau de consagração simbólica anterior, esses indivíduos ainda podem ver vistos como “*gatekeepers*” (BECKER, 2008) no sentido estrito da termo, ou seja, são aqueles que, junto à omissão de Arte, farão a seleção dos participantes do *Panorama*.

Vale ressaltar, entretanto, que os cargos ocupados no MAM por cada um desses agentes não necessariamente se traduzem em um posicionamento automático em um ou outro núcleo. De fato, alguns desses personagens, se valendo de trunfos ambíguos, com características de ambos os grupos, trafegam e exercem funções em ambas instâncias: tanto na Diretoria quanto na Comissão de Arte. Outros, entretanto, claramente se distinguem desses homens de poder: não ocupam posições políticas, pouco participam das discussões da diretoria (a não ser quando a arte está em jogo) e principalmente articulam um tipo de capital específico em favor do museu, a saber, social e cultural. Podemos dividir, assim, os núcleos e suas imbricações em: aqueles que pertencem somente ao núcleo de poder (Joaquim Bento Alves de Lima Neto; Júlio de Mesquita Neto; Antônio de Pádua Rocha Diniz; Trajano Puppo Neto; Eduardo Saigh; Maurício Goulart; Roberto Selmi Dei); aqueles que pertencem a ambos os núcleos (Luís Arrôbas Martins; Juljan Dieter Czapski; Arthur Octávio Camargo Pacheco); aqueles que pertencem somente ao núcleo intermediário (Arnaldo Pedroso d’Horta; Paulo Mendes de Almeida; Diná Lopes Coelho).

Destarte, em alguns casos a diferença entre os núcleos é bastante perceptível. No caso do núcleo de poder, por exemplo, predominam indivíduos de inclinação “liberal-conservadora”, resultado de um amplo “processo de construção de um *consenso* anticomunista”, e que militam o ideário liberal juntos a “organizações da *sociedade civil* como, por exemplo, a Associação Comercial de São Paulo [ACSP], a American Chamber of Commerce (AMCHAM), o Rotary Club, a Sociedade de Estudos Interamericanos (SEI), o Conselho Superior das Classes Produtoras (CONCLAP) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD)” (MOREIRA, 2019, p. 25 grifo da autora). Atividade exercida por praticamente todos os indivíduos desse núcleo, essas marcas de ação política junto à sociedade civil, assim, marcam esse núcleo que, por um tempo, não somente era neutro, mas apoiava e conspirava a favor do Golpe de 1964.

Tomemos por exemplo a atuação de Trajano Puppo Neto, Vice-Presidente do MAM 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, p. 163), mas que, como ficou demonstrado em diversas obras, trabalhava ativamente a favor do golpe (DIAS *et al.*, 2014; DREIFUSS, 1981; MOREIRA, 2019). Baseada naquela retórica anticomunista, o IPÊS e seus membros buscavam inclusive coordenar "movimentos paralelos", ou seja, outros grupos da sociedade civil com agenda similar (DREIFUSS, 1981, p. 293). Um desses movimentos paralelos era a Associação de Dirigentes Cristãos de Empresa (ADCE), na qual o diretor de longa data e membro da comissão artística Luís Arrôbas Martins fazia parte. Não surpreende, assim, que ele possa afirmar que: "Ainda que a Revolução [de 1964] possa ser vista com um mal, mal necessário, defendemos a necessidade de transformá-la num bem, não permitindo que o povo seja esquecido nas medidas a serem tomadas" (Luís Arrôbas Martins apud DA COSTA, 2016, p. 101)¹³.

A ideia de um mal necessário, que logo viria a ser sanado, era comum nesses círculos liberal-conversadores. Apoiada em grande parte por jornais que "começaram a se articular na chamada 'Rede da Democracia', nome pomposo para a articulação golpista que tinha na imprensa mais do que um mero porta-voz", exista um esforço tremendo da grande imprensa, "tradicionalmente ligada à linha liberal-conservadora [que] consolidou a leitura de que o país caminhava para o comunismo" (NAPOLITANO, 2014, p. 46). Findada a "Revolução", esperava-se, ingenuamente, uma volta à normalidade democrática que, como sabemos, voltaria só nos anos de 1980. Como respondeu Ruy Mesquita à indagação de que o apoio ao golpe contradizia os ideais liberais e que, portanto, levava diretamente ao contrário do que era pregado por esses grupos, ou seja, à ditadura: "Levou. Isso são 'outros quinhentos mil-réis' que vêm mais tarde" (MESQUITA, 1984).

¹³ Recentemente Moreira nos lembra que no "âmbito dos ipesianos de São Paulo, três pontos precisam ser considerados: o ideário da 'revolução constitucionalista de 1932' e do 'pioneirismo paulista', o catolicismo de viés conservador e a relação com o anticomunismo liberal-conservador" (MOREIRA, 2019, p. 248).

6. MAM, espaço conservador?

Apesar de não podermos adentrar nos detalhes desses personagens¹⁴, fica a questão: de que maneira esses traços coletivos influenciaram a reconstrução do museu e de que maneira essa dependência em relação ao Estado autoritário marcavam a instituição nesses primeiros anos de sua nova sede? Isso, por certo, devia reverberar nas decisões do dia a dia. Afinal, a sombra do Ato Institucional n.º 5, assinado meses antes da abertura do museu em seu novo endereço, deveria pesar na cabeça dos diretores e membros da Comissão de Arte. Já em 1969, muitos dos liberais viam agora o sonho de um retorno breve à democracia ir pelo ralo. O jornal *O Estado de São Paulo*, de onde vieram vários dirigentes do museu, inclusive o seu novo editor chefe a partir de 1969, Julio de Mesquita Neto, agora era visto com desconfiança pelos militares. Exposições eram censuradas em todo país ao mesmo tempo em que a violência do Estado crescia. Nas palavras da antiga bibliotecária do museu, Maria Rossi Samora, não é por acaso que o MAM assumiria uma “postura cautelosa” em relação ao regime (apud SIGNORELLI, 2018, p. 100).

Quando o *Panorama de Arte Atual Brasileira* de 1969 abriu em 22 de abril de 1969, a junta militar ainda discutia quem iria substituir o General Costa e Silva na Presidência enquanto o Congresso Nacional se encontrava fechado desde dezembro do ano anterior. O momento certamente pedia uma “postura cautelosa”. Dado o investimento necessário para se tocar o museu, ainda mais em sua situação precária, renascendo praticamente do zero, alienar o Estado, seu principal financiador, significava arriscar tudo.

Todavia, aqui é necessário ter cuidado, de modo a evitar uma simples correlação entre autoritarismo, diretoria e acervo. Desse modo concordamos com o crivo de colegas que postulam que a “análise das condutas e escolhas dos dirigentes do MAM à época da ditadura não pode ser maniqueísta, respeitando a complexidade do período e reconhecendo tanto os momentos em que buscou trabalhar com independência quanto aqueles que se optou por costurar alianças com representantes do poder (SIGNORELLI, 2018, p. 102-3). Entretanto, como a mesma colega postula, não podemos ignorar que “[a] pesar 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*” (Ibid.). Como afirma ao prefeito Paulo Maluf¹⁵ o presidente Joaquim Bento Alves de Lima, “[a]o prefeito, a certeza [de] que esta casa é sua” (ibid.). De tal modo, voltamos à questão: de que maneira então devemos encarar essa íntima relação do museu com o Estado autoritário? Uma pista, já insinuada acima, diz respeito ao tipo de obras selecionadas para o *Panorama* e que iriam, portanto, parar no acervo do museu.

Na literatura especializada isso tem uma interpretação que chega a ser quase que um consenso: que os *Panoramas* de Diná Lopes Coelho, apesar de serem centrais na reconstrução do acervo do museu, se apresentavam de forma conservadora, desigual, ignorando por vezes obras mais vanguardistas, de cunho político ou que experimentam com novos suportes e estilos para aquela época. Por exemplo, para Tadeu Chiarelli, curador-chefe do MAM entre 1996 e 2000, esse acervo no primeiro momento é descrito como formado “fundamentalmente por obras marcadamente presas

¹⁴ Resta responder, é claro, o que ganham esses homens com a empreitada cultural, para além do capital simbólico relacionado à instituição?

¹⁵ Sucessor do prefeito que havia assegurado a nova sede e padrinho do novo MAM, Faria Lima. Como lembra Signorelli (ibid.), vale notar que Maluf havia chegado ao cargo por indicação do então presidente General Costa e Silva.

aos limites estéticos do ambiente artístico paulistano da primeira metade do século” (CHIARELLI, 2001, p. 12). Sem ser possível conceber uma política de aquisição por questões financeiras, dada a falta de autonomia da instituição, os *Panoramas* dessa época “permitiam o ingresso de peças bastante representativas de artistas fundamentais da arte brasileira” enquanto, por outro lado, “trabalhos de artistas que rapidamente desapareceram [...] passaram a integrar a Coleção, enquanto obras também participantes das mesmas edições – e de autoria de artistas basilares para a compreensão da arte contemporânea brasileira, não foram integrados” (Ibid.). Para o curador esse problema tem duas origens: a falta de uma política autônoma de ampliação do acervo e a dependência da premiação e da doação voluntária de artistas interessados.

Aqui Chiarelli coloca uma reflexão necessária: afinal, como poderia o MAM adquirir obras sem dinheiro? Poderíamos, é claro, expandir a noção de autonomia para o campo político também. Como será que diretores e membros da comissão se sentiriam selecionando e expondo obras de cunho político em pleno recrudescimento da ditadura ao mesmo tempo que a instituição dependia do Estado? Igualmente, a doação voluntária, como vimos no começo do nosso relatório, estava longe de ser perfeita. Poderíamos até especular que artistas menos reconhecidos, ávidos por legitimação e por índices de sucesso, estariam mais dispostos a doar peças ao museu que artistas reconhecidos, já estabelecidos.

