



mam

setenta e
cinco anos
de história

Ministério da Cultura e
Museu de Arte Moderna de São Paulo
apresentam



MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história

realização



mam



Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

8 Museu de Arte Moderna: 75 anos

Elizabeth Machado e Cauê Alves

10 Museu de Arte Moderna de São Paulo: esboço de uma história institucional

German Alfonso Nunez

38 Preâmbulo de uma história

42 **Primórdios da Bienal: MAM**
Paulo Mendes de Almeida

45 **Um pouco de pré-história**
Paulo Mendes de Almeida

48 **Museu de Arte Moderna**
Oswald de Andrade

50 **Desenvolvimento dos Museus de Arte no Brasil**
Yvonne Jean

58 **Museus de Arte**
Luís Martins

59 **Museu de Arte Moderna**
Luís Martins

60 **O Museu de Arte Moderna**
Sérgio Milliet

61 **O Museu de Arte Moderna de S. Paulo**
Sérgio Milliet

63 ***Tudo em cor-de-rosa***
Yolanda Penteado

66 Bienal e a doação do acervo

70 **Carta para Mario Pedrosa**
Paulo Mendes de Almeida

74 **A Bienal, as Bienais**
Paulo Mendes de Almeida

78 ***Requiem para homens ricos mas de mentalidade estreita***
Correio Paulistano

80 **Pela 4ª Bienal de São Paulo**
Maria Eugênia Franco

84 **Um museu e seu acervo**
Lourival Gomes Machado

87 **Um passo à frente**
Lourival Gomes Machado

90 **Como nasceu a ideia da mostra**
Lourival Gomes Machado

95 **Há muitas telas de valor em São Paulo, desconhecidas do público**
Lourival Gomes Machado

98 **Encontra-se acéfalo o Museu de Arte Moderna de São Paulo**
Lourival Gomes Machado

101 **Atividades didáticas do museu**
Wolfgang Pfeiffer

105 **Crise no MAM**
Luís Martins

106 **Depoimento sobre o MAM**
Mario Pedrosa

112 **Carta para Jayme Maurício**
Mario Pedrosa

114 A nova casa e os Panoramas

118 Carta para Vera D'Horta
Diná Lopes Coelho

126 Entrevista com Diná Lopes Coelho
Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e Margarida Sant'Anna

130 Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil
Luiz Ernesto

132 Uma clarinada a convocar artistas
Geraldo Ferraz

133 Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969
Geraldo Ferraz

137 Arte para a coletividade
Arnaldo Pedroso D'Horta

140 Bienal sem MAM é circo da arte
Arnaldo Pedroso D'Horta

141 À guisa de introito
Oscar Pedroso Horta

143 Diretor do Museu de Arte Moderna
Luís Martins

147 Renasce um museu em São Paulo
Jayme Maurício

149 Observações sobre o Panorama
Mário Schenberg

151 Panorama de Arte Atual Brasileira: Desenho 1980
Luiz Seráphico

152 Crise, reforma e atualização

156 O desafio de fazer do MAM um verdadeiro museu
Leonor Amarante

159 O Novo MAM
Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz

160 Há bases para o otimismo?
Sheila Leirner

161 Panorama da pintura brasileira: Presença do regional e redescoberta da cor
Frederico Moraes

164 Entrevista com Geraldo Abbondanza Neto
Ricardo Resende

168 Isto aqui é um rojão!
Maria Rossi Samora

176 Inauguração do novo MAM
Aparício Basílio da Silva

178 A ambição do MAM
Aparício Basílio da Silva

181 A luta no MAM
Aparício Basílio da Silva

183 E a guerra continua com mais garra
Aparício Basílio da Silva

186 Profissionalização, acervo e modernização

190 Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997
Rejane Cintrão

195 Por que o MAM deu certo
Milú Villela

198 Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte
Cauê Alves

205 As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM
Tadeu Chiarelli

211 Um museu de todos
Daina Leyton

215 English version

Museu de Arte Moderna: 75 anos

Elizabeth Machado
Presidente da Diretoria
do Museu de Arte Moderna
de São Paulo

Cauê Alves
Curador-chefe do
Museu de Arte Moderna
de São Paulo

No ano em que o Museu de Arte Moderna de São Paulo comemora 75 anos, o presente livro, além de contribuir para a divulgação da história da instituição, abre possibilidades para o seu futuro. Depois de iniciar um rico debate interno sobre diretrizes estratégicas, o MAM reafirma a sua missão e anuncia alguns objetivos de médio prazo.

A missão do MAM São Paulo é colecionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível. Seus traços constitutivos, desde sua origem, se direcionam à produção da arte moderna brasileira, orientação que o MAM sustenta com a centralidade de seu acervo, ainda que atualmente esteja aberto a importantes contribuições contemporâneas e internacionais. Aliada a isso, destaca-se sua vocação como um museu de referência sobre os desdobramentos recentes no campo da arte e como plataforma de prospecção voltada a revelar novos artistas, principalmente nas edições do Panorama da Arte Brasileira. Esses dois vetores constituem as linhas de força para os programas de acervo e de exposição.

O MAM é um museu experimental, que questiona seus próprios limites, um espaço de inovação, focado em sustentar a liberdade artística e discussões relacionadas a seu processo de musealização. O museu se destaca por sempre elaborar projetos expográficos diferentes em suas mostras, promovendo o encontro do moderno com perspectivas artísticas contemporâneas.

A acessibilidade transversal é uma força distintiva da instituição, que se espalha em ações educativas dedicadas a promover o diálogo, a reflexão e a diversidade humana e cultural num espaço horizontalizado para todos os públicos. O projeto curatorial do MAM ocupa um espaço único não apenas do ponto de vista de sua história, mas em relação a sua atuação.

O MAM organiza exposições monográficas de artistas brasileiros em atividade com trajetória reconhecida e produção significativa no contexto

nacional e internacional. Do mesmo modo, realiza mostras temáticas, coletivas e monográficas de artistas com impacto sobre a história da arte brasileira. Além disso, o MAM concebe e realiza mostras com diferentes recortes do seu acervo, embasadas em pesquisas que buscam ampliar a compreensão de suas coleções, contribuindo para problematizar processos históricos e institucionais no campo da arte e da cultura.

Trata-se de um espaço propício para que as pessoas criem, pensem, reflitam, discutam arte, um lugar que valoriza as experiências vividas presencialmente, mas que recentemente também tem se destacado por ações pioneiras no campo digital. O MAM é o primeiro museu no Brasil a elaborar uma mostra no Minecraft, combinando ações educativas e curatoriais com *games*. É também a primeira instituição a realizar uma exposição de realidade aumentada, que ocupou todo o Parque Ibirapuera.

Recentemente, o MAM passou por um processo de profissionalização de sua governança e gestão, assim como de fortalecimento de sua marca. Elaborou uma política de aquisição e se tornou um museu ainda mais próximo dos seus frequentadores, sem esquecer de sua identidade ligada aos artistas, intelectuais e apreciadores da arte.

O MAM tem estabelecido diálogos e parcerias com as instituições que estão a sua volta, construindo um elo entre museus e fortalecendo o polo cultural do Parque Ibirapuera, com ações em conjunto com

a Bienal de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da USP e o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo. Além disso, tem marcado presença no interior do estado de São Paulo, principalmente por meio de colaborações com o SESC. O próximo passo é um processo de internacionalização mais intenso, com mostras itinerantes e parcerias não apenas com instituições de outros estados, mas também de outros países.

A partir da realização de pesquisas com os seus frequentadores, o MAM sabe do desafio de se aproximar cada vez mais do público jovem com ações curatoriais e educativas. Embora o museu não pretenda ser gigantesco e nem possuir diversos espaços pela cidade, tem desafios nos próximos anos em relação à adequação e ampliação de sua sede, com instalações compatíveis com a sua envergadura e seu acervo. Com isso em vista, o museu tem trabalhado para garantir sua sustentabilidade financeira e perenidade e, aos poucos, tornar-se menos dependente das leis de incentivo à cultura.

A ressignificação do passado, tornando presente sua história e engajando cada vez mais pessoas para participar da instituição em seus diversos programas de relacionamento, reforça a nossa identidade como um museu plural e democrático. Publicações como esta certamente proporcionam experiências memoráveis, fazendo que o MAM esteja presente em nossas vidas por meio de seus livros e suas edições exclusivas. Que nos próximos 75 anos o MAM se torne sempre mais inclusivo, diverso, acolhedor e afetuoso.

Museu de Arte Moderna de São Paulo: esboço de uma história institucional

German Alfonso Nunez
Organizador e pesquisador

É fácil se perder no autorretrato institucional. Teleológicos e panegíricos, esses textos normalmente apontam para trajetórias heroicas, desprovidas do contraditório, apesar dos percalços usuais. Isso parece ainda mais verdadeiro em relação àquelas que fazem da cultura o seu metiê. Também é o caso, é claro, dos museus.

Personificados e abstraídos de sua realidade social, museus são por vezes pintados como entidades etéreas e eviternas. Descoladas das preocupações mundanas, suas histórias destacam esforço e altivez, denegando os interesses e as disputas que fazem parte da arte. Apresentando museus como verdadeiros agentes — acima da capacidade de estruturação admitida por algumas correntes teóricas —, tais retratos acabam por obscurecer as suas coxias, velando a dinâmica que se opera nos bastidores.

A natureza da pessoa jurídica possivelmente contribua para isso. Não restritas aos limites biológicos, essas persistem, perpassando, por vezes, várias gerações. No caso particular dos museus, em que persiste algo além daqueles índices comuns a instituições — como marcas, símbolos, edificações etc. —, esse cenário pode ser exacerbado. Acervos são, afinal, uma trajetória materializada que infreqüentemente é desconstruída.

Tal continuidade histórica pode nos levar a pensar os museus como entidades coerentes em sua trajetória, fazendo com que ignoremos os seus pontos de inflexão, tensão e conflito. Dada a centralidade dessas instituições no campo artístico, que por certo influenciam no arranjo de poderes, demarcando a linha entre o legítimo e o ignorado, esse retrato uníssono não apenas se torna corriqueiro como também é utilizado para defender um ou outro julgamento. Iluminando mais o ponto de vista daqueles que interpretam do que a própria história da instituição a que se dirigem, tais esforços inviabilizam uma leitura

nuançada do percurso e do desenvolvimento de espaços que são, por excelência, disputados, negociados e cobiçados.

É desse contexto que nasce este livro. Por meio das diversas perspectivas que guiaram o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em seus 75 anos, aqui apresentamos uma história que evidencia a polissemia e a dissonância que integram o desenvolvimento de qualquer instituição. Este livro comemorativo, em outras palavras, não busca o retrato de um museu único, estático, mas sim uma instituição que foi concebida e construída por muitas — e por vezes discordantes — mãos.

Assim, reunimos alguns dos críticos, diretores, curadores, bibliotecários, educadores, jornalistas que, em algum momento de suas trajetórias pessoais, estiveram em contato, direcionando ou criticando, o andamento do museu. Valendo-se dessa seleção de indivíduos que buscavam influenciar o percurso do museu — tanto de dentro quanto por fora, tanto nos bastidores quanto publicamente —, nosso trabalho aponta para as proposições e contestações que, eventualmente, resultam em exposições, aquisições, eventos, reformas, projetos etc. O resultado é uma coleção de fontes primárias, escritas em resposta às demandas de então, mas que apontam para mudanças de rumo na trajetória do museu.

Vale destacar, entretanto, que a seleção de um ou outro texto não indica um alinhamento automático com as ideias ali expostas. Em outras palavras, não se trata de subscrever uma ou outra posição, valorizar

essa ou aquela perspectiva. Uma vez que o MAM é uma instituição imprescindível para a compreensão da arte brasileira, ontem e hoje, esse esforço busca também iluminar diacronicamente a dinâmica da própria arte brasileira e suas discussões, tocando assim em vários de seus debates ao longo desses anos: sobre a função educativa de museus; a respeito do papel da Bienal de São Paulo e de eventos internacionais na arte local; acerca do mecenato privado e da personalização de instituições culturais; em relação à posição de curadores, diretores e artistas na vida de museus; quanto à representatividade e acessibilidade nas instituições da arte; sobre a natureza de coleções e museus de arte moderna etc.

Apesar de ser um recorte enviesado da história da arte nacional, é difícil negar o papel privilegiado do museu nessas contendas. Sendo o museu um dos vértices que reuniu vários daqueles atuantes nessas questões, discuti-lo vai além da historietta e pode nos servir de prisma para iluminarmos diversos aspectos da arte brasileira durante o período. Um olhar, portanto, que aponta para ideias no calor do momento — ou, pelo menos, bem próximo a elas. Desse modo, ao longo do livro, o leitor perceberá que alguns desses tópicos persistem em nossa seleção, espelhando debates vistos em outras searas do campo artístico. Apresentados ao longo de cinco capítulos cronologicamente ordenados, divididos tanto por convenção historiográfica quanto por mudanças internas significativas na administração e condução das atividades do

museu, o material que apresentamos aqui fornece subsídios para iniciarmos um debate sobre o desenvolvimento da instituição. Nessa nossa breve introdução passaremos por cada um desses capítulos, contextualizando de maneira geral as encruzilhadas encontradas em cada instante dessa história e apontando para alguns dos textos selecionados — além de outros que ficaram de fora pelas mais diversas razões.

CAPÍTULO 1 PREÂMBULO DE UMA HISTÓRIA

Ao apresentar brevemente o clima cultural que antecede a fundação do museu em 1948, nosso primeiro capítulo funciona como uma espécie de preâmbulo para nossa história. É difícil compreendermos a fundação do MAM sem levarmos em consideração a maneira com que a cena artística — invariavelmente paulista — se dava nas décadas anteriores. De certo modo, o museu é gestado ali, nas primeiras décadas do século XX, apesar de sua fundação posterior.

Como bem escreve **Paulo Mendes de Almeida** em um de seus textos selecionados para essa nossa edição, foi desde 1917, a partir da “insurreição” da exposição de Anita Malfatti, que se iniciava “um ambiente de todo em todo favorável a uma iniciativa mais ambiciosa [...] de caráter permanente”.¹ Paulo Mendes se referia, por certo, não apenas ao museu, que estava sendo semeado “sem deliberado propósito”, mas a toda a cena que se desenvolve na São Paulo que caminhava a passos largos em direção àquela metrô-

pole internacional do meio do século.

Sem entrarmos no mérito da genealogia proposta por Almeida, por certo uma série de acontecimentos indicavam a ebulição local. Além, é claro, da Semana de Arte Moderna de 1922, temos também a Sociedade Pró-Arte Moderna, a SPAM (1932), o Clube dos Artistas Modernos, CAM (1932), o grupo Santa Helena (1934), o Salão de Maio (1937, 1938 e 1939), a Família Artística Paulista (1937), o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo (1937), o Clube dos Artistas e Amigos da Arte (1948) etc.

Toda essa série de agrupamentos apontava para a maturação de um campo artístico que, como sabemos, era delineado nas décadas anteriores. Como defende Sergio Miceli, já a partir do final do século XIX, se desenvolve na cidade de São Paulo o embrião de um mercado de arte similar àquele encontrado na Europa, além de instituições especializadas na formação de artistas, exposição e comércio de obras.² Ainda que discutivelmente ancorado em um mecenato acanhado, que restringia as experimentações mais radicais,³ e apesar das mais recentes discussões acerca o ‘paulistocentrismo’ da historiografia,⁴ foi São Paulo que reuniu as condições econômicas e sociais que privilegiam o agrupamento e adensamento dessas correntes novas, “movimentos de renovação, que violentam os padrões vigentes”.⁵

É nesse contexto que intelectuais, escritores e críticos passam a argumentar a favor de museus. Lembra Aracy Amaral que em São Paulo, “Mário de Andrade e Sérgio Milliet, nos anos 30, reivindicam, um, museus

didáticos, com reproduções, e o outro a necessidade de museu de arte contemporânea”.⁶ **Oswald de Andrade** também, por exemplo, em texto reproduzido nesta primeira seção e datado de 1931, deixa claro sua opinião a respeito da necessidade de um museu de arte moderna em São Paulo.⁷ Dentre os vários argumentos apontados por um dos nomes mais reconhecidos do modernismo literário, é visível a sua preocupação com a “educação” tanto de artistas quanto do público em geral. Por certo favorecendo uma educação estética enviesada, Oswald de Andrade diagnosticou uma marcante ausência de espaços dedicados à arte na cidade, onde público e estudiosos pudessem ter acesso integral a obras de mestres, tanto clássicas quanto modernas. A resistência ao moderno, em sua visão, tinha a ver justamente com o desconhecimento do que se tratava a arte moderna. A panaceia para esses males, o museu, poderia não apenas educar e cultivar o apreço pelo modernismo artístico, mas também colocar o Brasil em uma posição mais destacada no cenário artístico global.

Outras duas pequenas crônicas de **Luís Martins** ecoam as opiniões de Oswald. Escritas quase 15 anos mais tarde,⁸ trazem à tona o fato de haver coleções privadas, porém não públicas. É necessário, entretanto, prestar atenção ao momento em que esses textos foram publicados, pois ali o modernismo não era mais o movimento de revolta de antes, mas já uma faceta central da arte brasileira. Martins ironiza que “onde primeiro ecoou o grito de emancipação modernista, em 1922, mereceria um

pequeno, um modesto, um bem simplesinho museu de arte moderna”.⁹ Com aquele tom um tanto paternalista comum a críticos da época, aponta que o povo, inculto, encontraria no museu um remédio.

Os textos de Martins reverberavam na cena cultural paulistana. Um segundo texto de Paulo Mendes de Almeida, presente nesse capítulo, toca em alguns desses acontecimentos.¹⁰ Conta ele que, enquanto várias publicações e vozes literárias apoiavam o movimento modernista, a esfera das artes plásticas em São Paulo durante as décadas de 1930 e 1940 era principalmente organizada em coletivos. Francisco Matarazzo Sobrinho então, já em 1944, teria a ideia de criar um museu de arte moderna, oferecendo sua coleção pessoal como base, mas o plano não avançou. Aponta ele também que a discussão foi reavivada na imprensa por Luís Martins, que sugeria a criação do museu, mas que enfrentou resistência, incluindo a do prefeito Abrahão Ribeiro. O escritor Monteiro Lobato, conhecido por sua postura crítica em relação ao modernismo, entrou no debate, apoiando a posição do político. O debate intensificou-se, com várias figuras importantes da cultura paulistana tomando posições diversas. A discussão, cheia de desentendimentos e divergências, com o tempo perdeu fôlego, mas a ideia do museu não se concretizou até anos depois.

Apesar dessas súplicas não terem sido atendidas à época, a figura de **Francisco Matarazzo Sobrinho**, o Ciccillo, brevemente citada por Paulo Mendes, estaria para sempre relacionada à história do museu.

1 ALMEIDA, 1976a, p. 203.

2 MICELI, 2003.

3 Ibid.

4 FISCHER, 2022.

5 ALMEIDA, 1976a, p. 204.

6 AMARAL, 1988, p. 12.

7 ANDRADE, 2011, p. 299-301.

8 MARTINS, 2009b, p. 77; MARTINS, 2009c, p. 269.

9 Id., *ibid.*

10 ALMEIDA, 1976b, p. 213-218.

A história é notória e muitas vezes repetida. Foi ele que, junto a **Yolanda Penteado**, viabilizou a empreitada cultural. Normalmente essa união é contada por meio do binômio Ciccillo e Yolanda que equivaleriam, respectivamente, à união do capital econômico e do capital cultural, a nova elite industrial e a antiga elite agrária ou, ainda, a família imigrante e a quatrocentona.

O primeiro contato do casal, entretanto, se deu por razões econômicas. No contexto histórico da década de 1930, Yolanda Penteado, diante da crise econômica desencadeada pela queda da bolsa de Nova York em 1929 e das sucessivas crises na produção de café no Brasil, assumiu a administração da fazenda de sua família, a *Empyreo*, em uma situação precária. Optando por uma estratégia audaciosa, substituiu os pés de café em declínio por cultivos alternativos, como o algodão, a mandioca e a seda. Em sua busca por alguém para administrar a parte comercial de seus empreendimentos, encontrou em Francisco Matarazzo Sobrinho, o parceiro ideal. Como coloca Marcos Mantoan, a “negociação com o empresário italiano lhe proporcionou um contrato de compra da matéria-prima e outro de casamento”.¹¹

Outros projetos, entretanto, aproximariam o casal. Inicialmente, Yolanda já estava inserida nos círculos da intelectualidade modernista desde jovem, enquanto Ciccillo, até então, tinha um interesse mais voltado para a arte acadêmica. O matrimônio, que ocorreu em 1947, marcou uma mudança significativa na ação cultural de Ciccillo. Influenciado por Yolanda¹² e

instigado pelo convívio com intelectuais como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet,¹³ seu foco muda para a arte moderna. Para Ciccillo, essa mudança permitiu-lhe distinguir-se dos demais membros do clã familiar e projetar culturalmente o sobrenome.¹⁴ A mudança também o ajudava a distinguir-se de Assis Chateaubriand, concorrente na arena cultural e cuja abordagem para o colecionismo seria mais historicamente orientada. A estratégia, entretanto, era arriscada, e provavelmente foi bastante repensada ao longo do tempo que antecede a fundação do museu. Podemos ilustrar o arrojado desse investimento por meio de uma carta de Léon Degand a Ciccillo, enviada em 1947.¹⁵ Nesta percebemos a hesitação do mecenas entre a argumentação do crítico que ocuparia o cargo de primeiro diretor do MAM. De acordo com Aracy Amaral, nessa carta Degand apresenta suas credenciais ao mesmo tempo em que tenta acalmar as preocupações de Ciccillo, que estaria incerto quanto ao projeto de museu, uma vez que “um de seus parentes” havia feito uma importante doação de obras à cidade de São Paulo recentemente. Provocando Ciccillo, Degand argumenta — provavelmente aludindo ao MASP de Chateaubriand — que o foco explícito no moderno era um diferencial importante do projeto. Explicitando os possíveis retornos dessa aventura, o crítico belga afirma, por exemplo, que museus similares na Europa tinham importantes lacunas em suas coleções. Isso ele relaciona ao caráter públicos dessas empreitadas, diferentemente do de Nova York, “um dos mais belos museus do

mundo em seu gênero” e que “não é criação oficial, mas de particulares”. Continua Degand, seduzindo Ciccillo com os possíveis lucros simbólicos da operação, que: “Cabe, portanto aos particulares — pois que os poderes oficiais se revelam incapazes — estabelecer por si próprios coleções de arte moderna e reuni-las em museu onde as autoridades oficiais não têm nenhum direito de olhar, mas que são acessíveis ao público. Creio, em consequência, que há uma razão a mais para o público de seu país, e para a arte moderna, para que o senhor não renuncie a seu projeto e estabeleça uma fundação em boa e devida forma. Com a condição, bem entendido, de que não tema ser realmente moderno, isto é, dar espaço a todas as tendências, sobretudo às mais radicais e mesmo às mais jovens. Garanto-lhe que o senhor não será imitado, se for audacioso. A princípio haverá críticas. A defesa da arte moderna é uma luta. Mas, a seguir, sua clareza será louvada [...]”.¹⁶

Esses passos que antecedem a fundação do museu, que ainda estava relacionado a um período de estadia do casal na Europa, são contados aqui na voz da própria Yolanda, por meio de uma seleção editada de sua autobiografia.¹⁷ Nesses relatos, Yolanda Penteado narra a fundação do MAM e da Bienal como acontecimentos naturais, sem grandes planejamentos, quase casuais. Denegando os investimentos tanto da ordem simbólica quanto financeira, ela alimenta o que viria ser esse mito fundador por trás dos grandes mecenas, desinteressados de tudo que não seja a

própria arte. A importância dessa atuação junto ao campo artístico é notadamente muito cara à Yolanda. É assim que ela fecha sua autobiografia, justamente com uma nota a respeito da sua atuação, seu legado, em que celebra o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), responsável por receber o primeiro acervo do MAM.

Outras partes, entretanto, também possuíam interesses na formação do MAM. Dessas, a mais notória seria o governo estadunidense e seu preposto na região, Nelson Rockefeller. Com uma agenda política própria e com um projeto missionário para a região, o “amigo americano” jogava aquele jogo de diplomacia cultural típico da Guerra Fria cultural que buscava afastar as elites intelectuais locais da nefasta influência soviética.¹⁸ Foram várias as doações de obras e conversas com a *intelligentsia* local a fim de convencer e promover a ideia de um museu de arte moderna.¹⁹ Com uma ação que ia muito além da econômica, Rockefeller buscava a sedução dos locais e, nesse contexto, museus, “cidadelas da civilização”, na expressão de Franklin Roosevelt, serviam de farol para a promoção de uma modernidade — capitalista e ocidental — que afastaria o Brasil de qualquer tentação ou flerte *siniestro*. Como coloca Aracy Amaral em conversa com Yolanda Penteado, quando questionada a respeito de uma suposta influência de Rockefeller, Yolanda lhe responde que “era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas,

11 MANTOAN, 2016, p. 44.

12 AMARAL, 1988, p. 15.

13 DURAND, 1989, p. 131.

14 Id., *ibid.*, p. 133.

15 Degand apud AMARAL, 1988, p. 16-17

16 *Ibid.*

17 PENTEADO, 1976.

18 TOTA, 2014.

19 AMARAL, 1988.; TOTA, 2014.

os artistas locais naturalmente se distanciarão de ideias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais [...]”.²⁰

As diferentes agendas desses personagens, assim, parecem corporificadas na fundação da instituição que se concretizou em 1948, com seu primeiro endereço jurídico sendo a própria residência do casal Yolanda e Ciccillo e a sede *de facto* sendo um espaço na rua 7 de Abril, sede dos Diários Associados de Chateaubriand. A desejada visibilidade foi certamente alcançada e se aceleraria nos anos seguintes, em especial com a projeção internacional da Bienal. Esses primeiros instantes, entretanto, são capturados em três outros textos que finalizam essa nossa primeira parte. Esses textos, de **Sérgio Milliet** e **Yvonne Jean**, oferecem uma visão abrangente da evolução e do impacto cultural dos museus de arte no Brasil, particularmente em São Paulo.

Em seus textos, Milliet, que teve intensa conversa com Rockefeller ao longo dos anos 1940,²¹ discute a criação e os objetivos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), enfatizando o papel de Francisco Matarazzo Sobrinho na sua fundação e desenvolvimento. Ele destaca o acervo diversificado do museu e o seu amplo programa de divulgação artística e educação cultural. Enquanto o primeiro texto foca mais nos programas e coleções do MAM, o segundo aborda também a tentativa frustrada de Nelson Rockefeller de doar obras para São Paulo. Nesse cenário o MAM se apresentou como uma solução para tal, destacando assim sua capacidade

de atrair público e de servir como um catalisador para a arte contemporânea brasileira. Yvonne Jean, por sua vez, expande essa discussão para incluir o desenvolvimento dos museus de arte no Brasil como um todo. Ela argumenta que os novos museus da cidade assumem um papel transformador na sociedade, não apenas exibindo arte, mas também educando o público e mudando mentalidades. Ambos os autores concordam que os museus de arte moderna no Brasil são mais do que meros espaços de exposição; são instituições culturais vivas que interagem com a comunidade de maneiras significativas e diversas. Eles não só serviriam como plataformas para a arte contemporânea, mas também como espaços de educação, resistência e transformação social.

CAPÍTULO 2 A BIENAL E A DOAÇÃO DO ACERVO

Na segunda parte do livro, destacamos os primeiros anos do museu e aquele evento que, finalmente, marcaria a sua sorte. Estamos falando, é claro, da Bienal de São Paulo e a consequente doação do acervo do MAM para a USP.²² Trata-se de um período tanto de celebração quanto de preocupação e, invariavelmente, de disputas e críticas em relação ao comando do museu e o papel cada vez mais central da Bienal em suas funções e orçamento. Para Aracy Amaral, essa fase do museu é marcada pelo atrito entre o autoritarismo de Ciccillo e os colaboradores do museu,²³ algo que seria constante também nas Bienais. A contínua troca de diretores durante esses anos,

20 AMARAL, 2002, p. 20.

21 AMARAL, 1988.

22 Detalhes dessa história foram recentemente contados em: MAGALHÃES; BROGNARA, 2022.

23 AMARAL, 1988, p. 25.

além de sua repercussão pública, ilustra bem a tensão dentro da instituição durante o período.

O primeiro diretor, Léon Degand, após inúmeros atritos com Ciccillo, dá espaço para **Lourival Gomes Machado**, que assumiria a direção artística por dois anos, entre agosto de 1949 e setembro de 1951, saindo logo após a primeira Bienal. Alguns meses depois de sua saída, ele denunciaria o personalismo de Ciccillo em uma entrevista ao jornal *Folha da Manhã*, aqui reproduzida.²⁴ Reclamando de falta de autonomia, diz ter cumprido sua tarefa e alerta: ou os novos encarregados empreendem uma “tarefa de ordem pública” ou “se conformam com serem os acólitos” de uma empreitada simpática, porém sem muita importância. Esse desabafo certamente pode ser contrastado com outro artigo, também reproduzido aqui, quase dois anos antes, de 1950,²⁵ muito mais otimista quanto ao futuro do MAM e da Bienal.

Em outro texto seu republicado aqui, o crítico, que ainda estaria envolvido com o MAM até 1959, oferece uma avaliação detalhada da exposição do acervo do museu como constituído em 1955.²⁶ Ali critica a falta de coerência e organização na apresentação das obras, questionando a decisão de exibir o acervo como uma “coleção coerente” em vez de um conjunto de peças individuais. Ele argumenta que essa abordagem não só abre o museu a críticas, mas também confunde os visitantes. Isso porque, na sua interpretação, a coleção se mostra inconsistente, tanto no valor individual das obras quanto em relação ao

recorte histórico delas — uma interpretação que, como podemos ver ao longo do livro, parece se repetir de uma maneira ou de outra. Nesse texto é também interessante notar a relação entre Lourival Gomes Machado e o mecenas, quando o texto chama atenção para as limitações financeiras e organizacionais do museu, que é mantido por seu único financiador, assim como na época em que serviu de diretor.

Após a sua saída da diretoria, **Sérgio Milliet** assumiria a direção artística em 1952, enquanto **Wolfgang Pfeiffer** ocuparia a diretoria técnica do museu. De Pfeiffer selecionamos um texto que, apesar de bastante citado, dificilmente é encontrado.²⁷ Preparado para uma publicação comemorativa dos primeiros 10 anos do museu, neste escrito, para além das disputas, Pfeiffer aborda a importância das atividades didáticas em museus de arte moderna, com foco no MAM. Segundo o autor, essas instituições têm um papel crucial não apenas na exposição de obras, mas também na educação do público e em sua aproximação em relação a elas. Isso seria especialmente relevante em um contexto como o do Brasil, em que o contato com a arte ainda era um privilégio. Citando a formação de monitores já àquela época, o texto não é apenas uma descrição das atividades do MAM, mas também uma defesa do valor intrínseco da educação artística e da necessidade de instituições culturais envolvidas em desempenhar um papel ativo nesse campo. Ele argumenta que a educação em arte não é apenas uma “brincadeira ou passatempo”, mas uma “ocupação com problemas

24 MACHADO, 1952, p. 6.

25 MACHADO, 1950, p. 4.

26 MACHADO, 1955.

27 PFEIFFER, 1958.

importantes” que podem levar à produção artística. Dito isso, Pfeiffer também reconhece as limitações materiais e humanas enfrentadas por essas instituições, sugerindo a necessidade de mais apoio e recursos para expandir esses programas educativos.

Do Rio de Janeiro, alguns meses antes, a crítica Maria Eugenio Franco parece corroborar com essa ressalva de Pfeiffer. Ela, entretanto, talvez por não fazer parte dos quadros do museu, expressa com mais clareza essa preocupação com a falta de engajamento público — dessa vez focando na IV Bienal, especificamente.²⁸ Em sua crítica, quase que em tom de manifesto, atribui essa falta de interesse à ausência de didatismo e publicidade adequados. Franco critica a Diretoria Executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo e Ciccillo por não investir mais em atividades educativas e sugere que a imprensa e o governo deveriam desempenhar um papel mais ativo. O texto pode ser lido como um apelo à ação direcionado aos vários envolvidos e mostra que as celeumas envolvendo o evento não eram apenas advindas da dinâmica interna da instituição.

Apesar desses ruídos, é difícil negar o impacto que o MAM e a Bienal tinham na vida artística da cidade. Ao passo que críticas quanto ao alcance dos projetos educacionais eram válidas, é importante notar o papel dessas primeiras ações, também em direção a uma profissionalização da classe, e que teriam efeitos

duradouros. Maria Cecília França Lourenço, por exemplo, lembra do papel da Escola de Artesanato do MAM (1952-1959), na qual estudaram vários alunos que teriam papel relevante na vida artística da cidade.²⁹ Em um texto reproduzido aqui,³⁰ escrito em 1951 e republicado em 1969, Lourival Gomes Machado descreve o impacto da Bienal nesse sentido, como vetor que internacionaliza e profissionaliza a arte brasileira, estabelecendo a cidade como um centro artístico global. Apesar de sublinhar os desafios logísticos e materiais, o autor lembra que a Bienal atraiu 21 delegações internacionais e foi considerada um sucesso pelo seu alcance e visibilidade, tanto dentro como fora do país.

É certo que podemos dizer que o evento e o museu tiveram impacto significativo na imagem do seu mecenas, cada vez mais atrelada e investida no sucesso da Bienal. Se por um lado seu contato próximo com o prefeito Armando Arruda Pereira foi responsável pela cessão do nobre terreno do Trianon, utilizado na primeira Bienal em 1951, podemos argumentar que o sucesso da Bienal ajudou a projetar Ciccillo à Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo e proporcionou o convite do governador Lucas Nogueira Garcez de transformar a Bienal em evento permanente.³¹ Foi desse movimento que adveio a construção do Ibirapuera, seus edifícios e, eventualmente, a ênfase de Ciccillo na Bienal, em detrimento do museu.

28 FRANCO, 1957, p. 10.

29 LOURENÇO, 1994, p. 217.

30 MACHADO, 1969, p. 3.

31 Lembra Duran que esses sucessos deveriam ser muito impressionantes no seio familiar: não se esperava que um filho de imigrantes, com forte sotaque estrangeiro, apesar de toda riqueza, comandasse as comemorações do aniversário da cidade. Para isso

A Bienal e o MAM começaram a se distanciar a partir de 1961, com os primeiros movimentos em direção a se constituir uma fundação específica para gerir a exposição, que cada vez mais demandava recursos e a atenção. Com um projeto inicial esboçado pelo então secretário do Conselho Nacional de Cultura, Mario Pedrosa, a Bienal se tornou Fundação em 1962, em um movimento que pode ser descrito como um “divórcio litigioso”.³² É daí que se inicia o maior trauma da história do MAM: a doação do seu acervo e a tentativa de dissolução da entidade, em 1963.

Assim, é necessário lembrar que a situação do museu era cada vez mais precária e já vinha deteriorando anos antes da doação à USP. Junto às críticas em relação ao crescente “gigantismo” das Bienais, que demandava mais e mais recursos,³³ era também notória a influência do círculo de pessoas próximas a Ciccillo, em detrimento dos críticos e intelectuais que colaboravam com a instituição. Aqui a figura de Wanda Svevo, em conflito com Paulo Mendes, parece ser importante: em depoimento a Aracy Amaral ele parece ter dado ultimato a Ciccillo, que escolhesse entre ela ou ele.³⁴ Diante da precarização financeira do museu, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida e toda a diretoria se demitiram em 1959, abrindo espaço para Mario Pedrosa que, como vimos, já pensava na separação entre o museu e a Bienal e uma maneira de desvincular os caixas da Bienal e do MAM.³⁵

quatrocentões eram esperados — e por certo houve ruídos. A ambição política, inédita para o clã até então, era palpável. Em: DURAND, 1989, p. 132.

32 ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 93.

33 Id., *ibid.*, p. 93-99.

34 AMARAL, 1988, p. 50, nota 22.

35 ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 96.

A relação entre antigos e novos diretores por vezes também dava sinal de estremecimento. Respondendo a uma entrevista de Pedrosa após a sua posse, em que o crítico considerava que o museu negligenciava a conservação das obras do seu acervo, Paulo Mendes de Almeida defende a sua gestão e, apesar do tom bastante polido, parece apontar para um certo oportunismo de Pedrosa, que estava a poucos dias no cargo.³⁶ Reproduzida aqui, essa carta alerta ao leitor que fora convidado a voltar ao museu pelo próprio Pedrosa, e por essa razão se diz surpreso com as críticas do colega, que sabia bem dos problemas da instituição. Aponta que, como Pedrosa, também considera o acervo como um dos problemas principais do museu. Porém, apesar dos avisos à presidência, que sempre se irritava quando confrontada com a ideia de que o “Museu é mais importante que a Bienal”, nada fez para remediar a situação. Lembra Paulo também que, apesar da sua posição, nunca guiou a formação do acervo, tendo este sempre estado a cargo de Ciccillo e seus investimentos pessoais, sucessivamente conectado com “conhecidas figuras do mundo das artes plásticas, bem entendido, do seu comércio em São Paulo, à minha revelia e com meu total desconhecimento”.

Pedrosa, como sabemos, também não conseguiu salvar o museu. Após a fatídica assembleia de 23 de janeiro de 1963, o acervo viria a ser doado à USP e, depois

36 ALMEIDA, 1960, p. 2.

disso, o MAM passaria a existir somente em nome. **Luís Martins**, que à época fazia parte do conselho deliberativo, relembra esse acontecimento aproximadamente um mês depois, em crônica republicada aqui.³⁷ Lamentando o ocorrido, diz que o museu morria pelo sucesso da empreitada: sua “criatura” se tornava maior que ele mesmo. Adianta, assim, um dos argumentos que seriam usados por aqueles que se manifestaram a favor da continuidade do museu: que a Bienal não é uma instituição, mas sim uma “promoção” apenas. Criticando a separação desde o princípio, argumenta que a Bienal deveria ser parte do MAM para manter sua continuidade e eficácia.

Pedrosa também sentiria a necessidade de falar sobre o ocorrido. Em comunicação republicada em jornais e também aqui,³⁸ aponta para a indiferença e o egoísmo da elite brasileira, acusada por ele de não apoiar suficientemente as atividades culturais, em contraste com seus investimentos em luxos pessoais. Lembra que foi o “otimismo e entusiasmo clarividentes” de Ciccillo, “então um desconhecido”, que consolidaram a arte moderna no país, mas que isso, então, era pequeno em relação ao que poderia ser feito por outros membros dessa elite. Rememorando seus antecessores e suas contribuições, aponta para o seu projeto de criação de uma Fundação Bienal, que seria um organismo não executivo e responsável apenas pela administração de fundos. A ideia era que essa fundação trabalhasse em conjunto com o MAM para organizar as Bienais. No

entanto, essa sugestão não foi adotada. Meses depois Ciccillo retomou a ideia de uma fundação, mas de caráter privado, enquanto o MAM continuaria como uma sociedade civil. Matarazzo assumiria a presidência da Fundação Bienal e passaria a gestão do MAM para novas mãos. Isso marcou o início de um período difícil para o museu, durante o qual se procurou, sem sucesso, um substituto para Matarazzo entre banqueiros, industriais e outros homens de posse. Como consequência, a “assembleia aceitou a brutalidade do fato: o Museu tinha de encerrar suas atividades porque já não podia contar com quem lhe desse dinheiro — perto de 1 milhão de cruzeiros mensais — para continuar aberto e funcionando”.

O museu, como sabemos, persistiu. Em carta direcionada ao crítico Jayme Maurício, reproduzida aqui, Pedrosa diz não fazer parte desse novo esforço, mas que servia apenas como “consultor-técnico” desse novo grupo. Deixa, entretanto, a porta aberta para um futuro convite, onde “será talvez a minha vez de assumir responsabilidade no empreendimento”, algo que, como sabemos, nunca aconteceu.³⁹ Esse percurso todo é revisto anos mais tarde, em 1967, por Paulo Mendes de Almeida,⁴⁰ que retornaria a esses eventos em uma das primeiras tentativas de compreender o sentido dessa história. É ele — e não Pedrosa — uma das principais figuras da nova fase do museu em sua sede no Ibirapuera.

37 MARTINS, 2009a, p. 359-60.

38 PEDROSA, 1963, p. 12.

39 PEDROSA, 1964, p. 4.

40 ALMEIDA, 1967, p. 2.

CAPÍTULO 3

A NOVA CASA E OS PANORAMAS

Findada a doação do acervo, entre os anos de 1963 e 1969 vemos um movimento intenso de bastidores. Primeiramente, houve o esforço empreendido em reaver o acervo (o que nunca aconteceu) e, em segundo lugar, em resguardar o nome da instituição (o que de fato ocorreu, rapidamente) por meio de sua reestruturação. Se ainda em 1966 um “grupo de sócios do Museu de Arte Moderna de São Paulo, não se conformando com a doação do acervo artístico daquela entidade” à USP, propunha “uma ação visando a declaração de nulidade da assembleia do MAM em que foi decidida” a doação, já em 1963, alguns meses após este fatídico acontecimento, havia um esforço para se resgatar o museu. Em assembleia geral extraordinária de sócios, no dia 16 de maio daquele ano, Luiz Lopes Coelho — no papel de procurador de Matarazzo Sobrinho — informa os presentes que a sociedade mantinha “intacta a sua personalidade jurídica” a despeito da doação do acervo e que, “portanto, se encontra nas suas prerrogativas de direito”. Dessa assembleia fica decidida a nova diretoria, focada na reestruturação, em que algumas figuras se destacam: o presidente Oscar Pedroso Horta, o vice-presidente Júlio de Mesquita Neto,⁴¹ o tesoureiro Carlo A. Tamagni⁴² e os diretores Joaquim Bento Alves de Lima Neto, Paulo Mendes de Almeida e Trajano Pupo Neto.⁴³

41 Que comporia a direção do museu por anos, além de ser vultoso doador da coleção por meio do jornal *O Estado de São Paulo*, com uma doação de mais de 600 ilustrações originais em 1972: CHIARELLI, 2001, p. 7-30.

42 Na qual a família doaria aquilo que Tadeu Chiarelli considera o “núcleo original” do acervo que se reconstitui, em 1967 (ibid., p. 18).

Em pesquisa recente,⁴⁴ constatamos que os responsáveis pela reconstrução do museu poderiam ser divididos em dois núcleos, a saber: um mais próximo do poder do Estado e do poder econômico, menos envolvidos com a vida cultural, mas muito envolvidos com a administração e os negócios que sustentam o museu, e um segundo núcleo que intermediaria a instituição com o resto do campo artístico, em especial os artistas e críticos que colaborariam com a reconstrução. Nesse período de resistência, entretanto, os nomes de dois irmãos, cada um representando um dos grupos, se destacam. **Arnaldo Pedroso D’Horta** e **Oscar Pedroso Horta**, representantes dos grupos intermediários e do poder, respectivamente, são bastante ativos em favor do museu durante o período anterior à nova sede. Primeiro Oscar, como agente que mobiliza seu capital político a favor do museu, organizando e coordenando uma série de ações e assembleias que buscam tanto fundos como uma nova casa para o museu, e depois Arnaldo, que em suas colunas justifica e defende a reconstrução da instituição.

Partem de Oscar Pedroso Horta, por exemplo, os primeiros contatos com o prefeito Faria Lima a fim de obter para o MAM uma sede definitiva. Ocupando primeiro as salas 703 e 704 do sétimo andar do Conjunto Nacional, cedido por José Tjurs e, depois, um escritório alugado no Edifício Itália,⁴⁵ a questão do espaço era um dos principais dramas do MAM. Não por acaso,

43 Todos membros regulares ao longo da presidência de Joaquim Bento de Lima Neto (1968-1974) e participantes ativos nas comissões de arte.

Para mais informações a respeito da constituição desses quadros dirigentes consultar: NUNEZ, 2023.

44 Id., ibid.

45 HORTA, V. d’, 1995, p. 34.

na abertura do primeiro Panorama de Arte Atual Brasileira em 1969 — um de nossos tópicos a seguir —, Oscar inicia seus agradecimentos com uma citação ao prefeito. Reimpresso aqui,⁴⁶ esse pequeno texto introdutório revisa os passos anteriores à mudança para a nova casa no Ibirapuera, celebrando alguns dos colegas do núcleo do poder que possibilitaram alguns eventos anteriores da instituição. Com bem mais detalhes, listando boa parte dos envolvidos e apontando para a deliberada omissão do nome de Ciccillo no discurso de Oscar Horta, o crítico Jayme Maurício, do Rio de Janeiro, reconta essa conturbada trajetória em outro texto aqui selecionado, apontando para essas “Coisas kafkianas, florentinas ou mafiosas da pujante São Paulo”.⁴⁷

Agora, se Oscar parecia ter esse papel de angariar as tropas, inclusive por meio de cartas direcionadas aos antigos sócios, era seu irmão Arnaldo quem oferecia a retórica belicista. Em relação a esse momento, é interessante pensarmos quais eram os motivos e argumentos mobilizados a favor do nome do museu que, de fato, só existia no papel. Afinal, especialmente nos anos próximos à doação, sem acervo e morando de favor, não restara nada do MAM além de sua marca, seu nome.

Uma das principais maneiras de Arnaldo justificar a necessidade do MAM era apontar para os problemas da Bienal e para a falta que o museu fazia. Em artigo de 1966 reimpresso aqui,⁴⁸ apropriadamente intitulado “Bienal sem MAM é circo de arte”, ele critica veementemente a organização das Bienais

de artes plásticas em São Paulo, apontando falhas como o gigantismo, a falta de foco didático e a gestão inadequada do evento. Reverberando assim a visão crítica de colegas,⁴⁹ Arnaldo sugere que muitos desses problemas se agravaram após a separação da Bienal em relação ao MAM. D’Horta argumenta que a estrutura burocrática da Bienal cortou laços vitais com artistas e críticos de arte que anteriormente atuavam dentro do evento, tolhendo seu potencial. Também em 1966, Arnaldo relacionaria a falta do museu com a falta de um critério educacional, formador, que era papel central do MAM, “hoje mais ou menos tolhido [e que] 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”.⁵⁰ Essa estratégia de contrapor o MAM com a Bienal seria mais tarde repetida ao longo desse período, em especial após o surgimento dos Panoramas, que coincidiam temporalmente com a Bienal.⁵¹ Em outro texto reproduzido aqui, escrito para o *Jornal da Tarde* em 1971, quando o museu já estava acomodado sob a marquise do Ibirapuera, Arnaldo resume o esforço, que equaciona o novo MAM a um esforço coletivo, não personalista.⁵² Em comentário obviamente direcionado a 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”.

Arnaldo estava certo em afirmar que o MAM era fruto de um esforço coletivo. Dito isso, algumas personalidades marcavam

— às vezes por meio de suas diferenças — mais o museu do que outras. Entre essas figuras, nesse momento específico da história do museu, talvez nenhuma tenha sido tão importante para seu desenvolvimento quanto **Diná Lopes Coelho**. Companhia de Luiz Lopes Coelho, amigo e procurador de Ciccillo naquela reunião da doação do acervo, e ex-cunhada de Paulo Mendes de Almeida, teoricamente o “conservador” do acervo do novo museu, Diná foi uma figura central durante esse período: foi a partir da contribuição dela que surgiu o Panorama de Arte Atual Brasileira, em 1969, ano em que o museu ressurgiu no Ibirapuera.

Aqui apresentamos, na voz de Diná, a sua versão sobre os acontecimentos. Em uma carta inédita direcionada a Vera d’Horta, autora de umas das primeiras histórias institucionais do museu nos anos 90, Diná, de modo ressentido, faz reprimendas à narrativa da historiadora. Para ela, pouco enfoque é dado à sua pessoa e, portanto, faz questão de lembrar algumas das ações que a levaram a bolar os Panoramas. Esses eventos são reiterados em uma entrevista também reimpressa aqui, na qual Diná também rememora o cotidiano e os problemas da instituição durante esses anos, desde seu esforço junto ao prefeito Faria Lima até as eventuais disputas com Aparício Basílio da Silva — figura central na fase seguinte do museu.

Considerando todos os problemas e dificuldades financeiras encontradas pelo museu durante essa época, reiteradamente lembradas nas assembleias e reuniões de

diretoria, o Panorama, como planejado por Diná, realmente contribuiu para a reconstrução do acervo. Além dos números crescentes de obras advindas por meio dos Panoramas,⁵³ em sua quase totalidade doações pessoais de artistas, por intermédio de Diná,⁵⁴ vemos também que o evento repercutia na mídia impressa, recolocando o MAM na pauta de críticos.

Aqui selecionamos três artigos que dão conta dessa recepção. O primeiro, de **Luiz Ernesto Kawall**, foca na figura de Diná. Com o sugestivo título “Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil”,⁵⁵ Luiz Ernesto descreve a diretora como uma figura central e dedicada no mundo da arte brasileira, especialmente em seu papel no MAM. Ela é retratada como uma pessoa incansavelmente ativa, atendendo a uma variedade de necessidades e consultas de artistas e colaboradores. Os outros dois artigos selecionados, ambos de Geraldo Ferraz, miram na instituição e no Panorama. No primeiro,⁵⁶ Ferraz destaca o papel do MAM como um espaço crucial para a arte moderna no Brasil, abordando a história do museu e incluindo sua relação com outros museus e bienais, e como ele se tornou um espaço para a arte contemporânea brasileira. Ali ele equaciona o Panorama como um índice da produção contemporânea, apesar de limitações do seu modelo — uma crítica que, por certo, seria repetida ao longo da década, de maneira cada vez mais forte. Seu segundo texto⁵⁷ trata novamente do Panorama de 1969, porém com uma ênfase distinta: além de contrastar com a X Bienal, a

46 HORTA, O. P., 1969, s.p.

47 MAURÍCIO, 1969, p. 1.

48 HORTA, 2000c, p. 138-9.

49 ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 93-95.

50 HORTA, A. P. d', 2000a, p. 108.

51 MAGALHÃES, 2018, p. 36.

52 HORTA, A. P. d', 2000b, p. 247-51.

53 Um olhar aprofundado sobre esses números pode ser encontrado em: NUNEZ, 2023.

54 Vale destacar as várias cartas endereçadas a Diná no acervo da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, nas quais o contato próximo com vários artistas é evidente.

55 ERNESTO, 1971, p. 16.

56 FERRAZ, 1969a, p. 6.

57 FERRAZ, 1969b, p. 10.

fatídica Bienal do “boicote”,⁵⁸ Ferraz enfatiza o papel do museu na cena artística, algo que nos recorda dos argumentos de Arnaldo d’Horta de alguns anos antes, a convocar esforços para sua reconstituição.

Apesar desse sucesso, seria inverídico afirmar que o Panorama era incontestável, como Diná às vezes deixa transparecer em suas cartas e entrevistas. Já em 1969, por exemplo, questionamentos acerca da seleção de nomes, muitas vezes próxima ao círculo de sociabilidade de Diná, Paulo Mendes, Arnaldo e outros envolvidos com a instituição, eram levantados. O crítico Walmir Ayala, por exemplo, aponta para “amizade e prestígio social” como critério de seleção.⁵⁹ Igualmente, com o passar da década a própria ideia de “panorama”, que teve um papel crucial nesses primeiros anos, passa também a ser criticada. Como demonstra Paula Signorelli, tanto internamente, nos textos dos catálogos, quanto externamente, na mídia impressa, vozes questionavam o inevitável recorte da seleção de artistas.⁶⁰

Aqui apresentamos essa mudança em curso por meio de dois artigos, publicados institucionalmente. O primeiro,⁶¹ do crítico e físico **Mário Schenberg**, datado de outubro de 1978, discute a complexidade de se obter uma visão panorâmica da arte, especialmente desde a década de 1950. Schenberg argumenta que a dissolução dos grandes movimentos artísticos tornou quase impossível ter uma visão abrangente da arte. Ele

sugere que os Panoramas do Museu de Arte Moderna de São Paulo agora servem mais como apresentações de trabalhos individuais do que como visões abrangentes da arte.

O segundo texto, de **Luiz Seráfico**, presidente do MAM à época, introduz o catálogo da 12ª edição do Panorama no ano de 1980.⁶² Transparecendo os problemas financeiros que cada vez mais acometiam o museu ao final dos anos de 1970, Seráfico pede desculpas pela simplicidade do catálogo, mas defende que a melhor forma de transmitir a importância da arte é através das próprias imagens. O objetivo do Panorama, segundo ele, é oferecer uma visão abrangente do trabalho dos melhores artistas do Brasil. No entanto, ele reconhece as dificuldades inerentes a esse objetivo, como a ausência de artistas convidados e a impossibilidade de conhecer todos os artistas talentosos do país. Conclui afirmando que a organização fez uma tentativa sincera de acertar e que o resultado estaria aberto à avaliação. A mensagem subentendida é de humildade e abertura à crítica, bem como o reconhecimento das limitações inerentes ao projeto de oferecer um “panorama” abrangente da arte brasileira.

A crise financeira aludida no texto de Seráfico não era exagero. Vivenciando os impactos do choque do petróleo, o fim do “milagre econômico” e ainda sob o jugo da ditadura militar, o MAM se equilibrava, desde sua inauguração, sobre uma linha tênue: evidentemente, não podia alienar seu maior

patrocinador, o Estado. Além dos laços estreitos com o Estado mantidos por muitos membros do núcleo de poder do museu — que, inicialmente, apoiaram o golpe cívico-militar de 1964 —, esses indivíduos também tinham conexões e afinidades estéticas com gerações anteriores, particularmente da primeira metade do século XX. Isso levaria, mais tarde, a que os Panoramas dessa época fossem considerados conservadores, uma visão que consideramos injusta. Se, por um lado, obras radicais dos anos 60 e 70, especialmente as de cunho político, ameaçavam a instituição que competia por recursos provenientes das esferas municipal, estadual e federal, por outro lado novos suportes e linguagens eram deixados de lado — até mesmo por conta do vínculo dos Panoramas com o comércio das obras, o que levava a privilegiar suportes tradicionais. Para ilustrar esse sentimento, selecionamos um texto de Luís Martins de 1975, que expressa sua frustração em relação à situação da arte para os membros de sua geração. Ali ele aponta sua longa história de envolvimento com a crítica de arte, mas diz que havia se afastado dela devido a desencontros com artistas e mudanças nas tendências artísticas que ele não conseguia mais acompanhar. Citando o caso de uma obra premiada pelos críticos convidados pelo MAM, “uma ‘composição’ que era apenas isto: um caixote cheio de folhas secas”, afirmava: “O meu modernismo, positivamente, não chegava a tanto”.⁶³

CAPÍTULO 4 CRISE, REFORMA E ATUALIZAÇÃO

Em uma longa reportagem no *Jornal do Brasil* em 1981,⁶⁴ a repórter descreve sem mais delongas a situação do museu então: “O MAM de São Paulo pode morrer este ano”. Escrito no começo do mandato de Seráfico, o presidente explicita a situação: o MAM no começo, com Faria Lima, recebia muito, “mas hoje [o aporte] nos permite sobreviver”. Apontando que os valores dos reajustes não cobriam a inflação galopante daqueles anos, assinala tanto para a morosidade do Estado quanto para a mesquinha da elite local. De 40 milionários paulistas com quem entrou em contato pedindo ajuda, apenas metade respondeu. Os problemas econômicos do museu, exacerbados pela conjunção econômica, não tinham começado ali. Alguns meses antes, o mesmo presidente conclamava a classe artística a ajudar o museu, “patrimônio de São Paulo”.⁶⁵

Conflitos internos também eram comuns. Desde o final dos anos 1970, diretores, conselheiros e funcionários não pareciam falar a mesma língua. Em reunião do conselho administrativo de 21 de março de 1978, o conselheiro Jean Sigrist elenca uma série de reclamações quanto ao funcionamento da instituição. Além de reclamar da falta de atuação de membros do conselho e da diretoria (que durante este período mudava constantemente⁶⁶), apontava para o “amadorismo” do museu, a “ausência no MAM dos movimentos artísticos”, que o museu

58 A X Bienal foi marcada pelo boicote nacional e internacional de artistas como forma de protesto contra o regime militar. Para mais detalhes ver: SCHROEDER, 2011.

59 AYALA, 1969, p. 2.

60 SIGNORELLI, 2018, p. 108-12.

61 SCHENBERG, 1978, p. 8-9.

62 SERÁPHICO, 1980, p. 9.

63 MARTINS, 1983, p. 228-32.

64 ALVEZ, 1981, p. 28-30.

65 FOLHA DE SÃO PAULO, 1980, p. 41.

66 Após a presidência de Joaquim Bento, que falecera em 1975, sucederam a presidência de Flávio Pinho de Almeida (1975-1980), Luiz Antonio Seráfico de Assis Carvalho (1980-1981), Paulo Egydio Martins (1982-1983), Aparício Basílio da Silva (1983-1992), Eduardo Levy Jr. (1992-1994) e Milú Villela (1995-2019).

vinha funcionando como mera galeria de arte e que por isso a instituição não era respeitada, ficando inclusive de fora de um evento internacional no México. Os presentes, em geral concordando com as críticas, reiteraram as dificuldades da instituição naquele momento. Junto à cópia dessa minuta, encontramos a resposta de Diná,⁶⁷ enviada em carta ao então presidente Flávio Pinho de Almeida, pois era ela, afinal, que parecia ter sido pessoalmente atingida por aqueles comentários.

Ler as atas desse período, do final dos anos 70 até o início dos anos 80, é acompanhar uma série de tribulações. Em reunião da diretoria de 26 de março de 1980, relembra o secretário da reunião que o espaço tinha problemas de segurança, vazamentos e insetos. Em 26 de agosto do mesmo ano, na primeira reunião de Seráfico como presidente, o assunto principal são os fundos insuficientes e os esforços para aumentar os sócios. Isso se repete ao longo do ano, em um pesadelo que parecia não ter fim. Por certo a instituição passava por mudanças: grande parte daqueles que estiveram presentes durante os anos de reconstrução haviam saído do museu. O texto de Luís Martins do capítulo anterior é sintomático dessa situação. Novos tempos e novas caras tinham novos planos para a instituição que, apesar de renascida, sofria dos mesmos problemas do passado. No dia 17 de agosto de 1981, em ata de reunião ordinária do conselho deliberativo, Diná é dispensada,⁶⁸ marcando o fim desse período

de reconstrução e da entrada de uma nova leva de diretores e membros das comissões de arte, renovando os quadros do museu. É nesse contexto que surge a ideia da reforma do MAM, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi, que manteria o museu fechado em 1982.

Com o intuito de repassarmos esses momentos de transição, aqui republicamos duas entrevistas de pessoas que viveram esses momentos por dentro da instituição. Se tais documentos invariavelmente possuem a marca do tempo, da memória, também sabemos que são pontos de vista que não necessariamente concordam entre si. Dito isso, acreditamos que, em conjunto, esses textos podem iluminar esse período conturbado da instituição.

A primeira entrevista, de **Geraldo Abbonanza Neto**, ex-diretor e ex-vice-presidente, nos conta um pouco dos acontecimentos em torno da reforma do museu. Ali ouvimos algumas questões dos bastidores que nos ajudam a recriar a dinâmica por detrás desse acontecimento: que o então presidente Paulo Egydio não concordava com os gastos extraordinários da reforma, que o museu se encontrava em estado deplorável de conservação e, especialmente, detalhes do projeto de Lina Bo Bardi. Junto com uma carta escrita por Lina e assinada também por seus colaboradores, Marcelo Ferraz e André Vainer, que republicamos aqui, fica claro o incômodo da arquiteta com a expografia utilizada no primeiro Panorama pós-reforma.⁶⁹

67 Datada no dia 11 de abril de 1978.

68 Diná atribui a sua demissão a Aparício Basílio, então presidente e, pelo que compreendemos pelos documentos e cartas de Diná, seu adversário dentro da instituição. Isso, como se observa a seguir, parece ser corroborado pelo depoimento de Maria Rossi Samora, além da documentação da própria Diná.

69 Lembra Ricardo Resende que o descontentamento foi tanto que, no dia da abertura do Panorama de 1983, Lina escreveu sobre a maquete, que estava em exposição, “merda”. RESENDE, 2002, p. 177.

Outro importante registro vem de **Maria Rossi Samora**, bibliotecária-chefe do museu entre 1978 e 2019. Apesar de ser focado no desenvolvimento da biblioteca, o depoimento de Samora é rico em detalhes a respeito do funcionamento do museu entre o final dos anos 1970 e fim dos anos 1990. Rememora, por exemplo, desde a rixa entre Diná Lopes Coelho e Aparício Basílio da Silva, os problemas de relacionamento de Aparício e as dificuldades do museu ao longo de todo o período, até a drástica mudança dos anos 1990 — tópico do nosso próximo e último capítulo.

Vale ressaltar que esse período conturbado não era só visto por quem estava dentro do museu. A crítica especializada, certamente a par dos acontecimentos, reportava sobre as mudanças e agruras daqueles dias. Aqui reimprimimos algumas dessas observações que questionam a viabilidade do museu.

Leonor Amarante, em um longo artigo reproduzido aqui,⁷⁰ faz uma leitura dura da situação. Dada a série de crises que o museu enfrentou ao longo de sua história, o texto sublinha os desafios intrínsecos à instituição. Na ânsia de se transformar em um “verdadeiro museu”, líderes institucionais como presidentes, diretores e comitês de arte se deparavam com uma missão que muitos consideravam “impossível”. Essa visão é ecoada por críticos renomados, como Aracy Amaral, que questionavam a capacidade do museu de cumprir sua “autêntica” missão. Nesse contexto, Amarante

70 AMARANTE, 1983, p. 21.

consulta Aparício Basílio da Silva, que havia recentemente assumido a liderança após a saída de Paulo Egydio devido a desentendimentos sobre os custos da reforma do museu, para discutir essa questão complexa. A opinião do recém-empossado presidente, como era de se esperar, era contrária a essa sugestão. O seu principal plano era claro: a reforma do espaço, que mais parecia um “pardiário”.

Na mesma página do jornal, **Sheila Leirner** questiona, logo no título, se haveria “bases para o otimismo”.⁷¹ Elencando uma série de colocações de terceiros nada elogiosas — “museu fantasma, cabide prestigioso de cargos honorários, enfermo [...] morada insalubre de manifestações decadentes” —, Leirner acredita que a reforma reflete uma manobra “publicitária que pretende dotar de otimismo os últimos recursos para o seu estabelecimento”. Essa manobra, aponta ela, não teria ainda efetividade garantida, uma vez que garantias financeiras ainda não estavam certas. Criticando o fato de que até aquele instante o museu não possuía um curador ou que seu carro chefe, o Panorama, era ainda muito arbitrário, cobra uma posição do MAM, no sentido de que se crie um programa que dê um caráter distinto àquele museu em particular.

Em outro texto reproduzido aqui, **Fredérico Moraes**, apesar de seguir nas críticas a esse primeiro Panorama pós-reforma, de montagem “péssima”,⁷² vê, entretanto, uma renovação positiva, em que o museu passa a seguir as tendências vigentes. Sua crítica,

71 LEIRNER, 1983, p. 21.

72 MORAIS, 1983, p. 1-2.

bastante positiva no geral, mostra que, apesar dos percalços, o movimento de renovação pretendido por Aparício Basílio parecia ter sido acertado: o MAM era, para o bem ou para o mal, pauta nos periódicos e, como bem sabia seu presidente, isso era imprescindível. A proximidade com José Zaragoza, publicitário experiente e proeminente membro da diretoria, talvez fosse um ponto a ser pensado. Não apenas em anúncios, mas também nas matérias sobre a reforma e esse “Novo MAM”, se utilizava o vocabulário do marketing cultural, que viria a se tornar central para as instituições culturais no Brasil, e em especial após a promulgação da Lei Sarney de 1986 (Lei n.º 7.505/86), embrião da Lei Rouanet de 1991. Lembrando o discurso empresarial um tanto vazio de significado, mas cheio de intenção, em matéria publicada na *Folha*, Zaragoza explica o projeto para o repórter, que prontamente reproduz o discurso no título e no corpo da matéria: “Reforma dinamizará Museu de Arte Moderna” e “Com a futura reforma, começa a abrir-se para o MAM a possibilidade de agilidade”.

Terminamos assim esse capítulo com quatro textos de **Aparício Basílio da Silva**. Figura controversa dentro da instituição, acreditamos que ele teve um papel crucial nessa atualização do MAM, apesar dos tropeços. Seu investimento pesado na reforma, assim como a dedicação em promover o museu, foram vitais na manutenção da instituição. Com um longo período na presidência, até sua morte em 1992,

Aparício foi capaz de fazer com que a instituição sobrevivesse a tempos turbulentos da história econômica brasileira.

Nesses textos aqui reimpressos, ele dá o tom aguerrido de suas intenções e de sua trajetória no museu. No primeiro, escrito para o catálogo do Panorama de 1983,⁷³ expressa sua satisfação com a inauguração das novas instalações do MAM, reformuladas pelo projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. Justifica a necessidade da reforma, citando as condições precárias das instalações anteriores, que colocavam o acervo em risco de deterioração e destruição. Destaca que a reforma foi uma “guerra” difícil, mas que a primeira grande batalha foi vencida com o apoio de amigos e aliados. Em tom otimista, anuncia também novas campanhas para atrair sócios e expandir as atividades do museu. Além de exposições, o novo espaço contará com uma biblioteca, um ateliê de artes e um auditório, pois, segundo ele, e ecoando as críticas, “um museu sem auditório não é museu, é uma galeria”.

Em outro texto de 1984, introspectivo, Aparício reflete sobre “A ambição do MAM”, ou melhor, as suas ambições para o museu: mudar o MAM para Pavilhão Manoel da Nóbrega, antigo Palácio das Nações, que abrigou a II e III Bienal (1953 e 1955) e que até 1991 abrigou a prefeitura.⁷⁴ Reiterando a necessidade da reforma, lembra dos percalços e desafios financeiros, além da importância que a Lei Sarney teve para o desenvolvimento do espaço e do acervo. Ele também discute o conceito de “poder” e

73 SILVA, 1983, p. 8-9.

74 Hoje abriga o Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

como mesmo uma posição aparentemente pequena como a sua pode provocar reações variadas e, às vezes, negativas, incluindo ataques pessoais e críticas da imprensa.

Em “A luta no MAM”,⁷⁵ descreve a experiência de presidente em um contexto de crise econômica e cultural. Mostrando um pouco de impaciência com o trabalho coletivo do museu, Aparício caracteriza sua jornada não apenas como uma “luta”, mas como uma “guerra cotidiana e constante”, dada a escassez de recursos e o desinteresse do empresariado e do governo em investir em arte e cultura. O último texto que reproduzimos aqui, “E a guerra continua com mais garra”,⁷⁶ dá sequência a seu discurso em prol dessa “cruzada”, que “continua com trincheiras, andaimes e capacetes”. Lamenta que sua defesa pela instituição o tenha transformado naquele “amigo chato que vive pedindo dinheiro para o museu” e espera dias melhores no futuro.

CAPÍTULO 5 PROFISSIONALIZAÇÃO, ACERVO E MODERNIZAÇÃO

A década de 1990, como a anterior, começa de maneira preocupante. Apesar das primeiras eleições diretas desde o golpe de 1964, no drama constante que é o Brasil, o que era ruim ficou pior e os anos Collor trouxeram uma nova leva de preocupações econômicas para a instituição. Além do confisco e a hiperinflação, a pioneira Lei Sarney também seria revogada, certamente trazendo dificuldades de arrecadação de

75 SILVA, 1989a, p. 144-6.

76 SILVA, 1989b, p. 147-8.

verbas junto ao mercado.

Isso obviamente se refletia no museu. Após o Panorama de 1991, um evento enxuto e sem catálogo, devido à crise, a edição de 1992 seria cancelada. Isso se mostrou uma decisão acertada, em sintonia com as mudanças em curso dentro do museu. Este passaria por grandes transformações a partir da eleição de Eduardo Levy para a presidência da instituição, em 1991, aprofundadas pela gestão de Milú Villela, eleita em 1995.⁷⁷ Parecia ser, assim, o momento certo de se repensar o museu e o seu carro-chefe.

Em um dos textos selecionados para esse capítulo final, é a própria ex-presidente que conta sobre essa transformação.⁷⁸ Segundo ela, o MAM enfrentou uma crise persistente durante anos, caracterizada por baixa visitação, falta de patrocínio e risco de deterioração do acervo. No entanto, essas circunstâncias mudariam radicalmente, fazendo do museu um dos polos culturais mais ativos do Brasil. Abordando a revisão das estratégias de captação de recursos do MAM, Villela demonstra que foi ágil em capitalizar a mudança em curso no país, rapidamente se valendo dos novos mecanismos de financiamento privado para o setor cultural que surgem durante a década.⁷⁹ Ela descreve um processo meticuloso de “bater de porta em porta”, que resultou em um aumento substancial no número de patrocinadores. Em 1997, atraiu quatro patrocinadores; no ano seguinte, esse número aumentou para 25 e, em 1999, chegou a 43. Em 2000, foram cerca

77 Aqui devemos indicar a tese de Bianchi, que contém relatos ótimos (e pessoais) sobre esse período e os anteriores: BIANCHI, 2006.

78 VILLELA, 2001, p. 108-12.

79 ARRUDA, 2003, p. 177-193.

de 50 empresas contribuindo para o MAM.

O aumento de público e financiamento parecem não ter sido suas únicas conquistas. Relatou também que o museu optou por se tornar um espaço interdisciplinar, funcionando como um “laboratório de ideias” para a comunidade. Isso levou à implementação de uma série de atividades educacionais e a uma expansão significativa do acervo do museu. Em relação a ambos esses avanços, destacamos aqui dois textos presentes nesse capítulo, um de Tadeu Chiarelli,⁸⁰ curador chefe do MAM entre 1996 e 2000, e Daina Leyton,⁸¹ coordenadora do Educativo e de acessibilidade entre 2010 e 2020.

Nesse segundo caso, Leyton discorre sobre o Programa Igual Diferente, voltado para a inclusão e a diversidade, enquanto reconta alguns dos passos do educativo e da acessibilidade no museu. Segundo a autora, o programa surgiu da reflexão da equipe do MAM sobre quem realmente se sente pertencente ao universo do museu e como essa realidade poderia ser transformada. Lembra ela que Vera Barros, que coordenou o MAM Educativo de 1998 a 2005, em conjunto com Carlos Barmak, compartilhou que o objetivo do programa não era apenas incluir pessoas com limitações físicas, cognitivas ou sensoriais, mas também repensar e adaptar o museu para ser mais inclusivo para esses públicos. O museu deveria ser repensado para realizar

uma “inclusão ao contrário”, tornando-se um espaço verdadeiramente para todos.

A coordenação pedagógica do programa ficou a cargo de Marisa Szpigel, que implementou um planejamento e avaliação pedagógica continuada. Os profissionais que lecionavam os cursos eram professores-artistas, e a falta de experiência ou conhecimento em saúde, reabilitação ou educação especial não era vista como um obstáculo, mas como um impulso para maior estímulo e envolvimento dos alunos. Leyton destaca que o programa não tinha como objetivo primário a terapia ou inclusão social, embora esses fossem resultados benéficos. O foco era o desenvolvimento do potencial criativo individual.⁸²

Nesse contexto, é interessante pensar como a instituição havia mudado ao longo do tempo. É notável o desenvolvimento da ideia de educação desde os seus primeiros tempos: de espaço dedicado à “educação” estética e profissionalizante para um espaço inclusivo de experimentação e expressão. Esse texto pode ainda ser complementado com um relato de Villela,⁸³ no qual, além de recontar seus primeiros passos no museu, ela destaca a centralidade dessas atividades em sua gestão: “a ideia não era que o MAM fosse apenas um lugar que coleciona obras de arte, cultural, mas um espaço vivo que pensasse a educação. Que as pessoas pudessem visitar o museu e fazer coisas, criar dentro dele”.⁸⁴

80 CHIARELLI, 2008, p. 13-9.

81 LEYTON, 2015, p. 8-21.

82 Poderíamos argumentar, entretanto, que o resultado desses esforços vai além da questão subjetiva e contribui para a oferta de um acesso equânime à arte, dado que diferenças de *habitus* e de capital cultural “continuam constituindo barreiras significativas nos processos de formação de público e de acesso aos bens culturais no Brasil”. Ver FIALHO; GOLDSTEIN; BERNARDES PROENÇA, 2016.

83 VILLELA; CARVALHO; LEYTON, 2018, p. 9-16.

84 Ibid., p. 11.

Em relação ao primeiro ponto levantado por Villela a respeito do acervo e de seu cuidado, o texto de Chiarelli que selecionamos discute aquela que talvez tenha sido a mudança mais drástica desse período mais recente. Antes de tudo, entretanto, é necessário ponderar sobre a administração de Aparício Basílio para compreendermos o ponto de partida dessa mudança. Isso porque, apesar de ter conseguido fazer com que a instituição sobrevivesse, recolocando-a em pauta na imprensa, as críticas à sua gestão eram muitas. Além dos artigos citados anteriormente, podemos também mencionar a maneira como foi realizada a reforma pelo antigo presidente. Apesar de ter trazido o MAM aos jornais e de ter arejado o espaço, que estava em condições sofríveis, a reforma não era uma unanimidade e trazia problemas do ponto de vista museológico. Para Chiarelli, por exemplo, ela foi um sinal da pouca importância que a instituição dava ao seu acervo naquela época, pois muito do esforço ficou concentrado na área pública do museu, em detrimento de sua reserva técnica ou suas áreas operacionais.⁸⁵ Com a nova administração, entretanto, tais deficiências foram corrigidas. Primeiro com a reforma da reserva técnica em 1993 e, depois, a partir de 1994, com mudanças no sistema de iluminação e exposição do museu, a instituição se adequaria aos padrões então exigidos pelo sistema da arte.⁸⁶

85 Citado por SIGNORELLI, 2018, p. 36-7.

86 Como aponta Signorelli (2018), podemos ver tais atualizações como fruto das mudanças estruturais em curso no campo, por exemplo a maior profissionalização e especialização dos envolvidos, e que “passam a atuar na correção de diversos aspectos relacionados à museografia das exposições” antigas (SIGNORELLI, 2018, p. 228, nota 234). Tanto Vera d’Horta quanto Chiarelli também discorrem sobre esses eventos: CHIARELLI, 2001; HORTA, V. d’, 1995.

A essas mudanças no espaço se adicionavam também mudanças na organização da instituição. Com a extinção do cargo de diretor técnico, reestruturado na figura do curador chefe, que culminaria na criação do Departamento de Curadoria,⁸⁷ o museu finalmente estaria atualizado institucionalmente. É a partir daí que ele contaria com uma política autônoma de aquisição⁸⁸ — algo que, como vimos, estava muito mais atrelado aos gostos de diretores ou das doações esporádicas.

A se considerar o museu e sua política institucional, era inacreditável que o MAM, já adentrando a década de 1990, não possuísse ainda uma equipe de curadoria minimamente independente. Apontando para uma espécie de atitude autodepreciativa em relação à sua coleção, fruto quicá de uma “síndrome” instaurada em consequência da perda de seu acervo,⁸⁹ Chiarelli acredita que só a partir dessa reformulação o museu passaria a cumprir sua verdadeira função, dedicando-se ao acervo, suas lacunas e sua conservação. Esse percurso, que culminaria na criação em 1997 do Grupo de Estudos em Curadoria, responsável por formar uma série de curadores que fizeram parte da história do MAM,⁹⁰ é discutido no texto aqui reimpresso. Como resume Felipe Chaimovich — egresso do grupo, curador e membro do conselho consultivo desde 2002 — o grupo “marcou a entrada do

87 CHIARELLI, 2001, p. 16.

88 Ibid., p. 12.

89 Ibid., p. 16.

90 Regina Teixeira de Barros, Felipe Chaimovich, Rejane Cintrão, Helouise Costa, Marcos Moraes, Ricardo Resende e Margarida Sant’Anna.

Museu [...] no debate sobre formas experimentais de exibição da arte contemporânea”, dando “credibilidade para a política de acervo do MAM”, demonstrando que o museu podia não somente *mostrar*, mas também *pensar* o seu acervo.⁹¹

Essa nova organização e novos rumos viram-se refletidos na programação do museu. Aqui acreditamos que o Panorama seja um bom exemplo para se discutir essa transformação. Para apresentarmos essas mudanças, contamos com um texto de outra egressa do grupo de Chiarelli, Rejane Cintrão, também colaboradora de longa data do museu. Em seu texto, Cintrão⁹² revive os momentos de mutação dos Panoramas, desde sua fundação por Diná Lopes Coelho até o final da década de 1990, quando a profissionalização da instituição já estava implementada e seu formato atual foi finalmente concebido. Sintetizando a história dos Panoramas, a curadora destaca, por exemplo, o Panorama da Arte Brasileira de 1995, um marco importante na série. Tendo Ivo Mesquita como curador, essa participação representa uma mudança significativa no modo como o evento passou a ser organizado e apresentado ao público. Antes de Mesquita assumir a curadoria, o Panorama, lembremos, era organizado pela Comissão de Arte do Museu. A inclusão de um curador na estrutura do evento sugere um esforço de modernização da instituição, em sintonia com o que já era visto em seus congêneres, possibilitando assim a construção de leituras autônomas e particulares em cada evento.

Devemos apontar, contudo, que a insti-

tuição não atua apenas para dentro de si mesma. Em seu período mais recente, é notória a maneira como, além dos eventos e casos supracitados, o museu se abre para a sociedade. Como um dos casos mais evidentes, em relação ao colecionismo e o papel do museu na instigação de novas coleções, aqui trazemos um texto de Cauê Alves, atual curador chefe, mas que na época, em 2007, atuava na instituição como um curador externo.⁹³

De maneira geral, seu trabalho aborda a relação entre gravura, democracia e o sistema da arte, concentrando-se no Clube de Gravura do MAM. Questionando a visão de que a gravura seria um meio democrático devido a sua reprodutibilidade, esse artigo discute o seu papel no contexto mais amplo da indústria cultural e da arte contemporânea. Após uma digressão histórica que traça as origens desses clubes, Alves aponta que o Clube de Gravura do MAM desempenhou um papel significativo no reconhecimento da gravura dentro do sistema da arte. Ele também sugere que o clube contribuiu para a formação de um gosto pela arte contemporânea e para a criação de coleções particulares que poderiam eventualmente tornar-se públicas.

Alves conclui com uma ponderação a respeito do papel multifacetado do colecionador no sistema da arte. Este papel iria além de simplesmente adquirir obras; ele também envolve incentivar, doar e patrocinar atividades culturais e artísticas. Ana Letícia Fialho,⁹⁴ ao interpretar Raymonde Moulin, destaca que em contextos nacionais mais desenvolvidos

institucionalmente — cenários nos quais o Brasil nem sempre se insere — o equilíbrio entre as instâncias que compõem o chamado “sistema artístico” (a produção, a reflexão crítica, a esfera institucional e o mercado) é fundamental para a promoção, circulação, validação e, eventualmente, a construção do que compreendemos como história da arte. Nesse sentido, iniciativas como a do clube em questão podem ser vistas como uma resposta aos desafios específicos do sistema de arte no Brasil. Elas tanto incentivam o mercado privado como servem de ferramenta educativa, introduzindo membros do clube a diferentes estilos, temas e técnicas artísticas e, possivelmente, estimulando um engajamento mais profundo com a arte em geral.

Em colóquio realizado como parte das comemorações do aniversário de 60 anos do MAM, Chaimovich pondera a respeito da relação do museu com o seu endereço; ou melhor, *seus endereços*.⁹⁵ Pensando em sua qualidade de “nômade”, desenraizado de modo dramático, ele levanta a hipótese de que sua permanência sob a marquise “manteve o museu sob o signo da provisoriedade, pois, a partir de 1963, houve um descolamento entre o sentido de museu de arte moderna e sua referência material, sendo que tal referência não mais precisava existir para que o MAM tivesse sentido”.⁹⁶

Nessa sua interpretação, a distensão entre seu referencial físico e sua existência jurídica evidencia a capacidade dessas

instituições — museus de arte moderna — de existirem independentemente de seu “lastro material”. Seria como se os traumas vividos pela instituição conferissem a ela uma aptidão para a sobrevivência, possibilitando que ela se recriasse e a dotando de uma liberdade única para redefinir, a cada momento, seu “objeto imediato, ou seja, sua modernidade artística”. Talvez essa visão possa ser contrastada com a “síndrome do acervo perdido” para a qual Chiarelli alertou anteriormente, em que a dureza do trauma é revertida em algo positivo, não necessariamente danoso, conferindo um caráter singular ao MAM. Por um outro lado, podemos pensar que essas mudanças e traumas, de um jeito ou de outro, deram à luz uma instituição completamente distinta, na qual apenas a marca MAM persistiu. Independentemente de qualquer interpretação, o fato é que, claramente, o MAM demonstra talento e vocação para prosseguir.

Não seria exagero dizer que essas reconstruções destacariam também outra importante feição do MAM, que o distingue de seus congêneres. Desde sua fundação, apesar do personalismo de seu mecenas, o MAM faz parte de um debate público amplo, que, como bem atesta algumas das impressões publicadas aqui, é calorosamente recorrente em sua história. Um espaço disputado no centro do campo artístico brasileiro, o museu não só reflete as disputas em jogo como também possibilita que essas existam em primeiro lugar. A sugestão de sua extinção, algumas vezes repetida ao longo de sua trajetória, empobreceria o debate, diminuiria os

91 CHAIMOVICH, 2008a, p. 9-10.

92 CINTRÃO, 1997, p. 8-15.

93 ALVES, 2007, p. 133-43.

94 FIALHO, 2017, p. 378-90.

95 CHAIMOVICH, 2008b.

96 Id., *ibid.*, p. 63.

espaços de diálogo e concentraria ainda mais em grupos menores as parcas oportunidades que o nosso campo artístico nacional possibilita. Revelando uma disposição relativamente democrática, especialmente se considerarmos como algumas instituições culturais tendem à preservação de clagues, a existência do MAM contribui para a pluralidade de nossa cena artística.

Essas reflexões, quanto à natureza ou particularidade do museu, parecem surgir com mais ímpeto nos jubileus ou naqueles pontos de inflexão que denotam uma mudança de curso. Nesse aniversário de

75 anos nos parece, novamente, que existe uma demanda para repensarmos a história da instituição à luz de seus percalços, louros e mutações. Algo corriqueiro dessas datas emblemáticas, a inquirição do passado parece preparar o museu para um novo percurso. Neste breve livro, em meio a sua polifonia, altercações e discordâncias, almejamos fornecer os subsídios para que essa história possa continuar a ser repensada e criticada, contra e favor, de modo que o MAM, como sempre, continue persistindo.

Bibliografia

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Pauliceia).

ALMEIDA, P. M. de. A Bienal, as Bienais. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 2 dez. 1967, Suplemento Literário, p. 2.

ALMEIDA, P. M. de. Primórdios da Bienal: o MAM. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976a, p. 203-8.

ALMEIDA, P. M. de. Um pouco de pré-história. **De Anita ao museu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976b, p. 213-18.

ALMEIDA, P. M. de. Um problema que interessa a todos: Conservação do acervo do MAM de São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1960, 2o Caderno, p. 2.

ALVES, C. Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte. Em: ALVES, C.; SANT'ANNA, M. (org.). **Clube da gravura: a história do clube de colecionadores do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 133-43.

ALVEZ, I. O MAM de São Paulo pode morrer este ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1981, Revista do Domingo, p. 28-30.

AMARAL, A. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. **Revista USP**, [s. l.], n. 52, p. 16-25, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25>

AMARAL, A. **Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: perfil de um acervo**. São Paulo: MAC-USP, 1988.

AMARANTE, L. O desafio de fazer do MAM um verdadeiro museu. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 abr. 1983, p. 21.

ANDRADE, O. de. Museu de arte moderna. Em: BOAVENTURA, M. E. da G. A. (org.). **Estética e política**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 299-301.

ARRUDA, M. A. do N. A política cultural: regulação estatal e mecenato privado. **Tempo Social**, [s. l.], v. 15, n. 2, p. 177-93, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702003000200007>

AYALA, W. O diálogo construtivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1969, Caderno B, p. 2.

BIANCHI, R. **MAM, uma história sem fim**. 2006. Mestrado em Administração - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/xmlui/handle/handle/1185>.

CHAIMOVICH, F. S. O Grupo de Estudos de Curadoria e o MAM. Em: CHAIMOVICH, F. S. (org.). **Grupo de Estudos de Curadoria: exposições organizadas em 1998 e 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008a, p. 9-10.

CHAIMOVICH, F. S. O museu nômade. Em: OSORIO, L. C.; FABRIS, A. (org.). **Atas do Colóquio Internacional Histórias e(m) Movimento**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008b.

CHIARELLI, T. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM. Em: CHAIMOVICH, F. S. (org.). **Grupo de Estudos de Curadoria: exposições organizadas em 1998 e 1999**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 13-19.

CHIARELLI, T. O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em: **MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Grupo Safra, 2001, p. 7-30. (Série Museus Brasileiros).

CINTRÃO, R. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997. Em: **Panorama de Arte Brasileira 1997**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 8-15.

DURAND, J. C. G. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Editora Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Estudos ; Sociologia da arte, v. 108).

ERNESTO, L. Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil. **A Tribuna**, Santos, 4 jul. 1971, 2ª Caderno, p. 16.

FERRAZ, G. Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 ago. 1969a, Suplemento Literário, p. 6.

FERRAZ, G. Uma clarinada a convocar artistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 9 maio 1969b, p. 10.

FIALHO, Ana Letícia. O mercado, os artistas, os colecionadores e as instituições. **ouvrouver**, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 378-90, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-3>

FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, I. S.; BERNARDES PROENÇA, R. Economias da arte contemporânea: Programação, financiamento e gestão em instituições culturais brasileiras. Em: QUEMIN, A.; VILLAS BÔAS, G. (org.). **Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França**. Marseille: OpenEdition Press, 2016. (Brésil / France | Brasil / França).

FISCHER, L. A. **A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração**. São Paulo: Todavia, 2022.

FOLHA DE SÃO PAULO. MAM pede ajuda aos artistas para sobreviver. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 1980, Ilustrada, p. 41.

FRANCO, M. E. Pela 4a Bienal de São Paulo: Conversa dirigida ao sr. Juscelino Kubitschek e aos Diretores de Jornais. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 nov. 1957, 1o Caderno, p. 10.

HORTA, A. P. d'. 1 pintor em dois lugares. Em: HORTA, V. d' (org.). **O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte**. São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000a, p. 108-9.

HORTA, A. P. d'. Arte para a coletividade. Em: HORTA, V. d' (org.). **O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte**. São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000b, p. 247-51.

HORTA, A. P. d'. Bienal sem Mam é circo de arte. Em: HORTA, V. d' (org.). **O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte**. São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000c, p. 138-9.

HORTA, V. d'. **MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

HORTA, O. P. À Guisa de Introito. Em: **Panorama de arte atual brasileira 1969**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969, s.p.

LEIRNER, S. Há bases para o otimismo? **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 28 abr. 1983, p. 21.

LEYTON, D. Um museu de todos. Em: **Programa Igual Diferente, v. 1**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, p. 8-21.