Esse raciocínio explica, certamente, alguns casos: Volpi (n1896), que estava em alta no mercado da época, apesar de ter sido premiado (na verdade um prêmio de aquisição) por exemplo, nunca doou nada durante o período estudado (1969-1982); igualmente Rebolo (n1902), também em alta e convidado a participar cinco vezes no período, também nunca doou. Outros ainda mais celebrados então, como Di Cavalcanti (n1897), sequer atendiam os convites de participação, tendo que Diná se desculpar por carta por invitá-lo reiteradamente para participar do *Panorama* (e apesar de realizarem um leilão seu de grandes proporções no museu) (FIGURA 6). Entretanto, apesar desses exemplos que saltam aos olhos, não acreditamos que isso explique a “inconsistência” geral das doações. Para cada nome da mesma geração que não doava ao museu, outro doava. Esse é o caso de outros da mesma faixa etária desse grupo acima, como Flávio de Carvalho (n1899), Waldemar da Costa (n1904), Flexor (n1907) etc. Usar um outro critério que não o etário levaria esse tipo de raciocínio a um beco sem saída. Tentar aferir ao *status* de cada artista ao longo de cada edição do *Panorama* seria um outro exercício que demandaria uma tese só para isso e que, ao final, ainda assim seria contencioso.

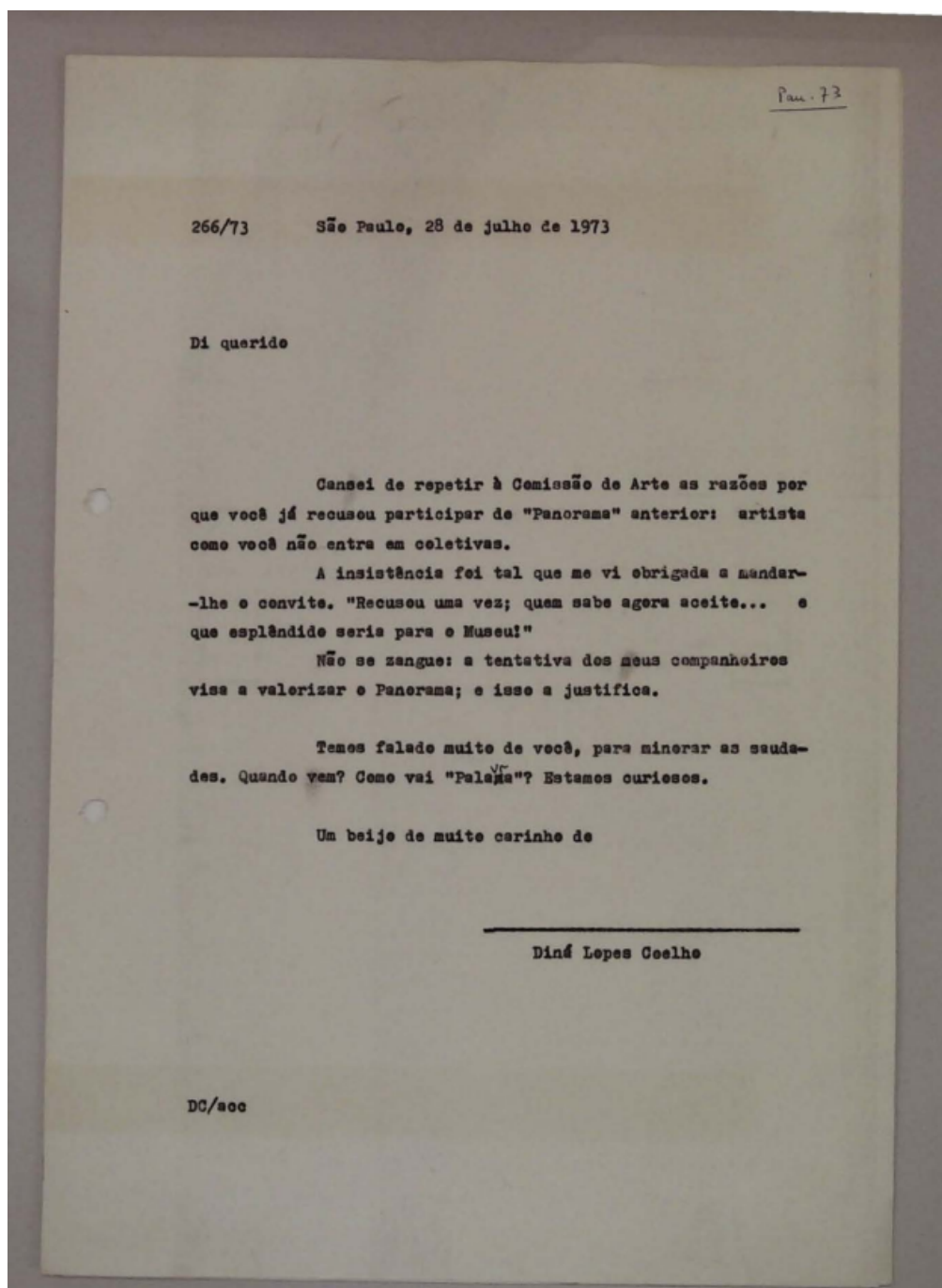


Figura 6: Carta de Diná a "Di querido", se desculpando do reiterado convite, 1973.
Fonte: Acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Pasta Correspondência Administrativa.

Em tese recente Paula Signorelli (2018) também avança o argumento de que os *Panoramas* promoveram "importante avanço como mecanismo capaz de garantir a estabilidade institucional [ainda que] tendia para um viés relativamente conservador". Para a pesquisadora isso se explica em parte por dois motivos (Ibid. 64): a preocupação em formar uma nova coleção de arte *moderna* para o museu e a cautela com o ambiente político da época. Em relação ao primeiro ponto, para a autora, assim como para Maria Cecília França Lourenço (1999), a própria proposta do *Panorama* coloca a instituição em uma posição difícil, "pois, se plenamente cumprido, tal programa poderia caracterizar a entidade como um MAC" (Ibid. p. 125). Isto quer dizer: sendo um "panorama" da arte atual

brasileira (seu primeiro nome completo, inclusive), visando a totalidade da produção, as obras exibidas não seriam estritamente *modernas*, mas sim *contemporâneas*. Signorelli, ao citar a mesma Lourenço (2018, p. 96), acerta ao postular que a própria definição e distinção de uma produção moderna para uma contemporânea, como é hoje usual, na época não fazia tanto sentido, pois a distinção não era clara. Lembremos que a própria ideia de vanguarda, ainda em jogo ao final da década 1960 e até meados da década seguinte, tinha uma forte presença no imaginário artístico; vide o texto de Hélio Oiticica publicado para a exibição *Propostas 66, Situação da vanguarda no Brasil* (ibid., p. 98). A simples busca por uma coleção *moderna*, portanto, não pode ser o qualificador da apreensão de conversador: como veremos mais abaixo os artistas convidados não eram, estritamente, aqueles mesmos modernistas da primeira geração.

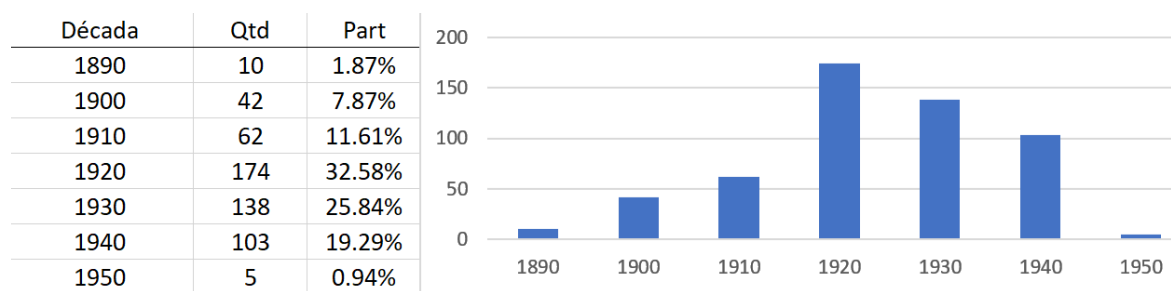
O segundo possível motivo para o conservadorismo desse período se deve a uma “cautela” da instituição em relação ao Estado. Nesse raciocínio o museu, dependente do Estado e sem autonomia, estaria à mercê do arbítrio de poderosos. Relembrando casos de censuras ocorridas anteriormente, como a do IV Salão de Brasília, “onde obras de Claudio Tozzi e José Aguilar foram excluídas por serem consideradas de forte teor político (ibid., p. 101), Signorelli supõe que a ausência de nomes então “já consagrados no *Panorama*, como Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flavio-Shiró, Frans Krajcberg, Antônio Dias e Hélio Oiticica, devia-se ao fato de que muitos deles encontravam-se em exílio” (ibid.) mesmo que, como a própria autora nota, esses e outros artistas mais jovens da chamada Geração AI-5 participavam concomitantemente de programas tanto no MAM-RJ quanto no MAC-USP. Aqui, entretanto, existe um ponto para discórdia. A classificação desses artistas como já consagrados, àquela época, é incerta, pois denuncia o nosso juízo deles atualmente, não contextualizando a posição que eles então ocupavam. Tanto Frans Krajcberg – que por sinal participou do 4º *Panorama* de 1972 – quanto os outros (salvo, quiçá, Lygia Clark) eram nomes ainda em vias de consagração, longe da primeira e segunda geração de modernistas que então passavam a ver as suas obras comercializadas por altas cifras e que eram figuras tarimbadas institucionalmente. Ademais, como a autora lembra, morar no estrangeiro não era um completo empecilho (ainda que custoso). Já em relação à chamada Geração AI-5 (Cildo Meireles, Carlos Zílio, Artur Barrio, Paulo Bruscky, Antonio Manuel, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva etc.), apesar do sucesso vertiginoso, com importantes exposições no currículo, como no caso de *Information* (MoMA, 1970), esses eram ainda jovens em vias de consagração, no início de suas trajetórias.

O que queremos ressaltar aqui é a condição relacional desses julgamentos. Afirmar que o *Panorama* e o MAM eram conservadores implica, *a posteriori*, contrastá-los com seus congêneres que valorizam outros aspectos da produção da época, a saber, novos suportes, meios e temas. Isso tem a ver, por suposto, com o posicionamento no campo artístico dos então *relativamente* jovens dirigentes dessas outras instituições. Comparando o MAM São Paulo com o seu congêneres carioca (que parece nunca ter passado por uma crise de consciência por ter *moderno* no seu nome) ou ainda com o MAC-USP, Signorelli pondera ainda que a faceta vanguardista, experimental e transgressora dessas instituições – que devemos ressaltar aqui, também eram dependentes do Estado, também estavam sob risco do arbítrio da repressão – talvez estivesse relacionada com o “perfil dos gestores dessas instituições”, respectivamente Frederico Moraes e Walter Zanini. Assim, retoricamente perguntamos: o mesmo não seria verdadeiro para o MAM?

7. Um moderno bem específico

Em seu clássico *História Geral da Arte no Brasil* (1983), já esgotado há muito e sendo vendido por pequenas fortunas, Walter Zanini antecipa essa percepção atual, de que o MAM era conservador *em relação* aos seus congêneres. Já no caminho final de sua contribuição para o extenso livro, a respeito das mudanças ocorridas nas décadas de 1960 e 1970, Zanini pondera que “[d]e sua parte, o MAM paulista, ressurgido em fins dos anos 60, manter-se-ia numa linha de interesses mais conservadores”, enquanto o *Panorama*, em sua única menção à exibição, era “consagrado a aspectos mais estratificados da arte” (ibid., p. 731-2). A percepção de Zanini sobre o MAM a essa época, explicitada somente nessas duas linhas, porém implicitamente discutida ao dedicar longas reflexões àqueles eventos considerados renovadores (*Propostas 65; Domingos de Criação; Opinião 65; JACs; Prospectiva 74* etc.), cristaliza bem a opinião que viria ser uma unanimidade. O que nem Zanini nem aqueles que vieram depois concordam, contudo, é sobre o motivo desse pretensão conservadorismo. Como alertado anteriormente, a posição do MAM São Paulo, ainda que precária, não era única: a escassez de recursos, o arbítrio autoritário, a dependência do Estado etc. são todas características comuns às instituições culturais da época. Frágil como todas as outras, a situação do MAM São Paulo não pode ser vista como a *única* explicação direta para a situação do *Panorama* e da nascente coleção.

Zanini, Moraes, MAC e MAM-RJ eram, afinal, concorrentes do MAM São Paulo. No mercado de bens simbólicos, entretanto, suas apostas são distintas: enquanto as duas primeiras instituições procuravam renovar o campo, a estratégia do MAM São Paulo parece visar uma continuidade ou renovação sem ruptura. Entretanto, afirmar que o *Panorama* era somente uma exibição de modernos da primeira geração seria contraditório, se levarmos em conta, por exemplo, a data de nascimento dos convidados a participar do evento (QUADRO 2).

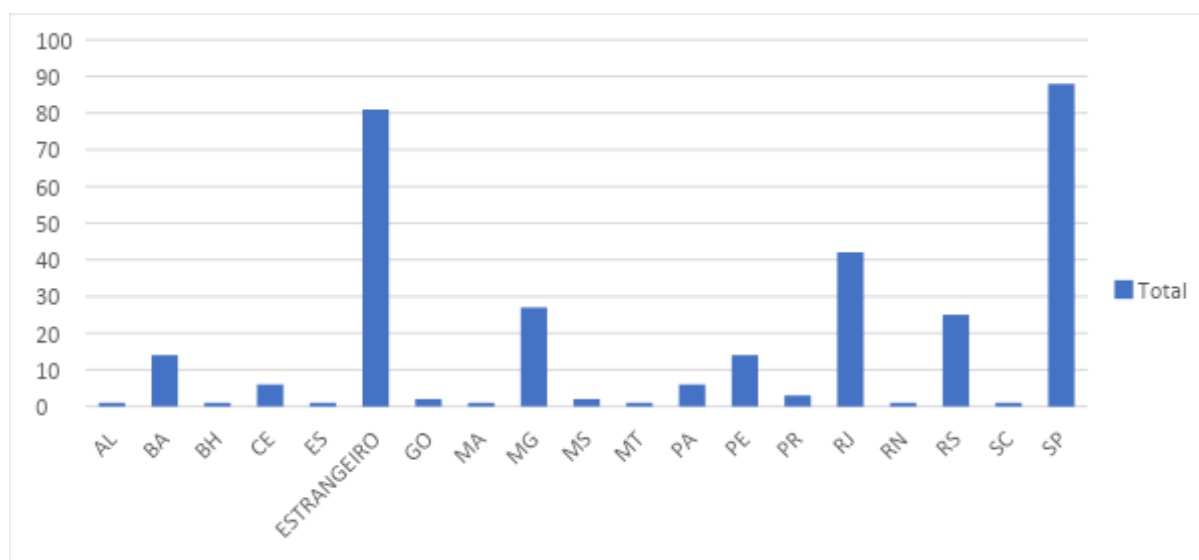


Quadro 2: Década de nascimento dos participantes dos *Panoramas* entre 1969 e 1972

Desse modo, a ideia de tachar os *Panoramas* como conservadores apenas por selecionar nomes consagrados não se justifica. Aqui talvez Chiarelli tenha certa razão, entretanto, quando fala dos “limites estéticos do ambiente artístico paulistano da primeira metade do século” (CHIARELLI, 2001, p. 12). Afinal, quando olhamos a lista de artistas do *Panorama* desse período o que encontramos é uma grande quantidade de artistas nascidos após 1920 e que, se não eram eles mesmos os nomes a quem Chiarelli pensava ao afirmar esse ‘limite’, eram ainda 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.

Não pretendemos que esse relatório seja uma construção da rede total de relações entre aprendizes e instrutores, colegas jovens e mais maduros. O que pretendemos ressaltar aqui é a importância dessas redes de contato pré-existentes para a construção e seleção do *Panorama*. Isso fica ainda mais evidente se levarmos em consideração o caráter *paulista* desses eventos (QUADRO 3).



Quadro 3: Estado de origem dos participantes dos *Panoramas* entre 1969 e 1972

Apesar de professar uma intenção de ser um panorama *brasileiro*, o que vemos é uma concentração de nomes do estado de São Paulo e com um grande número de estrangeiros que – devido aos fluxos migratórios do século XX – residem no estado e principalmente na capital. Assim, faria sentido que grande parte dos envolvidos já fosse conhecida dos membros da Comissão de Arte, habituada aos encontros, bares, restaurantes, galerias e outros espaços de sociabilidade compartilhados por esses indivíduos navegando pelo campo artístico. Faz sentido imaginar também que seriam dos mesmos círculos que esses *gatekeepers* receberiam as indicações, o *pedigree* e as fofocas sobre os novos nomes que entravam à cena. Era desse círculo anterior, ligado sim ao primeiro modernismo, que vários desses artistas (uma segunda, terceira e até quarta geração de artistas com convívio próximo com essa primeira geração) eram recrutados. Com a mudança das novas vanguardas, entretanto, esses nomes passariam a perder espaço ou se veriam obrigados 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 *habitué* 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, 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 poder 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 que surgia.

Quando pensamos no *Panorama* como evento conservador, portanto, estamos tomando partido desse ponto passado, que via a chegada de artistas como Cildo, Oiticica etc. como um ponto de inflexão, como desenvolvimento a ser celebrado. Entretanto, se levarmos em consideração muitos dos nomes que participavam do *Panorama* à época e que hoje têm peso relativamente admirável em nosso campo (Ione Saldanha, Regina Vater, Rubens Gerchman, Mira Schendel, Tunga, Samico, Rubens Valentim, Baravelli, Tuneu etc.) acreditamos ser injusta a pecha de conservador, pura e simplesmente. Dito isso, realmente existia um contraste notável entre o MAM São Paulo e seus congêneres, tanto no MAM-RJ quanto no MAC-USP. Procurando problematizar essa diferença, fornecemos duas explicações que vão além do contexto político comum a todos e das escolhas estilísticas de algum 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.

8. A pastora dos artistas e os amigos do museu

Esse contraste entre a documentação encontrada no arquivo, os dados referentes às doações e participações do *Panorama*, junto com uma análise dos dirigentes do museu, ilumina a dinâmica operando no museu em um momento importante de sua história, quando ele ressurgia, literalmente, apenas em nome. Nesse sentido, nossa hipótese inicial, que pretendia averiguar o papel daqueles responsáveis pelo museu, se revela como frutífera, pois é a partir de uma mirada dedicada a essas pessoas que podemos compreender os contornos dos investimentos de cada grupo, que, invariavelmente, se refletem no acervo. Trata-se de compreender, portanto, aquilo que Antonio Candido certa vez colocou como a compreensão de como “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 1973, p. 4, grifo do autor). Apesar da passagem referir a produtos culturais, acreditamos que as instituições, assim como as obras, carregam essas marcas, que não podem ser simplesmente ignoradas em favor de hagiografias ou discussões internalizadas a respeito dos méritos de obras e construções teóricas.