LOURENÇO, M. C. F. **Operários da modernidade**. São Paulo: Hucitec, 1994.

MACHADO, L. G. Como nasceu a idéia da mostra. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 set. 1969, Suplemento Literário, p. 3.

MACHADO, L. G. Um museu e seu acervo. **Revista Arquitetura e Decoração**, [s. l.], v. março/abril, n. 10, 1955.

MACHADO, L. G.; CORREIO PAULISTANO. Há muitas telas de valor em São Paulo, desconhecidas do público. **Correio Paulistano**, São Paulo, 26 fev. 1950, p. 4.

MACHADO, L. G.; FOLHA DA MANHÃ. Encontra-se acéfalo o Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Folha da Manhã**, São Paulo, 4 jan. 1952, p. 6.

MAGALHÃES, A. G. Expor e colecionar: a formação de acervos de arte moderna e contemporânea entre o MAM e o MAC USP. Em: **MAM 70: 1948-2018**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, p. 25-40.

MAGALHÃES, A. G.; BROGNARA, G. A Bienal de São Paulo: entre o museu e a universidade. Em: MIYADA, P. (org.). **Bienal de São Paulo desde 1951**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2022, p. 123-32.

MANTOAN, M. Uma aventura moderna na América do Sul: arte e cultura no contexto da Guerra Fria. Em: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, 2016, São Paulo. **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**. São Paulo: [s. n.], 2016.

MARTINS, L. Diretor do Museu de Arte Moderna. Em: **Um bom sujeito**. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 228-32.

MARTINS, L. Crise no MAM. Em: MARTINS, A. L.; SILVA, J. A. P. da (org.). **Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a, p. 359-60.

MARTINS, L. Museu de arte. Em: MARTINS, A. L.; SILVA, J. A. P. da (org.). **Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a, p. 77.

MARTINS, L. Museu de Arte Moderna. Em: MARTINS, A. L.; SILVA, J. A. P. da (org.). **Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a, p. 269.

MAURÍCIO, J. Renasce um museu em São Paulo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1969, 2º Caderno, p. 1.

MICELI, S. **Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORAIS, F. Panorama da pintura brasileira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 nov. 1983, Domingo, p. 1-2.

NUNEZ, G. A. A pastora dos artistas e os amigos do museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus círculos de sociabilidade e a reconstrução do seu acervo (1968-1982). **MODOS: Revista de História da Arte**, [s. l.], v. 7, n. 3, 2023.

PEDROSA, Mário. Carta de Mario Pedrosa a Jayme Maurício. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 jan. 1964, 2º Caderno, p. 4.

PEDROSA, Mario. Depoimento sobre o MAM. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 mar. 1963, p. 12.

PENTEADO, Y. **Tudo em cor-de-rosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

PFEIFFER, W. Atividades didáticas do museu. Em: **Os 10 anos do museu de arte moderna**. São Paulo: Il Progresso Italo-Brasíliano, 1958.

RESENDE, R. **MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e Transformações de uma certa museografia**. 2002. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SCHENBERG, M. Observações sobre o Panorama. Em: **Panorama de arte atual brasileira: escultura, objeto 1978**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p. 8-9.

SCHROEDER, C. S. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. 2011. Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939>.

SERÁPHICO, L. s.t. Em: **Panorama de arte atual brasileira: desenho 1980**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980, p. 9.

SIGNORELLI, P. R. A. **O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais**. 2018. Mestrado - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.93.2018.tde-29062018-103759>.

SILVA, A. B. da. A luta no MAM. Em: **Escritos Visantes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989a, p. 144-6.

SILVA, A. B. da. E a guerra continua com mais garra. Em: **Escritos Visantes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989b, p. 147-8.

SILVA, A. B. da. Inauguração do novo MAM. Em: **Panorama de Arte Atual Brasileira: Pintura 1983**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, p. 8-9.

TOTA, A. P. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.

VILLELA, M. Por que o MAM deu certo. **Comunicação e Educação**, [s. l.], v. 22, n. 108, p. 108-12, 2001.

VILLELA, M.; CARVALHO, W. de; LEYTON, D. Entrevista com Milú Villela. Em: LEYTON, D. (org.). **Educação e acessibilidade: experiências do MAM**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2018, p. 9-16.

Preâmbulo de uma história

1

1950

**Francisco Matarazzo
Sobrinho (esquerda [left])
e [and] Nelson Rockefeller**

(Foto [Photo]: Leo Trachtenberg.
Fundação Bienal de São Paulo,
Arquivo Histórico Wanda Svevo)



1949

**Vista da exposição [View
of the exhibition]
Primeira Seleção do
Acervo, com escultura de
[with sculpture by]
Victor Brecheret,
Índio e a suassupara
(1951), ao centro [in the
middle]**

(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Fundação Bienal de São Paulo,
Arquivo Histórico Wanda Svevo)





1952

Yolanda Penteadó (direita [right]) e [and] Francisco Matarazzo Sobrinho (esquerda [left]) em inauguração de exposição no [at] MAM São Paulo

(Foto [Photo]: Joel Maia. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Coleção Última Hora)



1952

Inauguração de exposição no [Exhibition opening at] MAM São Paulo

(Foto [Photo]: Joel Maia. Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Coleção Última Hora)



1949

Vista da exposição de Thomaz Farkas [View of Thomaz Farkas' exhibition] Estudos Fotográficos no [at] MAM São Paulo, na sede da Rua 7 de Abril [in the 7 de Abril Street office]

(Foto [Photo]: Thomaz Farkas/ Acervo Instituto Moreira Salles)

c.1949

Léon Degand (direita [right]) e [and] Samson Flexor, com pinturas de Flexor ao fundo [with paintings by Flexor in the background]. Exposição [Exhibition] Do Figurativismo ao Abstracionismo

(Foto [Photo]: Henri Ballot/Acervo Instituto Moreira Salles)

Década de 1950 [1950s]

Visita de estudantes ao MAM, com o artista Heitor dos Prazeres de costas, olhando à esquerda, próximo à parede direita [Students visiting the MAM, with artist Heitor dos Prazeres turned back, facing left, near the wall on the right]

(Foto: autoria desconhecida [Photo: unknown author]. Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida — MAM São Paulo)



Primórdios da Bienal: MAM

Paulo Mendes de Almeida

1976

A partir de 1917, quando se realizou a exposição insurrecional de Anita Malfatti, sucessivas manifestações inconformistas de arte e pensamento — de início isoladas ou de reduzidíssimo número de artistas e intelectuais, e aos poucos convertidas em pronunciamentos e atividades coletivas, com a instituição de grupos ou sociedades, com partícipes em escala já considerável — vieram a propiciar, em São Paulo, a criação de um ambiente de todo em todo favorável a uma iniciativa mais ambiciosa, de mais dilatados propósitos, em bases mais sólidas e de caráter permanente, no sentido da criação de um organismo que polarizasse aquelas reivindicações e lhes desse a necessária consistência, fornecendo-lhes, ao mesmo tempo, um eficaz instrumento de afirmação e de luta. Pode-se dizer que, nesse período de breves guerrilhas, autônomas e por vezes aparentemente discordantes, como que o facho das novas e vitoriosas tendências, mormente no campo das chamadas artes visuais ou plásticas, era passado de mão a mão, reavivada a sua chama, para que não se extinguísse.

Desfazer prevenções, vencer resistências, amaciar hostilidades, soezes e naturais em todos os tempos, ante os movimentos de renovação, que violentam os padrões vigentes e provocam a humana perplexidade, em face das destruições dos desmoronamentos —: essa importante missão desempenhada pelas diversas sociedades ou instituições, como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM), o Salão de Maio, a Família Artística Paulista, o próprio Sindicato dos Artistas Plásticos, em sua mais recente feição, e o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, ainda hoje existente. Sem esquecer, no âmbito das iniciativas oficiais, em sua atividade silenciosa, mas profícua, a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, em melhor hora fundada por Sérgio Milliet, e que até hoje vem persistindo numa linha de elevado nível e seriedade.

Preparava-se assim, sem deliberado propósito, uma sementeira, cuja colheita se iria consubstanciar na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Efetivamente, como já tivemos a oportunidade de assinalar, é uma data histórica de suma importância, para os destinos das artes plásticas, não apenas em São Paulo mas em todo o País, aquela em que, a 15 de julho de 1948, sessenta e oito pessoas compareceram ao Tabelionato Nobre para assinar, em escritura pública (L. 356, fl. 100), a ata de constituição daquele Museu — coroando,

assim, uma série de prolongados entendimentos, de conciliábulos, de amigáveis discussões enfim, acerca das cláusulas que deveriam reger a vida e as atividades da nova organização. A título de curiosidade, damos aqui a relação dessas pessoas: Alice Brill, Aldo Calvo, André Dreyfus, Andréa Ippolito, Antonio Alves Lima Junior, Aldo Magnelli, Anita Malfatti, Alfredo Mesquita, Antonio Candido de Mello e Souza, Barbara Ruchti, Bella Karavagewa, Carlos Pinto Alves, Carlos Cascaldi, Carlos Foá, Clovis Graciano, Camila Matarazzo, Tarsila do Amaral, Dagmar Coaracy, Deborah Prado Marcondes Zampari, Elizabeth Magnelli, Eugenia Xavier Lopes, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Luis de Almeida Salles, Franco Zampari, Gerda Brentani, Gilberto Junqueira Caldas, Caliani Ciampaglia, Giuseppe Savero Giacomini, Giannicola Matarazzo, Gianandrea Carmine Matarazzo, Gastão Rachou Junior, Gregori Warchavchik, Hernani Lopes, Helio Ulpiano de Oliveira, Roger Henri Weller, Inês Carraro, João Baptista Villanova Artigas, Julian Dieter Czapski, Joseph Kliass, Jacob Mauricio Ruchti, Lourival Gomes Machado, Léo Ribeiro de Moraes, Luís Saia, Mussia Pinto Alves, Miguel Forte, Maria Virginia Matarazzo Ippolito, Mina Klabin Warchavchik, Manilo Cosenza, Mario Gracciotti, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Paulo Plinio da Silva Prado, Roberto Cerqueira Cesar, Roberto Paiva Meira, Rino Levi, Sigismundo Brentani, Salvador Candia, Sérgio Milliet, Silvio Whitaker Penteado, Tullio Ascarelli,

Thomaz Farkas, Virginia Artigas, Victor Brecheret, Virgilio Isola, Yvonne Arié Levi, Yolanda Penteado e Maria Guedes Penteado Camargo.

Nessa lista de nomes predominam largamente os arquitetos. Havia uma razão para isso, dado que, entre as artes plásticas, foi a arquitetura aquela em que as novas tendências e concepções mais cedo conseguiram encontrar acolhida junto ao grande público. Os arquitetos, portanto, sentiam de modo mais concreto, se assim se pode dizer, as vantagens até mesmo materiais de uma arregimentação. Mas todos se achavam animados de ambiciosos propósitos, a cada passo estimulados pelo principal idealizador do Museu, elemento catalisador dessas esperanças, Francisco Matarazzo Sobrinho. Aliás, antes, por iniciativa deste também, por escritura pública, lavrada a 12 de janeiro do mesmo ano, em notas do 10º Tabelião (L. 351, fl. 16), já se constituíra uma “Fundação de Arte Moderna”. Essa Fundação, os contornos e objetivos precisos não nos foi dado conhecer, foi pensamento do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho entrosá-la com o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho, então passando por vicissitudes de ordem financeira, e que abrigava, para usar uma expressão cediça, a fina flor dos artistas de São Paulo. É de se crer que intransponíveis óbices se interpuseram às tratativas nesse sentido. E a própria Fundação, embora já se houvesse cogitado até de instalá-la à rua Olinda, no antigo prédio da Escola Alemã, parece não ter chegado a exercer realmente qualquer atividade. Nem se pode pensar que tivesse

Paulo Mendes de Almeida,
Primórdios da Bienal: MAM,
em *De Anita ao Museu*, São Paulo:
Editora Perspectiva, 1976, p. 203–208.

vindo o Museu adrede para substituí-la. Isto porque, da escritura de constituição desta sociedade, consta, em seus estatutos, que, em caso de dissolução, o patrimônio do Museu reverteria “em benefício da Fundação de Arte Moderna”, o que significa que as duas instituições subsistiriam, paralela e contemporaneamente. É mais admissível, portanto, supor que o Museu, então criado, se reservava uma parte das tarefas que a princípio se pensou em cometer ao Clubinho, o que não foi viável em razão do fracasso dos entendimentos nesse sentido, como já mencionamos. Essa parte seria, principalmente, a da congregação dos artistas e do estreitamento do convívio entre eles, missão que o barzinho de mestre Artur viria a desempenhar, admiravelmente.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, consoante seus estatutos originais, tinha por objetivos: “adquirir, conservar, exibir e transmitir à posteridade obras de arte moderna do Brasil e do estrangeiro; incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral, oferecendo aos seus sócios e membros a possibilidade de receber, gratuitamente ou com descontos, todos os serviços organizados da Associação” — em condições a serem estabelecidas pelo Regulamento Interno. Para dirigir a sociedade, três órgãos foram previstos: um Conselho de Administração, uma Diretoria Executiva e uma Diretoria Artística, cujas funções eram especificadas. E a própria escritura de constituição já mencionava os nomes dos escolhidos para essas investidas e que foram os seguintes, pelo processo de eleição: Diretoria Executiva — Presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho; Vice-Presidente, Carlos Pinto Alves. Conselho

de Administração: Eduardo Kneese de Mello, J. B. Villanova Artigas, Oswald de Andrade Filho, Tullio Ascarelli, Francisco Luis de Almeida Salles, Jacob Mauricio Ruchti, Rino Levi, Maria Guedes Penteadado, Sérgio Milliet, Luís Saia, André Dreyfus, Clovis Graciano, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Mario Gracioti e Aldo Magnelli.

Silenciou-se com relação aos ocupantes dos cargos de Secretário e Tesoureiro da Diretoria Executiva e, de modo geral, quanto aos componentes da Diretoria Artística, a qual deveria ser constituída de “um ou mais diretores, remunerados ou não, sócios ou não, membros ou não membros”. Aos que possa parecer estranha essa redação, esclarecemos que, também estranhamente, havia uma distinção entre sócios e membros do Museu. Tal distinção importava em que todos os membros do Museu eram sócios, mas nem todos os sócios eram membros, devendo, para que assim fossem considerados, pertencer ou haver pertencido aos órgãos de direção da entidade.

Somente oito meses mais tarde, porém, a 8 de março de 1949, o Museu de Arte Moderna abriria sua sede social, à rua Sete de Abril, onde largo tempo permaneceu. Já a essa altura se haviam completado os quadros diretivos da organização, com Sérgio Milliet e Almeida Salles como secretários e Aldo Magnelli e Mario Bandeira como tesoureiros. Quanto ao diretor artístico, foram buscá-lo no estrangeiro, o Sr. Léon Degand, homem de real competência, que com chave de ouro — a magnífica exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo* — inauguraria a sua administração.

Um pouco de pré-história

Paulo Mendes de Almeida

1976

Sim, da pré-história... do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A rebelião no terreno das artes e do pensamento, operada em 1922, com a Semana de Arte Moderna em São Paulo, iria encontrar ressonância em todo o País. No setor da literatura, vozes entusiásticas, de início isoladas, se arrematavam em grupos, deitando manifestos, como era de moda, e lançando jornais e revistas. Dentre estes, como exemplo, poderíamos invocar, além de *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa* e *Outras Terras* e a *Revista Acadêmica*, a *Verde*, de Cataguazes, em Minas Gerais, com Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, Guilhermino Cesar e outros, e *Arco E Flexa*, na Bahia. No que respeita às artes plásticas, contudo, somente em São Paulo verificou-se a formação de sociedades ou movimentos coletivos, como a SPAM, o CAM, o SALÃO DE MAIO, etc. E isto, praticado com perseverança e continuidade, iria fazer com que em nossa Capital, por excelência, se instaurasse um clima favorável à criação de um museu exclusivamente de arte moderna. Em publicações anteriores, já expusemos pormenorizadamente esse processo evolutivo.

Paulo Mendes de Almeida,
Um pouco de pré-história, em
De Anita ao Museu, São Paulo:
Editora Perspectiva, 1976, p. 213–218.

Quirino da Silva, em nota publicada a 20 de abril de 1946, nos dá notícia de que já dois anos antes, em 1944 portanto, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho cogitara criar um museu de arte moderna em São Paulo, com a doação de sua galeria particular, considerada uma das mais completas em pintores vanguardistas brasileiros, enriquecida ainda de alguns franceses, e italianos provavelmente, que andara adquirindo na Europa. Uma reunião, com esse objetivo, chegou mesmo a se realizar, a que teriam comparecido Carlos Pinto Alves e o nosso sempre lembrado Paulo Ribeiro de Magalhães, este na qualidade de representante de Dona Renata Crespi da Silva Prado, ao que parece, também interessada no empreendimento. O então prefeito Prestes Maia, sondado, teria prometido doar ou ceder uma sede à instituição em projeto. Mas, por aí ficou, até que, algum tempo passado, Mussia Pinto Alves dispôs-se a reavivar o movimento, provocando nova reunião em sua casa, a que, além dos participantes já mencionados, teriam comparecido as senhoras Maria Guedes Penteadado de Camargo e Carolina Guedes Penteadado da Silva Telles, reafirmando, nesse interesse, uma tradição familiar que vinha de sua Mãe, a inesquecível Dona Olívia. Chegou-se a avançar, como nota alvissareira — e pensamos que improcedente — que o então Interventor Federal no Estado, Dr. José Carlos de Macedo Soares, iria criar, como instituto oficial, o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Mas as tratativas se resumiram nesse e mais um ou outro encontro de um acanhado grupo, o entusiasmo esfriou, e nada se fez no sentido do plano inicial, parecendo-nos que, algum tempo mais tarde, desses projetos embrionários, com a adesão de novos elementos, resultou o Museu de Arte de São Paulo — não o Museu de Arte Moderna.

Entretanto, ali pelo princípio de 1946, Luís Martins, que assinava uma “Crônica de Arte”, no *Diário de São Paulo*, avança a ideia da criação de um Museu de Arte Moderna, entendendo que assim São Paulo se reintegraria nas suas prerrogativas de “Capital artística do País”. Logo a seguir, em sua coluna “Pontos de vista”, do *Diário da Noite*, Maurício Loureiro Gama, batendo palmas à sugestão de Luís Martins, escrevia:

“Sim, no fundo estamos todos de acordo com o escritor e crítico Luís Martins. São Paulo, de onde partiu, fecunda, a bandeira modernista, deve organizar o seu Museu de Arte Moderna.”

E “completando o alvitre”, aduz:

“...tomamos a liberdade de lembrar que o Sr. Abrahão Ribeiro bem que poderia ligar indelevelmente o seu nome à ideia, patrocinando através do Departamento Municipal de Cultura a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.”

Além de sugerir, para diretor, o nome do próprio Luís Martins, o jornalista justificava a sua lembrança de um apelo ao Sr. Abrahão Ribeiro, por ser, este, um homem público dado às Letras e às Artes. Anote-se que, alguns dias mais tarde, o mesmo articulista faria um sensível recuo, entendendo que o museu proposto deveria ser apenas “de arte” e não com o “adjetivo *moderna*”.

O Sr. Abrahão Ribeiro, convém lembrar, era a esse tempo o Prefeito da Capital. E

Luís Martins, aceitando o alvitre formulado (menos no que se refere à indicação do seu nome para diretor), dirige uma carta aberta ao prefeito sob o título de “carta aberta ao literato Abrahão Ribeiro”, e que assim tinha início:

“Segundo ouvi de pessoas de sua intimidade, não desdenha V. Exa. que o tratem invocando a sua simples qualidade de escritor, de preferência ao pomposo e efêmero título a que tem direito como governador desta mui bela e mal calçada cidade. É questão de gosto: eu, se fosse prefeito, haveria de perseguir todos os funcionários que se lembrassem de falar na minha literatura. O título de prefeito me bastaria, assim como o seus honorários. Não sou prefeito, infelizmente para mim: sou literato. Dirijo-me pois, com manifesta audácia, ao literato que há em V. Exa. Invocando um coleguismo que, acredito, não repugnará às tendências democráticas do seu espírito.

Todo este lero-lero tem por finalidade comunicar a V. Exa. que estou de pleno acordo com a sugestão do *Diário da Noite* de que deveria caber ao prefeito de São Paulo a iniciativa de por intermédio do Departamento de Cultura organizar um Museu de Arte Moderna nesta Capital.”

Acrescentava algumas considerações sobre a pertinência do proposto, para assim terminar:

“O caso é que eu agora estou aceitando a criação do Museu de Arte Moderna. Peguei na palavra do *Diário da Noite* (menos naturalmente no que se refere a mim) e faço aqui um apelo ao escritor Abrahão Ribeiro, providencialmente à frente do governo da cidade, para que nos dê o museu que nos falta, e que transformará, de fato, São Paulo na ‘Capital artística do Brasil’. Apesar do que — repito — não creio que

esta maravilha se realize” (*Diário de São Paulo*, 19-4-46).

Esta carta aberta, convenhamos, não era um modelo de diplomacia, começando, como começava, com uma impertinente lição de procedimento, decorrendo num tom geral de irreverência e terminando, como terminava, numa confissão de ceticismo, no momento inadequada, mas que os fatos posteriores vieram a justificar. É que nós, os modernistas, éramos muito fogosos àquele tempo, desaforados mesmo...

Mas o destinatário não retardou sua resposta, e esta, claramente agastada, num rodapé do *Diário de São Paulo*, de 26 de abril. Começa o Prefeito por estranhar aquele apelo de antemão “julgado inócuo pelo próprio apelante”, fazendo ver, ainda, que ele, “pseudoliterato não poderia, para resolver o caso, separar a sua pessoa da do prefeito”. O pedido era “habilmente feito”, portanto, a essa autoridade, e não ao homem de letras que não tinha a pretensão de ser. Mas não se furtava a enfrentar o assunto em seu mérito, para declarar formalmente:

“aqui estou para dizer de público a V. S.^a, com a mesma franqueza e lealdade, que eu, seja como literato ou artista, que não sou, seja como prefeito que sou e brevemente deixarei de ser, jamais cogitaria de criar um Museu de Arte Moderna, em São Paulo ou alhures. ... Que sentido teria um Museu de Arte Moderna para o Município de São Paulo, quando já temos uma Escola de Belas-Artes e uma Pinacoteca Estadual?”

Podemos não concordar, e não concordamos, com nada que se dizia, quanto ao mérito, nessa resposta. Mas devemos convir que ela era franca e leal, como se deve esperar de quem a formulava. E estavam as coisas nesse pé, quando Monteiro Lobato sai-se de seus cuidados e endereça, por sua

vez, uma carta aberta ao Prefeito, aplaudindo sua atitude. Lobato sempre fora homem de briga. Por essa ocasião, andava irritado com a ripada que lhe dera Sérgio Milliet, ao ensejo da publicação de suas *Obras Completas*. E nessa carta, estampada a 30 de abril, também no *Diário de São Paulo*, o autor de *Cidades Mortas* dá vazão à sua ojeriza aos reformadores:

“Essa resposta, na verdade atômica, liquidou assunto. Essa resposta é bem possível que também liquide a arte moderna em São Paulo, com o desmonte do ‘Comando’.”

Não fazia aí, Lobato, mais do que reeditar sua atitude de incompreensão e intolância, assumida quando da exposição de Anita Malfatti, em 1917. A propósito, ou melhor, sem nenhum propósito, agride o grande escultor Ernesto De Fiori. E vê fantasmas de dia, ao asseverar que “um grupo de jornalistas formou um ‘comando secreto’ e aqui e ali foi tomando conta da crítica das artes nos jornais”.

Era esse o “Comando” cujo desmonte ele anunciava, para encerrar com uma profecia às avessas:

“A cobra ficou macetada. Ainda rabeará por algum tempo, depois morrerá no esquecimento. E daqui a uns anos haverá perguntas assim: — Lembra-se daquele movimento modernista em São Paulo, que até museu queria? Coitadinhos...”

Dáí pegou fogo. Luís Martins, em energética entrevista, responde à carta de Lobato, e em sua “Crônica de Arte” rebate as razões do Prefeito, sobretudo quando dissera este que a sua noção de museu “não se coaduna com a pretensão dos artistas modernistas, cujos trabalhos ainda não se acham definitivamente consagrados pela opinião pública”. Entram outros na briga. Explodem na imprensa artigos e entrevistas. Saltou na rinha Menotti,

Quirino, Sérgio Milliet; Anita Malfatti, protestando não ser nem nunca ter sido “paranoica ou mistificadora”, uma alusão a antigas invectivas de Lobato; e até o Sr. João de Scantimburgo, com ar de quem não queria nada, dando suas bicadinhas em favor do museu. E Oswald Andrade, como não podia deixar de ser, realizando a façanha de comboiar o Sr. Samuel Ribeiro numa entrevista. Quebrava-se assim, ao que constava pela primeira vez, a unidade do “Ribeiro’s Club”, pois que o Sr. Samuel Ribeiro colocava-se em posição antagônica à do seu ilustre irmão, confirmando destarte seus pendores modernistas, já manifestados quando ajudara a Semana de Arte Moderna e a SPAM. Para ele a Arte, moderna ou antiga, era uma só. E após afirmar que Lobato se “congelara em Arte”, diz ver em seu gesto

o despeito do mau pintor, que “pinta pior que Menotti e Sérgio Milliet...”

Luís Martins e o Prefeito voltaram à carga por algumas vezes. Mas, como tudo passa, tudo cansa e tudo lassa, a luta foi serenando, para ter seu ponto final numa carta-rescaldo do Sr. Abrahão Ribeiro, vazada em termos amigáveis e que assim termina:

“Quando tiver tempo, venha com o Oswald de Andrade, e Quirino da Silva, o Sérgio Milliet, o Di Cavalcanti e outros ‘malucos’ de talento e cultura, tomar um café municipal. Ou, se preferir, eu irei corajosamente ao antro das feras. Apanho, mas aprendo...”

E não se falou mais nisso, até que, dois anos mais tarde... bem, mas essa é uma outra história, que aliás já foi contada.

Museu de Arte Moderna

Oswald de Andrade

1931

A existência de um museu de artes plásticas em São Paulo está se tornando mais do que necessária — urgente. Não temos ainda aqui nenhum local onde se possa

consultar um mestre da pintura ou da escultura, seja clássico, seja moderno. Estes então só existem em algumas raras galerias particulares, fechadas aos olhos do público e da crítica. A elas portanto, com as exceções que a amizade autoriza, nenhum estudioso pode chegar. Quanto aos antigos, apenas a Pinacoteca oferece algumas reproduções fotográficas ou em gesso, ali postas sem nenhum critério artístico, histórico ou de seleção.

São Paulo, no entanto, possui hoje um

número bastante grande de pintores e artistas que, juntos aos estudantes de artes plásticas, necessitam de um museu que os elucide e auxilie no árduo caminho que escolheram. Os livros de arte, as coleções de reproduções não são para isso suficientes. As melhores edições de livros e cadernos de arte, as mais custosas e cuidadas, não nos dão a ideia do que seja um quadro uma escultura no original. Existem hoje, é verdade, estampas quase perfeitas. A elas sem dúvida teríamos de recorrer, particularmente na parte histórica, mas sem descuidar a aquisição possível de originais.

A solução do problema é das mais difíceis, pois um museu de obras autênticas ficaria caríssimo e seria mesmo impossível obter originais antigos de valor.

Da Pinacoteca atual pouco se aproveitaria para a organização de um museu importante de artes plásticas. As cópias que lá existem não são de todo fiéis. Muitas delas obedecem a um critério errado quanto ao valor dos originais reproduzidos. A escolha de obras de mestres atuais para se reunirem aqui é de grande importância e supriria de certo modo as falhas da arte clássica. Vivemos numa grande época da pintura e não seria difícil obter para São Paulo uma coleção de mestres contemporâneos de todas as nacionalidades. É do maior interesse a consulta desses pintores para críticos e estudiosos. Eles possuem uma grande base plástica e já são aclamados pelo mundo culto alguns nomes de artistas ainda vivos em plena produção. Os museus da Europa e dos Estados Unidos estão cheios de obras contemporâneas, existindo mesmo pinacotecas especializadas nesse gênero como a de Nova York. Diversos pintores brasileiros vivos já figuram mesmo em alguns desses museus,

como Tarsila em Grenoble e Lasar Segall no Jeu de Paume, em Paris.

Grande prevenção existe em nosso meio contra as manifestações da arte contemporânea, apesar do triunfo indiscutível da Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 e das exposições de Segall, Tarsila e outros e do esforço agora tentado pelo Salão de Maio. Creio bem que essa prevenção desapareceria com a existência de um local consagrado dos mestres atuais, onde seria explicada a evolução da pintura do século passado e das primeiras décadas deste. Talvez, conhecida sua trajetória e dada a sua frequente visão, a arte moderna adquirisse logo credenciais entre nosso público sempre ávido se não de cultura ao menos de progresso. Deve-se à confusão do capítulo de artes plásticas aqui reinante estar por exemplo um grande pintor como Almeida Júnior colocado no Museu do Ipiranga, que é um repositório mais de documentos que de arte.

São Paulo possui hoje anualmente quatro exposições coletivas — o Salão de Maio, o Sindicato dos Pintores, a Família Paulista e o Salão Paulista de Belas Artes. A todas essas mostras concorre grande número de pintores e escultores e são elas continuamente visitadas por estudiosos e amadores.

Apesar de nem todos os nossos grupos de artistas procurarem se apropriar das experiências contemporâneas, indispensáveis à técnica e ao espírito de hoje — já vamos no entanto, graças ao esforço cultural vanguardista de alguns pioneiros, nos aproximando do movimento mundial. Não será por ter nascido na América que havemos de ser atrasados. O México está ali colocado na vanguarda das artes plásticas. Os seus grandes pintores — Siqueiros, Orozco, Rivera — são considerados dos

Oswald de Andrade, **Museu de Arte Moderna**, em Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura (org.). *Estética e política*, 2. ed. rev. e ampliada, São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 299–301.

maiores mestres contemporâneos. Por que o Brasil não poderá também se colocar bem no mundo plástico? A nossa natureza e a nossa luz são um estímulo constante para a pintura. Não se esqueça de que talvez o impressionismo tivesse tomado um grande impulso com a visão de Manet, quando oficial de marinha, em visita ao Rio. E não escapou o grande *douanier* Rousseau à influência tropical de sua viagem ao México.

Quanto às experiências que poderiam atualizar a nossa pintura, elas dependem em grande parte da visão dos quadros de artista contemporâneo. O cubismo e o fauvismo como o surrealismo e o abstracionismo precisariam ser vistos para ser discutidos. De escolas ou manifestações de tamanha importância no mundo atual, apenas alguns dos nossos artistas se

aproximaram. No entanto, a tais experiências é necessário que a mocidade que estuda recorra pelo menos como disciplina e culturização. Um local que reunisse os mestres dessas tendências ao lado dos mestres impressionistas e dos antigos talvez mostrasse a íntima relação que existe na boa pintura. Isso liquidaria ainda com a vasta ignorância que existe entre nós a respeito dos movimentos artísticos que agitam e empolgam o mundo civilizado.

Na escultura, o mesmo preconceito e a mesma falta de conhecimento afasta o público paulista do que é moderno e bom. Daí o geral mau gosto dos movimentos que enfeiam nossas praças em vez de ilustrá-las.

Talvez todos esses males se atenuassem com a criação de um museu de artes plásticas entre nós.

testemunha pesquisas e interesses absolutamente novos. É importante porque chegou a transformar a mentalidade geral e, em alguns lugares, diria quase a mentalidade popular. Com efeito, estes museus não são mausoléus austeros, agradando a um grupo reduzido de intelectuais, artistas, técnicos e indivíduos cultos ou viajados. São entidades vivas, atraindo pessoas de todas as idades e classes sociais. Chegaram a criar no público um

Desenvolvimento dos Museus de Arte no Brasil

Entre todos os movimentos culturais e artísticos surgidos no Brasil, durante estes últimos cinquenta anos, nenhum é mais significativo e importante que o aparecimento e desenvolvimento dos novos Museus de Arte. É significativo porque

Yvonne Jean, *Desenvolvimento dos Museus de Arte no Brasil*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 jun. 1951.

Yvonne Jean

1951

estado de receptividade e, portanto, uma mentalidade nova, graças a uma atmosfera identificada com o nosso tempo. Pois são museus modernos. Digo modernos, mesmo ao me referir àqueles que possuem um acervo importante de obras plásticas do passado, já que a maneira de apresentar essas obras e de preparar a aproximação do público é feita segundo critérios inéditos. Quem entra, pela primeira vez, em contato com os quadros mostrados nestes museus, não fica saudosista, mas começa, ao contrário, a compreender que a arte é uma longa continuação e que não existe arte “moderna” no sentido geralmente dado a esta palavra, mas uma arte brotada do nosso tempo e que continua naturalmente o passado.

Para chegar a estes resultados, foi preciso adotar critérios novos. Se os organizadores dos novos museus tivessem ambicionado a criação de grandes pinacotecas do tipo tradicional teriam, forçosamente, falhado. Jamais poderiam rivalizar com as realizações dos países de velha cultura, onde a obra de arte é integrada na vida e o patrimônio, criado pelos séculos, imenso. “Mas”, como explica Lina Bo Bardi, arquiteta do Museu de Arte de São Paulo, “nos países de cultura em início, desprovidos de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática... que se dirige à massa não informada, nem preparada... O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte...”

E assim, os novos museus, aos quais dedicaremos comentários, em seguida, além de exporem quadros, esculturas e gravuras, criaram uma série de manifes-

tações em torno do seu acervo de base: conferências, exposições, cursos de diversas matérias, que se encarregam de cumprir um papel vital, sempre renovado.

Estes contatos com o público chegaram a transformar a sua mentalidade muito rapidamente. Quem não se lembra do jovem casal, que, há menos de dez anos, ainda procurava uma “mobiliária” qualquer, chegando a encomendar uma sala e um quarto em série, completos, por telefone; do seu desprezo para com os objetos cuja utilidade não era imediata, a não ser a indispensável ceia de prata e a bandeja com borboletas azuladas; das suas reações diante de qualquer quadro “modernista”? Não chegarei a pretender que este tipo de pessoas não existe mais. Longe disso. Mas muitos jovens já compreenderam que o ambiente influi sobre a vida, que a organização de uma moradia requer procura, que “os pequenos deuses familiares do lar” têm a sua importância e que é preciso fazer um esforço para se aproximar da arte do nosso tempo, já que a compreensão da arte também se conquista. Os museus modernos tiveram um papel preponderante nesta transformação. O movimento, começando em São Paulo, foi se ramificando. Quem teria imaginado, há poucos anos, que uma cidade como Rezende, avessa às artes, em geral, e à arte moderna, em particular, chegaria a criar seu Museu de Arte Moderna e, o que mais é, a atrair um público para ele? E Florianópolis, cujo Círculo de Arte Moderna está fazendo um excelente trabalho, que animou repentinamente as mentalidades adormecidas? E Cataguazes, onde obras primas importantíssimas estão sendo reunidas, a começar pelo painel de Tiradentes de Portinari? E outras cidades, ainda...

O impulso foi dado por São Paulo. Começou quando Assis Chateaubriand criou o Museu de Arte. Chamou Pietro Maria Bardi, que lhe pediu três anos para organizar o museu e, principalmente, preparar o pessoal que nele trabalharia. Ficou assentado, desde o começo, que o museu seria erguido sobre bases novas, experimentais. Além da pinacoteca que, de qualquer maneira, só poderia ir se formando com o tempo, haveria elementos de ligação permanente com o público. Um plano de conferências, cursos e sessões de cinema foram assentados.

E em 1947, se inaugurou o Museu de Arte. Ocupa três andares, de mil metros quadrados, cada um. Só a pinacoteca ocupa mil metros quadrados. O seu ambiente pode ser transformado paralelamente com as aquisições novas, pois as paredes são montadas sobre pés de tubos de metal e mantidas fixas por meio de fios de aço tensos, correndo de uma parede a outra. O museu é iluminado artificialmente, tanto de dia quanto à noite, de maneira agradável e uniforme, graças à combinação de lâmpadas brancas e cor de rosa, embutidas no teto, afastou-se o problema criado pela dualidade da luz diurna e noturna, requerendo cada uma a sua instalação própria. E, nesta atmosfera racional e clara, convivem esculturas, móveis, tapeçarias e quadros de épocas muito diversas.

Perguntei ao senhor Bardi se não teria sido aconselhável separar os pintores por época, num museu destinado, principalmente, a cumprir um papel didático, e se o fato de colocar, lado a lado, quadros impressionistas e móveis quinhentistas não criaria confusão nos espíritos pouco preparados.

Respondeu-me que era proposital a “mistura de todas as manifestações humanas e exprimidas pela arte”, acres-

centando que, com o tempo e quando o museu possuísse muitos quadros talvez se cogitasse de novo sistema de classificação. “Mas, no momento, não temos ainda quadros representativos de todas as grandes escolas. Da alemã, por exemplo... Mas é bom não esquecer que o museu é experimental. Queremos que as obras antigas se localizem em nossa vida no sentido de participar dela, o mais possível. Também não procuramos destacar certos quadros, por serem considerados melhores. Queremos deixar o público desprevenido, livre para tirar suas próprias conclusões. Nossa grande finalidade é de formar uma mentalidade de compreensão da arte. No começo, o Museu tratou, antes de mais nada, de criar seu público. Para isto fizemos, como ainda fazemos, exposições didáticas permanentes. Temos mais de 80 painéis de 1,20 por 1,20 metro, sobre os quais expomos boas reproduções fotográficas. Possuímos milhares de fotografias através das quais é possível retratar toda a história da arte. Estas exposições foram se sucedendo: uma prancha era dedicada à pré-história, outra ao cubismo, e assim por diante. Ao mesmo tempo que instruíamos o público, procurávamos formar uma mentalidade nova nos futuros mecenas: a de ter vontade de doar quadros! Nossas primeiras exposições, destinadas, sempre, a criar o público, foram de Portinari, de Fiori e obras antigas japonesas que encontramos em casas de japoneses morando no Estado de São Paulo. Ao formar esta mentalidade, cuidamos sempre de dar vida ao museu. Houve, no começo, quem se indignasse ao ver jovens alunos, instalados com seus cavaletes na pinacoteca, como se fosse uma escola de arte.

Não queremos um lugar frio, sagrado, no qual se tem medo de tocar. Queremos

uma casa viva, dominada não pelo medo do sagrado, mas pelo amor à arte!”

O Museu de Arte de São Paulo compõe-se de três andares. Um deles é dedicado à Pinacoteca. Outro ao serviço de relações com o público. Outro aos cursos. No segundo, há, além dos escritórios, secretária, etc., um cinema com poltronas simples, mas bem estofadas e confortáveis, como todos os móveis do museu. Disseram-me que a cabine cinematográfica era das mais modernas que existem. Graças ao cinema, o público fica ao par das mais recentes manifestações culturais. Nesta sala também se faz em conferências e se dão concertos. Há duas salas de exposições. A menor é destinada aos jovens. Os primeiros a expor foram Mario Cravo, da Bahia, Schaeffer, muitos outros. No momento há uma exposição de reproduções austríacas: os fac-símiles da Albertina de Viena da grande coleção de gravuras dos Habsburgo. São reproduções magníficas. Ao examinar os Rembrandt, Rubens, Dürer, não pude deixar de notar quão importante se tornou, agora, a arte da reprodução. Numa época em que tudo se faz para aproximar o grande público das obras de arte, permitindo-lhe uma convivência estreita com ela, convivência outrora reservada exclusivamente aos privilegiados, a arte da reprodução havia de fazer passos gigantescos para a frente. Tivemos oportunidade de ver no Rio os belíssimos “Ganymed Facsimiles” ingleses e algumas réplicas dos franceses Aeply. Os fac-símiles austríacos representam mais uma experiência que valia a pena ser divulgada entre nós.

Na grande sala de exposição, organizam-se retrospectivas. Segall exporá suas obras em setembro. No momento, há cartazes suíços. Uma das exposições que

mais sucesso teve foi a de Le Corbusier que atraiu 35 mil pessoas, o que já é uma prova indiscutível da existência do novo público que o Museu de Arte conseguiu formar. Enfim, há neste andar um laboratório no qual funciona o curso de fotografia.

Vamos agora ao andar reservado exclusivamente aos cursos, que representam uma realização pela qual é preciso felicitar Assis Chateaubriand, Bardi e seus auxiliares, pois transformaram a vida de muitos paulistas de todos os meios, já que atraem tanto técnicos, quanto pessoas que enchem horas outrora ociosas com novos interesses, ou pessoas de muito poucos recursos.

“Na orquestra juvenil, na qual tomam parte jovens de 8 a 18 anos”, explicou-me, “há meninos que chegam de Cadillac, filhos de operários, há mesmo meninos do reformatório. Estes, no começo, vinham acompanhados de dois guardas. Mas conseguimos explicar que isto era muito constrangedor, e que nos responsabilizávamos por eles. O ambiente é de unidade artística. Aliás, é este critério que também domina os cursos para adultos”.

Como para comprovar o fato, uma senhora nos interrompeu. Era uma negra muito bonita que parecia uma frequentadora do museu e que veio pedir algumas informações para inscrição da sua filha no curso de ballet.

Além disso ainda existem, para as crianças, cursos de iniciação musical, modelagem, desenho e pintura, cartanagem e gravura.

O Instituto Contemporâneo de desenho industrial e arte aplicada é considerado como uma das realizações mais importantes. “Prepara os artistas dentro da orientação de validade para estética contemporânea.” São dois anos de estudos.

Além dos cursos técnicos, há cursos de sociologia, história da arte, psicologia, etc. Aprendem o desenho de móveis, cartazes, máquinas, etc.

Quer dizer que é, em grande parte, um curso de decoração?, perguntei.

— Se quiser, mas não gostamos da palavra, pois decoração implica o fato de decorar. Imagina-se logo a superposição de uma porção de coisas, o que não está de acordo com a orientação da arquitetura moderna, despojada. Arquitetura interior seria mais apropriado..., mas haverá, por contraste, uma arquitetura exterior? O termo exato ainda está para ser encontrado!

Há um curso de gravura onde se ensinam todos os tipos de gravura: sobre madeira, metal, pedra. Um curso de tecelagem de arte, um seminário de cinema, um coral de adultos, um curso de fotografia, um grupo experimental de rádio cuja primeira turma já está atuando no rádio, um curso de desenho para principiantes e o curso livre de desenho para artistas, cujo orientador só atende quando solicitado pelos alunos. Enfim, estão construindo um pequeno jardim para o curso da arte do jardim.

Estes cursos não são, em absoluto, destinados a pessoas que desejam, simplesmente, encher suas horas de lazer quando sentirem vontade de fazê-lo. O aluno que não comparece a duas aulas é eliminado e dá lugar a outro, já que os pedidos são muito maiores que as vagas e que foi preciso, ultimamente, fazer uma seleção entre os candidatos.

Enfim, o museu publica diversas revistas e livros de arte. É preciso destacar os pequeninos livros de bolso editados em torno de cada quadro novo e, principalmente, do seu autor. Assim, a aquisição da *Arlesiana* de Van Gogh deu lugar a um

livrinho muito bem feito e bem ilustrado sobre Van Gogh, que os visitantes do museu levam no bolso e não de consultar no ônibus ao dirigirem-se para casa.

Como manifestava meu respeito para todas estas iniciativas, o senhor Bardi concluiu falando da necessidade de intercâmbio artístico entre as diversas cidades do Brasil, graças à formação de muitos museus. “Já estamos organizando um museu em Belo Horizonte. Estamos pensando em Recife e Porto Alegre.

E foi também sobre a necessidade dos intercâmbios sempre mais frequentes e importantes entre os diversos museus modernos do país que Francisco Matarazzo Sobrinho insistiu, ao me fazer as honras desta outra grande realização paulista: o Museu de Arte Moderna.

É indispensável um intercâmbio de coleções, trocas de exposições entre diversas cidades. Só assim aumentaremos os nossos movimentos. Esperamos que poderemos fazer grandes coisas com o Museu de Arte Moderna do Rio, agora que está começando uma fase de atividades novas.”

Se o Museu de Arte de São Paulo é espetacular, o Museu de Arte Moderna, mais modesto, é essencialmente simpático. Irradia uma atmosfera de camaradagem, um bulício, uma efervescência constante. Ao chegar a São Paulo, basta dirigir-se para o pequeno bar do Museu. Nele sempre se encontram personalidades artísticas e intelectuais. Nele sempre há uma atmosfera de camaradagem, discussões, de entusiasmo. A gente se sente bem, o que mais é, com vontade de ver coisas, ouvir coisas, fazer coisas!

O acervo é excelente: Braque, Picasso, Arp, Kandinsky, Chirico, Dufy, Matisse, sem falar nos modernos italianos e os brasileiros muitíssimo bem representados,

pois a ideia fundamental que presidiu ao surgimento do museu foi exatamente ajudar os jovens e divulgar as obras dos artistas nacionais.

Você me pergunta como surgiu a ideia de criar o Museu de Arte Moderna?, disse-me seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho. “Estava no ar! A prova é que o Museu de Arte surgiu quase no mesmo tempo. Inaugurou-se um pouco antes do nosso. A nossa finalidade não é tanto didática quanto histórica: a de guardar as obras dos pintores modernos, principalmente os brasileiros. Queremos dar um impulso a todas as manifestações artísticas do nosso tempo. Com os moços sempre na vanguarda. O futuro julgará, escolherá entre suas obras! Quisemos dar e demos um impulso aos jovens, impulso que a Bienal vai completar. Aliás, antes de falar na Bienal de São Paulo, quero lembrar que o Museu de Arte Moderna já fez um bom trabalho em Veneza. Conseguimos mandar quadros representativos dos nossos artistas desta vez. Não foi como em 1948, quando se podia ver na Bienal de Veneza uma sala vazia... com letreiro ‘Brasil!’. Agora, com a Bienal de São Paulo, esperamos ampliar os contatos entre nossos artistas e os artistas do estrangeiro. Ao mesmo tempo nunca devemos deixar de fortalecer os contatos entre os nossos próprios artistas, como já lhe disse. Acredito que este intercâmbio é um dos papéis fundamentais dos Museus de Arte Moderna”.

Perguntei qual a ajuda concreta dada aos jovens pelo Museu.

— Primeiro as exposições, gratuitas e que lhes dão uma oportunidade.

Em seguida, falou no terreno adquirido pelo Museu de Arte Moderna e o prédio no qual funcionarão escolas de arte e artesanato, sem esquecer o teatro.

“Será uma pequena cidade de *ateliers*,

onde artistas e artesões trabalharão à vontade... Esperamos que fique pronta para 1954, com o quarto centenário de São Paulo.”

Ao percorrer as exposições atualmente à mostra, no Museu de Arte Moderna – uma delas é uma exposição de cartazes para a Bienal –, manifestei ao diretor do Museu, Lourival Gomes Machado, meu pesar por não poder admirar os quadros que formam o acervo do museu.

– Sofremos de uma crise de espaço permanente! Para organizar uma exposição é preciso guardar os quadros...

– ... que deveriam ficar expostos permanentemente!

– Museu privado é assim mesmo! E agora que todos os nossos esforços estão fixados sobre a Bienal não podemos ocupar lugar com o nosso acervo!

– Espero que, em breve, terão bastante espaço para deixá-lo sempre à vista!

Duas salas estão reservadas a exposições. Na menor são expostos artistas nacionais, na maior internacionais ou grandes retrospectivas.

O cinema, que apresenta seis vezes por semana filmes de *avant-garde*, retrospectivos ou *avant-premières*, é um setor importante do Museu de Arte Moderna. O Museu é a única entidade do país fazendo parte da Federação Internacional de Arquivos do Filme. Possui a única cineteca do Brasil, o que lhe permite emprestar filmes interessantes, que, sem isso, seriam difíceis de obter para os diversos cineclubes do país. Em 1950, este cinema deu 376 sessões, ao mesmo tempo que o Museu patrocinou 41 conferências, 22 exposições e 6 cursos, entre outros, um curso sobre cinema, um de iniciação estética, um de arte sacra moderna, um de teatro moderno, com a colaboração do Teatro Brasileiro de Comédias.

Perguntei quais as exposições que mais êxito alcançaram.

– A exposição do painel de Portinari, que atraiu 3 mil pessoas por dia! A exposição Mário de Andrade também interessou muito o público. Organizamos uma exposição de cenários e indumentária da companhia Madeleine Renault-Jean-Louis Barrault, uma exposição do livro italiano, uma do pintor espanhol Ginés Parra, uma das esculturas de Maria Martins...

– E grandes retrospectivas?

– Bruno Giorgi, Lívio Abramo e Tarsila, no ano passado. Uma exposição muito interessante foi a exposição didática chamada “arte e natureza”. Teve repercussão nos Estados Unidos e Chicago nos pediu que apresentássemos lá. Esta exposição tentava ajudar à compreensão da arte moderna através de comparações entre obras de épocas diversas, através das atitudes, cores, etc.

Todas estas exposições, — sempre há passeios explicativos — despertam interesse na nova geração. Os alunos das escolas também as visitam. Faltava contato entre a arte moderna e o público. Possibilitando estes contatos, obtêm-se resultados rápidos e surpreendentes. Vou lhe dar uns exemplos, ao acaso. O interesse verdadeiro em torno da decoração já é tão grande que as pessoas que montam uma casa nova não chamam mais um decorador, tentando resolver os problemas sozinhos! Ao meu ver, isto é um grande passo para frente, muito grande! Outro exemplo é o do jovem casal que ganhou uma casa e comprou quadros, bons quadros modernos, antes de pensar em completar os móveis. Disseram que isto lhes deu alegria! Enfim, há o caso da companhia de seguros que nos pediu alguns quadros modernos, como orien-

tação... e acabou ficando com todos os quadros. São exemplos triviais, mas concludentes.

Era isto que tentava explicar no começo deste artigo: a importância do contato entre a arte moderna e o público que vai formando o gosto ambiente.

O dr. Arturo Profili, diretor do Bureau de Imprensa da Bienal — desta Bienal da qual muito gostaria de falar, já que representa um passo para frente de grande importância —, o dr. Profili acrescentou, aos exemplos dados pelo diretor do Museu, a organização de uma grande exposição de “Housing”, na qual todos os produtos do artesanato serão expostos e que certamente terá, também ela, uma grande influência sobre os jovens.

Enfim, é preciso acrescentar que existe um acordo entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Modern Art Museum de Nova York, para intercâmbio artístico e cultural, o que permite o fornecimento do material ao preço oficial, e que a biblioteca e a discoteca do Museu estão sendo organizadas agora.

E deixava-me ficar no Museu de Arte Moderna, muito tempo após ter acabado de pedir pormenores sobre suas realizações. A atmosfera, absolutamente despreziosa, prende a gente, que se sente bem, e com vontade de ouvir mais e ter outros contatos. E como sempre há outras pessoas que chegam, os contatos se renovam constantemente. Não será inútil dizer que o museu já tem 3 mil sócios!

Quando deixei, afinal, o museu, Francisco Matarazzo Sobrinho fez questão de manifestar, mais uma vez, seu desejo de uma colaboração estreita e próxima com o Museu de Arte Moderna do Rio.

E chegamos à última das realizações que tencionávamos descrever hoje, como

fazendo parte do surto significativo dos museus novos no Brasil: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que está começando uma nova fase, com uma diretoria nova e a mudança para o Ministério da Educação. Este museu, colocado no edifício bonito, mas de difícil acesso — o edifício do Banco Boa Vista — não podia atrair o grande público.

Agora seu presidente, Raymundo de Castro Maya, e a sua diretora, Niomar Moniz Sodré, estão decididos a estimular muitas atividades para que, em breve, o Museu de Arte Moderna do Rio possa dizer, como de São Paulo, que atraiu 3 mil sócios participando de sua vida!

A nova fase da vida do museu ou, melhor, seu começo de vida, já que é somente agora que vai começar sua vida verdadeira, iniciou-se muito bem. O Ministro da Educação teve a gentileza de oferecer a parte de baixo do Ministério, onde já funcionaram algumas exposições, ao Museu. Esta sede será provisória, mas, quando os trabalhos de adaptação indispensáveis forem concluídos — antes de mais nada, é necessário fechar o local, naturalmente de acordo com a arquitetura geral do belo prédio —, será uma sede inicial para um começo de atividades, já que é central e que, além do mais, o Ministério sempre atrai muitos visitantes.

Além de oferecer esta sede provisória, o Ministro Simões Filho fez questão de comprovar seu interesse pelo movimento, colocando o auditório e o salão de expo-

sições do Ministério à disposição do museu quando for preciso, o que permite pensar, desde já, na organização de diversos tipos de atividades paralelamente com a do acervo.

Niomar Moniz Sodré já está trabalhando ativamente para que este museu se torne, em breve, o Museu de Arte Moderna do qual o Rio não pode mais prescindir. Está organizando um programa de exposições — sendo a primeira de um artista brasileiro —, conferências e cinema de arte. Enfim, espera poder conseguir possibilidades de expor os trabalhos enviados à Bienal de São Paulo quando esta fechar suas portas, o que dará a todos os cariocas a oportunidade de aproximação com o trabalho dos artistas estrangeiros, com os próprios artistas de passagem no Brasil, nesta ocasião.

Parece-me que não poderia concluir este resumo das atividades dos novos museus de arte surgidos no Brasil de maneira mais otimista e esperançosa do que afirmando que o Rio está se preparando para criar algo tão sério e racional quanto os dois museus de São Paulo, descritos acima, a fim de participar efetivamente do grande movimento da renovação artística do nosso tempo.

Museus de Arte

Luís Martins

1943

A ideia do museu de arte que o sr. Armando Penteadó pretende generosamente tornar uma realidade nos sugere algumas meditações em torno desse assunto, de tão flagrante necessidade para São Paulo.

A nossa pobreza artística é, realmente, lamentável. No Rio, possuímos um museu, cuja maior riqueza é constituída por obras de expressão secundária e algumas cópias. Assim mesmo, é o melhor do país. E em São Paulo, sem contarmos com a obscura e escondidíssima Pinacoteca, onde vegeta melancolicamente uma meia-dúzia de trabalhos de valor duvidoso, temos apenas o Ipiranga, que não é propriamente um museu de belas-artes e onde, aliás, se encontra a melhor coleção de trabalhos de Almeida Júnior.

O modernismo, então... Não temos nada. Apenas no Rio, depois da gestão Capanema no Ministério da Educação, têm sido adquiridas obras de autores modernos nacionais, que vão espreguiçar no silêncio morno do sombrio casarão. Quanto à Pinacoteca do Estado de São Paulo, houve um tempo, no governo do sr. Júlio Prestes, em que se tratou de fazer um salão

moderno, que foi o primeiro do Brasil. Mas a ideia parou e tudo ficou em começo. Nessa ocasião, foram adquiridos quadros de Segall, Tarsila, Anita Malfatti etc. Num período posterior foram comprados trabalhos de Portinari e poucos outros.

São Paulo possui umas três ou quatro coleções particulares modernas de certa importância, que em conjunto dariam quase para fazer uma pequena galeria, com obras de Picasso, Lhote, Léger, Chirico, Marie Laurencin, Gleizes, Delaunay, Juan Gris etc. Certa vez, a extinta SPAM organizou uma exposição pública desses trabalhos, para o que os solicitou emprestados de seus proprietários. Mas nos museus oficiais não há um quadro, um único quadro, de autor estrangeiro moderno!

Há poucos anos, quando estive aqui a grande exposição de arte francesa, que viajava a América em virtude da guerra, tive esperança de que o Governo adquirisse algumas daquelas célebres telas (muitas não pertenciam a museus, eram de galerias particulares), a exemplo do que fizera a Argentina.

Mas tudo ficou em esperança...

Luís Martins, *Museus de Arte*, 17 out. 1943, em Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (org.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 77.

Museu de Arte Moderna

Luís Martins

1946

Em oportuno e excelente editorial, refere-se ontem essa folha à teimosia dos sonhadores que vivem a pedir um museu de arte moderna para São Paulo.

Ora, como sonhador crônico, peço a palavra. Acho, como acham todas as pessoas realmente interessadas na disseminação da cultura — como, no fundo, acha também o autor do referido editorial —, que a “capital artística do Brasil”, onde primeiro ecoou o grito de emancipação modernista, em 1922, mereceria um pequeno, um modesto, um bem simples — não igual, porém, parecido com os que existem nas capitais mais cultas do mundo.

Mas o editorialista logo fica pessimista e desalentador. Se não há verba para a manutenção do Museu do Ipiranga, como pensar-se a sério na possibilidade de um museu moderno? E conclui de maneira trágica: o povo é inculto e o meio não comporta ainda iniciativa de tal gênero.

Permita-me um palpite: desse jeito cairemos num círculo vicioso de que nunca haveremos de sair. Que o povo é inculto, não há dúvida nenhuma. Mas justamente por isso queremos o museu, para ajudar a educá-lo.

O que não devemos é nos entregar desde já ao desânimo, pelo simples fato de que possivelmente meia dúzia de desclassificados possa riscar a navalha as telas expostas, como fizeram na *Exposição francesa*.

E não nos impressionemos também com os estrilos, os motejos e acessos históricos de algumas arcaicas e venerandas carpideiras. Se fôssemos ouvir sempre a voz dos que reclamam e exigem a volta do passado, não haveria progresso nem evolução.

É para frente que se anda.

Luís Martins, *Museu de Arte Moderna*, 12 abr. 1946, em Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (org.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 269.

O Museu de Arte Moderna

Sérgio Milliet

1948

Quando Nelson Rockefeller esteve em São Paulo (ainda no tempo da Boa Vizinhança), tentou em vão, para vergonha nossa, doar os quadros que trazia. Não havia museus de pintura e o presente valioso ficou sob a guarda do Instituto dos Arquitetos a fim de ser entregue, em tempo oportuno, a quem de direito, isto é, a um Museu de Arte Moderna. Entretanto já se vinha trabalhando em São Paulo na criação desse museu. Francisco Matarazzo Sobrinho, colecionador de telas modernas, pensava mesmo doar sua coleção particular à instituição que se fundasse. A ideia amadurecia aos poucos e em parte se realizava com o museu dos Diários Associados, organizado e dirigido por P. Bardi, um especialista de Roma. Tratava-se, porém, de um museu eclético e fundado em moldes bem diversos daqueles que tínhamos em mente. Francisco Matarazzo Sobrinho resolveu pôr mãos à obra. Já tinha o acervo nacional, faltavam os grandes mestres estrangeiros sem os quais não se podia constituir um núcleo de certa importância. E Francisco Matarazzo Sobrinho partiu para a Europa e de lá trouxe um conjunto de cerca de setenta telas de primeira ordem, Picassos, Braques, Campiglis, Modiglianis, Lhotes etc. Ao mesmo tempo, com a ajuda de um grupo de amigos, criava a Fundação de

Arte Moderna, nos moldes do Museu de Nova York, com um amplo programa de divulgação artística, de educação do gosto do público, e de manifestações culturais em todos os campos da arte. Através de uma série de entendimentos com as diversas instituições existentes em São Paulo, a nova fundação conseguiu englobar sob a direção de um grupo idealista e ativo o Clube de Cinema, o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, e representantes das demais associações interessadas em idêntico programa. E a Fundação tornou-se uma realidade, mas uma realidade que ainda aguarda, para se apresentar aos paulistas, a descoberta de um local. O que não é fácil com a crise de residências...

Tão simpática e corajosa iniciativa tinha que despertar a atenção de todos e achar quem lhe viesse ao encontro. O Instituto dos Arquitetos prontificou-se desde logo a reservar-lhe um andar em sua nova sede, ora em construção. Enquanto espera esse abrigo, para o início de sua vida normal, a Fundação trata de promover exposições que movimentem o nosso meio artístico, que o façam sair do marasmo em que mergulha. Para começar haverá a exposição de arte abstrata, a cargo da galeria Drouhin, de Paris, com a qual se entendeu o sr. Matarazzo Sobrinho de modo a tê-la aqui por volta de junho ou julho deste ano. Cento e cinquenta telas, assinadas pelos mais conhecidos pintores abstracionistas, serão expostas em S. Paulo, o que provocará por certo acaloradas polêmicas e

Sérgio Milliet, *O Museu de Arte Moderna de S. Paulo, O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 4 mar. 1948.

dividirá os nossos amadores de pintura abstracionistas e figurativistas.

Juntando-se à Fundação Armando Penteadado e ao Museu dos Diários, aquela à espera de regulamentação oficial e este em funcionamento, teremos uma posição privilegiada na América do Sul. E será de justiça, pois aqui vive obscuramente um grupo de pintores de grande valor e que até hoje trabalhou sem despertar maior curiosidade numa elite econômica atenta quase exclusivamente à arte dos salões oficiais, ao mais vulgar academismo. As iniciativas particulares, aqui como nos Estados Unidos, vão aos poucos modificando esse ambiente, graças a Deus. Esperemos que frutifiquem.

Na exposição das telas trazidas da Europa, e apresentadas por Yolanda Penteadado Matarazzo em sua residência, figurava uma obra de Modigliani: o autorretrato com "foulard", cuja reprodução está em todas as biografias do pintor e em inúmeras histórias da pintura moderna.

A tela foi adquirida em Roma por 5 milhões de liras, mas seu valor real é maior ainda, tanto mais quanto por ela se vê a que elevações de sensibilidade, de gosto e de técnica pôde chegar a produção contemporânea, em nada inferior à das mais belas épocas. Especial carinho merece também o Braque, de uma sensualidade requintada, de uma elegância e de um equilíbrio notáveis. O Dufy é excelente, o Campigli delicadíssimo, o Lhote, o Gleizes, o Juan Gris dos melhores, sem falar no Picasso de boa época, e nos outros todos: Matisse, Sironne, Tosi, De Chirico, o abstracionista Kandinsky, etc.

Para auxiliar o Museu será formada uma sociedade dos amigos do museu. Só assim, mediante uma colaboração eficiente de todos os amadores de belas-artes, será possível levar até o fim, até a realização integral do programa ambicioso, a obra encetada por Francisco Matarazzo Sobrinho.

O Museu de Arte Moderna de S. Paulo

Sérgio Milliet

1948

Pouco se falou até agora do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, fundação presidida por Francisco Matarazzo Sobri-

nho e dirigida pelo crítico Léon Degand. O empreendimento merece entretanto melhor imprensa, já pelo objetivo audacioso que tem em vista, já pelo vulto das realizações imediatas. Quando da visita de uma delegação do Museu à exposição de Cícero Dias, no Rio de Janeiro, foi apresentado aos críticos e artistas cariocas o programa da fundação, consubstanciado

Sérgio Milliet, *O Museu de Arte Moderna de S. Paulo, O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 10 set. 1948.

nos seguintes itens principais:

– Constituição de uma coleção permanente, formada de obras pertencentes a todas as tendências da plástica contemporânea, desde 1900, mais ou menos: pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, brasileiras e estrangeiras;

– organização de exposições temporárias de obras de um ou de vários artistas, brasileiros e estrangeiros, tanto nos quadros da grande arte (inclusive a arquitetura), como no campo da arte folclórica e das artes aplicadas;

– organização de cursos e conferências e projeção de fitas;

– publicação de trabalhos e de catálogos.

Com relação ao primeiro item, pode-se afirmar que o núcleo inicial, formado pelas doações do casal Francisco Matarazzo Sobrinho — Yolanda Penteado, já permite dar ao público uma excelente ideia da pintura contemporânea francesa, italiana e brasileira. Pouco a pouco a coleção se completaria, de modo a tornar-se muito brevemente representativa do movimento modernista internacional. Para que se tenha noção do valor dos quadros já adquiridos bastará dizer que os assinam artistas como Modigliani, Braque, Picasso, Léger, Juan Gris, Gleizes, Lhote, Metzinger, Campigli, De Chirico, Dufy, Matisse entre os estrangeiros. A coleção brasileira é por assim dizer completa.

O segundo ponto do programa será atacado de imediato com a exposição de arte abstrata a ser inaugurada, dentro de um mês ou dois, nos salões do Museu, que vêm sendo determinados pelo arquiteto Vilanova Artigas. Outras exposições se seguirão, entre as quais cabe salientar a do pintor ingênuo José Antônio da Silva, que tanto êxito alcançou na Galeria Domus em

princípios deste ano. Prevê-se igualmente um salão anual dos jovens brasileiros, destinado a ter enorme repercussão nos meios artísticos de S. Paulo e Rio de Janeiro.

A organização de cursos e conferências foi iniciada com a série de palestras de Léon Degand na Biblioteca Municipal e a conferência do sr. René Huyghe, conservador do Museu do Louvre. Quanto à projeção de fitas, está assegurada a colaboração do Clube de Cinema de S. Paulo.

A publicação de trabalhos e catálogos será consequência natural das demais iniciativas.

O fim principal do Museu de Arte Moderna é tornar conhecidas as grandes obras de arte contemporâneas e, paralelamente, em virtude da difusão que pretende dar às diversas manifestações artísticas por ele patrocinadas, incentivar a arte nacional, educando o público e criando possivelmente um mercado para a produção dos pintores brasileiros.

O Museu de Arte Moderna é uma fundação. Por ora, entretanto, deve ela quase tudo, senão tudo, ao senhor Francisco Matarazzo Sobrinho. Ao seu idealismo e ao seu entusiasmo se há de atribuir a realização atual. Mas é preciso que esse esforço não fique isolado, é necessário que seja contagioso, e outros elementos da sociedade paulista auxiliem o pioneiro. O Louvre tem para apoiar-lhe as iniciativas, além das verbas oficiais, os fundos de uma “Sociedade dos Amigos do Louvre”. Foi graças a essa contribuição que inúmeras obras se adquiriram e que o Museu francês se transformou na esplêndida realidade que atrai para Paris todos os amantes de arte do mundo. Organize-se em S. Paulo uma sociedade semelhante. Isso não só ajudará a fundação mas também animará o seu idealizador a dedicar à sua

criação novas infecundas energias. Isso fará de S. Paulo, que já possui o Museu de Arte e Museu Álvares Penteado, a verdadeira capital artística do Brasil.

A grande novidade do Museu de Arte Moderna é ser, tanto pelos seus fins como pela maneira de atingi-los, um organismo vivo, educacional, cultural. É dar ao meio artístico de S. Paulo uma independência que estava tardando a chegar e cujo sinais precursores de sua oportunidade se revelam na publicação de um periódico dedicado exclusivamente às artes plásticas,

de uma revista de poesia, de inúmeras publicações literárias, dos suplementos dos cotidianos, da página diária de *O Estado de S. Paulo*, invejada e imitada em todos os recantos do Brasil, do Clube de Cinema em funcionamento regular, do Clube dos Artistas, dos diferentes núcleos, galerias e academias em plena atividade.

Estava faltando o Museu de Arte Moderna. Existe agora. Vamos contribuir...

Tudo em cor-de-rosa

(Terceira Parte, Capítulo 1)

Yolanda Penteado

1976

Fazendo um paralelo à *Montanha Mágica* de Thomas Mann, deixo aqui o relato das minhas impressões de escritora dileitante sobre os meses que passei no Sanatório de Schatzalp, em Davos.

Ano, 1947. Muito frio. Vínhamos de Milão, acompanhados por um excelente rapaz, secretário de Ciccillo. Era já tarde, passando à Suíça, chegamos a Davosplatz. Tomamos o funicular para Schatzalp, reminiscência do começo do século. Lá se reuniam os Duques, as grandes fortunas e os doentes elegantes daquela época.

O funicular era todo 1900. O homem que o guiava, com uma capa preta, era uma figura bastante triste. Chegamos. O hospital era um chalé de madeira, um casarão luxuoso, cheio de flores, onde nos esperava o diretor, radiante por ter um cliente de posses. Recebeu-nos muito bem. Eu tentava dizer que o estado de Ciccillo não era grave, e ele respondia:

— *On dit toujours ça, Madame.*

Ele nos acompanhou até o enorme quarto, todo mobiliado, *art nouveau* em pau marfim e veludo *froissé*, *fraise* escuro. Quando abriu a porta, disse:

— Estamos lhes oferecendo nosso melhor quarto. Aqui, *Madame*, morreram vários Duques e Arquiduques.

Como não sou trágica, tomei aquilo com bom humor.

Yolanda Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, 2 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976, p. 173-177.

No dia seguinte, começa a vida de rotina. Os doentes que estavam pior não saíam do seu quarto. Os que saíam tinham bom aspecto. Como era logo depois da guerra, havia muitos judeus marcados com os números dos campos de concentração e muitos generais que também lá tinham adoecido. Havia de tudo.

O que mais me impressionou foi uma mocinha de 18 anos, linda de morrer. Ficou minha amiga. Ela havia participado de uma seleção que todos os anos há na Suíça para escolher a melhor voz, e era a favorita. No dia marcado para a escolha final, quando ela subiu ao palco e começou a cantar, violenta crise lhe cortou a voz. Tinha sido atingida pela moléstia. Lutava com muita fé. Acreditava na sua recuperação. Na convivência que tive com ela, era maravilhoso e triste ao mesmo tempo ver aquela criatura tão jovem, tão bonita e com tanta esperança inútil. O médico me tinha dito que ela nunca poderia voltar a cantar como antes. E assim como ela, havia muitas outras pessoas lutando pela vida.

Chegou o fim de ano. Fili Matarazzo foi muito simpática e veio passar o natal com o tio. Nesse dia, o diretor do sanatório dá total liberdade aos doentes, qualquer que seja o grau da doença. Via-se aquelas mulheres de aparência ainda muito elegante, com vestidos e joias belíssimas, mas umas mortas-vivas, tomando champaña, comendo caviar, dançando, vivendo, talvez, o último Natal da vida. Havia uma euforia, e dentro dessa euforia uma tragédia, um ambiente impossível de se descrever. Isso durou até bem tarde da noite. Um homem muito rico da África, algum rei provavelmente, excedeu-se na bebida e se descontrolou. Dizia coisas muito divertidas:

— Eu compro estas montanhas, compro este sanatório com o meu dinheiro! E quero beber.

Mas o diretor, com aquela disciplina suíça, tão maravilhosa, o convidou, no dia seguinte, a se retirar. Isso me fez respeitar a organização do sanatório.

Dessa experiência em Schatzalp ficou muita coisa de positivo para minha vida.

Os sete meses que lá passamos foram também de grande importância para a estruturação do Museu de Arte Moderna. Ciccillo havia tido, pela primeira vez, a ideia de fundar o MAM em São Paulo, com Carlos Pinto Alves, mas essa ideia não tinha sido concretizada. Ciccillo tinha muita imaginação e vontade, e na Suíça encontrou um colaborador extraordinário que era Nierendorf, um homem que havia pertencido à Bauhaus. Tínhamos com ele uma convivência quase diária. Alemão, excessivamente culto, muito consistente em tudo quanto dizia, foi ótimo conselheiro. Ele teria sido certamente o primeiro diretor do MAM se, infelizmente, não tivesse falecido.

Nierendorf deu uma fórmula nova às ideias do Ciccillo, pois além de ter sido colaborador da Bauhaus, tinha vindo para os Estados Unidos na época de Hitler, e lá sempre lidou com arte do mais alto gabarito.

Alberto Magnelli, pintor italiano notável, que pertencia à escola de Paris, veio passar uma temporada conosco, em Davos. Desses encontros todos saiu muita coisa boa. Ciccillo pediu a Magnelli que fizesse a escolha da coleção de quadros franceses. Homem íntegro, excepcional como artista e criatura humana, Magnelli comprou os quadros diretamente no *atelier* dos pintores, em condições muito favoráveis. E sua

escolha foi a melhor possível. Ciccillo teve muita visão comprando primeiro os quadros e pensando depois no prédio para guardá-los. Teve ainda a seu favor o câmbio, nessa ocasião muito baixo na Europa, pois era logo depois da última guerra.

Na Itália, ele confiou a escolha a Margherita Sarfatti. Ela foi companheira de Mussolini por longos anos. Favoreceu os artistas impedindo que fossem perseguidos como aconteceu na Alemanha nazista. Sarfatti possuía grande conhecimento artístico e estava muito interessada na parte financeira. Mesmo assim, havia obras muito boas, reforçadas pelas excelentes aquisições de Enrico Salvatore, grande conhecedor de arte que comprou os *De Chiricos* e o *Autorretrato* de Modigliani.

Em Roma, Ciccillo me fez presente do Modigliani. Era meu aniversário. Fiquei radiante orgulhosa. Anos depois decidi acompanhar Ciccillo na sua doação ao MAC da USP. Doe o Modigliani e também o *Cavalo* de Marino Marini.

O *Cavalo* tem uma história... Num golpe de sorte, Ciccillo tinha comprado; poucos momentos depois, a obra recebia o primeiro prêmio de escultura, em Veneza. Conosco estava Niomar.

Comprados os quadros, tivemos dificuldade em trazê-los para o Brasil.

Raul Bopp, então cônsul brasileiro em Berna, levou-me a Zurique e me apresentou ao deputado federal José Armando Fonseca. Como os quadros eram na maioria destinados ao Museu de Arte Moderna, não tive constrangimento em pedir que os juntasse à sua bagagem. José Armando foi muito elegante, e trouxe os quadros para o Brasil. Logo depois do MAM nasceu a Bienal.

Bienal e a doação do acervo

1951

**Fachada do pavilhão
da I Bienal de
São Paulo, no Trianon
da Avenida Paulista [Façade
of the 1st São Paulo Biennial
pavilion, at the Paulista
Avenue Trianon Square]**

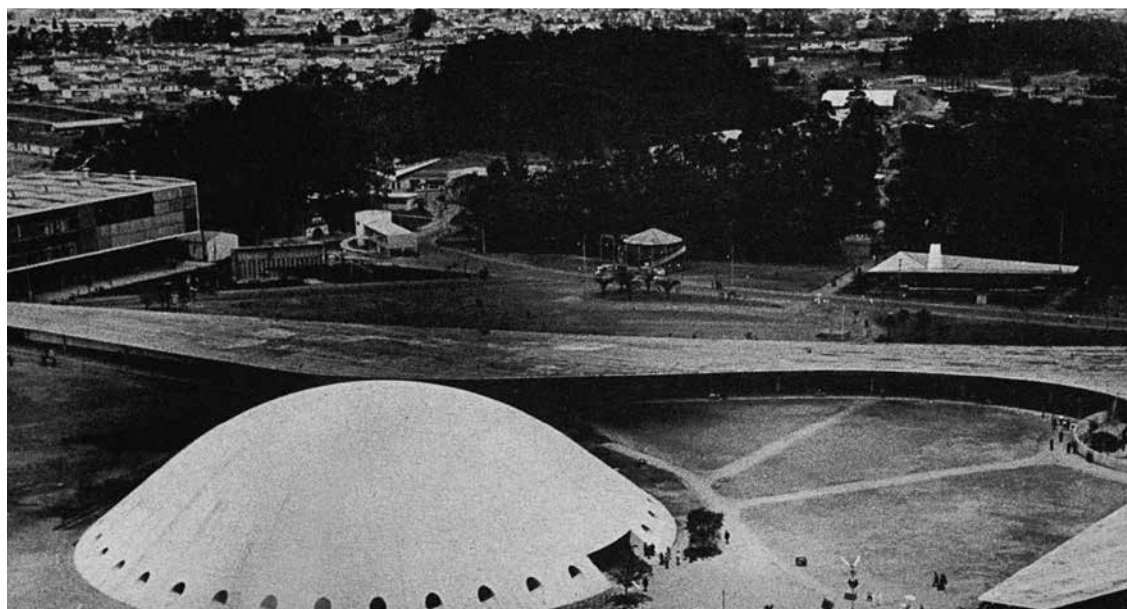
(Foto [Photo]: Peter Scheier/
Acervo Instituto Moreira Salles)

1951

**I Bienal de São Paulo,
montagem da exposição
[1st São Paulo Biennial,
installation of the
exhibition]**

(Fotos [Photos]: Peter Scheier/
Acervo Instituto Moreira Salles)





1953
II Bienal de São Paulo, visitantes aguardando a abertura da exposição [2nd São Paulo Biennial, visitors waiting for the exhibition to open]

(Foto: autoria desconhecida [Photo: unknown author]. Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo)

1961
VI Bienal de São Paulo, vista do Pavilhão Ciccillo Matarazzo [6th São Paulo Biennial, view of the Ciccillo Matarazzo Pavilion]

(Foto [Photo]: Marcel Gautherot/ Acervo Instituto Moreira Salles)

p. 68

1954
Vistas da marquise do Parque Ibirapuera. Inauguração do parque por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo [Views of the Ibirapuera Park marquee. Inauguration of the park on the occasion of the city of São Paulo Quadricentennial]. Edição especial da [Special edition of the] Revista Manchete

(Foto: autoria desconhecida [Photo: unknown author])



Carta para Mario Pedrosa

Paulo Mendes de Almeida

1960

Meu caro Mario Pedrosa:

Em primeiro lugar, reitero o agradecimento pelo amável convite, que você me fez, para que voltasse a dar minha colaboração ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. É uma demonstração de confiança que me desvanece, sobretudo pela oportunidade em que se manifesta. Ao dar-lhe minha recusa, creia que o fiz obediente apenas a um imperativo da consciência, a que não poderia fugir, nem mesmo para servir a um amigo. Não lhe dei explicações cabais dessa negativa, nem vou dá-las agora, não obstante certo esteja de que você ignora, em sua substância, os lamentáveis fatos e as justas razões por que me demiti do Museu. Como os ignorava, também, segundo me declarou, a própria pessoa que lhe transmitiu o convite para me substituir na direção da entidade. Mas isto são águas passadas.

O importante, para mim, é que você saiba que participo do júbilo geral pela sua escolha para dirigir o Museu. Não poderia este, em verdade, estar em melhores mãos. E os meus votos, sinceros e ardentes, são no sentido de que você possa levar a bom termo — o que eu não consegui — a

pesada tarefa que se lhe impôs. Disse pesada, e sei porque o digo, através de atribulada experiência, em que o meu respeito, que é seu também, pelo que é justo, lícito e correto, constituiu o empecilho maior para que eu pudesse servir como, erroneamente, se imaginou que eu fosse capaz de fazê-lo. Esse meu defeito de origem, que pretendo conservar até o fim de meus dias, gerou uma situação profundamente incômoda, para mim também, devo confessá-lo. E está na base dos mesquinhos episódios em que me vi envolvido. O tempo lhe dirá que falo exato, se não se modificarem as pessoas, as coisas e os processos de consegui-las — o que é bastante difícil.

O motivo que me leva a escrever-lhe esta carta é outro, porém. E se relaciona a certa passagem de sua recente entrevista coletiva à imprensa, que aqui reproduzo: “... irá tratar do problema do acervo, um dos mais prementes em sua opinião, pois possui o Museu grande número de obras abandonadas e que estão se estragando por falta de conservação”.

Efetivamente, não posso deixar sem reparos essa afirmativa, que reputo injusta e precipitada, para usar da franqueza com que um amigo deve falar a outro. E não posso deixar sem reparos porque, sendo eu o seu imediato antecessor, a increpação recai diretamente sobre mim, para depois resvalar sobre a própria diretoria, “*in eligendo, in omittendo et in vigilando*”,

pelo abandono de obras de inestimável valor. Chego até a admitir que você, em seu segundo dia de Museu, e ignorando certos fatos, como é natural, se sentisse à vontade para formular tal acusação, desde que o não animasse — o que eu não poderia exigir — o propósito de retribuir-me a consideração com que sempre o distingui. Estranho e lamento, porém, que presente ao ato o sr. Presidente do Museu, segundo informam os jornais, não houvesse ele repostado as coisas em seus devidos termos, zelando assim pelo bom nome de seus antigos e leais colaboradores, já que os elogios, por você a eles generalizadamente dirigidos, se esboroavam ante uma imputação objetiva e concreta. Abandonado, pois, a uma crítica injusta, estou no imperioso dever de protestar, até mesmo para que não decaia no seu próprio conceito, que tanto prezo. Máxime quando, tendo sido um diretor remunerado, a ser procedente a imputação, teria agido com indesculpável negligência e desonesta falta de exatidão no cumprimento do dever.

Pois bem, meu caro Mario Pedrosa: ao formular meu pedido de demissão do Museu, senti-me na obrigação de a ele juntar um brevíssimo relato dos principais cometimentos levados a cabo durante a minha gestão, bem como dos planos e tratativas em andamento para a efetivação de outros; omiti algumas realizações importantes, mas quanto ao acervo não esqueci de declarar o seguinte: “ainda, na minha

gestão, procedeu-se à limpeza e restauração de grande número de obras do acervo, colocação de *passes-partout* em desenhos e gravuras, bem como à fundição, em bronze, das esculturas originais de Boccioni”.

Realmente, comungo da sua opinião de que “o problema do acervo é um dos mais prementes”, e, para a iterativa irritação do senhor Presidente, muitas vezes repeti que o Museu é mais importante do que a Bienal. Assim, ao assumir, há dez meses apenas, minhas funções, meu cuidado inicial foi o de mandar colocar, por inteiro, e com urgência, todo o acervo nas paredes do Pavilhão — o que pela primeira vez se fazia. Era essa uma medida imprescindível, que tinha como primordial escopo o recenseamento das obras, já que, nos depósitos do Museu, não havia lugar em que pudessem ser submetidas à necessária inspeção. Era, ademais, um balanço do acervo social, o modo de confrontar o que constava das fichas com o que efetivamente se encontrava no Museu. Como desagradável surpresa, verificaram-se, desde logo, não apenas os estragos em algumas gravuras, desenhos e quadros, mas principalmente a falta de bem mais de vinte valiosas peças. Foi feita uma relação dessas obras desaparecidas e comunicado o fato ao Sr. Presidente. Mas este, num daqueles seus conhecidos impulsos de generosidade, ou de excessiva tolerância, desautorizou qualquer providência, desinteressando-se

Carta de Paulo Mendes de Almeida para Mario Pedrosa, 22 nov. 1960, São Paulo, publicada em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 dez. 1960.

pela recuperação do perdido. Como se fosse o caso de invocar argumentos, para justificar sua atitude, de um dispanha, e este decisivo, e tantas vezes prevalecente no Museu: o de que as obras eram de sua propriedade particular, pois haviam sido por ele e com seu dinheiro adquiridas — o que, de passagem se diga, acontece com a maioria das peças constantes do chamado “acervo do Museu”.

Quanto às obras danificadas, procurou-se restaurá-las, por etapas, dentro das possibilidades financeiras. Algumas foram reconstituídas, outras sofreram operações de limpeza, tiveram chassis e molduras substituídos. Às gravuras e desenhos, em grande quantidade, colocaram-se *passes-partout* protetores, bem como trocaram-se os que se achavam estragados. As esculturas originais, em gesso, de Boccioni, que se encontravam há muitos anos no Museu, foram fundidas em bronze. A escultura de autor japonês, que se encontra em frente ao Pavilhão, foi totalmente reparada e colocada ao abrigo do tempo, sob a marquise. Em alguns quadros, bastante comprometidos, o técnico restaurador, Sr. Gori, achou prudente não tocar, colocando-se-lhes apenas um vidro de proteção. É esse, entre outros, o caso de uma tela de Campigli, para exemplificar. Para enriquecimento do acervo, e por sugestão de Fernando Lemos, fiz recolher ao Museu, conquanto como mero depositário, os painéis que se encontravam no Pavilhão de História do Ibirapuera, e que haviam sido pintados, por ocasião do IV Centenário, por Tarsila, Di Cavalcanti, Arnaldo Pedroso d’Horta, Graciano e outros artistas. Nessas tarefas, contei com a preciosa colaboração de Ethelina Chamis, antiga, leal e dedicada funcionária do Museu. Para ser justo, devo dizer que, à

sua iniciativa, com todo meu apoio, e o da diretoria, se deve, em grande parte, a preservação do acervo de que é zeladora. Ainda há dois ou três meses, dirigia-se ela, com ofício por mim assinado, ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, no Rio de Janeiro, levando gravuras atingidas pelo mofo, para ali serem limpas. E tencionava, tão logo, e naquela repartição, fazer um aprendizado que a habilitasse à execução de serviços dessa natureza.

Vê você, meu caro Mario, que as obras não foram abandonadas. E o quanto você foi injusto, pois que, de tudo o que aqui assevero, você encontrará confirmação nos arquivos, no mais atento exame das obras e na memória daqueles que desejarem usá-la. Admito que ainda existam algumas poucas peças a exigirem reparações, pois não se completou a tarefa de restauração do enorme acervo. E é preciso lembrar que este, antes de vir para o Ibirapuera, se achava comprimido, empilhado, nos exíguos metros quadrados da sede da rua 7 de Abril. Dali, foi transportado para esse imenso caixão de aço e de vidro, fustigado pelo sol, mas onde a umidade poreja por todos os cantos. Nele não encontrou, por não haver, um lugar adequado, em que se possam conservar as obras perfeitamente. Providências, nesse sentido, vêm sendo insistentemente reclamadas pela encarregada do acervo. Precisamente na semana anterior à minha demissão decidira a diretoria resolver esse problema. De qualquer modo, ao apreciarem tais fatos, é necessário levar em conta: que o Museu tem apenas a cessão temporária e precaríssima do prédio; que as despesas de adaptação são bastante elevadas; e que não se podem exigir, do senhor Matarazzo Sobrinho, de sua fortuna particular, conquanto avultada, sacrifícios maiores do que

aqueles que, abnegadamente, já se impôs. Mas nenhum mérito especial me atribuiu por aquilo que fiz pelo acervo.

E é claro que, dando às funções meu tempo integral, pudesse e devesse me ocupar de assuntos que outros, que tanto e tão dedicadamente fizeram pela organização, não tiveram oportunidade nem vagar para enfrentá-los. Nenhum dos meus antecessores foi omisso. Os da rua 7 de Abril não poderiam operar milagres, e ali era fatal que as obras ressentissem.

No Ibirapuera, malgrado toda vigilância, se não se construir um depósito adequado, elas estarão constantemente expostas à deterioração — o que não significa dizer que estejam abandonadas. Quanto ao crescimento do acervo “ao acaso” — é penoso, mas devo dar-lhe, também, uma informação. Nesse crescimento, como diretor, colaborei apenas para a aquisição: de uma tela de Portinari, de quem o museu não possuía um só quadro e devia ter muitos; de um autorretrato de Guignard, excelente, da melhor fase, e por preço irrisório, aliás; de uma tela de Cuixart, o artista espanhol premiado na última Bienal de São Paulo, por preço convenientíssimo, e por entender que o Museu deve ter, representados em seu acervo, os artistas premiados em suas bienais, o que é insuscetível de controvérsias; e de um quadro de Lula Cardoso Aires, de que me coube apenas a escolha, pois que a aquisição fora resolvida pelo Sr. Presidente. Nas demais aquisições, feitas pelo Sr. Matarazzo Sobrinho, com seu dinheiro particular, mas para o acervo do Museu, intervieram sempre, ao que parece, conhecidas figuras do mundo das artes plásticas, bem entendido, do seu comércio em São Paulo, à minha revelia e com meu total desconhecimento, bem como à revelia e com o total

desconhecimento de toda a diretoria. Aliás, cheguei a propor que se constituísse, no Museu, um fundo para aquisição de obras, anualmente, ficando a escolha a cargo de uma comissão, pois o que se verifica é que não é bem “ao acaso” que o acervo se forma... E isto constituiu, também, um dos motivos do meu desligamento.