O MAM, assim como outras empreitadas do tipo, personifica uma ponte entre dois mundos, o mundano e o espiritual, o dos negócios e o das artes. Posicionado entre esses dois polos, o museu sempre será tensionado, tendendo para um lado ou para o outro dependendo da ocasião. Diná Lopes Coelho não exagerava, assim, ao definir o esforço daqueles que buscaram salvar o museu como “revolta bendita” (1995, p. 2). Era, afinal, uma revolta a favor de um símbolo bento, uma revolta a favor do significado do museu como importante construção cultural contra a mera instrumentalização e banalização pretendida por Ciccillo, que o fecha como “botequim” (Mario Pedrosa apud ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 103) para dedicar-se ao investimento de maior visibilidade, a Bienal. Em efeito, nada existia além do próprio nome do museu após a sua quase extinção. Ainda que o tesouro houvesse sido perdido, irremediavelmente sobrava o nome, capaz de mobilizar altos escalões da sociedade da época. Era esse nome – e toda sua carga simbólica, que arrebanhava diversos e conflituosos interesses – que precisava ser salvo.

Sem surpresa, portanto, que nesse contexto em que a disputa toma contornos quase-religiosos que Diná surja como “a pastora fiel dos artistas do Brasil” (ERNESTO, 1971), uma figura que une o rebanho em torno de uma bandeira e que serve de arauto de uma elite econômica e política que, se não estava disposta a pôr a mão no bolso tanto quanto Ciccillo, sabia ainda assim mobilizar o capital social necessário para resguardar o nome e o prestígio de um museu sem teto e sem acervo. Essa era sua principal função, de ponte, se valendo da experiência prévia na Bienal e de sua participação nos círculos boêmios da cidade. Na sua sala, dependurados como um crucifixo, havia os dizeres: “O artista não é convidado porque é um dos donos desta casa” (ibid.). Sem julgarmos a veracidade do slogan, restaria saber: além dos artistas, quem seriam os outros donos? São esses outros donos que Diná, na figura de intermediária entre dois mundos, buscava servir. Não é incomum encontrarmos nas atas das reuniões do museu elogios ao seu trabalho e empenho. Sempre elogiada, entretanto, Diná pouco fala. Nas reuniões a impressão que temos é que seu papel é “lá fora”, com os artistas. Ali, nas reuniões da diretoria, com os membros do núcleo de poder da instituição, em um espaço totalmente masculino, onde são discutidas as cifras, os montantes, as eleições internas etc., seu papel é de uma fiel servidora, secretária, que atentamente toma notas e pouco ou nada diz. Sua missão desinteressada de lucro, como coloca em algumas ocasiões (COELHO, 1995), é outra, quase sacra, empenhada em salvar o prestígio da instituição.

Nascida Maria Ricardina Gonçalves (1912-2003)¹⁶, casou-se aos 18 anos com Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1906-1990)¹⁷, irmão do também membro da comissão de arte do *Panorama* (além de antigo diretor artístico do MAM e secretário geral da Bienal de São Paulo) Paulo Mendes de Almeida (1905-1986). Separa-se para viver com o cronista e advogado Luiz Lopes Coelho (1911-1975)¹⁸, com quem frequentava clubes e associações dedicadas às artes, em especial o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho, que, de acordo com Paulo Mendes de Almeida, renascendo das cinzas da Família Artística Paulista, era responsável 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, p. 197). Talvez era essa mesma sociabilidade que o crítico Walmir Ayala tinha em mente ao criticar a seleção do primeiro *Panorama*, que para ele apontava para “amizade e o prestígio social” como critério principal para a inserção (AYALA, 1969, p. 2)¹⁹.

Vale ressaltar assim que não era só Diná, Luiz Paulo Coelho e Paulo Mendes de Almeida os únicos frequentadores do Clubinho que tinham laços com o MAM²⁰ e, depois, com o *Panorama*. Vários artistas recorrentemente convidados ao longo da história dessa fase do *Panorama* – como Francisco Reboló Gonzales (*Panoramas* 1969, 1970, 1973, 1976 e 1979); Aldemir Martins (1969, 1970); Maria Leontina Franco (1969, 1970, 1973); Marcelo Grassmann (1969, 1971); Lothar Charoux (1969, 1970, 1971, 1977, 1979, 1980); Luís Sacilotto (1979); Mario Gruber (1969, 1977, 1979) etc.²¹ – mantinham relações com o Clubinho e seus eventos e eram, como vimos anteriormente, nomes que orientavam e ensinavam artistas mais jovens que também seriam convidados.

¹⁶ Nome após o casamento: Maria Ricardina Mendes de Almeida. Acreditamos que os dados morfológicos de Diná ainda precisam ser mais bem trabalhados. Isso se dará com o contato com suas netas, em uma das próximas fases da pesquisa.

¹⁷ “Bacharelou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1929 e no ano seguinte foi nomeado promotor público da comarca de Capão Bonito (SP). Em 1937 recebeu o grau de doutor e em 1939 foi nomeado professor catedrático de direito judiciário da Faculdade de Direito de São Paulo. Nas eleições de 1945, foi candidato a senador por São Paulo na legenda do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), tendo sido derrotado por seu companheiro de legenda Alexandre Marcondes Filho. Foi procurador-geral da República de 6 de abril a 8 de setembro de 1961, durante o governo de Jânio Quadros. Paralelamente à carreira de jurista, a partir de 1926 exerceu o jornalismo, tendo colaborado no *Diário da Noite*, no *Diário de São Paulo*, em *O Estado de S. Paulo* e na *Revista Judiciária*. Foi também membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Instituto dos Advogados de São Paulo.” (CPDOC, 2009a).

¹⁸ Recentemente por reedição de seus livros a *Revista Época* caracterizou assim Coelho: “Quando o escritor e advogado paulistano Luiz Lopes Coelho (1911-1975) morreu, a tradicional Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, onde ele se formara, prestou-lhe uma simpática homenagem: ‘Herói da Revolução de 32, constitucionalista, escritor, gênio, bom copo, degustador dos melhores pratos, grande apreciador da mulher brasileira’. A nota resume bem a índole de Lopes Coelho, que se equilibrava entre o rigor do Direito Comercial e a boemia paulistana. Ele foi um dos fundadores do Clubinho, reduto da intelectualidade festiva no centro, e circulava pelos meios artísticos da cidade. Dirigiu a Fundação Cinemateca Brasileira, foi diretor presidente da Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna, membro do Conselho Consultivo da Fundação Bienal e advogado do poeta modernista Oswald de Andrade (1890-1954). A maior contribuição de Lopes Coelho para a arte pátria se deu no campo da literatura: ele foi pioneiro do gênero policial e criou o primeiro detetive brasileiro a bater ponto em mais de uma história, o Doutor Leite. Publicou três livros de contos policiais: *A morte no envelope* (1957), *O homem que matava quadros* (1961) e *A ideia de matar Belina* (1968) – que vendeu mais de 50 mil exemplares. Críticos tarimbados como Sérgio Milliet e Otto Maria Carpeaux adoravam as aventuras do Doutor Leite” (GABRIEL, 2017).

¹⁹ Vale ressaltar nota interessante a respeito de Ayala na minuta da reunião da diretoria de 20/08/1977. Ali consta um item a ser discutido como “Problema Ayala” que, acreditamos, se refere às críticas públicas que o crítico do jornal fazia ao *Panorama*. Apesar de tal discussão não constar em nenhum lugar na minuta, como se propositalmente ignorado, temos um bom indício da discussão que foi omitida propositalmente da ata: em um movimento que podemos considerar como político, de coerção, para silenciar críticos, Ayala seria convidado a participar da Comissão de Premiação do ano seguinte, em 1972.

²⁰ Ainda nos resta estudar e aprofundar no papel da Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna (AAMAM). O Clubinho, por ter mais estudos sobre ele, em especial o capítulo do livro de Paulo Mendes de Almeida, facilitou nosso trabalho e é por isso nossa ênfase nesse momento recai sobre ele. Isso não quer dizer, portanto, que o Clubinho seja mais importante que a AAMAM.

²¹ Todos esses faziam parte do círculo que culminou no que Paulo Mendes de Almeida caracterizou como um “pequeno movimento, embora efêmero, a exposição 19 Pintores [uma exposição em] conjunto de jovens independentes” (ALMEIDA, 1976, p. 200–201) na sede do Clubinho.

Além desses, outros notórios personagens da história do museu mantinham relações com o Clubinho e seus eventos. Aqui nos referimos a Arnaldo Pedrosa d’Horta (1914-1973), um dos líderes da “revolta bendita” contra a doação do acervo do museu e também irmão do presidente (1964-65) e membro da Comissão de Reestruturação do Museu (1963) supracitado, Oscar Pedrosa Horta (1908-1975) (CPDOC, 2009b; HORTA, 1995, p. 33). Eram esses irmãos, líderes da revolta contra a doação do acervo (HORTA, 1995), que por muitos anos agitaram os bastidores a favor da ressurreição do MAM. Primeiro Oscar, exercendo um papel político, mobilizando em sua residência os “amigos do museu” a salvarem a instituição em várias reuniões entre 1963 e 1966, e depois Arnaldo, como crítico no *Jornal da Tarde* e no *Estado de S. Paulo*, diagnosticando o problema acarretado 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 tinham. “O antigo Museu de Arte Moderna, hoje mais ou menos tolhido [...] representou, a seu tempo, o papel dinamizador de nossa vida artística [...] Hoje, porém, não há um grande Museu que centralize e irradie as atividades artísticas e as galerias comerciais em geral se caracterizam por uma compreensão muito imediatista [...] sem se perder em maiores preocupações a respeito do rendimento educacional” (HORTA, 2000a, p. 108) de exposições.

Esse diagnóstico de Arnaldo, assim como a própria vontade de reconstruir o museu, precisa ser contrastado com o estado da cena à época. Afinal, por certo existiam outros dispositivos institucionais que se dedicavam à promoção das artes visuais na cidade, notoriamente a Bienal e o Museu de Arte Contemporânea da USP. Assim, a ideia de que o MAM era imprescindível à cena artística deve ser lida mais como um posicionamento contra seus congêneres do que uma necessidade factual. Nesse caso, por certo, as maiores críticas eram aquelas direcionadas à Bienal e sua Fundação: “Bienal sem MAM é circo de arte” (HORTA, 2000c, p. 138)²².

Portanto, como coloca Ana Magalhães, “ao criar o *Panorama*, o MAM parecia entrar em disputa com a Fundação Bienal de São Paulo” (2018, p. 36). A autora aqui talvez peque pelo tom: a disputa, ao menos aquela encabeçada por Arnaldo e outros membros da Comissão de Arte, era aberta²³. Com seu autoritarismo e tendência centralizadora, Ciccillo e a sua nova Fundação escanteava seus antigos aliados, “intelectuais, críticos e professores” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 102). Alienando esses novos grupos sociais, “uma associação de burgueses e novos trabalhadores intelectuais” que surgem “nesse segundo surto de industrialização paulistana dos anos 1950” (ibid.), Ciccillo desvincula-se dos antigos “diretores do Museu e do peso dos intelectuais nas decisões” (ibid.), antagonizando seus antigos parceiros. Em um longo texto para o *Jornal da Tarde* em 1971, Arnaldo Pedrosa d’Horta, que havia participado de todas as Bienais até 1963, ano da “morte” do museu, dá o tom da disputa, que equaciona o novo MAM a um esforço coletivo, não personalista (HORTA, 2000b). Em óbvio comentário direcionado à Ciccillo ele afirma que o museu “a certa altura, [perdia] o espírito do trabalho em equipe, em favor de um individualismo que como sempre se revelaria funesto” (ibid., p. 249).

²² Por certo Arnaldo não foi o único a reclamar do tamanho e da falta de critério das Bienais. Como demonstram Alambert e Canhête essas críticas foram recorrentes na década de 1960, com nomes como Aracy Amaral ou o próprio Paulo Mendes de Almeida criticando o evento. Os autores fornecem um bom resumo da contenda contra a Bienal no mesmo trabalho (2004, p. 95-104).

²³ Além do supracitado caso de Paulo Mendes de Almeida, temos também o provocativo livro de Jacob Klintonowitz (diretor e futuramente membro das comissões de arte) *30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal de São Paulo. Isto é bom ou ruim?* (Summus Editorial, 1981).

Tanto Diná Coelho, Paulo Mendes e Arnaldo d’Horta são o que podemos chamar de agentes puramente inseridos naquele núcleo intermediário do museu, negociando a relação de dois opostos, o núcleo de poder (os políticos, empresários, banqueiros etc.) com os artistas e seu campo. Desinteressados no sentido bourdieusiano – i.e. 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 dividem traços comuns notáveis. Além de compartilharem laços próximos, como no caso de Diná e Paulo Mendes, ex-cunhados, são ainda marcados pelo desinteresse ou falta de envolvimento político. Mesmo Arnaldo d’Horta e Paulo Mendes, apesar do histórico familiar de ambos estar relacionado com a política, parecem completamente ignorar os jogos de poder para além da seara cultural. Seria como se a experiência no Largo São Francisco, comum a todos os outros do núcleo de poder, nem existisse para esses dois²⁴. Diná, restringida e dominada nesse espaço de homens, obviamente (até por falta de opção) é a mais puramente desinteressada de todos: por isso recai a 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 que ela responde rispidamente em suas cartas²⁵. Não cabe nesse relatório nem nesse momento investigar 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 de tal, estão mais próximos ao núcleo de poder que do próprio núcleo intermediário.

Esse é o caso de outro importante agente no museu que, até onde sabemos, parecia pouco se importar com disputas simbólicas com a Bienal ou com qualquer outro indivíduo ou instituição que fosse. Recorrente membro da Comissão de Arte, presente em todas as comissões de 1970 até 1977, além de diretor de longa data, Arthur Octávio Camargo Pacheco parecia não ter problema em manter laços com a Bienal por meio de sua galeria, a Cosme Velho. Surgida da “união de forças de três proeminentes profissionais liberais: o arquiteto Cesar Luis Pires de Mello, o advogado Arthur Octavio Camargo Pacheco e o economista Flavio de Almeida Prado” (FIORAVANTE, 2001, p. 15) a Cosme Velho iria patrocinar um prêmio na Bienal de São Paulo em 1967, no valor de NCr\$ 1.500,00. Apesar de não possuímos muitas informações a respeito do empreendimento a essa altura, uma pequena nota do *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, dá o tom da empreitada desses profissionais

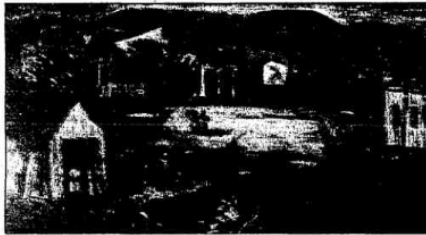
²⁴ O motivo que leva ambos a se distanciarem desses embates é certamente algo que deve ser analisado com mais calma e em contraste com os outros integrantes do núcleo de poder. Uma hipótese provável talvez tenha a ver com a origem familiar de ambos, distante dos outros colegas de classe que viriam a formar o núcleo duro do museu. Os Horta, como anteriormente vimos, não advinham de uma família de posses: ambos iniciaram no mercado de trabalho cedo, ainda na adolescência, a fim de custear os estudos. O pai da família, Augustinho Schwenk de Horta, era sócio, até onde sabemos, de uma empresa funerária junto com seu irmão, Oscar Schwenk de Horta. No caso específico da família é Oscar, diferente de Arnaldo, é que é o ponto fora da curva, por subir tão alto na política. Já Paulo Mendes de Almeida, apesar de ter uma vida aparentemente mais confortável, vinha de uma família de juristas, tendo parentes dentro do Largo São Francisco, que explica sua predileção pelo judiciário. Ambos, Arnaldo e Paulo, assim, podem ser pensados como pertencentes das classes intelectuais das frações dirigentes, quiçá, sem o tino para a vida política em um momento perturbado, pós-revolução de 1930 e a derrota política da oligarquia. Ambos, desde cedo, parecem dar sinais de não pertencimento ao mundo dos negócios e da política. Paulo Mendes, apesar de procurador a vida inteira, sempre se envolveu com o mundo cultura, como testemunha seu livro *De Anita ao Museu* (Ed. Perspectiva, 1976), onde descreve os fatos e os acontecimentos em torno dos grupos e exposições promovidos desde a “Semana”, passando pela SPAM, os “Salões de Maio”, a “Família” e até chegar ao MAM e a primeira Bienal. Já Arnaldo, como atesta Antonio Candido no prefácio do livro sobre Arnaldo organizado pela sua filha Vera, sempre foi “reservado ao extremo”, ligado à militância junto a Esquerda Democrática, e que desde os 16 anos trabalhou na imprensa, onde o Largo parece ser apenas um acidente: tão logo se formou em 1937, já abandona a advocacia em 1941. Uma vez que ambos, apesar da diferença de idade, iniciam a vida adulta em um momento em que o poder de um diploma de bacharel se esvazia, não significando acesso imediato a certos círculos ou garantindo um cargo público (Miceli, 2001), é de se esperar que a carreira jornalística, especialmente no caso de Arnaldo, se apresente como forma mais garantida de remuneração e sustento. Esse ponto, entretanto, merece melhor cuidado posteriormente, em relação aos outros membros aqui apresentados brevemente e, certamente, diacronicamente, em relação aos futuros membros das diretorias e comissões após a presidência de Joaquim Bento.

²⁵ No acervo encontramos respostas dela a críticas de Frederico Moraes e Walimir Ayala, dentre outros. As disputas internas no seio da própria comissão de arte, deixadas ao vento em vários depoimentos encontrados, é algo a ser explorado no futuro.

liberais de sobrenomes nobres: “Nova e ambiciosa galeria na Pauliceia, com muito dinheiro por trás. Nome: Cosme Velho. Financiador: milionário Arthur Octavio Camargo Pacheco. Vendendo muito...” (MAURÍCIO, 1966, p. 2).

Essa relação com o mercado em plena expansão, assim, também ajuda a explicar a coleção formada durante o período. Ao passo que as demandas externas acarretadas por conta da política conturbada do período poderiam influenciar a cautela contra o regime, a dupla relação da Comissão de Arte com artistas do primeiro e segundo modernismo e de membros da diretoria com o colecionismo e o mercado (como no caso de José Nemirovsky, Flavio Pinho de Almeida e o próprio Arthur Octávio) parecem reforçar a própria definição do *Panorama* por suportes tradicionais e linguagens já estabelecidas, “aspectos mais estratificados da arte” como colocou Zanini (1983 p. 732). Ademais, como aponta Aracy Amaral (2013) ou José Carlos Durand (1989), esse mercado pungente dos anos 1960 e 1970, por certo novo, atraía um tipo específico de comprador e de obras, sendo os modernistas e os artistas da primeira metade do século XX os preferidos. Nomes consagrados e linguagens já estabelecidas eram portanto a aposta segura para esses empreendimentos comerciais como a Cosme Velho: “E assim o brasileiro de classe média alta continua comprando os consagrados do modernismo brasileiro por preços astronômicos” (AMARAL, 2013, p. 252). É nesse sentido que a Cosme Velho de Arthur Octávio se anuncia como não sendo uma “galeria de lançamentos” e sim um espaço dedicado sempre a “artistas de renome” (COSME VELHO, 1977, p. 8) (FIGURA 7). Uma vez que predominava um *público novo e conservador*, alheio às novas vanguardas, investir em artistas novos, que ofereciam novos suportes ou estilos, engajados com uma arte crítica ao regime, seria certamente uma aposta fadada ao fracasso do ponto de vista comercial.

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 filмотeca, 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.