De resto, nesta conversa de obras e sua compra e venda, das de dentro ou de fora, iríamos longe: obras que entram e obras que saem, obras que não entram mas saem; obras que saem e parece que entram mas não entram; obras que vêm e não vão; obras que vão e não vêm; obras que não vão nem vêm... e “se achar que falo escuro, não mo tache: acenda uma candeia no entendimento, que os tempos andam carregados” — como diria o padre Vieira...

Meu caro Mario: pelo Museu, dei o melhor de minhas forças, que reconheço bem frágeis. Atendendo ao chamado unânime de sua diretoria, abandonei meu escritório particular, e em termos de puras “relações de amigos”, encorajado sempre por espontâneas e reiteradas palavras de garantia, a ele me dediquei em silêncio, em longo horário de expediente que a mim mesmo me impus (das 9 da manhã às 7 da noite), num trabalho impessoal e quase direi, ao menos para a imprensa e para o público, anônimo. Nem mesmo nas exposições, que organizei e promovi, sequer nos catálogos meu nome apareceu. Devo isso a uma inclinação natural e à consciência que tenho de minhas próprias limitações. Estas, procurei compensar com a paciência, a boa vontade e a dedicação, e penso haver feito alguma coisa em minha curta passagem pelo Museu conturbado, a braços com crises sucessivas. Desconsiderado, quando me faltaram as

garantias outrora asseguradas, demiti-me. Ao fazê-lo, não exigi, não pedi, não insinuei, e até mesmo tentei evitar qualquer demonstração de solidariedade.

À minha revelia, e para meu conforto, tive-a porém, consciente, espontânea e integral. De mais alto não poderia ter vindo. (*) E é um galardão. Tendo a consciência tranquila, já havendo prestado contas ao museu em meu relatório, aqui me defendo somente para dar uma satisfação aos meus amigos, que também se consideram atingidos, pelo afeto com que me honram. São poucos — menos do que imaginava. Mas a opinião deles e só a deles é que me interessa. Nesse rol, penso que ainda posso incluir o seu nome, pois, a menos que venha a me desiludir, creio firmemente que você errou por falta de informação, e, mais firmemente ainda, que não teve a

intenção de me atingir. E é por isso que lhe dirijo esta carta. Você, depois de apurar a fidelidade de seu conteúdo, dar-lhe-á o destino que a consciência ditar. Peço-lhe apenas um favor: permissão para mostrá-la aos meus amigos, depois que você a houver recebido. É o mínimo a que posso limitar o meu protesto, em face de declarações pela imprensa veiculadas. E que, em suas mãos competentes, prospere o Museu de Arte Moderna de São Paulo, pois é mais importante do que todos nós essa obra admirável, que tudo deve a Ciccillo Matarazzo, a quem, com profunda mágoa embora, continuo a dedicar antiga estima.

(*) Sérgio Buarque de Holanda

A Bienal, as Bienais

Paulo Mendes de Almeida

1967

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, oficialmente constituído a 15 de julho de 1948, só deu início a suas atividades em março do ano seguinte, com a inauguração da sede social, em dependências localizadas no 2º andar do edifício à rua 7 de Abril n.º 230. O mesmo edifício em que ainda hoje se encontra o Museu de Arte

criado pelo jornalista Assis Chateaubriand — mais importante Museu da América do Sul e um dos mais bem organizados do mundo, não obstante a exiguidade de espaço de que dispõe; e onde se acha também — vale a pena mencioná-lo — a Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ou, melhor identificado, o “barzinho do Museu”, que relevante papel desempenhou, e vem desempenhando, na congregação de artistas e aficionados das artes visuais, criando um certo ambiente de emulação, proselitismo e camaradagem, de que tanto carecem as

Paulo Mendes de Almeida, *A Bienal, as Bienais, O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*, São Paulo, p. 2, 2 dez. 1967.

artes para florescer — mormente quando, à exceção do “Clubinho”, que ainda hoje existe e prospera, haviam desaparecido a SPAM e o CAM.

Perfeitas as necessárias reformas, de que se encarregou o arquiteto Vilanova Artigas, procedeu-se à inauguração a 8 de março de 1949, com uma grande mostra internacional, denominada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, organizada, em Paris e Nova York, pelo primeiro diretor artístico do museu, um crítico eminente, o senhor Léon Degand. Foi uma exposição da maior importância, altamente didática, e nela figuravam Kandinsky, Léger, Kupka, Calder, Delaunay, Magnelli, Villon, Sophie Tauber-Arp e muitos outros desse quilate. Abria-se o museu, portanto, com “chave de ouro”, como se costuma dizer. E se lançava, nesse passo, ainda na madrugada da novel instituição, as sementes da futura Bienal de São Paulo, como bem considerou Geraldo Ferraz, em artigo escrito em 1959 para a revista *Il Progresso Italo-Brasiliiano*: “...deveria (aquela mostra) ser considerada a preliminar pequena bienal de arte moderna”.

Realmente, ela serviu para que se aferissem, na prática, as possibilidades desse gênero de empreendimento ainda inusitado entre nós, as dificuldades e entraves que se interpõem à entrada e saída de valiosas obras de arte que vêm do estrangeiro e para lá devem voltar. Sobretudo, funcionou como teste da receptividade, em nosso meio, de um cometimento desse jaez. E com o estímulo trazido pelo êxito daquela exposição, o receio, alimentado pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, de que sem uma promoção periódica de larga envergadura pudesse o Museu subsistir, lançou-se a I Bienal, em fins de 1951, perfilhados, em linhas gerais, os moldes da de Veneza.

Seria, na América, e nos anos ímpares, a réplica da italiana, que tradicionalmente se realizava nos anos pares.

Como é do conhecimento de muitos, até 1962, a Bienal consistia apenas numa promoção (e seguramente a mais importante), dentre as demais, no Museu de Arte Moderna paulista, e já por isso mesmo se denominava “Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”. A partir daquele ano porém assumindo personalidade jurídica própria, com o caráter de Fundação, desligou-se do Museu. Na verdade, esse desligamento estava de havia muito nas cogitações de Ciccillo Matarazzo, em seus propósitos indiretamente formulados. Tanto assim que cuidara, desde a V Bienal, de 1959, de dar-lhe o nome singelo de “Bienal de São Paulo”. Respeitando, embora, as superiores razões que teria o nosso Presidente — a quem tanto devem as artes plásticas do país — pensava e penso que foi um erro. Museu e Bienal se harmonizavam perfeitamente e, num processo de simbiose, reciprocamente se prestigiavam. Se o Museu emprestava à Bienal certa categoria, dando-lhe a necessária cobertura moral e cultural, como instituição de presença permanente, com seus diretores recrutados sempre entre críticos e pessoas especializadas nos assuntos das artes visuais — a Bienal, consoante os termos de seu regulamento, contribuía para enriquecer-lhe extraordinariamente o acervo e projetar-lhe a reputação internacional. Mas isto são águas passadas e o que está feito, está feito, e de maneira irreversível, como tantas coisas ruins neste Brasil...

No que respeita às artes visuais, forçoso é convir que o advento da Bienal se constituiu no mais importante marco de sua evolução entre nós: o coroamento de uma luta

que começara em 1922, com a Semana de Arte Moderna. E se, com o envolver dos anos e das situações, com ela veio toda uma série de equívocos (dos quais o mais grave, a meu ver, é a errônea empostação dos problemas da arte), seria estultícia negar o poderoso incentivo que ela trouxe às novas gerações, e a virtude, que teve, de integrar a arte brasileira no contexto internacional, valorizando-a, ainda, internamente, e sobremaneira, o que possibilitou a criação de um mercado interno do gênero — mercado esse, com todos os seus riscos e deformações, indispensáveis para o florescimento das artes.

Já oito bienais se realizaram em São Paulo. E agora aí está, em pleno funcionamento, a nona, que com a primavera chegou. Inaugurou-se com a costureira pompa oficial, a presença do Presidente da República, em cerimônia que a atual direção teve a sabedoria de tornar o mais breve possível. No que se refere à parte competitiva, ao número de nações concorrentes, é, a presente Bienal, a mais vasta até hoje organizada e 61 países se acham representados, o que vale dizer que não se estancou o ritmo de crescimento da empresa. Esse índice de comparecimento constitui, entretanto, um *tour de force*, quando se verifica que o regulamento respectivo somente foi votado em novembro do ano passado. Quando exerci a Secretaria-Geral da Bienal (no início, apenas, dos preparativos para a exposição de 1961), consegui levar a Veneza, em junho de 1960, o nosso regulamento, já impresso em vários idiomas, para distribuí-lo aos comissários das diversas nações ali presentes. Essa providência é indispensável porque o regulamento se modifica a cada Bienal. É possível que o atraso apontado, na feitura do atual regimento, explica em

parte, pela exiguidade de tempo, a debilidade de tantas representações.

No que concerne a salas de caráter didático, comemorativo ou museológico (o que é de suma importância numa nação jovem como a nossa), é esta a mais fraca Bienal que já se observou, mesmo quando não se leve em conta a II, de 1953 — soberba parada de arte, em que tivemos as grandes salas exemplares de Picasso, Klee, Ensor, Laurens, Moore, Mondrian, Calder, Kokoshka, Munch, Tamayo, Elyseu Visconti, além das exposições coletivas do Cubismo, do Futurismo e da Paisagem Brasileira.

Em compensação, parece-me melhor a atual seção brasileira, em confronto com as de algumas bienais anteriores. Julgo-a bastante boa, e até ótima, no que tem de aceitável: péssima, contudo, no que tem de mau. Prejudica-a um excesso de artistas (digamos assim), e conseqüentemente de obras (digamos assim), que não mereciam ali figurar — o que, se tem acontecido em todas as bienais, como é forçoso reconhecer, extravasou, desta vez, os limites do concebível. O júri poderia ter cortado, ainda, do que ficou e ali está, mais de 50% (inclusive alguns elementos depois premiados com a aquisição de suas obras) — beneficiando o conjunto. Sem embargo de haver injustamente cortado ou reduzido a representação de alguns artistas apreciáveis, como o vieram a confessar alguns dos próprios membros daquele colégio de julgadores. Não culpo, entretanto, o júri de seleção, mas o processo adotado. Repito palavras que aqui mesmo escrevi em 1965: "...o júri, nas condições em que se desenvolvem os seus trabalhos, só pode ser, sempre, pelo menos frequentemente precipitado em seus pronunciamentos. Vale dizer, frequentemente injusto, por mais

isento que seja, e animado dos melhores propósitos, como acredito ser o caso do último grupo de julgadores". Nota-se que falo com a experiência de quem já fez parte de júris de seleção. Para obviar estes males, e outros talvez maiores, apresentei ao Museu de Arte Moderna (quando seu diretor, em 1960) uma proposta de realização de uma Bienal brasileira. Da cópia de um documento, cujo original se encontra, ou deve ser encontrado, nos arquivos da Bienal, transcrevo o seguinte: "A Bienal Nacional de Artes Plásticas teria, como função supletiva, a de escolher a representação nacional à Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo, selecionando melhor e restringindo, assim, o número de artistas presentes na sala brasileira na Bienal de São Paulo, o que não só permitiria que estes figurassem com maior número de obras, como ainda, principalmente, iria facilitar apresentação, à crítica internacional e ao público, de um panorama menos dispersivo e tumultuário, e conseqüentemente mais representativo do estágio atual das artes plásticas entre nós. Com isso, os artistas nacionais teriam, do mesmo modo, a sua oportunidade quanto a prêmios, etc., nessa Bienal Nacional, e evitar-se-iam os inconvenientes dos júris de seleção na Bienal Internacional, onde os brasileiros concorreriam aos prêmios internacionais, em pé de igualdade com os estrangeiros..." Segundo minha proposta, seriam escolhidos, na Bienal Nacional, os artistas, e não as obras ali apresentadas. Uma vez escolhidos, iriam trabalhar para a sua apresentação na Bienal Internacional. Sendo em número reduzido, teriam a oportunidade de ser realmente vistos pela crítica estrangeira, o que vem a ser, afinal, o maior benefício que o artista brasileiro possa esperar da Bienal

Internacional. A proposta, naquela ocasião, passou em brancas nuvens. Vejo, agora, com agrado, que ela é ressuscitada e aceita, nas duas inovações fundamentais: a da Bienal nacional e a do confronto, em pé de igualdade, com os artistas estrangeiros. Esta última já foi posta em prática e, em decorrência, concedeu-se um prêmio internacional ao brasileiro Flávio de Carvalho. A Bienal Nacional deverá ser realizada em 1968. A paternidade da ideia, porém, devo tê-la perdido...; o que, de resto, só será importante como um episódio a mais no anedotário da Bienal de São Paulo. A verdade, entretanto, é que, com uma pesada carga de coisas que não vão e não vêm, perdeu o Brasil a oportunidade de se constituir na melhor de todas as representações constantes da IX Bienal. E não só pelo seu mérito, como pela fragilidade da contribuição estrangeira. De fora, não nos veio um só artista de real importância. Há os gravadores japoneses, bastante valiosos; mas o nosso Piza nada fica a dever a eles. Observada como conjunto, a representação internacional importa numa descida vertical de nível na história das bienais de São Paulo. É preciso que se diga que já aqui tivemos Léger premiado, Laurens competindo com Moore, Morandi com Chagall, Bissier com Vieira da Silva — quando, agora, o júri perde seu tempo, escolhendo entre Smith e César, ou seja, o nada, limpo, e o mesmo nada, porém sujo. O júri internacional deveria ter tido a coragem de não dar o grande prêmio a ninguém.

Mais algumas poucas palavras devo acrescentar a este sumário confronto das diversas Bienais. Algumas palavras sobre o arranjo geral da atual exposição, que é, sem favor nenhum, o pior de quantos já se promoveram. Abandonando a linha das

duas bienais anteriores — bienais abertas — voltamos a uma bienal de cubículos, suplantando mesmo os de uma certa senhora Ziegler, que os instituiu na Bienal de 1961. Devo reconhecer que era bem difícil o arranjo desta Bienal, quando superabundam as máquinas e objetos que não podem ser encostados. Mas, apesar disso, como negar que é simplesmente lamentável o que se vê na seção nacional, por toda parte e especialmente junto à rampa de acesso, quando a coisa tomou aspecto de uma feira livre, em que cada qual expõe, a seu talento, sua mercadoria? Que dizer de um artista, este sim, raro,

invulgar, Marcelo Grassmann — espremido num canto, com seus soberbos desenhos atropelando-se uns aos outros?

Em compensação (estava quase a dizer: em represália), uma larga generosidade, um luxo de espaços vazios, no andar imediatamente superior, nas salas da França, Itália, Estados Unidos. Em algumas telas, espaços tão vazios que a impressão, que temos, é a de que o arranjo ainda não está completo, de que falta alguma coisa para preencher esses vazios.

Requiem para homens ricos mas de mentalidade estreita

Correio Paulistano

1963

São Paulo é um estado rico. Líder industrial do país. Líder cultural desses vastos oito e meio milhões de quilômetros quadrados. Há dezenas e dezenas de homens ricos — e algumas de homens riquíssimos — dentro dos limites municipais da capital. No entanto, a despeito de toda essa fortuna,

a grande maioria desses capitalistas se constitui de homens de mentalidade estreita, voltados unicamente para plantações de café, fábricas, indústrias, lucros e lucros extraordinários. Não lembram — talvez mesmo até ignorem — que São Paulo não é apenas um conjunto de altos edifícios cheios de escritórios comerciais, rodeados de estonteantes chaminés, onde se fala de juros, Bolsas, letras de câmbio, Carteira de Importação, contrabando, salários e reivindicações; onde se produzem artigos de toda sorte, industrializa-se a matéria-prima, descobrem-se novas fórmulas,

Requiem para homens ricos mas de mentalidade estreita, *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 20 jan. 1963.

incentiva-se o consumidor a consumir mais a fim de que os lucros sejam ainda mais fantásticos. São Paulo não é apenas isto. Pelo menos não deveria ser.

O Museu de Arte Moderna, nascido da dedicação de Ciccillo Matarazzo e alguns poucos amigos, tornou-se, dentro desse cenário materialista, uma realização de renome e importância mundiais. Hoje, depois de menos de 20 anos de fundado, este museu se impôs aos congêneres de vários países. Mas hoje, também, está ameaçado de diluir-se na Universidade de São Paulo por falta de apoio financeiro. Ciccillo não pode mais prover-lhe a subsistência, pois está totalmente voltado para as Bienais, que surgiram nesse Museu de que falamos e se tornou a maior manifestação internacional da arte contemporânea. Todo o trabalho de um passado de lutas vai dispersar-se na Cidade Universitária. O Museu de Arte Moderna vai desaparecer, fundido entre outras atividades culturais da Universidade São Paulo. Não queremos, com isto, diminuir a capacidade dos dirigentes, presentes e futuros, da USP. Todo o acervo será transferido, se não cair do céu uma solução rápida, decisiva e definitiva, até quarta-feira próxima.

“Profundamente lamentável”, diria o governador Carvalho Pinto, com sua frase preferida. Realmente, profundamente lamentável, dizemos nós.

Não é possível que os homens ricos de São Paulo tenham mentalidade tão estreita e deixem perecer melancolicamente essa iniciativa, legítimo orgulho da cidade, do estado e do país. Não é possível que não

haja, entre os muitos milionários que esbanjam dinheiro em *café-society*, que se enriquecem cada dia mais nas transações comerciais e imobiliárias, alguns que, animados de espírito nobre, queiram ajudar o Museu de Arte Moderna.

Será uma vergonha para este estado deixar morrer assim, abandonado e só, à míngua, uma realização de tão grande vulto e de tamanha importância.

Banqueiros, capitães de indústria, reis do comércio, capitalistas de todos os naipes, uni-vos, em nome de São Paulo, em nome da cultura de nossa gente, em nome de nossa terra. Uni-vos e dai à cidade a possibilidade de continuar a orgulhar-se do Museu de Arte Moderna.

Mario Simonsen, moço ainda, de mente aberta, empreendedor que agora se liga à cultura com a Televisão Excelsior, poderia preservar esse patrimônio, dar-lhe continuidade, favorecer a educação e a cultura da juventude, estender o programa do Museu, criar escolas de desenho industrial ao lado das demais realizações, estimular o bom-gosto do povo.

Se o Museu de Arte Moderna de São Paulo vir-se mesmo coagido a cerrar as portas, nada mais restará a esta cidade que entoar, em conjunto, um *requiem* para os homens ricos de mentalidade estreita. E isto representará uma humilhação, uma *capitis diminutio* para o orgulho bandeirante.

A cultura paulista será então meramente cafeeira.

Pela 4ª Bienal de São Paulo

Maria Eugênia Franco

1957

Todos nós, os que compreendemos a excepcional importância educativa que tem, para o nosso meio, a existência das Bienais de São Paulo, nos entristecemos com a repercussão pública relativamente pequena que as vem atingindo. Nos entristecemos, mas nada temos realizado, na verdade, a fim de auxiliar cada uma das Bienais que se vem sucedendo, sem que delas absorvam o público e o próprio meio intelectual e artístico tudo aquilo que poderiam trazer ao desenvolvimento de nossa cultura, se fosse melhor divulgada e assimilada a lição objetiva de arte contemporânea contida em todas elas.

A nosso ver, as duas principais razões desse alheamento do grande público e de uma parte do meio intelectual não diretamente interessado pelas artes plásticas de vanguarda, porque não aceitam ou não a compreendem, são a falta de didatismo e de publicidade. Um ensinamento dentro e fora da Bienal, explicando o sentido da arte moderna, do ponto de vista técnico, histórico, filosófico, sociológico. Uma publicidade orgânica, intensa, viva, inteligente, também didática ou, pelo menos, informativa, contendo elementos capazes de

acordar o público de seu desinteresse, de sua ignorância, avivando-lhe a curiosidade e o desejo de conhecimento.

Da inexistência de um trabalho didático e publicitário feito pela própria Bienal, como seria coerente esperar-se, considerando-se as finalidades da exposição, é responsável a Diretoria Executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Exige a verdade histórica informemos haver o diretor artístico do Museu apresentado ao sr. Ciccillo Matarazzo, quando se organizava a II Bienal, um plano educativo bastante completo, que idealizava painéis didáticos no recinto de exposição, folhetos explicativos vendáveis a preços populares, programas sobre os artistas expositores no rádio e na televisão, documentários cinematográficos de divulgação elucidativa, além de cursos e conferências de nível médio e superior. Era um plano que requeria colaboração de todo o grupo de críticos de arte e de técnicos. Francisco Matarazzo Sobrinho considerou-o irrealizável, por ser excessivamente dispendioso. Nada foi feito, pois. E uma exposição como a II Bienal (a melhor exposição do gênero realizada no mundo, reunindo um material informativo de excepcional qualidade sobre as principais escolas da arte moderna) não ensinou a nosso público tudo o que era destino seu ensinar.

Já na III Bienal, o próprio diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo redigiu os textos de um painel didático

sobre as diversas correntes da arte contemporânea, espécie de introdução geral para melhor compreensão da mostra. Nessa IV Bienal, propôs a remontagem do mesmo painel, orçada em cerca de 20 mil cruzeiros, apenas. De novo a Diretoria Executiva do Museu e o sr. Ciccillo Matarazzo não permitiram gastos com atividades educativas.

Não podemos recriminar um homem que emprega milhões de sua fortuna própria (afirma-se que o auxílio do governo é relativamente pequeno, em relação ao que ele dispende, pessoalmente) quando, preocupado com as sucessivas despesas que a Bienal provoca, decide fazer algumas pequenas economias. É dever nosso, porém, chamar-lhe a atenção mais uma vez para o fato de não discernir que certos gastos essenciais (e mínimos, na realidade, comparados a outros) viriam beneficiar enormemente a Bienal e seriam até mesmo recuperáveis, por intermédio de uma venda maior de ingressos.

Assim, a comentada tristeza de Ciccillo Matarazzo, por ver a IV Bienal quase esquecida, num melancólico e mal cuidado Ibirapuera, está a exigir uma autocrítica. Nós lhe sugerimos que se faça a si mesmo a seguinte pergunta: se me propus dar, espontaneamente, estarei dando tudo aquilo que essa obra exige, para atingir sua verdadeira finalidade? Uma autoanálise sincera, honesta, despojada de todo personalismo, o faria perceber que não. De forma alguma o mecenas das Bienais paulistas tem dedicado a assistência necessária a seus problemas fundamentais para que se tornem elas grandes exposições verdadeiramente educativas. No meio incultivado como o nosso, não basta exibir, mostrar obras de arte moderna. A experiência das quatro Bienais prova-nos que se faz

imprescindível ensinar a ver, a fim de que essa arte estranha e estrangeira, trazida aos olhos de nosso público, se integre na formação de nossa cultura. Torna-se, no futuro, parte essencial dela.

Não pareçamos ingratos, entretanto, para com quem muito nos proporcionou através dessas importantes exposições internacionais, embora o tenha feito incompletamente, com certa gratuidade generosa, certa inconsciência de sua responsabilidade tanto intelectual quanto moral, como pai e dono da ideia. Façamos também uma autocrítica, nós, os intelectuais, e, principalmente, nós, os críticos de arte.

Durante todas as Bienais temos falado contra sua falta de didatismo, sem conseguirmos ser ouvidos pela Diretoria Executiva do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Não nos caberá, porém, estimular a obra de Francisco Matarazzo Sobrinho com uma atividade cultural que lhe prove não ser inútil todo o seu esforço e reavive o entusiasmo agora desapontado? Por que não trabalhamos nós próprios pela divulgação dessa IV Bienal? Por que não propomos aos diretores e os redatores-chefes dos grandes jornais e revistas populares dos principais centros intelectuais do país que concedam maior espaço e mais assídua atenção à Bienal de São Paulo, durante esse mês último da exposição?

Periódicos de grande tradição cultural têm apoiado a mostra do Ibirapuera por intermédio dos comentários excelentes de seus críticos de arte. O desolado abandono em que se encontra ela, porém, faz-nos verificar que essa crítica especializada não alcança o grande público. Para esse público ignorante dos conceitos mais elementares de arte e de estética seria necessário um trabalho de outra natureza, mais acessível, mais explicativo.

Maria Eugênia Franco, *Pela 4ª Bienal de São Paulo* (conversa dirigida ao sr. Juscelino Kubitschek e aos Diretores de Jornais), *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 30 nov. 1957.

Pediríamos pois a nossos jornais consentissem em abrir espaço generoso para a IV Bienal, nessas próximas quatro ou cinco semanas, fazendo a bela experiência de uma atividade educativa inteligente e planejada. Muitos de nossos críticos de arte e escritores que, até agora, pouco ou nada escreveram sobre a mostra, trariam com alegria sua colaboração a esse esforço coletivo que propomos. Esforço indispensável para que a lição das Bienais não continue a assemelhar-se a uma grande aula pronunciada em auditório deserto.

E por que não solicitamos a cooperação do governo, desde que, sendo um dos pontos de apoio econômico da Bienal, torna-se também responsável pela assistência financeira que lhe está faltando, a fim de que cumpra amplamente sua função educativa?

O presidente da República instituiu prêmios para os artistas expositores. Não deveria trazer seu estímulo também aos grandes periódicos e à crítica especializada, forçando-os a lembrarem seus deveres culturais em relação à elite e ao grande público, durante a IV Bienal? Por que não estabelece o sr. Juscelino Kubitschek vários “Prêmios de Honra” (não em dinheiro), pela Divulgação Educativa da exposição às revistas e aos matutinos ou vespertinos que com mais inteligente atenção cuidarem da IV Bienal, do ponto de vista: a) da publicidade elementarmente informativa; b) da orientação rigorosamente didática; c) da crítica erudita. Cada uma dessas atividades servindo de degrau para outra, como se se fizessem, pela própria imprensa, três “classes” de aprendizado: o preparatório, o elementar e o superior.

Em algumas capitais mais afastadas da metrópole não existe um movimento artístico e um grupo de especialistas que possibilite aos jornais a realização desse

trabalho. O país possui, porém, uma cadeia de periódicos: os *Diários Associados*. Muitos dos artigos adquiridos pelo *Diário de São Paulo* ou *O Jornal*, são, como se sabe, publicados em outros matutinos da cadeia. Por que seus diretores não fazem o mesmo em relação a artigos de crítica e de informação didática sobre a IV Bienal, estimulando talvez, nesse fim de ano, viagens de estudantes, de professores, de intelectuais e artistas a São Paulo, vindo dos pontos mais afastados do país? Uma simples e inteligente “Cartilha” sobre a Bienal publicada por *O Cruzeiro* ou *Manchete*, nossas revistas de maior penetração popular, não teriam esse poder quase mágico?

Quanto à crítica de arte, tem ela merecido bem pouca atenção da Diretoria da Bienal (o Júri Internacional estranhou, até mesmo, não terem os críticos estrangeiros sido aproximados de seus colegas nacionais) e, no entanto, sua atividade é a mais vital para a exposição e os expositores. Lembraríamos por isso ao presidente da República que criasse vários prêmios de crítica, trazendo assim um excelente impulso para a realização de certos trabalhos essenciais ao melhor aproveitamento da IV Bienal de São Paulo.

Nos permitimos indicar alguns desses prêmios, exigindo-se dos concorrentes trabalhos publicados, e publicados durante a exposição, como uma espécie de atestado de que vieram colaborar nesse esforço coletivo de educação artística, num momento em que o Brasil recebe a visita de obras de arte internacionais.

Sugeriríamos, portanto:

1º) Prêmio para a Melhor Série de Artigos sobre o conjunto da Bienal publicada por um crítico veterano.

2º) Prêmio para Melhor Série de Artigos sobre o conjunto da Bienal publicada por

um crítico das gerações moças.

3º) Prêmio para o Melhor Estudo Crítico sobre uma sala especial estrangeira.

4º) Prêmio para o Melhor Estudo Crítico sobre uma sala especial nacional.

5º) Prêmio para o Melhor Estudo Crítico sobre a sala geral do Brasil.

6º) Prêmio para o Melhor Trabalho sobre a III Bienal de Arquitetura

7º) Prêmio para o Melhor Trabalho sobre a I Bienal das Artes Plásticas do Teatro.

8º) Prêmio IV Bienal Didática, para o Melhor Trabalho Educativo sobre a exposição.

9º) Prêmio Publicidade Cultural, para o jornalista que publicar a melhor série de notas breves ou anúncios informativos sobre a IV Bienal.

A verba gasta pelo governo com esses prêmios seria minúscula e sua utilidade prática, imensa. Que não a negue às necessidades educativas do país o sr. Juscelino Kubitschek.

Depois do ministro Gustavo Capanema, é o atual presidente o primeiro homem de governo a interessar-se pela arte moderna. No futuro, não desejaríamos dele ter recebido apenas a Pampulha e a nova capital. Seu apoio às ideias de vanguarda, no Brasil, não deve fazer parte de sua história somente pela construção de bairros ou cidades modernas, mas por uma atividade lúcida, preocupada com o desenvolvimento e a penetração de todos os aspectos da cultura de nosso tempo, atividade essa que seja tão criadora (como no caso da Pampulha e de Brasília) quanto estimuladora.

Não aleguemos escassez de tempo para uma divulgação mais penetrante da IV Bienal. Há todo um mês de realizações

muito possíveis. E esse tempo breve revitalizado pelo estímulo, se transformará em vitalidade, trabalho intenso. Concretizadas essas atividades várias que propomos à nossa imprensa, teriam elas, além de suas outras utilidades evidentes e já analisadas, a de servir de estudo para trabalhos semelhantes mais amplos e organizados durante a V Bienal.

A única emulação até hoje dada à atividade crítica, nas quatro Bienais, foi o prêmio instituído pelo *Jornal de Letras* e doado por Cicillo Matarazzo. E ele surgiu, também, já em meio da exposição, trazendo a esse grande auditório que é a imprensa a voz de muitos críticos até então silenciosos.

Se, dessa vez, o estímulo fosse feito como sugerimos, com prêmios honorários aos periódicos, em primeiro lugar, por sua atividade educativa, teríamos a possibilidade de viver uma experiência curiosa, certamente capaz de confirmar a ação educadora da imprensa consciente e a utilidade de uma publicidade cultural bem orientada. Tornar-se-ia possível compararmos a afluência de um público de inteligências acordadas, curioso, interessado, agora, nessa fase tão lamentavelmente inativa, e depois de um trabalho intensivo de propaganda didática. Diminuiria assim o visitante ocasional, aquele que percorre exposição sem a compreender, como se estivesse numa feira de amostras. E que não vê, realmente não vê, porque não o ensinaram a ver, a entender, a assimilar a arte de seu tempo, retrato de sua vida e de suas angústias.

Um museu e seu acervo

Lourival Gomes Machado

1955

Expondo seu acervo no Ibirapuera e, por curiosa coincidência, nesse Palácio das Exposições que é a mais discutível das obras de Niemeyer, o Museu de Arte Moderna cria bem difícil problema para a crítica. De fato, a crítica só pode olhar com bons olhos a ação do Museu e de seu abnegado tutor, o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Mas essa mesma crítica, se quiser manter sua independência e objetividade, não poderá poupar reparos ao acervo que ora se expõe.

... É impossível tudo reduzir a questões vocabulares, mas quem cuidou dessa exposição poderia ter atentado para a discreção posta, pelas anteriores direções artísticas do Museu, no denominar as peças de seu patrimônio com uma palavra — acervo — que é a mais modesta do ponto de vista artístico, para qualificar um punhado de quadros, gravuras, desenhos e esculturas. Preferiu-se sempre falar de acervo, e não, por exemplo, de coleção ou coleções, por quanto, como ensina qualquer dicionário escolar, acervo significando “montão, cúmulo, grande quantidade”, era o vocábulo conveniente para exprimir-se o intuito de acumular obras de arte sem estabelecer-se o compromisso de organizá-las imediatamente.

A cautela ainda mais cabível se torna no caso especialíssimo de um pequeno e jovem museu mantido exclusivamente por um único financiador, pois as coleções de arte, havendo repudiado em definitivo a velha pretensão de apresentarem-se como “tesouros artísticos”, hoje só legitimam sua existência na medida em que pretendam documentar um ou vários períodos da história da arte, a fim de retrair, pela conveniente apresentação dos documentos colecionados, o desenvolvimento do fenômeno histórico em questão.

Ora, documentar convincentemente a evolução, tão brilhante quanto tumultuosa, da arte moderna, é objetivo ambicioso e difícil de atingir, ao menos nos primeiros anos e com as escassas verbas de um pequeno museu em formação, o que autoriza plenamente a política da simples acumulação preliminar de peças, da formação, de um acervo.

Tudo isso deve, agora, ser lembrado. Não para insistir nas reduzidas proporções das realizações estritamente museológicas do Museu de Arte Moderna, mas apenas para reavivar-lhe a memória de diretrizes que devemos supor permanentes e sobrepujando a transitória atividade dos que lhe emprestam, por algum tempo, o seu trabalho e a sua boa vontade. Também não aludimos a essas particularidades para assinalar que no caso do acervo do Museu de Arte Moderna voltamos a registrar aquela constante desproporção verificada entre o

esforço moral e material despendido pelo sr. Francisco Matarazzo Sobrinho em suas iniciativas (cuja generosidade sempre nos impressiona) e os resultados duradouros por ele obtidos (que sempre lastimamos e nunca deixamos de criticar). Conhecemos exemplares demasiado numerosos da triste figura do “fiscal de obras feitas”, para querer envergar, por nosso turno, o sovado travesti; não obstante, mesmo sabendo que essas observações poderão provocar as piores reações nos melhores e mais finos espíritos (como aconteceu com nossos reparos à II Bienal, que estamos certos de ver aproveitados na futura exposição internacional...), acreditamos que vale a pena dizer o que temos a dizer.

E o que temos a dizer é bem simples: dispondo de um certo número de peças, da mais variada procedência, no mais desigual valor estético, da mais disparada significação histórica, tentou o Museu de Arte Moderna expô-las, não como um simples acervo em que cada obra pode ser considerada em si mesma e sem referências às demais, porém como se fosse uma coleção coerente, organizada e representativa da arte atual e de suas raízes próximas?... Desafiando o impossível, o Museu perdeu a oportunidade de apresentarmos um conjunto de obras de arte, razoavelmente numeroso, de relativa mas aceitável importância, e significativo de um apreciável esforço de acumulação. Desperdiçou também a sua melhor vasa, que era apresentar apenas as melhores peças (pois é o Museu que possui um Gleizes, um Metzinger, um Magnelli, um Bill de altíssimo valor) realçando-lhes as qualidades por uma apresentação correta, equilibradora e valorizadora. Preferiu abrir todos os flancos às críticas e, o que é pior, às investidas da má vontade.

Deixando de parte a má vontade, que não é de nosso cultivo nem de nosso interesse, estamos obrigados a exprimir nossos reparos aos transparentes disfarces pseudodidáticos e pseudo-históricos com que se pretendeu verdadeiro caráter do conjunto exposto, como já verificamos na primeira seção, dedicada à “Visão Realística e Visão Ilusionística”. Se, até hoje, “ilusão” só significou os erros da inteligência ou da percepção, ou então a substituição do real pela sua imitação não se percebe com que propósito aparece invocada a propósito da arte moderna, em parte ou no todo, principalmente quando entra em conflito com os quadros apresentados sob tal rubrica. Do personalismo *post*-impressionismo de Pancetti ou do Volpi das marinhas de Itanhaém nada se tirará de ilusório ou inisiorístico. Mas quando encontramos outros Volpis de declaradas intenções sociais, e o realismo de Carlos Prado, e a ingenuidade de Reboló, e o neocubismo de Bonadei, e o primitivismo de Lúcia Suané, e os neo-expressionismos, tão diversos, do norte-americano Spruce e do belga Van Rogger, e as transcrições latino-americanas dos cerebralismos europeus, bem representados num Reino Garcia e mal representados por tantos outros, e, na escultura, um Brenninger junto a um Bruno Giorgi e junto a uma Marina Nuñez del Prado... chegamos à forçosa conclusão de que ali se acumula tudo o que não pareceu, aliás erroneamente em muitos casos, suscetível de ser agrupado nas demais divisões.

O ilusionismo, diria um sarcástico, esteve nesse ingênuo passe de mágica de apresentar as sobras logo de início, ao invés de deixá-las para o fim.

Mesmo a ideia de haver pinturas e pintores não enquadráveis nas classificações

Lourival Gomes Machado, *Um museu e seu acervo*, *Revista Arquitetura e Decoração*, n. 10, março/abril 1955.

correntes, que, além de ser justa, poderia dar-nos uma excelente seção de personalidades singulares e tendências individuais, não poderá ser tomada a rigor no caso em questão, pois nas demais divisões o que falta, exatamente, é qualquer rigor. Não falemos de rigor didascálico, lastimando a não-identificação dum Figueira facilmente reconhecível, ou a frequente ausência de datas ou a grafia “lucubus” que no catálogo em quatro etiquetas substitui “sucubus”, ou o desprezo pelo vernáculo que dá em coisas com “Cavalos ao Mar”, ou “Triângulos, ponto sobre ponto”, ao invés de “opostos pelo vértice”. Esqueçamo-nos da espantosa imprecisão museográfica com que se expõe a mais célebre peça de Boccioni, sem referência ao fato de tratar-se de uma moldagem ou porventura, do gesto original, muito embora se tenha posto toda a atenção no explicar, entre parênteses, que “Dourado” é peixe... Nem cuidemos dessa estranha impiedade do Museu consigo mesmo, que o leva a ignorar sua própria história, ora anotando os grandes prêmios das Bienais (Di Prete, por exemplo), ora deixando de fazê-lo (por exemplo: Brecheret), confundindo aquisições com doações, e assim por diante. Fiquemos no que é essencial.

Essencial é que, organizando em divisões o seu acervo, o Museu não cause confusão no espírito dos visitantes. E, a tal propósito, restam-nos sérias dúvidas. Primeiro, dado o desprezo pelo valor artístico das peças e pelo seu caráter representativo, dificilmente discerníveis para quem encontra, lado a lado, verdadeiros artistas e insignificantes amadores, peças boas e obras nulas. Depois, porque as seções foram apartadas de maneira arbitrária, tanto no que respeita às peças integrantes, quanto no tocante às tendências que se

pretende representar. Basta folhear o catálogo para perceber a inviabilidade de organizar-se um conjunto de arte moderna ora atendendo ao agrupamento nacional (“a pintura italiana novecentista”, “gravadores norte-americanos”, “litografias de artistas ingleses”), ora adotando a divisão por escolas (“expressionismo”, “experiência cubista”, “abstracionismo e concretismo”), ora recorrendo ao estratagema das denominações imprecisas e de má literatura (“procura de outros mundos”, “transformações pela abstração”).

A inevitável confusão ainda maior se tornará quando se encontram obras de Chirico antes do cartão anunciador dos “novos mundos” que, ali, recobre a tendência surrealista. E de novo aumentará quando, no meio dos surrealistas, damos com um Grosz, de 1935 sob o título “A Bestialidade Avança” e que visivelmente representa uma bota nazista a pisar a lama. E mais aumentará quando, passando da “Experiência cubista” à seção italiana, nesta encontramos um quadro de Severini. E aumentará mais uma vez quando, havendo uma seção dedicada à experiência cubista, em que se encontram Milton Dacosta e Maria Leontina, tivermos de voltar à famosa divisão “ilusionística” ou à “abstracionismo e concretismo” para ver quadros de Bonadei. E ainda poderá continuar aumentando, com a inclusão de Osver e de Byron Browne (!) entre os surrealistas. E, assim, “ad infinitum”...

Não iremos adiante. Estivéssemos contra o Museu, e poderíamos fazê-lo. Como, pelo contrário, sabemos o que vale a instituição que o sr. Francisco Matarazzo, sozinho, fundou e mantém, sabendo também o quanto de ambos depende a vida artística de São Paulo, podemos bastar-nos com alguma exemplificação, apenas

para demonstrar porque nos pareceu de todo inconveniente essa exposição do acervo no momento mesmo em que, por outros e excelentes títulos, se propõe o Museu de Arte Moderna a encabeçar o movimento que transformará o Ibirapuera no centro artístico e cultural que a cidade está a exigir. Seria, contudo, injusto, em nossa posição particular, não declarar depois desses reparos, que sabemos existirem as maiores dificuldades a entrar a boa realização de uma exposição do acervo do Museu de Arte Moderna. Não só sabemos que existem, mas contra elas tivemos muitas vezes de lutar.

O acervo com que certa vez lidamos pessoalmente, se deixarmos de parte as aquisições das Bienais e umas poucas doações, é esse mesmo que se tentou apresentar no Ibirapuera. As limitações

materiais e financeiras, que então enfrentamos, são as mesmas que hoje se enfrentam. E, salvo prova em contrário, podemos presumir que as mesmas continuam a ser as dificuldades técnicas e hierárquicas dominantes no interior da organização. Tudo isso no passado levou-nos a concluir, entre muitas outras coisas, pela inconveniência de apresentar-se o acervo do Museu de Arte Moderna em sua totalidade ou, mesmo, na sua maior parte. Mas — eis o que é preciso deixar bem claro e dizer com toda a sinceridade — não sentimos nenhum prazer em verificar tão tardia e tão cabalmente, que a razão estava conosco...

Um passo à frente

Lourival Gomes Machado

1961

Havia a cansada duma longa, apressada e trabalhosa excursão feita para, num intervalo de férias, cuidar de coisas de arte. Mas havia também o desígnio de continuar atento à evolução dos acontecimentos que, há tanto tempo, convulsionam e ameaçam a existência do Museu de Arte Moderna. Por

isso, recebendo, ao descer do avião, a convocatória da Assembleia do Museu em que se discutiriam novos estatutos e se elegeriam novos diretores, resolvi comparecer àquela mesma sala onde, não faz muito, acusava o descabido e pernicioso das alterações estatutárias e direcionais propostas há um ano e que, logo após, quase liquidaram com a instituição. Valeu a pena, pois, assim como no momento em que soube da convocação de Mario Pedrosa para dirigir o Museu, também na reunião do dia 27 de janeiro, senti que, embora tarde, ainda é

Lourival Gomes Machado,
Um passo à frente, O Estado de São Paulo – Suplemento Literário,
p. 42, 4 fev. 1961.

possível salvar-se essa sociedade civil que deve ter “por objetivo incentivar e difundir a arte contemporânea”.

Disse lá mesmo, em voz alta, como fizera na oportunidade anterior. E, como daquela vez, repito-o nestas colunas em que, como é notório, jamais calei minhas opiniões acerca da vida do Museu. Devo, pois, começar declarando que não me anima, nestes comentários, nenhum vaidoso sentimento de quem vê confirmadas, literalmente, todas as suas previsões, mesmo porque eram prognósticos tão simples que a mim não pertenciam, mas ao senso comum, ao conhecimento de todos. Menos, efetiva e exclusivamente, ao pequenino grupo dos que, com a visão alterada por estranhíssima distorção da realidade, se dispuseram a qualquer coisa, desde que não lhes exigissem reconhecer a meridiana evidência.

Mas, se agora, depois de tantos passos à ré, decide-se novamente marchar para a frente, não há senão que reconhecê-lo e significar a aprovação merecida. Eis porque, quanto ao projeto de estatutos, não cuidei dos muitos pormenores técnicos de menor perfeição, nem mesmo de certos sensíveis afastamentos do esquema ideal exigido pela organização institucional — o que importava, no caso, era que, trabalhando no plano das possibilidades atualmente exequíveis e praticáveis, o Museu se dispusesse a traçar sua rota no sentido certo, embora essa primeira etapa não venha a cobrir todo o percurso a ser cumprido.

Dessa disposição fui encontrar prova suficiente nos dispositivos em que se definem as funções e atribuições do responsável pela direção artística. Ali, em que pese certo hibridismo conceitual que, ao menos em aparência, visa a atender às implicações duma situação ainda muito

complicada, já se delineia um verdadeiro respeito pelo diretor artístico, aliás hoje transformado em diretor-geral, isto é, posto a cavaleiro da estrutura burocrático-administrativa que, por sinal, foi o foco de infecção responsável pelas mais recentes e mais graves crises, como também por outras mais antigas e menos violentas. Ora, exatamente esse foi o elemento que sempre faltou ao Museu — como pode dizer quem quer que, até hoje, com um mínimo de títulos e vontade de trabalhar, já esteve no cargo difícil — para que sua finalidade maior, que é a arte, sobrepujasse francamente as eventuais injunções extra — ou mesmo antiartísticas que invadiam a vida institucional.

Houve, pois, um sensível progresso, um apreciável avanço. Sem dúvida, para além dessa amplíssima extensão de alçada, a direção artística ainda deverá conhecer novos progressos estatutários para assumir, por inteiro, a configuração que lhe é própria. Tempo há de vir, se não nos ilude o que hoje ocorre, em que se compreenderá como, em verdade, a direção artística constitui um órgão cujo nível e independência devem ser equivalentes aos da direção executiva, não por que esta seja melhor ou pior do que aquela, mas tão só porque a uma compete o governo social e à outra o governo intelectual da instituição. Outro não terá sido mal definido, porém bem presente sentimento que inspirou os novos estatutos no sentido do já referido hibridismo funcional, colocando o diretor-geral na posição de membro da diretoria executiva e, ao mesmo tempo, contra ela, garantindo-o por definições de atribuição e compromissos contratuais, cujo penhor último fica entregue, malgrado certa imprecisão de termos, à Assembleia Geral.

Se tudo continuar no rumo ora esboçado, estou certo de que o próprio peso dos fatos haverá de conduzir o Museu até lá. Por isso mesmo, acredito possível e considero necessário aprovar-se a nova organização estrutural, dando-a como o máximo exequível nas atuais circunstâncias, que são as típicas de uma transição, sem dúvida árdua, mas passível de otimista interpretação. Nesse sentido, só há que lastimar não se houvesse compreendido tudo que publica e formalmente agora se reconhece, quando, inaugurada a V Bienal, já eram denunciadas, no seio da diretoria de então, todas as causas da crise que não tardou a eclodir, com os deploráveis efeitos que se conhecem. Agora, às portas da VI Bienal, deve-se praticar essa recuperação com alguma pressa, num meio-improvisado. Mas, repito, desde que ela venha realmente a ser praticada, já será muito. E, sobretudo, será bom.

Reconhecendo-o, de modo algum me interessa, como é óbvio, cogitar acerca das intenções com que se praticou o terrível desvio que, no último ano e meio, quase levou à garra esse barco frágil, mas ainda de preciosas potencialidades. Desde menino, aprendi que com as boas intenções se calça o inferno e, pois, num caso assim, se fosse examinar o vasto canteiro das disposições íntimas, muito provavelmente, depois de enviar ao diabo o que me parece melhor, ainda me sobraria material para a total e eficiente repavimentação desta cidade esburacada. E que valeria tanta canseira, sobretudo quando, como as marionetes do dito francês, as personagens das cenas anteriores praticam graciosa pirueta e vão-se?

Deixemos, pois, de lado estas apurações — como aconselhou, em plena Assembleia, uma voz cheia de sabedoria.

De uma vez por todas, convençamo-nos, apesar da reiterada prática em contrário, da inutilidade de tentar reduzir uma situação institucional, um problema de organização e um caso de atividade cultural aos traços psicológicos desta ou daquela pessoa. Também neste capítulo estou certo de que um dia o Museu adotará estatutos em que nem de longe transpareçam situações pessoais, como ainda sucede, embora discretamente, com as normas que acabam de ser aprovadas.

Não se conclua, porém, que fazendo tábuas rasas das intenções e pessoas ultrapassadas pelos fatos, acredite na completa inoperância futura dos elementos intencionais e pessoais. Pelo contrário, se acentuei que o momento atual é de transição, foi exatamente para bem significar que, neste instante, o Museu de Arte Moderna pode adotar por símbolo número absoluto. Um número de elevado valor, pois que muitíssimo vale, apesar de tudo, o seu passado e o seu futuro. Mas um número que tanto poderá receber um sinal de mais quanto um sinal de menos, dependendo dessa cotação apenas do que doravante acontecer com sua vida interna e com as iniciativas que, por proposição sua, vierem a repercutir no âmbito exterior. O que, por sua vez, dependerá da disposição de espírito dos que o dirigem. Com isso concordarão até mesmo aqueles que se propuseram a sistematicamente discordar de tudo que sair da minha boca...

Creio, aliás, que só numa perspectiva assim realista poder-se-á apreender a exata medida do crédito de confiança que — sem dúvida ultrapassando, e muito, a pobre significação duma posição individual e sempre solitária nas Assembleias do Museu — desejei significar naquela oportunidade. Só assim, realmente, poderão

ser percebidas, em toda extensão, as esperanças que, naqueles já desesperançados, suscitaram esses estatutos, afinal verdadeiramente novos, em que se reconhece a importância e dignidade da direção (não deste ou daquele diretor) artística, pois, sua substancial ligação com o único objetivo que pode justificar a existência de uma sociedade civil devotada às artes. Como só assim, ainda, se terá a correta expressão da confiança que se deposita na diretoria, também ela afinal e efetivamente nova, eleita no dia 27 de janeiro.

Em outras palavras, isentas de um ânimo polêmico aliás já superado pelos fatos, diria que, se com a nomeação de Mario Pedrosa

se fizera como que uma trégua na tormentosa crise do Museu, neste instante, com as transformações consagradas pela Assembleia, firmou-se algo parecido com um real armistício. Tudo que doravante se fizer deve, pois, ter por objetivo a consecução duma autêntica, justa e definitiva paz. Paz — compreendam-me bem — não com estes ou aqueles diretores, sócios, artistas ou intelectuais, se não paz solenemente firmada entre o próprio Museu e suas mais altas finalidades.

Como nasceu a ideia da mostra

Lourival Gomes Machado

1951

Para que, no futuro, melhor se compreenda por que em São Paulo se planejou uma exposição internacional de arte destinada a realizar-se cada dois anos, talvez se precise começar pela história, breve mas vibrante, do Museu de Arte Moderna. Nesta introdução, melhor será deixar de lado a crônica e apenas sublinhar que os próprios objetivos superiores do Museu, em dado momento de sua vida, exigiram o lançamento da I Bienal de São Paulo.

Efetivamente, se o núcleo destinado a estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas em São Paulo e, de modo geral, no Brasil, crescia de forma que só não se considera desmesurada porque semelhante ao ritmo de crescimento da cidade, necessitava-se evitar que a expansão dos quadros associativos redundasse numa simples multiplicação de atividades rotineiras, o que já seria um começo de estagnação. Se o público interessado na arte moderna e os artistas que a criam não cessavam de aumentar, apenas por isso mereciam um esforço de maiores proporções, abrangendo um âmbito mais amplo do que o até então frequentado. Assim projetou-se um certame artístico internacional.

Lourival Gomes Machado, *Como nasceu a ideia da mostra, I Bienal – 1951, O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 27 set. 1969.

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como um estímulo encorajador. Nesse momento impôs-se submeter o Museu de Arte Moderna a uma dura prova porquanto, se no estrangeiro não tivesse sua reputação firmada, melhor fora abandonar seu ousado projeto. A prova terá sido difícil, mas o resultado revelou-se positivo. A jovem organização, mesmo em seus primeiros passos, conseguira a tornar-se conhecida no exterior, mercê de realizações significativas — como a organização e envio de representação nacional à XXV Biennale di Venezia, e o acordo bilateral de intercâmbio com Museum of Modern Art, de Nova York, para apenas citar, ao acaso, dois exemplos — e, em consequência, encontrou a mais favorável acolhida nos meios intelectuais, publicitários e governamentais de todo o mundo, quando lhes apresentou os planos da futura Bienal de São Paulo.

No Brasil, a ideia logo mereceu aplausos, mas aos aplausos não faltou substancial complemento da colaboração generosa e, frequentemente, entusiástica. Iniciados, leigos e profanos em arte, todos de quem a Bienal dependeu, não fugiram à contribuição. Assim, a simpatia da imprensa, a instituição de prêmios, o apoio de entidades privadas, o patrocínio moral e a decidida ação correta dos órgãos governamentais possibilitaram a execução do plano original, ajudando a dar corpo àquela ideia que, ao exprimir-se, pela primeira vez,

correspondia tão-só à fé na capacidade de realização do país e de seus homens. Quando afinal chegou a fase derradeira dos trabalhos preparatórios, não cabe dizer que não surgiram dificuldades e problemas, pois foram numerosos e árduos; quase todos, contudo, devido exclusivamente à superação das previsões iniciais.

Transportado na crista da onda sempre crescente, de trabalho e entusiasmo, o Museu de Arte Moderna nunca se permitiu a ilusão de cumprir obra definitiva. A I Bienal de São Paulo planejou-se como uma experiência e, hoje, é ainda como simples experiência que se oferece ao juízo do público. O que se quer é aprender, a fim de transmitir a lição a quantos, no futuro, de boa vontade, queiram fazer mais e melhor.

Não há experiência sem percalços.

Primeiro, vieram os percalços materiais. Projetada para abrigar-se em locais já existentes na cidade, antes mesmo que se definissem perfeitamente as representações estrangeiras e quando apenas chegavam as reservas iniciais de salas, a exposição exigiu instalações próprias. Depois, iniciada a construção dum pavilhão de vastas dimensões e que de provisório só possui as condições de ocupação do sítio, novas adesões revelaram, outra vez, a imperiosa necessidade de renovarem-se os projetos. Agora, atendidas as solicitações apresentadas, sem os confortos do luxo, mas por certo com a decência da boa vontade, se nada se mostra demasiado grande, esse fato constitui, para o Museu de Arte Moderna, um motivo de satisfação, embora já esboce futuros problemas. Que não se perca experiência e, de futuro, melhor ainda se agasalhem as exposições internacionais de arte em São Paulo.

Depois, vieram os percalços da escolha das obras que, apresentadas espontaneamente, deveriam passar pelo crivo do Júri

de Seleção para figurar na Bienal. Nesse ponto, o Museu devia conservar, e conservou, a mais estrita neutralidade. Recebendo, pelo sufrágio dos próprios artistas, a indicação de dois juízes — Tomás Santa Rosa e Quirino Campofiorito, ambos artistas e críticos — não trepidou a diretoria executiva do Museu em confiar, mais uma vez, o critério dos eleitores, na escolha de seus representantes, convocando o terceiro nome mais votado na eleição — o pintor Clóvis Graciano — e, afinal, um crítico — Luís Martins — que exprimiria a opinião dos intelectuais especializados no trato dos problemas de arte. De tal forma se compôs o Júri, que seu único membro nato, o diretor-presidente do Museu, pôde manter-se na posição de simples fiel da balança, cuja interferência apenas se fez sentir nos poucos momentos de irresolução nascidos do empate de opiniões contrárias.

Ao trabalho cumprido pelo Júri, sempre poderão levantar-se críticas, como aos trabalhos de todo e qualquer júri que, exprimindo em seu voto final a composição de critérios forçosamente dissemelhantes, deverá aproximar-se antes de uma média de conceitos do que de uma verdade irrefutável e aceita unanimemente. Por menos que se concorde com as decisões do Júri, nunca, porém, caberá a menor restrição à honestidade sincera e ao devotamento total dos ajuizadores de quase um milhar e meio de obras, os quais emergiram as quase quatro centenas que hoje estão nos salões da Bienal. Se esse conjunto não representar um panorama da arte moderna brasileira, algo quase impossível num conjunto provindo da apresentação espontânea de trabalhos em um número limitado, não se lhe negará o caráter de amostra representativa do que se produz hoje no Brasil. E bastaria isso para dizer bem alto tanto do

interesse suscitado pela Bienal, quanto do equilíbrio com que buscou manter-se, em suas espinhosas funções, o Júri.

Ao lado dos artistas que passaram pelo Júri de Seleção, figuram oito convidados especiais. Sua escolha, que merece o estudo da diretoria executiva do Museu de Arte Moderna, visou tomar um punhado de artistas brasileiros cujos nomes e cujas obras tivessem, por qualquer forma, atraído a atenção da crítica estrangeira. Assentado que os convites, nas futuras exposições, assumiriam um caráter rotativo, recaindo sempre, pois, em novos nomes, elegeram-se para a Bienal de 1951 três pintores — Candido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti —, três escultores — Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria Martins — e dois gravadores — Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Mais tarde, a composição de muitas das representações estrangeiras organizadas *ad libitum* dos governos ou instituições convidadas, demonstraram, por sua atenção especial aos mestres vivos e grandes nomes em foco, que o Museu, com seus convites, pelo menos trilhara caminho comum.

Cabe, afinal, ressaltar que a seção geral — isto é, destinada às apresentações espontâneas selecionadas — se constituída precipuamente para atender aos artistas brasileiros que mais facilmente podiam enviar seus trabalhos à sede da exposição, não deixou de atrair, em proporção considerável, obras vindas das mais diversas partes do mundo.

O núcleo central da exposição, composta pelas seções de pintura, escultura e gravura, além da representação brasileira, conta com as 21 representações estrangeiras que honraram a Bienal com o seu comparecimento.

Se os críticos impenitentes logo anotarão as ausências, ou melhor, determinadas

ausências, restará sempre a tranquilizadora certeza de que nenhuma dessas lacunas se deveu a desfalecimentos, em seu trabalho, dos organizadores da Bienal, pois tudo se tentou para obter a maior participação possível. As dificuldades evidentes da atual situação internacional, somadas às naturais dificuldades que cada país encontra o defrontar-se com os problemas artísticos, não prefiguravam um panorama muito animador. Mas elas foram vencidas por mais de duas dezenas de Estados. Ainda lastimando a perda de certas revelações e de alguns especialíssimos pontos de confronto, mesmo os mais exigentes convirão em que 21 delegações estrangeiras equivalem a um índice de participação digno da “Biennale” europeia de hoje, depois de 25 realizações.

Muito mais, porém, do que a eloquência dos números diz o alto critério que, sem exceções, presidiu a composição dos envios artísticos dos governos ou entidades que aceitaram convite da Bienal, cabendo talvez um aplauso especial ao Museum of Modern Art de Nova York, à Kokusai Bunka Shinkokai de Tóquio, aos artistas que integram a representação cubana, que, sabendo não contar com as vantagens e facilidades gozadas pelos órgãos governamentais, ainda mais não quiseram permitir ficassem seus países sem representação. Graças à tenacidade e dedicação de organismos dessa espécie, graças ao severo espírito de seleção dos departamentos governamentais especializados de outros Estados, tem-se hoje, em São Paulo, frente às glórias consagradas e aos jovens valores da arte do ocidente europeu, as expressões artísticas da América que se orientam (sem limitar-se a eles) pelo prodigioso esforço em busca da expressão própria e pela vigorosa capacidade de assimilação possibilitadora do

mais amplo ecletismo de pesquisas. Poderia, pois, dar-se por atendida a finalidade internacional da exposição com esse emocionante confronto de dois continentes; porém, a expressiva presença do Japão assegura-nos que, de futuro, a Bienal de São Paulo está fadada a ser mais do que o palco em que se exhibe o encontro artístico — por si só notável — das duas margens do Atlântico.

Não obstante, a crítica e o público não se bastarão, por certo, com presenciar o cotejo dos contingentes nacionais. Felizmente a arte não se resume a tais competições, por mais sadias e estimulantes que sejam. O visitante da Bienal, como todos os amadores e analistas das modernas manifestações da arte, capacitar-se-á, já no primeiro contato com as obras expostas, da extraordinária força de penetração das formas de expressões, das pesquisas e tendências estéticas que dominam a criação artística de hoje. Compostas em condições muito diversas — ora apelando para coleções já constituídas, ora solicitando a contribuição direta dos artistas, ora buscando os contrastes da diversidade, desejando traçar linhas evolutivas coerentes e contínuas; ora confiando na representatividade de um número limitado de nomes e de obras, ora baseando-se na pujança de um grupo numeroso; ora mantendo-se fiel a um único critério, ora não temendo utilizar-se dos recursos mais abundantes do ecletismo — bastou que as representações nacionais se guiassem pela fundamental fidelidade ao conceito moderno de arte, para que todas passassem a manifestar-se numa mesma língua comum. Da impressionante linguagem interjetiva e minuciosa dos “primitivos” ao racionalismo refinador dos não-objetivos que, assim, não deixam também de sublinhar a certeza interior, os

artistas desse nosso mundo difícil, longe de desentenderem-se em Babel caótica, constituem-se em pacientes forjadores dum idioma universal que, sem dúvida, já não é mais um simples esboço. Mediterrâneos, asiáticos, andinos, os artistas modernos, na mesma medida em que requestam para sua produção pessoal os galardões de uma maior eloquência, apenas estão requerendo o título comum de uma cidadania mundial.

E, quando nos lembramos da tremenda carga de angústias e esperanças que deve revelar-se na arte de hoje, não podemos deixar de admirar a sua prodigiosa riqueza vocabular e construtiva. Não só extensão inédita da área cultural a que atende, mas ainda a profundidade das crises que agitam essa mesma cultura conferem altos títulos à arte moderna.

Parte constitutiva, embora autônoma, da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Exposição Internacional de Arquitetura não temeu obedecer à natureza experimental do conjunto em que se integra. Desde a adoção de uma solução muito simples para apresentação dos projetos, o objetivo dominante foi o de medirem-se as possibilidades de reunir-se periodicamente, em São Paulo, as expressões da arquitetura moderna do mundo inteiro. Valendo-se dum processo direto de convocação, a direção artística da EIA conseguiu apresentar um conjunto digno de admiração e estudo onde só os fatores de tempo representaram dificuldades insólúveis. O fato de terem os brasileiros ocorrido de forma qualitativa e quantitativamente apreciável, apenas veio confirmar a pujança da nossa arquitetura, que, cada dia, mais consolida sua posição verdadeiramente singular.

Ainda se efetuarão, no decorrer da atividade da Bienal, alguns concursos complementares.

O Festival Internacional de Cinema, conquanto limitado em sua primeira realização aos filmes sobre artes, desde já se destina a atrair o numeroso público formado pelos estudiosos da cinematografia e, também, pelos que desejam conhecer, em toda a amplitude, as possibilidades do filme aplicado às artes. O Concurso de Composição Musical e o Concurso de Cerâmica, que voluntária e conscientemente se restringiram ao âmbito nacional, são as primeiras indicações de que não dominam, na Bienal, limites ou distinções sibilinas entre as artes e, o que seria pior, entre artes “maiores” e “menores”. Desses primeiros delineamentos sairão, sem dúvida, os traços vigorosos com que se riscará, no futuro, a ampliação organizatória da Bienal de São Paulo.

Aí está a experiência inicial.

As perspectivas abertas mostram-se por tudo promissoras. O poder dessa impressão não deve, contudo, inibir a lembrança de que a realização partiu do discreto Museu de Arte Moderna que, fundado, também ele, em caráter quase experimental, não temeu atingir plenamente a seus fins ainda quando, para tanto, se sente impelido a um empreendimento de proporções mundiais. Hoje, sabemos não só que a arte brasileira, pelo ardor de seus criadores e pela fidelidade de seus cultores, exige um clima internacional para melhor orientar-se pelos confrontos e estimular-se pelos contatos, mas que São Paulo será para sempre, se o quiser, um centro artístico conhecido em todas as partes.

As falhas da primeira tentativa, que aqui se declaram existentes e não poucas, dever-se-ão, por certo, à limitada iniciação em empresas de tal vulto daqueles que não cederam à timidez e preferiram errar a deixar-se vencer pelas dificuldades.

Por mais numerosas que sejam, as falhas pelo menos servirão de tema para os debates e polêmicas que, apenas iniciadas no momento em que se redigem estas linhas, parecem destinadas a um longo curso e, sobretudo significativas como índices da profundidade e alcance da obra iniciada. Nelas encontrarão estímulos os que, pioneiros da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, obrigaram-se, por isso mesmo, à repetição regular do cometimento, pois não é de vã grandiloquência o nome com que o batizaram, no desejo de exprimir o melhor de seus mais generosos ideais.

Inaugurada a I Bienal de São Paulo, instala-se, por isso mesmo, o seu julga-

mento. Deverão depor todos quantos, material ou espiritualmente, concorreram, de qualquer forma em qualquer medida, para sua realização. Em última instância, decidirá o público. Seja qual for o resultado do pleito, algo contudo, não poderá ser posto em questão: a comprovada capacidade de São Paulo para promover e manter em permanente atividade uma exposição internacional de arte. E bastaria essa certeza para recompensar os que idearam e realizaram a I Bienal de São Paulo que, desde o instante em que se abriram suas portas, passou a pertencer, tão-só e exclusivamente, à cidade que a realizou.

Há muitas telas de valor em São Paulo, desconhecidas do público

Lourival Gomes Machado

1950

Inaugurar-se-á terça-feira a exposição do acervo artístico do escritor Mário de Andrade – entrevista do diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo – A exposição bienal.

A direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo conta realizar grandes planos para o corrente ano, segundo nos informou em entrevista o diretor da instituição, sr. Lourival Gomes Machado. São as seguintes as suas declarações:

“São muitas as dificuldades de fixar-se de antemão o programa de um museu em nosso meio”, disse-nos. “Tudo são percalços e surpresas para os que desejam esquemas pré-estabelecidos. Basta lembrar que nosso sistema de fiscalização

Lourival Gomes Machado, Há muitas telas de valor em São Paulo, desconhecidas do público, *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 26 fev. 1950.

aduaneira ainda levanta todos os obstáculos à entrada de quadros no país, ou então que os seguros ‘automáticos’ ou de *clou à clou* — habitualmente usados no estrangeiro — ainda são desconhecidos entre nós. Num ambiente de tal ordem avesso às realizações artísticas, uma simples exposição individual representa um problema insolúvel. Não obstante, precisamos lembrar-nos de que o público continua sempre disposto a cercar todas as iniciativas artísticas com sua curiosidade e seu prestígio. Isso impõe aos museus deveres indeclináveis e, dentro de suas forças, o Museu de Arte Moderna de São Paulo procura cumprir sua tarefa.

Para 1950, traçamos um programa, embora sabendo que está sujeito a alterações e adiamentos. No entanto, se conseguirmos realizar a contento, estamos certos de que atenderemos as justas e simpáticas solicitações do público.

Ainda em fevereiro abriremos nossos salões para apresentar a exposição do acervo artístico de Mário de Andrade, cujo quinto aniversário da morte transcorre no dia 25 deste mês. Ainda estamos elaborando a exposição e não podemos portanto antecipar uma descrição minuciosa do que será ela. Mas, São Paulo, que conhecia o saudoso escritor e cultua sua memória, por certo espera poder ver as peças de pintura, escultura, de arte moderna ou antiga, de caráter popular ou erudito, que cercavam a espantosa atividade cotidiana de Mário de Andrade. Num gesto de larga compreensão e extrema generosidade, a família de Mário de Andrade consentiu em emprestar o seu acervo para ser exposto no Museu. As peças já estão sendo transportadas e na medida do possível, além dos quadros e esculturas que se encontravam na rua Lopes Chaves, o Museu procurará — na

impossibilidade de tudo expor — documentar outros aspectos do devotamento de Mário de Andrade pelas artes. Um noticiário mais farto será fornecido quando a exposição se abrir.”

Obras modernas das coleções particulares

“Logo a seguir e comemorando o aniversário do Museu, faremos uma exposição das obras de arte moderna estrangeiras existentes nas coleções particulares de São Paulo. Grande parte de nossa população ignora as verdadeiras preciosidades que se encontram entre nós. Contando com uma desprendida colaboração dos proprietários dessas peças, vamos trazê-las até o público, que poderá melhor estudar e compreender muitos artistas que conhece quase só de referência, e, por igual, capacitar-se de como já se desenvolveu entre nós o gosto pelas novas formas estéticas. Basta dizer, que numa das coleções de São Paulo, na verdade formada por muitas outras peças de igual valor, há quatro *Douanier* Rousseau; é o caso da coleção Jeanine Schulmann. A título de simples exemplo, lembremos ainda de dois Rodins de primeira qualidade, de dois dos melhores Modigliani, de um excelente Bonnard, etc.”

Exposições retrospectivas individuais

“Não se creia, contudo, que esquecemos dos artistas nacionais. Pelo contrário, desejamos periodicamente expor uma mostra retrospectiva de nossos pintores e escultores cuja obra mereça referência especial ou tenha desempenhado papel preponderante na evolução artística do país. Neste momento, Bruno Giorgi prepara sua retrospectiva para o Museu de Arte Moderna. Tarsila faz o

mesmo. Quanto a Volpi, nosso terceiro convidado deste ano, estudamos uma maneira de fazer sua exposição, apesar de sua projetada viagem à Itália.

Acrescentemos, ainda, que vamos trazer a São Paulo trabalhos de estrangeiros ou nacionais pouco conhecidos em nosso meio, embora consagrados no exterior. Tal é o caso de Ginés Parra, pintor espanhol residente em Paris cuja exposição em Buenos Aires constituiu autêntico êxito e que, a convite do Museu, já se encontra entre nós.

Também Maria Martins, cuja escultura tão elogiada pela crítica de Nova York e de Paris ainda é inédita no Brasil, exporá seus trabalhos em abril. E muitos seriam os exemplos, como, entre outros, o de Heitor dos Prazeres, mas preferimos anunciá-los quando estiver assegurada a exposição de cada um deles.

Afinal, queremos assinalar projetos de exposições destinadas a estimular um ramo especial da atividade artística ou então dedicada ao aprofundamento do estudo da arte brasileira. No primeiro caso, estão as exposições de mobiliário moderno econômico e de propaganda. No segundo caso, enquadra-se uma mostra que se chamará ‘50 anos de pintura brasileira’ e com a qual desejamos encerrar nossas atividades em 1950.”

A Bienal do Museu de Arte Moderna

“Não obstante esse programa que, salvo grande erro, parece-nos estar longe de ser desinteressante, reservamos lugar especial, entre nossas atividades de 1950, ao projeto da exposição Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Começemos por notar que a Bienal é velha aspiração deste museu. De fato, na entrevista que antecedeu à inauguração de

nossas instalações, o então secretário da comissão executiva, Dr. Roberto P. Meira, declarava à imprensa que o museu realizaria uma bienal de arte moderna brasileira e estrangeira. Hoje, sem desconhecer as dificuldades do projeto e a relatividade de nossas forças, dispomo-nos a efetivar esse plano. Projetamos a bienal para os últimos meses do ano. Nessa ocasião o museu estará em condições de oferecer aos artistas daqui e de fora uma oportunidade merecida e necessária.

Inspirada no exemplo da famosa exposição de Veneza, ainda que jamais esquecendo de guardar as devidas proporções, a Bienal de São Paulo procurará oferecer prêmios substanciais em dinheiro (ao invés das clássicas mas pouco estimulantes medalhas dos salões), pelo que estamos certos de despertar o interesse dos artistas. Se tivermos em mente que as moedas nacionais europeias não se encontram em posição muito favorecida, compreenderemos que a representação estrangeira não deixará de ocorrer à nossa bienal cuja premiação, por exemplo, poderá igualar o meio milhão de liras que Henry Moore e George Braque receberam em Veneza há dois anos. Ora, se encontrarmos doadores de prêmios que correspondam às nossas expectativas, poderemos oferecer em moeda nacional prêmios equivalentes, se não mesmo maiores que os oferecidos em Veneza. Não será pois de esperar-se que, apesar de todas dificuldades de uma boa propaganda no exterior, mereçamos a atenção dos artistas que comumente ocorrem às exposições internacionais? Como aos nacionais nunca dedicaremos prêmios menores do que os dos estrangeiros, não poderemos também esperar uma excelente afluência de artistas brasileiros? Além disso, ainda poderemos lançar

mão dos convites individuais, como faz a Bienal de Veneza, para assegurar de antemão a presença de certos pintores e escultores que, por assim dizer, se desabilitaram de nossos salões.

Assegurada assim a parte artística propriamente dita, largas são as esperanças de conseguirmos um movimento crítico e, em geral, intelectual a acompanhar a exposição. Ademais, um ciclo cinematográfico e um ciclo teatral concorrerão para que se forme um clima artístico de grande intensidade. Dessa forma, perceberemos as perspectivas de uma exposição que represente realmente uma manifestação criadora com conteúdo e significados próprios.

Esse empreendimento, que reputamos dever estrito de uma organização nos

moldes do Museu de Arte Moderna, não poderia, está claro, ser concretizado somente por nós. Em linguagem clara, precisamos do apoio de algumas entidades e pessoas que sintam, como nós, a necessidade de concorrer para o desenvolvimento da arte. Nesse sentido, nosso otimismo é dos maiores, porém bastante justificado, pois já nos dois primeiros entendimentos havidos pudemos verificar um grande interesse por parte daqueles que julgamos capacitados a se tornarem doadores de prêmios. Embora não autorizados a revelar, desde já, seus nomes, podemos assegurar que já contamos com os três primeiros prêmios da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.”

Encontra-se acéfalo o Museu de Arte Moderna de São Paulo

“Não podia continuar no cargo sem inteira autonomia e plena responsabilidade”, declara o sr. Lourival Gomes Machado — “É impossível misturar problemas de arte com injunções chegadas do mundo político ou dos arranjos camaradas da amizade.”

Lourival Gomes Machado, *Encontra-se acéfalo o Museu de Arte Moderna de São Paulo, Folha da Manhã*, São Paulo, p. 6, 4 jan. 1952.

Lourival Gomes Machado

1952

Teve larga repercussão nos circuitos intelectuais de São Paulo e do Rio a demissão do senhor Lourival Gomes Machado das funções de diretor artístico do Museu de Arte Moderna desta capital. Esse fato que a muitos não surpreendeu — pois tal decisão fora anunciada havia já algum tempo pelo próprio demissionário — foi no entanto recebido com generalizado estranhamento por seguir-se ao encerramento da primeira Bienal, realizada com tanto êxito por aquela instituição.

Esclarecimentos necessários

Procurado pelo repórter para o esclarecimento público de sua atitude, o sr. Lourival Gomes Machado declarou que não deixou o Museu de Arte Moderna por motivos pessoais:

“Durante a minha gestão surgiram vários incidentes de tal ordem e um restou mesmo sem o necessário esclarecimento. Mas, servindo ao Museu e não a pessoas, se tais fatos concorreram para minha demissão, terão sido como meros fatores coadjuvantes, simples ocasiões para o exame de problemas mais profundos. Patenteando-se por esse exame que não se ofereciam condições bastantes para o bom desempenho de minhas funções e, por igual, para o satisfatório funcionamento do Museu, retirei-me do cargo.”

Em seguida, refere-se o sr. Lourival Gomes Machado à homenagem que recentemente lhe foi prestada:

“Por ocasião da homenagem prestada por uma centena de amigos fiéis, repeti o que, em forma menos protocolar, renovadas vezes dissera à diretoria executiva do Museu, isto é, que exijo, para trabalhar, inteira autonomia e plena responsabilidade. Insatisfeito nesse sentido, durante dois anos de direção artística, não poderia permanecer na mesma atuação, sobretudo quando não há indícios de melhora.

A princípio, compreendendo que o Museu era uma simples, embora apaixonante experiência, busquei contemporizar, principalmente porque, na carência de autonomia, via antes uma confusão de funções e competências do que, propriamente, uma diminuição de qualquer delas. Nascido do entusiasmo de alguns e mantido, materialmente, por um deles, compreendia-se que se confundisse a instituição com a pessoa de seu principal

propugnador. Seria, afinal, simples obra de justiça, como acreditei e continuo a acreditar.”

Agrava-se a confusão

“Mas a confusão, longe de permanecer como mera moléstia infantil, agravou-se e alastrou-se, trazendo contradições graves. Assim, enquanto se pedia à direção artística que se estimulasse o desenvolvimento dos quadros sociais (o que foi feito quase pela decuplicação de membros) mais se ampliava o domínio de uma só vontade; enquanto se planejavam iniciativas de caráter eminentemente público (a exemplo da Bienal), mais se acentuava o personalismo na orientação interna; enquanto se buscava um apuramento do nível intelectual e artístico das realizações do Museu, mais surgiam interferências pouco artísticas e pouco intelectuais. Tudo isso tinha alcance associativo, que não me cabe julgar, mas repercutido diretamente na direção artística, tornavam minha posição insustentável.”

Injunções da política e da amizade

O entrevistado prossegue:

“Não sei e duvido que alguém, esclarecido, saiba misturar problemas de arte com injunções chegadas do mundo político ou dos arranjos camaradas da amizade, ou resolver problemas técnicos tomando por base as relações sociais ou o prestígio pessoal deste ou daquele artista, ou depender na resolução de casos especiais da opinião cochichada de alguns mentores pardos ou cinza — daí a impossibilidade de viver sem percalços, atritos e conflitos, ainda mais agravados por surgir em várias questões como fatos consumados que não se poderiam contrariar sem afetar o prestígio do próprio museu. Acrescente-o

que é difícil de entender para o não-iniciado na vida privada do Museu — que não ia nisso, de regra, nenhuma má-fé, mas apenas um insanável confucionismo, e compreender-se-á porque não cabiam reações mais duras, mas também não valiam as atitudes suasórias.”

Experiência não aproveitada

“Agravava-se a situação quando, às vésperas da Bienal, o incidente pessoal me obrigou à demissão. A diretoria executiva, que desde então passou a ser convocada com inaudita frequência, pediu-me e acedi em ficar, a título precário, nas funções, apenas para não comprometer uma iniciativa superior a todas as pessoas e a todas as injunções.

Fez-se a Bienal e sua glória, como é público, aureolou seu principal sustentáculo, mas não se aproveitou a experiência, que indicava claramente a necessidade de plena autonomia no setor artístico dum empreendimento de tal monta. Afinal, pudera organizar a Bienal porque se sabia que lá só permaneceria, a meu inteiro juízo, enquanto me parecesse possível trabalhar à minha maneira.”

Uma reestruturação significativa

“Protestando nesse sentido em 30 de outubro último, demitiu-se a diretoria executiva que, contudo, permaneceu precariamente a postos para estudar a reestruturação que se julgava necessária à vida do Museu. Protestando novamente em fim de novembro, fui solicitado a apresentar um relatório básico à comissão reestruturadora. Essa, ultimando seus trabalhos, opinou pela desnecessidade de modificações estatutárias, reconhecendo, pois, que só no setor artístico caberiam reformas. Ademais, aprovando meu relatório, incluindo-o no

seu e elogiando publicamente pela boca de um de seus membros, declarou, formalmente, que não estava eu errado em minha orientação, nem em meus protestos de independência.”

“Cumprir minha palavra”

“Minha posição era justa” — prossegue o entrevistado. “Mas, já findo seu mandato, a diretoria executiva retirou-se terminado seu trabalho complementar e eu — desde que nenhuma menção se fez para reforço concreto da autonomia da direção artística — cumpri minha palavra, deixando o cargo quando a Bienal fechava suas portas.”

Despersonalização indispensável

“Tudo está, pois, onde se encontrava há seis meses, ou melhor, há três anos, quando o Museu se inaugurou. Trata-se, antes de mais nada, de despersonalizar uma obra que, se chegou a tais proporções que não pode ser mantida em alçada individual, com isso só poderá honrar quem a ideou e a sustentou. Assim enunciando o problema, creio já deixar claro que não se trata de transferir o poder, as vantagens do prestígio ou sequer o prazer do mando, de uma a outra pessoas, mas simplesmente de vedar passagem ao personalismo e transformar o corpo diretor do Museu numa equipe capaz de servir às altas finalidades das instituições e, portanto, melhor preservar a dignidade intrínseca do setor artístico, isto é, do núcleo vital de suas atividades.

Agora, procura-se nova diretoria executiva e nova direção artística. Os novos titulares terão de escolher: ou sobem aos cargos para empreender tarefa de ordem pública, de interesse nacional, de importância internacional, de alcance para as artes e para a cultura; ou se conformam com serem os acólitos duma iniciativa por

nada inútil, bastante simpática, capaz até de algum brilho ocasional, mas destinada a confinar-se à acanhada esfera em que encontrei, há dois anos, o pequeno Museu que hoje todo o mundo conhece. Quanto ao diretor artístico, seja ele quem for, que assuma sua função certo de que, se não gozar autonomia — sinceramente praticada e não apenas declarada com sorridente tolerância — não estará dirigindo artisticamente um Museu, mas apenas ajudando a paralisar uma obra, um ideal, um fruto de trabalho comum. A este ideal, a esta obra, a este trabalho, dei, pessoalmente, dois anos de sacrifícios, dos quais não me queixo nem me arrependo, pois os entreguei, prazeroso, a algo que, sobrepassando às pessoas, começava por sobrepassar a mim próprio. Por isso mesmo, tenho o direito de, hoje, trazer a público a suma de minha experiência, com um desígnio de, uma vez mais, contribuir

para o progresso e alevantamento do nosso Museu de Arte Moderna.”

O novo diretor artístico

Finda a entrevista, o repórter indagou o sr. Lourival Gomes Machado sobre o seu sucessor:

“Nada posso informar, pois a escolha do novo diretor deve ser feita pelos membros que vão constituir a nova diretoria executiva.”

Entretanto, foi o repórter informado em círculos ligados ao museu de que, entre os vários nomes apontados, figura como o mais provável sucessor do sr. Lourival Gomes Machado na direção artística da entidade, o do sr. Pfeiffer, presentemente no Museu de Arte.

De positivo, porém, nada há. E o Museu de Arte Moderna de São Paulo se encontra acéfalo, pelo menos no que diz respeito à direção artística.

Atividades didáticas do museu

Wolfgang Pfeiffer

1958

Uma instituição que se ocupa com apresentação da chamada “arte moderna” já de antemão exige muito mais de todos os meios possíveis para facilitar a aproximação do público aos objetos desta

produção artística da nossa época, que muitos sentem apenas como coisas estranhas ou esquisitas. Esta necessidade de aproximação mais adequada se sente sobretudo num ambiente como ainda é o nosso, onde uma minoria bem pequena da população teve por enquanto contato íntimo com as artes em geral.

Instituições como o Museu de Arte Moderna têm, no programa, em primeiro lugar a chamada “divulgação” das artes e

Wolfgang Pfeiffer, *Atividades didáticas do Museu, II Progresso Ítalo-Brasileiro – Os 10 anos do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 1958.

com isso, naturalmente, a necessidade de cuidar bem do lado explicativo e do setor educativo. Apesar de sua vida ainda curta — 10 anos — e com as instalações ainda não completas, esta tarefa do MAM criou um campo de atividades que já tiveram muita influência na vida artística nos círculos dos estudiosos em São Paulo, embora fossem exercidas bastante esporadicamente por falta de elementos materiais e humanos, dos quais os museus europeus e americanos dispõem com maior facilidade. Cremos, entretanto, que justamente neste campo do ensino didático, no campo de trabalho permanente e paciente que não se reveste de grande brilho, foi realizado bastante, apesar das deficiências apontadas e dos muitos outros obstáculos. Temos a impressão que São Paulo mudou de atitude perante os fatos apresentados pelas artes plásticas e pela arquitetura, justamente nestes dez anos. Há hoje, na nossa metrópole industrial e comercial, uma compreensão mais ampla da arquitetura e do artesanato que a ela corresponde, da pintura e da escultura, todas reunidas na vida atual, com suas expressões novas. Temos a prova disso quando visitamos casas e apartamentos, quando vemos exposições, vitrinas e lojas, onde até firmas tradicionais não expõem mais só um barroco falso como ainda no tempo da I Bienal, mas procuram também oferecer formas modernas que correspondem à maior procura dessas por parte do público.

Decerto, esta mudança de ponto de vista está relacionada com as iniciativas promovidas pelos museus modernos e, especialmente, pelas Bienais. Esses conseguiram acelerar os ritmos dos encontros, e o público naturalmente procurou

saber, procurou explicação das causas desses fatos “modernistas” que lhe foram apresentados e procurou então uma aproximação mais acertada aos mesmos. Surgiu com isso uma tarefa bem importante para nós. Precisávamos planejar, o que no começo é difícil.

Percebemos, no trabalho contínuo, que o que dá melhor proveito, e uma ligação mais frutífera com os diferentes círculos do público, são os cursos em vez de palestras avulsas — e de fato a procura de bons cursos aumentou. No começo, o Museu tinha mais possibilidade de convidar oradores de grande nome, os quais, empolgando os nossos meios intelectuais e sociais, despertaram muito interesse e criaram uma certa curiosidade, aproveitada mais tarde para o trabalho mais insistente, mais intenso, dos cursos teóricos e práticos. Há já seis anos que funciona, por exemplo, permanentemente, o curso de história da arte, ministrado no auditório do Museu e, no momento, na nossa Escola de Artesanato. Este curso, em todas as suas aulas ilustrado por projeção de slides, conta sempre com uma boa e variada assistência; atrai, no começo de cada ano, um grande número de participantes, que forma, com o tempo, um círculo de pessoas realmente interessadas, as quais continuam em contato com o Museu. Os ouvintes do curso de história da arte sempre compreenderam o sentido deste curso dentro do programa do Museu de Arte Moderna, isto é, de demonstrar a continuidade da criação artística durante os séculos, de observar a variação das normas e expressões nas artes apoiadas nas suas bases fundamentais e de procurar um entendimento com o campo

estético em geral. Este curso sempre procura ajudar a melhor compreensão da arte contemporânea, tomando como base a arte dos tempos e das civilizações anteriores.

Finalidade quase igual pode-se atribuir aos cursos de monitores para as Bienais de São Paulo. Já desde o ano da II Bienal, o Museu está realizando este curso preparatório de elementos que podem ajudar o público dentro do recinto das exposições, seja acompanhando grupos de visitantes e guiando-os pelas salas e apontando as obras importantes, seja dando explicações mais extensas em forma de palestra, nas salas retrospectivas. Para os cursos de monitores inscrevem-se em geral elementos da classe estudantil bem como artistas jovens. Nunca são treinados baseando-se simplesmente num texto preparado, a ser repetido. Desde o começo, eles tiveram de estudar por conta própria certos movimentos da arte do nosso século e apresentar estes trabalhos dentro do seminário do curso, onde houve crítica e discussão sobre o estudo elaborado. Eles foram assim levados pouco a pouco para uma maneira mais adequadamente preparada e mais viva de se expressar em frente das obras expostas, e para poder responder ao mesmo tempo às perguntas do público. Dos jovens que trabalharam conosco nesta iniciativa didática, um bom número continuou intimamente ligado ao trabalho artístico.

Foram estas as duas iniciativas que tivemos com maior êxito na parte do ensino teórico e que o Museu continuará organizando sempre. A essas se acrescentam sempre exposições didáticas de reproduções com textos explicativos, como no

caso quando a turma do curso de monitores para a II Bienal preparou uma excelente mostra deste tipo sobre a obra de Vincent van Gogh. Foi feito também muito uso de outra mostra de êxito, a do painel genealógico dos movimentos da arte do nosso século, preparado em trabalho de equipe sob direção do dr. Sérgio Milliet e do pintor Danilo Di Prete. As demais exposições didáticas, tratando da evolução da pintura e da história da gravura foram preparadas com material emprestado pela seção de arte da Biblioteca Municipal, dos consulados e de coleções particulares. Infelizmente não houve possibilidade de receber maiores exposições deste gênero, como aquelas preparadas especialmente pelo Museum of Modern Art de Nova York e por outras instituições norte-americanas.