Figura 7: Anúncio da Cosme Velho, *O Estado de S. Paulo* 16 de janeiro de 1977

Fenômeno intimamente relacionado com a expansão das classes dominantes entre os anos de 1960 e 1980²⁶, que fornecia não apenas novos quadros de produtores e intermediários culturais (artistas, jornalistas, críticos, acadêmicos etc.), mas também – quiçá mais importante nesse caso do comércio – uma classe de profissionais liberais e novos burgueses predispostos a valorizar a arte como atividade simbólica, o mercado de artes em expansão favorecia, entretanto, um tipo particular de produto. Desde sempre reconhecido pela crítica especializada como sendo um movimento que favorecia uma arte envelhecida, não mais na ponta da lança das tendências estéticas, esse novo mercado advinha “de um grupo novo de compradores de arte, representantes de uma elite privilegiada, ou conseqüentemente de uma ascensão social [que] Em geral, contudo, esse tipo de comprar não tem relação com os artistas, adquirindo diretamente de galerias” (AMARAL, 2013, p. 252).

Nessa toada, galeristas atentos perceberam uma oportunidade de mercado: ao invés do academicismo preponderante nas vendas das galerias dos anos 50, a partir do começo da década

²⁶ No estudo clássico de Durand, o sociólogo identifica profundas mudanças socioeconômicas que favorecem direta e indiretamente o crescimento do mercado de bens de luxo no Brasil durante o período, a saber: “1) o crescimento do agregado das classes dominantes e sua diferenciação interna mediante a consolidação de novos segmentos dirigentes, fenômeno que está associado à expansão da escolarização secundária e superior; 2) a incorporação da mulher escolarizada ao mercado de trabalho e seu impacto simultâneo na oferta e procura por serviços educacionais e bens de cultura; 3) a expansão rápida da educação pré-escolar e a introdução da disciplina “iniciação artística” no ensino secundário, apresentadas como inovações na frente educacional compatíveis com a difusão do amadorismo e do profissionalismo artístico, processo este também coadjuvado pela estruturação do mercado editorial de livros e revistas, em particular daqueles destinados ao público feminino [...]” (DURAND, 1989, p. 167-8).

de 60 “alguns segmentos da burguesia paulista, especialmente na comunidade judaica” começaram a se interessar mais pelos modernos, notoriamente relegados a um segundo plano pelo mercado, apesar de legitimados (DURAND, 1989, p. 194). O reconhecimento dos nomes dessa geração, aliado a um grande estoque de obras que podiam ser adquiridas em lotes, a preços relativamente baixos²⁷, favorecia ainda mais o comércio desses “nomes renomados” que, para essa nova classe de compradores, serviam como forma de demarcação entre eles e as elites do passado.

Ajudava também, portanto, que vários galeristas haviam sido gerentes, diretores, assistentes ou que tivessem algum relacionamento próximo com os museus que surgiam. Familiarizados com essa produção moderna e em muitos casos mantendo contato pessoal com esses artistas²⁸, além de possuírem certo capital financeiro para o investimento inicial, esses indivíduos reuniram condições perfeitas para a atividade de galerista. É nesse sentido que para Sergio Miceli ficava patente a regularidade social dos galeristas dos anos 1970, sendo esses: (1) membros da elite da comunidade judaica (ao invés da oligarquia brasileira do início do século), pioneiros na valorização dos modernistas; (2) “parentes, herdeiros ou ex-companheiras de artistas de grande projeção, cuja formação cultural constitui importante trunfo [...] como ponto de partida” e (3), muito próximo do nosso caso de estudo, “integrado por profissionais experimentados na gerência de museus e instituições culturais [...] negócios que requerem a posse de um certo patrimônio econômico aliado ao traquejo cultural, às facilidades de acesso às colunas sociais e culturais na imprensa, e à possibilidade de acionar um cabedal importante de relações sociais junto aos setores de elite interessados no comércio de arte” (MICELI, 2002, p. 91-2). Assim, em movimento que antecede o nosso caso de estudo, a “Galeria Sistina foi aberta em 1958 por Arturo Profili, que havia trabalhado no Museu de Arte Moderna de São Paulo [enquanto em] 1962 Biagio Moita, ex-secretário do MAM São Paulo, associou-se a um ex-tesoureiro e contato do MAM São Paulo, Guiseppe Baccaro para constituir a Selearte (DURAND, 1989, p. 191).

O *Panorama*, buscando atender a demanda desse público novo, valorizaria obras e artistas mais próximos do mercado, então aquecido. Oferecendo inclusive financiamento bancário para futuros compradores, essa relação com o mercado se mantinha ao longo dos *Panoramas*, sendo assim descrita como “mostra-permanente de bom nível de artistas de todo Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira, facultando ainda uma variada escolha ao colecionador” (*Jornal do Comércio* apud LOUZADA, 2013, s.p.). O apego desse mercado a linguagens consagradas, face aos novos desenvolvimentos dos anos 60 e 70, seria também justificado intelectualmente pelos membros da Comissão de Arte com passagem pela mídia impressa, como no caso recorrente de Arnaldo Pedrosa d’Horta. Enquanto a comissão privilegiava nomes já próximos a eles, Arnaldo argumenta contra os movimentos mais recentes da arte de seu tempo, a favor de um retorno à ordem, ao tradicionalmente *visual*. Em longo artigo de janeiro de 1974, publicado na revista *Argumento* pouco mais de um mês após o fechamento da 12ª Bienal, ele começa apontando contra seu alvo preferido, a Bienal: “antiga promoção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, hoje submetida à sorte ocasional, decorrente de estar entregue a um grupo amador” (HORTA, 1974, p. 106). Ali, se referindo às instalações e obras cinéticas, ele ainda discorreria contra a “hibridização que aos poucos foi invadindo esse campo”, resultando em “obras móveis, transformáveis, cineticamente e emissoras de ruídos”, desaparecendo “com isso a possibilidade de recolhimento

²⁷ 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, p. 196).

²⁸ No arquivo existem fotos e mais fotos dessa primeira geração modernista com os membros da comissão de arte do Panorama em ocasiões sociais como jantares e aberturas.

para exame de determinada peça” e que decreta “o *desaparecimento das artes propriamente plásticas*” (ibid., p. 107, grifo nosso). Como mostra ainda Alambert e Canhête, em outras ocasiões o “crítico ainda propunha que as ‘geringonças especiais’ fossem expostas sim, mas em outro lugar qualquer, desde que distante dos ‘*objetos propriamente artísticos*, que ainda querem ficar pendurados a uma parede” (apud ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 138).

Outro membro da Comissão de Arte e da Diretoria (pós-1975), Luis Martins, também compartilhava das opiniões de Arnaldo. Talvez sendo ainda mais duro e combativo contra as novas tendências, seu relato nos ajuda a compreender o clima da comissão frente aos novos desenvolvimentos do campo artístico. Relacionando-se com os modernos não somente intelectualmente, mas amorosamente²⁹, Martins já havia sido contra a Família Artística Paulista, a abstração e os concretos, porém o problema era agora maior. Na comissão ele “via confirmados os [seus] receios relativos à falta de afinação com as novas tendências [...]. Por ocasião do julgamento de um dos ‘Panoramas’, a maioria do júri [que eram críticos chamados de fora da comissão] decidiu atribuir o primeiro prêmio a uma ‘composição’ que era apenas isso: um caixote de folhas secas! Paulo Mendes protestou veementemente, mas foi voto vencido [...] O meu modernismo, positivamente, não chegava a tanto” (MARTINS, 1983, p. 231-2).

O laço com o mercado em expansão, a defesa de uma arte já estabelecida, realizada por companheiros de longa data, se contrasta com a situação na instituição irmã, o MAC-USP, e em especial os eventos promovidos por Walter Zanini a partir de meados da década de 1960. Organizadas a partir de 1967, as JACs (*Jovem Arte Contemporânea*) “consagraram-se como espaços privilegiados de arte experimental no Brasil, incentivando a difusão de formas de expressão artística efêmeras e não comerciais, como os *happenings*, a arte posta e a videoarte” (COUTO, 2012, p. 22). Ainda que essa avaliação hoje não seja precisa, dado que tais suportes e formas já são absorvidos pelo mercado, a situação era então muito diferente. O “MAC do Zanini” (JAREMTCHUK, 2012), diferentemente do MAM da “pastora dos artistas” e dos “amigos do museu”, parece não depender das mesmas relações que sustentam o MAM São Paulo. Desse modo, poderia ter mais liberdade para agir, privilegiando jovens artistas e novas linguagens, ao gosto de Zanini. Foi apenas em 1973, por meio do Prêmio de Estímulo da Caixa Econômica Federal (MAM-SP; DINÁ, 1970), que o *Panorama* privilegiaria, nas palavras de Diná, “artistas jovens, *de talento*” (1995, p. 15. grifo nosso), ou seja, jovens, porém dentro dos limites estabelecidos por ela e pelos outros membros da Comissão de Arte.

Ainda como índice das diferenças entre ambas instituições, podemos também observar as diferenças de remunerações entre as JACs e os *Panoramas*. Ainda que ambas comercializassem obras, o MAC não tinha participação nas vendas (JAREMTCHUK, 2012). Por outro lado, dada a sua proximidade com o Estado, especialmente por meio do vínculo com a Caixa Econômica Federal, o *Panorama* oferecia prêmios, em média, trinta vezes maiores a seus artistas que as JACs. Segundo dados levantados por Dária Jaremtchuk (2012, p. 77), na 5ª edição da 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

²⁹ Teve uma relação conturbada com Tarsila, 21 anos mais velha que ele (PONTES, 1998, p. 50)

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.

Em resumo, em uma posição dominante, mais próxima do polo heterônimo de hierarquização e, portanto, mais próxima do campo do poder que seus congêneres, o MAM e o *Panorama* atuavam como mecanismo favorecendo a trocas dos diferentes tipos de capitais, invertendo as lógicas dos retornos e lucros para os diferentes agentes envolvidos: se por um lado o núcleo de diretores, membros das comissões etc. investem seu precioso tempo, rede de contatos e até mesmo dinheiro no bem da instituição, com vistas a lucrarem simbolicamente, os artistas que ali circulam capitalizam financeiramente suas conquistas e heresias passadas, marcando assim seu estágio de envelhecimento em direção ao cânone, à história. Outros artistas, mais novos biologicamente, porém ainda atrelados aos limites estéticos da geração que a antecede, seguem o mesmo caminho, e procuram capitalizar no sucesso obtido pelos seus colegas, muitas vezes professores, amigos e colegas próximos³⁰. Casa de câmbio de diferentes tipos de capitais (de um lado do financeiro-social-político para o simbólico e, de outro, do artístico para o financeiro) o MAM atuava como mecanismo necessário na maturação e dinâmica do campo artístico brasileiro, abrindo espaço para que outras instituições e agentes pudessem adentrar o jogo e disputar as vagas hereges, de contestação, abandonadas por esses antigos vanguardistas.

³⁰ No futuro seria interessante estudar, por meio de uma prosopografia entre os dois grupos, os traços que fazem esses artistas mais novos a se “envelhcerem” mais rapidamente que outros, convertendo o seu capital simbólico mais prontamente que seus contemporâneos.

9. Heteronomia e envelhecimento

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” (1995, p. 58). A explicação meramente interna, atenta apenas às obras ou discursos, deixa escapar o papel importante que o MAM teve para uma grande quantidade de nomes que se valeram da instituição para alavancarem trajetórias e carreiras, além de possibilitarem oportunidades para a consagração por meio da própria inserção no acervo; por meio de uma mirada focada somente nas obras e nas justificações, perderíamos também essa janela para a dinâmica de trocas e de dominação em operação na instituição durante esse período. Ainda que apenas brevemente discutido nesse relatório, acreditamos que esse nosso esforço forneça o suporte empírico para futuros estudos nesse sentido.

Agora, a feição conservadora do museu ao longo do período em que Diná Lopes Coelho esteve como diretora técnica, sempre lembrada na bibliografia, não pode senão ser lida como fruto da constituição dos quadros dirigentes do museu; Diná inclusa. Em sua contenda com Vera d’Horta, a respeito da maneira como a filha de Arnaldo Pedroso d’Horta narra a história do museu, Diná deixa claro que eram eles, os membros da Comissão de Arte, os responsáveis pela seleção dos artistas. Ao contrário do texto de Vera, que diz que a Comissão de Arte se valia da opinião dos críticos, Diná nega essa influência externa: “Essa [era] a regra [...] Os críticos julgavam as obras com o *Panorama* pronto, podendo valer-se das informações dos catálogos para eles aprontados” (COELHO, 1995, p. 6). Não acreditamos que esse mecanismo fosse por acaso. Como sabemos, “o domínio do império da economia sobre a pesquisa artística ou científica exerce-se também no interior mesmo do campo através do controle dos meios de produção e difusão cultural, e mesmo das instâncias de consagração” (BOURDIEU, 1996, p. 375 grifo nosso). Os grandes nomes da crítica que vinham consagrar os artistas ganhadores dos prêmios oferecidos pela Caixa Econômica Federal, alguns críticos ao *Panorama* – Frederico Morais, Ferreira Gullar, Geraldo Ferraz, Mario Barata, Mario Schenberg etc. – de acordo com o depoimento de Diná, pareciam meramente cancelar simbolicamente as escolhas da comissão de arte. Contando sempre com a presença do presidente da comissão de arte Paulo Mendes de Almeida – “o conservador do museu”, sempre ao centro das mesas de discussão (HORTA, 1995, p. 38) – presente em todas edições até seu afastamento por problemas de saúde em 1977³¹, essa comissão de premiação seria ainda extinta em 1981, como se uma mera formalidade fosse abolida, passando toda premiação a ser comandada pelos próprios membros da Comissão de Arte. O museu, quiçá mais estabelecido, não necessitava da chancela de outros ou tão pouco do traço personalista da administração de Diná e desses primeiros membros da comissão de arte que analisamos.

Favorecendo amplamente uma fração específica dos artistas e caminhando em direção contrária aos nomes mais arrojados do seu tempo (*autônomos, jovens*), o MAM participaria daquele jogo de hierarquização externa “que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes do campo do poder (e também do campo econômico), ou seja, segundo o critério do *êxito temporal* medido por índices de sucesso comercial [...] ou de notoriedade social [...], a primazia cabe aos artistas conhecidos e reconhecidos (BOURDIEU, 1996, p. 246-7). Ou seja, aqueles artistas alardeados tanto

³¹ Vera d’Horta (1996), em sua carta resposta a Diná, deixa entender que a saída por motivo de saúde era uma desculpa por conta dos atritos entre Paulo e Diná. Essa versão parece ser corroborada por Luís Martins, que fala das inúmeras disputas internas (MARTINS, 1983, p. 288–233). Os motivos dessa peleja, por hora, ficam sem resposta.

pela instituição quanto por galerias e leiloeiros, os *artistas de renome* (Cosme Velho), os *grandes artistas* (MAM e seus prêmios) e os *jovens artistas de talento*: ou seja, alunos e colegas próximos a esses artistas estabelecidos e portanto indiretamente próximos ao núcleo de Diná, Paulo Mendes e Arnaldo e que seriam aqueles artistas *verdadeiramente plásticos* (Arnaldo d’Horta). Ainda que existisse realmente uma faceta de *panorama*, isso é, de mapeamento³², não podemos afirmar que fosse, como a comissão pretendia, um *panorama isento*: além de predominantemente paulista, se deixava de lado uma boa parte da nascente produção, favorecendo um núcleo próximo de artistas.

Em resumo e sem um julgamento de valor, o MAM durante o período analisado se apresenta como espaço relativamente heterônimo, moldado por ditames alheios aos interesses da arte, a saber os investimentos políticos, econômicos e sociais de diretores e membros da Comissão de Arte, que transformam aqueles artistas da primeira metade do século em nomes de valor a serem consumidos, capitalizados, exprimindo aquela “lei específica da mudança do campo de produção [simbólica], a saber, a dialética da distinção [que] destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que ‘marcaram época a cair no passado, a tornar-se clássicos’” (ibid. p. 178-9); nesse nosso caso envelhecidos tanto biológica quanto simbolicamente.

³² Realmente, como Diná coloca em sua carta para Frederico Morais, eles selecionaram arte “do primitivo, do figurativo, do abstracionista, do cinético, do que faz objetos”.

10. Bibliografia

- ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)*. 1a ed. São Paulo: Boitempo Editorial, Pauliceia, 2004.
- ALMEIDA, P. M. de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- AMARAL, A. A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- AMARAL, A.A. Meio artístico e mercado de arte. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. 2a edição. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 250-4.
- ANDRIANI, A.G.T.C. *Funarte e a arte brasileira contemporânea: políticas culturais públicas do INAP e CEAV*. Doutorado em Artes Visuais - Universidade de Campinas, [s. l.], 2016. Disponível em:
<https://www.semanticscholar.org/paper/Funarte-e-a-arte-brasileira-contempor%C3%A2ne-a-%3D-do-INAP-Andriani/7f9eb4b3ff12413a6ba46f836bd2fc68e1d6032a>. Acesso em: 17 set. 2022.
- ARRUDA, M.A.N. Empreendedores culturais imigrantes em São Paulo de 1950. *Tempo Social*, [s. l.], v. 17, n. 1, p. 135-58, 2005.
- ARRUDA, M.A.N. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. [S. l.]: EDUSC, 2001.
- AYALA, W. A Bienal, como vai. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1969a. Caderno B, p. 2.
- AYALA, W. O diálogo construtivo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1969. Caderno B, p. 2.
- BARBOSA, M. M. *MASP e MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)*. 2015. Doutorado em História. Unicamp, Campinas, 2015. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281319>. Acesso em: 15 jan. 2021.
- BASTOS, E.R.; BOTELHO, A. Para uma sociologia dos intelectuais. *Dados*, [s. l.], v. 53, p. 889-919, 2010.
- BECKER, H. S. *Art worlds*. 25th Ann. Ed. (1st ed 1982). Berkeley, Calif.; London: University of California Press, 2008.
- BERTONI, E. Italo Cencini (1924-2011) – Um desenhista paulistano esquecido pelo público. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 jan. 2011. Cotidiano. Disponível em:
<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/857741-italo-cencini-1924-2011---um-desenhista-paulistano-esquecido-pelo-publico.shtml>. Acesso em: 31 dez. 2022.
- BIANCHI, R. *MAM, uma história sem fim*. Mestrado em Administração. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em:
<https://repositorio.pucsp.br/xmlui/handle/handle/1185>. Acesso em: 28 set. 2022.

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas*. Campinas: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. *The state nobility: elite schools in the field of power*. Oxford: Polity Press, 1998.
- BOURDIEU, P.; HAACKE, H. *Livre-Troca: diálogos entre Ciência e Arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: III ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2007, Salvador. Anais [...]. Salvador: UFBA, 2007.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Biografia do Deputado Federal Pedroso Horta. In: PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [s. d.]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131468/biografia>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Biografia do Deputado Federal Pedroso Horta. In: PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Brasília, DF: Câmara dos Deputados, [s. d.]. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/131468/biografia>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.
- CARRIJO, M.V.S. SciELO - Brasil -. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), [s. l.], v. 21, p. 125-32, 2008.
- CHARTUNI, M. H. À D. Diná. 18 fev. 1969a.
- CHARTUNI, M. H. À Diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 22 jan. 1969b.
- 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. (Série Museus Brasileiros). p. 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, p. 8-15.
- COELHO, D. L. Carta de Diná Lopes Coelho para Frederico Moraes. 14 abr. 1970a.
- COELHO, D.L. Relatório das Atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1969. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.
- COELHO, D.L. Relatório das Atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1970. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1970.