Tiveram, outrossim, a maior importância para o setor didático exposições como a de *4.000 Anos de Vidro*, apresentada dentro da IV Bienal, e a dos *Mosaicos de Ravenna*, exibida recentemente. São justamente estas manifestações das quais precisamos tanto em São Paulo, que, entretanto, só é possível realizar com o apoio de um grande mecenas e iniciador como o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

Esperamos muito conseguir mais exposições deste tipo, especialmente para estimular a frequência na nova sede do Museu no Parque Ibirapuera. Esperamos que um dia chegue ao país a exposição da arte etrusca; já está planejada para o começo do ano vindouro uma exposição importante de artesanato moderno da Finlândia. Seja uma exposição de cerâmicas e vidros antigos como as dos *4.000 Anos de Vidro* ou da arte etrusca, seja uma exposição de excelente material moderno, são estas as

mostras de importância básica para o ensino do bom uso de materiais diversos com suas formas e qualidades específicas, tema tão generalizado no campo das artes, hoje em dia. Estas exposições são tanto mais importantes para nós, porque não existe um museu permanente que apresente certos campos e épocas da produção artística com tanto material selecionado e tão claramente composto. Por causa disso o grande e certo sucesso dessas manifestações: assistimos à procura sempre crescente por parte de um público em aumento que quer ver coisas de valor real, e por parte da juventude orientada para o contato mais acertado com tudo isto e com o estudo de materiais que não constam apenas nos pontos do ensino oficial. É sinal de um movimento cultural que ainda não podemos atender totalmente, pois precisa sempre de maior divulgação e propaganda, difícil a manejar com as poucas forças que temos. Justamente o fato de atrair escolas, de fazer palestras de divulgação em todas as partes da capital e do interior são tarefas imensas no setor didático e educativo, que garante um bom entrosamento com o interesse do público, que deve ser sempre procurado.

Falta ainda falar nos cursos práticos, os quais colocam em relação mais íntima e mais direta a pessoa com a parte técnica, a qual entra assim em contato com a matéria das artes. Deste modo, os cursos ministrados na nossa Escola de Artesanato são de grande utilidade. Os cursos têm uma orientação, na gravura e cerâmica, que visa à formação de alunos perfeitamente

preparados para poder continuar sozinhos até como profissionais. É orientação necessária esta, que de outro lado não exclui a participação de pessoas que não visam um futuro de artistas mas procuram os cursos por interesse nas matérias em geral, desejam uma ligação mais direta com elas, desenhando, gravando e modelando e, desta maneira, também sentem melhor as formas e a composição bem como os materiais empregados nos seus modos específicos. Todos, entretanto, devem compreender que uma atividade neste campo não é uma brincadeira ou passatempo, mas uma ocupação com problemas importantes que levam para a própria produção artística. Justamente o curso de gravura, dirigido por Lívio Abramo, e o de cerâmica sabem despertar bem no aluno a compreensão para todos estes problemas. Assim, os cursos artesanais também constituem uma extensão e um aprofundamento do setor didático. Esperamos que esta ocupação mais direta se torne possível para um círculo sempre maior de pessoas, como acontece nos museus americanos com resultados extraordinários neste campo didático. É para nós importante qualquer progresso do público no interesse para com as artes, pois qualquer contato traz consigo outros elementos novos. Estamos cientes que ainda falta muito a fazer para melhor ajudar a formação cultural e artística num país jovem em tão grande progresso.

Crise no MAM

Luís Martins

1963

Não compareci à assembleia geral de janeiro do Museu de Arte Moderna, apesar de ter sido convocado por telefone e de, se não me engano — mas sem muita convicção —, ainda fazer parte do conselho deliberativo daquela entidade cultural. Como os leitores devem saber, pela reportagem ontem publicada neste jornal, nessa assembleia decidi-me oferecer o MAM à Universidade de São Paulo, numa última tentativa de sobrevivência desse belo sonho em vias de se desvanecer, como reconhece o seu próprio diretor-geral, o sr. Mario Pedrosa.

É uma pena. E o curioso, no caso, é que o museu morre, de certa forma, por excesso de vitalidade, dado que, em última análise, a *causa mortis* deriva dele próprio, é uma criação de suas entranhas, a mais importante de suas realizações — a Bienal de São Paulo. A criatura tornou-se maior que o criador e, rompendo cordão umbilical que os ligava, consigo levou toda a seiva de vida de sua matriz.

Sempre julguei um erro a separação da Bienal do Museu de Arte Moderna. A Bienal, em si, não é uma instituição, é uma promoção. Vamos raciocinar calmamente. Quem é, efetivamente, a Bienal?

É uma exposição de obras de arte que se realiza periodicamente; realmente uma exposição de proporções gigantescas, de âmbito universal etc., mas sempre uma exposição. De dois em dois anos, juntam-se no pavilhão do Ibirapuera centenas de milhares de quadros, esculturas, projetos de arquitetura etc., e durante alguns meses esses objetos são exibidos ao público; depois, fecha-se a exposição e as obras de arte são encaixotadas e devolvidas aos seus legítimos donos. A Bienal deixa de existir. Falta, portanto, a ela, esse caráter de continuidade, de permanência, que caracteriza uma instituição, digamos, uma universidade, uma escola, um clube esportivo, um museu, seu acervo. A Bienal, em si, autônoma, não creio que tenha razão de ser; como promoção que é ela tem de ser “promovida” por uma entidade de cunho efetivo e permanente. Ela nasceu como realização, como obra, como atividade do Museu de Arte Moderna — e apartá-la de sua matriz foi, na minha opinião, como separar um galho de uma planta, ou a própria planta de sua raiz. De fato, quem promove agora a Bienal? A própria Bienal. É um círculo vicioso.

Por isto não estive na assembleia; a separação era, já então, o fato consumado e não adiantava discuti-la. A incorporação do MAM à universidade será uma solução? Isto é outra conversa, que por enquanto me abstenho de considerar. De qualquer forma, façamos votos para que o MAM subsista.

Luís Martins, *Crise no MAM*, 16 fev. 1963, em Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (org.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 359–360.

Depoimento sobre o MAM

Mario Pedrosa

1963

Minhas senhoras, meus senhores, meus amigos.

Passemos rápido pelo lado fútil desta homenagem, quero dizer o preito que a generosidade dos amigos faz à vaidade de Mario Pedrosa. Se a tal futilidade fosse ela reduzida, não teria razão de ser. O fato de ter convivido em São Paulo por mais de dois anos, de ter nesse período renovado e travado velhas e novas amizades, o fato de ter dirigido o MAM e a Bienal, só a ele honra, só a ele desvanece. E a ele, portanto, é que caberia ir bater à porta de cada um dos homenageantes para nela depositar o penhor de sua gratidão e de sua amizade. Por isso, essa homenagem às avessas, que ora lhes prestam, apressa-se ele em virá-la para o lado direito, transformando-a em coisa muito mais importante e transcendente, isto é, em ato público em prol das instituições e interesses culturais e artísticos de nossa cidade e de nosso país, ameaçados, em sua sobrevivência, pelo egoísmo, ou pior, pela indiferença, sinal de alheamento e ignorância, da maioria dos homens ricos de São Paulo e do Brasil.

O “caso” — é um caso — do MAM de São Paulo, fundado em 1949 [sic] pelo

otimismo e entusiasmo clarividentes de Francisco Matarazzo Sobrinho, então um desconhecido, é a mais escandalosa ilustração dessa desídia. Entre o escritório, o último Jaguar caríssimo (ou Mercedes, que sei eu), o cavalo de corridas e, para muitos, também a boate, não tomam esses homens conhecimento, entediados, quando não as abominam, cordialmente, das atividades desinteressadas do espírito e da inteligência, que constituem, entretanto, nos dias amargurados de hoje, as legítimas justificações, perante a história, do que se chama, com alguma dose de má-fé e hipocrisia, de civilização cristã ocidental.

Falemos, assim, antes de mais nada, desse museu, rememorando de passagem o que foi, o que trouxe para o desprovincianismo de nosso meio artístico, a carga de ar renovado que soprou sobre nossas vielas, becos e capelas suburbanas, tão acanhadas em si mesmas, mas que, hoje, na altura do século, aparecem, à nossa visão envelhecida e sentimental, num véu de poesia e autenticidade.

A causa da arte moderna no Brasil foi ganha pelo museu de Matarazzo Sobrinho. Não esqueçamos que a primeira exposição de arte abstrata no país foi obra dele, graças ao seu primeiro diretor, nosso saudoso confrade Léon Degand, cuja obra crítica ainda permanece como monumento de coerência, precisão e honestidade. Em sua rápida passagem pelo museu, deixou ele alguns marcos valiosos

de sua presença. Felizmente, quem o sucedeu foi outra figura digna dele, mas desta vez brasileira, isto é, formada, na inteligência e na sensibilidade, aqui mesmo em nossa taba. Refiro-me a Lourival Gomes Machado, sobre cujos ombros, então ainda jovem, caíram as responsabilidades artísticas e culturais da I Bienal, isto é, a Bienal do ensaio, da improvisação, da experiência. Que ele se saiu com galhardia da empreitada, todos o atestam. Sérgio Milliet, o verdadeiro fundador da crítica de artes plásticas no Brasil, o primeiro, entre os seus pares, a introduzir uma crítica efetivamente revolucionária nos processos de análise, na renovação terminológica, no esforço da apreensão objetiva dos valores, assumiu a direção do museu, ao término da I Bienal, e nessa direção se manteve até 1957. A II Bienal, a do IV Centenário, foi, sem dúvida, a manifestação de arte mais importante que se realizou no mundo entre 1953 e 1954. Quem a dirigiu, quem a organizou, artística e tecnicamente? Sérgio Milliet. E há ainda que reconhecer o trabalho mais modesto mas não menos valioso de outro diretor, o nosso colega Wolfgang Pfeiffer, esse alemão espiritual mas sobretudo sentimentalmente naturalizado brasileiro, a quem deve o museu muitos anos de trabalho e dedicada colaboração. Paulo Mendes de Almeida foi meu antecessor na sua direção. Não é ele um cosmopolita como o homenageado de hoje, ou como o nosso Sérgio Milliet. Mas, de todos nós, é o mais identificado com a formação histórica da pintura brasileira moderna, sobretudo paulista. Na direção do Museu, deu ele particular atenção a esse ângulo básico das atividades críticas e artísticas.

Vim para substituí-lo num dos crônicos momentos de crise, pelos quais se assinou a vida do museu, desde os primeiros

tempos, chamado por Francisco Matarazzo Sobrinho, graças à iniciativa de um querido amigo, a quem me prendem laços mais do que de amizade, espirituais e morais forjados durante longos anos de luta e de adversidade, no curso dos quais formou seu espírito irrequieto e bravo. Refiro-me, é claro, a Cláudio Abramo, ora no Rio de Janeiro.

Minha tarefa imediata de então foi, por assim dizer, reconciliar grande parte dos artistas de São Paulo com sua própria casa, o Museu de Arte Moderna. Muitos dos aqui presentes devem recordar-se desses encontros coletivos, em que, definindo-os como a matéria-prima do museu, lhes dei conta do que pretendia fazer e do que, sob minha gestão, não se faria em detrimento do prestígio do museu e dos legítimos interesses dos artistas. Essa parte de minha promessa foi cumprida à risca.

No entanto, os outros projetos — instalações museográficas condignas, um esforço sistemático e bem orientado no sentido de formar uma pinacoteca de obras brasileiras contemporâneas através de uma política razoável de aquisições, o conjunto de escolas programadas, não só de iniciação e apreciação artísticas, mas também de integração e formação do artista no seu verdadeiro meio, isto é, o meio produtivo industrial, tecnológico e cultural de seu tempo — não puderam sequer ter um modesto início. Aliás, o empenho contínuo dos sucessivos diretores, no sentido da melhoria ou criação desses serviços, assessorados constantemente pela assistente-conservadora do museu, d. Etelvina Chamis, encarregada direta do acervo, nunca pôde ir para frente, esbarrando sempre na eterna precariedade dos recursos disponíveis.

Mario Pedrosa, Depoimento
sobre o MAM, *O Estado de São Paulo*,
São Paulo, p. 12, 23 mar. 1963.

Na verdade, o MAM nunca pôde elaborar um orçamento com verbas distintamente discriminadas para estes ou aqueles serviços e funções. Várias, entretanto, das iniciativas previstas poderiam ter-se tornado fontes de recurso para o museu, desde que executadas com regularidade e constância.

Nesse caso, estariam as atividades cinematográficas, os cursos, a venda de livros de arte editados pelo Museu, de serviços fotográficos, leilões etc. Infelizmente, as subvenções oficiais com que contava o MAM eram modestas demais e assim mesmo marcadas para as Bienais. Tentei, desesperadamente, nos últimos tempos, elevar a subvenção federal para que uma parte maior dela pudesse vir para o Museu, assegurando-lhe uma base de viver. Minha iniciativa não encontrou apoio, no devido tempo.

Outra renda viável, como a mensalidade dos sócios, nunca pôde crescer em proporção razoável pela impossibilidade, em que sempre viveu o museu, de apresentar ao público uma rede de atividades capaz de atraí-lo. Restava apenas o recurso privado; este, entretanto, nunca poderia ser suficiente para atender àquelas iniciativas, enquanto ficasse restrito a uma só fonte.

A iniciativa das Bienais acabou por agravar os problemas do Museu, forçado que foi a concentrar a maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras. Hoje, tendo em vista a experiência passada, pode-se afirmar que a Bienal, criatura do museu, sufocou o seu criador. Nós, dirigentes dele, passamos a viver sob essa alternativa dolorosa: preparar as Bienais, mas não deixar ao mesmo tempo cair o Museu, à míngua de recursos. À medida, porém, que aquelas cresciam, absorvendo somas cada vez maiores, menores eram as

disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do Museu propriamente dito.

Em face de tal situação, compreendi que nenhuma decisão estatutária ou burocrática, que nenhuma proclamação de boa vontade, por parte do presidente do Museu e seus colaboradores na diretoria, traria qualquer solução feliz para a alternativa. Compreendi que só uma resolução heroica seria efetiva: dar ao museu recursos próprios e à Bienal também os seus recursos. Só nestas condições poderia o Museu, organizador da Bienal, prepará-la, conhecendo previamente os recursos que para ela dispunha e, ao mesmo tempo, prosseguir em suas atividades específicas, baseando-se em verbas próprias e perfeitamente discriminadas. Em fins de 1960 e no curso de 1961, testemunhando das graves dificuldades em que se encontrava o presidente da Bienal para levá-lo avante, por falta de meios suficientes, uma vez que essas dificuldades faziam surgir até mesmo a hipótese de não se realizar o grande certame, propus-lhe me autorizasse consultar o então presidente Jânio Quadros sobre se concordaria que se apresentasse um projeto de lei para fazer da Bienal de São Paulo uma fundação pública, sustentada por verbas do governo federal, estadual e municipal. Diante da resposta favorável, cheguei a elaborar, quando na secretaria do Conselho Nacional de Cultura, um esboço de anteprojeto dessa fundação e entreguei-o ao presidente Matarazzo para seu estudo e deliberação. A minha ideia era que a Fundação Bienal fosse um organismo não executivo, constituído apenas de uma comissão para administrar os fundos. Através de um convênio com o nosso Museu de Arte Moderna, a Fundação Bienal

lhe entregaria a tarefa, que já vinha sendo sua, de preparar e organizar as Bienais paulistas. A sugestão não vingou. Meses mais tarde, porém, o presidente Matarazzo a retomava para lhe dar a forma organizatória que hoje tem. A Bienal transformava-se numa fundação, mas de caráter privado, enquanto que o Museu prosseguiria como sociedade civil. O presidente Matarazzo, conforme sua espontânea deliberação, assumiria a presidência da Fundação Bienal e passaria o Museu a novas mãos.

Começa aqui a *via crucis* do Museu. Durante longos e agonizantes meses, procurou-se quem, entre banqueiros, industriais, homens de posse, empresas industriais, de informação, quisesse ficar com o legado de Ciccillo Matarazzo. Foi baldada essa procura, não se encontrando um substituto para aquele cidadão.

Hoje estamos aqui reunidos, no fundo, para testemunhar um dos malogros mais escandalosos e mais tristes da chamada iniciativa privada no Brasil. Com efeito, quando em janeiro, deste ano, o presidente fundador do MAM, cansado de esperar, convocou a assembleia extraordinária da sociedade para deliberar sobre a sorte do Museu, o fez para colocar os associados em face dessa realidade irreduzível, de que não se havia encontrado, até então, sucessor para ele, embora pequeno grupo de homens de certas posses, mas em dia com a arte e a cultura de sua época, se tivesse prontificado a dar sua ajuda para manter o nosso Museu aberto.

Não podendo responsabilizar-se pelas duas entidades, ao presidente não aparecia outra saída senão a de dissolver a sociedade civil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, e entregá-lo, com acervo e bens, à Universidade de São Paulo, a que, aliás, meses antes, já havia doado a sua

própria coleção privada, até então confiada ao Museu. A assembleia aceitou a brutalidade do fato: o Museu tinha de encerrar suas atividades porque já não podia contar com quem lhe desse dinheiro — perto de 1 milhão de cruzeiros mensais — para continuar aberto e funcionando.

Assim deixou ele de existir como entidade autônoma, para fazer parte do patrimônio da Universidade de São Paulo. Esperemos que os responsáveis pelo seu destino na universidade e no governo do estado compreendam as formidáveis implicações, de ordem cultural, espiritual e até moral, da existência atuante e viva, de um museu com as tradições e possibilidades do nosso antigo Museu de Arte Moderna, e ajam em consequência.

Chegamos ao fim da jornada. Ela não foi brilhante. Devemos, porém, tirar de sua experiência algumas lições para o futuro. Antes de mais nada é preciso afirmar-se e reafirmar-se que não se fecha nem se suprime museu, como não se fecham nem se suprimem teatros ou escolas, pois museu não é loja nem botequim. A solução encontrada, nas condições apresentadas, podia, sem dúvida, ser a única possível, admitamos, na contingência, mas não foi certamente a ideal. É que, na realidade, o nosso Museu acabou por desempenhar em São Paulo e no Brasil papel que não será facilmente preenchido em outras condições, mesmo as melhores, do ponto de vista material. Poderá, com efeito, faltar-lhe, na nova situação administrativa e jurídica em que se vai encontrar, pelo menos nos primeiros tempos, aquela abertura para o público em geral, que o nosso tinha. Com efeito, a sua tarefa primordial fora, de um lado, familiarizar o povo com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística

desinteressada de nossa época; de outro lado, ser a casa natural dos artistas modernos brasileiros contemporâneos. De mais a mais, os artistas se sentiam no Museu como em sua casa, sendo aliás empenho permanente meu tornar essa identificação de artista e do Museu cada vez mais íntima, natural e espontânea. Oxalá que o futuro do Museu da Universidade de São Paulo possa continuar a desempenhar o mesmo papel de quando era sociedade civil.

Na realidade, as instituições culturais e artísticas que as necessidades da época e do país pedem, efetivamente, acabam não só criando raízes, mas ocupando áreas próprias, que nenhum outro instituto congênere pode ocupar. Querem um exemplo? Vejam o Museu de Arte. Seu lugar é único e insubstituível na área que a determinação social, cultural e política mesmo lhe reservou no nosso país. Seu destino é ser cada vez mais o museu-panteon, o museu, já expressão da posteridade, o museu para lá das polêmicas contemporâneas. Eis porque sempre pensei — apesar dos conflitos, das divergências, das hostilidades mal colocadas e da sórdida mesquinhez das rivalidades pessoais — que as duas instituições tinham, cada qual, de per si, uma formidável missão histórica a cumprir no nosso país, sem que uma interferisse com a outra.

Eis aí porque se, com o presidente e principal responsável pelo museu à frente, tivemos que dissolver a sociedade civil e passar o facho do museu à universidade, não quer isso dizer que a lacuna do MAM de São Paulo não continue terrivelmente aberta, no nosso meio artístico.

Antes de terminar, ainda se faz necessário chamar a atenção para um fenômeno talvez sociológico, a que estamos assistindo em São Paulo e seguramente no Brasil. A grave crise de sobrevivência de

várias entidades culturais ora em atividade, denunciada em brilhantes e seguidas reportagens de um grande matutino, deve ser definida como a da falência das responsabilidades sociais da iniciativa particular, no plano extremamente grave e delicado da cultura. As chamadas elites sociais, os homens que ajudam a produzir ou acumulam riquezas ainda não chegaram, em sua grande maioria, a compreender que não é só ao Estado que cabe fazer a distribuição das riquezas, pelos meios que lhe são próprios, impostos ou isenção de impostos, taxas, inversões obrigatórias, empréstimos, coletas etc. Eles também têm sobre os ombros tal encargo: não pensem, entretanto, que dele se desempenham com esmolas a institutos de caridade. A assistência à pobreza é um magro desafio de consciência, já que o que compete, sobretudo, é o combate à pobreza. Nessa tarefa, sim, o Estado é decisivo. Quanto à caridade, por mais sublime que seja, é sempre uma virtude individual, caseira e cotidiana, e como a vaidade, o amor à glória, o desejo de notoriedade, que criou os grandes mecenas do passado, trata-se sempre de um impulso individual. Por isso mesmo há no mecenato de hoje algo de anacrônico, pois um mecenas tende sempre a agir como se estivesse ainda na Florença dos Médicis, por exemplo, quando um extremado individualismo podia alterar a vida da cidade e mudar até o curso da história. Sei o que pode a “paixão da fama”, de que tanto se falava no Renascimento, ou *lo gran desio dell’ecceellenza*, como dizia Dante que, aliás, nos descreve como almas perdidas no inferno, que imploravam que fossem guardadas vivas na terra a memória e a fama de seus pecados. Ela é, pois, uma energia a explorar para grandes e nobres

empreendimentos, e que se não deve deixar inaproveitada, pois pode até explodir, canalizando-se para descaminhos morais e cívicos, e, o que é pior, até para a política. Não sou, mesmo assim, em princípio, contra os mecenas. Já aqui tivemos, há coisa de uma década, pelo menos dois que se notabilizaram, merecidamente, pela contribuição efetiva que deram ao desenvolvimento das artes no Brasil: um foi o criador do Museu de Arte e o outro, não é senão uma figura simpática, do conhecimento de todos nós, ou o criador desse mesmo MAM, que sustentou por mais de 13 anos generosamente, e que se viu agora na dolorosa contingência de dissolvê-lo.

Mas se o mecenas de hoje é uma figura retardatária porque não pode, por sua psicologia mesmo, deixar de subordinar tudo, mesmo as coisas mais elementares e indispensáveis, aos caprichos da própria vontade, teimando em fazer das instituições culturais de essência naturalmente pública, que acontece financiarem, propriedade sua, tampouco isso significa que o papel da iniciativa particular nesse domínio esteja encerrado. Ao contrário, cabe-lhe, pelo menos, no regime teoricamente livre em que vivemos, uma tarefa primordial no desenvolvimento cultural da cidade.

Recorramos aqui — para lembrar — ao testemunho de uma grande voz insuspeita, a do padre Lébret, para quem a produção dos bens primários de subsistência deveria ser rigorosamente planejada pelo Estado, e a dos bens secundários, de conforto, controlada; a dos bens terciários, culturais e espirituais, porém, deveria ser deixada à plena liberdade de iniciativa. Ora, o que está aparecendo, cada vez mais abertamente, é uma tendência contrária por parte das elites sociais e dos homens ricos do país: a de entregar

exclusivamente ao Estado os encargos por todas as atividades culturais e artísticas. São assim estatizantes em extremo quanto a tais matérias que, reconheçamos, não rendem dividendos. Aqui fica, embora de passagem, e só para nós, nessa reunião de amigos, digamos, “a denúncia”.

Não brinquemos. A tarefa cultural que compete aos nossos grandes homens de negócio não pode mais ser executada à custa do esforço individual isolado. Ela exige a cooperação de muitos ou de vários, exige o grupo, o esforço coletivo de uma grei.

Era, precisamente, na perspectiva da formação de um grupo desses que fundáramos as nossas esperanças para o MAM de São Paulo. Malogradas as esperanças, ao olharmos a situação, deparamos com esse paradoxo: o Museu, pela relativa exiguidade de meios que pedia, podia ainda pretender viver dentro da esfera privada, foi, entretanto, de algum modo estatizado. A Bienal, porém, que não pode ser realizada com menos de 150 milhões de cruzeiros, cálculo aproximado da deste ano (para cujo êxito todos nós devemos contribuir), já evidentemente ultrapassando o limite daquela esfera, continua como empreendimento privado.

Os dados foram lançados, e perdemos essa partida. Não há, porém, por que desanimar. O nosso próprio museu pode ainda encontrar, no seio universitário, meios de se revitalizar. Novas iniciativas podem surgir. O que cabe a nós, artistas e intelectuais, homens de todas as categorias e atividades, irmanados pelo mesmo apego desinteressado aos problemas vitais da arte de seu tempo, é continuarmos mobilizados para que as atividades criativas não mirrem, ou se dispersem, por falta de nosso estímulo e nosso apoio. Não permitamos, com nossa inércia e resignação,

com o nosso mutismo, que os homens que podem dar fujam a seus deveres de promovê-las e o Estado se omite.

Não é, também, o comportamento aqui pregado, plena democracia atuante?

Minha permanência em São Paulo aproxima-se do fim. De tantos projetos que concebi, nada sobra senão papel; das poucas realizações que me foi dado fazer, pouco resta. Mas, o que fica, por inteiro vivo, permanente, cordial, estimulante, é o apoio que vocês me deram, a amizade que

me trouxeram. Sairei daqui, portanto, muito mais rico do que quando cheguei. Tive, assim, o destino dos colonos felizes que, quando acontece reemigrarem, partem ricos da terra, onde aportaram pobres. Eu parto, colono espiritual de São Paulo, mais rico no coração.

Adeus, muito obrigado.

Carta para Jayme Maurício

Mario Pedrosa

1964

Jayme Maurício,

Na sua coluna de hoje (14 de janeiro) V. me põe “em grande atividade em São Paulo, reestruturando o Museu de Arte Moderna de São Paulo” e “tentando com o Wolf o seu relançamento”. Queria, “ratificando”, retificar a notícia, para dar a César o que é de César. Não estou tentando nada disso, Jayme. Antigos sócios do Museu (Oscar e Arnaldo Pedroso Horta, Luiz Lopes Coelho, Wolf, Tamagno, Magnelli, José Nemirovski, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, T. Farkas, Mattar, Bonomi, Múcio P. Ferreira, Alfredo Mesquita, os

Leirners e muitos outros), não se conformando com o seu fim melancólico, resolveram relançá-lo, uma vez que a sociedade civil não havia sido dissolvida. Francisco Matarazzo Sobrinho, que ficou como único diretor da sociedade, em virtude da alteração estatutária tomada na assembleia que encerrou as atividades do museu, entregando o seu acervo à Universidade de São Paulo, concordou com a iniciativa daqueles sócios.

Uma assembleia foi, então, convocada, e nela uma Comissão de Reestruturação foi escolhida, sob a presidência de Oscar Pedroso Horta, e investida de poderes para repor o museu em atividade. A Comissão trabalhou durante alguns meses, elaborou novos estatutos, convocou nova assembleia de sócios, que aprovou o projeto estatutário apresentado, e, em nova assembleia, realizada no mês passado, escolheu a

nova diretoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Essa nova diretoria ficou assim constituída: presidente, Oscar Pedroso Horta; vice-presidente, Julio Mesquita Neto; secretário, Waldir Alves Lima; tesoureiro, Carlos Tamagno; diretores: Ernesto Wolf, Giselda Leirner, A. Rocha Diniz (servindo atualmente como secretário da Fazenda do governador Magalhães Pinto), Joaquim Bento Alves Lima Neto, Trajano Pupo Neto, Marcos Gasparian, Henrique E. Mindlin, Paulo Mendes de Almeida e Luiz Lopes Coelho. A mesma assembleia aclamou Presidenta de Honra do Museu a nossa Tarsila do Amaral.

Como vê, a constelação de diretores é de primeira ordem, e abrange todos os setores interessados nos problemas culturais e artísticos de São Paulo e todas as colônias, de que é formada a grande coletividade paulistana. O novo presidente do MAM de São Paulo está agora reunindo todo o arquivo, materiais, livros e documentação do antigo museu para convocar, ainda este mês, a primeira reunião da nova diretoria. Tudo indica que, em sua nova fase, o museu será instalado em magnífica ala do Conjunto Nacional, na

Avenida Paulista, de propriedade do senhor José Tsur, senhor de formidável organização hoteleira em São Paulo e Brasília; para isso, os novos diretores estão em negociação com aquele arrojado industrial.

É programa obrigatório do Museu reorganizado a criação sistemática de uma pinacoteca brasileira, a mais completa possível, o que virá preencher uma das mais lamentáveis lacunas dos meios artísticos brasileiros.

“E sua parte nisso tudo?”, está V., Jayme, a perguntar. Minha parte foi muito modesta. Servir como consultor-técnico. Pelos novos estatutos, a diretoria terá de contratar um especialista para dirigir técnica e artisticamente o museu. Então, será talvez a minha vez de assumir responsabilidades no empreendimento. Se, é claro, a nova diretoria para isso me convidar.

Obrigado, Jayme, pela acolhida. De qualquer modo, é notícia para sua coluna, de que sou, aliás, assíduo leitor.

Abraços, Mario Pedrosa.

Carta de Mario Pedrosa para Jayme Maurício, 14 jan. 1964, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 jan. 1964.

A nova casa e os Panoramas

**Sem data [Undated]
[1969-1982]**

Porta de entrada do MAM São Paulo no Parque Ibirapuera [Front door of the MAM São Paulo in Ibirapuera Park]

(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida — MAM São Paulo)

1969

1º Panorama da Arte Atual Brasileira, realizado na inauguração da nova sede do MAM São Paulo no Parque Ibirapuera [1st Panorama of Contemporary Brazilian Art, held for the inauguration of MAM São Paulo's new building in Ibirapuera Park]

(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida — MAM São Paulo)





**Sem data [undated]
[1969-1982]**

**Fachada do
MAM São Paulo
no Parque Ibirapuera
[MAM São Paulo's façade
in Ibirapuera Park]**

(Fotos: autoria desconhecida
[Photos: unknown author].
Acervo Instituto Bardi/Casa de Vidro)



1975
Diná Lopes Coelho
(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Acervo Biblioteca Paulo Mendes
de Almeida — MAM São Paulo)

1975
**Membros da Comissão
de Arte do MAM São Paulo
[Members of MAM São Paulo's
Art Commission] (Clarival do
Prado Valladares, Hugo Auler,
Paulo Mendes de Almeida,
Olívio Tavares de Araújo e
[and] Mario Barata, da
esquerda à direita [from left to
right]) na exposição *Panorama
da Arte Atual Brasileira –
Escultura e Objeto* [at the
exhibition *Panorama of
Contemporary Brazilian Art
– Sculpture and Object*]**

(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Acervo Biblioteca Paulo Mendes
de Almeida — MAM São Paulo)



1975
**Reunião da Comissão
de Arte do MAM São Paulo
[Meeting of MAM São Paulo's
Art Commission] (Flávio Pinho
de Almeida, Mario Barata,
Olívio Tavares de Araújo,
Paulo Mendes de Almeida e
[and] Diná Lopes Coelho, da
direita à esquerda [from right
to left])**

(Foto: autoria desconhecida
[Photo: unknown author].
Acervo Biblioteca Paulo Mendes
de Almeida — MAM São Paulo)



Carta para Vera D’Horta

Diná Lopes Coelho

1995

Vera,

Aprendi muito com a leitura do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*.

Não sobre a história do MAM. Mas sobre a visão de quem narra e analisa fatos passados, podendo esquecer alguns; baralhar outros e confundir; colorir situações e ressaltar personalidades; descolorir situações capazes de destacar figuras, melhor foram esquecidas.

De imediato, nota-se no seu livro, com a correta divisão de épocas, as diferenças de tratamento:

– o início do MAM, o mais encomioso possível, as loas ajudando a avultar o desastre de sua desejada extinção e o trabalho dos rebeldes geniais. 1948 a 1963. 1963 a setembro 1967.

– a confusão, o esquecimento, no período em que realmente se efetiva a recuperação do MAM, conseguidos local e adaptação da sede, e posto em prática o “Panorama de Arte Atual Brasileira”, mágica exposição produtora de acervo. Merecem sua apreciação laudatória os panoramas. E as retrospectivas, mais tarde organizadas.

– os abundantes gabos para as atividades das últimas diretorias, a que você se ligou por trabalho no MAM e contrato de historiar, como informa o ex-presidente Eduardo A. Levy Jr. (1991/1994), na segunda página do livro.

Seu tio, seu pai, e velhos amigos participaram da revolta bendita contra a extinção do MAM. E os novos amigos trouxeram ao MAM significativos êxitos.

Você viveu o primeiro período e o último. Conhece bem as atividades e os heróis. Natural o respeito e as amizades e admirações.

A história, porém, deveria ser verdade pura.

Daí, por isso, os comentários. Seguindo a ordem dos títulos.

Para esclarecer, estas datas, não citadas por você: as do meu “tempo de serviço”.

Convidada por Oscar Pedroso Horta, já presidente da primeira Diretoria, aceitei dirigir o MAM, acolhidas por ele, de imediato, minhas condições: sede e verbas para atividades. Comecei a trabalhar em setembro de 1967.

O presidente Aparício Basílio da Silva demitiu-me em 20.7.82.

Quase 15 anos de intensa lida, preocupações e alegrias.

Meu cargo: “diretora geral”, como consta do catálogo Pan/69. Depois, “secretária geral”. A meu pedido, “secretária do setor de arte” (fls 33), quando o presidente Flavio Pinho de Almeida dividiu a direção geral com um “gerente administrativo”, em 76 ou 77.

Carta de Diná Lopes Coelho para Vera D’Horta, dez. 1995, encaminhada por Diná Lopes Coelho à Biblioteca Paulo Mendes de Almeida – MAM São Paulo para arquivamento em 23 fev. 1996.

Renasce o MAM

16.5.63 – Eleita a Comissão de Reestruturação sob a presidência de Oscar Pedroso Horta. (fls 34)

Reuniões.

Pletora de projetos, planos sobre quanto é necessário para a constituição de um museu de arte, ou a reconstituição do MAM.

Ocupa especial atenção a formação de acervo. (fls 34)

“...É graças ao inconformismo desse grupo inicial que o MAM deve hoje sua existência.” (fls 34)

Começa a espera da sede.

Exposições antes da sede

Para esclarecer e marcar a autoria dos primeiros trabalhos, um resumo ordenado dos acontecimentos, de acordo com o texto.

12.12.63 – Primeira Diretoria eleita, ainda sob a presidência de Oscar Pedroso Horta. (fls 34)

Em locais vários, realiza o MAM 4 exposições: uma em 65; três em 66. (fls 35)

Além de outras, a notícia independente: “Segue correndo na Justiça” a ação para anular a doação do acervo do MAM à USP. (fls 34)

(A nota 42 parece pôr termo ao assunto: “...A ação corre na Justiça até 1969, sem sucesso.”) (fls 47)

“A segunda diretoria do novo MAM (1967-1968) tem como presidente Eduardo Andréa Matarazzo.” (fls 35)

Com essa eleição (67), Oscar Pedroso Horta some oficialmente da paisagem do

MAM. Reaparece para declarar dever-se a restauração do MAM a “devotados amigos de São Paulo”. No catálogo Pan/69.

Seu resumo dessa fala, Vera, é muito mais elegante. (fls 37)

E reaparece para reclamar glórias, abertamente, em Assembleia de 70. Trecho de ata não citado por você, mas por mim lembrado.

Em 68, O MAM organiza mostra de artistas brasileiros no Uruguai.

Expõe a Coleção Tamagni no Banco Nacional.

Abril de 68 – Terceira Diretoria, eleita em Assembleia.

Presidente: Joaquim Bento Alves de Lima Neto. (fls 35)

“É realizado um leilão de parede ... para obtenção de fundos que viabilizassem a adaptação da nova sede”. (fls 35)

Preocupada com a conquista da nova sede, alvo justamente prioritário, esqueceu-se você da indispensável adaptação, desconhecendo as dificuldades, afinal vencidas.

Elucido, rápido: a adaptação ficou a cargo de Eduardo Matarazzo.

Reunião de Diretoria em casa dele: 18.12.67. Resumo: a quem pedir materiais, a quem pedir serviços de construção?

Entristeci: o tempo ia parar para o MAM, tal como estacionara à espera de sede. Aguardei se desmentissem meus temores, mas nada se resolvia.

Decidi recorrer de novo ao Prefeito. Marquei audiência.

Recém-eleito presidente, Joaquim Bento convidou três diretores e fomos a Faria

Lima. Luta feroz sobre altos custos. O Prefeito oferecia dois terços do necessário.

Numa segunda audiência, obtivemos a adaptação. Graças a sábio conselho de Maury Julião, Secretário de Obras. Preciosa amizade tecida pelos anteriores problemas do MAM.

Vera: ao tempo do leilão, a sede, o bar estavam prontos.

A renda do leilão aparelhou a sede com mobília, e arquivos e mapotecas de aço.

Eduardo Saigh — diretor tesoureiro devotado — verificou pessoalmente, e aprovou, minhas propostas de compra. E com o restante do numerário, aplicado, ajudou a sustentar o MAM por algum tempo.

Pavilhão Bahia: A nova sede do MAM

Desde maio de 63, o presidente da Comissão de Reestruturação Oscar Pedrosa Horta, o amigo do Prefeito, não conseguira cumprir ele a promessa de dar sede ao MAM. Mais de 4 anos!

Autorizada por Oscar, a investigação e a descoberta do motivo da demora; minha audiência com o Prefeito; a solução. “Tivemos o Bahia”. (fls 35)

Entre parêntesis: Que importância tem, na história do MAM, a notícia de uma demonstração de capoeira, no Pavilhão Bahia, assistida por Juscelino Kubitschek em tempos antigos, não determinados, ilustrada pela maior fotografia? (fls 35 e 36)

“A transformação daquela edificação abandonada, à beira da marquise ... em sede do MAM...” (fls 35 e 36)

O Pavilhão Bahia não era edificação abandonada.

Servia de depósito à Bienal, sempre em uso. Não era à beira, mas sob a marquise.

Várias vezes maior que o ambicionado

pavilhão Café, o Bahia era a melhor escolha, na investigação das possibilidades do Parque Ibirapuera. Como verifiquei.

Comenta você, com simpatia, a construção do bar da sede com o esplêndido projeto de Cesar Luis Pires de Mello. E o mural de Carlos Páez Vilaró, feito mais tarde. (fls 36)

Mas o leitor desconhece ter sido Joaquim Bento quem encomendou o projeto e determinou a construção do bar. E ter o alegre trabalho do pintor uruguaio nascido de solicitação de Joaquim Bento.

Panorama das exposições

“...Em 16 de janeiro de 1969 é aprovada sugestão de Diná Lopes Coelho de se fazer uma exposição de âmbito nacional, um Panorama de Arte Atual Brasileira”. (fls 37)

Já estava o Panorama estruturado e regulamentado.

“Organizado às pressas, em apenas três meses está pronto o primeiro Panorama de Arte, a ser inaugurado pelo prefeito Faria Lima, no dia 7 de abril de 1969, véspera do último dia de sua gestão.” (fls 37)

(O 1º Panorama, tal como aprovado pela Diretoria, regulamentado, dividido por setores de arte, apresentou-se em 1970. O de 1969: um improviso, para homenagear e agradecer ao Prefeito.)

“Organizado às pressas”, é verdade. Mas apresentando 102 dos mais acatados artistas. Entre eles — já obedecendo ao regulamento — cerca de 25 de outros Estados.

A informação serve também para o texto: “Em 1970 o Panorama é reformulado...” (fls 38).

Não foi reformulado.

“Vários integrantes da diretoria traduzem seu investimento no museu por contínuas e substanciais contribuições em dinheiro, o que passa a garantir a realiza-

ção de vários empreendimentos.” (fls 37)

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.

Haveria, ainda, “contribuições contínuas e substanciais”?

Fujo da ordem do texto para agrupar comentários relativos aos panoramas.

A seleção dos convidados obrigava a Comissão de Arte a estudar recortes de jornais de todo o Brasil, já selecionados para esse fim. O MAM possui valiosa hemeroteca. Por vezes, investigavam-se nomes. Por vezes, artistas interessados mandavam informações, fotografias. E sempre artistas jovens exibiam obras, ansiando por convites. Essa a regra. Talvez um ou outro membro da Comissão de Arte levasse “...em conta indicações solicitadas a vários críticos de arte do país.” (fls 38)

Constituíam-se o júri de premiação de 5 membros: um crítico, obrigatoriamente de São Paulo (mais tarde “o conservador do museu”); (fls 38); e quatro críticos de outros Estados.

Era a maneira de divulgar o trabalho do MAM.

Os críticos julgavam as obras com os

panoramas prontos, podendo valer-se das informações dos catálogos para eles aprontados.

Feito o julgamento, a tipografia acrescentava a notícia na página dos premiados, ultimando os catálogos para o dia da inauguração.

No excelente espaço do MAM, o grande número de obras a expor (por exemplo: cerca de 245 pinturas em 76; cerca de 400 desenhos e gravuras em 77) permitia acompanhar, na sua disposição, a evolução das tendências. Montagem didática, podendo ilustrar uma aula de história de arte.

O júri não poupava elogios ao MAM.

Os prêmios atribuídos nos panoramas, durante 10 anos seguidos, não foram “vários” (fls 38), mas muitos. Somaram 31.

Os de consagração (de 70 a 80), destinados ao acervo do MAM.

Os não citados, de estímulo (de 73 a 80), para a coleção da Caixa Econômica Federal, a patrocinadora.

Antes do encerramento do Panorama, o MAM solicitava aos expositores a doação de uma das obras expostas. Uma só recusa!

E assim crescia o acervo, mercê da generosidade dos artistas, convocados a enriquecer a sua casa.

As doações dos panoramas, até 81, não foram espontâneas. E não houve aquisições. (fls 38)

“A qualidade e diversidade das obras atesta o alto nível... da coleção de arte brasileira que o MAM conseguiu acumular — cumprindo o objetivo registrado nos estatutos de 1963.” (fls 38)

Traz você o período longínquo dos rebeldes geniais para fazê-los participar de êxito que não lhes cabe.

Dizem os estatutos de 63: “O MAM...

tem por objetivo constituir um acervo de artes plásticas modernas principalmente brasileiras...” (fls 34)

Infelizmente, palavras não geram acervo.

Deve-se o resultado extraordinário do plano criador do Panorama. O acervo do MAM, em sua grande maioria, se compõe de obras expostas nos panoramas.

A ata da Assembleia Geral Ordinária de 29 de abril de 1970 relata acontecimentos.

“...IV – Relação das doações recebidas, salientando-se as dos expositores do “Panorama”, em número de 75, no valor...”

“VIII – Foi o MAM declarado de utilidade pública pelo Governo Federal: Decreto nº 64.744, de 26 de junho de 1969.” (fls 37)

Para esclarecer:

O requerimento de utilidade pública federal foi a primeira medida por mim tomada ao começar meu trabalho, em setembro de 1967. Decorrido o tempo para os caminhos do processo, Decreto em 1969.

Providência encantada! Possibilitou receber auxílios. E realizar as grandes retrospectivas.

Seu texto ignora o principal objetivo da Assembleia de 29.4.70: a eleição de nova Diretoria. E opiniões emitidas na oportunidade.

Reelegeram-se — por aclamação — os diretores, com ligeiras modificações, e o presidente Joaquim Bento Alves de Lima Neto.

Conta a ata: o diretor Antonio de Pádua Rocha Diniz fala em nome dos sócios para ressaltar o trabalho de Joaquim Bento, de Eduardo Saigh e de Diná Coelho. “Não fora esse trabalho e não teria tido êxito a rebelião de Oscar Pedroso Horta.” O tesoureiro Eduardo Saigh presta contas, anunciando deixar importante quantia

para a Diretoria a eleger-se. O sócio Oscar Pedroso Horta pede a palavra: “...e lembra que a ele se deve a obra de restauração do Museu.” “...Rocha Diniz diz textualmente: “A inspiração foi sua. A realização é do presidente Joaquim Bento.” “CONCORDA O ORADOR PEDROSO HORTA, distinguindo os esforços do presidente e salientando a colaboração de Diná Coelho.” “Por fim propõe, com ligeiras modificações, a reeleição da diretoria que tanto fez pelo MUSEU...”

De suma justiça seria a citação, no seu texto, desse “acordo” entre Rocha Diniz e Pedroso Horta. E de todos os presentes, quando reelegeram Joaquim Bento por aclamação.

De suma justiça tivessem sido reconhecidos, no seu texto, os méritos de Joaquim Bento, comprovados nos primeiros dois anos de presidência. O trabalho dele — continuado e capaz — já normalizara a vida do MAM, com a apresentação dos panoramas e de várias atividades.

Acredite, Vera:

Joaquim Bento foi um presidente excepcional. Apaixonado pelo MAM, dedicava-lhe quase todo o seu tempo. Fascinava-o a melhor arte colhida nos panoramas. Exultava com as informações novas oferecidas pelas retrospectivas; com as atividades diversas do MAM. Deliciava-se até com os aspectos escolhidos para as mostras sempre diferentes do acervo.

Empolgava-se com os elogios da imprensa, da quase totalidade da crítica de arte, de seus amigos e conhecidos. Como via-se vendo o MAM CRESCER na confiança dos artistas, nas atividades e no acervo.

Em nossas conversas, quase diárias — consciente do valor de seu trabalho, mas

sereno e sem vaidade —, muitas vezes me disse que nós dois tínhamos ressuscitado o MAM. Eu, com o meu Panorama, e a inventar e a fazer; ele, sempre a opinar, a apoiar e a prover.

Pois, Vera: de Joaquim Bento o seu texto só refere: “O Panorama de Arte coloca o museu em pé. Inaugurado sob a presidência de Joaquim Bento Alves de Lima Neto, um dos presidentes que mais energia dedica a essa segunda fase, o Panorama de Arte reconduz o MAM ao cenário artístico nacional, como uma das mostras mais importantes do calendário anual.” (fls 37)

É a verdade? É justo?

Ainda em **Panorama das exposições**

“...ponto privilegiado na programação... tem sido a organização de retrospectivas acompanhadas de catálogos com ensaios críticos...” (fls 40)

Arrolam-se nomes, cerca de vinte, até 1982; um deles “Alfredo Volpi (outubro de 1975)”. Os dois últimos: Lívio Abramo, 84 e Alfredo Volpi (julho de 86).” Este acontecimento é ilustrado por fotografia da inauguração, em cuja legenda também se lê: ...“Volpi 90 anos” ... “1986” (fls 41)

Organizei excelente retrospectiva de Volpi, com todos os seus temas, em 75; e compus o catálogo, o único em cores, o mais belo produzido no MAM. Infelizmente, sem “ensaio crítico”. (fls 40)

Sinal de alerta: duas retrospectivas de Volpi?

Não sei. Meus conhecimentos vão até minha saída: 20.7.82.

Os comentários devem cessar.

O acervo do MAM

Os comentários devem cessar. Entretanto... não resisto. Porque, mesmo se taxadas de pretensiosas, talvez sejam úteis

as palavras seguintes à transcrição de seus textos.

“O acervo do MAM... e cobre o período dos anos 20 até os dias de hoje.” (fls 42)

“... uma questão crucial... nos dias de hoje: como continuar atualizando esse acervo com obras contemporâneas selecionadas e como suprir as lacunas existentes na coleção de arte brasileira adquirindo obras exemplares?

“... são raros os mecenas...” “...os museus... se ressentem da falta de uma política oficial de incentivos voltada para atividades culturais permanentes...” (fls 42)

Parece-me um exagero povoar o acervo desde a década de 20. Mas não posso opinar. Teria havido aquisições ?

É certamente um exagero angustiar-se você com as lacunas fatais do acervo.

Já Joaquim Bento e eu conhecíamos o problema, e sonhávamos com estudos periódicos do acervo para resolvê-lo.

É mais do que hora de descobrir lacunas e supri-las.

Dois ou três críticos remunerados, muito sérios, muito capazes, muito trabalhadores. Para indicar as obras faltantes, encontrá-las.

Impossível não achar beneméritos para adquirir e doar. (Milú Villela, por exemplo, os apontaria em segundos!)

Mesmo porque o velho amigo, o Decreto 64.744, anulará a despesa com facilidade, descontando-a do imposto de renda.

Minha alegria será ver o MAM reclamando ampliação da sede – ou construção de outra maior e mais adequada –, para expor um vasto acervo e contar a Arte Brasileira.

Conversa imprescindível

Em resumo:

A guerra contra a extinção do MAM foi

declarada por um grupo chefiado por Arnaldo Pedroso Horta, 1963.

Oscar Pedroso Horta obteve do amigo Prefeito a promessa de sede para o MAM. 1963.

Lamentavelmente, alguém do grupo solicitou, para a sede, um pequenino pavilhão do Parque Ibirapuera, desconhecendo estar ele comprometido por toda a gestão do Prefeito.

Mais de 4 anos se passaram.

1967. Diná Coelho descobriu o porquê da demora. Solucionou o impasse, escolhendo outro pavilhão. Sede concedida.

Oscar Pedroso Horta atendido.

A necessária adaptação da sede foi solicitada e defendida por Diná Lopes Coelho, já com a ajuda de Joaquim Bento Alves de Lima Neto. Adaptação concedida.

Oscar Pedroso Horta atendido.

Sede pronta... Vazia.

1968. Diná Lopes Coelho cria e organiza o “Panorama de Arte Atual Brasileira”, ambiciosa mostra anual, abrangendo todo o País. O “Panorama” é fonte inesgotável de acervo.

Joaquim Bento Alves de Lima Neto, presidente, possibilita a realização dos panoramas. Trabalha, fazendo o que for preciso fazer. E o principal: descobre subsídios, oferece suas próprias contribuições. Multiplicam-se as atividades do MAM: algumas retrospectivas e exposições são memoráveis. Joaquim Bento participando sempre, resolvendo. Até as vésperas de sua morte. 1975.

Conversa imprescindível. E a pergunta decisiva

– Se Arnaldo Pedroso Horta não tivesse combatido a extinção do MAM;

– Se Oscar Pedroso Horta não tivesse

obtido a sede;

– Se Diná Lopes Coelho não tivesse criado o “Panorama”;

– Se Joaquim Bento Alves de Lima Neto não tivesse vivificado o “Panorama”, causa primeira do brilhante acervo acumulado,

Teria o MAM sobrevivido?

Pode você, Vera, medir o merecimento de cada um para distinguir uns e outros?

Para um historiador, não seria mais verdade citar todos os fatores da ressurreição?

Conversa talvez útil

Por ser uma exposição de sumo interesse para os artistas e utilíssima para o museu promotor, o Panorama, Vera, deveria ter sido explanado *in totum* no seu livro.

Talvez servisse, se não como modelo, como inspiração a entidades culturais de outras cidades, outros Estados. Você conhece de sobra as dificuldades dos nossos centros de cultura, tão claramente descritas nas fls 42.

Hoje — ou melhor: ontem — as “obras de arte” nascidas das diversas facetas das vanguardas, ou adeptas da moda, cansada mas ainda ativa, das “instalações”, essas “obras de arte” proibem uma exposição nos moldes dos panoramas.

Embora convivam, por exemplo, com a “arte fractal”, neste início da “era da informática”, que fatalmente viveremos, segundo se preconiza. Um dos trabalhos de Calabrone, da sua “poética fractal”, honraria o acervo de qualquer museu.

Já o MAM extinguiu os panoramas. Mas conta você: “Um novo panorama, reformulado, deverá ser inaugurado no final de 1995.” (fls 41)

A coexistência das tendências. As voltas que a arte dá.

Talvez surjam circunstâncias que permi-

tam uma nova demonstração das “exce-lências” dos panoramas.

Junto, por isso, trabalho — resumo de outro, feito por mim, para atender a solicitação da FUNARTE. Assinado e datado em 16.1.78.

Em folha à parte, para facilitar qualquer forma de divulgação.

Panorama de Arte Atual Brasileira

Exposição criada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1968

Objetivos:

1 – Com os convites pela Comissão de Arte, assegurar a presença de

– artistas com mais tempo de vida, quase todos avessos a submeter-se a júris de seleção;

– artistas jovens, de talento;

– artistas de todo o país, para apresentá-los ou reapresentá-los a críticos do Rio e São Paulo, capitais da cultura e do mercado de arte.

2 – Organizar os panoramas para expô-los ao tempo da abertura das bienais, a fim de revelar artistas brasileiros a críticos e comissários estrangeiros, visitantes habituais do MAM.

3 – Fornecer aos críticos — com os catálogos simples, mas cumpridores de suas finalidades — conhecimento e memória; permitir a comparação de fases de um mesmo artista, confronto de uns e outros; observação da arte de regiões e, especialmente, do estágio da arte nacional. “O Panorama é o ‘Salão da Crítica’”, disse muitas vezes Clarival do Prado Valladares.

4 – Levantar a arte brasileira — dentro das possibilidades —, apresentando o melhor das várias tendências, coexistentes sempre, mesmo nos centros culturais mais avançados.

5 – Vender as obras expostas — ajuda ao artista e ao MAM —, aguçando a formação do colecionador.

6 – Atribuir prêmios de consagração e de estímulo, ambos de aquisição. Constituir o júri de premiação de cinco críticos de arte: quatro de outros estados, um obrigatoriamente de São Paulo.

7 – Solicitar ao expositor uma das obras expostas para compor o acervo do MAM.

Afinal, Vera, os comentários feitos visam tão só aprimorar umas poucas verdades e a grifar umas poucas verdades esquecidas.

Talvez você aceite alguns reparos e queira incluí-los em uma segunda edição do *Museu de Arte Moderna de São Paulo*.

QUE OUTRA SOLUÇÃO HAVERIA?
QUE OUTRA ESPERANÇA?

Com desgosto, mas amiga,
Diná Lopes Coelho

Com cópia para:
Milú Villela
Eduardo A. Levy Jr.
Alcídio Mafra de Souza
Aracy Amaral
Frederico de Moraes
José Henrique Fabre Rolim
José Roberto Teixeira Leite
Olivio Tavares de Araújo
Barbara A.L. Magalhães
Arquivos do MAM

Entrevista com Diná Lopes Coelho

Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e
Margarida Sant'Anna

1998

Tadeu Chiarelli: Dona Diná, como estava o acervo do museu, quando a senhora assumiu suas atividades?

Diná Lopes Coelho: Quando fui convidada para dirigir o Museu, havia a coleção de Carlo Tamagni, uns 60 ou 70 quadros. Com as obras doadas por artistas amigos dos diretores, somavam, mais ou menos, 80 quadros. Era isso que nós tínhamos. Quando fui convidada... Você sabe onde funcionava o Museu? No Edifício Itália, aqui, na Avenida São Luís. Uma sala de tamanho médio, com uma armação de madeira para guardar quadros. E, se não me engano, treze obras penduradas.

Rejane Cintrão: E era aberto ao público, as pessoas podiam visitar?

DLC: Era uma sala aberta ao público, mas que mantínhamos fechada porque o prédio era comercial, movimentado. Se o visitante viesse, batia à porta, de imediato aberta.

TC: A senhora não trabalhava no Museu quando o acervo original foi doado para a USP, em 1963, embora tenham dados sobre essa transferência. A senhora poderia contar alguma coisa sobre o episódio?

DLC: Aconteceu o seguinte: Ciccillo Matarazzo, meu maravilhoso amigo, apaixonou-se por uma secretária, a mulher mais ambiciosa de todos os tempos. Queria ser a secretária, a dona de tudo. Começou pela Secretaria do museu: Wanda Svevo. E aconteceu o grande feito: Ciccillo criou a Bienal de São Paulo, com tarefas internacionais, nos moldes da Instituição de Veneza.

TC: Então Mario Pedrosa foi tirado...

DLC: É isso. Na luta pelo poder, perdeu para Wanda (e Ciccillo...). Sentiu-se expulso: deixou o Museu e foi para o Rio. Wanda assumiu a Secretaria Geral, e logo começou a visitar países para angariar presença e cooperação. Mas desapareceu num desastre de avião, voltando do Peru, onde estivera a trabalho. Diante da Bienal criada, a pequenara-se a importância do Museu. Já Ciccillo doara o Acervo à Universidade de São Paulo, em 1963. Assisti, por mera curiosidade, a uma “assembléia-guerra”. Artistas – Lívio Abramo era o mais feroz – reclamavam e exigiam anular a doação feita, não só por Ciccillo, sem consultá-los. Ciccillo, inflexível, sustentou o que fizera. A criação do MAC pela Universidade serenou os ânimos: protegeu as obras doadas à Universidade em 23 de janeiro de 63.

TC: O MAM só continuou existindo juridicamente. Só ficou a marca “Museu de Arte Moderna”.

DLC: O Acervo passou para a Universidade de São Paulo, a qual organizou uma sessão solene para agradecer o tesouro recebido. Ciccillo devia responder. Amigos, preocupados, escreveram seu discurso. Mas, lendo, Ciccillo era um desastre. Pediram ajuda e consegui o resultado feliz: nenhuma palavra terminada em “ão”, que o caro “italianinho” faria soar “ón”. O texto, para ler, dividia-se em linhas com sentidos parciais, independente do número de palavras. Ciccillo lia linhas, obrigado a respeitar-lhes o sentido. Aplausos admirados.

TC: A senhora já trabalhava com ele, então, nessa época, na passagem do acervo para a USP?

DLC: Não, não trabalhava. Éramos apenas muito amigos.

TC: Quem a convidou para trabalhar no MAM?

DLC: Um grupo de artistas. Como Ciccillo não doou o nome do Museu, mas só o acervo, o nome ficou, permitindo aos artistas a reconstrução do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TC: Que artistas eram esses?

DLC: Não sei mais. Era um grupo... Lívio Abramo, Arnaldo Pedrosa d’Horta... os mais interessados. Todos eles, não sei. Um grupo. Ciccillo doou o acervo à Universidade. Esse grupo começou a reconstituição.

TC: E a ideia era ir para o antigo Pavilhão Bahia sob a marquise do Ibirapuera? Os “Panoramas” foram pensados a partir da nova sede?

DLC: A ideia era ter um espaço para instalar o Museu. E o conquistamos graças ao grande prefeito Faria Lima. No entanto, não havia acervo! Inventei, então, o “Panorama

da Arte Brasileira”, mágica exposição produtora de acervo. Convidados, artistas de todo o Brasil participavam dos panoramas. Solicitados, jamais negaram a doação de uma obra para o acervo. A eles, deve-se a existência do MAM e o retrato de longo período da arte brasileira.

TC: Dona Diná, no início existiam os Panoramas que, na época, eram anuais. E as outras exposições, como eram pensadas?

DLC: As exposições eram grandiosas. Exposições de estrangeiros, grandes retrospectivas como as de Di e Volpi. De início, eu fazia tudo, auxiliada pela imensa boa vontade de poucos funcionários. Depois, o êxito atraiu muita gente.

RC: Como foi que veio a ideia do Panorama para a senhora? A senhora estava pensando numa forma de aumentar o acervo e “bolou” essa exposição?

DLC: Precisávamos de acervo, precisávamos ter o que expor. Inventei o Panorama. Vindas de todo o Brasil, muitas obras sem valor, de artistas desconhecidos. O tempo – e muito trabalho – ajudou a seleção.

TC: Quando a senhora pensou no Panorama como uma exposição de arte brasileira, era para se contrapor ou para complementar as Bienais Internacionais, ou isso não era uma questão para a senhora?

DLC: A Bienal não tinha nada a ver com a exposição brasileira. Trabalhei na Bienal de 62 a 67. A Bienal recebe a arte do mundo. Salvo raríssimas exceções, nossos museus é que devem expor nossa arte.

TC: E a senhora trabalhou quanto tempo no Museu?

DLC: De 1967 a 1982.

Entrevista de Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e Margarida Sant'Anna com Diná Lopes Coelho, 18 maio 1998, *Moderno*, n. 1, 1998, p. 32-36.

TC: Quinze anos. Nesses quinze anos, a senhora percebeu fases na nova história do Museu?

DLC: Crescimento de atividades... e de prestígio.

TC: Existiu uma proposta predeterminada de transferir o Museu para o Pavilhão Bahia, na marquise?

DLC: Não. E conto: o menor pavilhão do Ibirapuera era ocupado por protegidas de Dona Yolanda, mulher do prefeito, para expor artesanato caiçara. Muito antes de minha entrada no MAM, porque não tínhamos acervo, um diretor solicitou esse minúsculo pavilhão para instalar o MAM. Ao começar meu trabalho, descobri, penalizada, o difícil problema criado para o prefeito Faria Lima, sem solução havia quatro anos! E tudo tão fácil! Bastava respeitar o destino dado ao pavilhão comandado por Dona Yolanda e escolher outro local que realmente fosse conveniente ao Museu. Foi o que fizemos. O Pavilhão Bahia parecia apropriado e, podendo crescer no espaço da marquise, atenderia ao fatal futuro desenvolvimento do MAM. O grande prefeito concedeu quanto pedíamos. Inauguramos o Museu com um “Panorama” especial para homenageá-lo. E, até hoje, o MAM está instalado no Bahia.

TC: Como era o cotidiano do Museu, no início?

DLC: Pobreza total: acervo quase nenhum, sem funcionários, sem verba para atividades.

TC: Dona Diná, consultando a documentação do Museu, percebe-se que, entre a entrada da “Coleção Tamagni” e os Panoramas, foram doadas algumas obras. O Museu solicitou essas doações?

DLC: Sim, sempre que a obra ajudasse

a compor a história do aparecimento das tendências, ainda não documentada no Acervo. Atendíamos às preocupações didáticas das mostras do Museu. A boa sequência de uma delas provocou curiosa manchete da *Folha*: “A verdadeira Bienal está no Panorama”.

TC: Então a imprensa fazia esse paralelo entre o Panorama e a Bienal?

DLC: Lembro-me só desta vez. Não eram acontecimentos de se comparar. Trabalhei na Bienal de 62 a 67 e vi quanto era importante oferecer cultura (a arte do mundo) ao público e, especialmente, aos artistas. Mas, por vários motivos, Panorama e mostras na Bienal não eram de se comparar.

TC: Certo, mas talvez de se complementar. Mas, como eram as doações feitas para o MAM durante os Panoramas? Porque, além dos prêmios, existiam as doações...

DLC: Muitas vezes, doações espontâneas. Ou, depois de convincente conversa, as obras eram solicitadas para o Acervo. Para enriquecê-lo, é claro.

TC: Então a senhora foi responsável por vários pedidos de doação aos artistas?

DLC: Por inúmeros pedidos.

TC: Dona Diná, além dos Panoramas, que documentavam a arte contemporânea, desde o início foram feitas várias retrospectivas...

DLC: Foram. Porque desejávamos atender também a uma das funções de um museu: documentar a arte de seu tempo. Assim que possível, começamos a organizar mostras diversas. Sem vastos recursos, apresentamos uma média de 20 eventos por ano, dentre os quais algumas exposições grandiosas, quase perfeitas, como

a retrospectiva de Di Cavalcanti (um minuto para uma nota de emoção: ao inaugurar a mostra, Di, maravilhado, repetia: “É o dia mais feliz da minha vida”).

RC: Houve algum caso de um artista desconhecido ter se projetado com o Panorama?

DLC: Nenhum milagre. Mas excelentes artistas tornaram-se conhecidos ou foram lembrados.

TC: O que levou a senhora a sair do MAM, em 1982?

DLC: O Aparício. Aparício Basílio da Silva era pretensioso, inconstante, de ideias suspeitas, pois sempre nascidas de seus interesses. Há muito nos conhecíamos. Dizia-se meu amigo. Com “arranjos” numa eleição, fez-se presidente do MAM: parece que substituindo o eleito, o totalmente desinteressado Paulo Egydio Martins. Havia uma exposição para montar: cumpri a tarefa. E tive a certeza de ser impossível trabalhar com “Apá”, suportando-lhe a inexperiência, agravada pelas caprichosas, tolas – e definitivas! – opiniões. Comecei a esvaziar minhas gavetas. Aparício percebeu e despediu-me.

Margarida Sant’Anna: Vocês também ofereciam cursos no Museu nessa época...

DLC: Sempre que houvesse interessados. Em geral, com artistas-professores. Improvisava-se uma sala de aula no fundo do Museu. Nunca desprezamos atividades culturais que interessassem o público: no início das atividades do MAM, patrocinamos concertos dominicais de um pianista à frente do Museu, organizando o espetáculo e guardando o piano. Bom público: ouvia-se música e, curioso, visitava-se o Museu.

TC: Era ativo, apesar de pobre.

DLC: Mas quem se lembrava da pobreza?

TC: A senhora tem visitado museus? Como a senhora tem se relacionado com as artes hoje?

DLC: Estive umas poucas vezes no MAM. De vez em quando vou ver uma exposição importante.

TC: Mas a gente fica muito contente. Quando fomos fazer esse Panorama, o Panorama-97, estudamos os panoramas anteriores, como foi a história. E conseguiu-se perceber que é uma exposição fundamental para o Museu, não só porque o coloca dentro de uma circunstância contemporânea, mas, sobretudo, porque consegue mais obras para o Acervo. O Acervo hoje... nesses 15 anos que a senhora passou no MAM, deve ter sido uma luta imensa...

DLC: Foi uma luta, realmente. Mas temos um Acervo precioso! Tão pobre no nascimento e retrata hoje um período da história da arte brasileira. É o que importa.

TC: Dona Diná, eu gostaria de agradecer a entrevista que a senhora nos concedeu. Uma instituição como o MAM só vai crescer quando tiver a consciência do seu passado. Então, é nesse sentido que foi importantíssimo poder ouvir a senhora, e outras pessoas também, que contribuíram para o Museu, para que possamos ter a dimensão do que ele foi para projetarmos o que queremos que ele seja. Daí a razão da nossa visita.

DLC: Vocês misturam ao trabalho competência e amor. Dá prazer recebê-los. Desejo-lhes todo êxito.

Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil

Luiz Ernesto

1971

Di Cavalcanti liga do Rio e quer saber detalhes sobre sua monumental exposição no MAM (Museu de Arte Moderna) em fins de setembro. Carlos Paes Vilaró está chegando do Uruguai, com problemas de hospedagem, entrevistas. Novo telefonema. É Paulo Mendes de Almeida, não quer atravessar a cidade às escuras. Da casa do presidente querem saber se Joaquim Bento (Alves de Lima) já chegou. Arnaldo Pedroso d’Horta, que está no barzinho, toma seu uísque à espera da reunião. Chega da “Cosme Velho”, apressado, com novas ideias, Arthur Octávio Camargo Pacheco. Diná Lopes Coelho atende a todos a tempo e hora.

— Aqui no Museu é sempre assim, e em casa também, hoje posso dizer que vivo para a arte e os artistas.

Uma verdade bem dita, ou bendita, como diria a McCann. Diná é a pastora fiel dos artistas do Brasil (Francisco Luís de Almeida Salles). Na sua antessala, no MAM no Ibirapuera, bem grande, este *slogan*:

“O artista não é convidado porque é um dos donos desta casa.”

E ali estão afixados bilhetes cartões,

convites. José Antonio da Silva, primitivo preferido de Diná, informa estar no Hotel Santa Terezinha, com suas telas prodigiosas. A Escolinha de Arte Pimpolho quer alunos. As galerias Ars Nobile e Rosa Filho anunciam exposições. Ely Bueno ensina a preços módicos gravura e desenho. Um tal Michel Veber, da Bahia, está em São Paulo e quer vender Raimundos, João Alves e Carybés — e, de troco, ensinar ginástica chinesa (sic). Diná não para.

— Gosto de ajudar todos os artistas, sem distinções de cara, arte, filosofia, ideologia ou religião. Respeito a arte de cada um. Os artistas são seres privilegiados, criadores de belezas num mundo tão ruim e cruel, cheio de guerras e horrores. O artista enfeita, ilumina, anima a vida da gente, e, só por isso, ou melhor, por isso mesmo, os respeito, admiro e ajudo.

— Quando começou o seu trabalho cá no MAM?

— Eu fui secretária-geral da 7ª e 8ª Bienais, sendo que esta, montada por mim, sem verbas, dizem ter sido a melhor até hoje... Há três anos, vim para cá, quando o MAM recebeu esta sede do nosso inolvidável prefeito Faria Lima.

Diná é morena, não esconde a graça portuguesa em seus traços. Viva, alegre, inteligente. É casada com o advogado e intelectual (dos romances policiais) Luiz Lopes Coelho. Um grande praça, como ela o define, “bom, alegre, com muito

calor humano, com a segurança e a tranquilidade dos homens que têm a consciência e a alma limpas”.

Arte brasileira

O MAM expõe atualmente o Panorama de Arte Atual Brasileira, uma noção do que se faz no Brasil nos campos do desenho e da gravura. A mostra tem figurativos, abstratos, arte ingênua — a excelente Eurydice está ali —, surrealistas — como notável o Otávio Araújo — e arte cinética. A mostra faz sucesso enorme, e Diná está contente.

— Parece que o nosso Museu vai progredindo, com ajuda de bons amigos, como o pessoal do Conselho Estadual de Cultura, da Loteria Federal, o entusiasmo do presidente Joaquim Bento e dos diretores, dos artistas e dos críticos, do público enfim. Já temos um acervo considerado de bom nível — ainda vamos alcançar um dia o Museu de Arte, formado por Assis Chateaubriand há muitos anos, em suas andanças internacionais, e o Museu de Arte Contemporânea, que era nosso antigo acervo, doado por Francisco Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo. Por enquanto somos ainda um museu pobre, embora tão rico de amigos.

Ideias e realizações

Esse “museu pobre” já realizou, nestes três anos, três monumentais exposições do Panorama da Arte Atual Brasileira. Mostras de grande porte, as obras de Sérgio Milliet, Grassmann, Di Cavalcanti, Djanira, Tarsila, Flávio de Carvalho, Charles Delporte, Ítalo Cencini, Sepp

Baendereck, Bianchetti, Chang Dai Chien, Scliar e outros. Em todos os interregnos, entre uma e outra exposição, explica Paulo Mendes de Almeida, o museu exibe os exemplares de seu acervo, entre os quais se encontra a “Coleção Tamagni”, importante repositório de obras de determinado período da pintura nacional.

Diná pede licença. Vai à entrada do MAM, onde está a onça granítica de Brecheret e os “bambus coloridos” de Ione Saldanha. O numeroso e ruidoso grupo de jovens quer entrar de uma vez só. Os jovens querem checar o Panorama de Arte Atual Brasileira. Diná não opõe objeção alguma:

— A casa é de vocês. Aqui estão os melhores e mais conceituados gravadores e desenhistas do país. Somos um museu moderno, atual, de nível, aberto a todos, principalmente à juventude.

São 10h da noite. Ela pega o carro e vai para casa, no centro da cidade. Sua empregada já anotou uma dezena de telefonemas, recados. Di continua aflito, no Rio. Mas ali está, feliz e alegre, Luiz Lopes Coelho. Ali estão, pelas paredes, outros amigos, Pancetti e Silva, Grassmann e Tarasin, Alice Brill, Marina Karam, Flávio de Carvalho, Saavedra e o parisiense Laval. São os amigos artistas que, agora, vão velar o sono da pastora.

Luiz Ernesto, Diná Coelho, pastora
fiel dos artistas do Brasil, *A Tribuna*,
Santos, p. 16, 4 jul. 1971.

Uma clarinada a convocar artistas

Geraldo Ferraz

1969

O Museu de Arte Moderna no Ibirapuera, edifício diante do pavilhão Armando de Arruda Pereira, está desde 22 de abril aberto ao público, em dias úteis e domingos, exceto às segundas-feiras. A exposição com que se inaugurou o edifício, adaptado com muito senso arquitetônico e bem determinado para o fim em vista, responde a uma planificação intitulada *Panorama de Arte Atual Brasileira*, 1969.

Trata-se de uma exposição no Museu, cuja volta à atividade será garantida pelo acervo a formar-se daqui por diante, salvo outros acontecimentos. Mesmo a participação dos artistas que estão expondo fez-se uma demonstração para que o MAM ressurja: as vendas dos trabalhos servirão de ajuda concreta ao Museu, que receberá a sua comissão. Essa a contingência da volta do MAM, que ocorre em toda a sua plenitude, pois é plenitude uma exposição como esta, notabilíssima sob todos os aspectos, como alto nível de trabalhos e com excelência de montagem.

Como a exposição foi planejada para durar meses, como as doações devem ser feitas premiando o esforço realizado, para

que o Museu retome sua existência, vemos neste trecho da atividade artística de São Paulo um sinal de vitalidade destinado a permanecer.

O *Panorama* é satisfatório por muitos títulos, mas particularmente como uma espécie de clarinada que convoca artistas, colecionadores e público a participar de uma cruzada: a da restauração do MAM. E verdadeiramente, em pintura, desenho e gravura, o *Panorama* não poderá ser mais completo. A X Bienal dificilmente poderá se emparelhar com essa demonstração, na sua seção brasileira.

O *Panorama* não utilizou truque algum: compareceu com toda a autenticidade, fez-se representativo, conjugou a obra de arte nos vários domínios. Como a sua organização foi baseada em convites, não houve necessidade de seleção. A seleção foi feita pelos próprios artistas que compareceram com o seu generoso apoio à reorganização do MAM, à sua plena restauração. Pois cumpria retomar a ideia abandonada e vivificá-la com um sopro poderoso. É o que temos neste *Panorama*.

Importa, nestas coisas de cultura e arte, em que tanto há ainda por se concretizar, que o trabalho seja feito com adequação, seriedade e oportunidade. Insere-se o novo MAM nesse contexto paulista de Museus de arte, que surgiram nos últimos 20 anos, e que, cada um em seu caminho, em sua feição peculiar, através todos os

obstáculos, puseram-se em função para que as artes tenham divulgação efetiva.

Não importa que haja uma motivação toda singular neste MAM: o público, os colecionadores, os artistas, precisam prestigiá-lo. Visitá-lo, apoiar-lhe o desenvolvimento, a permanência, uma feliz evolução no tempo.

Que a este se sucedam, no MAM, outros *Panoramas*, e que o MAM os apresente com a mesma brilhante e luminosa resolução de sempre contribuir para a propagação das artes visuais, em longa trajetória.

Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969

Geraldo Ferraz

1969

De abril a este mês de agosto o artigo foi feito, refeito, perdido, as notas também. No entanto, o testemunho precisa ser dado: a restauração do MAM, numa das últimas tardes do governo Faria Lima no seu ímpeto realizador, e a grande exposição que se antecipou à X Bienal, sob o tema “panorama de arte atual brasileira”.

Ainda aqui como sempre deve-se ao temperamento improvisador da brava gente brasileira essa arremetida. Imaginada a exposição, ela tinha de se levantar com asas capacitadas a desferir o voo, e quem não acreditasse na possibilidade que fosse posteriormente ver o que estava lá. E até agora é para ver essa restauração, esse ressurgimento, não das cinzas, que cinzas não

havia, mas do nada... Faça-se o panorama de arte atual brasileira, e o panorama se fez.

O Museu de Arte Moderna de S. Paulo está reaberto no seu espaçoso domínio do pavilhão do Ibirapuera defrontando o da Bienal, e em seu recinto se opera, principalmente para a pintura, senão também para as artes do desenho, uma demonstração índice bastante do desenvolvimento a que chegamos.

Ainda não estamos a cinquenta anos da Semana de Arte Moderna. Só em torno dessa nucleação é que se pode escrever uma história, pois a partir das exposições anteriores, individuais, de Lasar Segall e de Anita Malfatti, não há praticamente marcos a desdobrarem consequentes as tímidas tentativas que se produziram até a Segunda Guerra Mundial, tentativas de que participamos sempre, desde 1930 — porque depois da Semana de Arte Moderna, a primeira reunião fora naquele ano convocada e realizada por Warchavchik, na casa da rua Itápolis, 119.

Geraldo Ferraz, *Uma clarinada a convocar os artistas*, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 9 maio 1969.

Geraldo Ferraz, *Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969*, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 30 ago. 1969.

O panorama, naquela atualidade, abrangia, além da casa, interiores, móveis, iluminação, do arquiteto — a pintura de Tarsila e de Anita Malfatti, a celebre “Colina vermelha” de Segall, xilogravuras de Goeldi, águas-fortes de Segall, afrescos de Antonio Gomide, decorações de Regina e John Graz, aquarelas de Cicero Dias, de Di Cavalcanti, de Ester Bessel, mármore de Brecheret, estudos em gesso de Celso Antonio — internacionalmente, um bronze de Lipschitz, almofadas de Sonia Delaunay, um tapete do Bauhaus, de Dessau.

Logo depois, na SPAM e no CAM, promoviam-se artistas individual e coletivamente. E tudo terminou nos primeiro e segundo Salões de Maio; o terceiro, apoteótico, encerrou a festa. Era em 1939, no ano em que começou a Segunda Guerra Mundial.

Lembrada assim rapidamente a história, a ideia dos museus (Museu de Arte, primeiro, e Museu de Arte Moderna, depois) deu outro impulso, que as Bienais polarizariam. Aliás, o Museu de Arte Moderna sobrou para Matarazzo Sobrinho, por causa dos preconceitos de Assis Chateaubriand, que sempre opunha restrições à modernidade. Anunciara-se já o Museu de Arte Antiga e Moderna, criação dos “Associados”, quando o diretor resolveu podar o “Moderna”, e podando esse adjetivo podava também o Antiga; ficaria Museu de Arte, *tout court*, abrangendo toda arte, do passado e do presente. Na brecha, entrou Matarazzo Sobrinho com o seu Museu de Arte Moderna, o que enfureceu, tardiamente, o criador do Museu de Arte. A história merece ser contada, pois há apenas duas pessoas que ouviram da boca de Assis Chateaubriand a sua decisão — uma delas é o articulista.

E como era Museu de Arte Moderna,

não custou haver da parte de Nelson Rockefeller, então na diretoria efetiva do Museu da rua 53 em New York, a iniciativa de um convênio, de que há famosa fotografia.

Aproveitando a boa vontade ou talvez a malícia do diretor dos “Associados”, Matarazzo Sobrinho instalou-se num dos andares do edifício onde funcionava o Museu de Arte, e ali com a arquitetura interior de Artigas, produzia a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” que abriu muito caminho. Logo lançava a ideia da Bienal, hoje na sua décima, e por que não dizê-lo?, difícil gestação. Mas virá por aí.

Enquanto isto, Matarazzo Sobrinho havia abandonado a ideia do Museu, que era uma ideia de muitas cabeças e extrema vitalidade; e o Museu de Arte Moderna voltou em algumas iniciativas menos importantes, até dar o seu grande salto, e conseguir o seu lugar ao sol. Para alimentá-la, a essa volta ao cenário histórico, ombreando com os dois museus já existentes, mais a Bienal, que é um comício internacional a cada dois anos, os reorganizadores do MAM tinham de partir de uma ideia. Pois não lhes bastava o local; havia que dar um conteúdo a ele. E o “panorama de arte atual brasileira”, com a mesma fundamentação que vimos acompanhando, desde 1930, foi a ideia que surgiu e se concretizou.

Antecipando-se à Bienal, no ano da X Bienal, o MAM convidou largamente uma ampla seleção. E o Brasil compareceu tanto quanto poderia comparecer numa exposição “atual”. Só ficaram de fora os que, por serem mesmo de “máxima contemporaneidade”, critério forjado pela Bienal, ainda estão nos vagidos e nas incertezas dos primeiros passos.

Houve um deslocamento bem aprovei-

tado pelo MAM, e assim 51 pintores, em maior número de S. Paulo, compareceram com a “força total”, sem distinção de tendências, mas relativamente num nível alto, que torna difícil uma superação, por mais “etapas” que se coloquem na complexa representação brasileira da Bienal. Tais iniciativas para cobrir melhor a atualidade, fora do quadro da “máxima contemporaneidade” resultará, singularmente, em reincidência no “panorama” do MAM.

Mais 21 desenhistas compareceram com seus trabalhos no “panorama”, e cobrem, pois, toda a área que se poderia imaginar. Na gravura outros 21 artistas representativos também, não deixam um nome de maior envergadura vago para a representação brasileira na Bienal — que aliás não queria mais que se falasse em qualquer categoria de arte. Tudo era igual: pintura, desenho, gravura, escultura, conceitos arcaicos, ultrapassados. E entretanto acabarão seus organizadores se movimentando através daquelas renegadas categorias.

Mas estamos tratando da exposição do Museu de Arte Moderna, que é a maior exposição atual de arte brasileira, a mais significativa do ano, em S. Paulo — e parece-nos que não teve assessorias e outros remelexos.

No MAM comparecem escultores, três nomes do tapete, como Douchez, Genaro e Nicola, e estamos entendidos na atual dimensão que o MAM procurou.

Ao longo desta crônica sobre a exposição do MAM, apenas pusemos em relevo o que ele condicionou, perante o esforço da Bienal em compor uma representação brasileira. Será muito difícil, entre jovens e veteranos, um levantamento mais homogêneo do que o conseguido pelo MAM. Os nomes então cabem agora vir à tona, como

produtores que aí comparecem numa medida indiscutível de atualidade. Se não é, o que não temos ainda, um conjunto de renomados pintores, os que ficaram de fora não fazem falta no panorama do MAM, nem acrescentam, em qualquer setor, figurativo ou abstrato, à nota mais alta ou mais surda. Não é que não falta aqui no panorama do MAM ninguém — é que se alguém falta passamos bem sem a sua presença. E por isto torna-se esta uma representação brasileira que merece o nome de atual.

Flexor ao alto de sua longa carreira é o nome que escolhemos para esta abertura: Flexor que deixou o abstrato para fazer seus “monstros”, em que simboliza tanto, pela pintura como que esmaltada na tela, num tratamento fortíssimo — mas este artigo não é de crítica. Pretende apenas o testemunho: e entre Waldemar da Costa, com os seus Estático-Semoventes, os acrílicos de Roberto Burle-Marx, o quadro *Esperança* de Fukushima, por exemplo, as cinco notáveis composições de Sepp Baendereck, com as “paisagens imaginárias” de Wega e três de Yolanda Mohalyi, e as cinco telas de Walter Levy, as pinturas de Maria Leontina, os quatro representativos da fase atual de lanelli — sem esquecer Thomaz, o jovem lanelli — nem os emblemas de Rubem Valentim e as tonalidades de Pedro Tort (os quadros são a cor e cores do título), e Iracema floral sempre, e a Tecnologia Agrícola, de Aldir Mendes de Souza, e Tetsuo Nomura tão decorativo, e a hora da saudade italiana em Rebolo Gonsales, tudo isto e ainda há mais — constituem os motivos pelos quais a pintura, como tal, se encontra presente na grande demonstração realizada pela ideia de restauração do MAM.

Porque ainda há que citar Alice Brill e Bernardo Cid, mesmo as quatro telas de

Antonio Henrique Amaral se elevam à representatividade, e a contribuição de Judith Lauand e de Chartuni, como a de Maria Helena Andrés intervêm cada uma em seu timbre diferenciado. Um mestre carioca como Frank Schaeffer cabe ser citado na escala de um veterano, como Clovis Graciano, e a pôr em relevo um quadro de Ismenia Coaracy. A paisagem com Inimá, com Armando Balloni, com José Antonio da Silva, interfere depois a de Rebolo, singularmente destacável.

A seção de desenho apresenta dois extremos em superlativo: Ely Bueno, em técnica mista, recuando na abstração até a garatuja provinda dum *pattern* angustiante, e o nanquim e o pastel dos grandes registros de Quissak Jr., o melhor que este artista do Vale do Paraíba já apresentou até agora. O esforço de Anesia Pacheco e Chaves é prodigioso, como trabalho e invenção, Mira Schendel, Guilherme de Faria, Darcy Penteado, outra vez a diferenciação dos timbres numa mesma técnica. Técnica não renovada em Aldemir Martins ou Darel, mas em ambos altamente prestigiada, como eles sabem fazer na cristalização a que chegaram.

E esta seção de desenho conta com um veterano que é Flávio de Carvalho, o sempre barroco, sensualíssimo expressionista — oposto naturalmente à participação de sempre de Charoux, que aí está, límpida, em seus equilíbrios restabelecidos, em suas vibrações. Berco Udler, Gerda Brentani, ou seja a inteligência governando o trabalho, o desenhista Luiz d’Horta que se situa pessoal. Como aliás João Camara. E pode-se citar ainda o Toyota dos espaços negativos, já tendendo para o abandono do quadro, que acabou resolvendo.

E chegamos aos gravadores: aqui o “panorama” requintado não é mais indicador.

Bonomi ou Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, O. Guersoni, Chiaverini, Marina Caram, Conceição Piló, que esteve aprimorando muito em Portugal, Hansen-Bahia com a “sua Bahia”, e a grandeza sóbria de um gravador em metal como Grudzinski, duma gravadora como a notabilíssima Edith Behring. Pode-se discordar da atualidade de Ana Bella Geiger, pode-se também discordar do que está fazendo Ana Letycia e ainda discordar também do que maiormente traz Izar. Mas o quadro de xilogravura ainda deve ser ampliado com a contribuição de Dorothy Bastos. Mezzotero, Newton Cavalcanti, Yara pertencem a outro padrão.

Falta Caciporé Torres na escultura — mas Stockinger, Zelia Salgado, Maria Guilhermina estão presentes.

As tapeçarias de Douchez continuam a linha que o artista vem perfilhando, em que seu desenho prestigioso conta como principal componente. Enquanto Genaro de Carvalho mantém sua maneira. No caso de Nicola, as várias inovações foram objeto de um estudo mais pormenorizado quando da exposição do ano passado na Galeria Bonino.

Naturalmente, o testemunho do cronista vem apenas trazer sua contribuição menos avaliadora do que divulgadora das qualidades e dos nomes em evidência, nesta exposição feita de tantas evidências. Coletiva deste porte não pode ser estudada num artigo de crítica. Caberia outro meio: mas há muitos casos em que a crítica já pode ser dispensada. As etapas vencidas se não produziram o que se esperava, o que os produtores sonhavam, é porque ainda não soou a hora da grande arte. Com o pé no limiar desta atualidade, a perspectiva do tempo é que vai nos dizer o que vale a obra aqui colocada, num plano de atualidade 1969.

Seguramente, o adjetivo “brasileira”, para o panorama, não responde muito — o MAM ainda é regional, ainda é S. Paulo-Rio. No entanto, é nesse âmbito que melhor e mais se produz.

Mas a demonstração vale pela restauração plena do Museu de Arte Moderna, que não devia morrer, vê-se agora, pois sua ideia, apanhada no ar, e moderno possui

dialeticamente a força do constante progresso, está na plenitude ainda e sempre, nestas três décadas do século XX, daquelas premissas lançadas no início da centúria, e não ultrapassadas.