- COELHO, D.L. Algumas falhas do livro de Vera D’Horta “Museu de Arte Moderna de São Paulo”, dez. 1995.
- COUTO, M.F.M. Museus de arte e crítica institucional. In: OLIVEIRA, E.D.G.; COUTO, M.F.M. (org.). *Instituições de arte*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012. p. 11-26.
- CPDOC. Joaquim Canuto Mendes de Almeida. In: CPDOC – CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Rio de Janeiro: FGV e Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009a. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/joaquim-canuto-mendes-de-almeida>. Acesso em: 30 set. 2022.
- CPDOC. Oscar Pedroso Horta. In: CPDOC - CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. Rio de Janeiro: FGV e Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbete-biografico/oscar-pedroso-horta>. Acesso em: 29 dez. 2022.
- DA COSTA, H. *Responsabilidade social empresarial e sindicalismo no contexto da globalização*. Doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09122016-143510/publico/2016_HelioDaCosta_VCorr.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.
- DIAS, C. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DIAS, J. C. et al. (org.). *Relatório da Comissão Nacional da Verdade: textos temáticos*. Brasília, DF: Comissão Nacional da Verdade, 2014.
- DOWNEY, C. Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. *ARS*, São Paulo, [s. l.], v. 17, n. 37, p. 261-76, 2019.
- DREIFUSS, R. A. 1964: *A conquista do Estado*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- DULLES, J. W. F. *The São Paulo Law School and the anti-Vargas resistance (1938-1945)*. Austin: University of Texas Press, 1986. E-book. Disponível em: <http://archive.org/details/saopaulolawschoo0000dull>. Acesso em: 30 dez. 2022.
- DURAND, J. C. G. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Editora Perspectiva; Edusp, Estudos ; Sociologia da arte, v. 108, 1989.
- ERNESTO, L. Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil. *A Tribuna*, Santos, 4 jul. 1971.
- FERNANDES, A. C. F. de A. *Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (1956-1967)*. Mestrado em Literatura – Universidade de São Paulo, [s. l.], 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-30012008-113224/>. Acesso em: 17 set. 2022.
- FERRAZ, G. MAM antigo ganha casa nova. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 maio 1969. p. 10.

- FIORAVANTE, C. O marchand, o artista e o mercado. In: AGUILAR, J.R. (org.). *Arco das Rosas: o marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001. E-book. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111315#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-546%2C-111%2C2531%2C1416>. Acesso em: 3 out. 2022.
- GABRIEL, R. de S. Luiz Lopes Coelho, o escritor boêmio que criou um detetive bossa-nova. *Época*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/03/luiz-lobes-coelho-o-escritor-boemio-que-criou-um-detetive-bossa-nova.html>. Acesso em: 26 set. 2022.
- HORTA, A.P. 1 pintor em dois lugares. Em: HORTA, V. (org.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*. São Paulo, SP, Brazil: Imprensa Oficial SP : Edusp : Secretaria de Estado da Cultura, 2000a. p. 108-9.
- HORTA, A.P. Arte para a coletividade. Em: HORTA, V. (org.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*. São Paulo, SP, Brazil: Imprensa Oficial SP : Edusp : Secretaria de Estado da Cultura, 2000b. p. 247-51.
- HORTA, A.P. Bienal de que? Por que? Com quem? Para quem?. *Argumento: Revista Mensal de Cultura*, [s. l.], v. Ano 1, n. 3, p. 106-117, 1974.
- HORTA, A.P. Bienal sem MAM é circo de arte. Em: HORTA, V. (org.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*. São Paulo, SP, Brazil: Imprensa Oficial SP : Edusp : Secretaria de Estado da Cultura, 2000c, p. 138-9.
- HORTA, A.P.; BECCARI, V. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*. São Paulo, SP, Brazil: Imprensa Oficial SP : Edusp : Secretaria de Estado da Cultura, 2000.
- HORTA, V. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.
- HORTA, V. Resposta a carta de Diná Lopes Coelho. 26 jan. 1996.
- JAREMTCHUK, D. MAC do Zanini. In: OLIVEIRA, E.D.G.; COUTO, M.F.M. (org.). *Instituições de arte*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012. p. 69-86.
- KLINTOWITZ, J. *30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal de São Paulo: isto é bom ou é ruim?* [S. l.]: Summus Editorial, 1981.
- LEME, L.G.S. *Genealogia paulistana*. São Paulo: Duprat & comp., 1905. v. 6
- LOURENÇO, M.C.F. *Museus acolhem moderno*. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, Acadêmica, v. 26, 1999.
- LOUZADA, H. O. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-18112013-173923/>. Acesso em: 23 abr. 2022.

- MACÊDO, F.A.L.; OLIVEIRA, M.A. Atuação intelectual no Golpe Civil-Militar de 1964: O caso de Júlio De Mesquita Filho. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [s. l.], v. 18, n. 1, p. 367-84, 2021.
- 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. p. 25-40.
- MAIA, T.A. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural, Coleção Rumos pesquisa, 2012.
- MAM-SP. Ata da Assembléia Geral Ordinária de 29 de Abril de 1970, 1970.
- MAM-SP. Minuta da Reunião da Diretoria de 25 de Novembro de 1976, 1976a.
- MAM-SP. Minuta da Reunião da Diretoria de 28 de Outubro de 1976, 1976b.
- MAM-SP. Minuta da reunião de Diretores do 11 de março de 1968, 1968.
- MAM-SP. Museu de Arte Moderna de São Paulo: Balanço 1970. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5 fev. 1971, p. 22.
- MAM-SP; DINÁ, L.C. Registro de Prêmios outorgados pelo MAM (1970-1980), 1970.
- MANTOAN, M.J. *Yolanda Penteado: gestão dedicada à arte moderna*. Doutorado em História da Arte. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-24112015-160811/>. Acesso em: 18 jan. 2021.
- MARCHI, C. *Todo aquele imenso mar de liberdade: A dura vida do jornalista Carlos Castello Branco*. São Paulo: Editora Record, 2015.
- MAROVATTO, M.; QUINTELLA, P. *O Clubinho: arte e vida cultural na modernidade paulista*. São Paulo: Central Galeria, 2020. E-book. Disponível em: https://www.iabsp.org.br/obras_de_arte_iabsp/Clubinho_A5_2020.pdf.
- MARTINS, L. *Um bom sujeito*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- MARTINS, P.E. *Paulo Egydio conta: depoimento ao CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2007.
- MAURÍCIO, J. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14 jan. 1966, 2o Caderno, p. 2.
- MESQUITA, R. A imprensa e a história. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, [s. l.], v. 1, p. 26-30, 1984.

- MICELI, S. Mercado de Arte: Brasil 2000. In: MARQUES, R.; VILELA, L.H. (org.). *Valores: arte, mercado, política*. [S. l.]: Editora UFMG, 2002. p. 79–105.
- MICELI, S. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. *Revista de Administração de Empresas*, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 27-31, 1984.
- MOREIRA, T.F. *O Partido do Empresariado: O IPÊS-SP, os empresários paulistas e a construção de consenso na década de 1960*. Doutorado em História. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2019.
- NAPOLITANO, M. *1964: história do regime militar brasileiro*. 1a edição. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAPOLITANO, M. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico*. 1a edição. São Paulo: Intermeios; Casa de Artes e Livros, Entr[H]istória, 2017.
- NASCIMENTO, A.P. *MAM: museu para a metrópole*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2003. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-12012005-122318/>. Acesso em: 15 set. 2021.
- NASSIF, L. *Walther Moreira Salles: O banqueiro-embaxador e a construção do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2020.
- NELSON, A. *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2022. (Studies on Latin American art, v. 5).
- NO 1509 - PROCESSO NO CFC01/73 - MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO - AUXÍLIO. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1973. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/1350909155499/I0001736-7-0-001326-000844-002651-001687.JPG>. Acesso em: 28 dez. 2022.
- NUNEZ, G.A. Melhor acender uma vela do que maldizer a escuridão: o boicote da representação estadunidense à X Bienal de São Paulo, entre dominantes e dominados. *MODOS: Revista de História da Arte*, [s. l.], v. 5, n. 2, p. 272–291, 2021.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. A arte atual terá mostra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1970, p. 7.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. MAM faz panorâmica da arte atual brasileira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 4 jun. 1971, p. 7.
- O ESTADO DE S. PAULO. Cosme Velho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1977. Suplemento Feminino, p. 8.
- OITICICA, H. Situação da vanguarda no Brasil. Em: PECCININI, D. (org.). *Objeto de arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1966. p. 69–70. E-book. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110376#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930>

%2C2199. Acesso em: 31 dez. 2022.

OLIVA, F.A Dama de ferro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1998. Especial. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj14079806.htm>. Acesso em: 23 abr. 2022.

OLIVEIRA, E.D.G.; COUTO, M.F.M. (org.). *Instituições de arte*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2012.

ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PAULO, D.J.-U.S. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. *MODOS*, [s. l.], v. 1, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>. Acesso em: 27 jan. 2021.

PERISSINOTTO, 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.

PONTUAL, R. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. [S. l.]: Editora Record, 2000.

SAPIRO, G. Elementos para uma história do processo de autonomização. *Tempo Social*, [s. l.], v. 16, p. 93-105, 2004.

SIGNORELLI, P.R.A. *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, [s. l.], 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/>. Acesso em: 21 abr. 2022.

TEJO, C.S. *A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini*. Tese de Doutorado em Sociologia. UFPE, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/29890>. Acesso em: 27 out. 2021.

ZANINI, W. *História geral da arte no Brasil*. [S. l.]: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. II