Arnaldo Pedroso D’Horta

Arte para a coletividade

1971

O fenômeno da criação artística é de caráter estritamente individual e subjetivo. Os caminhos que as ideias percorrem até se aninharem, com prevalência sobre outras, nos meandros do cérebro humano, para ali botar ovos de que vão nascer impulsos traduzíveis em sons, cores, palavras, são inescrutáveis. As variações podem ser infinitas, eis que estamos no terreno da sensibilidade, e esta transforma as experiências recebidas através dos sentidos e as reelabora segundo leis cujo arbítrio nem de longe foi possível, até hoje, intuir.

Arnaldo Pedroso D’Horta, **Arte para a coletividade**, *Jornal da Tarde*, 31 mar. 1971, em Vera D’Horta (org.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*, São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 247–251.

Isso vale inclusive para os espetáculos artísticos de representação coletiva — um balé, uma orquestra, uma peça de teatro ou um filme — nos quais, além e acima do trabalho de criação e interpretação de cada componente, há o trabalho de invenção, modelagem, direção, adaptação, do diretor ou regente, a cuja concepção subjetiva — enquadrada dentro das características antes apontadas — tudo deve atender, para que o todo constitua uma autêntica criação.

Mas, se a importância do artista é assim determinante no surgimento da obra, se no estágio de sua elaboração interior ela é excludente de influências indesejadas, condição para que possa apresentar-se íntegra — uma vez pronta ela se destina à comunicação, propõe o debate, convoca a crítica. Deixa a redoma e cai no mundo, e vai sacudi-lo tanto quanto maior a força de que veio revestida, o significado que lhe vai ser encontrado, as reações de espanto, aceitação, recusa, adesão e protesto que

vai determinar. A arte marcha na frente da sociedade — o artista que não for um desbravador, simplesmente não será um artista — e por isso a intervalos evidencia-se que a vida está realizando coisas e situações cuja ocorrência a arte já representara.

Dessas duas premissas — de que o mistério da criação é inviolável, e de que a obra realizada quer ser consumida — decorre a existência de uma multidão de amadores de arte, no duplo sentido que a palavra tem em nossa língua, de apreciador e de amante, de curioso e praticante do amor. Nem todos amam todas as artes, e em cada arte subdividem-se os gostos e as tendências — o que é uma felicidade.

A obra de arte que nasceu para o mundo e que vai ser consumida entra, pois, no mercado de arte. Vai ser cotada. Vai render dinheiro ao seu criador e aos intermediários que se colocam entre ele e o público. Nos cinemas, teatros, galerias de arte, lojas de disco e livrarias, a arte vai ser comercializada para o público, vai conhecer, num ambiente competitivo no qual a cada dia se apresentam novas proposições, um momento maior ou menor de sucesso, e em seguida vai passar ao esquecimento.

Para que, findo o período do êxito comercial ela não se perca, existem os repositórios de arte: as bibliotecas, as filmotecas, as discotecas e as quadrotecas, que são os museus. Mas os museus de hoje não querem ser apenas o lugar onde se acumulam obras de arte que tiveram o seu momento de validade e em seguida foram postas em repouso, para eventual consulta. O museu moderno, não sendo uma loja comercial, também não quer ser um cemitério do passado: a tarefa a que ele ambiciona situa-se em um ponto do equilíbrio a

que é preciso estar sempre atento.

Diversas difíceis condições devem ser reunidas, para que isso seja possível no museu. Vamos referir algumas. Para que não se burocratize e não sofra injunções políticas, ele deve ser uma organização particular, e não oficial, embora constitua dever do poder público ampará-lo e assisti-lo. Tratando-se de um serviço público realizado por particulares, é preciso que estes revelem apego à obra a ser realizada, modéstia e capacidade de trabalho em equipe, desambição financeira.

No terreno dos esportes é frequente que pelo menos alguns desses requisitos se encontrem reunidos no interior de clubes, mas no domínio artístico, por todas as circunstâncias apontadas, isso é raro, e por isso em geral nossos museus ou estão manietados por travas oficiais, ou são meramente autopromocionais de algum suposto Mecenas, ou mirram e ficam clandestinos em função de quem teme que lhe tomem o brinquedo, ou, pela má gestão, tornam-se de tal modo endividados que, ao invés de desenvolverem-se, devem cada vez mais cortar na carne de sua razão de ser, que são as suas atividades.

No terreno das artes plásticas, temos em São Paulo uma exceção positiva dentro desse quadro museológico: é o representado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fundado em 1948 por um grupo de 99 personalidades dos meios artísticos, intelectuais e sociais, e tendo como núcleo inicial de seu acervo um conjunto de obras doadas pelo sr. Nelson Rockefeller, esse museu foi o grande dinamizador da vida artística brasileira no terreno das artes plásticas, tendo determinado o surgimento

de museus de arte moderna em quase todos os estados brasileiros, inclusive a Guanabara. Dele nasceria a Bienal de São Paulo, que em suas primeiras realizações teve importância decisiva para a formação cultural de enormes contingentes de pessoas. Dentro dele nasceu a Cinemateca, que ganhando autonomia viria a originar a Filmoteca e, hoje, o Museu da Imagem e do Som. A Escola de Gravura, que instituiu, realizou um trabalho exemplar na formação de jovens gravadores. E a partir da direção artística de Sérgio Milliet, o MAM efetuou um trabalho de difusão de nossa arte no exterior que logo resultaria na conquista, pelo país, de prêmios nas maiores mostras internacionais.

A perda, a certa altura, do espírito de trabalho em equipe, em favor de um individualismo que como sempre se revelaria funesto, iria levar esse museu, em 1961, até às portas da agonia, depois de haver ele sido deliberadamente amputado de suas principais realizações, numa corrida suicida de autodestruição. Chegou-se até mesmo ao cúmulo da doação, se não de mão-beijada em troca de um beijo na mão, de um acervo de valor incalculável — do qual a venda de meia dúzia de peças daria para sustentá-lo durante anos seguidos — e que fora o fruto do esforço e da generosidade de um número incontável de pessoas — bastando dizer que somente Di Cavalcanti lhe dera, de uma só vez, 500 de seus desenhos.

Mas, depois de aparentemente morto, o MAM reviveu. Conseguiria preservar o nome, que era a última coisa cuja transferência estava prevista antes de sua extinção completa, e a partir daí renasceu. Sem um tostão nos cofres, sem um quadro nas

paredes — sem nem sequer parede, pois nem sede tinha. Mas ele subsistia na convivência e no amor de um grupo de aficionados, que a partir de zero foram de novo reconstruindo-o.

E agora aí está de novo o jovem Museu de Arte Moderna de São Paulo instalado em sua bela sede sob a marquise do Parque Ibirapuera, com um acervo renovado e em caminho de expansão, dentro do qual se destaca a coleção deixada por Carlo Tamagni. Pelo terceiro ano consecutivo, vai ele agora realizar o *Panorama da Arte Contemporânea Brasileira*, já sucedem-se nele as exposições valorizadoras de nossos principais artistas, amplia-se o contato com os museus e entidades culturais estrangeiras. E, sendo certo que o vinho anima a convivência, lá está o novo Bar do Museu, continuador das tradições do Barzinho da rua 7 de Abril. A entrada custa 1 cruzeiro.

É um museu reconhecido como de utilidade pública pelos governos federal e estadual, o que quer dizer que as doações em dinheiro a ele feitas podem ser descontadas do imposto de renda. Isso não deixará de ser tomado em conta pelos que amam as artes plásticas, e que vão poder, assim, ofertá-las ao museu praticamente sem desembolso, ligando o próprio nome a um acervo de pintura, escultura e artes gráficas de importância mundial.

Hoje o MAM não tem nenhum proprietário a título individual, nem é máquina publicitária para a promoção de vaidades. Dirige-o uma equipe de cidadãos procedentes de todos os setores de atividades — indústria, crítica de arte, lavoura, arquitetura, advocacia, finanças, jornalismo, comércio, medicina, política, diplomacia,

administração — unidos, na variedade de sua procedência, pelo comum empenho em assegurar, a esta cidade, um museu digno dos nossos artistas e das necessidades e ambições culturais de nossa população. Gerido com a maior seriedade

financeira, precisa contar com o apoio das autoridades governamentais para que possa reassumir o seu papel dinamizador da vida artística brasileira.

Bienal sem MAM é circo da arte

Arnaldo Pedroso D’Horta

1966

Maria Eugenia Franco, Maria Bonomi, Fernando Lemos e Salvador Candia publicaram no Suplemento Literário do *Estado* o resultado de estudos a que procederam conjuntamente, visando a levantar um panorama crítico das Bienais de artes plásticas que se realizam nesta cidade nos anos ímpares, bem como a propor uma série de medidas capazes de proporcionar-lhes maior repercussão e melhor aproveitamento.

O esforço desses críticos e artistas é sobretudo louvável, mas parece-nos destinado, como outras tentativas anteriores, a perder-se, em virtude de falta de eco. As falhas da Bienal precisam e devem ser apontadas, reiteradamente; somos céticos, entretanto, quanto à possibilidade de saná-las.

O defeito fundamental desse empreendimento é o seu gigantismo. Tornou-se ele um imenso circo de arte, dentro do qual o que importa é a quantidade, a variedade e o insólito dos números apresentados. A preocupação dominante consiste em assegurar a presença de maior número de países, sem nenhuma atenção pelo que esses países mandam, sem nenhuma coordenação prévia do que irá ser exibido.

O resultado é que o proveito didático da mostra é nulo, quando não contraprodente, pela confusão que provoca no espírito de um público desprevenido, e que não é assistido de nenhuma maneira na visita daqueles quilômetros de objetos os mais disparatados, distribuídos segundo uma ordem geográfica que nada tem a ver com seu significado estético.

Isso resulta de um equívoco que a cada ano se agrava, e que consiste em permitir que continue funcionando como se fosse mesmo uma Fundação particular, uma instituição que na verdade, vive das subvenções dos poderes públicos federal, estadual e municipal. Somente este ano — que não é ano de Bienal — já mereceu

Arnaldo Pedroso D’Horta, *Bienal sem MAM é circo da arte*, *Jornal da Tarde*, 3 ago. 1966, em Vera D’Horta (org.), *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuzadas: escritos sobre arte*, São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 138–139.

ela 25 milhões da prefeitura e 250 milhões do governo estadual. E entretanto entre os que conduzem não há nenhum especialista de arte.

Os autores do documento a que de início nos referimos sugerem, entre outras providências, o reentrosamento da Bienal com o Museu de Arte Moderna, que foi seu criador, e que dela se viu, a certa altura, inexplicável e arbitrariamente amputado. Foi exatamente a partir daí que os defeitos da Bienal se agravaram, pois a sua estrutura burocrática interrompeu os contatos com os artistas e deixou de contar com os conselhos dos críticos de arte que

exerceram as funções de Diretor Artístico do MAM. Ninguém mais ocupou o lugar por que passaram Léon Degand, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida, Mario Pedrosa.

Parece-nos difícil, mantidas as condições atuais, que resultados melhores possam ser obtidos. Mas o assunto é sobretudo importante, e a ele com certeza teremos a oportunidade de voltar muitas vezes

À guisa de introito

Oscar Pedroso Horta

1969

Graças à sensibilidade e ao espírito público do Brigadeiro FÁRIA LIMA, prefeito escolhido pelo povo de São Paulo, instala-se, num pavilhão do Ibirapuera, o mais antigo MUSEU DE ARTE MODERNA do Brasil.

Foi fundado a 15 de junho de 1948, por um grupo de 68 pessoas, no qual predominavam artistas, arquitetos, intelectuais e colecionadores de arte. Compunham eles

uma sociedade civil, de fins não lucrativos e que visava, incentivando as artes, mostrar, como mostrou, que São Paulo não era a Cartago, malsinada de alguns, pois à sua pujança econômica e financeira, aliava-se límpida nobreza de espírito voltada não apenas às ciências como também ao cultivo das belas artes.

Através dos anos este Museu formou um acervo de desenhos, gravuras, pinturas e esculturas, estimado em cerca de 1 bilhão de cruzeiros.

A 23 de janeiro de 1963, assembleia de que participaram 29 dos 2 mil sócios com que o Museu contava, decidiu dissolver e liquidar a Sociedade Civil MUSEU DE ARTE MODERNA, embora mantendo a respectiva

Oscar Pedroso Horta, *À Guisa de Introito*, em *Panorama de Arte Atual Brasileira 1969*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969, s.p.

personalidade jurídica. Deliberou, ademais, reformar os Estatutos da entidade, confiando toda a sua administração a uma só pessoa, de resto autorizada a transferir o patrimônio comum à Universidade de São Paulo. O Museu deixaria de pertencer à comunidade, integrando-se no patrimônio de grupo específico, embora digno de maior acatamento.

Contra semelhante iniciativa, insurgiram-se vários sócios, que todavia promovem, por via judicial, a anulação daquela assembleia.

Foi época em que maus ventos sopraram sobre esta Casa que não é de ninguém, porque é de todos. Foi a época em que se destacou do Museu a Bienal de São Paulo, conferindo-lhe vida própria e arredando, da célula mater, a mais importante das suas realizações.

Contudo, a 16 de maio de 1963, sócios do Museu, inconformados com esse fim melancólico, reuniram-se em outra assembleia geral, elegeram uma Comissão de Reestruturação e decidiram que a entidade retomasse as suas atividades, buscasse forças na debilidade a que inexplicavelmente a haviam condenado. Depois disso, a Casa teve três Diretorias.

A segunda presidida por EDUARDO MATARAZZO e a terceira, a atual, por JOAQUIM BENTO ALVES DE LIMA NETO.

Na fase de reorganização, o Museu teve sede, sucessivamente, em sala graciosamente cedida pelo sr. JOSÉ TJURS, no Conjunto Nacional, na Av. Paulista; e em escritório alugado, na Rua São Luiz, no Edifício Itália, até a entrega, pelo prefeito FARIA LIMA, do pavilhão ora inaugurado no Ibirapuera.

A reconstituição do acervo principiou com a doação, aliás importantíssima, que lhe fez um querido amigo, o pranteado ex-Diretor do Museu, CARLO A. TAMAGNI,

e de obras ofertadas por artistas nacionais e estrangeiros.

Antes do *Panorama de Arte Atual Brasileira*, com que se abriga de novo em sede própria, o Museu, restaurando-se, promoveu, em 1965, com a colaboração da AIR FRANCE, a festa da *Belle Époque*, no Teatro Municipal. Em 1966, a exposição do pintor indonésio AFFANDI, em associação com a Galeria de Arte da *Folha de São Paulo* e sob o patrocínio do Embaixador JOSIAS CARNEIRO LEÃO. Ainda em 1966, uma exposição retrospectiva de NOÊMIA MOURÃO, juntamente com o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Em 1968, organizou uma exposição de artistas brasileiros em Punta del Este, a convite do Ministério de Transporte, Comunicações e Turismo do Uruguai e sob o patrocínio da Embaixada do Brasil naquele país. Expôs a coleção CARLO A. TAMAGNI, no Banco Nacional de Minas Gerais, na Av. Paulista. No mesmo local, levou a efeito leilão de obras, cedidas por artistas de São Paulo, para a obtenção de fundos, visando a instalação de sua sede.

Todas estas tarefas, delicadas e onerosas, viram-se levadas a bom termo, mercê do espírito de sacrifício, da tenacidade, senão da teimosia, de devotados amigos de São Paulo, que não querem o estado da Semana de Arte Moderna esvaindo-se na indigência artística a que chegara.

O Museu está restaurado.

Se nesta breve notícia, a propósito da reedificação de um Museu de Arte Moderna, fosse lícito evocar quatro palavras latinas, seriam elas — *Per aspera ad astra*.

E é só.

Diretor do Museu de Arte Moderna

Luís Martins

1983

Num dia, não me lembro de que mês, em 1975, Joaquim Bento Alves de Lima Neto, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, telefonou-me, perguntando-me se poderia encontrar-me com ele no dia seguinte na sede do Museu, no Ibirapuera, pois tinha um assunto importante para tratar comigo. O importante assunto era o seguinte: com o desaparecimento de Arnaldo Pedrosa d’Horta, criara-se uma vaga na Diretoria e na Comissão de Arte daquela instituição. O meu nome fora indicado e unanimemente aprovado pelos demais diretores, para ocupar tais cargos. Joaquim Bento fazia-me oficialmente o convite, certo — acrescentou — de que eu não me negaria a cooperar. Era um homem cordial e cativante — e assim, tomado de surpresa, eu me vi numa situação embaraçosa, sentindo que seria extremamente indelicada uma recusa. Devo acrescentar que essa conversa toda, realizada no bar do Museu, não foi a seco, porém, molhada a uísque.

Na verdade, nada estava mais longe dos meus projetos do que essa reviravolta súbita numa atitude que havia adotado anos antes, com a resoluta determinação de mantê-la para sempre. Durante muito tempo, desde a mocidade, a crítica de arte fora para mim uma paixão quase absorvente. Mas, com um desgosto equivalente ao entusiasmo com que a exercera, eu decidi abandoná-la: ela me dera muito mais aborrecimentos que alegrias.

Sem falsa modéstia, devo dizer que cooperei de maneira bem eficaz para a divulgação e a valorização da arte moderna, num meio ainda pouco acessível a ela, quando os colecionadores, em sua grande maioria, só davam apreço aos mestres acadêmicos, orgulhando-se de ter em seus salões um Almeida Júnior ou um Pedro Alexandrino, ao passo que os quadros antropofágicos e da fase Pau-brasil de Tarsila do Amaral empilhavam-se em seu ateliê sem encontrar um só comprador.

Excetuando-se Portinari, Brecheret e, em parte, Di Cavalcanti e Noêmia, os modernos não tinham cotação no mercado artístico. Para ganhar a vida, os mais jovens eram obrigados a exercer outras profissões. Fomos nós — eu, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Osório César, mais tarde Lourival Gomes Machado, Maria

Luís Martins, Diretor do Museu de Arte Moderna, em *Um Bom Sujeito*, São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 228–232.

Eugênia Franco e outros — escritores, críticos de arte, jornalistas, que, nadando contra a corrente, fomos aos poucos transformando a indiferença ou a hostilidade do público, em curiosidade no princípio, depois em aceitação da arte moderna. Essa influência, os artistas, em geral, não admitiam de boa vontade. Como diz Francis Carco, em relação aos tempos heroicos do cubismo: *“Les peintres ont beau ne point vouloir en convenir, ils n’ont pour faire apprécier les oeuvres du public que les poètes et les marchands”*. Mas, no Brasil, os *marchands* vieram depois. Vieram depois e prosperaram, porque nós tínhamos preparado o terreno, tornando-o propício à sua implantação.

Durante anos, a minha atividade dedicada às artes foi constante, assídua e infatigável. Além de uma “Crônica de arte” escrita diariamente para o *Diário de S. Paulo*, fiz conferências, participei de debates e de mesas-redondas, não só em São Paulo como em outras unidades da Federação. Na relação das minhas obras completas, nove títulos são referentes ao estudo e à crítica das artes plásticas, principalmente a pintura.

Que ganhei com isso? O reconhecimento e a estima de alguns; mas também ressentimentos. Há exceções, sem dúvida, mas em geral a suscetibilidade dos artistas atinge limites inconcebíveis. Uma leve restrição, uma pequena discordância, um nada, ferem a sua vaidade. Ora, eu era independente, não dependia de ninguém, não tinha compromissos com quaisquer grupos e, mesmo em se tratando de um amigo, dizia francamente o que sentia e o que pensava: *“Amicus Plato, sed magis amica veritas”*. E, por isso, espantava-me

de ver o amigo da véspera olhar-me de maneira estranha, com um ar de quem se sente ofendido em sua honra.

A competição era violenta. O elogio a Fulano era tomado como menosprezo a Beltrano. Uma restrição a Sicrano podia irritar os seus amigos. Havia o grupo deste, panelinha daquele. A politicagem artística é mais feroz que a literária.

Agora, as coisas não eram melhores, mas um pouco diferentes: o meio artístico, de que me distanciara, apresentava figuras novas, que na maior parte eu não conhecia. Não só o meio, porém: a própria arte moderna, nos últimos anos, entrara por caminhos — ou descaminhos — em que eu dificilmente podia acompanhá-la.

E esta foi a razão principal pela qual abandonara o exercício da crítica. O meu gosto e a minha sensibilidade estavam, ao que parece, ultrapassados. O meu modernismo tinha limites: como ponto de referência um tanto arbitrário, digamos que a sua extremidade foi Picasso. No Brasil, a pintura que eu compreendia, admirava e sentia era a de uma geração, cronologicamente, anterior à minha, no registro civil: a de Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila, Guignard, Flávio de Carvalho, Cícero Dias (este, da minha idade), para citar apenas os nomes mais representativos daquilo que se poderia chamar a primeira fase da vanguarda estética nacional. Gostava do cubismo, mas o abstracionismo, a princípio, me desnordeou. Entretanto, acabei por assimilá-lo e aceitá-lo. Mas foi o fim.

Já o concretismo evidenciou que o meu gosto desafinara com os tempos novos. E, com o taxismo, vi-me subitamente colocado na outra margem da corrente. Rompera-se o elo de simpatia e afinidade

entre o crítico e a obra a criticar. O movimento “pop” não me interessou. E não cheguei aos desvarios da “anti-arte”.

Em suma, no contexto histórico da evolução da vanguarda artística, eu era um retardatário — ou, para empregar o termo exato, por paradoxal que pareça, um passadista. Submeti-me a uma severa auto-crítica. E cheguei à conclusão de que não poderia, honestamente, julgar e apreciar uma forma de criação plástica que, embora rotulada de arte, opunha-se a si mesma, pretendendo destruí-la. Por não compreendê-la, sentia-me incompetente para criticá-la.

Tudo isto tentei explicar a Joaquim Bento Alves de Lima, mas foi inútil. Gentilmente, ele atribuía a uma excessiva e injustificável modéstia, o que era, de fato, uma sincera confissão de incapacidade. Na verdade, eu tinha um certo receio, não de figurar na Diretoria do Museu, mas de integrar a sua Comissão de Arte.

Como diretor, poderia ser uma figura meramente decorativa, dada a minha inaptidão para agir na área administrativa, em mãos de gente muito mais capaz do que eu. Mas as atividades propriamente artísticas — exposições individuais ou coletivas, aquisição de obras, aceitação ou recusa de doações de obras para o acervo, etc. — dependiam da Comissão. Ao menos teoricamente, eram os seus membros que deviam opinar e decidir.

Às sessões da Diretoria, poucos diretores compareciam. Entre os mais assíduos, além do presidente, lembro-me de Roberto Selmi-Dei, Paulo Mendes de Almeida, Flávio Pinho e Almeida, Arthur Octávio Camargo Pacheco, Trajano Pupo Neto, Miguel Badra Júnior, Luís Arrobas Martins,

mais irregularmente Antonio de Pádua Rocha Diniz; e, numa única vez, Severo Gomes, para se despedir dos companheiros, quando se licenciou, indo ocupar uma pasta de ministro, no governo Geisel.

Não tive muito tempo de conviver no MAM com Joaquim Bento Alves de Lima, pois, para infelicidade nossa, ele logo faleceu, de maneira quase repentina. Pouco depois, Roberto Selmi-Dei também deixou o mundo dos vivos. Flávio Pinho de Almeida, cuja inalterável gentileza e constante cordialidade me permitem incluí-lo na categoria dos amigos, foi eleito presidente.

Da Comissão de Arte, fazíamos parte: Paulo Mendes de Almeida, presidente; Arthur Octávio Camargo Pacheco e eu; além de Diná Lopes Coelho, que era a secretária executiva do MAM. Todos amigos. Mas eu logo percebi que não iria nadar num pacífico e ameno mar de rosas.

Não vou entrar em pormenores, mesmo porque, tendo atingido aquele estágio de tédio à controvérsia, a que já me referi tantas vezes, saciado de discussões e brigas, eu procurava manter-me numa posição de neutralidade e alheamento, que me poupava saliva e aumento da pressão arterial. Mas fácil era perceber a existência de surdos desentendimentos, uma certa falta de entrosamento entre determinados setores, queixas dissimuladas ou reivindicações descabidas, incompatibilidades disfarçadas e sorrisos, etc.

Não. Não vou entrar em pormenores. A meu ver, tudo decorria de um vício de origem, de um erro de estrutura e organização, não corrigido a tempo. Eram coisas a que eu não podia dar remédio e por isto fingia, na medida do possível, ignorá-las. Na verdade, a Comissão de Arte, como

órgão coletivo, tinha uma influência muito menos efetiva do que devia; e, a rigor, nem sequer aparentava ter: porque, para o público, quem tudo decidia, fazia e desfazia, era apenas um de seus membros.

Esses desacordos internos vinham de longe. E o mais atingido por eles era Paulo Mendes de Almeida que acabou, afinal, afastando-se, sob o pretexto de doença. Para o seu lugar, foi escolhido — aliás, por indicação minha — José Nemirowsky, que nesse tempo já era diretor.

Por outro lado, eu via confirmados os meus receios relativos à falta de afinação com as novas tendências da arte contemporânea. Darei um só exemplo. Todos os anos, o MAM realizava — acho que ainda realiza — uma grande exposição coletiva, intitulada *Panorama de Arte Atual Brasileira*, cujo prêmio principal era fornecido pelo próprio Museu, adquirindo a obra premiada. Nós, os membros da Comissão de Arte, selecionávamos os expositores, mas não tomávamos parte no júri; com exceção do seu presidente — no caso, Paulo Mendes de Almeida —, que também presidia o referido júri. Os demais componentes eram críticos de São Paulo e de outros Estados, para isso especialmente convidados.

Por ocasião do julgamento de um dos *Panoramas*, a maioria do júri decidiu atribuir o primeiro prêmio a uma “composição” que era apenas isto: um caixote cheio de folhas secas! Paulo Mendes protestou veementemente, mas foi voto vencido. E, como as decisões do júri eram inapeláveis, o Museu viu-se obrigado a adquirir aquela maravilha vegetal, que, naturalmente, algum tempo depois deve ter ido para o lixo...

O meu modernismo, positivamente, não

chegava a tanto. Além do mais, eu não estava bem a par do atual panorama artístico nacional, que se modificara bastante, depois do meu afastamento da crítica de arte. Estava desatualizado. Muitos pintores, gravadores, escultores novos, possivelmente de valor, eu não conhecia, nem de nome. Por isto, em meus pronunciamentos, sentia-me às vezes hesitante e inseguro.

Apesar de tudo, continuei participando com relativa assiduidade das reuniões da Diretoria e da Comissão de Arte, até fins de 1977 ou começo de 1978. Em certa ocasião, alegando falta de tempo, cheguei a formalizar um pedido de demissão, mas Flávio Pinho de Almeida recusou-se a concedê-la. Houve eleições para novo mandato da Diretoria e, embora pedindo que não votassem em mim, eu fui reeleito.

Tudo isso era bastante lisonjeiro e, de fato, eu sentia prazer naquela atmosfera de cordialidade, entre pessoas que me tratavam com gentileza e consideração. Mas as coisas, realmente, começaram a ficar difíceis para mim.

Em janeiro de 1978, fui eleito presidente da Ordem dos Velhos Jornalistas de São Paulo, o que tornou ainda mais escasso o meu tempo disponível. Além disso, as reuniões da Comissão de Arte, que eram à tarde, passaram a realizar-se ao meio-dia, a pedido de Arthur Octávio Camargo Pacheco. Depois da reunião, almoçávamos no restaurante do Museu, o que só nos deixava livres lá pelas 15 horas, no mínimo. Como se não bastasse tudo isso, surgiu outra dificuldade. Eu costumava ir ao Ibirapuera dirigindo o meu próprio carro. Mais ou menos por essa ocasião, porém, senti que não tinha mais condições de dirigir (devido, possivelmente, a um choque

emocional de ação retardada); e, assim, era obrigado a tomar um táxi. Para voltar, tinha de me valer dos préstimos de um companheiro que me reconduzia a casa, ou então telefonar a Anna Maria, pedindo-lhe que me fosse buscar.

Não deliberadamente, mas premido pelas circunstâncias, fui me afastando do Museu, numa despedida meio “à francesa”,

como se diz. A princípio, ainda me preocupava com justificar as ausências; depois, deixei simplesmente de ir às reuniões. Nas eleições seguintes, incluíram-me, na minha ausência e por simples gentileza, no Conselho Administrativo, onde, segundo penso, ainda figuro até hoje.

Renasce um museu em São Paulo

Jayme Maurício

1969

O primeiro museu chamado moderno, no Brasil, parece ter sido, de fato, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Surgiu no dia 15 de junho de 1948, emulado pela criação do Museu de Arte de São Paulo, de Assis Chateaubriand, por um grupo de 68 pessoas, no qual predominavam artistas, arquitetos, intelectuais e colecionadores, como diz Oscar Pedrosa Horta, esquecendo, deliberadamente, de citar o nome de Francisco Matarazzo Sobrinho, seu fundador. Desse museu surgiu a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da USP. Um acervo imenso, de quase 1 bilhão de cruzeiros, foi nele formado antes da sua dissolução, em 1963. Esse

acervo foi doado pelo senhor Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo, bem como sua coleção privada. Resultou numa grande polêmica e até um processo judicial, nunca suficientemente explicados. Coisas kafkanianas, florentinas ou mafiosas da pujante São Paulo de todas as raças e todas as arrancadas renovadoras. Os inconformados reaglutinaram-se para dar continuidade à vida do Museu em diversas sedes, com diversos presidentes e diretores. Até que o carioca Faria Lima deu uma sede mais digna à entidade, no início da grande marquise de Niemeyer para os pavilhões do Ibirapuera, na entrada do pavilhão da Bienal, com o Joaquim Bento Alves de Lima Neto na presidência, Diná Coelho, na diretoria, que conta ainda com o Josias Leão, Júlio de Mesquita Neto, Eduardo Saigh, Francisco Luiz de Almeida Salles e Giancarlo Palati. E

Jayme Maurício, *Renasce um museu em São Paulo*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 24 abr. 1969.

mais Antônio de Pádua Rocha Diniz, Arthur Octávio Camargo Pacheco, Bian Carlos Casperini, Juljan Czapski, Luís Arrobas Martins, Maurício Goulart, Paulo Mendes de Almeida e Roberto Selmi Dei. Uma respeitável equipe que muito poderá fazer, se quiser e tiver tempo. E parece que querem.

A nova sede desse fecundo movimento e algo dramático museu é tecnicamente boa. Embora a marquise não tenha sido projetada para museu, a adaptação foi muito boa no sentido da criação de um ambiente propício ao encontro das artes visuais e a coletividade, base de toda arquitetura de interior dos museus. Piso neutro, paredes claras, iluminação razoável, proporção da medida humana, divisões inteligentes que evitam a monotonia. Um ambiente, mais do que uma sala, onde o povo poderá encontrar a arte que ele temporariamente não chega a sentir e a entender: arte de hoje ou de um passado recente, conjunto de formas e de ideias que constituem a expressão do nosso tempo. Não é o museu ideal para o que se propõe realizar, mas já é suficiente para este seu sofrido renascimento ao pé do que gerou: a Bienal de São Paulo, o MAC da Universidade de São Paulo, talvez o próprio Ibirapuera.

A exposição inaugural, embora grande, não responde, entretanto, ao que pretendeu: um panorama da arte atual brasileira. Faltam muitos pintores, escultores, gravadores, desenhistas e *objecteurs*. Mas reúne em aglomerado cheio de altos e baixos de um certo ângulo a arte de hoje, no momento brasileiro que atravessamos. Uma bonita exposição coletiva e não um bom panorama de arte atual. Se a arte atual é exigente e mal educada, se ela em vez de falar, grita, um museu de arte moderna que renasce depois de ter dado o que

deu, deveria fazê-lo berrando — e alto. Não. A hibernação prolongada parece ter gelado um pouco do velho Museu de Arte Moderna de São Paulo, embora o carrancudo e talvez justo tom com que Oscar Pedroso Horta explica formalmente o renascimento. O conjunto da mostra inaugural, que vai durar sete meses — e será vista, portanto, pelos visitantes da X Bienal (muito inteligente, muito hábil) —, não foi feito um recenseamento nem uma seleção —, foi feito um aglomerado de coisas expressivas e inexpressivas, ao léu das disponibilidades e da boa vontade: uma centena de artistas com aproximadamente 500 peças acotoveladas, na base do “não empurra”.

Não temos espaço para todos os nomes, mas vale publicar alguns nomes presentes. Na pintura temos desde Ado Malagoli até as mais recentes experiências de José Henrique Amaral, com Baloni, Bernardo Cid, Bin Kondo, Burle Marx, Carybé, Chanina, Di Prete, Flexor, Schaffer, Fukushima, Genaro de Carvalho (estudo), Ianelli, Inimá, Ione Saldanha (esplêndida com seus bambus), Ismênia Coaracy, Judith Lauand, Maria Helena Andrés, Chartuni, Maria Leontina, Maria Polo, Mário Gruber (uma surpresa positiva), Nomura, Oswald de Andrade Filho, Paulo Becker, Reboló, Rubem Valentim, Scliar, Seppe Baendereck, Silva Costa, Thomaz Ianelli, Tomie Ohtake, Vilma Pasqualini, Wakabayashi, Waldemar da Costa, Walter Levy, Wegá, Yolanda Mohalyi. Desenhos de Aldemir, Anésia, Charoux, Farnese, Darcy Penteado, Darel, Ely Bueno, Flávio de Carvalho, Gerda Brentani, Ítalo Cencini, João Câmara, Luiz d’Horta, Mira Schendel (mal representada e apresentada), Quissak Jr. (enfático e numa linha narrativa excelente), Toyota. Gravuras de Fayga Ostrower,

Maria Bonomi, Anna Letícia, Ana Bello, Conceição Piló, Wilma Martins, Borothy Bastos, Edith Behring, Marcelo Grassmann, Hansen Bahia, Izar, Marina Caran, Newton Cavalcanti (xilos coloridas admiráveis), Guersoni, mudado para melhor, Sônia Castro, Yara Tupinambá. Esculturas e objeto de Zélia Salgado, Stockinger, Heinz Kuhn.

Tapeçarias de Duchez, Genaro, Nicola. Faltam, ainda, alguns nomes da exposição, mas já se notam as inexplicáveis ausências num panorama tão ambicioso.

O horário do novo Museu: de 15h30 às 22h.

Observações sobre o Panorama

Mário Schenberg

1978

A tentativa de obter uma visão panorâmica da arte, ou mesmo de alguma modalidade definida da arte, foi-se tornando extremamente difícil desde a década de 1950. Talvez ela se tenha tornado de todo impossível durante a década que agora se encerra, em consequência da dissolução dos grandes movimentos artísticos, que caracterizam as décadas anteriores. Aliás, a existência desses movimentos permitia também obter critérios históricos para circunscrever aproximadamente um campo global de atividades artísticas, definindo “vanguardas” e “academias”. Creio que atualmente não há mais a possibilidade de visões panorâmicas, de modo que os Panoramas do Museu de Arte Moderna de São Paulo terão necessariamente que

constituir apenas apresentações de exemplos de atividades mais ou menos individuais, caracterizadas como “artísticas” de modos mais ou menos plausíveis, baseados em analogias com o passado.

A distinção entre esculturas e objetos já se tornara muito incerta, pelo menos desde a década de 50 e até mesmo desde o aparecimento das obras pioneiras de Marcel Duchamp, ainda antes da Primeira Guerra Mundial. Poderíamos até discutir a distinção entre esculturas e móveis desde épocas muito remotas do passado.

A apreciação do atual Panorama de Escultura e Objeto, como uma apresentação de exemplos do que se vem fazendo atualmente no Brasil, permite avaliar a sua importância real, assim como fazer uma crítica justa de algumas das suas redundâncias e de várias lacunas, talvez bastante sérias. A mostra do Panorama permite ao público e à crítica acompanhar o desenvolvimento mais recente das criações de numerosas personalidades já consagradas da escultura brasileira, assim como a

Mário Schenberg, *Observações sobre o Panorama*, em *Panorama de Arte Atual Brasileira: Escultura, Objeto 1978*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p. 8–9.

apresentação de trabalhos de muitos artistas jovens, ainda pouco conhecidos, mas que certamente apontam novos caminhos para o futuro.

O número bastante reduzido de escultores jovens é sobretudo devido a fatores econômicos que dificultam a sua produção e restringem consideravelmente o seu mercado, mesmo para as peças pequenas. Torna-se imprescindível para o desenvolvimento da escultura, e mesmo da pintura, que as autoridades amparem a sua produção pelos artistas mais jovens, fornecendo-lhes facilidades de trabalho e ajuda financeira, como acontece nos países de maior desenvolvimento cultural. Nas condições atuais apenas o desenho e as artes gráficas podem ser praticados pela imensa maioria dos artistas jovens, com grande prejuízo para a cultura. Cabe, aliás, observar que o número total de escultores brasileiros é também bastante reduzido.

O atual Panorama indica o renovamento da escultura figurativa, que começa a recuperar terreno em relação à abstrata, como já vinha acontecendo com a pintura figurativa desde a década de 1960. Há também um novo interesse pela escultura de animais. Mesmo em esculturas abstratas percebe-se, muitas vezes, fortes sugestões de formas orgânicas. Por outro lado, diminuiu consideravelmente o interesse pelas formas de sugestão mecânica, possivelmente associado a um desencanto com a industrialização, uma tendência que se vem acentuando nos últimos anos em quase todos os países do Ocidente, principalmente nas preocupações de preservação ecológica.

As formas geométricas parecem tender a um simbolismo de tendência emblemática, associada a uma apreensão mágica das forças básicas da Natureza, tão característica das religiões afro-brasileiras. O surgimento de tendências para uma arte mágica surgem também, de forma não emblemática, em escultores mais jovens.

Em alguns dos trabalhos de artistas mais jovens surgem elementos acentuados de crítica social, ou mesmo diretamente política, que se relacionam com esculturas e objetos da década de 60, mas numa linguagem plástica diferente. Tudo leva a crer que esses e outros aspectos de crítica econômica, social, política e de defesa ecológica e do patrimônio cultural brasileiro venham a se tornar fundamentais para a escultura brasileira atual, como já se tornaram para outras formas de criação em artes plásticas, sobretudo nas obras dos artistas mais jovens. Não será de modo algum uma continuação da arte de crítica e de protesto da década de 60, pois a natureza do momento histórico e cultural é essencialmente diferente da que decorreu na década de 60.

O atual Panorama justifica uma atitude de otimismo em relação à nova escultura brasileira que começa a surgir, como em relação ao conjunto do movimento artístico e literário brasileiro, depois de uma década de recessão.

Panorama de Arte Atual Brasileira: Desenho 1980

Em termos consequentes, um Museu de Arte Moderna não deveria precisar, quem sabe, dar sempre a palavra ao seu presidente na abertura de mais um catálogo. Talvez um crítico, talvez nem isso, talvez nada devesse ou precisasse ser dito. Um museu, que se posicione enquanto tal, responde por si mesmo e pelas iniciativas que leva em frente. Serei, portanto, minimamente conceituoso.

Desculpem-nos desde o início a simplicidade do catálogo diante da importância de algumas obras, mas acreditamos que transmitir a arte através de imagens é o melhor processo para definir sua importância.

Apresentamos o 12º Panorama neste ano de 1980. Essas exposições têm a finalidade ambiciosa de oferecer, ao público e à crítica, uma visão ampla do trabalho dos melhores artistas do país, pretendendo realizar, ainda que jamais à perfeição, um levantamento da arte brasileira.

Difícil conseguir o desejado: há artistas convidados que não comparecem por razões próprias, e a ninguém é possível, neste vasto território, conhecer os muitos artistas com qualidade para participarem da exposição.

Esta última verdade motivou a abertura deste Panorama a quantos quisessem dele participar, sob inscrição livre, submetendo-se a júri de seleção. Pareceu à Comissão de Arte ser essa medida democrática, capaz de sanar falhas, preencher ausências apontadas pela crítica, admitir o talento jovem menos difundido.

Continuando o processo anterior de organização, artistas de excelência comprovada foram convocados, em menor número, obviamente, para que o Museu pudesse abrigar em seu espaço os inscritos aceitos.

Sincera foi a tentativa de acertar.

O resultado aí está para ser avaliado.

Luiz Seráfico, em *Panorama de Arte Atual Brasileira: Desenho 1980*, São Paulo: Museu de Arte Moderna São Paulo, 1980, p. 9.

Crise, reforma e atualização

1982

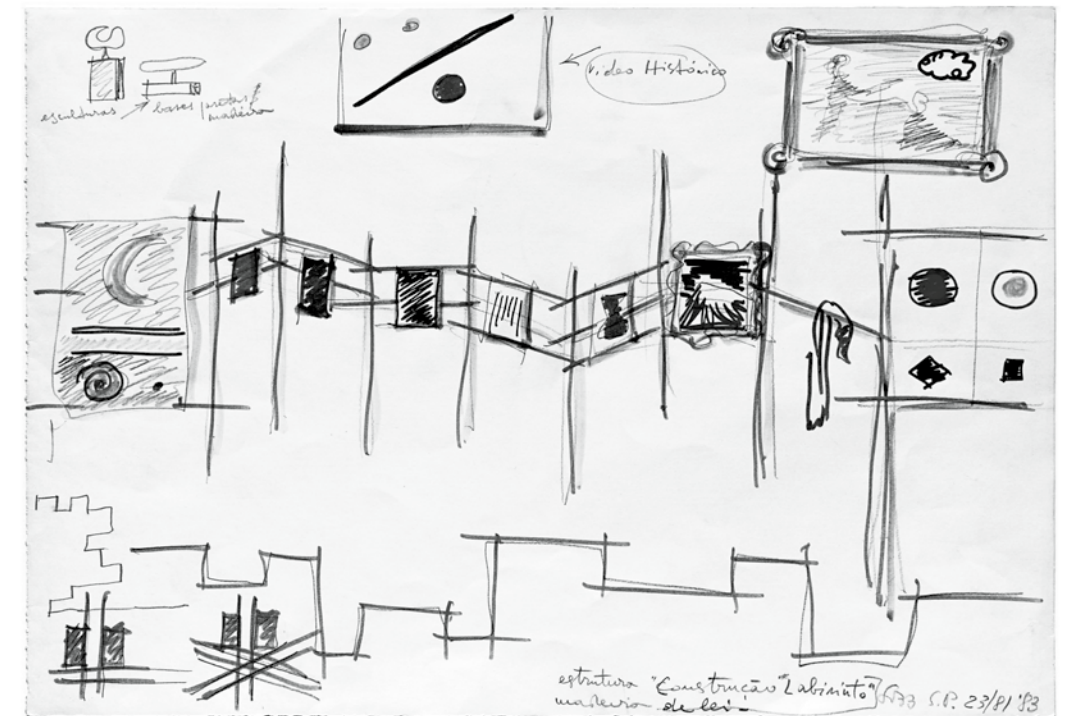
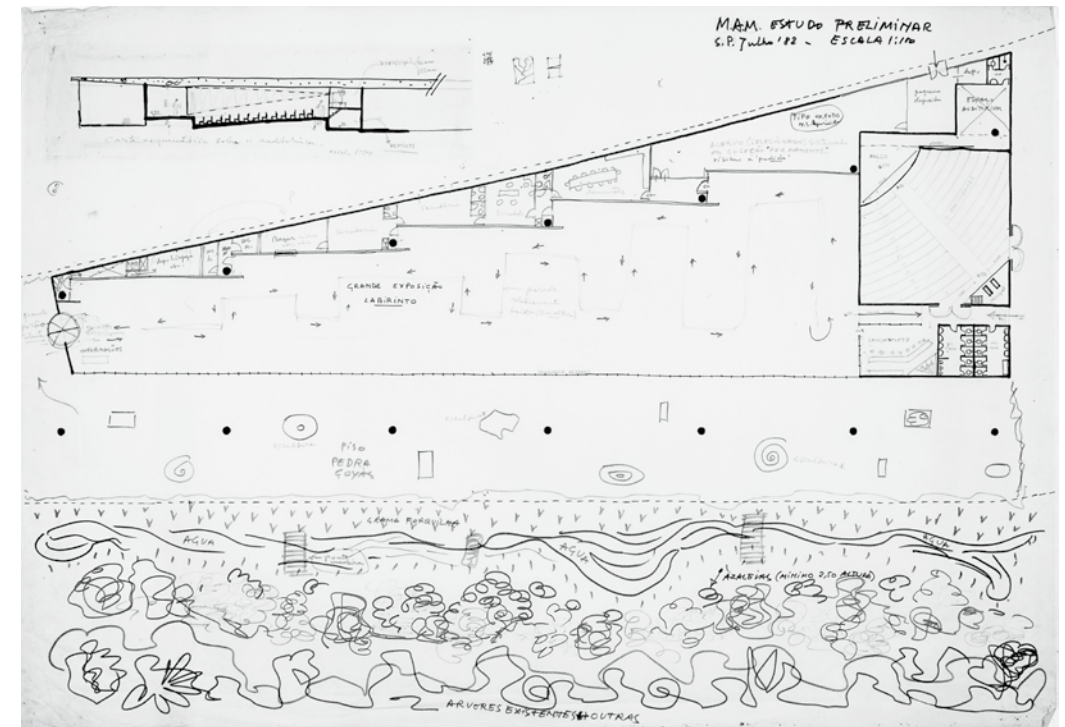
Lina Bo Bardi (colaboração de [collaboration of] André Vainer e [and] Marcelo Ferraz), reforma do [renovation of the] Museu de Arte Moderna de São Paulo – Estudo preliminar, planta geral [Preliminary study: general floor plan]

(Foto [Photo]: Instituto Bardi / Casa de Vidro)

1983

Lina Bo Bardi, Museu de Arte Moderna de São Paulo – Estrutura construção labirinto [Labyrinth structure construction]

(Foto [Photo]: EstúdioEmObra / Instituto Bardi/Casa de Vidro)





1984
Vista da exposição [View of the exhibition] Esculturas do acervo
 (Foto: autoria desconhecida
 [Photo: unknown author].
 Acervo Biblioteca Paulo Mendes
 de Almeida — MAM São Paulo)



1985
Abertura da exposição [Opening of the exhibition] Pintura e Tal. Atual [Current] Sala Milú Villela, MAM São Paulo
 (Foto: autoria desconhecida
 [Photo: unknown author].
 Acervo Biblioteca Paulo Mendes
 de Almeida — MAM São Paulo)

1985
Aparício Basílio da Silva, presidente do [president of the] MAM, na abertura da exposição [at the opening of the exhibition] I Quadrienal de Fotografia
 (Foto: autoria desconhecida
 [Photo: unknown author].
 Acervo Biblioteca Paulo Mendes
 de Almeida — MAM São Paulo)



1994
Escultura de [Sculpture by] Mario Cravo Júnior, Exu mola de Jeep (1953), no Jardim de Esculturas do [in the Sculpture Garden of the] MAM São Paulo
 (Foto [Photo]: Bubby Costa)



1994
Vista da Biblioteca [View of the Library] Paulo Mendes de Almeida do [of the] MAM São Paulo
 (Foto [Photo]: Bubby Costa)

O desafio de fazer do MAM um verdadeiro museu

Leonor Amarante

1983

Às vésperas de completar 35 anos, o Museu de Arte Moderna de São Paulo parece ainda enfrentar as mesmas dificuldades que o acompanharam nas décadas de 50, 60 e 70. Falta de verbas, ausência de uma política cultural, instalações precárias, acervo inexpressivo e programação questionável são alguns dos temas em pauta desde sua criação em 1948.

Seus sucessivos presidentes, diretores e comissões de arte, ao aceitar o desafio de transformar o MAM num verdadeiro museu de arte moderna, compromisso que é a sua razão de existir, admitem estar diante de uma missão quase impossível. Os discursos, apesar de algumas vezes otimistas, nunca esconderam a angústia diante de uma situação difícil e que, em poucos meses de atividade, chegou a levar alguns presidentes à demissão. Assim, há três décadas o MAM é vítima de sua própria sina, marcada pelo estrelismo e prepotência de alguns de seus dirigentes e de suas comissões de arte, preocupados somente com o *status* que Museu possa lhes dar.

Para mudar essa imagem de “museu fantasma”, a sua atual diretoria resolveu

optar por uma transformação física e cultural que começa com a reforma do prédio, no Parque do Ibirapuera, cujo projeto foi entregue à arquiteta Lina Bo Bardi — responsável pela reciclagem do Sesc Pompeia e pelo projeto do Museu de Arte de São Paulo —, seguida de uma programação que inclui os 60 mil frequentadores do parque nos fins de semana.

Mas, para alguns críticos de arte, dirigentes e artistas plásticos, mesmo com a reforma do prédio, o MAM não tem razão de existir, uma vez que não cumpre o papel de um autêntico museu. “Na verdade, não passa de um estatuto mantido por uma diretoria, e nada mais.” Diante de sua trajetória desprovida de obras de arte representativas, sobra-lhe o papel de centro irradiador de arte no Parque do Ibirapuera. E isso seria suficiente para mantê-lo aberto? Antes de responder a qualquer questão, o atual presidente do MAM, Aparício Basílio da Silva, que assumiu o cargo após a demissão de Paulo Egydio Martins, faz questão de lembrar o histórico do museu, repetindo o que disse no “Fórum de Debates: a Cidade e Cultura”. Durante o encontro, Aracy Amaral, diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, alegando excesso de museus na cidade, sugeriu que o MAM fosse integrado à Pinacoteca do Estado, desaparecendo assim do mapa cultural do país.

“Seria o mesmo que casar galinha com porco”, reagiu Aparício. “É como se projetássemos um filme ao contrário. Afinal, o MAM foi o primeiro museu de arte moderna do Brasil, que construiu um acervo de arte contemporânea tão importante quanto o dos mais respeitados do mundo no gênero, com obras de Picasso, Kandinsky, Miró, Chagall, De Chirico, Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, entre centenas de outros de renome. Para lembrar a importância do MAM, basta citar as bienais que faziam parte de sua programação. Em 13 anos, organizou seis bienais internacionais, mais de 40 exposições de artistas brasileiros no exterior e mais de 300 no interior do estado.”

Mas esses dias de glória estão bem distantes do MAM que, ao se desligar da Bienal — transformada em fundação, por decisão de Francisco Matarazzo Sobrinho, seu fundador —, começou a sofrer as primeiras crises. Sem o seu presidente e o apoio financeiro que promovia, o museu tentou que grupos particulares assumissem sua despesa mensal. Esperança malograda. Diante desse impasse, na assembleia geral extraordinária de 23 de janeiro de 1963, decidiu-se oferecer o acervo do MAM à Universidade São Paulo, que assim deixaria de ser uma ociosidade privada para transformar-se numa instituição pública. Ao deixar seu respeitado acervo nas mãos da USP, que mais tarde o transformou em Museu de Arte Contemporânea, o MAM ficou praticamente reduzido a um museu com estatuto e diretoria. E até hoje sofre os reflexos dessa atitude, que o obriga, de quando em quando, de pires na mão, a receber os poucos recursos que coleta junto empresários, cofres públicos ou leilões.

Este ano, seu presidente garante que a situação é um pouco diferente. “Os cofres

não estão cheios, mas temos uma verba razoável, 65 milhões de cruzeiros. 15 resultados dos leilões do ano passado e 50 doados pela Secretaria da Cultura, além de 36 destinados exclusivamente às programações deste ano.” Com dinheiro em caixa e muito otimismo, Aparício pretende ditar as novas diretrizes da política cultural do museu, especialmente no que diz respeito à participação da diretoria na comissão de arte, “que consta no estatuto”, e quanto a doações. “Até recentemente, a direção do museu aceitava mesmo toalhinhas bordadas por senhoras que se julgavam artistas.” Essa intimidade com setores não ligados à arte tem sido uma das características do museu.

Hoje, uma das críticas mais severas questiona a formação de sua atual diretora técnica, Sema Petragiani. Para alguns artistas e dirigentes culturais, o museu não poderia estar nas mãos de uma secretária-executiva, sem qualquer curso universitário em artes plásticas ou museologia. Sema não está perplexa diante das críticas, mas pergunta “por que nunca pediram o tal diploma ao Pietro Maria Bardi, diretor do Masp? Coloco minha discussão nessa linha de raciocínio. O que vale mais, o diploma ou a vivência e o estudo paralelo? Sei que há uma crise de desemprego, especialmente na área de museologia, mas quero deixar claro que nunca propus à diretoria ocupar esse cargo. Fui convidada e sou remunerada por isso”.

Aparício está satisfeito com o desempenho de Sema. “Na verdade, os artistas gostam mais de tumulto que de objetividade. O que conta mais, bom senso ou diploma? Sou um empresário bem-sucedido. Enquanto várias multinacionais dirigidas por administradores formados em

Leonor Amarante, *O desafio de fazer do MAM um verdadeiro museu*, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 21, 28 abr. 1983.

Harvard ou Oxford estão fechando as portas, minha firma cresce cada vez mais, e eu não tenho diploma de administrador de empresa. Puro bom senso.” E movido pelo que chama de bom senso, Aparício liderou a reforma do museu. “O prédio está um lixo, por isso ninguém vai lá. O número de pessoas que visitou o museu durante a mostra *Do Modernismo à Bienal*, por um mês, igual ao que o Centro Cultural São Paulo ou o Sesc Fábrica Pompeia recebe num só dia. Isso porque são ambientes agradáveis. O Sesc, por exemplo, deixa qualquer norte-americano ou europeu boquiaberto, embora o projeto original da antiga fábrica seja medíocre. E é isso que eu quero fazer com o MAM. Pergunte quem quer entrar num pardieiro?”

Nem todos porém, partilham dessa visão arquitetônica que, ultimamente, tem ditado as regras da política cultural em todo o Brasil, na qual o espaço físico se torna mais importante que uma definição cultural. E essa divergência também atinge a diretoria do MAM. Para transformar o espaço funcional e, ao mesmo tempo, atraente, é preciso, segundo José Bonifácio Coutinho Nogueira, primeiro tesoureiro da entidade, uma verba de 150 milhões de cruzeiros, orçamento que o projeto de Lina exige. “Os engenheiros conseguiram seccionar reforma em duas etapas, a primeira orçada em 90 milhões, preço de março, dos quais o Museu dispõe de 65, para os reparos mais urgentes, sem o sacrifício do projeto, sendo o restante objeto de captação de recursos, a serem levantados. A segunda envolve a parte estética do projeto, que poderia ser realizada posteriormente.” Coutinho Nogueira está preocupado. “Se for levantado o restante, não haverá problemas. O museu não pode assumir um compromisso de 90 milhões dispondo somente de 65.” Para ele, não há divergências entre a diretoria. Mas

admite que existem maneiras diferentes de focar o problema. “Há um grupo de otimistas, que defende a reforma total, propondo campanhas para angariar os recursos que faltam. O outro, mais realista, prefere não investir em paredes de vidro, e sim na programação. Ambos, contudo, não abrem mão de uma reforma básica (eletricidade, hidráulica e impermeabilização).” Coutinho Nogueira teme que uma reforma ampla absorva os 36 milhões em caixa, destinados à programação cultural. “Não gostaria de ver esse dinheiro empregado em reforma.”

Mesmo antes de aprovada pela Comissão do Parque Ibirapuera, que zela pela unidade urbanística do parque, a reforma (básica ou total) já provocou calorosas discussões e, até mesmo, o pedido de afastamento de Paulo Egydio Martins da presidência do MAM. Ele preferiu não dar entrevista, mas autorizou a publicação de sua carta de demissão. “Conforme tive a oportunidade de expor longamente na última reunião do Conselho Deliberativo, em 28 de março último, especialmente o presidente do Conselho, dr. Flavio Pinho de Almeida, aceitei presidir o MAM impondo aos que me convidaram, Flávio Pinto de Almeida e Julio Mesquita Neto, apenas uma condição: a condução da política financeira da instituição e a indicação dos dois tesoureiros. Agora, em face das obras de reforma do espaço que o museu ocupa no Ibirapuera, surgiram divergências na diretoria em autorizar compromissos fora das verbas estabelecidas, contando com futuras arrecadações. Creio que além deste princípio absolutamente irremovível para mim, em não concordar com compromisso sem os meios assegurados, esta situação acabou criando um mal-estar que se está tornando mais amplo abrangendo outras áreas. A esta altura de minha vida, creio já haver dado à causa pública uma

razoável contribuição e, sem pretender criar problemas, retiro-me após ter dado um pouco ao MAM. Agradecendo a atenção que sempre recebi de todos, apresento meu pedido de demissão da presidência do MAM de forma irrevogável.”

Para ajudar a contornar a atual crise do MAM, sua diretoria, que no final do ano passado dissolveu a comissão de arte, segundo José Zaragoza, primeiro vice-presidente, convidou para integrá-la artistas experientes, entre eles Marcelo Grassmann e Aldemir Martins, que participaram de várias atividades do Museu desde a década de 50, ajudando até mesmo na montagem da I Bienal de São Paulo.

Para ambos, é preciso que o museu centralize sua programação nos artistas nacionais, prestigiando-os, além de atrair a população do parque. Grassmann sugeriu que se distribuam volantes pelo parque para se saber qual a opinião dos frequentadores. Sebastião de Almeida, comerciante, praticante de *cooper*, pode resumir algumas expectativas. “Se há participação dos cofres públicos para manter o museu aberto, ele deve ser entregue à população. Afinal, é ela aqui quem garante sua existência.”

O Novo MAM

Lina Bo Bardi, André Vainer e Marcelo Ferraz

1983

A respeito das críticas e equívocos sobre o novo Museu de Arte Moderna, instalado na marquise do Parque do Ibirapuera, temos que esclarecer o seguinte: a remodelação do conjunto foi projetada por nós, nos moldes da simplicidade e seguindo os mais modernos esquemas relativos a

museus e galerias. Isto é, espaços livres não comprimidos por paredes, uma ideia de amplidão e liberdade. No caso, a visão do Parque através da grande parede de vidro com espaço para esculturas ao ar livre e a cidade de São Paulo ao longe. Infelizmente, tudo isto não foi compreendido. A exposição montada apinhadamente e diletantemente pela equipe do Museu de Arte Moderna destruiu as bases arquitetônicas do projeto.

O MAM teve a ajuda do Poder Público para servir à população de São Paulo, e o resultado obtido demonstra que nossa atitude profissional foi errada. Ao invés de reconstruir o MAM, devíamos ter reconstituído o projeto original do arquiteto Oscar Niemeyer e liberado a marquise.

Lina Bo Bardi; André Vainer; Marcelo Ferraz, *O Novo MAM* (carta assinada), 15 dez. 1983, São Paulo, em Ricardo Resende, *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e transformações de uma certa museografia* (dissertação de mestrado), São Paulo: ECA-USP, 2002, p. 232.

Há bases para o otimismo?

Sheila Leirner

1983

Há uma aura de imortalidade e fatalidade que envolve o MAM, “museu fantasma”, “cabide prestigioso de cargos honorários”, “enfermo mantido pela respiração artificial desde o início, quando seu acervo vital foi transferido para o MAC”, “morada insalubre de manifestações decadentes”.

Nestes últimos anos, todos os esforços têm-se manifestado justamente no sentido (benemérito ou não) de quebrar essa fatalidade e manter, por outro lado, a sobrevivência da instituição. Não é por acaso que agora, depois de se ver ameaçado algumas vezes de fechar definitivamente as portas, o MAM testemunha uma manobra quase que publicitária que pretende dotar de “otimismo” os últimos recursos para o seu restabelecimento.

Mas que recursos são estes? Há fortes bases político-financeiras para esse otimismo? Ou apenas um esboço dessas bases, prematuramente comprometido por uma ambição que vai além da realidade? Se há futuro econômico para o MAM, haverá, por outro lado, uma formação cultural de base que possa prolongar tais créditos? Há um projeto cultural de sustentação a esse otimismo? Ou ele se funda apenas na reforma do edifício e na verba

única e temporária de que o MAM dispõe graças a um leilão e aos esforços individuais de seu ex-presidente Paulo Egydio Martins junto ao governo de Marin?

Naturalmente, a resposta para essas questões será dada ao mesmo tempo em que o MAM for cumprindo as suas novas (ou velhas) determinações, ou — espere-se que não — na medida em que novamente não conseguir quebrar a antiga aura. Enquanto isso, é necessário que se coloquem alguns pontos.

Primeiro: a discutida questão do espaço. Um museu pode ser apenas uma caixa branca. E uma reforma pode funcionar apenas em nível de reabilitação física mínima para o funcionamento e a conservação ideal de um acervo.

Segundo: um museu precisa de um profissional. Um curador absolutamente habilitado. E uma pequena assessoria de especialistas. A redução de cargos e a desburocratização de uma entidade cultural serve tanto como um estímulo dinâmico funcional quanto como um antídoto eficaz contra o maléfico diletantismo parasitário da “representatividade honorária”.

Terceiro: um museu, ou seja, uma coleção significativa, não é uma questão de representação, mas de um ponto de vista específico. E por isso deve ser reconhecido como uma instituição conscientemente sectária, circunscrita, convicta e dirigida segundo ideais éticos, estéticos e históricos. A única forma de reforçar estruturas predominantes como as sociais,

Sheila Leirner, *Há bases para o otimismo?*, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 21, 28 abr. 1983.

econômicas e políticas é ajudar a encontrar a identidade do Homem.

Não é aceitável uma instituição que apenas ofereça ao público o chamado prazer estético da arte (parte da doutrina formalista de apreciação das qualidades artísticas de superfície), pois esse “prazer” quase sempre reduz a obra ao nível trivial de subproduto. É isto que faz, por exemplo, um “Panorama” como este que é o “carro-chefe” do MAM. Como já disse antes, o “Panorama é uma feira livre, aleatória, que se apoia na técnica de maneira anacrônica e alienada, transformando a arte num simples aglomerado de manifestações”.

A diretoria e o conselho de arte do MAM devem agora (ou talvez não terão mais outra oportunidade) compreender a sua função particular dentro de seu contexto geográfico, e sobretudo de seu tempo, e estabelecer o método político-financeiro e cultural que atenda a estas necessidades específicas. Deve, não apenas se conformar com a modéstia e o rigor das

condições em que pode funcionar, como principalmente formar um programa que determine um estilo, um caráter, condição obrigatória para qualquer instituição de objetivos didáticos.

O “ponto de vista” que se quer com clareza, tanto no nível administrativo museológico quanto no nível artístico e conceitual, poderia perfeitamente concentrar-se na visão crítica da arte brasileira, e mais especificamente da paulista. Auxiliar a ver como o nosso século está articulado e, pedagogicamente, tornar mais fácil às pessoas a absorção do “choque do novo”, pode ser sem dúvida uma rica experiência cultural. Como também já afirmei anteriormente ao trabalhar com a arte mais recente, um museu pode até mesmo reabilitar uma atitude que não é mais levada em consideração atualmente, mas que deve ser o principal papel de um museu hoje em dia: descobrir obras-primas reais.

Panorama da pintura brasileira: Presença do regional e redescoberta da cor

Frederico Morais

1983

Dois fenômenos que vêm ocorrendo na arte brasileira desde 1979 — a retomada da pintura e o crescimento da produção

artística nas diversas regiões do país — são amplamente confirmados, agora, com o novo Panorama da Arte Atual Brasileira, inaugurado no último dia 27 no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tanto no que se refere à euforia pictórica que inunda de prazer e emoção a nossa arte, quanto ao crescimento qualitativo da produção regional, o Panorama deste ano, consagrado à

Frederico Morais, *Panorama da pintura brasileira: Presença do regional e redescoberta da cor*, *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1-2, 6 nov. 1983.

pintura, serve como contrapartida e completa o painel da arte brasileira oferecido pela Bienal de São Paulo.

Ao comentar a representação brasileira na Bienal, ao mesmo tempo em que salientei a excelência do conjunto, ponderei que, na escolha dos nossos artistas, optou-se por aqueles que trabalham dentro de padrões internacionais que estão atualizados com as tendências vigentes, hoje, na Europa e nos Estados Unidos. Lamentei ausência de algumas tendências “internas” da arte brasileira, que, no meu entender, deveriam emergir igualmente na Bienal — e se essas tendências ocorrem igualmente no eixo Rio-São Paulo, têm origem sobretudo em outras regiões do país.

O último Panorama dedicado a pintura, o de 1979, reuniu trabalhos de 67 artistas, dos quais 47 residentes em São Paulo e 11 no Rio. Estavam presentes apenas dois pernambucanos e dois gaúchos, enquanto Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Distrito Federal estavam representados, cada um, por apenas um artista. Ou seja, 95% do Panorama eram de artistas do eixo Rio-São Paulo.

O atual Panorama não modifica radicalmente o quadro de amplo predomínio dos artistas paulistas (45% agora contra 75%) e cariocas (baixou de 20% para 18%), mas cresceu consideravelmente a presença do Nordeste e do Centro-Oeste, ambas regiões com oito e seis artistas, respectivamente, notando-se ainda que o Rio Grande do Sul aparece com quatro artistas e Minas Gerais, com cinco. E a diferença deste ano a favor de outras regiões não é apenas estatística, ela diz respeito à qualidade e criatividade dos trabalhos, confirmando as modificações que vêm ocorrendo na

geografia da arte brasileira nos últimos quatro ou cinco anos.

Com efeito, temos hoje, no Brasil, importantes núcleos regionais que produzem uma excelente pintura. Caso dos dois estados de Mato Grosso em que se destacou, em Campo Grande, ao Sul, Humberto Espíndola, e em Cuiabá, ao norte, Adir Sodré, João Sebastião e Gervane de Paula, os três primeiros com obras no Panorama. Ou Manaus, onde sobressai a pintura interessantíssima de Jair Jacquemont, além da de Sérgio Britto, aquele mais aberto a questões formais, internas à pintura, este voltado para uma análise crítica da erosão cultural provocada na Amazônia pela Zona Franca. Ou em Goiânia, Siron Franco à frente, esforçando-se, numa obra quase abstrata, por se aproximar das novas tendências pictóricas, comportamento revelado em sua mostra na Galeria Bonino. Cleber Gouveia, premiado neste Panorama e no último Salão Nacional, tem uma pintura competente, tecnicamente, porém datada estilisticamente, aí pelos anos 50.

Em Olinda, tradicionalmente um dos núcleos mais importantes da pintura brasileira fora do eixo, ocorre neste momento um deslocamento na influência que João Câmara exercia sobre os pintores locais (e mesmo de outras regiões) para José Claudio. Esse deslocamento não se deve apenas à fatura mais livre, hedonista, algo desleixada de José Claudio, mas também às suas opções temáticas. Ele foge dos temas intimistas ou cortesãos para os bordéis, praias e troças carnavalescas, algo próximo do carioquismo de Di Cavalcanti. Esse deslocamento ficou muito evidente na mostra que Liliane Dardot realizou, este ano, na galeria Sérgio Milliet, da Funarte.

Ela, que começou fortemente influenciada por Câmara, mostra-se hoje menos cáustica, expandindo sua alegria de viver, na medida que se aproxima, com seu tema dos coqueiros, de José Claudio. Outra que também decidiu abrir o coração e introduzir o eros em suas pinturas e aquarelas gigantescas é Maria Tomaselli, muito acertadamente premiada nesse Panorama, e que estabelece uma curiosa ponte entre Porto Alegre, onde reside, e Olinda, onde mantém ateliê.

E até mesmo Minas Gerais, que anda com sua criatividade como que bloqueada, dá sinais de renovação, com o informalismo tropical de Ana Horta, lamentavelmente ausente deste Panorama, ou com a pintura de Fernando Pacheco.

Comentando o Panorama de 79, observei que ele já continha indicações desse novo comportamento da arte brasileira, isto é, a redescoberta da pintura, e, com ela, a euforia da cor e do gesto. Escrevi: “Na raiz desses novos comportamentos pictóricos pode estar o cansaço das tendências conceituais vigentes nos últimos 10 anos, a aridez de uma arte hermética, o tédio provocado por linguagens cifradas, quase cabalísticas, que necessitam de explicações, de uma arte paravisual que não se dirige aos olhos ou ao coração, mas à mente: arte como ideia. Tem algo a ver com a necessidade de reconquistar o espectador com propostas visuais capazes de encher os olhos e aliviar os corações, depois das homeopáticas e microemotivas propostas artísticas desta década (70).”

Nestes quatro anos que permeiam os dois Panoramas, pintura e região só cresceram em importância. Neste intervalo de tempo, a exposição *Entre a mancha e a figura*, realizada ano passado no Museu de Arte Moderna [do Rio], constitui um marco. O que sucedeu depois na arte brasileira reafirma sua importância. Não custa lembrar que essa exposição procurou estabelecer vínculos entre a produção atual ou dos novos artistas com a obra pioneira de Flávio de Carvalho (tema de uma esplêndida sala especial na Bienal de São Paulo), de Ivan Serpa (fase negra) e de Ernesto de Fiori como também trouxe ao Rio a pintura de Humberto Espíndola e José Claudio, duas presenças estimulantes deste atual Panorama. A circunstância local não diminui, em nada, o interesse pelas questões especificamente pictóricas. O tema do boi, por exemplo, mostra-se inesgotável e Espíndola está cada vez melhor pintor: ousado na sua escatologia bovina e livre no gesto e na cor.

Entrevista com Geraldo Abbondanza Neto

Ricardo Resende

2002

Ricardo Resende: Qual foi sua experiência ou como começou este contato com o MAM-SP?

Geraldo Abbondanza Neto: A minha aproximação com o museu começou na gestão do Paulo Egydio Martins, e eu tinha como colegas, entre outros, o Aparício Basílio da Silva e o Zaragoza. Quem fazia a intermediação com a comissão de arte era a Sônia Guarita Amaral. Ela funcionava como uma ponte. Todo começo de reunião da diretoria era a Sônia quem fazia a apresentação das atividades e programação cultural do museu, expunha quais eram os caminhos a serem tomados pela instituição. Claro que tudo isso era com ata de reunião. Mas este tempo foi relativamente curto. O Paulo Egydio deixou logo em seguida o museu por motivos particulares que eu não me lembro quais foram, e quem assumiu o seu lugar foi o Aparício. Eu já estava lá e o meu cargo era de diretor.

Nesse período, o que mais se discutia era a reforma física do museu. A entrada

do edifício na época era onde é o restaurante hoje, bem de frente para a Oca. Os escritórios ficavam logo atrás. O estado do prédio era bem ruim. Tinha goteiras e fios descascados por todos os lados, e que significavam perigo de incêndio. Portanto o trabalho da Lina Bo Bardi começou ainda na gestão do Paulo Egydio.

Uma pessoa que não posso deixar de citar, por sua importante contribuição naquela reforma, foi o Carlos Eduardo Moraes Dantas, dono da Construtora Moraes Dantas. Um empresário que, em meio à crise inflacionária que estávamos vivendo, com o dólar em alta constante, ele se propôs a ajudar o museu oferecendo-se para executar a reforma, por um preço fechado que não sofria as oscilações da moeda. Ele tinha experiência em grandes obras. Apenas para se ter uma ideia, foi ele quem construiu o prédio da Volkswagen. Então ele se propôs a fazer a obra por um valor bastante em conta e rápido. E aí nós, diretores, saímos à procura de recursos para fazer a obra.

O Paulo Egydio tinha uma postura muito correta. Ele não quis começar a reforma antes de ter o dinheiro. Ela só começou quando já tínhamos angariado boa parte da verba. Mas, infelizmente, ele já não estava mais lá.

Um dos eventos que organizamos com a finalidade de conseguirmos o dinheiro,

e que foi um sucesso — eu tive um papel, modéstia à parte, importante para a organização —, foi um leilão no edifício da Brasilinvest, na esquina da Avenida Faria Lima, que acabava de ser inaugurado. Ocupamos todo o primeiro andar.

As obras foram doadas na maioria por artistas e tinha coisas importantes como um trabalho do Wifredo Lam. Se me lembro bem, quem arrematou foi a esposa do Jorge Wilhelm.

Evidentemente que o resultado das vendas revertiam integralmente para o museu. Os artistas tinham sua parte previamente acertada.

Não houve um senão. Foi uma adesão grande. Não me lembro de artista que não tenha participado. Tinha até um Volpi. Tinha lanelli, tinha uns desenhos aquarelados do Di Cavalcanti. Eu comprei um pequeno trabalho do Odriozola. Se eu não estiver errado, o montante arrecado chegou perto de um terço do total dos custos da obra. Foi realmente um sucesso o evento. Depois foi feito um outro evento no mesmo espaço com desenhos do Zaragoza, e uma documentação do que seria necessário para a realização do projeto. Precisávamos de vidro, pedra, cimento...

A Santa Marina fez uma doação grande de vidros. O Carlos Moraes Dantas doou as pedras, ele tinha uma pedreira... O outro evento, organizado pelo Zaragoza, contava com uma exposição que, por meio de fotografias, dava uma ideia de como era o velho MAM e como seria o novo. A mostra ia apresentando tudo que iríamos precisar. Isso gerou umas doações em dinheiro e algumas doações em material de construção.

E assim nós caminhávamos, portanto, em direção aos 100% do dinheiro neces-

sário para a construção da obra.

Outra coisa, que estou me lembrando, é da Emilie Chamie. Ela tinha toda a ideia gráfica do MAM.

RR: Ela era a responsável também pela curadoria, pelas montagens das exposições do museu, não era?

GA: Não, não. Ela era responsável apenas pela grafia. As funções eram distintas. E aí foi um grande momento. O museu ficou fechado por um longo tempo e reabriu em 1982 com uma grande exposição, o Panorama da Arte Brasileira.

RR: De 1983...

GA: Você tem razão. Eu entrei em 1982. Portanto a exposição aconteceu em 1983.

RR: Foi quando o Aparício Basílio começou também, não foi?

GA: Foi. Foi logo quando saiu o Paulo Egydio. Eu posso te contar também que eu tinha uma carta convite do Paulo Egydio, o meu nome tinha sido lembrado também para a presidência. A ideia, a princípio, do museu, na época, era de que as pessoas que fossem trabalhar com o museu tivessem uma familiaridade com a arte. Aliás, deveria existir até hoje essa prerrogativa. Não adianta ser um ótimo advogado, tem que gostar de arte para entender o espírito da função do museu. A pessoa que tem que compreender, tem que ter um entendimento e abertura pelo novo. Você pode até consultar um advogado para uma consultoria, mas para este advogado estar ali dentro do museu, ele tem que gostar do que está fazendo.

RR: Acima de tudo gostar de arte. Não é bem o que se percebe ali hoje. É mais um

Entrevista de Ricardo Resende com Geraldo Abbondanza Neto, 16 out. 2002, em Ricardo Resende, *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e transformações de uma certa museografia* (dissertação de mestrado), São Paulo: ECA-USP, 2002, p. 340-348.

olhar administrativo burocrata e empresarial.

GA: Com certeza. A pessoa tem que gostar. Entender qual é a função da arte, de ter uma obra em casa na parede, do porquê ter uma obra em um museu ou em praça pública. Eu acho que para ser um diretor, ele deve preencher esse requisito. Então naquela época estávamos reabrindo o museu, teve aquele episódio importante da Lina Bo Bardi...

RR: Como foi que vocês chegaram ao nome de Lina Bo Bardi para aquela reforma?

GA: Eu não a conhecia pessoalmente. Apenas a vi algumas vezes ali, circulando pelo museu. Eu posso falar um pouco para frente. O convite veio meio assim — ah! você quer fazer? Ah eu quero! Porque todos sabem dos problemas do museu ali. Falando abertamente, nós não deveríamos estar lá embaixo da marquise. Essa é a verdade.

Na verdade, nós não deveríamos estar lá, mas diante de uma realidade em que o espaço existia, não dava para simplesmente dizer — vamos sair e construir em outro lugar. Seria impraticável. Ou então, teríamos que fechar o museu por dez anos ou vinte anos...

Diante de um fato, de uma realidade que era o museu, ela se admitiu a fazer. Tem uma coisa que nunca vou me esquecer... Aquele arquiteto, moço naquela época, o Marcelo Ferraz, eles fizeram aquela parede azul para dar a idéia da continuidade da marquise. Ela sabia que aquela parede não se prestava para pendurar quadros, era muito mais para estender a arquitetura da marquise que tinha vindo muito para cá. E para lá seria o infinito.

Quando o MAM reabriu, era muito bonito, sob essa ótica. O que era antes e no que se transformou o museu, ela merece

palmas. São necessárias, porque falar mal é muito fácil. O que se conseguiu foi muito, muito em termos de espaço. Principalmente porque o estado anterior era muito deplorável. Portanto, naquelas fotografias do segundo evento organizado pelo Zaragoza e o Aparício, para angariar fundos, não era um leilão. Eles mostravam justamente aquelas condições com fios descascados para sensibilizar e conseguir os fundos.

Mas o que mais deu trabalho, falando da reforma, não foi embaixo, foi em cima. Foi aquela laje. Impermeabilizá-la foi o mérito da construtora Moraes Dantas, que mesmo depois de todo o trabalho realizado ainda sobraram dois pontos de goteiras, e claro, eles arrumaram. Depois trocaram o piso e colocaram aquele de borracha, que tinha que ser encerado. O que é positivo nessas reformas, são as coisas novas que são incorporadas. Você vai sempre renovando e melhorando conforme vão saindo novidades.

A Lina Bo Bardi fez aquelas salas da diretoria, a biblioteca, os banheiros... A reserva técnica! A reserva técnica foi revisada na forma de guardar as obras de arte. Foi um grande avanço.

O ateliê, o auditório, foi tudo previsto. Sem estas condições o museu seria apenas uma galeria. A modernidade chegou ali, naquele momento. Foi tudo muito melhorado... O bar ficou muito bonito.

RR: O que o senhor achou daquela proposta da Lina Bo Bardi do museu não ser mais um museu e sim uma galeria de arte sem acervo? Como vocês receberam esta ideia?

GA: Não ouvi falar sobre isso. Porque já existia uma coleção. Não posso te confirmar isso.

RR: Era meio contraditório.

GA: Talvez ela tenha falado isso em *off*. Se tivesse sido tratado em reuniões, eu saberia, porque eu não faltava a nenhuma.

RR: Talvez ela só tenha pensado. Mas eu consegui levantar uma carta endereçada para o Zaragoza e uma carta não publicada para um jornal em que ela falava dessa ideia, a GAM que não teria acervo e se dedicaria à arte jovem.

GA: Eu não discuto a possibilidade de ter sido verdade essa proposta. Mas era contraditório se já existia um acervo. Nós tínhamos até Di Cavalcanti...

RR: Era bastante contraditório, se ela pensou em uma reserva técnica para este acervo...

GA: Será que ela não queria levantar polêmica? Será que não tem um pouco de oba oba? Essa coisas deveriam ser sempre discutidas...

RR: Na realidade, ela brigou com o museu. O MAM não a convidou para realizar a primeira montagem da exposição, que era o Panorama da Arte Brasileira de 1983 e houve alguns problemas, como o excesso de obras, obras que extrapolavam no tamanho dos painéis... Quem organizou e montou foi a Emilie Chamie, por sinal.

GA: Foi verdade, foi verdade. O que eu queria lembrar disso era que nós erramos, a comissão de arte errou. Normalmente os panoramas contavam com cerca de quarenta artistas e para você chegar nesses quarenta você tinha que convidar cerca de duzentos. Já que nem todos aceitavam participar. Mas naquela exposição a maioria aceitou pela primeira vez, inversamente. E foi um excesso. Eu me lembro da obra do

Rocha Miranda, do Luiz Áquila, que estavam sobre o bar. Mas os artistas olharam tudo com muita boa vontade. Nós estávamos muito aflitos com aquela situação toda. O museu estava preenchido aparentemente mais do que o desejado, deveria ter sido mais criteriosa a escolha. Mas foi a partir dali que fomos aprendendo a função.

Agora, essa exposição especificamente, me recordo muito bem, houve uma expectativa e uma tentação muito grande por parte dos artistas por participar do evento. Os artistas sabiam com quantos metros eles contariam para expor os seus trabalhos. Mas a colocação ficou comprometida em função dos painéis, já que a parede azul não foi usada. Nós não tínhamos dinheiro para construir paredes e foram feitos aqueles montantes...

RR: Que foram usados até 1994.

GA: Isso mesmo. Aqueles montantes foram úteis por muito tempo. Prendia-se um pouco no teto ou no chão. A iluminação que era proposta pela Lina Bo Bardi era um chão estrelado. Era muito bonito. Eu gostava muito. Mas, é claro, eu concordo que o museu mais vazio era muito mais bonito.

RR: Era o desejo dela, não era?

GA: Se estou me lembrando bem, quando montaram os painéis, nem todos caíram em uma posição como a que deveria ser obedecida no projeto. O ar condicionado. Também não tínhamos o dinheiro suficiente para a sua adequada instalação e talvez ele tenha sido subdimensionado, porque quando havia pouca gente ele funcionava bem, era agradável. Mas quando o museu estava cheio, ficava muito quente. E havia naquele espaço lugares em que ele tinha

mais ação do que em outros. Mas o que nos moveu à época era o desejo de fazer e, como não tínhamos dinheiro suficiente, pensamos em realizar o que era possível no momento. Fazer era importante. Se não era possível os 100%, fazíamos os 70%. Depois faríamos o resto. A biblioteca sempre com a Maria Rossi. Não foi fácil comprar as estantes de ferro para acomodar os livros...

RR: E sobre o jardim proposto por Lina Bo Bardi? Além dos painéis propostos originalmente pela arquiteta ele também não foi executado?

GA: Eu não fiquei sabendo do jardim.

RR: O que eu pude levantar em textos e artigos de jornais, era que no caso dos painéis, além da falta de dinheiro, houve o fato de que a direção do museu não gostou. No caso do jardim, a direção esbarrou no custo. O jardim seria bastante florido e contaria com um espelho d'água e até uma pontezinha... Era algo bem pitoresco.

GA: Eu realmente não fiquei sabendo disso. Essas situações devem ter sido discutidas em situações mais íntimas na casa do Aparício, que eu não tomei conhecimento. Mas na verdade quem decidia sobre o jardim sempre foi a Prefeitura, a administração do Parque. Eu sei que já havia o desejo de se construir um jardim de esculturas. Que é mais ou menos o que é hoje. O Aparício queria trazer a *Diana Caçadora*, que se encontrava no Parque do Trianon, por exemplo. Algumas coisas vieram na época. Mas o grande arremate foi com a última reforma. Agora está mais bonito. Antes só tinha aquelas árvores do Kleber Machado... Isto é o que estou me lembrando daquela reforma...

O museu era muito feio. Reabrir o MAM, isto sim teve um lado muito positivo para São Paulo, mesmo que a exposição não tenha sido nota dez, mas tinha bons artistas como Maria Tomaselli...

Isto aqui é um rojão!

Maria Rossi Samora

1999

Principais trechos da entrevista com Maria Rossi Samora, bibliotecária-chefe da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, do Museu de Arte Moderna de São Paulo,

concedida no dia 25 de julho de 1998. Participaram da entrevista Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Margarida Sant'Anna e Vicente de Mello.

“Tinha dia que me sentia muito só, nesta luta que é o Museu. Aí voltava no outro dia, um dia de sol, e dizia: tenho que construir essa história...”

Maria Rossi Samora, durante a entrevista.

Entrevista com Maria Rossi Samora, 25 jul. 1998, *Isto aqui é um rojão!*, Revista MAM, n. 2, 1999, p. 53–58.

Formação

Estudei Biblioteconomia na Faculdade Escola de Sociologia e Política (Fesp). Vim do Rio Grande do Sul para São Paulo, de 67 para 68. Cheguei aqui e me deparei... sabe aquele emprego de amigo? “Vá ao Colégio Sacre-Coeur trabalhar na biblioteca, que tem uma vaga”. E eu tinha mal-e-mal feito colegial... Aí cheguei no Sacre-Coeur, comecei a trabalhar e a me identificar com o assunto. Fui ser bibliotecária por acidente... Sabe quando você trabalha em biblioteca e gosta, e sente-se quase que obrigada a se formar? Não escolhi, foi por acidente. Não falei: “vou ser bibliotecária”. Não, eu queria ser química...

...Quando vi o anúncio do MAM, a única coisa que eu achava era que trabalhar com arte devia ser gostoso, bonito. Olhar para um livro de engenharia, que é com o que eu trabalhava, é muito árido, é só aquele livro teórico. A base é a mesma, trabalhando num museu ou numa firma de engenharia, mas o tipo de documento aqui é maravilhoso.

O início

Entrei no MAM em setembro de 1978, atendendo a um anúncio de jornal para bibliotecária do Museu. Como trabalhava numa firma de engenharia, e queria mudar de área, vim para a entrevista.

Na época, a responsável pela diretoria técnica — atual curadoria — era Diná Lopes Coelho; na administração, Sema Petragani; e o presidente, Flávio Pinho de Almeida. E quando vim, vi que não existia biblioteca, apenas alguns currículos de artistas, recortes de jornais e catálogos.

Eles queriam que eu tomasse conta da biblioteca e da lojinha, e eu disse não. Depois de uns quinze dias me ligaram, aceitando minha condição de só trabalhar

como bibliotecária. E aí eu vim, olhei para aquela estante que não tinha nada e que ficava na sala da diretoria... Não tinha espaço, material, não tinha dinheiro, não tinha pessoal... Eles queriam uma bibliotecária porque tinha o Panorama de Arte Atual Brasileira.

Na época, havia uma Comissão de Arte com cinco, seis membros. Cada um deles apresentava para a Comissão, por exemplo, Siron Franco, de Goiás, Vasco Prado, do Rio Grande do Sul... E onde iam buscar as informações sobre os artistas? Na Biblioteca. Mas a Biblioteca não tinha nada e a Comissão reclamava essa falta de suporte. Como iam discutir, propor, pesquisar? A Biblioteca do MAM nasceu com esse enfoque: trabalhar em cima do Panorama... Ela se preocupa muito em recolher material de um determinado artista para dar suporte para a curadoria, para as pessoas, que procuram...

Mas quando entrei aqui, não tinha nada. Comecei a escrever cartas, fazer contato, mostrar para os artistas a importância de terem um *portfólio* no Museu... Fazia intercâmbio, ligava para outras instituições, e eles começaram a enviar material. E assim foi, aos poucos, claro.

Intercâmbios, publicações, doações

Quando os diretores viajavam eu pedia para trazer material. Eles começavam os contatos e passei a escrever para as instituições e mandar material. E as instituições, vendo que eu enviava documentos daqui, começaram a enviar também.

Hoje temos intercâmbio com as principais instituições do mundo. Com os Estados Unidos, com a França, com a Alemanha... O pessoal do Instituto Goethe e do Hans Staden, quando vêm aqui, ficam

surpresos ao verem as publicações alemãs que possuímos.

Com a Espanha, com Portugal, e com muitos países da América Latina, também mantemos intercâmbio.

No começo, não tínhamos catálogos como os de hoje. Tínhamos quatro grandes exposições por ano. O Museu fazia o Panorama e uma retrospectiva, isso era sagrado...

Hoje, o fluxo de material é maravilhoso. Temos vídeo, eventos paralelos... A gama de material que consigo em cada evento é fantástica. Tem o catálogo, que é primoroso, o folheto, os *folders*, os slides, tudo isso. Antes tinha aquele tipo de catálogo — que vocês podem olhar — simples, sem muita pesquisa, que dava o nome do artista e das obras. Nem se compara, mas tinha o seu valor. Hoje, em cada evento, a Biblioteca fica rica em documentos, uma avalanche, tudo em função do evento. Tudo o que nós temos na Biblioteca reflete as atividades do museu.

Hoje, depois que vocês começaram a fazer mostras de fotografia, passei a receber coisas de fotografia de tudo quanto é lado. Então, as exposições têm muito disso: um foco de atração. Não sei se os fotógrafos têm interesse que a curadoria veja alguma publicação deles, ou se é apenas para o MAM ter seu material, ou porque o MAM é um polo... Depois que essa nova diretoria assumiu, acho que a biblioteca do MAM cresceu em torno de 60%.

Digo 60% sem medo de errar. Nesses últimos tempos, as doações foram importantíssimas também: as doações de Paulo Figueiredo, Anna Maria Martins, Tadeu Chiarelli, Milú Villela, Rejane Cintrão, Stella Teixeira de Barros, Ivo Mesquita, Maria Luiza Lacerda, que sempre trazem coisas novas de suas viagens, Annateresa Fabris,

que vem sempre com suas doações... São doações de pessoas que fizeram com que o acervo da Biblioteca crescesse com livros importantes...

O Paulo Figueiredo enriqueceu muito a Biblioteca. Quando ele se desfez da Galeria, doou todo o material que possuía, tudo da maior importância. Ele tinha tudo organizado em envelopes: sobre Ernesto Neto, Anna Bella Geiger, Lygia Clark, Nelson Leirner... E as pastas de artistas eram, muitas vezes, reduzidas. Tinham três, quatro documentos; Paulo as enriqueceu com trinta, quarenta documentos. O primeiro bloco de doações de Paulo era de documentos: fotos, catálogos, críticas. Aí veio a segunda leva, com livros de arte, catálogos, assinaturas de revistas inteiras... Ele vai para Nova York, e ainda traz material para a Biblioteca, e tem a ousadia de perguntar: “Maria, eu tenho esse livro, você quer?” Sempre que vem ao MAM para almoçar, traz novas doações, isso ocorre desde 1996, quando ele doou para o Museu parte de sua coleção de arte.

Os Panoramas

O Panorama era anual. O que dava respaldo e credibilidade ao MAM eram as retrospectivas e o Panorama. Este último, que sempre foi, e consegue ser até hoje, uma exposição que dá espaço para o artista. Era o sonho do artista ser convidado para um Panorama, ele queria fazer parte, havia uma ansiedade no ar, pelos convidados e premiados.

Quem será o convidado e o premiado? Um buxixo!

Antigamente, no Panorama, os artistas tinham que pagar o transporte, não tinha essa do Museu recolher as obras. Um dia, em uma festa, Antonio Dias chamou a imprensa e rasgou a carta-convite do

Panorama. Achava um desafio ter que pagar tudo. Nós, aqui do Museu, só ficamos sabendo pela imprensa... Nesses convites tinha o regulamento, carta-convite e três ou quatro etiquetas que os artistas deviam colocar atrás das obras. Porque as obras, nos Panoramas, ficavam à venda. Vinham as obras e ficavam mal armazenadas. Nunca roubaram nada, não tinha segurança, não tinha nada.

Aí vinha a montagem. Dona Diná, enquanto isso, atarefadíssima para fazer aquela listagem para o catálogo, as fotografias, e mandar para a gráfica. E, quando chegavam as obras, ela chamava os três meninos dela — o José, o Antônio e o Xavier. No dia da montagem era uma festa. Nós ajudávamos porque tínhamos vontade de colaborar com ela. Nós nos envolvíamos, mesmo sendo de outras áreas. Éramos incapazes de vê-la sozinha tão sobrecarregada.

Normalmente, na montagem, eram Dona Diná e os três meninos, eu e duas secretárias. E alguns artistas também. Era uma festa! Eles vinham para ver, ficavam envolvidos e, às vezes, até nos atrapalhavam.

Ah, e o pessoal da Bienal também vinha ajudar a carregar painel de lá para cá. A Bienal emprestava painel, mão de obra e a coisa foi evoluindo, mas sempre com aquele aspecto caseiro. Só agora ficou mais profissional.

E o Panorama tinha uma coisa muito gostosa. Era assim: a gente abria as obras e começava: “Este vai ganhar”, “você é tão boba, não entende de arte, não vai ganhar nada, nada...” Três dias antes da inauguração, tínhamos que deixar o Panorama impecável porque, no dia seguinte, tinha uma comissão — que não era a Comissão do MAM que vinha premiar. Convidavam críticos e, geralmente, a premiação era às 11 horas da manhã. Eles vinham, faziam

suspense, e nós torcendo... Eles voltavam: tinha dado empate! Voltavam de novo para sala. Era tudo sigiloso. A primeira pessoa que ficava sabendo quem tinha ganhado o prêmio era o artista. Isso era confidencial. Quando saía o resultado, vinha o Romulo Fialdini fotografar a obra que tinha sido premiada para fazer o cartão postal...

Na época do Aparício, as montagens eram diferentes... Ele mandava os lanches para o pessoal que estava montando, mas não participava delas. Ele vinha na hora da festa. Se a exposição abria às 8h00, 7h30 ele chegava todo perfumado, porque a gente sentia o perfume dele, da Rastro, de longe... Se tudo estava montado como ele queria, ele sorria, ficava feliz... Mas ajudar na montagem, ele não ajudava. Ele não queria nem saber se a montagem estava atrasada ou não.

Aparício tinha muita preocupação com a questão social, no sentido de passar uma boa imagem do Museu no momento das inaugurações. Ele ficava preocupado com as fotografias dos convidados e com o coquetel. O coquetel dele tinha que ser aquele coquetel. Naquela época, tinha uma *avant-première*: vinham críticos, curadores, pessoas de maior importância, expositores, jornalistas, patrocinadores. E era só com convite, e nós éramos convidados. No outro dia — sempre aos sábados —, às 10 horas da manhã, abria-se o Panorama para o público, com uma chopada. Outra coisa: era tudo servido no meio da exposição, como de costume em todos os Museus daquela época. Sinto até arrepio...

Dona Diná Lopes Coelho

Dona Diná fazia tudo, era tudo centralizado nela. Hoje não funciona assim. Não estou dizendo que era certo, mas era tudo centralizadíssimo. A gente executava as

ordens, e ela não deixava passar um erro. Eu aprendi muito com ela, era uma pessoa minuciosa, me ensinou muita coisa.

Foi ela quem elaborou as fichas do acervo. E essas fichas, eu não sei como se salvaram... O único trabalho de fichamento do acervo que resistiu foi o de Dona Diná.

Isso sem dizer que teve uma pessoa que trabalhou no acervo, não faz muito tempo, e que, depois de passar a limpo o livro de tombo(!), me perguntou se eu queria ficar com o livro velho, senão, ela iria jogá-lo fora! Dona Diná trabalhou muito pelo MAM, mas isso até 1982, quando foi mandada embora pelo Dr. Aparício Basílio da Silva, por causa de uma rixa pessoal.

Para mim, uma injustiça e um desrespeito por tudo que fez naquela época para o Museu.

Dona Diná foi mandada embora. Um dia, às 5 horas da tarde, eis que entra uma pessoa do cartório — mandada pelo Aparício — que lhe entregou a sua demissão. Eu pensei que não teria forças para ir para casa nesse dia, de tanta tristeza pela injustiça que acabara de presenciar. Demitida, literalmente...

O MAM depois da saída de Dona Diná

Depois da saída de Dona Diná, Sema Petragnani ocupou o lugar dela. Mas acabou deixando o posto depois de um ano e meio, e assim que acabou a reforma da Lina Bo Bardi. Então, a Ilza Leal Ferreira ficou dez meses, porque isso aqui é um rojão...

O Aparício tinha um gênio difícil e, às vezes, tinha ataques de estrelismo e não permitia, em momento nenhum, que alguém lhe fizesse sombra. O Aparício tinha essas coisas, que valeu também a demissão da Valú Ória. Depois da Valú, entrou o Milton de Andrade, que ficou só três meses e foi demitido. Em seguida,

entrou Denise Mattar. Ela conseguiu ficar aqui até 89. E, no dia da inauguração do Panorama 89, ela pediu demissão.

Decadência do MAM

O Aparício sofreu um enfarte, o Museu ficou acéfalo. Foi a decadência total que durou do final de 89 até 91. Não teve crise pior. Aparício enfartado e todos os benefícios e leis de incentivos suspensos pelo presidente Collor.

Depois que a Denise se demitiu, entrou no lugar dela a Maria Luiza Librandi, que ficou muito pouco tempo. Depois o Pieter Tjabbes, que organizou o Panorama sobre papel, de 1990...

Quem organizou o Panorama de 91 foi a Isabella Prata. Um Panorama sem catálogo devido aos poucos recursos. Ela foi convidada por Camila Duprat que, na época, acumulava duas funções, de diretora técnica e de gerenciamento da lanonete do Museu.

O Eduardo Levy, presidente que substituiu o Aparício, ficou um tempo sem contratar ninguém para o cargo de diretora técnica. Foi para os Estados Unidos em tratamento médico por dois meses. O Museu passou por momentos difíceis!

Posteriormente, no lugar de Camila Duprat foi contratada a Gloria Motta, que só ficou três meses e depois foi substituída por Maria Alice Milliet, que deu início a uma fase promissora do MAM.

O apoio do Museu à Biblioteca

Hoje eu tenho amplo apoio! Antes não, eu trabalhava quase que sozinha, me esforçando ao máximo, e ainda não conseguia executar todas as tarefas que a Biblioteca exigia... Hoje tenho apoio pessoal, equipamentos e até uma verba, ao contrário daquela época. Quantas vezes

eu deixei de trabalhar em meu setor para atender outros!

A Biblioteca, o acervo do Museu, a documentação

O acervo, sabem onde era guardado? Na manutenção, coberto por um plástico. Você pensa que era isso o que é hoje? Era uma sala enorme, um galpão, umas baias horrorosas de madeira... Um lugar onde os funcionários faziam suas refeições, tomavam café, fumavam, sem o menor cuidado... Hoje, quando eu vejo as obras tão bem arrumadas... Meu Deus!

Nós, uns poucos funcionários, estávamos envolvidos com essa questão da conservação. O José, o Antonio, o Jacó, que morreu, e eu... Chamavam a gente de “vigas do Museu”. O próprio Aparício foi quem nos nomeou de “as vigas do Museu”. Um adjetivo que nos envaidecia e que, ao mesmo tempo, temíamos... Um dia, entramos nesse tal galpão e encontramos aquela obra com peixes, do Di Cavalcanti, separada... Começamos a ficar de olho: “alguém vai roubar”. Acho que vazou a informação que queríamos pegar o gato que pretendia levar os peixes... porque ele não apareceu. Toda vez que, estando com o Zé, vejo a pintura e pergunto para ele “Zé, você lembra?” Ele estava separadinho... Estranho, muito estranho, lá no canto... E nós esperando o pulo do gato...

... Um dia, eu vi um monte de jornal e de pastas jogadas, cheios de cupim. Fui pegá-los. Isso foi em 1982, antes da reforma da Lina Bo Bardi. Então, falei “acho que isso deve ser alguma coisa. Antônio, me ajude, leve isso lá para trás”. Era um monte de pastas com recortes de jornais, cartas autografadas, um monte de coisas. Aí levei para a Biblioteca e fingi que eram do acervo. Voltei lá e falei: “Isso aqui é da

Biblioteca, ninguém pega”. E as pessoas nem se davam conta...

Ali achei cartas de artistas, manuscritos de pessoas convidadas para os Panoramas, vários documentos, catálogos, fotografias... Tudo ia para o lixo, com certeza...

Dentro das pastas estava o histórico que fui juntando e formando a história do próprio MAM. A vida do Museu foi formada assim.

As pessoas não davam a menor importância, não estavam preparadas. Durante a reforma de 1995, também queriam jogar fora algumas caixas que estavam no mezanino. “Vocês vão jogar? Ponham tudo num contêiner e levem para a Biblioteca.” Nesse mesmo ano, no Dia dos Pais, eu estava em casa e a Milú me liga: “Maria, sabe onde foi estourar um cano? Na Biblioteca, em cima do arquivo...” Mesmo assim, eu consegui salvar muita coisa.

Para vocês verem a importância que as pessoas dão aos documentos... Hoje o arquivo é um patrimônio da Instituição...

Relação da bibliotecária com o usuário

Eu vejo que as pessoas se espantam quando chegam aqui. Acho que elas têm uma visão determinada de biblioteca... E quando começo a conversar, acho que pensam: “Nossa, que diferença! Tem tudo e é de livre acesso...” A pessoa pede uma coisa, nós damos um algo mais. Não é tudo na Biblioteca que é aberto. Há muitas coisas confidenciais. Se um museu deseja o endereço de um artista é óbvio que eu vou dar, é do interesse do próprio artista. Agora, se um usuário quer o endereço do artista para um trabalho, é claro que eu não vou ceder...

Eu fiz muita amizade com diversos artistas, nesses anos todos... O Volpi veio aqui na exposição em comemoração aos seus

90 anos. Ele já estava muito mal, bem velho... Foi a última vez que veio ao MAM. Mas, antes, ele vinha muito, com o seu cigarão, sua calça cáqui, o tênis, aquela camisa xadrez... E ele era uma pessoa simples não fazia muitos comentários, ele ouvia e observava...

O Rebolo vinha conversar com a Dona Diná. Como a Biblioteca ficava lá na frente, eu convivia muito com os artistas e com a diretora. Lembro da Mira Schendel... Um dia, ela veio com a sua secretária em um Panorama e fez os desenhos diretamente em um painel. No outro dia, ela veio para concluir o seu desenho e, imagine... a Mira Schendel disse: “Maria, vem cá”... Tinham pintado novamente o painel em cima do trabalho dela achando que aqueles desenhos não eram obras de arte... Ela chorou, eu chorei também...

É engraçado, mas, nos anos 70, os artistas eram generosos e carinhosos. Quando nos viam, nos presenteavam com um desenho, uma gravura... Tenho Volpi, Rebolo, Giselda, Milton Dacosta, Maria Bonomi, Darcy Penteado, Alberto Teixeira. E tudo autografado.

Um dos momentos mais difíceis que passei aqui foi quando morreu o Aparício, foi um golpe muito duro. Isso sem contar que nos fizeram trabalhar, depois de passarmos a noite aqui no Museu, no velório. Apesar de ser “genioso”, nós nos envolvemos emocionalmente com ele. Afinal, trabalhamos juntos durante dez anos.

Um momento feliz

Agora, o momento mais alegre que passei aqui foi quando houve a reforma do MAM, em 95. Fiquei feliz quando escutei as primeiras marteladas! Há um episódio marcante, quando a Milú assumiu o MAM: um dia, ela chegou, eu ainda nem sabia

quem era ela: “Quem é Maria?” “Maria sou eu, quem é você?” “Eu sou Milú”, com aquele sorriso bem discreto. Estávamos na Biblioteca, antes da reforma, que é bem diferente de hoje. Ela chegou e falou assim (foi o momento mais feliz para mim): “Vem aqui, Maria. Eu gostaria de saber sobre o MAM”. Aí eu comecei a contar para ela das goteiras, da falta de equipamentos, e disse: “Isso aqui é um rojão!”

Quase dei meus pêsames. Então, Milú saiu comigo e fui acompanhando ela. Ela olhava tudo, e eu fui pensando: “você não sabe o que te espera”. Pensei, juro por Deus que pensei que ela não iria conseguir, porque os problemas do MAM eram grandes demais.

A Milú começou a agitar. Chamou a arquiteta e um dia pediu que eu fosse na sala dela. Eu não acreditava que aquilo seria executado.

Um belo dia, não sei exatamente o que estava acontecendo aqui no restaurante, talvez um aniversário, pois era em maio. Nesse dia, ela virou para mim e disse: “Maria, você sabe de uma coisa? Segunda-feira vou começar a reforma do MAM, lá atrás”. Me deu uma felicidade tão grande, eu não queria acreditar!

Quando chegou segunda-feira, escuto os martelos quebrando. “Vai acontecer!” Foi me dando uma felicidade tão grande, tão grande, que você nem acredita!

Reforma da Biblioteca

No final da reforma de 95, eu não me conformava, porque a Biblioteca ainda não tinha sido reformada. O restaurante ficou bonito; o acervo já tinha recebido apoio da Fundação Vitae, em 1993, na época de Maria Alice Milliet...

Chamei uma estudante de arquitetura da FAU, cursando o quarto ano, para me

ajudar a fazer a planta... Íamos iniciar os trabalhos, mas, como iria começar a montagem da mostra “15 artistas brasileiros”, tivemos que esperar...

Bom, nós fizemos o projeto ideal, que ficou orçado, na época, em R\$ 120 mil. Eu tinha medo que a Milú pensasse que algumas coisas pudessem parecer supérfluas, embora não fossem... Quando o projeto ficou pronto, cheguei para ela e disse: “Milú, aqui está o projeto. Se você quiser cortar, você corta, mas nós queremos isso. Essa é nossa ambição...” Dois dias depois, ela me procurou e disse: “Maria, pode executar, você já tem o dinheiro”. Esse foi um momento de felicidade tão grande, mas, ao mesmo tempo, senti um pouco de medo... Trinta dias depois a Biblioteca estava linda e maravilhosa... Milú entra na Biblioteca e vejo em seu rosto uma expressão de total espanto... E, além disso, Milú tinha conseguido o patrocínio da Embratel e pagou todas as contas!

A razão da Biblioteca do MAM chamar Paulo Mendes de Almeida

O nome “Paulo Mendes de Almeida” para a Biblioteca do MAM foi uma espécie de golpe, no bom sentido. Um golpe que, infelizmente, ainda não deu certo. Paulo Mendes de Almeida foi um crítico e um dos diretores mais atuantes do Museu, nos anos 70. Ele escrevia sobre arte. Era um amante da arte e do Museu.

E o Museu aproveitava muito isso, era um ganho. E sempre que escrevia uma matéria, ligava da casa dele para mim e falava: “Maria, você me manda tal catálogo que eu não tenho”. Dizia também: “Maria, gosto tanto da sua prontidão, você tem tanta identificação, cuida tão bem da Biblioteca que, quando eu morrer, quero

que minha coleção de catálogos venha para cá”. Ele dizia isso no meu ouvido.

Quando morreu, a gente fez primeiro uma pequena homenagem, botamos o nome dele na Biblioteca e convidamos Dona Cida, a viúva, para sensibilizá-la para a doação. Mas quem disse que ela doou? Aí, sabe o que aconteceu? Todo mundo vinha aqui e dizia: “Maria, você não acredita no que vi: os catálogos do Paulo num sebo...”

Toda vez que falo nisso, lembro-me dele... Mas a sua viúva não mandou, porque o seu filho era contra essa atitude de doação, o que não acho errado. Mas ela podia fazer uma oferta, e a gente negociaria a compra, porque o trabalho intelectual também tem preço... Eu vejo também por esse aspecto, não precisa ser de graça... Mas eu ainda não perdi a esperança...

O Centro de Estudos Luís Martins

O Centro de Estudos Luís Martins será, no futuro, um novo polo de pesquisa. O material está sendo processado por Cristiana Bertazoni Martins, historiadora e mestrande da USP. Ele foi doado pela viúva Anna Maria Martins, e por sua filha, Ana Luisa. Anna Maria estava um pouco apreensiva quanto ao tratamento que daríamos ao material doado — fotos, manuscritos, revistas, catálogos, cartas, recortes de jornais —, mas quando, em sua visita à Biblioteca, constatou o que estamos fazendo aqui...

Novos projetos para a Biblioteca

Acho que, apesar da reforma recente, a Biblioteca está crescendo muito, e já está sem espaço... Mas eu não quero sair do Museu. A Biblioteca só tem essa força, só consegue ser o que ela é, porque está inserida no contexto do Museu. E eu não quero que aconteça com ela o que

acontece em alguns lugares, quero que ela vá crescendo dentro e com a Instituição. A Biblioteca é parte do Museu, ela é o suporte do MAM...

Hoje, o maior problema da Biblioteca é o fato de ela ficar dentro da área de exposições. Uma área de exposição não é brincadeira: você tem todo um sistema de segurança, as pessoas têm que pagar... Eu gostaria que ela tivesse uma entrada independente, uma entrada no Museu só para a Biblioteca...

E queria que a Biblioteca tivesse também uma sala só de Internet, código

de barras, sistema de segurança, cabines individuais para pesquisa, para o usuário entrar lá com o seu *laptop*, com luz direcionada... Mas tudo isso precisa de espaço... Espero que a Biblioteca do MAM cresça cada vez mais, e que ela consiga ampliar o seu acervo, atingir um grande número de usuários qualificados. Não quero quantidade, quero qualidade!

... Que ela continue a cumprir seu papel na sociedade, dentro da Instituição, sempre servindo e gerando informações, porque o papel de qualquer biblioteca é gerar informações!

Inauguração do novo MAM

Aparício Basílio da Silva

1983

É com satisfação que em nome da diretoria entrego ao público de nossa cidade as novas instalações do Museu de Arte Moderna, espaço este brilhantemente reformulado pelo projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e sua equipe.

Em primeiro lugar é necessária uma justificativa: o Museu não tinha condições físicas de continuar nas precaríssimas instalações anteriores; os riscos de deterioração e mesmo destruição eram muito grandes. Dessa conclusão partimos para

uma outra que foi a de reformular o espaço esteticamente e com maior aproveitamento. A luta foi árdua — quase uma guerra —, mas a primeira grande batalha já foi ganha. Outras virão, mas tenho a convicção de podermos contar, novamente, com o grande número de amigos e aliados que o Museu já conquistou. Até nas sociedades mais desenvolvidas esse apoio é fundamental, pois a luta é contínua. Faremos novas campanhas, uma delas para obter sócios de diferentes categorias: beneméritos, jurídicos, estudantes etc. Agora esta campanha se justifica; o MAM amplia suas atividades nesse novo espaço onde, além de exposições organizadas em ritmo mais dinâmico, teremos a biblioteca, o *atelier* de artes funcionando permanentemente e o auditório. Um museu sem auditório não

passa de uma galeria de exposições. Queremos atrair um público mais amplo e diversificado, teremos uma divulgação bem planejada e eficiente. O MAM será um centro cultural atraente para o próprio público do Parque Ibirapuera, através de várias atividades a que tenha acesso. Já realizamos uma experiência nesse sentido: oferecemos o tapume da obra, durante a reforma do museu, para ser pintado pelas crianças, aos domingos de manhã. O resultado foi excelente e, baseados nisso, organizaremos outras atividades desse gênero.

Meus agradecimentos pessoais a todos os companheiros de diretoria, coesos, ativos e objetivos. Em especial ao vice-presidente José Zaragoza, que tanto trabalhou na campanha de fundos como na da construção; à nossa incansável diretora técnica, Sema Petraghani, que se dedicou de corpo e alma ao museu; à Ilsa Leal Ferreira, que foi contratada para organizar e tratar da restauração do nosso tão sofrido acervo, e que acabou sendo nossa conselheira nos mais variados assuntos; ao então prefeito Salim Curiati que por intermédio do seu Secretário de Cultura Mario Chamie, grande aliado do museu, nos deu a verba substancial para o início da empreitada; à arquiteta Lina Bo Bardi, que nos doou o projeto e foi incansável no seguimento do mesmo; e à nossa principal aliada, a Construtora Moraes Dantas, que, além da eficiência, precisão e rapidez, usou de todo o seu prestígio comercial para conseguir reduzir o custo ao máximo, sem o que não teríamos alcançado nosso objetivo. Seu titular, Eduardo Moraes Dantas, hoje faz parte da nossa Diretoria, um grande e generoso aliado. À Comissão de Arte, que dedicou seu tempo e seu trabalho com entusiasmo e objetividade e compreendeu perfeitamente as posições e anseios da

Diretoria, o que resultou nessa exposição inaugural, o Panorama de Arte Atual Brasileira. Quando esta comissão foi convidada, só uma condição lhe foi colocada: a de manter os Panoramas de pintura, escultura, desenho e gravura e também as Trienais de tapeçaria, fotografia e publicidade, atividades já tradicionais do Museu.

Nos nossos planos, além de toda uma programação para o auditório (outro nosso desafio), que incluirá música erudita e popular, apresentações teatrais e de dança, cursos e palestras, projeções cinematográficas, vídeo etc., estamos também preparando um livro que reconstituirá a história do Museu de Arte Moderna desde a sua fundação em 1948, e também um catálogo, de seu acervo. Pretendemos ainda editar ao menos um livro por ano e publicar catálogos, uniformizados; nossos boletins serão mensais para os associados e entidades culturais e assim nossa programação será regularmente noticiada.

Faremos convênios para exposições de nosso acervo em outros espaços, convênios esses já iniciados com o SENAC e com a Fundação Cultural de Curitiba. Queremos que o nosso acervo seja amplamente divulgado. Já temos duas representantes no exterior, Fernanda Hafers, em Nova York, e Clelia Toledo Piza, em Paris, para intercâmbio com as instituições culturais desses dois países. Pretendemos tornar o museu aberto a novas iniciativas tanto nacionais como de fora, tentando projetá-lo a nível cosmopolita. Temos planos de aproveitamento do espaço externo do Museu: estamos organizando, sob a marquise, uma feira onde as galerias e editores de arte poderão vender livros, catálogos, publicações, desenhos, gravuras e aquarelas. Temos planos do Museu móvel levando exposições nossas para a periferia e outras

Aparício Basílio da Silva, Inauguração do novo MAM, em *Panorama de Arte Atual Brasileira: Pintura 1983*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, s.p.

idades. Junto com a Paulistur, pretendemos fazer exposições em grandes *outdoors*.

Temos já programadas, para 84, exposições de grande porte, como a da Coleção Gilberto Chateaubriand, além de uma retrospectiva de Victor Brecheret, que esperamos venha a ser a pedra fundamental para a formação do Museu Brecheret, uma necessidade premente. Raros são os países que tiveram um escultor de seu porte em sua época. Faremos uma grande exposição das aquarelas e dos desenhos de Lívio Abramo, que está comemorando os seus 80 anos. Do Governo, esperamos o que nos é devido, nem mais nem menos do que as outras entidades. Dos amigos esperamos recursos para a formação de um fundo que sustente e dê continuidade ao museu, o

famoso *endowment* americano, indispensável a um museu ativo. Enquanto a lei do senador José Sarney não se concretiza, aceitaremos doações em dinheiro com o fim específico de novas aquisições; já recebemos algumas doações importantes. Sobretudo, queremos agradecer à grande colaboração dos meios de comunicação através da imprensa, do rádio e da televisão, sem o que nunca teríamos tido essa tão grande penetração. E finalmente ao carinho, força e mesmo torcida que sempre encontramos em toda esta cidade de São Paulo. Esperamos que todos se sintam gratificados, assim como nós nos sentimos, com a abertura de nosso lindo Museu, que hoje entregamos ao público.

A ambição do MAM

Aparício Basílio da Silva

1989

Quando assumi a vice-presidência e depois de muitas atribuições a presidência do Museu de Arte Moderna, não sabia exatamente a barra pesada que iria enfrentar, isso apesar de ter passado anos no conselho deliberativo e na diretoria executiva da entidade, e por mais que me

interessasse pelos seus problemas, a visão passa a ser completamente diferente quando se tem a total e direta responsabilidade, porém as experiências anteriores me valeram muito no sentido de que sabia razoavelmente bem o que não deveria ser feito e que uma completa reforma física era premente, não só em termos práticos e funcionais como também estéticos, aquele museu triste em seu galpão, que fora construído para uma feira provisória, não atraía ninguém. Enfrentei a oposição do então presidente, previa ele na época, infelizmente com muito acerto, os anos negros que o

Aparício Basílio da Silva,
A ambição do MAM, em *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 165–168.

país e o mundo iriam enfrentar. E foi só com a cara e a coragem que conseguimos levantar os enxutíssimos fundos para a reconstrução. Desde essa época, comecei a aprender o que seria lidar com o poder. Poder?!? Quando o então tesoureiro José Bonifácio Coutinho Nogueira me perguntou se esse era o meu primeiro contato com o poder, se era a primeira vez que eu dirigia uma instituição pública, não pude deixar de dar uma gargalhada. Poder??? Mas dirigir um pequeno museu é ter poder? O tesoureiro continuou então muito seriamente a explicar que por menor que seja esse poder ele sempre provoca as mais variadas e muitas vezes abjetas reações. Aprendi isso na pele, eu que nunca tinha visto uma carta anônima, quanto mais ser vítima de uma, me vi no alvo central, de uma nem tão anônima *circular* que foi apresentada a toda a diretoria e ao conselho. Desse episódio só posso dizer que o choque foi grande, ingenuamente ainda não podia acreditar que as pessoas com um certo padrão cultural pudessem descer tão baixo para defender seus pequenos e medíocres interesses, e quando os primeiros ataques pela imprensa chegaram, sendo que o primeiro de todos foi por esse jornal, feito pela então titular da crítica de arte, fiquei realmente aturdido, mas não tão surpreso; já tinha a firme convicção de que os fatos acabariam por enfraquecer e derrubar tão tenebrosos e categóricos vaticínios e que, com o tempo, só eu com minha já um pouco famosa memória mesmo assim por ser a parte atingida diretamente, ninguém mais se lembraria desses levianos ataques feitos por essa gentinha que cada vez menos encontra seu lugar ao sol, porque igual a história de urubu e as lendas do escorpião “eles”

acabam mesmo se autodestruindo. Mas eu com a minha santa ingenuidade não entendia o porquê dos ataques dirigidos a um grupo tão trabalhador e acima de tudo tão desinteressado, aprendi na época com o nosso tesoureiro que, apesar de ser algumas vezes pródigo com minhas próprias finanças, deveria ser rigorosamente ascético com as públicas e que nunca se deveria administrar nada publicamente sem uma seríssima e comprovada assessoria econômica, e hoje posso tranquilamente dizer que nossas finanças estão sempre tão claras e atualizadas que, se eu renunciasse à presidência do museu, não precisaria nem passar por lá, tal confiança temos na nossa assessoria, para pegar uma pasta sequer, pois tomei o cuidado de tirar cópias em xerox do que julguei necessário ter em meu arquivo particular, deixando toda a minha correspondência em relação ao museu arquivada lá mesmo. É com esse espírito de parcimônia e economia essencial que temos uma enxutíssima folha de pagamento de só 19 funcionários, que com sua dedicação abnegada, conseguimos reconstruir lindamente o prédio, sendo que se pode dizer com toda a tranquilidade que temos a sala de exposições mais bonita da cidade; “what a beautiful space” é a exclamação usual dos curadores e diretores de instituições internacionais que nos visitam. Criamos também, do que era antes apenas um pequena estante, uma biblioteca com quase 9 mil volumes, onde os estudantes podem ter uma boa e ampla visão da arte contemporânea internacional, temos até avaliações da imprensa especializada declarando que somos a melhor biblioteca de arte de São Paulo. Nosso acervo está dignamente instalado em uma razoavelmente

segura sala com temperatura e sobretudo umidade controladas, sendo que o desumidificador retira diariamente quatro litros de água dessa sala. Com o grande auxílio da Lei Sarney e o patrocínio de prêmios de aquisição em nossas mostras, acrescentamos mais de 300 peças ao nosso acervo, só esse acréscimo está avaliado em mais de dois milhões de dólares. Sendo que só o rei da Espanha nos doou um muito raro e precioso livro *Os direitos do Homem*, ilustrado por grandes nomes internacionais. Criamos um departamento de Artes Gráficas, pois apesar de esse ser um segmento da arte em que o brasileiro é particularmente dotado, são muito raras as instituições que apoiam os nossos desenhistas, gravadores e artistas gráficos em geral, sendo que um dos motivos é que o comércio especializado considera o desenho e a gravura artes menores por terem menor valor e menos interesse comercial. Esse departamento se autofinancia graças ao seu clube de gravura, no qual seis gravuras de alta qualidade são entregues aos sócios por ano. O espaço destinado a esse departamento está sendo reciclado e ampliado e o seu patrocínio está praticamente acertado. Desde a reconstrução do museu sempre digo que um museu sem auditório não é museu, é uma galeria, infelizmente o projeto do auditório ainda não se concretizou e continuamos sendo uma boa e grande galeria. Esse é um dos principais motivos por que tenho me candidatado seguidamente a continuar na presidência, pois não vou considerar minha missão terminada enquanto não entregar o auditório pronto, também nesse caso estamos com boas esperanças, pois os entendimentos com um patrocinador estão em andamento.

Desde o começo da minha gestão não tivemos praticamente apoio governamental, só quando Mário Chamie era secretário de Cultura municipal nos apoiou na reconstrução, e os sucessivos secretários de Cultura, tanto municipais como estaduais, ignoraram completamente o museu. Uma única exceção foi a de Jorge Cunha Lima, que nos deu um certo apoio, dentro de suas limitações. Outro único apoio, essa vez bem mais considerável, veio do Ministério da Cultura, na gestão do ministro Celso Furtado, e foi assim que pudemos realizar algumas importantes exposições.

Todo o mais foi conseguido a muito duras penas na iniciativa privada, que ainda é *muito* cautelosa e por conseguinte *muito* parcimoniosa, mas apesar desse quadro todo conseguimos uma boa programação para o museu, não diria com o garbo pretendido, porém com uma boa dignidade alcançada. O MAM tem uma ambição que já existia muito antes da minha gestão, pretendemos a posse do prédio da Prefeitura, que é a grande intrusa no parque; essa intrusão foi reconhecida por todos os sucessivos prefeitos, porque desde o projeto de construção do Parque Ibirapuera, isso no princípio dos anos 50, quando a Bienal ainda era uma atividade do Museu de Arte Moderna, o prédio em questão era destinado a ser a sede do museu e foi lá que se realizou o maior evento internacional de artes plásticas desse século, que foi a Bienal do IV Centenário (os prêmios de seguro cresceram de tal forma que um evento daquele porte se tornou impossível), e o prédio foi logo após requisitado pela Prefeitura. Essa aquisição nunca foi considerada legítima por ninguém, usuários, prefeitos, todos sempre foram unânimes nessa

questão, sendo que na época do prefeito Miguel Colasuonno, ele chegou a *doar* o prédio ao museu por *lei*. O prefeito Mário Covas preparou um estudo detalhado do aproveitamento do prédio pelo museu e então o prefeito Jânio Quadros também nos fez a promessa de doação, caso algum desses conseguisse retirar a Prefeitura de lá. Como isso nunca aconteceu, caducaram-se as leis e as promessas. Mais uma vez fomos com paciente tenacidade pedir o prédio à prefeita Luiza Erundina de Souza,

isso caso ela consiga esse famoso intento, pois tanto a Prefeitura como a Prodam e as terríveis feiras comerciais agredem, perturbam quando não destroem fisicamente a tão necessária tranquilidade do parque. Vamos aguardar que esse milagre aconteça e que ao parque seja devolvida a sua vocação de cultura e lazer, ficando livre de gabinetes administrativos e do comércio de feiras.

A luta no MAM

Aparício Basílio da Silva

1984

Quando aceitei a vice e depois a presidência do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sabia que enfrentaria um sem-número de dificuldades, uma verdadeira luta, mas luta é uma palavra um pouco desvirtuada e não suficientemente forte para definir as batalhas diárias que são enfrentadas. A definição é muito mais de uma guerra cotidiana e constante e desafiante, com apoios muito relativos, pois o país encontra-se na sua pior crise da história, os governos praticamente arruinados e muitas vezes sem discernimento para empregar suas poucas verbas, o empresariado passando já grandes

dificuldades, atolados até o pescoço nos seus problemas e com pouco interesse cultural, os banqueiros ainda resistentes em investir no ramo da arte e da cultura, nossos pedidos atendidos às vezes em um décimo da pretensão, às vezes em nada. A pedinção constante, as cartas na maioria das vezes sem resposta, a energia tendo que ser multiplicada inúmeras vezes, a dificuldade pela formação empresarial em assumir compromissos sem saber como cobri-los, uma tenacidade sempre necessária, uma energia que poderia estar canalizada noutros setores, fases de esmoecimento, felizmente ainda curtas, algumas poucas vizinhas miúdas de setores absolutamente inertes porém irritantes como todas as vizinhas, com suas critiquetas sem nenhuma objetividade ou construção,

Aparício Basílio da Silva, *A luta no MAM*, *Casa Vogue*, mar. 1984, em *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 144–146.

tudo isso num dia a dia intenso, os erros, os desacertos, e a irritação e a autocrítica que consequentemente isso provoca, e sobretudo a experiência de trabalhar em conjunto, de depender muitas vezes de seus colegas de diretoria, experiência inteiramente nova para uma pessoa que nunca teve um patrão, que sempre se desenvolveu na mais completa e total independência, a exposição às falhas muitas vezes por motivos alheios a sua vontade, obstáculos muitas vezes ilógicos e por causa disso de difícil transposição, e todo esse mar de dificuldades. Mas, como toda moeda, tudo isso tem o seu reverso; a compensação e carinho de seus companheiros de luta, a dignidade e tenacidade desses mesmos companheiros, o sentimento fraterno de luta compartilhada, decisões apoiadas, a boa disposição dos setores mais esclarecidos da comunidade, o apoio forte dos artistas, e o orgulho dessa comunidade em ter um Museu à altura do nível de vida da cidade e dos seus padrões estéticos, o estímulo dos jornalistas mais esclarecidos, viajados e sobretudo interessados na solução dos problemas — tudo isso serve de estímulo, munição para essa guerra, alimento para que se continue na batalha e se enfrente os problemas de pé e com passo seguro para uma melhor solução possível. Pois, apesar de as bases terem sido lançadas, os alicerces fundados e uma boa parte do trabalho apresentável, o caminho a percorrer é árduo, e com alguns recursos já esgotados e outros de difícil abertura, fica sempre mais árduo. Já nos chamaram de ambiciosos e evidentemente o somos, pois sem sonhos, ambições e otimismo, enfrentados corretamente, nada é construído. Essa ambição tem tempo determinado, só

temos mais dois anos para completar o iniciado, isto é, consolidar a infraestrutura dando-lhe uma característica de um Museu vivo, alegre, bonito e sobretudo muito atuante, sem limitações provincianas e com seu umbigo devidamente cicatrizado, abrindo-se além de barreiras e fronteiras, um digno representante da comunidade que o criou com esse verdadeiro espírito bandeirante: cedendo generosamente seu acervo ao maior número de mostras itinerantes possível, ampliando o maior número de espaços, dispondo para isso de todo o seu *know-how*, procurando cada vez mais dar uma função didática em todas as suas mostras, procurando dar um conhecimento mais completo de artistas muitas vezes esquecidos, mas também abrindo espaço para os jovens, como é o caso da atual exposição da talentosa Lidya Okumura, mostrando coleções e acervos até agora inéditos ao nosso público, como a prestigiada coleção Gilberto Chateaubriand. Foi dada continuação e aperfeiçoamento às nossas tradicionais exposições, que são os Panoramas de Pintura, Escultura, Desenho e Gravura, que se sucedem a cada três anos, continuando com as Trienais, agora transformadas em Quadrienais após a criação da “Quadrienal do Humor” — evento esse necessário por ser o Brasil um dos países que têm artistas fortes nesse setor, sendo o senso de humor uma característica do povo brasileiro (graças a Deus!) —, que sucederá as já tradicionais de Tapeçaria, de Fotografia e a também há muito tempo projetada e sonhada “Quadrienal da Publicidade”. Tudo isso procurando dar o melhor aproveitamento racional ao nosso restrito espaço e com tantas outras exposições já programadas,

programação essa que já adentra o calendário do próximo ano. As inúmeras campanhas para levantamento dos necessários fundos, como a estreia de *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, a premência de se acabar o auditório, empreitada essa que sozinha já requer um grande vulto de trabalho e fundos, a campanha do ar-condicionado, outra necessidade principalmente na sala do acervo para a devida conservação, a instalação apropriada da referida sala ainda em execução, a programação de cursos alguns já em andamento, a sua realização comprovada pelo grande número

de interessados, tudo isso tendo que armazenar uma enorme dose de paciência tanto pela lentidão dos processos entravados nas barreiras culturais e econômicas quanto da nossa consequente limitação estrutural. Todas essas emoções contraditórias são recompensadas com esse sentimento único, essa realização estranha que é a de se ter feito alguma coisa para o bem comum e já se ter abalado (muito pouco, é verdade) essa total independência cultural da maioria dos brasileiros.

Aparício Basílio da Silva

E a guerra continua com mais garra

1984

Há exatamente um ano, escrevi aqui sobre meus problemas, vicissitudes, esperanças e realizações na presidência do MAM. Andrea Carta convidou-me agora para dar continuidade ao depoimento e aqui estou outra vez a falar sobre o assunto.

Pois é, a guerra continua com trincheiras, andaimes e capacetes, e continuo firme nela. As vizinhas discordantes tentaram

levantar o tom, mas foram devidamente silenciadas. Viajei muito fazendo exposições por aí afóra; duas no Uruguai, três na Itália, uma coletiva, onde meus companheiros eram nada menos que De Chirico, Dalí, De Pisis, Manzu, para nomear alguns. Lá, sou chamado de maestro e nem tomam conhecimento de que sou também industrial e presidente de um museu. Fui acusado de me valer de minha posição para me promover internacionalmente! Santa ingenuidade! Os convites e intervenções dos amigos do Itamaraty eram muito anteriores à minha posse. Felizmente, tenho muito bons amigos, que gostam e respeitam meu trabalho, e conhecem as

Aparício Basílio da Silva, *E a guerra continua com mais garra*, *Vogue*, mar. 1984, em *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 147-148.

pessoas certas nos lugares certos. Fiz uma exposição no museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e foram três anos de negociações. Datas e, evidentemente, a distância geográfica, mais a diferença de fuso horário atrapalham muito.

Esse ano, estou indo pelo mesmo caminho de viagens e exposições, por isso sinto não poder dedicar mais tempo ao museu. Só na Argentina, tenho exposições em três museus. Espero que em minha ausência as coisas não se compliquem mais. *Le chat absent, les souris s'amusent.*

Mas, amolações à parte e passadas, o trabalho está sendo realizado de maneira calma, segura e serena, com o número de aliados aumentando, a campanha do ar-condicionado que foi um sucesso, temos procurado sempre retribuir as gentilezas recebidas; e o nosso ar-condicionado é o resultado disso. Na reabertura do museu, a Standard, Ogilvy & Mather doou-nos um prêmio, e em retribuição oferecemos o espaço do museu para a festa de cinquenta anos da Standard. Foi uma festa linda! Mas naquela noite, o termômetro registrava 33 graus!!! Um calor insuportável, e o presidente Favoco Correa, muito diplomaticamente, lançou uma campanha para angariarmos o fundo necessário para a instalação do sistema de ar-condicionado. A campanha foi um sucesso, e mais do que isso, uma aula de como elas devem ser feitas: sempre aprendendo. Mais uma etapa vencida, e nós sem fundos outra vez. E eu que tinha resolvido não fazer nenhuma *première* por causa da trabalhadeira que isso dá, quando a querida amiga Tônia Carrero ofereceu-me a estréia de *A Divina Sarah*. Não titubeei e aceitei imediatamente. Conseguimos lotar a casa e

Roberto Maksoud recebeu para um *cocktail* após o espetáculo. Alice Carta ajudou muito e tivemos uma estreia à moda antiga, como nos tempos do TBC, com gente bem educada, bonita e cheirosa assistindo ao espetáculo.

Apesar de todas essas guerras, guerrilhas e dificuldades estamos com uma ambição maior. Fomos ao prefeito Mário Covas – que já votou uma lei para o Parque Ibirapuera voltar ao seu destino original, ou seja, dedicado somente à cultura e lazer – pedir o lindo prédio da Prefeitura, onde poderíamos, finalmente, expor nosso acervo, que só na nossa gestão já aumentou muito, com a doação de Frederico Melcher das 61 gravuras de Arthur Luiz Pisa, das esculturas do grande escultor português João Charters de Almeida e de Lucia Porto, dos dois Sigauds, e um belíssimo Milton da Costa (esses três últimos, doados por José Paulo Martins), mais os sete prêmios dos Panoramas: Granato, Baravelli, Maria Tomaselli e Cleber Gouveia e Renina Katz, Alcindo Moreira Filho e Carlos Wladimirsky, pinturas da portuguesa Graça de Moraes, Alex Fleming e o painel que Granato está preparando para ser exposto no Café. (Batizei assim o nosso *quick-lunch*, quando me vi falando a horrível palavra lanchonete.) No prédio novo, vamos poder ter uma sala para a coleção do conde Tamagni, que, ao morrer, legou ao museu uma linda coleção de oitenta obras de Volpi, Di, Tarsila, Toledo Pisa, Clóvis Graciano, para citar alguns – todos de altíssimo nível. A coleção tem uma escolha de muita sensibilidade e vamos poder ampliar nossos cursos de desenho, restauração e departamento de artes gráficas, que já funcionam dentro dos limites que temos.

É muito estranha a sensação de quem trabalha para o público, e eu, que tive tantas inaugurações importantes e emocionantes e que enfrento as situações com a maior tranquilidade, quando se trata do museu, tenho muito mais preocupação. Nunca uma exposição minha me tirou o sono, mas na inauguração do museu não dormi a semana toda.

Com o trabalho aparecendo, as doações tornam-se mais espontâneas, e espero atingir um estágio em que eu não seja aquele amigo chato que vive pedindo dinheiro para o museu.

Profissio- nalização, acervo e modernização

5

1999
Milú Villela na abertura
da exposição [at the
opening of the exhibition]
Modos de olhar –
Fotografia do
Acervo do Museum
of Modern Art
(Foto [Photo]: Márcia Zoet)



1994
Reserva técnica do
[Collection storage of the]
MAM São Paulo
(Foto [Photo]: Bubby Costa)





2011
 Vista da obra de
 [View of work by]
 Jorge Menna Barreto,
 Café educativo (2007/11),
 na exposição
 32º Panorama da
 Arte Brasileira
 [in the 32nd Panorama of
 Brazilian Art exhibition]
 (Foto [Photo]: Everton Ballardin)



2015
 Apresentação
 #movemam com
 [#movemam
 Performance with]
 ISH Dance Collective
 (Foto [Photo]: Karina Bacci)



2018
 Batalha de Vogue
 no Domingo MAM
 [Vogue battle at the
 MAM Sunday]
 (Foto [Photo]: Karina Bacci)

2017
 35º Panorama da Arte
 Brasileira, montagem
 do Projeto Parede
 com pintura de
 [35th Panorama of
 Brazilian Art, installation
 of the Wall Project with
 painting by] MAHKU –
 Movimento dos Artistas
 Huni Kuin, Yube Nawa
 Aibu (2017)
 (Foto [Photo]: Renato Parada)



2021
 Vista da exposição
 [View of the exhibition]
 Moderno onde?
 Moderno quando?
 A Semana de 22
 como motivação
 (Foto [Photo]: Romulo Fialdini)



Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997

Rejane Cintrão

1997

Em 1969, após o período crítico que sofreu com a transferência de sua coleção para a Universidade de São Paulo criar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1963, o Museu de Arte Moderna de São Paulo iniciou uma nova fase, em um novo edifício, o qual ocupa até a presente data.

Em abril daquele ano, o prédio do Museu foi inaugurado com o *Panorama da Arte Atual Brasileira*, mostra concebida e organizada pela então Diretora Geral do Museu, Diná Lopes Coelho, que, juntamente com um Júri, convidou 109 artistas de várias regiões do país, entre eles: Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Mário Zanini, Yolanda Mohalyi, Rebolo, João Câmara, Mira Schendel, Maria Leontina, Antonio Henrique Amaral, Fayga Ostrower e Ana Bella Geiger.

A exposição inaugural foi organizada, segundo a própria Diná, de “improviso, para homenagear e agradecer ao prefeito”, referindo-se a Faria Lima, prefeito da cidade na época, que muito colaborou para a reabertura do Museu, cedendo ao MAM o antigo Pavilhão Bahia, que ficava sob a marquise do Ibirapuera.

Com Joaquim Bento Alves de Lima como presidente e no edifício redesenhado pelo arquiteto Giancarlo Palanti, que também criou um novo logotipo para o Museu, o MAM voltou a ocupar um lugar de destaque no meio cultural paulistano. Segundo jornais da época, cerca de 15 mil pessoas visitaram a exposição, que ficou em cartaz por seis meses.

O primeiro parágrafo do regulamento, criado para o Panorama de 1969 e utilizado em vários outros que o sucederam, mostra o propósito para o qual foi concebido: “O ‘Panorama da Arte Atual Brasileira’, exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Capital do Estado, pretende reunir permanentemente obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil, a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira, facilitando ainda uma variada escolha ao colecionador”.

Segundo carta de Diná Lopes Coelho enviada ao MAM em março de 1996, os convites aos artistas, feitos pela Comissão de Arte, deveriam “assegurar a presença de artistas com mais tempo de vida, quase todos avessos a submeter-se a júris de seleção; artistas jovens, de talento; artistas de todo o país, para que fossem apresentados ou reapresentados a críticos do Rio e de São Paulo, capitais da cultura e do mercado da arte”. Ainda na mesma carta, a autora do projeto afirma também que outro propósito do Panorama era “vender as obras expostas — ajuda ao artista e ao MAM, aguçando a formação do colecionador”.

Outros objetivos importantes da mostra eram “atribuir prêmios de consagração e de estímulo, ambos de aquisição”, “constituir o júri de premiação de cinco críticos de arte: quatro de outros Estados, um obrigatoriamente de São Paulo” e “solicitar ao expositor uma das obras expostas para compor o acervo do MAM”.

Como fica claro, a principal missão do Panorama era dar início a uma nova coleção para o Museu, já que, após a transferência de seu acervo para a USP, ficara com apenas cerca de 80 obras, todas doadas em 1967 pela família do antigo diretor do Museu, Carlo Tamagni.

Quer seja por meio de doações ou pela porcentagem levantada com as vendas de trabalhos — que ocorreram até 1993 — o fato é que o acervo do Museu cresceu consideravelmente após a instituição dos Panoramas.

Só a sua primeira edição, que reuniu obras de várias técnicas — pintura, escultura, objeto, desenho, gravura e tapeçaria, contribuiu com 70 obras, que passaram a integrar a coleção do Museu por meio de doações dos artistas, uma vez que ainda não havia premiações. O catálogo com a apresentação de Oscar Pedrosa D’Horta não incluiu reproduções, mas reuniu a lista de todos os trabalhos selecionados.

A partir do segundo Panorama, ocorrido em 1970, adotou-se, como norma permanente, o critério de rodízio entre os “diferentes gêneros da especulação no campo das artes plásticas, observando-se a seguinte sequência: I — Pintura, II — Desenho e Gravura; III — Escultura e Objeto”, como coloca Paulo Mendes de Almeida, em documento escrito em 1973. Em 1970 ainda, é instituído o prêmio aquisição. Essa edição, o primeiro *Panorama da Arte Atual Brasileira: Pintura*, reuniu 250 trabalhos de 57 pintores. Foi publicado um catálogo com reproduções em preto e branco de uma obra de cada artista. Alfredo Volpi foi contemplado com o Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo, no valor de Cr\$ 20.000,00, conferido pela Loteria Federal. O óleo sobre tela *Mastros* passou, então, a integrar a coleção do Museu.

Em 1971, o primeiro Panorama de desenho/gravura premiou dois artistas, um em cada categoria. Uma série de desenhos de Lothar Charoux e gravuras de Maria Bonomi foram incluídas no acervo. A edição de 1972, a primeira a reunir esculturas/objetos, teve o patrocínio da Caixa Econômica Federal (CEF),

Rejane Cintrão, *Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997*, em Tadeu Chiarelli; Rejane Cintrão; Fernando Cocchiarale (orgs.), *Panorama de Arte Brasileira 1997*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 8-11.

que conferiu os prêmios-aquisição a Ascânio MMM e a Yutaka Toyota.

Em 1972, o primeiro parágrafo do regulamento sofreu algumas alterações: “O Panorama da Arte Atual Brasileira, exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, reúne obras modernas, de alto nível, de artistas de todo o Brasil a fim de possibilitar ao visitante uma visão global da arte brasileira”, eliminando a frase final: “facilitando ainda uma variada escolha ao colecionador”. Esse mesmo parágrafo é modificado na década de 80, permanecendo até 93 da seguinte forma: “o Panorama da Arte Atual Brasileira é uma exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo anualmente e que tem por objetivo reunir obras contemporâneas de artistas com significativa expressão no cenário artístico nacional”. A partir de 1995, o regulamento é extinguido.

A grande inovação do Panorama de 1974, que apresentava desenhos e gravuras, foi a introdução dos painéis didáticos, que explicavam as técnicas da gravura. Vários jornais da época comentaram e elogiaram a iniciativa. Nesse ano, foram apresentadas 452 obras de 116 artistas.

De 1973 a 1981, foram atribuídos também prêmios-estímulo pela CEF, patrocinadora do evento. Dessa forma, nesse período foram contemplados com o Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo: Arcângelo Ianelli, Anna Letycia, Juarez Magno, Franz Weissmann, Rubem Valentim, Wilma Martins, Emanuel Araujo, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Tomie Ohtake, José Alberto Nemer, Gilvan Samico; e com o Prêmio Estímulo Caixa Econômica Federal: Wanda Pimentel, Danúbio Gonçalves, Luiz Paulo Baravelli, José Resende, Sérgio Augusto Porto, Takashi Fukushima, Ivone Couto, Jair Glass, Wilson Alves, Ricardo Van Steen, Marco Leoni, Marco

Concílio, Marlene Hon, Nicolas Vlavianos e Emanuel Araujo. Em 1978, além dos prêmios conferidos pela CEF, Avatar Moraes recebe o prêmio Galeria Skultura.

Até 1982, ano em que não houve o Panorama devido à reforma do prédio, os Panoramas ocorreram anualmente, ampliando consideravelmente a coleção do Museu, graças aos prêmios concedidos aos artistas, mas principalmente graças aos próprios artistas que, muitas vezes, doavam suas obras. Se o relatório enviado por Diná Lopes Coelho ao Museu, em abril de 1969, relatava que naquele ano o MAM possuía cerca de 80 trabalhos, 13 anos depois, em 1982, o Museu já contava com 1.394 obras em seu acervo.

Em 1983, ano do *Panorama da Arte Atual Brasileira: Pintura*, o MAM iniciou uma nova fase, com o prédio redesenhado por Lina Bo Bardi e com Aparício Basílio da Silva na presidência. Nesse ano, ocorreram também mudanças na concepção do Panorama: a Comissão de Arte, que até então era responsável pelo convite aos artistas, consultou 27 críticos de todo o país para a seleção dos participantes. Foi instituído um novo projeto gráfico para os catálogos, concebido por Emilie Chamie.

O *Panorama da Arte Atual Brasileira: Desenho/Gravura*, apresentado em 1984, também sofreu mudanças, passando a ter o título de *Panorama da Arte Atual Brasileira: Arte sobre Papel*. Ficou decidido também nesse mesmo ano que o *Panorama da Arte Brasileira: Escultura/Objeto* passaria a chamar-se *Panorama da Arte Brasileira: Formas Tridimensionais*. A Secretaria de Estado da Cultura tornou-se patrocinadora do evento, que contou também com a participação da iniciativa privada na premiação. O desenho do catálogo projetado por Chamie, com reproduções das obras em preto e branco, previa a

inclusão de cartões postais coloridos, os quais eram impressos com as obras premiadas após a decisão do júri.

O *Panorama/84*, como foi intitulado no catálogo, é o primeiro a ter um curador, o crítico Alberto Beuttenmüller, membro da Comissão de Arte do Museu na época, que escreve o texto de apresentação da exposição. Nessa edição, igualmente, foi realizada uma mostra paralela com as obras premiadas nos Panoramas de desenho/gravura anteriores.

De 1984 a 1991, ainda com Aparício Basílio da Silva como presidente do MAM, os Panoramas foram realizados anualmente, organizados pela Comissão de Arte do Museu e tendo todos os catálogos desenhados conforme o projeto gráfico de Emilie Chamie. O Panorama de 1989 foi o primeiro a incluir reproduções em cores de algumas das obras expostas. Até então, apenas as obras premiadas eram impressas a cores, em cartões postais. A partir de 1985, o Panorama apresenta uma sala especial, homenageando um artista a cada ano, com mostras curadas geralmente por membros da Comissão de Arte.

Em 1992, ano no qual o Museu começou a ser novamente reformulado, após a morte de Aparício Basílio da Silva, o Panorama não foi apresentado.

De 1983 a 1993, foram premiados os seguintes artistas: Luiz Paulo Baravelli, Ivaldo Granato, Maria Tomaselli, Cleber Gouvêa, Carlos Wladimirsky, Renina Katz, Alcindo Moreira Filho, Valquiria Chiarion, Hisao Ohara, Genilson Soares, Marcello Nitsche, Abraham Palatnik, Tomoshigue Kusuno, Maria Bonomi, Tuneu, Arthur Luiz Piza, Milton Machado, Ernesto Neto, Osmar Dalio (cujas obras foram retiradas do Museu pelo artista em 1993), Fernando Velloso e Hermelindo Fiaminghi.

Com Eduardo Levy na presidência e Maria

Alice Milliet na direção técnica, foi realizado em 1993, com patrocínio do Banco do Estado de São Paulo (Banespa) e apoio da iniciativa privada, o *Panorama da Arte Atual Brasileira: Pintura*, apresentando catálogo redesenhado. Foi durante a apresentação desse Panorama que a Comissão de Arte decidiu que o sistema de rodízio das modalidades técnicas não teria mais razão de existir diante dos rumos que a produção artística tomara já há alguns anos e também decidiu apresentar todas as técnicas, incluindo fotografia, vídeo, instalações e novas mídias, além de convidar um curador para a seleção dos artistas, a partir das edições seguintes. A realização da mostra passaria a ocorrer a cada dois anos, tempo necessário para uma curadoria mais aprofundada e para o levantamento de patrocinadores. No ano de 1994, portanto, o Panorama não foi realizado.

Mais uma vez, é um Panorama que reinaugura o espaço do MAM em 1995, reformulado sob a presidência de Milú Villela e a direção técnica de Cacilda Teixeira da Costa, marcando uma nova era para o MAM de São Paulo e para o Panorama. Com a curadoria de Ivo Mesquita e patrocínio total da Price Waterhouse via benefícios da Lei Mendonça, é realizado o primeiro Panorama da Arte Brasileira com subsídios para transporte (até então pago pelos artistas participantes), seguro, catálogo em quatro cores, montagem com projeto museográfico do arquiteto Felipe Crescenti e itinerância da mostra para o MAM do Rio de Janeiro. O novo espaço expositivo do Museu, com iluminação especial e painéis modulares projetados pela equipe técnica do MAM, apresentou trabalhos de 35 artistas, entre pinturas, fotografias, vídeos, esculturas, objetos, instalações e um vídeo documentando a peça de teatro *O Livro de Jó*.

Além do catálogo com ensaio do curador,

de textos sobre os artistas e de reproduções a cores de uma obra de cada artista, foi realizado um catálogo destinado ao público infantil, intitulado “Panoraminha”, concebido pelo Setor Educativo do Museu. Visitas guiadas com monitores especialmente treinados também foram instituídas nessa edição do Panorama, que premiou dois artistas com o Prêmio Price Waterhouse – 80 Anos: Carlos Fajardo, cuja obra passou a integrar a coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e José Resende, que teve seu trabalho incluído na coleção do MAM do Rio de Janeiro. Outros quatro artistas, cujas obras passaram a integrar a coleção do MAM, receberam prêmios-estímulo: Alex Cerveny, Eliane Prolík, Rochelle Costi e Paula Trope.

A 25ª edição do Panorama, apresentada este ano com a curadoria do curador chefe do MAM, Tadeu Chiarelli, reúne 36 artistas. Foram concedidos os seguintes prêmios-aquisição: Grande Prêmio Embratel para a artista Nazareth Pacheco (conjunto de duas obras), Prêmio Embratel para uma obra de cada um dos artistas: Vera Chaves Barcellos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza e Tunga; Prêmio Estímulo Embratel para Paulo Buennos e Rosana Paulino (conjunto de seis trabalhos); dois Grandes Prêmios Price Waterhouse para o conjunto de sete fotografias de Mario Cravo Neto e para o conjunto de três pinturas de Paulo Pasta; Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo – 50 Anos, conferido pelo Banco Itaú, para dois desenhos de Tunga, e, por fim, um Prêmio Especial oferecido pela VASP para o artista Paulo César Pereira (conjunto de duas esculturas). Dessa forma, esse foi o Panorama que mais prêmios ofereceu, ampliando a coleção do MAM.

O curador da mostra decidiu também que, devido à ausência de itens bibliográficos consistentes sobre arte contemporânea brasileira, o catálogo dessa edição deveria incluir, além do ensaio da curadoria, textos inéditos ou já publicados em catálogos e/ou jornais e revistas sobre cada artista. As fotografias das obras e do espaço foram realizadas durante a montagem da exposição, com o objetivo de documentar os trabalhos apresentados e o processo de montagem da exposição. Esse Panorama incluiu também um catálogo infantil e um *folder* com um roteiro para a exposição, escrito pelo curador.

Depois de 28 anos do primeiro Panorama, o acervo do MAM reúne cerca de 2.500 obras de artistas brasileiros, quase que em sua totalidade provenientes desses eventos. Graças ao prestígio do MAM de São Paulo junto à comunidade da cidade e de todo o país, vários colecionadores têm colaborado com generosas doações, a exemplo de Paulo Figueiredo, que doou este ano cerca de 90 obras; Rubem Breitman; a família de José Leonilson; e Mônica e Vicente Morato, que doaram as obras do espólio de Arthur Octávio de Camargo Pacheco e Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco. Só em 1996, foram doadas cerca de 100 obras, muitas delas pelos próprios artistas, atendendo à solicitação da curadoria do Museu. Com certeza, o objetivo de Diná Lopes Coelho foi alcançado. Hoje o MAM é um museu respeitado não apenas por seu espaço museográfico e pelas mostras que apresenta, mas sobretudo pela coleção que possui.

Por que o MAM deu certo

Milú Villela

2001

Nos últimos seis anos, o Museu de Arte Moderna de São Paulo — MAM — se converteu num dos mais fervilhantes pólos de cultura do país. O visitante que entra no museu mal suspeita que até 1994 a instituição vivia uma crise crônica que a obrigava a conviver com público escasso, falta de patrocinadores e o risco permanente de ter seu acervo deteriorado por goteiras e cupins.

Ao passar pelos corredores e salas de exposição, o que se vê hoje é a vibração de um museu em ebulição. O MAM descobriu sua vocação e se converteu no que costumamos chamar de um museu vivo, realmente orientado para a propagação da cultura, sustentado por um projeto de longo prazo.

A trajetória para se chegar até aqui não foi fácil. Mas o instigante desafio de transformar esta instituição, criada em 1948 por Cicillo Matarazzo, num exemplo para os museus do país, foi consistente o bastante para ajudar a superar os poderosos obstáculos que encontramos no processo.

E como chegamos lá? Se pudéssemos reduzir ao essencial, diria que o MAM sobreviveu e cresceu extraordinariamente porque adotou uma gestão profissionalizada, que assumiu seu compromisso com a sociedade. Desde o início do projeto,

procuramos estudar os modelos adotados por alguns dos mais importantes museus do mundo.

Antes de reformarmos o que já se apresentava como inviável, percorremos os bastidores daquelas instituições que seriam e continuam sendo nossos *benchmarks* (marco de referência). Do Louvre parisiense ao MoMA (Museum of Modern Art) novo-iorquino, antes de colocarmos em andamento o projeto MAM, aprendemos como vivem e respiram as mecãs da museologia contemporânea.

As lições que tiramos dessa imersão foram essenciais para o início de nossa empreitada e resultaram num projeto único.

A mescla de modelos nos fez pensar que o MAM deveria ser um espaço interdisciplinar, um laboratório de ideias a serviço da comunidade. E é para ela que dirigimos todos os nossos esforços.

Para suportar esta diretriz básica e oxigenar o museu, criamos uma estrutura de captação de patrocínios. Quando assumimos a gestão do museu, o MAM contava com poucas empresas em sua carteira de colaboradores institucionais. Revimos as regras, tornamos claros os benefícios e investimos na abertura de canais de relacionamento. Batemos de porta em porta, ameihamos quatro patrocinadores em 1997. No ano seguinte, foram 25. Em 1999, batemos a marca de 43 e, em 2000, fechamos com cerca de 50 empresas contribuindo para o MAM.

Milú Villela, *Por que o MAM deu certo*, em *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 22, 2001, p. 108–112.

O investimento foi todo convertido na expansão das atividades do museu. Seguindo a vocação multidisciplinar, em 1998 foi constituído o *Educativo MAM*, que, como o próprio nome sugere, promove uma série de atividades ligadas à educação, como monitorias gratuitas para escolas públicas e privadas, grupos de terceira idade e instituições em geral, cursos, palestras, shows (Acústico MAM e Aeroporto MAM) e cinema (Cinemam) gratuito, apresentando ciclos de importantes diretores a cada nova exposição. Os educadores, membros fixos do *staff*, são, em sua maioria, jovens com nível superior, entre os quais se destacam artistas plásticos, arquitetos, graduados em filosofia, ciências políticas e outras profissões.

O sucesso de público e crítica das mostras refletiu em prestígio e credibilidade. Só no ano passado, a curadoria organizou 40 exposições sediadas no MAM e nas extensões do museu. Em 1998, o acervo contava com 2.551 obras de arte. Até o primeiro semestre deste ano, entre aquisições, obras doadas por empresas por meio da lei Rouanet e doações de artistas, este número subiu para 3.280 obras, assinadas por 881 artistas diferentes.

Um dos símbolos desta recuperação do acervo — e do próprio *renascimento* do museu, já que, em 1963, todo os bens imóveis do MAM, incluindo acervo de cerca de 2.000 obras, foram doados à Universidade de São Paulo para a criação de um novo museu — é o *Panorama da Arte Brasileira*, inaugurado em 1969, com a característica de mapear o que há de mais significativo na contemporânea produção plástica de todo o território brasileiro.

Exposição de início anual e hoje em dia bienal, o *Panorama* serviu não apenas para colocar o MAM, mais uma vez, dentro do

calendário artístico do país, mas serviu, também, para a ampliação de sua *segunda* coleção, de início, com apenas 40 obras. Explica-se: todos os prêmios concedidos durante as edições do *Panorama* são sempre aquisitivos e revertidos para o desenvolvimento do acervo do museu.

Não é só. Além do cuidado em ampliar a coleção, a nova gestão está preocupada, também, em preservar seu patrimônio. Por conta disso, estabelece intercâmbios com fundações culturais, brasileiras e internacionais, no sentido de conseguir recursos para desenvolver trabalhos de recuperação e restauro das obras da coleção, tarefa que visa à preservação de um patrimônio que é, antes de tudo, público.

Às preocupações com o acervo soma-se a ampliação do leque de exposições temporárias no museu.

A linha curatorial adotada nestes últimos anos tem por objetivo levar ao público exposições de artistas brasileiros e internacionais representativos das artes visuais dentro do período posterior às grandes guerras.

Em síntese, a programação constitui-se, ano a ano, de mostras individuais de nomes brasileiros com criações da década de 50 para cá, de coletivas de nomes contemporâneos — emergentes ou não — e de artistas do circuito internacional do século XX, com destaque àqueles que aplicam novas mídias em suas obras.

Servem de exemplo as exposições de Anita Malfatti, José Roberto Aguilar e Miró, em 1996; Carlos Zilio, Iole de Freitas, Robert Mapplethorpe e Gary Hill, em 1997; os concretistas da coleção de Adolpho Leirner, os modernistas latinoamericanos da coleção Costantini e Anselm Kieffer, em 1998; Lygia Clark, Franz Weismann e Raoul

Dufy, em 1999; Cildo Meireles, Nuno Ramos e o expressionismo alemão, em 2000; e Antonio Dias, Vik Muniz e Steve McQueen, integrantes da programação deste ano.

Extensões

Em meados de 1998, percebemos que o museu começava a ficar apertado. O espaço físico de 3.500 m² disponível para todas as atividades pedia um novo museu, onde coubessem todas as ideias da equipe. Enquanto um novo MAM não chega, procuramos outras alternativas. Por que não montar vários espaços com a nossa grife espalhados pela cidade? Através de uma parceria com a Rede Plaza, ensaiamos os primeiros passos para fora do museu: inauguramos um Shopmam no Shopping Paulista, onde comercializamos produtos com a logomarca do museu e artigos de designers brasileiros. Apesar de pequeno (a loja tem apenas 9m²), a abertura do espaço foi o empurrãozinho de que precisávamos para os outros *braços* do museu que viriam em seguida.

Em outubro de 1999, uma nova parceria levava novamente o MAM para além das fronteiras da marquise do Parque do Ibirapuera. Inauguramos o MAM Higienópolis, com o apoio do Shopping Pátio Higienópolis e patrocínio da Telesp Celular, numa construção do início do século tombada pelo patrimônio histórico, um projeto de Ramos de Azevedo transformado num atraente centro de cultura no coração do bairro.

O espaço, além de receber exposições periódicas de arte contemporânea com entrada franca, organizadas pela equipe de curadoria do museu, conta com um Shopmam onde podem ser encontradas de peças de vanguarda assinadas pelos irmãos Campana até objetos do mais

autêntico artesanato brasileiro. O espaço tem também os mais variados cursos: cidadania, teatro para crianças, adolescentes e adultos, Internet, pintura.

Em maio de 2000, com o patrocínio do Shopping Villa-Lobos, lançamos mais um empreendimento de sucesso, o MAM Villa-Lobos, a primeira iniciativa do gênero no mundo dentro de um *shopping center*, com sala de exposições com 100m², loja e, de quebra, um mezanino onde são ministrados cursos. O espaço tem recebido visitaçoão recorde. Nos finais de semana, o número de visitaçoões às exposições chega a 2 mil pessoas ao dia, o que comprova ser infundado o preconceito de alguns em relação a um museu dentro do *shopping*.

No mesmo mês, a extensão ganhou o prédio da Nestlé da avenida Engenheiro Luís Carlos Berrini. Dentro da proposta de proporcionar lazer e cultura para seus mais de 1.500 funcionários, a empresa convidou o museu a participar do projeto. Assim, o MAM ganhou uma sala de exposições climatizada, ao lado de uma sala para *fitness* (ginástica) e da lanchonete. Em junho, a Nestlé disponibilizou o espaço para visitaçoão do grande público.

Vale salientar que todas as iniciativas têm sido lançadas com critério. No caso dos espaços para exposições, todas as normas da moderna museologia têm sido respeitadas.

Fatores como segurança e temperatura ambiente são sempre levados em conta quando o que está em jogo são as obras de arte.

O aproveitamento máximo do prédio que é sede do MAM gerou mais um espaço de exposição, o Projeto Parede. Atividade pioneira no Brasil, o projeto apresenta propostas de artistas brasileiros concebidas

especialmente para o espaço que interliga as duas salas do museu. Desde seu início, em 1996, nove nomes participaram da iniciativa. Neste ano, Paulo Buennos, de janeiro a julho, e Nelson Leirner, de agosto a dezembro, apresentam suas obras.

O resultado de todo esse trabalho surge no aumento consistente do público. Em 1994, 9.822 passaram pelo museu. Em 1995,

houve uma ligeira reação, com o ingresso de 12.970. Em 1996, este número saltou para 109.393. O crescimento tem sido progressivo. Em 1999, 172.109 viram as exposições do MAM e, em 2000, recebemos um total de 341.819 visitantes, número que superou nossas expectativas.

Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte

Já se transformou em chavão a afirmação de que a gravura,¹ devido ao seu potencial de reprodutibilidade, é um meio democrático. Nas últimas décadas, com o crescimento da indústria gráfica, o surgimento do *offset* e com os novos meios digitais, que agilizaram ainda mais a impressão em grande

escala, a circulação de imagens impressas adquiriu proporções inimagináveis. Será que a arte, ao utilizar tanto seus meios tradicionais, como a xilogravura, a litografia ou a gravura em metal, quanto os novos meios, poderia tornar-se realmente democrática? Será que a democracia está ligada a uma questão de tiragem

Cauê Alves

2007

Cauê Alves, *Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte*, em Cauê Alves; Margarida Sant'Anna (orgs.), *Clube de gravura: a história do Clube de Colecionadores do MAM*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 133–143.

- 1 O termo gravura é usado ao longo do texto tanto para designar o ato de gravar como a impressão e a estampa.
- 2 Adorno, T. "A indústria cultural". Em: *Theodor W. Adorno*, Gabriel Cohn (Org). São Paulo: Ática, 1986.

ou de reprodutibilidade? Quanto importa a democratização dos meios de produção da gravura nesse processo? Para responder essas questões talvez devêssemos investigar a relação entre arte e indústria cultural, tal como propôs o filósofo Theodor Adorno,² e também a relação entre democracia e reprodutibilidade técnica, como explora Walter Benjamin em seu famoso ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica".³ Mas, de saída, a arte não poderia ser colocada como resposta objetiva e certa a essa indústria. Afinal, ao menos desde a *pop art*, indústria cultural e arte não estão em campos completamente opostos.

A história dos clubes de gravura no Brasil inicia-se com Carlos Scliar e Vasco Prado que, em Paris, no final da década de 1940, conheceram Leopoldo Méndez, articulador do *Taller de Gráfica Popular*⁴ no México. O TGP era uma oficina de gravadores, fundada em 1937, da qual faziam parte, além de Méndez, Luis Arenal e Pablo O'Higgins, artistas que tinham José Guadalupe Posada como mestre. No TGP foram produzidos trabalhos com temas políticos, sociais e de denúncia, sempre apoiando sindicatos e organizações populares e camponesas. Leopoldo Méndez explicita o esforço para que seu trabalho "beneficie os interesses progressistas e democráticos do povo mexicano, principalmente em sua luta contra a reação

fascista". Segundo a historiadora da arte Aracy Amaral, Scliar inspira-se no TGP e "traz para o Brasil a ideia dos clubes de gravura, que frutificaria por vários estados, Uruguai e Argentina, a partir de diretrizes similares".⁵

Todavia, os clubes de gravura que surgiram por aqui, inicialmente no Rio Grande do Sul, nas cidades de Porto Alegre e Bagé, segundo Scliar, mesmo que tivessem ideias de esquerda e tratassem de temas sociais, não tiveram um trabalho panfletário⁶ como no caso mexicano. Para Aracy Amaral, "inexistindo no Brasil uma 'revolução em marcha', nas gravuras realizadas a partir dos clubes de gravura criados (Bagé, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro e Recife, sendo o único de regular funcionamento o de Porto Alegre), o aspecto 'subversivo' se limitava ao tema, rural ou urbano, mas sempre focalizando o trabalhador, seu ambiente de trabalho, seu entorno, o trabalho propriamente dito e suas lutas reivindicatórias como classe. As gravuras, contudo, circulavam dentro de um limitado círculo, o dos associados do clube, e não amplamente, como no caso mexicano, distribuídas pelas cidades e pelo campo".⁷ Em todo caso, na tradição de esquerda, em especial a do grupo gaúcho de intelectuais comunistas, a gravura, devido à sua possibilidade de reprodução, além de tornar a obra de arte acessível a um público mais amplo

3. Benjamin, W. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
4. O TGP continua a ser referência para artistas contemporâneos. Em 2002, na Argentina, após a crise econômica que gerou diversos protestos e conflitos, um grupo de artistas, Magdalena Jitrik, Mariela Scafati e Diego Posadas, inspirado no TGP, fundou o *Taller Popular de Serigrafia*.

5. Amaral, A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel. 1984.
6. Em 1959, Mario Pedrosa posiciona-se claramente contra a opinião de marxistas que pregavam a missão social da arte, como se os artistas fossem obrigados a refletir o drama social da época. Em sua opinião, o resultado disso é a submissão ao Estado e a morte da criação artística.
7. Amaral, op. cit., p. 177.

é, antes de tudo, um meio de propagação de ideias que contribuiria com o desenvolvimento social. Em 1951, o primeiro Clube de Gravura entre nós serviu para financiar a revista *Horizonte*, que trazia as posições dos intelectuais de esquerda contra a participação do Brasil na Guerra da Coreia, contra a bomba atômica e pela Campanha da Paz.

Será apenas em 1986,⁸ com apoio de muitos artistas e sob a iniciativa de Maria Pérez Sola, que havia entrado em contato com o *Club de la Estampa* de Buenos Aires na década de 1960, que será fundado o Clube de Colecionadores de Gravura do MAM. O Clube surge no ano seguinte ao da criação do Departamento de Artes Gráficas do Museu.⁹ Principalmente em seus primeiros anos, o Clube foi fundamental para a manutenção de atividades do Departamento.

O Clube do MAM inicia suas atividades na mesma época em que começa a reabertura política e a redemocratização do país, após vinte anos de ditadura militar. Seu objetivo central, antes de qualquer vínculo com alguma proposta política ou ideológica, foi o de fomentar o colecionismo e incentivar a produção artística. Todos os artistas convidados deveriam editar a gravura no ateliê do Museu. Os primeiros artistas a terem tiragens cedidas ao Clube eram antes de tudo herdeiros da “tradição” da arte moderna. As gravuras abarcavam de temas ligados ao trabalho, ainda que com certo lirismo, como a obra de Mariana Quito, a composições abstratas, como a de Luiz Áquila, passando pela natureza-morta de Arriet Chahin

e pelas experimentações de Norberto Stori e Ivald Granato. Nunca houve no Clube uma linha determinada que privilegiasse uma ou outra tendência, desde o início foram realizados trabalhos próximos ao abstracionismo lírico e ao construtivismo, como, por exemplo, Fayga Ostrower e Renina Katz ou Odetto Guersoni e Emanuel Araujo. Aos poucos, artistas que não tinham a gravura como campo prioritário em sua pesquisa, como Daniel Acosta e Rubens Mano, entre outros, foram convidados a integrar o Clube e experimentá-la.

Mas, foi a partir de 1996, depois da saída de Pérez Sola do museu e de mudanças na presidência e diretoria, já na gestão de Tadeu Chiarelli, que o Clube mudou substancialmente de orientação. Interessado em acertar o passo com as discussões da cena contemporânea, em que havia um questionamento da própria definição de gravura, o MAM assumiu o papel de laboratório e de lugar de experimentação. Por ter desativado o ateliê de gravura e o Departamento de Artes Gráficas, o Museu passou a dar total liberdade para artistas de uma nova geração desenvolver trabalhos que superassem os limites da linguagem. Com isso, o Clube do MAM não apenas buscou novas soluções de produção das obras como possibilitou o desenvolvimento do setor educativo do Museu, diversificando as atividades do ateliê.

A fotografia, entre outras tecnologias fundidas com técnicas tradicionais, permitiu a elaboração de uma noção híbrida e alargada de gravura, tendendo, no limite,

para o múltiplo. Desde então, o Clube priorizou uma visão problematizadora do estatuto da gravura na arte contemporânea e, desse modo, continuou a estimular uma produção que privilegiava a discussão levantada pelo trabalho, seus possíveis sentidos, mais do que o conhecimento técnico.

O Clube do MAM, herdeiro do tardio modernismo no Brasil, surgiu num momento já bem posterior às experimentações radicais pelas quais a arte passou nos anos de 1960 e 1970. Nesse período, desenvolvem-se diversas investigações sobre a participação do espectador, a dissolução das fronteiras entre as linguagens, a fusão entre dança, corpo, música, arquitetura, fotografia, gravura, objeto, instalação e performance. Em vez de se preocuparem com o produto final (obra acabada), o foco de interesse de muitos artistas tornava-se, a partir daí, o processo. A arte passa a ser compreendida cada vez mais como possibilidade aberta e campo não especializado da cultura. Em última instância, para parte significativa da vanguarda das décadas de 1960 e 1970, todo homem poderia ser artista e, para tanto, não seria necessário o domínio de qualquer conjunto de técnicas ou materiais específicos.

De um modo ou de outro, para os melhores artistas, a técnica não precede o trabalho. Ao contrário, é a obra que exigirá uma técnica de que o artista irá lançar mão. Em muitos casos, e isso é cada vez mais comum, o artista realiza o projeto e delega a sua execução para um especialista. Afinal, não é necessário ser técnico em informática para realizar uma gravura digital, por exemplo. Entretanto, ao mesmo tempo em que a técnica deixa de ser o mais relevante para a arte contemporânea, a sua primazia parece retornar pela porta dos fundos. É relativamente comum, em textos críticos ou em

discursos de artistas, a tentativa de esclarecer os complexos e híbridos procedimentos para a execução do trabalho. Tamanho destaque dado para o ineditismo dos meios que a técnica ou o suporte, em alguns momentos, tende a se tornar o fim último do trabalho. De modo análogo, mais atual ou “contemporânea” seria uma gravura quanto mais recentes e inovadores fossem os meios utilizados para sua execução e impressão. O novo, como um valor em si, torna qualquer gravura que utilize técnicas tradicionais obsoleta, excluindo-a do campo da arte contemporânea e transformando-a, contraditoriamente, em refém da técnica.

É a partir da segunda metade da década de 1990, mais de dez anos depois da criação do Clube, agora com o MAM mais estruturado, que o Museu convida artistas da geração que surgiu nos anos 1980, como Ana Tavares, Cláudio Mubarac, Daniel Senise, Fábio Miguez, Leda Catunda, Mônica Nador e Nuno Ramos, já num período mais maduro de suas produções artísticas. Eles foram chamados ao lado de artistas consagrados como Regina Silveira e Evandro Carlos Jardim, dois nomes fundamentais para a história da arte e para o desenvolvimento da gravura no Brasil, tanto devido a suas obras como a suas atividades de pesquisa e docência. Embora a década de 1980, de um modo geral, seja marcada em grande parte do mundo como uma época politicamente conservadora, os artistas que iniciaram sua produção nesse momento fizeram trabalhos em que manifestam pouco ou nenhum interesse em marcar a especificidade da gravura na arte contemporânea. Os artistas também, já há muito tempo, haviam abandonado qualquer pesquisa modernista sobre a identidade nacional ou a particularidade da arte brasileira no contexto internacional. Jogos participativos (Regina Johas),

8. Uma primeira versão do Clube de Gravura foi realizada por Marta Pérez Sola, no Núcleo de Gravadores de São Paulo, Nugrasp, que, no final da década de 1960, funcionava no 3º andar do prédio da Bienal, em São Paulo.

9. O cartaz de inauguração do Departamento de Artes Gráficas do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi baseado em gravura da série *Macumba*, 1955, de Lívio Abramo, executado por Maria Pérez Sola e Antonello L'Abbate.

espelhos (Valeska Soares), objetos que questionam a relação distanciada e sacra que estabelecemos com a arte (Elias Muradi) e investigações entre visualidade e experiência sonora (Mario Ramiro), estão entre as propostas editadas pelo Clube recentemente.

Depois de um período de profundas experimentações, que incluiu no Clube obras dos melhores artistas entre nós, e principalmente depois da saída de Tadeu Chiarelli da chefia da curadoria, mas sobretudo a partir de 2004, o MAM, atendendo ao pedido dos próprios colecionadores, passou a editar gravuras que se afastaram de objetos tridimensionais, como tinham sido os trabalhos de Iran do Espírito Santo, Sandra Cinto, Mabe Bethônico, Dora Longo Bahia, Marco Paulo Rolla e Jac Leirner. Todavia, o Clube nunca deixou de investir em trabalhos que refletem sobre problemas atuais da arte e que investigam os próprios limites da gravura, seja herdando questões da pintura, como no caso de Cássio Michalany, Fábio Miguez, Hélio Cabral, Karin Lambrecht, Paulo Pasta, Sérgio Sister, Tomie Ohtake e Vânia Mignone, ou desdobrando questões de suas pesquisas, como é o caso de José Damasceno, Cildo Meireles, Laura Vinci, Waltercio Caldas, Marepe ou Antonio Dias.

Atualmente, o Clube de Gravura do MAM, além de incentivar a produção artística, tem entre as suas pretensões colaborar com a formação de um gosto pela arte contemporânea, por mais heterogênea e múltipla que ela seja.¹⁰ O Clube, para muitos

sócios, representa o primeiro passo para a formação de coleções e a abertura para a um contato mais próximo com a arte. Além disso, ações do Núcleo Contemporâneo do Museu têm incentivado a continuidade das coleções para além do Clube.

Durante a existência do Clube, é de se notar que a gravura teve notável avanço em seu reconhecimento no sistema da arte. Ela deixa de estar restrita às folhinhas de calendário, ou seja, deixa de ser vista como simples pôster ou reprodução vendida em lojas de moldura e passa a ser mais valorizada no meio cultural e respeitada no mercado de arte. Há uma valorização da gravura no mercado a partir do momento em que ela deixa de ser um reduto da técnica, ainda considerada no Brasil uma “arte menor”, e passa a ser compreendida como um campo de produção que se coloca de igual para igual com outros modos de expressão.

Como incentivador do colecionismo de arte contemporânea, o Clube compreende como fundamental, antes de tudo, que o aspirante a colecionador goste de arte, visite exposições com frequência e leia sobre história da arte por puro prazer. Isso é aconselhável para que, aos poucos, ele faça suas próprias apostas, sem necessariamente contar com o aval da curadoria do MAM. Arte, mais do que artigo de luxo ou investimento financeiro, possui um valor imanente. Mesmo porque todos os investimentos financeiros possuem mais liquidez do que obras de arte: essas, todavia,

cobertos pelo museu. Da tiragem total, dez exemplares são reservados ao autor (P.A.), dois entram para o acervo do MAM e o restante (em média, uma centena) é distribuído aos sócios que pagam mensalidades abaixo do valor de mercado das obras.

podem render, a longo prazo, mais do que qualquer outra aplicação.

Ao menos desde o Renascimento, a arte é detentora de certos atributos simbólicos ligados ao poder. Parte desse poder deve-se ao que ela teria de exclusivo, algo que a gravura, devido à sua reprodutibilidade, talvez não tivesse. O mais precioso na linha de atuação do Clube é que não se trata apenas de ações individuais por parte dos colecionadores. Não é uma ação que, a partir de um jogo especulativo e mercadológico, tenta mudar os rumos da história da arte. Ao contrário, trata-se de um grupo que delega ao museu a responsabilidade da formação de uma coleção e de uma memória coletiva, significativa e relevante, que é multiplicada em dezenas de outras: a coleção de cada sócio. Não se trata aqui de defender o Clube de Gravura como única saída frente aos desmandes e imposições do mercado em relação ao sistema da arte, mas de reconhecê-lo como instância privilegiada de atuação nesse sistema, uma vez que abrange tanto coleções privadas como o acervo do Museu e a atividade da curadoria. Nesse sentido, a atuação do Clube, desde o início, foi cuidadosa, mas ampla, convidando artistas de diferentes tendências, grupos e partidos. O critério que orienta a curadoria do Clube, antes de qualquer outro, é a qualidade dos trabalhos dos artistas convidados.

Como se sabe, no sistema de arte, além do museu, o colecionador tem um papel importante no incentivo à produção. Embora a arte e o impulso para a realização de trabalhos de arte sejam sempre anteriores ao sistema e independam da aceitação pública e recepção da obra, o colecionador e o mercado de arte proporcionam recursos financeiros que podem ser determinantes para a continuidade ou não do conjunto de uma obra. Além disso, o colecionador, ao

lado das galerias, da mídia, da curadoria, de editoras e instituições como museus, centros culturais e universidades, ajuda a estabelecer, mais do que o valor econômico, também o valor cultural de um trabalho, impossíveis de serem pensados separadamente hoje em dia. Um interfere no outro diretamente e, portanto, todas as instâncias do sistema atuam na valoração de um trabalho. Entretanto, cada campo possui seu papel e, por mais que essa posição pareça ingênua, o mercado não deveria tomar o lugar da crítica de arte e da curadoria no que concerne à atribuição de qualidade e à formação de acervos públicos e de museus. Mas, como o poder econômico tende a prevalecer, a responsabilidade do colecionador é grande. Não são poucas as coleções privadas que se tornaram públicas posteriormente, basta olhar para a história dos nossos museus.

Contudo, não é porque a gravura é um meio de fácil reprodução ou por sua importância na formação de novas coleções de arte que talvez um dia se tornem públicas, que ela seria um meio por excelência democrático. Se a gravura, por seu caráter reproduzível, permite uma circulação mais ampla, a noção de democracia pressuposta nessa afirmação é bem restrita. Ela está distante da noção de um sistema político cujas ações atendam a interesses públicos, comprometidos com a igualdade, a justiça e com a distribuição imparcial de poder entre todos os cidadãos dentro dos princípios de legalidade. Afirmar, nos dias de hoje, depois da *pop art* e de todas as transformações políticas e sociais pelas quais o mundo e a arte passaram dos anos de 1960 em diante, que a gravura é um meio democrático talvez revele uma confusão entre democracia, comunicação, técnica e indústria cultural. Como se os símbolos

¹⁰ Desde 2000, seguindo o modelo do Clube de Gravura, o MAM criou o Clube de Colecionadores de Fotografia. Atualmente, os Clubes do MAM funcionam do seguinte modo: a curadoria convida cinco artistas por ano. Cada um deles doa um projeto ao Clube, sendo os gastos de produção da obra

da nossa cultura pudessem ser consumidos ampla e irrestritamente. O caminho liberal, também na arte, de um modo geral desembocou no mundo e no sistema em que vivemos hoje que, apesar de avanços, é ainda pouco democrático no sentido pleno da palavra. Por um lado, nas tentativas mais esquerdistas de aproximação da arte com o povo, a despeito de seu ideário democrático, a gravura, antes de ser produzida pelo povo, deveria ser levada a eles para conscientizá-los ou para transmitir uma mensagem social. E esse talvez tenha sido um dos motivos de seu fracasso em relação à transformação social que almejou. Atualmente, mesmo para os artistas que atuam criticamente em relação ao sistema da arte, é impossível ficar à margem dele: que tende sempre a tudo engolir. Afinal, onde estariam hoje essas margens? O que existe talvez seja uma multiplicidade de pequenos sistemas locais que, de um modo ou de outro, estão interligados e relacionam-se entre si. Qualquer artista que realiza e expõe trabalhos na rua, em museus públicos ou privados, galerias, ou mesmo em seu próprio ateliê, acaba participando, mesmo sem querer, do sistema da arte.

Nesse sentido, parece ser importante a reflexão que o trabalho do Espaço Coringa, realizado para o Clube em 2006, levanta. Trata-se de uma gravura cheia de ambiguidades e talvez aí que estejam suas maiores qualidades. Ela é herdeira da tradição do TGP e também integra o sistema da arte e do colecionismo contemporâneos. O trabalho teve uma tiragem enorme, extrapolando

a circulação da edição normalmente destinada aos sócios do Clube. Ao mesmo tempo em que investiga a “possibilidade de comunicação na atualidade”,¹¹ a obra parte de registros de várias ações coletivas realizadas na rua, para abordar “criticamente a mídia e as produtoras dessa mídia”.¹² Nesse trabalho, mas não somente nesse, o papel do colecionador do Clube como incentivador, doador e patrocinador são ressaltados. Nele o colecionador não compra apenas uma gravura, mas, para além de sua coleção privada, proporciona a publicação e distribuição do trabalho.

Ao colecionador, como um mecenas, não cabe entregar apenas ao Estado a responsabilidade econômica e os custos das atividades culturais e artísticas. Por isso, os colecionadores do Clube assumem para si os riscos e os dividendos de ter trabalhos de arte pertencentes ao acervo do MAM em suas mãos. São raras no Brasil iniciativas duradouras como a do Clube, o que indica que, além de bem estruturado, possui relevância cultural, seja contribuindo na formação de coleções de arte, seja para o debate sobre a gravura e sobre as artes em geral.

Para a realização desse texto, contei com a valiosa colaboração de Felipe Chaimovich, Maria Pérez Sola, Margarida Sant’Anna, Miguel Chaia, Tadeu Chiarelli e Thais Rivitti, a quem deixo meus agradecimentos.

11 Frase retirada da carta assinada pelo Espaço Coringa e que funciona como uma representação textual da proposta ao Clube de Gravura do MAM.

12 Idem.

As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM

Tadeu Chiarelli

2008

Embora nem sempre o grande público se dê conta, por trás de uma exposição de arte existe todo um trabalho conceitual e operacional, envolvendo profissionais das mais diversas áreas, encabeçados, costumadamente, pela figura do curador.

Em tese, o curador é sempre o primeiro responsável pelo conceito da mostra a ser exibida, pela escolha das obras, da cor das paredes, iluminação etc. No entanto, para que suas ideias sejam viabilizadas de maneira satisfatória é fundamental o diálogo intenso com outros profissionais que atuam na instituição onde ocorrerá a mostra,

sempre no sentido de tornar possível, na realidade do espaço disponível, os conceitos que aquele profissional tem por objetivo apresentar.

O termo “curador” aponta para duas atividades que nem sempre são exercidas por um mesmo profissional. A princípio, existiriam dois tipos: o ligado diretamente a uma determinada instituição museológica — normalmente alguém formado nas áreas de história ou teoria da arte — e o curador independente — um profissional ligado às áreas de história ou crítica de arte que concebe exposições autônomas, sem estar necessariamente vinculado a uma instituição.

No primeiro caso, se a instituição possui um acervo reduzido, conta normalmente apenas com um curador geral, imbuído do dever de preservá-lo, estudá-lo, ampliá-lo e exibi-lo. À medida que a coleção é ampliada, surge a necessidade de aumentar o corpo curatorial da instituição, visando ao aprofundamento dos estudos sobre as obras, melhorias nas condições de preservação e na maneira de exibi-las no quadro geral da

Tadeu Chiarelli, *As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM*, em Felipe Soeiro Chaimovich (org.), *Grupo de Estudos de Curadoria: exposições organizadas em 1998 e 1999*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 13–19.

programação. É nessa situação que surgem os curadores específicos para cada modalidade artística presente na coleção: curadores de pintura, escultura, desenho etc.

Até os anos 1970, o termo “curador” estava essencialmente ligado a essa atividade de puro caráter museológico. As mostras eventuais — bienais, exposições comemorativas etc. — obviamente possuíam seus curadores, mais conhecidos na época como organizadores ou diretores gerais. Porém, pouca notoriedade era dada a eles. Com o processo de espetacularização desses eventos — que a cada edição se tornavam mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular —, a figura do curador, convidado a concebê-la e a organizá-la, foi aos poucos ganhando destaque, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes das mostras. A partir daí, a “grife” do curador — seus conceitos genéricos e bombásticos, as peculiaridades cenográficas de suas montagens etc. — tornou-se, em muitos casos, mais comentada do que propriamente as obras exibidas.

Essa rápida popularização da figura do curador independente ou convidado ocorreu em grande parte porque coincidiu com um momento histórico em que várias convenções do campo artístico — incluindo aqui igualmente as convenções museológicas e museográficas estabelecidas na modernidade — vinham sendo questionadas por artistas, historiadores e teóricos.

Tal ambiente, em que valores até então aparentemente “eternos” pareciam pulverizados, tornou-se território aberto a uma série de indivíduos que, sem formação profissional em um campo específico nas áreas museológica e museográfica, e muito

menos no campo da história e da teoria da arte, se aventuraram no campo da concepção-produção de exposições e transformaram-se, da noite para o dia, em “curadores”.

Por sua vez, o circuito de arte, confuso com as transformações que ocorriam no próprio campo da arte e sem critérios objetivos para julgamento, permitiu a aparição dessa série de “curadores aventureiros”, que tinham em comum apenas o desejo de se tornarem tão ou mais célebres que os próprios artistas.

No Brasil e no exterior, assiste-se até hoje ao crescimento desse pseudoprofissional que, por meio de atitudes irresponsáveis, acaba por desprestigiar as funções de um verdadeiro curador, que são muito importantes. No entanto, a situação atual das atividades de curadoria não é tão problemática. Isso porque nos últimos anos, ao lado desses aventureiros, surgiram profissionais conhecedores dos parâmetros convencionais de qualquer curadoria, que souberam inovar a maneira de expor, não apenas no âmbito “cenográfico”, mas sobretudo nos aspectos conceituais. Esses novos profissionais, apesar de todas as transformações que trouxeram à cena contemporânea, nunca se esqueceram de que, numa exposição, o que deve imperar é a qualidade das obras apresentadas, cabendo ao curador criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, quando recontextualizadas em universos precisos. A chegada dessa nova geração de curadores, cheia de alta consciência profissional, foi sem dúvida um ganho para o circuito de arte.

No Brasil, a figura do curador convidado ou curador independente surge em 1980, por meio do convite feito pela Fundação Bienal de São Paulo para que Walter Zanini

assumisse a curadoria da Bienal de 1981. Um surgimento auspicioso, uma vez que Zanini, formado em história da arte, havia sido diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre 1963 e 1978.

A mesma qualidade curatorial que Walter Zanini imprimira no MAC-USP durante sua gestão foi por ele levada para a Fundação Bienal, que realizou, em 1981 e 1983, duas edições importantíssimas do evento. Quebrando a tradição da representação por países, Zanini concebeu essas duas edições da Bienal a partir de analogias de linguagens, permitindo ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea em que as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade. Essa transformação conceitual, no entanto, em nenhum momento colocou as obras apresentadas em segundo plano. Pelo contrário, a operação certa, mas discreta, de Zanini apenas serviu para resgatar em definitivo sua importância suprema numa exposição.

Se a atuação de Walter Zanini como curador convidado das bienais de 1981 e 1983 serviu e ainda serve como baliza do antídoto para certas concepções curatoriais, sua experiência como diretor do MAC pode ser tomada, igualmente, como parâmetro para uma situação muito típica nos museus brasileiros: a fusão das funções curatorial e administrativa nas atividades de um mesmo profissional, situação que ocorre ainda hoje. Se nos tempos “heróicos” de atuação de Walter Zanini no MAC era possível conciliar com brilhantismo as duas funções, a nova realidade do circuito de arte vem cobrando das instituições a necessidade de compartimentação. Espera-se que, com o tempo, essas funções venham de

fato a ser exercidas por dois ou mais profissionais especializados. O crescimento da demanda por atividades dessas instituições — e o caráter cada vez mais complexo que vêm assumindo as questões curatoriais e a gerência administrativa das mesmas — faz com que a reorganização dessas funções se torne cada dia mais urgente.

O MAM-SP teve sempre, desde sua fundação em 1948, as atividades curatoriais sob a responsabilidade do antigo diretor técnico e seus auxiliares, e a parte administrativa a cargo da presidência do Museu e sua equipe. Ao antigo diretor técnico cabia uma série de funções, às quais se mesclavam não apenas as ligadas diretamente à curadoria, mas, em igual dimensão, as do programador cultural do Museu. Ou seja, àquele profissional não estavam previstas apenas a gerência do acervo — preservação, estudo, ampliação e exibição —, mas também a programação do Setor Educativo, como palestras, cursos, oficinas, apresentações musicais, teatrais etc.

Em 1996, com a transformação do cargo de diretor técnico em curador chefe e a criação do Departamento de Curadoria, foi estabelecido um novo organograma mais preciso, em que as funções antes concentradas na figura do diretor técnico puderam ser descentralizadas para setores específicos. Embora esses setores continuem sob a supervisão geral da Curadoria, não resta dúvida de que eles, com maior autonomia, puderam incrementar ainda mais as atividades do Museu.

Com a criação do Departamento de Curadoria e a conseqüente subdivisão das atividades culturais do MAM, pela primeira vez na história do Museu foi possível estabelecer alguns projetos ousados,

direcionados à conservação, ampliação e divulgação de seu acervo.

A partir da contratação de pessoal especializado para trabalhar no acervo, iniciou-se uma nova catalogação e informatização dos dados da coleção existente. Foi então proposto à Fundação Vitae um projeto de restauro de parte da coleção de obras sobre papel, projeto aprovado e executado em 1998.

Concomitante ao trabalho de recatálogo, informatização e restauro do acervo, foi estabelecida uma política de sensibilização junto a artistas, colecionadores e empresários para que doassem ao Museu obras que preenchessem as grandes lacunas do acervo. Entre 1996 e 1998, ingressaram na coleção 492 novas obras, ampliando-a em vinte por cento.

Ainda em 1998, foi enviado ao Ministério da Cultura um projeto de ampliação do acervo do MAM, que pôde se beneficiar das leis de incentivo. Com a aprovação do projeto, novas obras, fundamentais para a compreensão da arte contemporânea brasileira, devem entrar para o acervo em 1999.

Foi nesse contexto de profunda reformulação da política para o acervo que se pensou em algumas maneiras significativas de ampliar sua visibilidade no cenário da cidade e do país. Em primeiro lugar, considerou-se a formação de um Setor de Pesquisa, voltado especificamente para o estudo da história do Museu e da formação de sua coleção. A criação desse setor tornou possível aumentar a qualidade das informações contidas nos catálogos da instituição, assim como o projeto da *Revista do MAM*, destinada a divulgar as atividades do Museu e as peculiaridades de sua coleção.

Por sua vez, o grande interesse pelo acervo e o objetivo de torná-lo cada vez

mais visível em suas potencialidades levaram a Curadoria do MAM a pensar na possibilidade de formar o Grupo de Estudos de Curadoria, que tivesse a coleção do Museu como base fundamental de pesquisa. Mostrar o acervo de maneira “burocrática”, sem problematizar certos conceitos questionáveis da historiografia artística brasileira e sem ousar nos quesitos museográficos e museológicos, não podia ser a tônica das mostras do acervo do Museu. Para uma instituição fadada à contemporaneidade como o MAM, era necessário trazer para seu interior outros olhares sobre sua coleção, novas abordagens sobre a arte brasileira deste século e possibilidades outras para sua compreensão, seguindo sempre procedimentos profissionais.

Com a criação do Grupo de Estudos de Curadoria do MAM, o intuito inicial foi possibilitar o entendimento do Museu e sua coleção como laboratórios ou usinas para a definição de novos conceitos, a fim de nortear outras possibilidades para se entender a arte brasileira moderna e contemporânea.

Por outro lado, congregar no Museu jovens estudiosos de arte contemporânea que trouxessem para dentro da instituição os debates da cena artística contemporânea e, ao mesmo tempo, comesçassem a participar do cotidiano do MAM, traria para o Museu um dinamismo que ajudaria muito a caracterizá-lo como um dos mais dinâmicos e participantes do país.

Desde o início, o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM tomou um caráter híbrido. É composto por jovens curadores e uma editora que atuam profissionalmente no Museu no Departamento de Curadoria (Rejane Cintrão, Ricardo Resende e Marga-

rida Sant’Anna), e por jovens curadores independentes (Regina Teixeira de Barros, Felipe Chaimovich e Marcos Moraes). Helouise Costa, também integrante do Grupo, faz parte do corpo de curadores do MAC-USP.

As reuniões periódicas do Grupo, sempre no MAM, desde o início trouxeram para o debate e conversações o próprio cotidiano do Museu: o dia a dia da Curadoria, seus projetos de exposições, as relações com curadores convidados etc. Para os jovens curadores independentes integrantes do Grupo, esse contato mais íntimo com a rotina da instituição propiciou — e ainda propicia — um conhecimento mais amplo sobre a sua própria atividade profissional, quando alinhada a uma instituição comprometida em recuperar seu espaço na cena artístico-cultural da cidade.

Por sua vez, para os profissionais do Museu participantes do Grupo, poder compartilhar de seus problemas com aqueles colegas ampliou as perspectivas de atuação, abrindo novas possibilidades para a resolução de problemas. Muito significativas para o Grupo e para o MAM foram as exposições concebidas e organizadas por seus integrantes no primeiro semestre de 1998. Num museu sem tradição forte de exhibir seu acervo, o Grupo teve que abrir espaço e tempo propícios para a apresentação das mostras que, como mencionado, tinham como propósito fazer emergir outros olhares sobre a coleção do MAM.

O primeiro semestre de 1998 assistiu, então, durante dois meses, à apresentação de “exposições guerrilheiras” — seis ao todo, em apenas dois meses. *Medidas de si*, com curadoria de Felipe Chaimo-

vich, propunha uma investigação sobre a produção paulistana mais recente, enfatizando obras de jovens artistas que usam o próprio corpo como parâmetro para sua produção. Essa problemática, na verdade, dava continuidade ao interesse de Chaimovich pela produção artística contemporânea brasileira, uma vez que as obras escolhidas para a exposição eram muito recentes e, em sua maioria, não pertenciam ao acervo do Museu.

Da arte de expor arte, com curadoria de Rejane Cintrão, foi a segunda mostra do Grupo de Curadoria. Fruto dos estudos da curadora — que atualmente desenvolve pesquisa para dissertação de mestrado voltada para as montagens de exposição no início do século XX em São Paulo —, a mostra tinha como proposta apresentar retratos de mulheres encontrados no acervo do MAM, segundo uma concepção espacial calcada nos exemplos de montagem das primeiras décadas do século XX.

O colecionador, com curadoria de Marcos Moraes, foi a terceira “exposição guerrilheira” com obras do acervo. Preocupado com a origem da coleção do MAM, Marcos Moraes concebeu sua exposição tentando averiguar no acervo obras que foram doadas por importantes colecionadores paulistanos. A mostra propiciou uma visão bastante apropriada das origens da coleção.

O suporte da palavra, com curadoria de Helouise Costa, foi a quarta exposição formulada por um dos integrantes do Grupo. Em suas primeiras incursões no acervo do MAM, a curadora percebeu a presença de um número significativo de obras em que a palavra ou o texto escrito muitas vezes perdia sua função semântica,

funcionando apenas plasticamente. Partindo dessa constatação, Helouise Costa concebeu sua mostra, que reuniu algumas das obras mais emblemáticas — por exemplo, algumas monotipias extremamente significativas de Mira Schendel — ao lado de outras obras do acervo raramente mostradas.

Responsável pelo Setor de Montagem do MAM — e, portanto, com bastante intimidade com o acervo —, Ricardo Resende concebeu a mostra *A gravura como escultura*, em que matrizes de gravuras pertencentes ao acervo eram mostradas lado a lado com obras que discutiam os valores mais canônicos da gravura tradicional (seu caráter bidimensional, por exemplo). A exposição explicitava ao extremo os tênues limites que separam os conceitos de matriz e de obra gráfica, redimensionando o próprio patrimônio do Museu, uma vez que potencializava o significado artístico de antigas matrizes, antes raramente vistas como obras de arte em si mesmas.

Aproveitando que na Grande Sala estava sendo apresentada a mostra *Anselm Kiefer*, em que o conceito de paisagem na arte era reconstituído a partir da extrema singularidade da poética do artista alemão, Regina Teixeira de Barros concebeu a mostra *A paisagem urbana contemporânea* no acervo do MAM, selecionando obras em que a cidade era vista por vários e diferentes artistas brasileiros do século XX. Essas seis exposições mostraram na prática que a coleção do MAM podia ser entendida como um laboratório capaz de fazer emergir novos significados para a arte brasileira, que, a cada exposição, era repotencializada pela profunda seriedade e criatividade conceitual dos membros do Grupo.

A ressonância das atividades do Grupo logo provocou interesse de outras instituições. Em contato com a equipe, o Instituto Itaú Cultural propôs, no primeiro semestre de 1998, a itinerância das mostras apresentadas antes no MAM para as cidades de Campinas, Belo Horizonte e Penápolis. A itinerância das mostras — sempre acompanhadas pelos curadores, que ministravam palestras sobre os conceitos curatoriais que norteavam as exposições —, ao mesmo tempo em que obrigou os responsáveis pelas mesmas a reorientar suas concepções originais para novos espaços, possibilitou a própria divulgação da coleção para um público ainda mais amplo, nem sempre com condições de visitá-la *in loco*.

Após a realização das exposições, o Grupo sentiu necessidade de aprofundar seus estudos relativos à própria história da curadoria, que se confunde com a das instituições museológicas. Esses estudos gerais sobre curadoria, sobre a história dos museus, as montagens de exposições foram aos poucos sendo direcionados para a própria realidade da história do circuito artístico paulistano — o lugar onde se insere o MAM e sua coleção.

Para 1999, ao lado das discussões que irão gerar novas mostras — concebidas e produzidas pelos integrantes —, o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM pretende aprofundar os estudos sobre o circuito de arte paulistano durante o século XX, criando assim uma visão mais clara do espaço onde se insere. Consciente do território onde atua, o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM tem condições para, a partir de 1999, redimensionar a política de exposições da instituição para o novo milênio.

Um museu de todos

Daina Leyton

2015

A criação do Programa Igual Diferente nasceu da inquietação da equipe do MAM pela constante reflexão sobre o museu e sua missão: quais públicos consideram o museu um universo que realmente lhes pertence? Como essa realidade pode ser transformada?

Vera Barros, que coordenou o MAM Educativo em parceria com Carlos Barnak, relembra os desejos iniciais e os primeiros passos dessa trajetória:

“O Igual Diferente nasceu como o primeiro curso de um programa integrado ao projeto educativo global que fazia prevalecer que todas as formas de conhecimento são legítimas e que diferenças não significam necessariamente desigualdades, entre outros princípios. Nossa ideia não era só incluir pessoas com limitações físicas, cognitivas ou sensoriais na programação e na vida do museu, mas incluir e aproximar o museu — instituição, funcionários, alunos e visitantes — ao universo dessas pessoas. O museu teria que ser repensado e deveríamos agir para realizar uma ‘inclusão ao contrário’ também e tornar o MAM um museu realmente de todos.”

Daina Leyton, *Um museu de todos*, em Daina Leyton; Educativo e Acessibilidade – MAM (orgs.), *Programa Igual Diferente*, v. 1, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, p. 8–16.

Uma ação inicial nessa direção foi a elaboração do curso Prática Artística Paratodos, voltado para adolescentes com comprometimentos neuromotores, juntamente com outros alunos interessados. Coordenado pelos professores Álvaro Picanço e Paulo Pitombo, a ação integrou a programação de cursos livres do MAM, em 1998. Para viabilizar a produção artística dos alunos, novas pesquisas criativas foram desenvolvidas. Os impactos positivos dessa experiência levaram o MAM a buscar parcerias com instituições de saúde mental, educação especial e atendimento especializado a pessoas com deficiência. O intuito era trazer ao museu pessoas que, por diferentes razões, se encontram excluídas do circuito dos espaços culturais, seja pela condição social ou financeira, por conta de alguma deficiência ou por qualquer outra necessidade específica. Para que os cursos fossem realmente acessíveis a todos, eles deveriam ser gratuitos, então o MAM passou a buscar e contar com incentivos públicos e privados para sua realização. Novos cursos foram criados, de acordo com o perfil de cada grupo de alunos, e assim nasceu o Igual Diferente.

O programa passou a contar com a coordenação pedagógica de Marisa Szpigel, que agregou ao Igual Diferente planejamento e avaliação pedagógica continuada. Os profissionais que iriam ministrar os cursos seriam professores-artistas, que possuísem pesquisa e produção criativa

autoral. Experiência ou conhecimento no campo da saúde, reabilitação ou educação especial nunca foram requisitos para integrar o programa. Sobre isso, teríamos, mais tarde, o retorno de pessoas envolvidas (técnicos das instituições parceiras que acompanhavam as aulas e familiares de alunos) no sentido de que, em função do desconhecimento das limitações dos participantes, o estímulo por parte dos professores-artistas era maior e, assim, também o eram, conseqüentemente, a resposta e o envolvimento dos alunos. O potencial de impacto dessas ações era cada vez mais claro e, para o constante crescimento do programa, Ana Maria Gitahy assumiu sua coordenação, em 2001.

Inúmeras vezes as ações do Igual Diferente eram compreendidas por visitantes e curiosos como um processo terapêutico ou de inclusão social. Embora a integração e os efeitos terapêuticos possam ter sido um rico saldo de nossas ações, eles nunca foram o objetivo em si, mas sim uma consequência. A proposta era de que cada um pudesse desenvolver seu percurso artístico, incentivando a autonomia no desenvolvimento do potencial criativo. Com o tempo, os cursos passaram a ser abertos a qualquer pessoa interessada na modalidade artística oferecida. Novos desafios foram surgindo. Alguns de nossos alunos, por exemplo, eram residentes de longa data em hospitais psiquiátricos, com graves sequelas de institucionalização em função das longas internações. Três alunas nossas chegaram ao museu com o apelido “IG”, que significava “A Ignorada Mulher”. Diagnosticadas surdas e sem a oralidade desenvolvida, não se tinha nenhuma informação sobre elas, nem de parentes próximos ou conhecidos. Um choque entre realidades

sociais ocorria dentro do Ateliê Chico Science, no MAM.

Outro exemplo de desafio foi o de criar um esquema de comunicação fluida entre professores-ouvintes — à época, sem conhecimento da Língua Brasileira de Sinais (Libras) — e uma trupe de adolescentes surdos que iriam vivenciar uma formação em arte moderna e contemporânea, em um curso do Igual Diferente. Situações como essas exigiam da equipe um corpo preparado e aberto, para que os vários envolvidos nesse contexto pudessem compreender as ricas possibilidades no encontro com as diferenças e abrir caminhos para novas formas de comunicação e relacionamento. O rumo que o curso iria tomar era definido de acordo com a peculiaridade do grupo de alunos, e havia um investimento permanente na construção de um ambiente positivo, onde vínculos de confiança e afeto pudessem ser estabelecidos, e as proposições artísticas, desenvolvidas. Sensibilizações e capacitações da equipe do museu como um todo também foram necessárias. À medida que as pessoas da instituição, mesmo de áreas que não trabalhavam diretamente com o público, entendiam o alcance do trabalho desenvolvido e a capacidade de transformação social por ele gerado, a apropriação e o envolvimento se fortaleciam, e o museu todo era contagiado pela riqueza da diversidade.

Mostrava-se clara também a urgência do investimento, por parte do MAM, na autonomia dos alunos. Era necessário criar condições para que eles pudessem escolher o curso em que iriam se inscrever de acordo com seu interesse na modalidade artística oferecida, e não simplesmente porque haveria transporte da instituição na qual realizavam tratamento. Nesse sentido, esforços

foram realizados para constituir vínculos entre os alunos e o museu. O desenvolvimento do processo criativo dos participantes do programa era acompanhado e compartilhado com seus colegas e professores. Pesquisas na biblioteca do museu e visitas às exposições eram incentivadas. Alunos do Igual Diferente obtinham bolsas nos cursos noturnos pagos. Dessa forma, o pertencimento de cada aluno ao espaço do museu crescia, e também nascia neles o desejo de conhecer novos espaços culturais, não limitando mais sua rotina ao circuito de tratamento ou reabilitação.

A difusão também foi sempre um importante desdobramento, que fortalece o impacto social do programa. Artigos, palestras, pesquisas acadêmicas e exposições dos trabalhos dos alunos em espaços públicos traziam para a sociedade o que acontecia todos os dias da semana no ateliê do MAM. Acreditamos que essas ações puderam também incitar a evolução das ações acessíveis ao público diverso em outros museus e centros culturais brasileiros, anunciando a necessidade de criar políticas públicas e institucionais de acessibilidade cultural.

A presença dos alunos do Igual Diferente, que progressivamente passaram a ser público de todas as ações do MAM, levou o museu a repensar sua arquitetura, sua

comunicação, sua equipe e programação. Foi criada então uma área de Acessibilidade que, atuando de forma transversal nas ações do museu, procura garantir um espaço sem barreiras, sejam elas físicas, sensoriais, intelectuais ou simbólicas. E, assim, o programa seguiu ininterruptamente ao longo dos anos. Considerado em diversas instâncias uma proposta inovadora de significativo impacto social, foi objeto de onze premiações, entre elas, o primeiro lugar em educação em museus.

A complexidade desse trabalho singular e múltiplo, que desenvolve novos métodos e linguagens para que todos possam desfrutar da mesma condição de aprendizado e fruição artística, traz, ao mesmo tempo, uma simplicidade. A abertura e inteireza das pessoas envolvidas nas propostas educativas sempre foi o diferencial que permite a conexão de diferentes olhares, e revela a capacidade de vincular os mais distantes universos. A diferença é acolhida e potencializada, fazendo-nos compreender que somos todos iguais, pois somos todos diferentes.

English
version



MAM
São Paulo:
Seventy-
five Years
of History

218 Museu de Arte Moderna: 75 Years
Elizabeth Machado e Cauê Alves

220 The Museu de Arte Moderna de São Paulo: A Brief History
German Alfonso Nunez

244 Prelude to a History

244 **The Origins of the Biennial: MAM**
Paulo Mendes de Almeida

247 **A Little Prehistory**
Paulo Mendes de Almeida

250 **Museum of Modern Art**
Oswald de Andrade

251 **The Development of Art Museums in Brazil**
Yvonne Jean

258 **Museums of Art**
Luís Martins

259 **Museum of Modern Art**
Luís Martins

259 **The Museum of Modern Art**
Sérgio Milliet

261 **The Museum of Modern Art of São Paulo**
Sérgio Milliet

262 **Tudo em cor-de-rosa**
Yolanda Penteadó

264 The Biennial and the Donation of the Permanent Collection

265 **Letter to Mario Pedrosa**
Paulo Mendes de Almeida

269 **The Biennial and the Biennials**
Paulo Mendes de Almeida

272 **Requiem for Narrow-Minded Rich Men**
Correio Paulistano

273 **In Favor of the 4th São Paulo Biennial**
Maria Eugênia Franco

277 **A Museum and Its Collection**
Lourival Gomes Machado

280 **A Step Forward**
Lourival Gomes Machado

282 **How the Idea for the Exhibition Was Born**
Lourival Gomes Machado

287 **There Are Many Valuable Paintings in São Paulo That Are Not Known to the Public**
Lourival Gomes Machado

289 **The Museum of Modern Art of São Paulo is Headless**
Lourival Gomes Machado

292 **The Museum's Didactic Activities**
Wolfgang Pfeiffer

295 **Crisis at the MAM**
Luís Martins

296 **MAM Testimonial**
Mario Pedrosa

301 **Letter to Jayme Maurício**
Mario Pedrosa

303 The Museum's New Home and the Panoramas

303 **Letter to Vera D'Horta**
Diná Lopes Coelho

310 **Interview with Diná Lopes Coelho**
Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão and Margarida Sant'anna

314 **Diná Coelho, Faithful Shepherd to Artists in Brazil**
Luiz Ernesto

316 **A Clarion Call for Artists**
Geraldo Ferraz

317 **The Museum of Modern Art and the 1969 Panorama of Contemporary Art**
Geraldo Ferraz

320 **Art for the Collective**
Arnaldo Pedroso D'Horta

323 **The Biennial Without the MAM is an Art Circus**
Arnaldo Pedroso D'Horta

324 **By Way of Introduction**
Oscar Pedroso Horta

325 **Director of the Museum of Modern Art**
Luís Martins

329 **A Museum is Reborn in São Paulo**
Jayme Maurício

330 **Observations on the Panorama**
Mário Schenberg

332 **Panorama of Contemporary Brazilian Art: Drawing 1980**
Luiz Seráfico

333 Crisis, Renovation and Upgrade

333 **The Challenge of Turning the MAM into a Real Museum**
Leonor Amarante

336 **The New MAM**
Lina Bo Bardi, André Vainer and Marcelo Ferraz

337 **Are There Grounds for Optimism?**
Sheila Leirner

338 **Panorama of Brazilian Painting: Regional Presence and Rediscovery of Color**
Frederico Moraes

340 **Interview with Geraldo Abbondanza Neto**
Ricardo Resende

344 **This Place is Hard Work!**
Maria Rossi Samora

350 **The Inauguration of the New MAM**
Aparício Basílio da Silva

352 **The Ambition of the MAM**
Aparício Basílio da Silva

354 **The Struggle at the MAM**
Aparício Basílio da Silva

356 **Determined to Win the War**
Aparício Basílio da Silva

358 Professionalization, Permanent Collection, and Modernization

358 **From the Panorama of Contemporary Brazilian Art to the Panorama of Brazilian Art, 1969-1997**
Rejane Cintrão

362 **Why the MAM Worked Out Well**
Milú Villela

365 **Reproduction and Democracy: Reflections on the MAM Print Club, Its History, and the Art System**
Cauê Alves

371 **The Curator's Role, the Museum of Modern Art of São Paulo, and the Group of Curatorial Studies**
Tadeu Chiarelli

375 **A Museum for All**
Daina Leyton

Museu de Arte Moderna: 75 Years

Elizabeth Machado
President of the Board of
the Museu de Arte Moderna
de São Paulo

Cauê Alves
Chief Curator of the
Museu de Arte Moderna
de São Paulo

Published to commemorate the 75th anniversary of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo], this book is intended to increase awareness of the history of the institution and to open up new possibilities for the future. After lively internal debate regarding strategic guidelines, the MAM is now fully able to reaffirm its mission and announce a number of medium-term objectives.

The MAM São Paulo's mission is to collect, study, encourage, and promote modern and contemporary Brazilian art, making it accessible to as many people as possible. Since its inception, the constitutive traits of the institution have guided it towards the production of modern Brazilian art, a direction that MAM sustains with the symmetry of its permanent collection, which, nonetheless, is also currently open to important contemporary and international contributions. We should also highlight the museum's status as a point of reference for recent developments in the field of art and as a platform to showcase new artists, especially through the various editions of the Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art]. These are the two main lines of action for the museum's permanent collection and exhibition programs.

The MAM is an experimental museum that is constantly pushing its boundaries. It is a space for innovation, focused on sustaining artistic freedom and discussions related to its musealization process. The museum is known for the creative and different designs of its exhibitions, which promote the convergence of modern art and contemporary artistic perspectives.

The accessibility across sectors is a distinctive feature of the institution, taking the form of a range of educational activities that aim to promote dialog and reflection, while celebrating human and cultural diversity in a horizontally oriented space accessible to visitors of all types. The MAM's curatorial project occupies a unique space, not only in view of its history, but also in relation to its actions and activities.

The MAM mounts solo exhibitions of recognized and active Brazilian artists whose work has received significant national and international acclaim. Likewise, it stages themed, group, and solo exhibitions of artists who have had a major impact on the history of art in Brazil. The MAM also exhibits selected works from its permanent collection, carefully researched to broaden an understanding of the collection, thereby contributing to the debate regarding historical and institutional processes in the arts.

This is a space where people can be creative, think, reflect, and discuss art, a place that values the physical experience, but that has recently also drawn attention to pioneering digital projects. The MAM was the first museum in Brazil to stage an exhibition on Minecraft which combined an educational experience with curated artworks and gaming. It is also the first institution to have staged an augmented reality exhibition, which occupied the whole of Ibirapuera Park.

The MAM has recently been through a process of professionalization of its governance and management, while strengthening its brand. It has established an acquisitions policy and become a museum that is keen to engage visitors more deeply in its activities, whilst remaining mindful of the extent to which its identity depends on artists, intellectuals, and art lovers.

The MAM has built partnerships with other institutions in the surrounding area through constant dialog, establishing strong links with other museums and strengthening Ibirapuera Park as a cultural hub, in partnership with the Bienal de São Paulo [São Paulo

Biennial], the Museu de Arte Contemporânea da USP [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] and the Museu Afro Brasil Emanuel Araujo [Afro Brazil Museum Emanuel Araujo]. The museum also has a presence in upstate São Paulo, especially through collaborations with the SESC — Serviço Social do Comércio [Social Service of Commerce]. The next step will be to intensify the internationalization of the institution through travelling exhibitions and partnerships, not only with institutions in other Brazilian states but also with those of other countries.

Based on visitor surveys, the MAM has become aware of the challenge of introducing educational and curatorial activities that are more effective in reaching out to the younger audience. Although the museum does not intend to expand enormously or have various spaces throughout the city, it does face the challenge in the coming years of upgrading and expanding its main site, with installations befitting its scale and its permanent collection. Mindful of this, the museum is working to ensure its financial sustainability and continuity and is gradually becoming less dependent on tax incentive laws.

Giving the past new meaning, making its history felt in the present day, and engaging more and more people in the institution's various membership programs all strengthen our identity as a diverse and democratic museum. Exclusive MAM publications such as this book certainly provide memorable experiences and help to make the museum a part of our everyday lives. We sincerely wish that, in the next 75 years, the MAM will become an even friendlier, more welcoming, more inclusive, more diverse environment.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo: A Brief History

German Alfonso Nunez
Editor and researcher

It is easy to get carried away by institutional self-portraits. Teleological and panegyric, these tend to trace heroic narratives devoid of conflict, except for the customary obstacles the hero must overcome. This seems to be even truer for institutions that make culture their vocation, as is, clearly, the case with a museum.

Personified and abstracted from their social reality, museums are often painted as ethereal, eternal entities. Detached from everyday concerns, their history is marked by grand endeavors and lofty aspirations, averting their eyes from the self-interest and conflict that inevitably form part of the art world. In presenting museums as true agents—above and beyond their capacity for ‘structuration’ admitted by some theorists—such portraits tend to ignore events that happen offstage, obscuring the crucial dynamics of what goes on behind the scenes.

The corporate nature of such entities, as legal persons, may contribute to this. Unrestricted by biology, they persist over time, sometimes over many generations. In the specific case of museums, where permanency endures beyond the usual marks of an institution—brands, logos, buildings, and so forth—this may be exaggerated. Permanent collections are, after all, the material manifestation

of a trajectory that is infrequently examined through critical eyes.

The historical continuity that is the mark of a museum may lead us to think of them as entities that follow a straight path, avoiding and ignoring changes of direction, conflict, and tension. Given the pivotal role these institutions play, which certainly influence the dynamics of power, delineating what is recognized as legitimate and what is disregarded, this harmonious depiction not only turns into a norm but is also employed to support specific viewpoints or arguments. Revealing more about the point of view of those interpreting the institution rather than its actual history, such narratives invariably fail to produce a nuanced account of the development over time of spaces that, are, by their very essence, objects of covetousness, dispute, and negotiation.

It was with this in mind that we conceived this book. Through the eyes of various individuals who have guided the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) over its 75 years of existence, here we attempt to tell a story that reveals the necessarily multi-faceted and dissonant nature of the development of any institution. This commemorative book, therefore, does not seek to present a single view of a static museum, but of an institution that was first conceived and then shaped over time by the efforts of individuals who have not always been in full agreement.

In pursuit of this aim, here we bring together the voices of the directors, curators, librarians, educators, and journalists who, at some point, have been involved, directly or indirectly, in the running of the museum. The voices of the many individuals who sought to influence the course taken by the museum—both from within and without, both in public and behind the scenes—allow us to examine the proposals and debates that, from time to time, have resulted in exhibitions,

acquisitions, events, renovations, and other projects. The resulting book takes the form of a collection of primary sources written in response to situations which arose at specific moments in the life of the museum, marking key turning points in its history.

It should be noted, however, that our selection of texts does not automatically imply agreement with all the ideas they contain. In other words, it is not a matter of subscribing to one point of view or another, but of giving due value to each. Since MAM is an institution that plays an indispensable role in the understanding of Brazilian art—be it contemporary or in the past—we also attempt to diachronically shed light on the changes facing Brazilian art over time. Such debates include the educational role of museums; the influence of the São Paulo Biennial and other international events on art in Brazil; private patronage and the personalization of cultural institutions; the status of curators, directors, and artists in the life of the museum; the extent to which art institutions are representative and accessible; and the nature of collections and museums of modern art.

Although this is, necessarily, a subjective account of the history of Brazilian art, it is hard to deny the significant role that the museum has played in this. The museum is a point at which the interests of those with a stake in the art world converge. Discussion must, therefore, extend beyond anecdote and serve as a prism through which we can shed light on various aspects of Brazilian art during this period. A specific perspective may, therefore, address ideals in the heat of the moment—or at least from a point very close to them. Throughout this book, therefore, the reader will note a number of recurring themes, which reflect debates seen in other areas of the artistic field. Presented over five chronologically arranged chapters, in accordance with both historiographical convention and significant management changes, it is hoped that this

material will lay the groundwork for a debate regarding the development of this institution. Finally, in this brief introduction, we will go through each individual chapter, placing it in the broader historical context, indicating which texts have been chosen, while also explaining why others may have been left out.

Chapter 1 – Prelude to a History

In briefly presenting the cultural climate immediately prior to the foundation of the museum in 1948, our **first chapter** serves as a prelude to our story. It is, in fact, hard to understand the creation of MAM without first examining how the art world—invariably that of São Paulo—operated in the preceding decades. For it was within the context of the first decades of the 20th century that the idea of the museum was first aired, even though it came into being formally only years later.

As **Paulo Mendes de Almeida** clearly explains in one of the texts included here, it was in 1917, with the “revolution” brought about by the Anita Malfatti exhibition, that Brazil saw the beginnings of “an environment wholly favorable to a more ambitious permanent initiative...”¹ Paulo Mendes was, of course, referring not only to the museum, the seeds of which were “without any real deliberate intent” being sown, but to the whole art scene that was developing in a São Paulo that was well on its way towards becoming a major metropolitan center by the mid-20th century.

Without entering into the validity of the genealogy proposed by Almeida, his assertions are based on a series of events and exhibitions that must have proved something of a sensation locally. Apart, of course, from the *Semana de Arte Moderna* [Modern Art Week] in 1922, there were also the *Sociedade Pró-Arte Moderna* [Pro-Modern Art Society] (SPAM) in 1932, the *Clube dos Artistas Modernos* [Modern Artists Club] (CAM) in 1932, the Santa Helena group in 1934, the

Salão de Maio [May Salon] in 1937, 1938 and 1939, the *Família Artística Paulistana* [São Paulo Art Family] in 1937, the *Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo* [São Paulo Union of Visual Artists] in 1937, the *Clube dos Artistas e Amigos da Arte* [Artists and Art Lovers Club] in 1948, and others.

The existence of all these groups promoting artistic events emphasizes the maturity of an artistic field which, as we know, came into being in prior decades. As Sergio Miceli points out, already in the late 19th century, the city of São Paulo possessed a nascent art market similar to those of Europe, along with institutions specializing in the training of artists and the exhibition and sale of works.² Although, arguably, these depended ultimately on a tiny group of patrons, who restricted themselves to more radical experiments,³ and despite more recent discussion regarding ‘São Paulo-centered’ historiography,⁴ it was São Paulo that enjoyed all the economic and social conditions necessary for these new tendencies to form and spread, “movements that advocated renewal and broke with the prevailing consensus”.⁵

It is in this context that intellectuals, writers, and critics began to argue for the creation of museums. Aracy Amaral recalls that, in São Paulo, “In the 1930s, Mário de Andrade and Sérgio Milliet made the case, firstly, for educational museums to exhibit reproductions and, secondly, the need for a museum of contemporary art”.⁶ **Oswald de Andrade** also, for example, in a text reproduced in this first section and dated 1931, makes it clear that he believes in the necessity of a museum of modern art in São Paulo.⁷ The various arguments put forward by this important modernist writer of the time make it clear that he

is concerned with the “education” both of artists and of the general public. Although he clearly favored a somewhat particular kind of art education, Oswald de Andrade identified a marked absence in São Paulo of spaces dedicated to art, where students and the general public could enjoy full access to masterworks, both classical and modern. The resistance to modernism, in his view, had as much to do with ignorance about modern art as to its meaning. The panacea for all these evils was the museum, which would not only educate people and cultivate a taste for modern art, but also propel Brazil into a more prominent position in the international art world.

Two short articles by **Luís Martins** echo Oswald de Andrade’s opinion. Written almost 15 years later,⁸ they bring to light the fact that, while private collections existed, there were no public ones. We should note, however, that these texts were published at a time when modernism was no longer the rebellious movement that it once had been, but a central aspect of Brazilian art. Martins jokes that “when the cry of modernist emancipation first rang out in 1922, it would merit only a small, modest, very simple museum of modern art”.⁹ In the somewhat paternalistic tone that was common among critics of the time, he remarks that the uncultured masses would find a remedy in the museum.

Martins’s writings had an impact on the São Paulo arts scene. A second text by Paulo Mendes de Almeida, also included in this chapter, touches on some of these repercussions.¹⁰ He tells how, while various publications and literary voices supported the modernist movement, the visual arts scene in São Paulo in the 1930s and 1940s was mainly organized into collectives. Then, in 1944,

Francisco Matarazzo Sobrinho proposed the creation of a museum of modern art, offering to use his own personal collection as a starting point. However, the plan went no further. He also notes that the discussion was taken up again in the press by Luís Martins, who suggested the creation of the museum. But the idea met with resistance, including from Mayor Abrahão Ribeiro. The writer Monteiro Lobato, known for his critical stance in relation to modernism, weighed in on the side of the politician. The debate became heated, with major figures in the São Paulo art world taking distinct positions. The discussion, full of misunderstandings and polarized opinions, died down over time, but the idea of the museum did not become reality until some years later.

Although these pleas went unanswered at the time, the name of **Francisco Matarazzo Sobrinho**, known as Ciccillo, briefly mentioned by Paulo Mendes, was to become forever associated with the history of the museum. The story is well-known and has been told many times. It was Ciccillo who, together with his wife **Yolanda Penteado**, made this cultural undertaking possible. Their involvement is commonly seen in terms of husband and wife, Ciccillo and Yolanda, representing a coming together of economic and cultural capital—the new industrial elite side by side with old agrarian power; the son of a family of recent immigrants hand in hand with a scion of one of the privileged “*quatrocentona*” families, who could trace their ancestry back to the foundation of Brazil four hundred years before.

It was, however, economic circumstances that first brought the couple together. In the historical context of the 1930s, the economic

crisis triggered by the New York stock exchange crash in 1929 and successive crises affecting coffee production in Brazil led to Yolanda Penteado taking over the administration of her family plantation, the Empyreo, which was nearing bankruptcy. She made the bold decision to replace coffee with alternative crops, such as cotton, manioc, and silk. Her search for someone to administer the commercial side of the business led her to Francisco Matarazzo Sobrinho—the ideal partner. As Marcos Mantoan put it, “negotiations with the Italian businessman provided her with one contract for the purchase of raw materials and another for marriage.”¹¹

Other projects, however, also brought the couple together. Yolanda had been involved in modernist intellectual circles since she was a young woman, while Ciccillo, until then, had shown more interest in academic art. Their wedding in 1947 marked a significant change in Ciccillo’s cultural interests. Influenced by Yolanda¹² and by interacting socially with intellectuals such as Lourival Gomes Machado and Sérgio Milliet,¹³ his interest shifted to modern art. For Ciccillo, this change enabled him to stand out from the other members of his clan and ensure that the family name was better recognized in the world of culture.¹⁴ The change also helped him to differentiate himself from Assis Chateaubriand, his rival in patronage of the arts, whose approach to collecting was more historically oriented. This was, however, a risky strategy, and probably one that he pondered carefully upon in the period running up to the foundation of the museum. The bold move that such an investment entailed is nicely illustrated by a 1947 letter to Ciccillo from Léon Degand.¹⁵ The communication

2 Miceli, 2003.

3 Ibid.

4 Fischer, 2022.

5 Almeida, 1976a, p. 204.

6 Amaral, 1988, p. 12.

7 Andrade, 2011, p. 299-301.

8 Martins, 2009b, p. 77; Martins, 2009c, p. 269.

9 Idem, *ibid.*

10 Almeida, 1976b, p. 213-218.

11 Mantoan, 2016, p. 44.

12 Amaral, 1988, p. 15.

13 Durand, 1989, p. 131.

14 Idem, *ibid.*, p. 133.

15 Amaral, 1988, 16-17

provides evidence of the patron's hesitation with regard to the arguments put forward by the critic who would go on to become the first director of MAM. According to Aracy Amaral, Degand's letter presents his own credentials and, at the same time, tries to allay some of Ciccillo's doubts in this regard. The latter had some reservations concerning the museum project, because "one of his relatives" had recently made a major donation of works to the city of São Paulo. Degand attempts to arouse Ciccillo's interest by arguing—in a probable allusion to Chateaubriand's MASP—that the explicit focus on modern art was an important distinguishing feature of the project. Clearly outlining the possible returns on this venture, the Belgian critic claims, for example, that the collections of similar museums in Europe contain significant gaps. He associates this with the fact that these are public institutions, different from the New York museum, which is "one of the most beautiful... of its kind in the world" and "is not an official creation, but was created privately". Degand goes on to try to entice Ciccillo with the potential non-monetary gains to be made from such an operation. "The public authorities having shown themselves incapable in this regard, it now falls to private individuals to build up their own modern art collections and put them in a museum, where the public authorities have no right to look but which are open to the public. I believe, therefore, that this is one more reason for the general public in your country, and for modern art, for you not to give up on your project and establish an appropriate foundation. On the understanding, of course, that you will not shirk from being truly modern and will find a place for all tendencies, especially the most radical, and for even the youngest artists. I assure you

that, if you are audacious, no-one will copy you. At first, there will be criticisms. We have to fight for modern art. But, later, people will applaud your clear-sighted vision..."¹⁶

The steps which led up to the foundation of the museum, at a time when the couple were spending a season in Europe, are recounted here in the words of Yolanda Penteadó herself, in an edited excerpt from her autobiography.¹⁷ Yolanda tells the story of the foundation of MAM and of the Biennial as if they had happened quite naturally, without much planning, almost casually. By denying that there had been much investment, either financial or symbolical, she gave fuel to what would become the founding myth of the grand patron interested in nothing but art. The importance of this work with the arts was something very dear to Yolanda's heart and she ends her autobiography by speaking of her legacy in this regard, praising the Universidade de São Paulo's [University of São Paulo] Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art] (MAC-USP), which was responsible for receiving MAM's first permanent collection.

Other parties, however, were also interested in the creation of MAM. The most famous of these was the United States government and its representative in the region, Nelson Rockefeller. With his own political agenda and a missionary project for the region, the "American friend" played a game of cultural diplomacy, typical of the cultural Cold War, that sought to distance the local intellectual élites from the nefarious influence of the Soviet Union.¹⁸ Various works were donated and conversations were held with the local *intelligentsia*, aiming to convince them to support the idea of a museum of modern art.¹⁹ This went far beyond economics. Rockefeller

16 *ibid.*

17 Penteadó, 1976.

18 Tota, 2014.

19 Amaral, 1988.; Tota, 2014.

was aiming to seduce the locals and, in this context, museums, (which were "citadels of civilization", in the words of Franklin D. Roosevelt) would serve as beacons for a—capitalist western—idea of modernity that would divert Brazil from any flirtation with the USSR. As Aracy Amaral notes, when she made inquiries regarding the supposed influence of Rockefeller in a conversation with Yolanda, the latter replied that "having a museum installed here would clearly bring international exhibitions of greater diversity and higher quality, opening windows, and local artists would naturally distance themselves from political ideas that would do nothing but get them involved in damaging polemics..."²⁰

The differing agendas of these individuals would thus seem to take on concrete form in the eventual foundation of the institution in 1948, its first official address being the family home of Yolanda and Ciccillo and its *de facto* premises being an address on 7 de Abril Street, in a building belonging to Chateaubriand's newspaper group, *Diários Associados* [Associated Dailies]. The desired visibility was certainly achieved and would only grow in coming years, especially with the international projection offered by the Biennial. This initial period is described in three more texts, completing this first section. These texts, by **Sérgio Milliet** and **Yvonne Jean**, provide a broad overview of the evolution and cultural impact of art museums in Brazil, especially in São Paulo.

The texts by Milliet, who was in intensive dialog with Rockefeller throughout the 1940s,²¹ discuss the creation and objectives of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), emphasizing the role Francisco Matarazzo Sobrinho played in its foundation

20 Amaral, 2002, p. 20.

21 Amaral, 1988.

and development. He draws attention to the diversity of the museum's permanent collection and its broad program of promoting art and art education. While the first text focuses more on MAM's programs and collections, the second also deals with Nelson Rockefeller's frustrated attempt to donate works to São Paulo. In this scenario, MAM was presented as a solution for this, thereby underlining its capacity to attract visitors and serve as a catalyst for contemporary Brazilian art. Yvonne Jean, on the other hand, expands this discussion to include the development of art museums in Brazil as a whole. She argues that the city's new museums should play a role in transforming society, not only exhibiting art but also educating the public and changing attitudes. Both authors agree that museums of modern art in Brazil are more than mere exhibition spaces; they are living cultural institutions that interact with the community in important and varied ways. They do not serve merely as platforms for contemporary art, but also as spaces for education, resistance, and the transformation of society.

Chapter 2 – The Biennial and the Donation of the Permanent Collection

In the second section of the book, we highlight the early years of the museum and the event that was to determine its fate at the end of the period. We refer, of course, to the *Bienal de São Paulo* [São Paulo Biennial] and the consequent donation of MAM's permanent collection to USP.²² This was a period of both celebration and concern, along with the usual disputes and criticisms in relation to the management of the museum and the increasingly central role played by the Biennial in its budget and its affairs. For Aracy Amaral, this phase

22 Details of this history were recently provided by: Magalhães; Brognara, 2022.

in the history of the museum was marked by friction between the authoritarian Ciccillo and museum contributors,²³ which was also to be a constant feature of the Biennial. The constant changes of director during these years and the public repercussions arising from the changes aptly illustrate the tension within the institution during this period.

The first director, Léon Degand, after numerous disputes with Ciccillo, stepped aside to make way for **Lourival Gomes Machado**, who would go on to serve as artistic director for two years, between August 1949 and September 1951, leaving shortly after the first Biennial. A few months after his departure, he denounced the personalism of Ciccillo in an interview with *Folha da Manhã*, reproduced here.²⁴ Complaining of the lack of autonomy, he claimed he had done his duty and warned that new holders of the post would either undertake a “task of a public nature” or “accept being the acolytes” of an undertaking that is agreeable, but not especially important. This outburst contrasts with the tone of another article, also reproduced here, dated 1950, almost two years earlier,²⁵ in which he is much more optimistic about the future of MAM and of the Biennial.

In another text by the same author republished here, the critic, who continued to be involved with MAM until 1959, provides a detailed assessment of the exhibition of the museum’s permanent collection as of 1955.²⁶ In this article he criticizes the lack of consistency and organization in the presentation of works, questioning the decision to exhibit them as a “cohesive collection” rather than a

set of individual pieces. He argues that this approach not only leaves the museum open to criticism, but also confuses visitors. This is because, in his view, the collection seems inconsistent, both in terms of the value of individual pieces and in terms of the historical distribution—an opinion that, as we shall see throughout this book, will be repeated various times in one form or other. Here it is also interesting to note the relationship between Lourival Gomes Machado and the museum’s patron, when the author draws attention to the financial and organizational limitations of a museum kept afloat by a single backer, similarly to when he himself was a director.

After resigning as director, **Sérgio Milliet** became artistic director in 1952, while **Wolfgang Pfeiffer** became the museum’s technical director. The text by Pfeiffer selected for inclusion here is widely cited but often difficult to find.²⁷ Written for a publication commemorating the first ten years of the museum, Pfeiffer’s text addresses not only the conflicts, but also the importance of educational activities in museums of modern art, especially at MAM. According to this author, these institutions play a crucial role not only in exhibiting works, but also in educating and reaching out to the general public. This was especially important in a country like Brazil, where access to art was still the preserve of a privileged few. Noting that guides were already being trained at that time, the text not only provides a description of MAM’s activities, but also defends the intrinsic value of art education and the need for the cultural institutions involved to play an active role in

23 Amaral, p. 25.

24 Machado, 1952, p. 6.

25 Machado, 1950, p. 4.

26 Machado, 1955.

27 Pfeiffer, 1958.

this field. He argues that art education is not merely a “game or a pastime,” but an “occupation that deals with important issues” and may lead to the production of artistic work. Having said this, Pfeiffer also acknowledges the material and human limitations confronted by these institutions, suggesting the need for more support and resources to enable the expansion of these education programs.

Writing from Rio de Janeiro some months earlier, the critic Maria Eugenio Franco appears to corroborate Pfeiffer’s reservations. She, however, (perhaps because she was not a MAM’s insider) more clearly expresses her concern with the lack of public engagement—this time focusing specifically on the 4th Biennial.²⁸ Her critique, which adopts the tone of a manifesto, attributes this lack of interest to the absence of adequate education and publicity. Franco criticizes the Executive Director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo and Ciccillo for not investing more in educational activities and suggests that the press and the government should play a more active role. The text can be read as a call to action for the various individuals involved and shows that the controversies surrounding the event were not only caused by factors internal to the institution.

Despite this, it is hard to deny the impact that MAM and its Biennial had on the artistic life of the city. While criticisms regarding the scope of the educational projects were valid, it is important to note the role played by these initial actions, which also helped to professionalize the sector and were to have lasting impact. Maria Cecília França Lourenço, for

28 Franco, 1957, p. 10.

example, remembers the role played by the *Escola de Artesanato do MAM* [MAM Crafts School] (1952-1959), which was attended by various individuals who would go on to feature prominently in the artistic life of the city.²⁹ In one text reproduced here,³⁰ written in 1951 and republished in 1969, Lourival Gomes Machado describes the impact of the Biennial in terms of the internationalization and professionalization of Brazilian art, establishing the city as a global art center. Despite emphasizing the logistical and material challenges it faced, this author recalls that the Biennial attracted 21 international delegations and was considered a success on account of its scope and visibility, both within Brazil and internationally.

It can certainly be argued that the Biennial and the museum had a significant impact on the image of its patron, who became increasingly associated with and invested in the success of the Biennial. While, on the one hand, his closeness to Mayor Armando Arruda Pereira was responsible for the prime real estate of the Trianon building being ceded to the organization, and used for the first Biennial in 1951, it could also be argued that the success of the Biennial helped to propel Ciccillo onto the São Paulo City Quadracentenary Commission and to encourage Governor Lucas Nogueira Garcez to invite him to transform the Biennial into a permanent event.³¹ This gave rise to the construction of Ibirapuera Park, its buildings and, Ciccillo’s preferential treatment with regard to the Biennial, to the detriment of the museum.

29 Lourenço, 1994, p. 217.

30 Machado, 1969, p. 3.

31 Durand recalls that these successes must have seemed very impressive within Ciccillo’s family. They would not have expected that a son of immigrants, with a strong foreign accent, despite his great wealth, would have been invited to lead the commemorations of the city’s anniversary. For such a position, someone from families who had exercised power in Brazil for four hundred years would be expected to be chosen—and there were certainly rumblings of discontent. The political ambition, as yet unheard of in this family, was palpable. (Durand, 1989, p. 132).

The Biennial and MAM began to draw apart in 1961, with the first moves towards setting up a specific foundation to manage the former, which required ever-more resources and attention. Resulting from a preliminary project drawn up by then secretary of the *Conselho Nacional de Cultura* [National Arts Council], Mario Pedrosa, the Biennial became a foundation in 1962, in a manner that could rightly be described as a “contested divorce”.³² This resulted in the greatest trauma in the history of MAM: the donation of its permanent collection and the attempt to dissolve the institution in 1963.

It should be remembered that the circumstances of the museum were becoming increasingly precarious, and it had been deteriorating for some years prior to the donation to USP. Along with growing criticisms of the “gigantism” of the Biennials, which required more and more resources,³³ there was also the notorious influence of the circle of individuals close to Ciccillo, to the exclusion of critics and intellectuals who contributed to the institution. Wanda Svevo’s dispute with Paulo Mendes seems to have been especially important. In a statement made to Aracy Amaral, Mendes appears to have presented Ciccillo with an ultimatum—to choose between Svevo and him.³⁴ In view of the precarious finances of the museum, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes de Almeida and the whole board of directors resigned in 1959, making way for Mario Pedrosa who, as we have seen, was already thinking of separating the museum and the Biennial, including their finances.³⁵

The relationships between the old and the new directors sometimes also appeared shaky. Responding to an interview with Pedrosa when he assumed the post, in which

the critic suggested that the museum had been neglecting the conservation of works in its permanent collection, Paulo Mendes de Almeida defends his administration and, despite being fairly polite in tone, appears to accuse Pedrosa, who had only been in the job a few days, of being somewhat opportunistic.³⁶ In the letter reproduced here, Almeida reminds his reader that he had been invited to return to the museum by Pedrosa himself, and therefore expresses his surprise at the criticisms made by a colleague who was well aware of the institution’s problems. He notes that, like Pedrosa, he also considers the permanent collection to be one of the museum’s main problems. However, despite the warnings made to the president, who was always irritated by the idea that the “museum is more important than the Biennial,” did nothing to remedy the situation. Almeida also recalls that, despite his position, he had never been responsible for determining how the collection would be formed, this always having been the responsibility of Ciccillo and his personal investments, successively connected with “figures well-known in the art world from his office in São Paulo, without my consent and totally unbeknownst to me.”

Pedrosa, as we know, also failed to save the museum. After the fateful general meeting of January 23, 1963, the permanent collection would be donated to USP, after which MAM would exist only in name. **Luís Martins**, who was a member of the advisory board at the time, recalls this event about a month after the event, in an article published here.³⁷ Lamenting what had occurred, he says that the museum died as the result of its own success: its “creature” became greater than its creator. He then puts forward one of the arguments that would later be used by those

in favor of the continuation of the museum: that the Biennial is not an institution, but merely a “promotion.” Criticizing their separation from the outset, he argues that the Biennial should be part of MAM, in order to maintain its continuity and efficiency.

Pedrosa also felt the need to contribute to this discussion. In a communication republished in newspapers and also here,³⁸ he points to the selfishness and indifference of the Brazilian elite, which he accuses of not offering sufficient support for cultural activities, compared to their investment in luxury personal items. He recalls that it was the “clear-sighted optimism and enthusiasm” of Ciccillo, “at that time an unknown,” that consolidated the position of modern art in Brazil, but that this was little compared to what could be done by other members of this elite. Recalling his predecessors and the contributions they made, he mentions his idea of creating a Fundação Bienal [Biennial Foundation], which would be a non-executive body responsible only for the administration of funds. The idea was that this foundation would work together with MAM to organize the Biennials. This suggestion was, however, not taken up. Months later, Ciccillo returned to the idea of a foundation, albeit one of a private nature, while MAM would continue to operate as an association. Matarazzo would assume the presidency of the Fundação Bienal and would turn MAM over to new hands. This marked the beginning of a difficult period for the museum, during which it unsuccessfully tried to find a substitute for Matarazzo among bankers, industrialists, and other wealthy individuals. As a consequence, the “meeting accepted the brute facts: the museum had had to suspend its activities because no-one could come up with the

funding needed—around 1 million cruzeiros per month—to keep it open”.

The museum, as we know, survived. In a letter addressed to the critic Jayme Maurício, reproduced here, Pedrosa says he was not involved in these renewed efforts, and had acted only as a “technical consultant” for this new group. He nevertheless left the door open for a future invitation, when it would “perhaps be my turn to take responsibility for the undertaking”, something which, as we know, never occurred.³⁹ This whole series of events was analyzed once again, in 1967, by Paulo Mendes de Almeida,⁴⁰ in one of the first attempts to understand what this story meant. Almeida—and not Pedrosa—was one of the principal figures in the new phase of the museum at Ibirapuera.

Chapter 3 – The Museum’s New Home and the Panoramas

With the donation of the permanent collection a *fait accompli*, between 1963 and 1969 we see frantic goings-on behind the scenes. Strenuous efforts were undertaken, first (and in vain) to reclaim the permanent collection and, second, to save the name of the institution (which did in fact occur quite rapidly) by way of restructuring. While, in 1966, a “group of Museu de Arte Moderna de São Paulo members, opposed to the donation of that institution’s art collection” to USP, proposed “declaring MAM’s general meeting at which the decision [regarding the donation] was made null and void”, by 1963, just a few months after the donation, efforts were being made to rescue the museum. At an extraordinary general meeting of members, on May 16 of that year, Luiz Lopes Coelho—in his capacity as Matarazzo Sobrinho’s legal representative—informed those present that the association

32 Alambert and Canhête, 2004, p. 93.

33 Ibid., p. 93-99.

34 Amaral, 1988, p. 50, n. 22.

35 Alambert and Canhête, 2004, p. 96.

36 Almeida, 1960, p. 2.

37 Martins, 2009a, p. 359-60.

38 Pedrosa, 1963, p. 12.

39 Pedrosa, 1964, p. 4.

40 Almeida, 1967, p. 2.

would retain “its legal identity intact” despite the donation of the collection, “to which it was legally entitled”. The meeting then elected the new board of directors, focused on restructuring, the membership consisting of the president Oscar Pedroso Horta, the vice president Júlio de Mesquita Neto,⁴¹ the treasurer Carlo A. Tamagni,⁴² and directors Joaquim Bento Alves de Lima Neto, Paulo Mendes de Almeida, and Trajano Pupo Neto.⁴³

In recent research,⁴⁴ we see that those responsible for the reconstruction of the museum can be divided into two main groups: one close to the State authorities and the economic elite, less involved in the institution’s cultural life but heavily involved in the administration and business activities that sustained the museum, and a second group acting as intermediaries between the institution and the rest of the artistic field, especially artists and critics who were helping with the reconstruction. During this period of resistance, however, it was two brothers, each representing one of the two groups, who played a major role. **Arnaldo Pedroso D’Horta** and **Oscar Pedroso Horta**, representing the group of intermediaries and the elites, respectively, were especially active advocates of the museum during the period before it moved to its new premises. First Oscar Horta, leveraging political capital in favor of the museum, organizing, and coordinating a series of actions and meetings seeking both funds and a new site for the museum, and then Arnaldo, who used his newspaper columns to justify and defend the reconstruction of the institution.

Oscar Pedroso Horta, for example, was the first to make contact with Mayor Faria Lima

to acquire a permanent site for MAM. First occupying Rooms 703 and 704 of the seventh floor of the Conjunto Nacional building, ceded by José Tjurs, and then a rented office in Edifício Itália,⁴⁵ the issue of space was one of MAM’s main dramas. It was no accident that, at the opening of the first *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art] in 1969—as described below—Oscar began his acknowledgments with a reference to the mayor. Reprinted here,⁴⁶ this short introductory text sets out the steps that lead up to the move to the new site in Ibirapuera, praising some colleagues from the group close to the local authorities who had made some of the institution’s previous events possible. Including many more details, listing most of those involved and pointing out the deliberate omission of the name of Ciccillo in Oscar Horta’s speech, the Rio critic Jayme Maurício recounts this tumultuous sequence of events in another text presented here, referring to “Kafkaesque, Florentine, or mafia-like goings-on in this great city of São Paulo.”⁴⁷

While Oscar seems to have played the role of rallying the troops, including through letters to old members, it was his brother Arnaldo who provided the bellicose rhetoric. In relation to this movement, it is interesting to examine the motives and arguments marshaled in favor of the name of the museum, which, in fact, existed only on paper. In fact, especially in the years immediately following the donation, with no permanent collection and living in other people’s homes, there was little left of MAM other than its name.

One of the main ways in which Arnaldo justified the need for MAM was to draw attention to the problems of the Biennial and the

way in which the lack of a museum was felt. In a 1966 article, reprinted here,⁴⁸ aptly entitled “A Biennial without MAM is an Art Circus”, he sternly criticizes the way visual arts Biennials were organized in São Paulo, identifying faults such as excessive size, lack of a focus on education, and inadequate management. Echoing the criticisms of some colleagues,⁴⁹ Arnaldo suggests that many of these problems were exacerbated by the separation of the Biennial from MAM. D’Horta argues that the bureaucratic structure of the Biennial cut vital ties with artists and art critics who had previously worked as part of the event, thereby stunting its potential. Also in 1966, Arnaldo would bemoan the Biennial’s lack of educational or training activities, which was a central function of MAM, but that “nowadays is more or less hindered [and that] represented, in its day, the vibrancy of our art scene.... Today, however, there is no grand museum to concentrate and promulgate activities related to art.”⁵⁰ This strategy of opposing MAM to the Biennial would be repeated throughout this period, especially after the emergence of the Panoramas, which temporarily coincided with the Biennial.⁵¹ In another text reproduced here, written for the *Jornal da Tarde* newspaper in 1971, when the museum already occupied the space under the Ibirapuera canopy, Arnaldo renewed his efforts, seeing the new MAM as a collective, non-personalized endeavor.⁵² In a comment obviously directed at Ciccillo, he states that the museum [lost] “the ability to work as a team, in favor of a certain individualism that would always turn out to be calamitous”.

Arnaldo was right to claim that MAM was the result of a collective endeavor. Having

said this, however, it is only fair to point out that some individuals—sometimes for reasons of their own particular nature—had a greater impact on the museum than others. Among these figures, at this specific moment in the museum’s history, perhaps none have been as important for its development as **Diná Lopes Coelho**. Diná was the partner of Luis Lopes Coelho, friend of Ciccillo and Ciccillo’s legal representative at the meeting that resolved to donate the permanent collection. She was also the former sister-in-law of Paulo Mendes de Almeida, who was, in theory, the “conservator” of the new museum’s collection. Diná played a central role during this period. It was she who idealized the Panorama of Contemporary Brazilian Art in 1969, the year in which the museum was reborn in Ibirapuera.

Here we present Diná’s own version of events. In an unpublished letter to Vera Horta, the author of one of the first histories of the museum, written in the 1990s, a somewhat embittered Diná reproaches the historian for distorting the narrative. In her view, little emphasis is given to her own role, and she therefore makes a point of reminding the author of some steps that led to the success of the Panoramas. These events are recounted again in an interview reprinted here, in which Diná also recalls the everyday life of the museum and the problems it faced in those years, from the time of collaboration with Mayor Faria Lima to the disputes with Aparício Basílio da Silva—a central figure in the next phase of the museum.

Given all the problems and financial difficulties faced by the museum in this period, repeatedly recalled in general meetings

41 Who would sit on the museum’s board of directors for many years, in addition to being a major donor to the collection through the *O Estado de São Paulo* newspaper, with the donation of over 600 original illustrations in 1972: Chiarelli, 2001.

42 In which the family would donate what Tadeu Chiarelli considers the “original core” of the reconstructed collection, in 1967 (*ibid.*, p. 18).

43 All were regular members throughout the time that Joaquim Bento de Lima Neto was president (1968-1974) and active members of the art committees. For more information on the directors, see Nunez, 2023.

44 *Ibid.*

45 Horta, V. d’, 1995, p. 34.

46 Horta, O. P., 1969, n.p.

47 Maurício, 1969, p. 1.

48 Horta, 2000c, p. 138-9.

49 Alambert and Canhête, 2004, p. 93-95.

50 Horta, A. P. d’, 2000a, p. 108.

51 Magalhães, 2018, p. 36.

52 Horta, A. P. d’, 2000b, p. 247-51.

and meetings of the board of directors, the Panorama, as planned by Diná, really did help to build a new permanent collection. Apart from growing numbers of works accumulating from the Panoramas,⁵³ the vast majority of these being personal donations from artists, through the intermediation of Diná,⁵⁴ we can also see that the event made an impact in the printed press, putting MAM back on the agenda of critics.

We have selected here three articles that deal with this reception. The first, by **Luiz Ernesto Kawall**, focuses on the figure of Diná. With the intriguing title “Diná Coelho, Faithful Shepherdess of Brazilian Artists,”⁵⁵ Luiz Ernesto describes the director as a central figure dedicated to art in Brazil, especially through her role at MAM. She is portrayed as being tirelessly hardworking, attending to various needs and requests from artists and contributors. The other two articles, both by Geraldo Ferraz, deal with the Panorama itself. In the first,⁵⁶ Ferraz focuses on the role of MAM as a crucial space for modern art in Brazil, outlining the history of the museum, including its relationship with other museums and the biennials, and the way it became a space for contemporary Brazilian art. He sees the Panorama as an indicator of the scale of contemporary production, despite the limitations of its model—a criticism which was to be repeated with increasing urgency throughout the following decade. Ferraz’s second text⁵⁷ also deals with the 1969 Panorama, this time not only contrasting this event with the 10th Biennial, the fateful Biennial of the “boycott,”⁵⁸ but also emphasizing the role that the museum plays in the art world, something

that reminds us of the arguments presented by Arnaldo d’Horta some years earlier, in calling for the museum’s reconstruction.

Despite this success, it would be wrong to claim that the Panorama did not have its detractors, as Diná at times assumes in her letters and interviews. By 1969, for example, questions were already being raised regarding the selection of names, which were often those of individuals connected to the social circle surrounding Diná, Paulo Mendes, Arnaldo and others involved with the institution. The critic Waldir Ayala, for instance, suggests that “friendship and social prestige” were used as selection criteria.⁵⁹ Likewise, as the decade wore on, the very idea of a “panorama,” which had played such a crucial role in the early years, also received some criticism. As Paula Signorelli shows, both internally, in catalog texts, and externally, in the print media, some voices were questioning the inevitable selection of certain type of artist.⁶⁰

We can see this change under way in two articles published by the institution. The first,⁶¹ by the critic and physicist **Mário Schenberg**, dated October 1978, discusses the complex issue of the very possibility of achieving a panoramic view of art, especially since the 1950s. Schenberg argued that the dissolution of grand art movements had made it almost impossible to obtain an all-embracing overview of art. He suggested that the Museu de Arte Moderna de São Paulo’s Panoramas now served more to present the work of individuals than to provide an overview of Brazilian art in general.

The second text, by **Luiz Seráfico**,

president of MAM at the time, forms the introduction to the catalog accompanying the 12th edition of the Panorama in 1980.⁶² Frankly addressing the financial problems that the museum was increasingly experiencing in the late 1970s, Seráfico apologizes for the modest format of the catalog but argues that the best way to convey the importance of art is through the images themselves. The aim of the Panorama, he believes, is to provide a broad overview of the work of the best artists working in Brazil. He acknowledges, however, the difficulties inherent in this objective, such as the absence of invited artists and the impossibility of being aware of all the talented artists active in Brazil at any one time. He concludes by claiming that the organization has made an honest attempt to get things right and that the results are still open to evaluation. The underlying message is one of humility and openness to criticism, as well as recognition of the limitations inherent in the project of providing a broad “panorama” of Brazilian art.

The financial crisis alluded to in Seráfico’s text was no exaggeration. Reeling from the effects of the oil price shock and the end of the “economic miracle,” and still under the yoke of the military dictatorship, MAM had, since its re-opening, been treading a fine line: being careful, obviously, not to alienate its main benefactor, the State government. Apart from the close ties to the State enjoyed by many members of the museum’s inner circle—which, initially, supported the 1964 coup—these individuals also had connections and affinities with previous generations, especially those of the first half of the 20th century.

This would cause the Panoramas of this time to be considered conservative by later critics—a view we believe to be unfair. While, on the one hand, radical works of the 1960s and 1970s, especially those of a political nature, threatened an institution that had to compete for resources from municipal, State, and federal governments, on the other, new artistic media and forms were left aside—in part due to the Panoramas’ connection with the art market, which favored more conventional media. To illustrate this point of view, we have selected a 1975 text by Luís Martins, in which he expresses his frustration in relation to the situation of art for individuals of his generation. He points to his long history of involvement with art criticism, but says that he had given this up after misunderstandings with artists and changes in fashions, with which he found himself unable to keep up. He cites the case of one artwork awarded a prize by the critics invited by MAM that he describes as “a ‘composition’ comprising nothing more than a crate full of dry leaves.” “My modernism, for certain, never stretched this far,” he goes on to remark.⁶³

Chapter 4 – Crisis, Renovation and Upgrade

One long 1981 report in the *Jornal do Brasil*⁶⁴ is blunt about the situation of MAM at that time. “The MAM São Paulo could die this year,” it states. Written at the beginning of Seráfico’s term of office, the president makes the situation clear: at the beginning, with the support of Mayor Faria Lima, MAM received significant funding, “but nowadays [the contribution] enables us only to survive.” Noting that the

53 An in-depth examination of these figures can be found in Nunez, 2023.

54 It is worth noting the various letters addressed to Diná in the permanent collection of the Paulo Mendes de Almeida Library, showing her first contact with various artists.

55 Ernesto, 1971, p. 16.

56 Ferraz, 1969a, p. 6.

57 Ferraz, 1969b, p. 10.

58 The 10th Bienal was marked by the national and international boycott of artists as a form of protest against the military regime. For more details see: Schroeder, 2011.

59 Ayala, 1969, p. 2.

60 Signorelli, 2018, p. 108-12.

61 Schenberg, 1978, p. 8-9.

62 Seráfico, 1980, p. 9.

63 Martins, 1983, p. 228-32.

64 Alvez, 1981, p. 28-30.

readjusted values could not keep up with the galloping inflation of those years, he noted both the sluggishness of the State and the miserliness of the local elite. Of the 40 São Paulo millionaires approached for help, only half even bothered to respond. The museum's financial woes, exacerbated by the economic crisis, had, however, begun much earlier. Months before, the same president called on art lovers and artists to help the museum, which was part of "São Paulo's heritage."⁶⁵

Internal conflicts were also common. Since the late 1970s, directors, board members and staff did not appear to speak the same language. In a meeting of the executive board on March 21, 1978, board member Jean Sigrist listed a series of complaints regarding the functioning of the institution. In addition to complaining of the inaction of board members and directors (who, during one period, were constantly changing⁶⁶), he pointed to the "amateurism" and "absence of art movements at MAM." He also noted that the museum had been functioning as a mere art gallery and had therefore lost respect, having, for instance, been snubbed by an international event in Mexico. Those present generally agreed with the criticisms and restated the institution's difficulties at that point in time. Along with a copy of these minutes, we find also Diná's response,⁶⁷ sent in the form of a letter to the then president, Flavio Pinho de Almeida, since it was against herself that these criticisms seemed to be directed.

The minutes from this period, between the late 1970s and the early 1980s, read like a litany of woes. At a board meeting on March 26, 1980, the secretary informs those

present that the space has safety problems, leaks, and is infested with vermin. On August 26 of the same year, in the first meeting with Seráfico as president, the main item on the agenda concerns the lack of funds and efforts to increase membership. This is repeated throughout the year, like a recurrent never-ending nightmare. The institution was, however, going through changes: most of those who had been present during the years of reconstruction had left the museum. Luís Martins's text in the previous chapter is symptomatic of this situation. With new times and new faces came new plans for the institution, which, albeit reborn, still suffered from many of the same problems as in the past. On August 17, 1981, as minuted at an ordinary meeting of the advisory board, Diná was dismissed,⁶⁸ marking the end of this period of reconstruction and the entry of a new group of directors and art committee members, who restructured the museum. This gave rise to the resolve to renovate the building following an architectural project by Lina Bo Bardi, which kept the museum closed throughout 1982.

To explore this transitional period further, we republish here two interviews with people who lived through it. While such documents invariably show signs of the passage of time and fading memories, they also present points of view that do not necessarily concur. Having said this, we believe that, taken as a whole, these texts shed light on this turbulent period in the history of the institution.

The first interview, with **Geraldo Abbonanza Neto**, former director, and vice president, tells us a little about events surrounding

the renovation of the museum. We hear about some goings-on behind the scenes which help us to recreate the underlying dynamics. These show, for instance, that the president of the time, Paulo Egydio, did not agree with the exorbitant cost of the work and that the museum was in a deplorable state of repair, along with providing some specific details of Lina Bo Bardi's project. Together with a letter written by Bardi and also signed by her colleagues, Marcello Ferraz and André Weiner, which we also republish here, this makes it clear how distressed the architect was by the exhibition design employed during the first Panorama following the renovation.⁶⁹

Another important piece of evidence comes from **Maria Rossi Samora**, the museum's chief librarian between 1978 and 2019. Although her focus is on the development of the library, Samora's testimony is rich in details on the functioning of the museum between the late 1970s and the late 1990s. She recalls, for example, the dispute between Diná Lopes Coelho and Aparício Basílio da Silva, the problems relating to Aparício and the museum's difficulties throughout this period, up to the drastic change of the 1990s, which is the topic of the next and last chapter.

It is worth noting that this turbulent period was not only visible to museum insiders. Specialist critics were certainly aware of what was going on and reported on the struggles and changes of those times. We reprint here some observations questioning the viability of the museum.

In a long article,⁷⁰ **Leonor Amarante** gives us a frank assessment of the situation. In view of the string of crises that the museum

had endured throughout its history, the text points to challenges intrinsic to the institution. In its eagerness to transform itself into a "true museum," leaders of the institution, such as presidents, directors, and art committee members, faced a mission that many considered "impossible." This view is echoed by renowned critics, such as Aracy Amaral, who questioned the capacity of the museum to fulfill its "authentic" mission. Amarante thus consulted Aparício Basílio da Silva, who had recently taken charge of the museum, following the departure of Paulo Egydio following disagreements regarding the cost of renovation, to discuss this complex issue. The recently appointed president, as was to be expected, disagreed. His main aim was clear: to reform a space that looked more like a "ruin."

On the same page, **Sheila Leirner** asks straightaway in the title whether there are any "grounds for optimism."⁷¹ Listing a series of less than flattering statements by third parties—"a ghost museum, a prestigious coat hanger for honorary titles, a sick patient, an insalubrious venue in decline...," Leirner believes that the reform is a "publicity stunt" designed to give the re-establishment of the museum an "optimistic cast." The success of this stunt, she adds, is still not assured, since financial guarantees had still to be secured. Criticizing the fact that, at that point in time, the museum had no curator and that its flagship project, the Panorama, was still very arbitrary, she asks MAM to take a position, by creating a program that gives it a distinct character as a museum.

In another text reproduced here, **Frederico Morais**, despite agreeing with the criticisms of

65 Folha de São Paulo, 1980, p. 41.

66 After the death of Joaquim Bento, in 1975, the presidency was occupied by Flávio Pinho de Almeida (1975-1980), Luiz Antonio Seráfico de Assis Carvalho (1980-1981), Paulo Egydio Martins (1982-1983), Aparício Basílio da Silva (1983-1992), Eduardo Levy Jr. (1992-1994), and Milú Villela (1995-2019).

67 Dated April 11, 1978.

68 Diná attributed her dismissal to Aparício Basílio, the future president, and, so far as we can tell from Diná's documents and letters, her adversary within the institution. This, as we will see later, seems to be corroborated by Maria Rossi Samora's testimony, as well as Diná's own documentation.

69 Ricardo Resende recalls that discontent was such that, on the day of the opening of the 1983 Panorama, Bardi wrote of the mock-up, that the exhibition was "shit". Resende, 2002, p.177.

70 Amarante, 1983, p. 21.

71 Leirner, 1983, p. 21.

this first post-renovation Panorama, regarding its “terrible” exhibition design,⁷² nevertheless sees the event as a positive act of renewal, through which the museum is bringing itself in line with prevailing tendencies. His critique, which is generally quite positive, shows that, despite the difficulties, the renovation proposed by Aparício Basílio seemed to have been a success: MAM was, for good or ill, appearing in the press and, as its president well knew, this was indispensable. The influence of his closeness to José Zaragoza, an experienced publicist and prominent member of the board of directors, is worth noting. Cultural marketing terminology was not only utilized in advertisements but also permeated the discourse in articles discussing the renovation and the concept of the “New MAM.” This marketing lexicon would go on to play a pivotal role in the strategic operations of cultural institutions across Brazil, a trend that was notably amplified following the enactment of the Sarney Act of 1986 (Law No. 7.505/86), which laid the groundwork for the Rouanet Law of 1991. Reminiscent of business discourse that is somewhat empty of content but full of good intentions, in material published in *Folha*, Zaragoza explains the project to the reporter, who would promptly reproduce his words in the title and in the body of the article: “Reform will breathe new life into the Museu de Arte Moderna” and “With the coming renovation, the potential for agility is beginning to open up for MAM.”

We therefore end this chapter with four texts by **Aparício Basílio da Silva**, a controversial figure within the institution, whom we believe played a key role in this updating of MAM, despite the setbacks. His heavy investment in the reforms, along with his dedication to promoting the museum, were crucial in

enabling the continued existence of the institution. As president for a long period, up to his death in 1992, Aparício succeeded in assuring the institution’s survival in turbulent economic times.

In the texts reprinted here, he strikes a combative tone regarding his intentions and career at the museum. In the first, written for the 1983 Panorama catalog,⁷³ he expresses his satisfaction with the inauguration of MAM’s new installations, remodeled by Lina Bo Bardi. He explains why the project was necessary, noting the precarious state of the existing installations, which put the permanent collection at risk of being damaged or lost. He notes that managing the reforms was like waging a “war,” but that, with the support of friends and allies, the first great battle had been won. He also optimistically announces campaigns to attract new members and expand the range of activities of the museum. Apart from exhibitions, the new space will be equipped with a library, an art workshop, and an auditorium, since, as he puts it, echoing the critics, “a museum without an auditorium is not a museum but a gallery.”

In another, more introspective, text from 1984, Aparício reflects on the “ambition of MAM”, or rather, *his* ambitions for it. These involve moving MAM to *Pavilhão Manoel da Nóbrega* [Manoel da Nóbrega Pavilion], formerly *Palácio das Nações* [Nations Palace], which had staged the 2nd and 3rd Biennials (1953 and 1955) and, up to 1991, had been occupied by São Paulo City Hall.⁷⁴ Reiterating the need for reforms, he recalls the difficulties and financial challenges, and the importance of the Sarney Law for the development of the space and of the permanent collection. He also discusses the concept of “power” and how even a seemingly minor position

72 Morais, 1983, p. 1-2.

73 Silva, 1983, p. 8-9.

74 Now home to the *Museu Afro Brasil Emanoel Araujo* [Emanoel Araujo Afro-Brazil Museum]

such as his can provoke a variety of reactions, sometimes negative ones, including personal attacks and criticisms in the press.

In “MAM’s Struggle,”⁷⁵ he describes the experience of being museum president during a period of economic and cultural crisis. Showing some impatience with the collective work of the museum, Aparício describes his job not only as a “struggle,” but as a “constant daily war,” given the scarcity of resources and the lack of interest of the business community and government in investing in the arts and culture. The final text reproduced here, “Even More Determined to Win the War,”⁷⁶ provides more rhetoric in favor of this “crusade,” which “continues with trenches, scaffolding and hard hats.” He regrets that his efforts to defend the institution may have turned him into that “boring friend who is always asking for money for the museum” and looks forward to better days to come.

Chapter 5: Professionalization, Permanent Collection, and Modernization

The 1990s, like the previous decade, began troublingly. Despite the first direct elections after the 1964 coup, the usual drama of Brazilian politics continued, and bad turned to worse when the Collor presidency brought a whole new swathe of financial problems for the institution. Apart from the confiscation of savings and hyperinflation, the pioneering Sarney Law was also revoked, with a consequent negative impact on fundraising.

This obviously affected the museum. After the 1991 Panorama—a pared down event with no catalog, owing to the crisis—the 1992 edition was canceled. This turned out to have been a good decision, in tune with the changes underway at the museum. The

75 Silva, 1989a, p. 144-6.

76 Silva, 1989b, p. 147-8.

museum would go through major changes after the 1991 election of Eduardo Levy as president of the institution and these would be consolidated further by Milú Villela, elected in 1995.⁷⁷ This seemed, therefore, to be a good time to rethink the museum and its flagship exhibition.

In one of the texts selected for this final chapter, the former president himself tells the story of this transformation.⁷⁸ In his opinion, MAM had been in a state of permanent crisis for years, with low numbers of visitors, a lack of sponsorship and a risk of damage to the permanent collection. However, these circumstances would change radically, making the museum one of the liveliest cultural hubs in Brazil. Addressing MAM’s renewed fundraising strategy, Villela shows that it was adept at capitalizing on the changes underway in the country, rapidly deploying new private funding mechanisms for the arts that emerged during this decade.⁷⁹ She describes a meticulous process of “going from door to door,” which resulted in a substantial increase in the number of sponsors. In 1997, there were four sponsors; in the following year, this number had increased to 25, and, by 1999, had reached 43. In 2000, around 50 companies were providing some funding for MAM.

The growing numbers of visitors and increased funding appear not to have been the only achievements. Villela also reports that the museum decided to become an interdisciplinary space, functioning as a “laboratory of ideas” for the community. This led to the introduction of a series of educational activities and significant expansion of the museum’s permanent collection. In connection with both of these initiatives, we reproduce two texts in this fifth chapter, one by

77 See Bianchi’s thesis, which contains excellent (if personal) reports of this and previous periods: Bianchi, 2006.

78 Villela, 2001, p. 108-12.

79 Arruda, 2003, p. 177-193.

Tadeu Chiarelli,⁸⁰ chief curator of MAM from 1996 to 2000, and one by Daina Leyton,⁸¹ coordinator of education and accessibility from 2010 to 2020.

In the second of these, Leyton discusses the *Programa Igual Diferente* [Equal Different Program], which aims to promote inclusion and diversity, and also recounts some of the progress made in terms of education and accessibility at the museum. She argues that the program emerged when MAM was reflecting on the question of who really feels they belong in the world of the museum and how this might be changed. She recalls that Vera Barros, who, along with Carlos Barmak, coordinated MAM's education department from 1998 to 2005, made it clear that the aim of the program was not only to include people with physical, cognitive, or sensory disabilities, but also to rethink and adapt the museum to be more inclusive for such individuals. The museum should be reimagined in such a way as to achieve "reverse inclusion," making it a space that is truly accessible to all.

The pedagogical coordination of the program became the responsibility of Marisa Szpigiel, who introduced continuous planning and evaluation. Courses were taught by those who were both artists and educators, and lack of experience or knowledge of healthcare, rehabilitation, or special education were not seen as an obstacle but as motivation to encourage greater involvement of participants. Leyton notes that the main aim of the program was not therapy or social inclusion, although it did contribute to these. The focus was on developing the

creative potential of each individual.⁸²

It is thus worth reflecting on the changes the institution has undergone over time. The inclusion of education in its mission has been a notable feature since the museum's earliest days, transforming it from a space dedicated to aesthetic "education" and professional training to an inclusive forum for experimentation and self-expression. This text is complemented by Villela's report,⁸³ in which, in addition to recalling her early days at the museum, she highlights the central role played by such activities under her administration: "the idea was that MAM should not be a place that simply accumulates cultural works of art, but a living space that thinks about education. That people could visit the museum and do things, create something in the museum."⁸⁴

In relation to the first point raised by Villela regarding care of the permanent collection, the text written by Chiarelli presented here discusses what may well have been the most drastic change seen in recent years. First of all, however, we should reflect a little on the administration of Aparício Basílio, which will help us understand the origins of this change. We must do this, because, despite having enabled the institution to survive, putting it back on the pages of newspapers, there were many criticisms of his administration. In addition to the articles discussed in the previous section, we could also mention the way the renovations were carried out by the former president. Despite obtaining coverage for MAM in the newspapers and having spruced up the premises, which were in a deplorable state, not everyone agreed with the reforms

and there were problems from a museum management point of view. Chiarelli, for example, thought that it indicated how little importance the institution accorded its permanent collection at that time, since much effort was being concentrated on the public part of the museum, to the detriment of its repository and operational areas.⁸⁵ Under the new administration, however, these shortcomings were rectified. With the renovation of the repository in 1993, and then, after 1994, with changes in the lighting and exhibition space, the institution was now brought into compliance with the standards required by the art system.⁸⁶

In addition to these alterations to the physical space there were also changes in management. The post of technical director ceased to exist and it was restructured into the role of chief curator, culminating in the creation of the Department of Curation⁸⁷ and finally putting the institution on par with its congeners. It was at this point that the museum gained an autonomous acquisitions policy⁸⁸—something that, as we have seen before, was much more linked to the tastes of directors or sporadic donations.

Bearing in mind the museum and its institutional policy, it was incredible that MAM, with the 1990s already underway, still lacked a curatorial team that enjoyed even minimal independence. Indicative of a certain lack of self-respect with regard to the collection, or the consequence, perhaps, of some "syndrome" triggered by the loss of the original collection,⁸⁹ Chiarelli believed that it would only be subsequent to full renovation that the museum would come to fulfill its true function,

dedicating itself to its collection, filling gaps, and conserving existing items. This transition, which would culminate in 1997 with the creation of a Curatorship Studies Group, responsible for training a series of curators who would become part of the history of MAM,⁹⁰ is discussed in the text reprinted here. As Felipe Chaimovich—an alumnus of the group, curator, and member of the advisory board since 2002—observes, the group "marked the point of entry of the museum... into the debate regarding experimental exhibition of contemporary art", lending "credibility to MAM's policy vis-à-vis its permanent collection" and showing that the museum was able not only to show its collection, but also to think about it.⁹¹

This new organization and new directions came to be reflected in the museum's programs. We believe that the Panorama exemplifies this transformation well. We present these changes using a text by another alumna of the Chiarelli group, Rejane Cintrão, who had for a long time been involved with the museum. Cintrão⁹² reflects on the changes the Panoramas underwent over time, from their introduction by Diná Lopes Coelho to the late 1990s, when the institution was already becoming professionalized and current format had finally been established. Summing up the history of the Panoramas, the curator highlights, for example, the 1995 Panorama of Brazilian Art, an important landmark in the series. Ivo Mesquita's participation as curator represented a significant change in the way the event was put together and presented to the public. Before Mesquita took over as

80 Chiarelli, 2008, p. 13-9.

81 Leyton, 2015, p. 8-21.

82 We could argue, however, that the result of these efforts went beyond the subjective and contribute to the provision of equitable access to art, given that differences in habitus and cultural capital "continue to put up significant barriers in relation to art education and access to cultural assets in Brazil." See Fialho, Goldstein, Bernardes Proença, 2016.

83 Villela; Carvalho, and Leyton, 2018, p. 9-16.

84 Ibid., p. 11.

85 Cited by Signorelli, 2018, p. 36-7.

86 As Signorelli notes (2018), we can see such modernization as the result of the structural changes already underway in the field, such as greater professionalization and specialization among those involved, which "came to correct various aspects of museum management and exhibition design" (Signorelli, 2018, p. 228, note 234). Both Vera d'Horta and Chiarelli also remark on these events Chiarelli, 2001; Horta, V. d', 1995.

87 Chiarelli, 2001, p. 16.

88 Ibid., p. 12.

89 Ibid., p. 16.

90 Regina Teixeira de Barros, Felipe Chaimovich, Rejane Cintrão, Helouise Costa, Marcos Moraes, Ricardo Resende, and Margarida Sant'Anna.

91 Chaimovich, 2008a, p. 9-10.

92 Cintrão, 1997, p. 8-15.

curator, the Panorama, as we recall, was organized by the museum's art committee. The inclusion of a curator in the structure of the event suggested an effort to modernize the institution, in line with what had occurred in similar organizations, thereby making it possible to build up autonomous particular readings for each event.

We should note, however, that the institution does not exist solely for its own sake. In the most recent period, it is famous for the way in which, apart from the aforementioned cases and events, the museum has opened itself up to society. One of the clearest cases, concerning collecting and the role of the museum in establishing new collections, is addressed in a text by Cauê Alves, who is currently chief curator, but at the time of writing, in 2007, worked as an external curator.⁹³

Generally speaking, Alves's work addresses the relation between printmaking, democracy, and the art system, with a special interest in MAM's *Clube de Gravura* [Print Club]. Questioning the view that printmaking is a democratic medium on account of its reproducibility, his article discusses the role of printing in the broader context of the culture industry and contemporary art. After a historical digression exploring the origins of these clubs, Alves shows that MAM's *Clube de Gravura* played a significant role in achieving recognition for printmaking within the art system. He also suggests that the club helped to foster a public taste for contemporary art and the creation of private collections, which could possibly become public.

Alves concludes with a reflection on the multifaceted role of the collector in the art system. This would seem to go beyond simply acquiring works and also involve promotion, donations, and sponsorship for cultural and art events. Ana Letícia Fialho,⁹⁴ in a reading of Raymonde Moulin, notes that in countries with more highly developed institutions—which is often not a very apt description

of Brazil—a fair balance between the activities that make up the so-called “art system” (production, critical reflection, institutions, and the market) is fundamental for the promotion, circulation, validation, and, possibly, the construction of what we understand as art history. Initiatives such as the club in question can thus be seen as a response to the specific challenges of the art system in Brazil. These both encourage the private market and serve as an educational tool, introducing members of the club to different styles, themes, and techniques, and possibly, promoting more in-depth engagement with art in general.

In a colloquium held as part of the commemoration of the 60th anniversary of MAM, Chaimovich reflected on the relation between the museum and its address; or rather, *its addresses*.⁹⁵ Thinking of its “nomadic” qualities, dramatically uprooted, he raises the hypothesis that its permanence under the canopy “has kept the museum seeming provisional, because, since 1963, there has been a detachment of the meaning of a museum of modern art and its reference material, it now being the case that such a reference no longer needed to exist for MAM to make sense”.⁹⁶

In his opinion, the tension between their physical point of reference and their legal existence testifies to the capacity of such institutions—museums of modern art—to exist independently of their “material ballast.” It would be as if the traumas that the institution have been through had conferred upon it an aptitude for survival, making it possible for it to recreate itself and endowing it with a unique freedom to redefine, each moment, its “immediate object, in other words, its artistic modernity.” This vision can be contrasted with the “lost collection syndrome” to which Chiarelli has already alerted us, in which the severity of the trauma is transformed into something positive, not necessarily harmful, giving MAM its singular character.

On the other hand, we can imagine that these changes and traumas, in one way or another, have produced a very distinct institution, of which only MAM brand name has persisted. Regardless of the interpretation, it is clear that MAM has demonstrated a talent and a vocation for surviving into the future.

It would be no exaggeration to note that these reconstructions underline another important feature of MAM, which distinguishes it from similar organizations. Since its foundation, despite the personalism of its patrons, MAM has been part of a broad public debate, which, as is well attested in some of the texts published here, has repeatedly flared up in the course of the museum's history. A disputed space at the heart of the Brazilian art world, the museum not only reflects the disputes in play but also makes it possible for these to exist in the first place. The suggestion that it should be made extinct, repeated occasionally in the course of its long history, would impoverish the debate, restrict the space available for dialog, and would concentrate in the hands of even smaller groups the scant opportunities that our national art

world provides. Revealing a relatively democratic disposition, especially when we consider how some cultural institutions tend to preserve cliques, the existence of MAM has helped to enhance the diversity of our art scene.

These reflections on the nature or particular features of the museum are more likely to occur on the occasion of anniversaries or at turning points that mark a change of course. On this 75th anniversary, there would once again seem to be a call to rethink the history of our institution in the light of the obstacles it has overcome, the praise it has received, and the changes it has undergone. This is something that typically occurs on such iconic dates: investigation of the past as a way of perhaps preparing the museum for new future paths. In this short book, with its many discordant voices, we aim to provide some information to help foster ongoing rethinking and (positive and negative) criticism of this history, in such a way that MAM will, as always, continue to persevere.

Bibliography

Alambert, F. and Canhête, P. *As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)* [The São Paulo Biennials: from the Era of the Museum to the Era of Curators]. 1st ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Pauliceia).

Almeida, P. M. de. “A Bienal, as Bienais.” [The Biennial, the Biennials] *O Estado de São Paulo*, 2 Dec. 1967.

Almeida, P. M. de. “Primórdios da Bienal: o MAM” [The Beginnings of the Biennial]. In *De Anita ao Museu* [From Anita to the Museum], 203-8. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976a.

Almeida, Paulo Mendes de. “Um Pouco de Pré-História” [A Little Pre-History]. In *De Anita ao Museu*, 213-18. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976b.

Almeida, Paulo Mendes de. “Um Problema que Interessa a Todos: Conservação do Acervo do MAM de São Paulo.” [A Problem of Interest to Everyone: the Conservation of the MAM São Paulo Permanent Collection] *Correio da Manhã*, 13 Dec. 1960.

Alves, Cauê. “Reprodutibilidade e Democracia: Reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua História e o Sistema da Arte,” [Reproducibility and Democracy: Reflections on MAM Print Club, its History, and the Art System] in: Alves, Cauê and Margarida Sant’anna, eds. *Clube da gravura: a história do clube de colecionadores do MAM*, [The Print Club: History of MAM Collectors Club], 133-43. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007.

Alvez, I. “O MAM de São Paulo Pode Morrer Este Ano.” [The MAM São Paulo Could Die this Year], *Jornal do Brasil*, April 5, 1981.

Amaral, Aracy. “Bienais ou Da Impossibilidade de Reter o Tempo.” [Biennials or the Impossibility of Holding Back Time] *Revista USP*, 52:16-25, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25>

Amaral, Aracy. *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: Perfil de um Acervo* [The São Paulo Museum of Contemporary Art: Profile of a Collection]. São Paulo: MAC-USP, 1988.

Amarante, Leonor. “O Desafio de Fazer do MAM um Verdadeiro Museu.” [The Challenge of Turning MAM into a Real Museum] *O Estado de São Paulo*, April 28, 1983.

93 Alves, 2007, p. 133-43.

94 Fialho, 2017, p. 378-90.

95 Chaimovich, 2008b.

96 *Ibid.*, p. 63.

Andrade, Oswald de. “Museu de Arte Moderna” [Museum of Modern Art]. In Boaventura, M. E. da G. A., ed. *Estética e Política* [Aesthetics and Politics], (2nd ed.), 299-30. São Paulo: Editora Globo, 2011.

Arruda, M. A. do N. “A Política Cultural: Regulação Estatal e Mecenato Privado” [Cultural Policy: State Regulation and Private Patronage] *Tempo Social*, 15(2):177-93, 2003. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702003000200007>

Ayala, Walmir. “O Diálogo Construtivo.” [Constructive Dialogue] *Jornal do Brasil*, Feb. 13, 1969.

Bianchi, R. *MAM, uma História sem Fim*. [The MAM, a Story without End]. MA diss., Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006. <https://repositorio.pucsp.br/xmlui/handle/handle/1185>.

Chaimovich, Felipe S. “O Grupo de Estudos de Curadoria e o MAM” [The Curation Studies Group and MAM]. In Chaimovich, F. S., ed. *Grupo de Estudos de Curadoria: Exposições Organizadas em 1998 e 1999* [The Curation Studies Group: Exhibitions Staged in 1998 and 1999], 9-10. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008a.

Chaimovich, Felipe S.” O Museu Nômade” [The Nomadic Museum]. In Osorio, L. C. and A. Fabris, eds. *Atas do Colóquio Internacional Histórias e(m) Movimento*. [Minutes of the Histories in/and Movement Colloquium] São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008b.

Chiarelli, Tadeu. “As Funções do Curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM” [The Functions of the Curator, the *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, and MAM’s Curation Studies Group]. In Chaimovich, Felipe S., ed. *Grupo de Estudos de Curadoria: exposições organizadas em 1998 e 1999*, 13-19. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

Chiarelli, Tadeu. “O Novo Museu de Arte Moderna de São Paulo” [The New *Museu de Arte Moderna de São Paulo*]. In *MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 7-30. São Paulo: Grupo Safra, 2001.

Cintrão, Rejane. “Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997” [From the Panorama of Contemporary Brazilian Art to the Panorama of Brazilian Art,

1969-1997]. In *Panorama of Brazilian Art* 1997, 8-15. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

Durand, J. C. G. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1855/1985*. [Art, Privilege, and Distinction: Visual Arts, Architecture, and the Ruling Class in Brazil, 1855-1985] São Paulo: Editora Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989..

Ernesto, Luiz. “Diná Coelho, Pastora Fiel dos Artistas do Brasil.” [Diná Coelho, Faithful Shepherdess of Brazil’s Artists] *A Tribuna*, July 4, 1971.

Ferraz, Geraldo. “Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969.” [The Museum of Modern Art and the Contemporary Panorama, 1969] *O Estado de São Paulo*, Aug. 30, 1969a.

Ferraz, Geraldo. “Uma Clarinada a Convo-car Artistas.” [A Clarion Call for Artists] *O Estado de São Paulo*, May 9 1969b.

Fialho, Ana Leticia. “O Mercado, os Artistas, os Colecionadores e as Instituições.” [The Market, Artists, Collectors, and Institutions] *ouvirouver*, 13(2):378-90, 2017. <https://doi.org/10.14393/OUV21-v13n2a2017-3>

Fialho, Ana Leticia, I. S. Goldstein, and R. Bernardes Proença. “Economias da Arte Contemporânea: Programação, Financiamento e Gestão em Instituições Culturais Brasileiras” [Economies of Contemporary Art: Programs, Funding, and Management in Brazilian Cultural Institutions]. In Quemim, A. and G. Villas Bôas, eds. *Arte e Vida Social: Pesquisas Recentes no Brasil e na França*. [Art and Social Life: Recent Research in France and Brazil] Marseille: OpenEdition Press, 2016.

Fischer, L. A. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e sua consagração*. [The Modernist Ideology: The Week of 22 and its Consecration] São Paulo: Todavia, 2022.

Folha de São Paulo. “MAM Pede Ajuda aos Artistas para Sobreviver.” [MAM Asks Artists for Help to Survive] *Folha de São Paulo*, Oct. 12, 1980.

Franco, Mario Eugenio. “Pela 4a Bienal de São Paulo: Conversa dirigida ao sr. Juscelino Kubitschek e aos Diretores de Jornais.” [For the 4th São Paulo Biennial: Open Letter to Mr. Juscelino Kubitschek and the Directors of Newspapers] *Correio da Manhã*, Nov. 30, 1957.

Horta, Arnaldo Pedrosa d.’ “1 Pintor em Dois Lugares” [One Painter in Two Places]. In Horta, Vera d,’ ed. *O Olho da Consciência: Juízos Críticos e Obras Desajuizadas: Escritos sobre Arte*. [The Eyes of Conscience: Critical Judgments and Ill-Judged Works: Writings on Art], 108-9. São Paulo: Imprensa Oficial SP, Edusp, Secretaria de Estado da Cultura, 2000a.

Horta, Arnaldo Pedrosa d.’ “Arte para a Coletividade” [Art for the Collective]. In Horta, Vera d,’ ed. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*, 247-51. São Paulo: Imprensa Oficial SP, Edusp, Secretaria de Estado da Cultura, 2000b.

Horta, Arnaldo Pedrosa d.’ “Bienal sem Mam é Circo de Arte” [The Biennial without MAM is an Art Circus]. In Horta, Vera d,’ ed. *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*, 138-9. São Paulo: Imprensa Oficial SP, Edusp, Secretaria de Estado da Cultura, 2000c.

Horta, Vera d.’ *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

Horta, Oscar Pedrosa. “À Guisa de Introito” [By way of an Introduction]. In *Panorama de Arte Atual Brasileira 1969* [Panorama of Contemporary Brazilian Art, 1969]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1969.

Leirner, Sheila. “Há Bases para o Otimismo?” [Are there Grounds for Optimism?] *O Estado de São Paulo*, April 28, 1983.

Leyton, Daina. “Um Museu de Todos” [A Museum for All]. In *Igual: Programa Igual Diferente* [Equal: the Equal Different Program], 8-21. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

Lourenço, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. [Workers of Modernity] São Paulo: Hucitec, 1994.

Machado, Lourival Gomes. “Como Nasceu a Idéia da Mostra.” [How the Idea of the Show was Born] *O Estado de São Paulo*, Sept. 27, 1969.

Machado, Lourival Gomes. “Um Museu e seu Acervo.” [A Museum and its Collection] *Revista Arquitetura e Decoração*, n. 10, Mar.-Abril 1955.

Machado, Lourival Gomes and Correio Paulistano. “Há Muitas Telas de Valor em São Paulo, Desconhecidas do Público.”

[There are many Valuable Paintings in São Paulo Unknown to the Public] *Correio Paulistano*, Feb. 26, 1950.

Machado, Lourival Gomes and Folha da Manhã. “Encontra-se Acéfal o Museu de Arte Moderna de São Paulo.” [The Museu de Arte Moderna de São Paulo is Leaderless] *Folha da Manhã*, Jan. 4, 1952.

Magalhães, A. G. “Expor e Coleccionar: a Formação de Acervos de Arte Moderna e Contemporânea entre o MAM e o MAC USP.” [Exhibiting and Collecting: the Formation of the Modern and Contemporary Art Collections of MAM and the USP’s MAC] In *MAM 70: 1948-2018*, 25-40. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.

Magalhães, A. G. and G. A. Brognara. “Bienal de São Paulo: entre o Museu e a Universidade.” [The São Paulo Biennial: between the Museum and the University] In Miyada, P., ed. *Bienal de São Paulo desde 1951*. [The São Paulo Biennial since 1951] São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2022

Mantoan, Marcos. “Uma Aventura Moderna na América do Sul: Arte e Cultura no contexto da Guerra Fria.” [A Modern Adventure in South America: Art and Culture in the Cold War]. *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 2016.

Martins, Luís. “Diretor do Museu de Arte Moderna” [Director of the Museum of Modern Art]. In *Um Bom Sujeito*. [A Good Subject], 228-32. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

Martins, Luís. “Crise no MAM.” [Crisis at MAM] In Martins, A. L. and Silva, J. A. P. da, eds. *Luís Martins: um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940* [Luís Martins: an Art Columnist in São Paulo in the 1940s], 369-60. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a.

Martins, Luís. “Museu de arte.” [Museum of Art] In Martins, A. L. and J. A. P. da Silva, eds. *Luís Martins: um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940*, 77. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a.

Martins, Luís. “Museu de Arte Moderna.” [Museum of Modern Art] In Martins, A. L. and J. A. P. da Silva, eds. *Luís Martins: um Cronista de Arte em São Paulo nos Anos 1940*, 269. São Paulo: Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo, 2009a.

Maurício, Jayme. “Renasce um museu em São Paulo.” [A Museum is Reborn in São Paulo] *Correio da Manhã*, April 24, 1969.

Miceli, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. [Foreign National: a Social and Cultural History of Artistic Modernism in São Paulo] São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Morais, Frederico. “Panorama da Pintura Brasileira.” [Panorama of Brazilian Painting] *O Globo*, Nov. 6, 1983.

Nunez, G. A. “A Pastora dos Artistas e os Amigos do Museu: O Museu de Arte Moderna de São Paulo, seus Círculos de Sociabilidade e a Reconstrução do seu Acervo (1968-1982)” [The Shepherdess of the Artists and Friends of the Museum: the São Paulo Museum of Modern Art, its Social Networks and the Reconstruction of its Permanent Collection] *MODOS: Revista de História da Arte*, 7(3), 2023.

Pedrosa, Mário. “Carta de Mario Pedrosa a Jayme Maurício.” [Letter from Mario Pedrosa to Jayme Maurício.] *Correio da Manhã*, Jan. 18, 1964.

Pedrosa, Mario. “Depoimento sobre o MAM.” [Statement on MAM] *O Estado de São Paulo*, 23 March 1963.

Penteado, Yolanda. *Tudo em Cor-de-Rosa*. [Everything in Pink] 2nd ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

Pfeiffer, Wolfgang. “Atividades Didáticas do Museu.” [The Museum’s Educational Activities] In *Os 10 Anos do Museu de Arte Moderna*. São Paulo: Il Progresso Ítalo-Brasiliiano, 1958.

Resende, Ricardo. *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e Transformações de uma certa museografia*. [The MAM, the Romantic Museum of Lina Bo Bardi: Origins and Transformations of a Certain Museography]. MA diss. - Universidade de São Paulo, 2002.

Schenberg, Mario. “Observações sobre o Panorama.” [Observations on the Panorama] In *Panorama de Arte Atual Brasileira: Escultura, Objeto 1978* [Panorama of Contemporary Brazilian Art: Sculpture, Objects, 1978], 8-9. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978.

Schroeder, C. S. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação* [X São Paulo Biennial: under the contestation effects]. MA diss. - Universidade de São Paulo, 2011. <https://doi.org/10.11606/D.27.2011.tde-26112011-133939>.

Seráfico, Luiz. Untitled article. In *Panorama de Arte Atual Brasileira: Desenho 1980* [Panorama of Contemporary Brazilian Art: Drawing], 9. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980.

Signorelli, Paula R. A. *O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais*. [The SP MAM Panorama of Brazilian Art: from the Formation of a Collection to Curatorial Projects]. MA diss. - Universidade de São Paulo, 2018. <https://doi.org/10.11606/D.93.2018.tde-29062018-103759>.

SILVA, Aparício Basílio da. “A Luta no MAM.” [The Struggle at MAM] In *Escritos Visantes* [Visiting Writings], 144-6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989a.

Silva, Aparício Basílio da. “E a Guerra Continua com mais Garra.” [Even More Determined to Win the War] *Escritos Visantes* [Visiting Writings], 147-8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989b.

Silva, Aparício Basílio da. “Inauguração do Novo MAM.” [Inauguration of the New MAM] In *Panorama de Arte Atual Brasileira: Pintura*. [Panorama of Contemporary Brazilian Art: Painting], 8-9. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983.

Tota, A. P. *O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. [The American Friend: Nelson Rockefeller and Brazil] São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Villela, Milú. “Por que o MAM deu certo.” [Why MAM Worked Well] *Comunicação e Educação*, 22(108):108-12, 2001.

Villela, Milú, W. de Carvalho, and Daina Leyton. “Entrevista com Milú Villela.” [Interview with Milú Villela] In Leyton, Daina, ed. *Educação e Acessibilidade: Experiências do MAM*. [Education and Accessibility: Experiences of MAM], 9-16. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2018.

Prelude to a History

The Origins of the Biennial: MAM

Paulo Mendes de Almeida

1976

Beginning in 1917, the year of Anita Malfatti's revolutionary exhibition, a series of manifestations of non-traditional art and thinking occurred. These were at first isolated and involved only a tiny number of artists and intellectuals, but were gradually mobilized into collective articulations and action, with the establishment of groups or associations already endorsed by a considerable number of participants. These would, in turn, pave the way, in São Paulo, for the creation of an environment that was fully conducive to a more ambitious loftier undertaking, set on more solid bases of a permanent character, with the aim of creating an organism that would concentrate these demands and give them the necessary consistency to serve as an effective tool for this movement's assertion and struggle. It is fair to say that, during this period of short-lived skirmishes, which were disconnected from one another and, at times, apparently beset by disagreements, the torch of flourishing new trends, chiefly in the field of the so-called visual or plastic arts, was nevertheless kept alight and passed from hand to hand.

This movement succeeded in breaking down prohibitions, overcoming resistance, smoothing out the hostilities that

Paulo Mendes de Almeida, *Primórdios da Bienal: MAM [The Origins of the Biennial: MAM]*, in *De Anita ao Museu*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 203–208.

naturally occur in relation to movements that demand renewal, that violate existing standards of behavior and provoke perplexity in the face of the destructive disruption. Such an important mission was accomplished by various societies or institutions, such as the Sociedade Pró-Arte Moderna [Pro-Modern Art Society] (SPAM), the Clube dos Artistas Modernos [Modern Artists Club] (CAM), the Salão de Maio [May Salon], the Família Artística Paulista [São Paulo Art Family], the Sindicato dos Artistas Plásticos [Union of Artists], in its most recent incarnation, and the Clube dos Artistas e Amigos da Arte [Artists and Art Lovers Club], which still exists today. Nor should we forget, in a more official capacity, the quiet but prolific activity of the Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal [Art Section of the Municipal Public Library], founded in better times by Sérgio Milliet, and which still today maintains a high level of organizational commitment and fortitude.

Unintentional though it may have been, the seed was thus sown that would eventually be brought to fruition by the creation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]. In fact, as we have already mentioned, it was a date of extreme historical importance for the future of the visual arts, not only in São Paulo but throughout Brazil, when on 15 July 1948, sixty-eight individuals appeared at the Notary's Office to formally sign (L. 356, fl. 100) the articles of incorporation of the museum—thereby crowning a series of lengthy negotiations, extensive conversations, and friendly discussions regarding the clauses that should govern the life and activities of this new organization. For those who may be curious, we list here the names of these individuals: Alice Brill, Aldo Calvo, André Dreyfus, Andréa Ippolito, Antonio Alves Lima Junior, Aldo Magnelli, Anita Malfatti, Alfredo Mesquita, Antonio Candido de Mello e Souza, Barbara Ruchti, Bella Karavagewa, Carlos Pinto Alves, Carlos Cascaldi, Carlos Foá, Clovis Graciano, Camila Matarazzo, Tarsila do Amaral, Dagmar Coaracy, Deborah

Prado Marcondes Zampari, Elizabeth Magnelli, Eugenia Xavier Lopes, Eduardo Kneese de Mello, Francisco Matarazzo Sobrinho, Francisco Luis de Almeida Salles, Franco Zampari, Gerda Brentani, Gilberto Junqueira Caldas, Caliani Ciampaglia, Giuseppe Savero Giacomini, Giannicola Matarazzo, Gianandrea Carmine Matarazzo, Gastão Rachou Junior, Gregori Warchavchik, Hernani Lopes, Helio Ulpiano de Oliveira, Roger Henri Weller, Inês Carraro, João Baptista Villanova Artigas, Julian Dieter Czapski, Joseph Kliass, Jacob Mauricio Ruchti, Lourival Gomes Machado, Léo Ribeiro de Moraes, Luís Saia, Mussia Pinto Alves, Miguel Forte, Maria Virginia Matarazzo Ippolito, Mina Klabin Warchavchik, Manilo Cosenza, Mario Gracciotti, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Paulo Plínio da Silva Prado, Roberto Cerqueira Cesar, Roberto Paiva Meira, Rino Levi, Sigismundo Brentani, Salvador Candia, Sérgio Milliet, Silvio Whitaker Penteado, Tullio Ascarelli, Thomaz Farkas, Virginia Artigas, Victor Brecheret, Virgilio Isola, Yvonne Arié Levi, Yolanda Penteado, and Maria Guedes Penteado Camargo.

Names of architects feature prominently in this roll call. And this is because, of the various plastic arts, architecture was the one in which the new tendencies and concepts were embraced and followed early on by the general public. Architects thus felt the material advantages of a more regimented approach in a more concrete fashion, so to speak. Everyone, however, was excited by the ambitious purposes, encouraged at every step by the principal mastermind of the museum, the catalyst element of their hopes, Francisco Matarazzo Sobrinho. Prior to this, also on the initiative of the same individual, a "Fundação de Arte Moderna" [Modern Art Foundation] was drawn up on January 12 of the same year and officially registered in the notes of the 10th Notary Public (L. 351, fl. 16). Francisco Matarazzo Sobrinho's idea was to incorporate this Foundation, whose exact nature and purpose we have been unable to ascertain, into the Clube dos Artistas e

Amigos da Arte, colloquially known as the ‘Clubinho’ [Little Club], which was at this time experiencing financial difficulties, and which was home—to use an old-fashioned expression—of the *crème de la crème* of São Paulo artists. One can only imagine the insurmountable obstacles that thus hindered negotiations. The Foundation itself, although there had already been a plan to set it up on Olinda Street, in the old German School building, seemed to not have carried out any activities indeed. It is hard to imagine that the museum had been created with the express purpose of replacing it, in view of the fact that the articles of incorporation of this society clearly state that, in the case of dissolution, the museum’s assets would revert “to the benefit of the Fundação de Arte Moderna”, implying that the two institutions would exist in parallel and at the same time. We can therefore suppose that the museum thus created reserved for itself some of the tasks that in principle were originally to be carried out by the ‘Clubinho’, but that this had not proved feasible owing to the aforementioned lack of agreement in this regard. This would primarily be a social gathering of artists for artists alone, a purpose which *mestre* Artur’s little bar would come to serve admirably.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo, in keeping with its original statutes, was entrusted with “acquiring, conserving, exhibiting and preserving for posterity Brazilian and international works of modern art; promoting a taste for art among the general public, in any way considered appropriate, in the fields of the visual arts, music, literature, and the arts in general; and enabling its members and associates to receive, free of charge or at a discount, all the services provided by the Association”—under conditions to be established by the organization’s Internal Regulations. Three bodies were set up to manage the association: an Administrative Council, an Executive Board of Directors, and an Artistic Board of Directors, and the specific functions of each were laid out. The

association’s constitution already included the names of those chosen by way of election to sit on these boards, as follows: Executive Board of Directors – President, Francisco Matarazzo Sobrinho; Vice-President, Carlos Pinto Alves. Administrative Council: Eduardo Kneese de Mello, J. B. Villanova Artigas, Oswald de Andrade Filho, Tullio Ascarelli, Francisco Luis de Almeida Salles, Jacob Mauricio Ruchti, Rino Levi, Maria Guedes Penteadó, Sérgio Milliet, Luís Saia, André Dreyfus, Clovis Graciano, Antonio Candido de Mello e Souza, Lourival Gomes Machado, Mario Gracioti, and Aldo Magnelli.

Information was not provided on who would occupy the posts of Secretary and Treasurer of the Executive Board of Directors, or regarding any of the members of the Artistic Board of Directors, which was intended to comprise “one or more directors, whether or not they are remunerated, whether or not they are associates or members”. For those who may find this wording strange, we should clarify that, also strangely, there was a distinction between the museum’s members and associates. This meant that, while all the members of the museum were associates, not all associates were members. To be considered members, individuals had to be part of or have taken part in one of the organization’s boards of directors.

A mere eight months later, however, on 8 March 1949, the Museu de Arte Moderna opened its social headquarters on 7 de Abril Street, where for many years it would remain. By this time, the vacant positions on the organization’s directorial boards had already been filled, with Sérgio Milliet and Almeida Salles acting as secretaries and Aldo Magnelli and Mario Bandeira as treasurers. As for the artistic director, they went abroad to find Mr. Léon Degand, a man of real competence, who inaugurated his administration with a magnificent exhibition titled *Do Figurativismo ao Abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism].

A Little Prehistory

Paulo Mendes de Almeida

1976

Yes, Prehistory... of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo].

The ramifications of the revolution in thinking and art brought about in 1922 by the São Paulo Modern Art Week would go on to resonate throughout the whole of Brazil. In literature, those individuals—at first few and far between—who voiced enthusiasm, came together in groups, laid out manifestos—as was then the fashion—and founded journals and magazines. These included *Klaxon*, *Estética*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Revista Acadêmica*, *Verde*, from Cataguazes in Minas Gerais, with Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, Guilhermino Cesar and others, and *Arco E Flexa*, in Bahia. In the visual arts, however, it was only in São Paulo that societies or collectives, such as the Sociedade Pró-Arte Moderna [Pro-Modern Art Society, also known as SPAM], the Clube dos Artistas Modernos [Modern Artists Club, also known as CAM], the Salão de Maio [May Salon], and so forth, were formed. This would continue and turn the capital city of São Paulo State into a highly conducive location for the creation of a museum devoted exclusively to modern art. We have already described this process in detail in previous publications.

Paulo Mendes de Almeida, *Um pouco de pré-história [A Little Prehistory]*, in *De Anita ao Museu*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 213–218.

Quirino da Silva reported, on 20 April 1946, that already two years earlier, in 1944, Francisco Matarazzo Sobrinho had come up with the idea of creating a museum of modern art in São Paulo. He aimed to do this by donating his own private gallery, which was considered to contain one of the most complete collections of the work of avantgarde artists from Brazil, along with pieces by French artists, and probably some Italians also, that he had picked up on his travels in Europe. There was even a meeting to discuss the matter, which was attended by Carlos Pinto Alves and our own Paulo Ribeiro de Magalhães, representing Renata Crespi da Silva Prado, who, it would seem, was also interested in the undertaking. Then mayor Prestes Maia was sounded out and promised to donate or loan a head office for the nascent institution. Still, no further progress was made, until, sometime later, Moussia Pinto Alves showed interest in reviving the project, and arranged a meeting at her home, attended by the aforementioned individuals along with Maria Guedes Penteadó de Camargo and Carolina Guedes Penteadó da Silva Telles, continuing the family tradition initiated by their mother, the inimitable Dona Olivia. Things now moved forward, with the encouraging news—in our premature view—that the then Federal Intervenor to the State, José Carlos de Macedo Soares, would create the Museu de Arte Moderna de São Paulo as an official institute. But negotiations summed up to this and one more meeting of a select group, after which, enthusiasm waned, and no initial plans were made. It would seem that, sometime later, these incipient projects attracted the interest of some new individuals and gave rise eventually to the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo], not a museum of *modern* art.

However, sometime in early 1946, Luís Martins, writing in a column about art titled “Crônica de Arte” [Art Chronicle] in the *Diário de São Paulo*, aired the idea of creating a Museum of Modern Art, so that São Paulo could resume its role as “art capital of

Brazil". Shortly thereafter, in his "Pontos de Vista" [Points of View] column in the *Diário da Noite* newspaper, Mauricio Loureiro Gama, applauded Luís Martins's suggestion, writing:

"Yes, we all fundamentally agree with the writer and critic Luís Martins. São Paulo, which was the birthplace of the prodigious modernist movement, should have a museum of modern art."

And "concluding the proposal", he added: "...we take the liberty of recalling that Abrahão Ribeiro could very well indelibly associate his name with this idea, sponsoring the creation of the Museum of Modern Art of São Paulo through the Municipal Department of Culture."

In addition to proposing Luís Martins himself as director, this journalist justified his appeal to Mr. Abrahão Ribeiro by arguing that he was a public figure truly committed to literature and the arts. It should be noted that, a few days later, the same columnist would walk the idea back, suggesting that the proposed museum should be called only a "Museum of Art", without the adjective "modern".

Mr. Abrahão Ribeiro was at that time, we should remember, Mayor of São Paulo City. And Luís Martins, accepting the proposal (except for the suggestion that he should be the director), wrote an open letter to the mayor titled "Open Letter to Abrahão Ribeiro, Man of Letters", which began as follows:

"I have heard from people close to you that you are by no means averse to being addressed simply as a writer, rather than by the pompous and ephemeral title to which you have the right as governor of this most beautiful yet ill-paved city. This is purely a matter of taste. If I were mayor, I would pester any employee who was familiar with my work as a writer. The title of Mayor would be enough for me, as would the remuneration that accompanies it. But, alas, I am not mayor, but a mere man of letters. Therefore, if I may be so bold, I shall address myself to your good self as a fellow man of letters, and trust that you will subsequently follow the democratic leanings in your heart of hearts.

To get finally to the point of all these ramblings, I would like to state that I am in full agreement with the suggestion made in *Diário da Noite* to the effect that the establishment of a Museum of Modern Art in our state capital should be the responsibility of the Mayor of São Paulo, through the Municipal Department of Culture."

He added a number of considerations regarding the pertinence of the proposal and ended as follows:

"The fact is that I am now in favor of the creation of the Museum of Modern Art. I was persuaded by the words written in *Diário da Noite* (with the exception naturally of those that refer to me) and appeal here to the writer Abrahão Ribeiro, whom providence has brought to lead the government of our city, to furnish the museum we lack and truly transform São Paulo into the "Art Capital of Brazil". Despite the fact that—I repeat—I do not expect any such miracle to occur" (*Diário de São Paulo*, 19-4-46).

This open letter clearly was no model of diplomacy, beginning as it did, with an impertinent question regarding protocol, proceeding in an irreverent tone, and ending with a confession of skepticism, at this inappropriate juncture, albeit one justified by prior occurrences. We modernists were fiery individuals at that time, truly up in arms...

Despite this, the recipient replied promptly, clearly irritated, in a footnote in the 26 April edition of the *Diário de São Paulo* newspaper. The Mayor begins by declaring himself perplexed by an appeal previously "deemed toothless by the appellant himself", which, furthermore, caused him to feel that "as a mere pseudo-intellectual man of letters, he would be unable, in adjudicating the matter, to disassociate his own personal feelings from the office of mayor". The request was thus "wisely made" to this authority and not to the man of letters whom he dares not presume to be. He does, however, go on to address the matter on its own merits and make a formal declaration as follows:

"I wish hereby to make a public announcement, with the same candor and good faith, that, whether as a man of letters or as an artist—neither of which I am—nor as the mayor I currently am but shall shortly cease to be, never would I consider creating a Museum of Modern Art, in São Paulo or anywhere else, for that matter. [...] What, after all, would be the point of having a Museum of Modern Art in the Municipality of São Paulo, when we already have a School of Fine Arts and a State Pinacoteca [Gallery]?"

We may well not agree with anything said in this response, so far as the merits of the case are concerned. But we must conclude that he was indeed frank and honest, as was only to be expected from an individual of this caliber. And this was where things stood, when Monteiro Lobato threw caution to the wind and himself addressed an open letter to the Mayor, applauding his position. Lobato had always been brawler. On this occasion, he was riled by the slating that Sérgio Milliet had treated him to, on the occasion of the publication of his *Obras Completas* [Complete Works]. In this letter, dated 30 April, also published in *Diário de São Paulo*, the author of *Cidades Mortas* [Dead Cities] gives vent to his contempt for the reformers:

"This truly devastating response put an end to the matter. It may well also put an end to modern art in São Paulo, with the dismantling of its 'Command Structure'."

Lobato did no more than to reiterate his incomprehension and intolerance regarding the Anita Malfatti exhibition of 1917. He, purposefully, or rather, to no purpose, attacks the great sculptor, Ernesto De Fiori and descends into conspiracy theories when he writes that "a group of journalists has set up a 'secret command structure' and set about taking over art criticism in the newspapers everywhere".

It was this "command structure" whose dismantling he was announcing, as he ended his letter with the following unfulfilled prophecies:

"The head of the serpent has been crushed with a mallet. Its tail will still lash about for

some time, but it will then die and be forgotten. In a few years' time, people will be saying, 'Remember those modernists in São Paulo who wanted their own museum? What a sorry lot they were!'"

Then all hell broke loose. Luís Martins, responded in an energetic interview to Lobato's letter, and in his "Crônica de Arte" column countered the Mayor's arguments, especially the idea that Mayor Abrahão Ribeiro's notion of a museum "is not consistent with the intention of modernist artists, whose works have still not been fully accepted by public opinion". Others joined the fray. A flurry of articles and interviews appeared in the press. Menotti, Quirino, and Sérgio Milliet jumped into the ring, along with Anita Malfatti, protesting that she was not, nor ever had been, "paranoid or mystifying", in an allusion to the invective Lobato had once used against her. Even João de Scantimburgo, feigning indifference, made the occasional nod in favor of the museum. And Oswald Andrade, as could only be expected, achieved the feat of accompanying Samuel Ribeiro in an interview. Thus, for what would seem to be the first time, the united front of the "Ribeiro Club" was broken, since Samuel Ribeiro positioned himself against his famous brother, thereby confirming his modernist leanings, already clearly demonstrated by his support for the Modern Art Week and the SPAM. To his mind, there was no difference between modern and traditional art—it was all art. And after stating that Lobato "was stuck in the past so far as art was concerned", he added that the latter's actions seemed to smack of the disgruntlement of second-rate artist, who "cannot paint as well as Menotti or Sérgio Milliet..."

Luís Martins and the Mayor would cross swords again on several occasions. But things calmed down over time and the dispute was finally laid to rest with a final letter from Abrahão Ribeiro, couched in friendly terms, which concluded as follows:

"When you have time, come with Oswald de Andrade, Quirino da Silva, Sérgio Milliet, Di

Cavalcanti and those other talented ‘crazies’ to have a coffee at the City Hall. Or, if you prefer, I will venture bravely into the lion’s den. I get hurt, but I learn...”

And no more was said of the matter, until, two years later... but that is another story, which has, besides, already been told.

Museum of Modern Art

Oswald de Andrade

1931

The need for a museum of visual arts in São Paulo is becoming increasingly urgent. There is still no place in this city where people can see the work of a master painter or sculptor, whether classical or modern. Or rather, such works are to be found only in a small number of private galleries, closed to the public and to critics. These galleries are therefore also closed to scholars, unless they are personal friends. Of the old galleries, only the Pinacoteca do Estado de São Paulo [São Paulo State Gallery] provides some reproductions in photographs or in plaster, arranged haphazardly without following any artistic, historical or any other criteria.

São Paulo, however, now has quite a large number of painters and artists, who, along with art students, need a museum for enlightenment

and assistance along the arduous path they have chosen to travel. Art books and collections of reproductions are not sufficient for this. However good an art book is—however expensive and well-put-together—it cannot convey the true essence of a sculpture or painting in its original form. It is possible nowadays to produce almost perfect prints and we should certainly make use of them, especially for art history; still, we should not rule out the possibility of acquiring originals.

This is an especially thorny issue, because creating a museum with original works is an extremely expensive proposition and it would indeed be impossible to obtain highly valuable pieces.

The existing State Gallery would not serve well as a major museum of visual arts. The reproductions that are kept there are not of the best quality. Many of them are based on erroneous criteria regarding the value of the originals. The choice of contemporary masterworks is of great importance and would to some extent make up for the failings with regard to classical art. We are going through an extremely vibrant period in painting, and it would not be difficult to acquire for São Paulo a collection of contemporary masters of all nationalities. It is of the greatest importance that critics and scholars should be able to consult paintings by such artists, in light of the sound plastic basis of their work. Some artists who are living and fully active currently enjoy worldwide renown. The museums of Europe and the United States are full of contemporary works, and some New York picture galleries specialize in this. Various contemporary Brazilian painters have indeed already featured in some of these museums, including Tarsila do Amaral in Grenoble and Lasar Segall at Jeu de Paume, in Paris.

Despite the indisputable triumph of Modern Art Week in February 1922, the success of exhibitions by Segall, Tarsila do Amaral, and others, and the efforts now being undertaken by the Salão de Maio [May Salon], there is still great animosity in our culture towards

contemporary art. I truly believe that this antagonism would disappear, were there a site dedicated to modern masters to explain the way painting has evolved in the course of the last century and the first decades of the present century. If modern art were more frequently seen and its history better understood, it might soon gain the trust of a general public in Brazil that is always avid for progress, if not culture. Such is the confusion regarding the visual arts in these quarters that the works of a great painter such as Almeida Júnior are housed in the Museu do Ipiranga [Ipiranga Museum], which is more a documents archive than an art museum.

Today, São Paulo has four annual group exhibitions—the May Salon, the Sindicato dos Pintores [Painters Union], the Família São Paulo [São Paulo Family], and the Salão Paulista de Belas Artes [São Paulo Fine Arts Salon]. Large numbers of painters and sculptors compete to be included in these shows, which are visited by a constant stream of scholars and art lovers.

Although not all of our artists are interested in appropriating themselves of the contemporary experiences in art practice, which are indispensable both in terms of technique and to the spirit of our age, we are already, thanks to the cultural efforts of a number of pioneers of the avant-garde, more closely aligned to the international movement. We are by no means obliged to be backward just because we are born in the Americas. Mexico is already in the vanguard in this regard. Its great painters—Siqueiros, Orozco, Rivera—are considered some of the greatest modern masters. Why not Brazil also? Our natural environment and natural light are ideal for painting. Let us not forget that Manet’s impressionism may in part have been inspired by a visit to Rio as a naval officer. And the *douanier* Rousseau was profoundly influenced by the tropical environment he experienced when he travelled to Mexico.

We can only update our own painting with modern trends, if the paintings of contemporary artists can be viewed. Cubism and

fauvism, along with surrealism and abstraction, need to be seen to be discussed. Only a few of our artists are connected with these schools and movements of such importance in the modern world. However, young students need, at the very least, to engage in such experiences for discipline and cultural purposes. A place that displayed modern works alongside the impressionists and more traditional artists would show the intimate relations in good painting and their correspondences. This would put an end to the widespread ignorance among us regarding the art movements that are creating such a stir throughout the civilized world.

In sculpture, the same prejudice and a similar lack of knowledge deprive the people of São Paulo of access to good modern art. Hence the general lack of good taste in the works that blight rather than adorn our public spaces.

All of this could perhaps be turned around by the creation of a museum of art.

The Development of Art Museums in Brazil

Yvonne Jean

1951

None of all the cultural and artistic movements that have emerged in Brazil in the past fifty years is more significant and important than the emergence and development of new museums of art. They are significant because they attest to the emergence of interests and forms of research that are totally new. And they are important because they have transformed the general mindset, and, in some places, one could go as far as to say

Oswald de Andrade, *Museu de arte moderna* [Museum of Modern Art], 1931, in Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura (ed.), *Estética e política*, 2nd. Ed., São Paulo: Editora Globo, 2011, p. 299–301.

the *popular* mindset. Indeed, these museums are not austere mausoleums, reserved for the gratification of a small group of intellectuals, artists, technical experts, and cultured and well-travelled individuals. These are living entities that attract people of all ages and all social classes. In combination with the spirit of the modern world, they have generated a new public receptiveness, and hence a new public mentality. This is because they are *modern* museums. I say modern even though I also refer to museums that house a significant collection of artworks from the past, because of the extremely novel criteria by which these works are presented, and the way the museums reach out to the public. Anyone coming into contact for the first time with the artworks on display in these museums, does not wallow in nostalgia. Instead, they begin to understand that art is a long, continuous process of evolution and that there is no “modern” art in the typical sense of the word, but rather an art that is the fruit of our age and represents a natural continuation of the past.

To achieve these results, it was necessary to adopt new criteria. If those responsible for new museums had attempted to create grand picture galleries in the traditional manner, they would have failed dismally. Never would it have been possible to rival the achievements of Old World culture, where art constitutes an integral part of life and the cultural heritage, cultivated over the course of many centuries, is immense. “However,” as Lina Bo Bardi, the architect who designed the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo], puts it, “in countries whose culture is in its early stages, lacking a past, the general public,

desiring instruction, will prefer simple classification of a didactic nature... for a mass audience unfamiliar with art ... The purpose of the museum is to create an atmosphere, and to produce in visitors a state of mind conducive to the understanding of the work of art ...”

The new museums that we will explore here have, therefore, not only exhibited paintings, sculptures and prints, but also staged various events involving their permanent collection. These include lectures, exhibitions, and courses in various subjects, all of which play a vital role in the life of the museum, a role that is continuously updated.

This contact with the general public has very rapidly transformed the public mentality. Who can forget the young couple that, less than ten years ago, was still looking for customary “furnishings” to fit out their home, ordering by telephone store-bought living and bedroom sets, and contemptuous of any objects whose utility did not strike them as being immediately obvious, except for the “must-have” silverware set and a tray decorated with blue butterflies, turning their noses up at any “modernist” painting? I will not go so far as to claim that such people no longer exist. Far from it. But many young people already understand that their surroundings have an influence on the way they live their lives, that building a home requires research, that “the little household gods” are important, and that we need to make an effort to approach the art of our time, and that understanding of art is something that accrues over time. Modern museums have played a vital role in bringing about this change. The movement began in São Paulo and is now spreading elsewhere. Who could have imagined, just a few years ago, that a city such as Rezende, averse to art, in general, and modern art, in particular, would come to have its own Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] and, what’s more, to attract people to it? Or Florianópolis, whose Círculo de Arte Moderna [Modern Art Circle] is doing such excellent work and has suddenly sparked to life the

sleepy mentality of some of its citizens! Or Cataguazes, where extremely important masterworks are being gathered together, beginning with Portinari’s Tiradentes panel? And other cities too...

São Paulo led the way, beginning when Assis Chateaubriand created the Museu de Arte [Museum of Art]. When invited to set up the museum, Pietro Maria Bardi asked for three years to accomplish the task, principally to train staff to work in it. It was agreed from the outset that the museum would be run according to new experimental ideas. In addition to a picture gallery, which, come what may, could only be built up over time, there would also be ongoing public engagement elements. A program of courses, talks and film screening was set up.

In 1947, the Museu de Arte finally opened its doors, occupying three 1,000-square-meter floors. The picture gallery alone occupies an entire floor. The site can easily be adapted to accommodate new acquisitions, the walls standing on metal tubes and held together by high-tension steel wires, running from one wall to another. The museum is bathed in the same pleasing uniform artificial lighting night and day, thanks to a combination of white and pink lamps fitted into the ceiling. This avoids the need to install separate lighting arrangements to ensure there is no difference between night and day. This clear rational setting provides a fitting home for sculptures, furniture, tapestries and paintings from a wide variety of historical periods.

I ask Bardi whether it might not be advisable, in a museum that serves a primarily didactic purpose, to organize and arrange the painters by time period and whether placing impressionist paintings alongside 16th century furniture might not create confusion in the minds of those with little knowledge of art history.

He replies that a deliberate decision had been taken to “mix together all the different types of manifestation of the human spirit as expressed in art”, adding that, over time, and as the museum’s collection grew, a

new classification system would be considered. “For the time being, however, we still do not have pieces representing all the great schools of art. The German, for example... And we should remember that this museum is intended to be experimental. We would like older artworks to play an active part in our lives as much as possible. We have also tried not to highlight certain supposedly superior pieces at the expense of others. We want to leave visitors free to draw their own conclusions without forcing our own preconceptions on them. Our main aim is to form a mentality for understanding art. From the outset, the museum has attempted, above all else, to create its public. This is why we have always had permanent didactic exhibitions. We have more than eighty 1.2-by-1.2-meter panels for the display of high-quality photographic reproductions. We have thousands of photographs tracing the whole history of art. We have staged a whole series of successive exhibitions: one dedicated to prehistory, another to cubism, and so on. Our aim is not only to instruct the public, but also to foster a new mentality in future patrons: one that will encourage them to donate paintings! Our first exhibitions, whose aim was always to create an audience, contained works by Portinari and Fiori, and old Japanese paintings that we found in the homes of Japanese families living in the state of São Paulo. In fostering this mentality, we have always been mindful of the need to bring the museum to life. Initially, there was some indignation at the sight of young students setting up easels in the picture gallery, as if it were an art school.

“We do not want the museum to be a cold sacrosanct space, in which people are afraid of touching things. We want it to be a warm and living home, dominated not by fear of the sacred, but by a love of art!”

The Museu de Arte de São Paulo has three floors. One is given over in its entirety to the picture gallery. Another to public relations. Another to courses. On the second floor, there are offices, a secretary and so forth, along with

Yvonne Jean, *Desenvolvimento dos Museus de Arte no Brasil [The Development of Art Museums in Brazil]*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 June 1951.

a cinema with seats that are simple but comfortable, like all the furniture in the museum. I have been told that the projection booth is one of the most up-to-date in existence. Thanks to our cinema, people can keep up with the most recent cultural production. This room is also used for talks, conferences and concerts. There are two exhibition spaces. The smaller one is for young artists. The first ones to exhibit there were Mario Cravo, from Bahia, Schaeffer, and many others. At the moment, an exhibition of Austrian prints is on show: facsimiles of works in the Albertina [Museum] in Vienna from the large print collection of the Habsburgs. These are magnificent reproductions. As we cast our eye over the Rembrandts, Rubenses, and Dürers, we cannot fail to realize how important the art of reproduction is nowadays. In an era in which we do our utmost to give the general public access to works of art and make it part of their everyday lives, in a way that was once reserved only for the most privileged strata of society, the art of reproduction has developed in leaps and bounds. We have had the opportunity in Rio [de Janeiro] to see the gorgeous English "Ganymede Facsimiles" and some Aeply replicas from France. The Austrian facsimiles provide yet another experience that is highly worthwhile promoting in our country.

Retrospectives are staged in the grand exhibition hall. The works of Segall will be on display in September. An exhibition of Swiss posters is currently underway. One of the most successful recent attractions was the Le Corbusier exhibition, which was attended by 35,000 visitors, furnishing indisputable proof that the Museu de Arte is succeeding in creating a new type of museumgoer. Also on this floor, there is a laboratory which runs photography courses.

Let us move on now to the floor exclusively reserved for courses, for which we must congratulate Assis Chateaubriand, Bardi and their assistants, who transformed the lives of many citizens of São Paulo from all walks of life, attracting artists and craftspeople,

ladies and gentlemen of leisure, and people with limited resources alike.

"In the youth orchestra, whose members range from 8 to 18 years old", I was told, "there are youngsters who arrive in Cadillacs, children from working class homes, and kids from juvenile detention centers. Initially, the young offenders were accompanied by guards. But we managed to get them to understand that this was very embarrassing and that we were prepared to take full responsibility for these participants. The atmosphere is one of artistic unity and togetherness in art. This same ethos applies to courses for adults".

As if to provide concrete proof of this, a woman interrupts us. She is a very attractive black woman who would appear to be a regular visitor to the museum and has come to request information on ballet classes for her daughter.

There are also courses for children in music, modelling, drawing and painting, cardboard object-making, and printmaking.

The Instituto Contemporâneo de Desenho Industrial e Arte Aplicada [Contemporary Institute for Industrial Design and Applied Arts] is considered one of the museum's most important achievements. "It trains artists in contemporary aesthetics". The course lasts two years. There are also technical courses, courses in sociology, art history, psychology, and other subjects. People can learn how to design furniture, posters, machinery and all manner of other things.

"This means that it is largely a course in home decoration?" I ask.

"If you like, but I do not like that term. It is not decorating. Students are encouraged from the outset to imagine superimposing things, in a way that goes against the stripped-down aesthetic of modern architecture. Designing interior architecture would be a more appropriate term... But why then do we not speak of 'exterior architecture'? We still lack an appropriate term!"

There is a print course on which participants can learn about all types of printmaking: woodcuts, etching, lithography. There is

a course in basket weaving, a film seminar, an adult choir, a photography course, an experimental radio group, the members of whose first intake are already broadcasting, a drawing course for beginners, and a free-style drawing course for artists, the facilitator of which only provides classes on demand. We are also laying out a small garden for a course in the art of gardens.

These courses are by no means intended solely for people who are simply looking for something to fill their leisure time when they feel like it. Participants who miss two classes lose their place on the course and are replaced by others, since these courses are subject to very high demand, and we have recently had to start preselecting candidates.

The museum also publishes a wide range of magazines and art books. It is worth mentioning in particular our series of small pocketbooks about each new painting and the artist behind it. When, for example, we exhibited Van Gogh's *L'Arlésienne* series, we produced a beautifully illustrated little book about Van Gogh for visitors to put in their pockets and take away to read on the bus home.

As I had mentioned my interest in such initiatives, Bardi concluded by talking about the need for an artistic exchange between Brazilian cities, now that so many new museums have been created. "We are already building one in Belo Horizonte. And we are planning others in Recife and Porto Alegre.

This need for increasingly frequent and high-impact exchanges between the various modern museums in the country was also highlighted by Francisco Matarazzo Sobrinho, when talking to me about that other great São Paulo art institution: the Museu de Arte Moderna

Exchanges of collections and exhibitions from city to city are indispensable. This is the only way that our movement can grow in strength. We hope to be able to do great things with the Museu de Arte Moderna do Rio [Museum of Modern Art of Rio de Janeiro] too, now that we are embarking on a new phase with new activities".

While the Museu de Arte de São Paulo is spectacular, the Museu de Arte Moderna [of São Paulo] is more modest and provides a cozier, more inviting space. It radiates camaraderie, ebullience, and a constant hive of activity. As soon as you arrive in São Paulo, make your way to the museum's small bar. There you will find a whole host of artists and intellectuals. It is a buzzing, convivial place for intense and animated discussions. People are easy-going, and, better still, willing to look at things, to listen, and to get down to work!

The permanent collection is fabulous and includes works by Braque, Picasso, Arp, Kandinsky, De Chirico, Dufy, and Matisse, not to mention a representative selection of Italian and Brazilian moderns. The main aim of the museum originally was to help young artists and promote the work of Brazilian artists.

"You may well ask me how the idea of the Museu de Arte Moderna came about", Francisco Matarazzo Sobrinho, one of its founding members, remarks. "It was an idea that was in the air at the time! This can be seen from the fact that the Museu de Arte appeared at almost exactly the same time. It opened shortly before ours. Our mission is not only didactic but also historical: to provide a home for the works of modern artists, principally Brazilian ones. We want to promote all the different kinds of art being produced today, with the youth positioned at the forefront of the avant-garde. The future will tell which of their works withstand the test of time! We aim to encourage and do in fact provide a powerful stimulus for young people, which the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] will reinforce and enhance. Before talking about the São Paulo Biennial, I would like to mention that the Museu de Arte Moderna has already done a fine job sending good work to Venice. Several of our artists have been featured this year. Different from 1948, when Brazil was represented at the Venice Biennale by an empty room... with only the word 'BRAZIL' written up in large letters. Now, with the São Paulo Biennial, we are hoping to

establish more contacts between Brazilian and overseas artists. Without neglecting contacts between artists within Brazil, as I have already mentioned. I believe that providing such exchanges is one of the fundamental roles a museum of modern art can play”.

I asked what concrete assistance the museum gave young people in general, and young artists.

“First the exhibitions, which are free and provide them with opportunities”.

He went on to talk about the land acquired by the Museu de Arte Moderna and the building housing arts and crafts schools, and the theater.

“This will be a small city of artists’ studios and workshops, where artists and craftspeople will be able to work freely... We hope that it will be ready for the 400th anniversary of São Paulo, in 1954.”

Walking through the exhibitions currently on display at the Museu de Arte Moderna, which includes an exhibition of posters for the São Paulo Biennial, I tell the museum’s director, Lourival Gomes Machado, that I am disappointed that I’m not able to see paintings from the permanent collection.

“We are always in need of more space! To stage an exhibition, we have to put some paintings into storage...”

“But they should be on permanent display!”

“That’s the way it is with a private museum! Now that all our efforts are geared towards the Biennial, we can’t take up space with our collection!”

“I hope that soon there will be enough space for them to be on permanent display!”

Two rooms are reserved for exhibitions. The smaller one is for Brazilian artists, the larger one for international artists or grand retrospectives.

The cinema, which screens avant-garde films, retrospectives or “pre-releases” six times a week, is an important part of the Museu de Arte Moderna. The museum is the only organization in the country that is a member of the International Federation of Film

Archives, and has the only cinemathèque in Brazil, allowing it to lend out interesting films, which the various film clubs in Brazil would otherwise find it difficult to obtain. In 1950, there were 376 screenings in this cinema, while the museum hosted 41 talks, staged 22 exhibitions and ran 6 courses, including a film course, an introduction to aesthetics, a course on modern religious art, and one on modern theater in collaboration with the Teatro Brasileiro de Comédias [Brazilian Comedy Theater].

I asked which exhibitions had been most successful.

“The Portinari exhibition received 3,000 visitors per day! The Mário de Andrade exhibition also aroused a lot of interest. We put together an exhibition of costumes from the Madeleine Renault-Jean-Louis Barrault Company, one of Italian books, a Spanish painter called Ginés Parra, the sculptures of Maria Martins...”

“And major retrospective shows?”

“Bruno Giorgi, Lívio Abramo and Tarsila do Amaral, last year. One extremely interesting show was a didactic exhibition titled “Art and Nature”. Word spread to the United States, and Chicago asked us to take it there. This exhibition attempts to explain modern art by comparing artworks from various periods, using different styles, colors and so forth.”

All these exhibitions—which include explanatory tours—arouse the interest of the younger generations. Schoolchildren also visit. The general public doesn’t generally have access to modern art. When they do, the results are rapid and surprising. I can give you several examples. There is already so much interest in home decoration that, when people are moving into a new home, they no longer call a decorator, they try to do it themselves! I think this is a huge step forward! Another example would be a young couple who have a house and buy paintings—good modern paintings—before thinking about furniture. They say this is a source of joy! Finally, there is the case

of an insurance company that asked us to show them some modern paintings... and they ended up taking them all. These are trivial but telling examples.

This is what I was trying to explain at the beginning of this article: the importance of providing access to modern art for the general public and developing their taste for art.

Dr. Arturo Profili, Director of the Press Office for this Biennial—about which I would like to say so much more, given that it represents such a great step forward—gives some examples provided by the museum’s director. One of these is a major exhibition on the theme of “Housing”, in which all sorts of craft works are to be exhibited and which will certainly also greatly influence young people.

Finally, it must be added that the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the New York Modern Art Museum have a cultural exchange agreement that enables material to be supplied at the official price, and that the São Paulo museum is currently creating a library and a record collection.

They let me stay at the Museu de Arte Moderna long after I had finished asking for details of its achievements. The totally relaxed and pleasant atmosphere makes you want to hang around, reach out to people and listen to them, and as different people are constantly arriving, new contacts are to be made all the time. It would not be an exaggeration to say that the museum already has 3,000 members.

When I finally left the museum, Francisco Matarazzo Sobrinho once again expressed his desire to collaborate closely with the Museu de Arte Moderna do Rio.

We have now reached the last of the achievements which are part of the recent surge in the emergence of new museums in Brazil that we have been talking about: namely, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, which is now entering a new phase under a new director and a change of premises to the Ministry of Education. This museum, currently housed in a beautiful but difficult to access building—the Boa Vista

Bank Building—is unable to attract a large number of visitors.

Its president, Raymundo de Castro Maya and its director, Niomar Moniz Sodré, have now decided to encourage many activities to ensure that the Museu de Arte Moderna do Rio will soon be able to say that, like the museum in São Paulo, it has 3,000 active members!

The new phase in the life of the Rio museum, or rather the first phase of its life, since it is only now that it is truly coming into being, has started off well. The Minister of Education was kind enough to offer the museum the lower part of the Ministry, which contains some exhibition spaces. This site will be temporary but, when essential adaptations have been completed—it being necessary to close off the space, naturally in sympathy with the architecture of the building—it will be a central location for the museum’s activities to start, given that the Ministry always receives many visitors.

Apart from providing a temporary site, the Minister of Education, Simões Filho, made a point of showing his interest in what was going on, putting the Ministry’s auditorium and exhibition hall at the disposal of the museum whenever required. This means that the museum can already start thinking about organizing various activities alongside those involving the permanent collection.

Niomar Moniz Sodré is already working hard to ensure that this museum will soon be transformed into the museum of modern art that Rio so badly needs. She is putting together a program of exhibitions—the first being of a Brazilian artist—talks and art movie screenings. Finally, she hopes to be able to exhibit the works sent to the São Paulo Biennial after the exhibition closes, providing all the people of Rio with an opportunity to acquaint themselves with the work of international artists, such as those who visited Brazil for this event.

It seems to me that I cannot conclude this

overview of the activities of these new art museums on a more optimistic and hopeful note than by stating that Rio is preparing to create something as serious and rational as both of the museums in São Paulo described above which will, like them, be able to make a substantial contribution to the great new art movement of our time.

Museums of Art

Luís Martins

1943

The idea of a museum of art that Armando Penteado so generously proposes to bring to fruition suggests to us some reflections on this subject of such urgent importance to São Paulo.

The poverty of our artistic infrastructure is truly deplorable. In Rio we have a museum whose greatest treasures are second-rate artworks and some reproductions, but it is still the best in Brazil. Meanwhile, in São Paulo, with the exception of the obscure, tucked-away Pinacoteca, where half a dozen works of dubious value molder away, we have only the Museu do Ipiranga [Ipiranga Museum], which is not strictly speaking a museum of fine arts at all, but which, nevertheless, houses the best collection of works by Almeida Júnior.

What of Modernism, then? We have nothing. Only in Rio, after Capanema's term of office at the Ministry of Education, have the works of modern Brazilian artists been acquired, only to languish undisturbed in the mustiness of that huge and somber building. And, as for the São Paulo State Pinacoteca [Gallery], there was a time, during the Júlio Prestes administration, when there was talk of creating a modern art salon, which would have been the first in Brazil. This idea, however, came to nothing, although some works by Segall, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti and the like were, in fact, acquired. Later, works by Portinari and a few others were also purchased.

São Paulo has around three or four private collections of modern art of some significance, which, taken together, would almost be enough to fill a small gallery. These include works by Picasso, Lhote, Léger, De Chirico, Marie Laurencin, Gleizes, Delaunay, Juan Gris and others. On one occasion, the now defunct SPAM staged a public exhibition of these works, which were loaned out by their owners. Our public museums, however, do not yet own one single painting by an international modern artist!

A few years ago, when a large French exhibition was visiting the city on tour around the Americas on account of the War, I was hopeful that the Government would acquire some of these famous paintings (many of which belonged to private galleries rather than museums), as had been done in Argentina.

But all remains just a matter of hope...

Luís Martins, **Museus de Arte** [Museums of Art], 17 Oct. 1943, in Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (eds.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 77.

Museum of Modern Art

Luís Martins

1946

In a timely and well-written editorial, *Folha de São Paulo* yesterday referred to the perseverance of those dreamers who persist in their calls for a museum of modern art to be established in São Paulo.

As a chronic dreamer myself, I would now like to have my say. I think, as do all those who are truly interested in promoting the arts—as, deep down, I think the author of said editorial is also—that “the art capital of Brazil”, where, in 1922, the cry of modernist emancipation first rang out, surely deserves a small, modest, really very simple museum of modern art, not identical but similar to those that exist in the more cultured capitals of the world.

But the tone of this editorial soon became pessimistic and dispiriting. If the funds available are not even sufficient to maintain the Museu do Ipiranga [Ipiranga Museum], how can we seriously consider the possibility of a modern museum? And the text reaches a tragical conclusion: the people are uncultured, and the city is not ready for an undertaking of this nature.

Luís Martins, **Museu de Arte Moderna** [Museum of Modern Art], 12 Apr. 1946, in Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (eds.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 269.

I would hazard a guess that, if we think like this, we will find ourselves forever trapped in a vicious circle. There can be no doubt that the people are uncultured. But this is exactly why we want a museum: to help educate them.

What we should definitely *not* do is give in to this counsel of despair, simply because half a dozen ne'er-do-wells might slash the canvases with a razor, as occurred at the *Exposição Francesa* [French Exhibition].

And neither are we impressed by the protests, scorn and fits of hysteria of those ancient and venerable mourners who bewail the past. Were we always to listen to voices that complain and demand a return to the past, there would be no progress or evolution whatsoever.

People walk forwards, not backwards.

The Museum of Modern Art

Sérgio Milliet

1948

When Nelson Rockefeller visited São Paulo (at the time of the United States' Good Neighbor policy), he tried in vain, to our shame, to donate the paintings that he had brought with him. There were no museums available for displaying paintings, so the precious gift was given into the keeping of the Instituto dos Arquitetos [Institute of Architects], waiting to be handed over, in due time, to a more appropriate venue,

Sérgio Milliet, **O Museu de Arte Moderna** [The Museum of Modern Art], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 4 Apr. 1948.

such as a museum of modern art. Meanwhile, people were already working on creating such a museum in São Paulo. Francisco Matarazzo Sobrinho, a collector of modern paintings, even considered donating his own private collection to the institution when founded. The idea gradually developed and partially came to fruition with the museum of the *Diários* Associados newspaper group, organized and directed by P. Bardi, a specialist from Rome. This was, however, an eclectic museum of a very different kind from the one we had in mind. Francisco Matarazzo Sobrinho decided to get to work. There was already a collection of national paintings, but there were no international masterworks, without which it would be impossible for it to become a center of any real importance. Francisco Matarazzo Sobrinho set off for Europe and brought back around 70 first-class paintings: Picassos, Braques, Campiglis, Modiglianis, Lhotes, and so forth. At the same time, with the support of a group of friends, he set up the *Fundação de Arte Moderna* [Modern Art Foundation], modeled on the Museum of New York, whose broad agenda included promoting art, educating the general public, and staging events in all fields of the arts. By way of a series of agreements with the various institutions already in existence in São Paulo, the new foundation succeeded in gathering together the *Clube de Cinema* [Film Club] and the *Clube dos Artistas e Amigos da Arte* [Artists and Art Lovers Club] under the direction of a group of idealistic activists, along with representatives of other associations interested in the program. This *Fundação* has been established but is, however, still seeking a site to present itself to the citizens of São Paulo. This is not easy in the middle of a housing crisis...

Such an attractive and courageous initiative could not fail to attract attention and find someone prepared to come to its aid. The *Instituto dos Arquitetos* immediately offered to set aside a floor of its new head office, which was under construction at the time. While waiting for this space so that it can

start to function normally, the *Fundação* is promoting exhibitions designed to rouse our art scene out of the state of stagnation into which it has sunk. To start with, there will be an exhibition of abstract art, organized by the Parisian Drouhin Gallery, which Mr. Matarazzo Sobrinho expects to have installed here by June or July this year. One hundred and fifty canvases by various well-known abstract painters will be exhibited in São Paulo and this will be certain to provoke heated controversy and divide lovers of abstract and figurative art.

With the *Fundação* [Foundation] Armando Penteadó and the *Diários'* museum, the former awaiting formal regulation while the latter is already operating, we will occupy a privileged position in South America. This is only as it should be in a city where a group of exceptionally talented painters languish in obscurity, without, to date, arousing much curiosity among an economic ruling class interested almost exclusively in the art of the official salons and the crassest of academism. A number of private initiatives, both here and in the United States are, however, gradually changing this environment, thank God. Let us hope they bear fruit.

The exhibition of paintings brought from Europe and displayed by Yolanda Penteadó Matarazzo in her home included Modigliani's *Self Portrait with a Foulard*, a reproduction of which can be found in every biography of the painter and in numerous histories of modern painting. The work was acquired in Rome for five million Italian lira, but its real value goes far beyond this, when one considers how it will heighten the sensitivity and good taste of the general public and improve the technique of contemporary artists, who are by no means inferior to those of other, more beautiful ages. The Braque is to be especially cherished, with its refined sensuality and remarkably elegant harmony. The Dufy is excellent, the Campigli exquisite, the Lhote, the Gleizes, and the Juan Gris some of the best, not to mention a Picasso from his best period, and all the

others: Matisse, Sirone, Tosi, De Chirico, the abstract painter Kandinsky, and so on.

A society of friends of the museum will be established to provide support. Only effective collaboration on the part of all lovers of fine arts will be sufficient to bring this ambitious project launched by Francisco Matarazzo Sobrinho to a successful and full realization.

The Museum of Modern Art of São Paulo

Sérgio Milliet

1948

The *Museu de Arte Moderna de S. Paulo* [Museum of Modern Art of São Paulo], founded by Francisco Matarazzo Sobrinho and directed by the international critic Léon Degand, has been only vaguely talked about thus far. The undertaking, however, deserves better press coverage, both on account of its ambitious aims, and for reason of its outstanding immediate achievements. When a delegation from the museum visited the Cícero Dias exhibition, in Rio de Janeiro, the program accompanying the foundation was presented to critics and artists in Rio. It listed the following main objectives:

– To set up a permanent collection of works from all schools of contemporary visual arts,

Sérgio Milliet, *O Museu de Arte Moderna de S. Paulo* [The Museum of Modern Art of São Paulo], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 10 Sep. 1948.

starting in around 1900, including paintings, drawings, prints, and sculptures produced by Brazilian and international artists;

– To stage temporary exhibitions of the works of one or more Brazilian or international artists, both in fields considered erudite (including architecture), and in the field of folk and applied arts;

– To run courses, host talks and conferences, and screen films;

– To publish studies and catalogs.

In relation to the first item, it can be said that in its early stages, when the museum depended largely on donations from Francisco Matarazzo Sobrinho and his wife Yolanda Penteadó, it was already capable of providing the general public with a splendid overview of contemporary French, Italian and Brazilian painting. As the collection slowly grew, it very rapidly became broadly representative of the international modernist movement. To give some idea of the value of the pieces already acquired, suffice it to say that these included works by international artists such as Modigliani, Braque, Picasso, Léger, Juan Gris, Gleizes, Lhote, Metzinger, Campigli, De Chirico, Dufy, Matisse. As for the Brazilian collection, it is, so to speak, complete.

The second item in the program would be addressed straightaway by the exhibition of abstract art that will open in less than two months, in salons inside the museum designed by the architect Vilanova Artigas. Other exhibitions will follow, including one on the work of the naïve painter José Antônio da Silva that proved to be such a success at the *Domus Gallery* earlier this year. Likewise, an annual salon for young Brazilian artists is envisaged, which will most certainly go on to have far-reaching repercussions in artistic circles in São Paulo and Rio de Janeiro.

The program of courses and talks began with a series of lectures by Léon Degand in the *Biblioteca Municipal* [Municipal Library] and a talk by René Huyghe, a conservator from the Louvre in Paris. The screening of films involved the collaboration of the *Clube de Cinema de S. Paulo* [São Paulo Film Club].

The publication of studies and catalogues would be a natural consequence of the other activities.

The main purpose of the Museu de Arte Moderna is to promote awareness of great works of contemporary art and, also, by promoting the various forms of artistic expression sponsored by the museum, to encourage the production of art in Brazil, educate the general public, and potentially create a market for Brazilian paintings.

The Museu de Arte Moderna is a foundation. For the time being, however, it owes its existence almost entirely to Francisco Matarazzo Sobrinho. It is the product of this man's passion and vision. Such efforts alone are, however, insufficient and there is a need for other sectors of São Paulo society to aid this pioneering project. The undertakings of the Louvre enjoy the support, not only of official funding, but also of a "Society of Friends of the Louvre". It is thanks to the contributions of this society that the famous French museum has been able to acquire numerous works and become the splendid attraction that it is for art lovers around the world. Let us create a similar organization in São Paulo. This would not only help the foundation but might also embolden its creator to invest yet more of his unspent energies in his creation. This addition to the Museu de Arte [Museum of Art] and to the Museu Álvares Penteadó [Álvares Penteadó Museum] will truly ensure that São Paulo is the art capital of Brazil.

The great novelty of the Museu de Arte Moderna is that it is, both in terms of its aims and in the manner in which it achieves them, a living educational and cultural organism. It provides the São Paulo art scene with the much overdue independence which has been foreshadowed by the following achievements: the publication of periodical dedicated exclusively to the visual arts, a poetry magazine, numerous literary publications, supplements in the daily newspapers, (including a page in *O Estado de S. Paulo*, that is the envy of many imitators throughout Brazil), and the

production of the regular attractions staged by the Film Club, the Artists Club, and the various fully active galleries, academies and other centers.

The city needed a museum of modern art. Now it has one. Let us help it thrive...

Tudo em cor-de-rosa. **Part 3, Chapter 1**

Yolanda Penteadó

1976

Inspired by Thomas Mann's novel *The Magic Mountain*, I present here an account of my own impressions, as a mere dilettante writer, of the months I spent in Davos at the Schatzalp Sanitorium.

The year was 1947. It was very cold. We had come from Milan, accompanied by a fine young man, who was Ciccillo's private secretary. It was already evening when we crossed the border into Switzerland and reached Davos-Platz. We boarded the mountain railway to Schatzalp, an early-century relic. All the grand dukes, grand fortunes and elegant convalescents of that age seemed to be gathered together there.

The mountain railway was a throwback to 1900. The driver wore a black cap and bore a lugubrious demeanor. The hospital was a wooden chalet, a luxury building decked with

Yolanda Penteadó, *Tudo em cor-de-rosa*,
2nd ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira,
1976, p. 173–177.

flowers. On our arrival, the director was waiting to greet us, beaming contentedly at the prospect of wealthy new clients. We received a very warm welcome. I tried to explain that Ciccillo did not have a bad case of the disease.

"*On dit toujours ça, Madame,*" he replied.

He led us into a huge room, fully furnished in the *art nouveau* style, in marblewood and dark fraise-colored *froissé* velvet.

"We are putting you in our best room, Madame. Many Dukes and Archdukes died here," he remarked as he opened the door.

As I am not of a gloomy disposition, I took this in good humor.

The next day the daily routine began. The sickest guests stayed in their rooms. The ones who came out looked fairly well. As the war was not long over, there were many Jews with their concentration camp number tattoos and many generals who had also gotten sick in the camps. All types of people were there.

What impressed me most was a young lady of 18, gorgeous looking. I befriended her. She had been in a contest that they have every year in Switzerland to choose the best voice, she was the favorite. When, on the day of the final, she climbed up onto the stage and began to sing, she was struck by a violent fit of coughing that took away her voice. She had been stricken with a malady. She struggled bravely and continued to hold complete faith in her recovery. During the time I spent with her, I found it both inspiring and heart-breaking to see a girl so young and so beautiful filled with such futile hope. The doctor told me that she would never sing again as she had before. And there were many others like her fighting for their lives.

The end of the year came. Fili Matarazzo was very kind and came to spend Christmas with her uncle. On Christmas Day, the director of the sanitorium gave all the patients total freedom, no matter how sick they were. Some women still looked very elegant, wearing fine dresses and jewelry, but they were living corpses, sipping champagne, eating caviar, dancing, making the very most of what could

possibly be their last Christmas on earth. There was a certain euphoria, but a euphoria couched in tragedy; an atmosphere impossible to describe. It went on long into the night. A very wealthy gentleman from Africa, probably a King, had a bit too much to drink and lost his composure. He said a lot of silly things.

"I want to go on drinking! I am going to use all my money to buy these mountains and this sanitorium!"

The next day, however, the director, with customary Swiss discipline, invited this gentleman to leave. I was duly impressed by how efficiently the sanitorium was run.

My time in Schatzalp was a very positive experience.

The seven months we spent there were also of great importance for the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art]. Ciccillo and Carlos Pinto Alves had already come up with the idea of creating a MAM in São Paulo, but it had not yet fully taken shape. Ciccillo had a good imagination and a lot of sheer determination, and in Switzerland he found an extraordinary collaborator in Nierendorf, a man who had once been a member of the Bauhaus. He was German and highly cultured, and we met him almost every day. Everything he said was very consistent and he gave excellent advice. He would certainly have become the first director of the MAM, had he not prematurely passed away.

Nierendorf reworked Ciccillo's ideas. Not only had he been at the Bauhaus, he had also worked with art of the highest caliber in the United States, having fled there when Hitler came to power.

Alberto Magnelli, a notable Italian painter, of the Parisian school, spent some time with us in Davos. Many good things came of these meetings. Ciccillo asked Magnelli to put together a selection of French paintings. A man of great integrity, exceptional as an artist and as a human being, Magnelli bought the paintings directly from artists' studios at a good price. His taste was impeccable, too. Ciccillo had great faith in the future: he

bought paintings first and thought about finding a building to keep them in afterwards. The exchange rate was also in his favor, as currencies in Europe had seen a depreciation in value on account of the latest war.

In Italy, he entrusted the selection to Margherita Sarfatti, who had been one of Mussolini's mistresses for many years. She helped artists to avoid being persecuted as they had been in Nazi Germany. Sarfatti was very knowledgeable about art, and also particularly keen on the financial side of things. Still, there were many good pieces, including excellent acquisitions made by Enrico Salvatore, a great connoisseur who bought the De Chiricos and Modigliani's *Self Portrait*.

I had received the Modigliani as a present in Rome. It was my birthday. I was overjoyed. Years later I decided to follow Ciccillo's example and donate it to the MAC [University of São Paulo's Museum of Contemporary Art]. I donated the Modigliani and Marino Marini's *Horse*.

Horse has a history... As luck would have it, not long after Ciccillo bought the piece, it received the sculpture prize at the Venice Biennial. Niomar was with us.

Having bought the paintings, we had difficulty bringing them back with us to Brazil.

Raul Bopp, who was Brazilian Consul in Berne at the time, took me to Zurich and introduced me to Congressman José Armando Fonseca. As the paintings were mostly intended for the Museu de Arte Moderna, I had no qualms about asking him to put them in his luggage. José Armando was very kind and brought the paintings for us to Brazil. Shortly after the MAM, the Bienal [São Paulo Biennial] was born.

The Biennial and the Donation of the Permanent Collection

2

Letter to Mario Pedrosa

Paulo Mendes de Almeida

1960

My dear Mario Pedrosa,

First of all, I wish once again to express my gratitude for your kind invitation for me to resume my contributions to the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]. This comes as a demonstration of trust that was beginning to wane, especially in view of the circumstances under which it occurs. In turning down this offer, you will think that I am following the dictates of my own conscience alone, which I cannot escape, not even for the sake of friendship. I have not proffered a full explanation of this refusal, nor shall I now; but I am nevertheless certain that you are mostly unaware of the unfortunate facts and good reasons that led me to resign from the museum. The person who invited you to replace me as director of this institution was also unaware of these. This, however, is all water under the bridge.

The important thing, for me, is that you know that I share the general jubilation following your selection as director of the museum. The institution could not, in truth, be in better hands. And it is my sincere and ardent wish that you—unlike me—are able to bring matters to a successful conclusion, despite the enormity of the task with which

Letter from Paulo Mendes de Almeida to Mario Pedrosa, 23 Nov. 1960, São Paulo, published in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 Dec. 1960.

you are faced. These are harsh words and for good reason after the tribulations that I experienced, in the course of which my concern, which I know you share, for all that is just, licit and proper, came to serve as the greatest impediment to my being able to contribute in the manner in which I wrongly imagined that I might be capable. My original sin, one that I intend to embrace until the end of my days, generated, however, a situation that was exceedingly uncomfortable, not least for myself, I hasten to add. And this gave rise to the unpleasant situations in which I found myself involved. Time will tell that I speak the truth, so long as the people, things and processes involved do not undergo significant changes, which I think unlikely.

The main reason for my writing this letter is, however, a different one. It concerns a certain segment of your recent interview with the press, which I reproduce here.

"...you will be dealing with the issue of the parts of the collection in storage, one of the most urgent in your opinion, because the museum possesses a large number of works that are currently languishing in a state of neglect and being lost through lack of conservation".

I cannot let this statement go unchallenged, because I believe it to be hasty and unjust, to speak frankly as one friend should to another. And I am obliged to make some comments; not only because, it is I, as your immediate predecessor, who stands directly accused, but also because culpability will also fall on the Board of Directors, *in eligendo, in omittendo et in vigilando*—that is, for having neglected to protect artworks of inestimable value by appointing me and failing to supervise my work. I will go so far as to concede that, on your second day at the museum, and unaware of certain facts, as is natural, you might have felt at liberty to make such an accusation, so long as it was not your intention—which I could never demand from you—to repay the consideration with which I have always treated you. I am surprised and

saddened, however, that the President of the museum, despite, according to newspaper reports, being present at the event, did not see fit to put things right, out of concern to preserve the good name of loyal former colleagues, since the compliments that you have broadly directed towards them, have now been reduced to dust by such a direct and concrete accusation. Subjected to such unjust criticism, I am duty bound to protest, if only to prevent this from besmirching your own fine reputation, which I greatly esteem. Especially since, as a paid director, were the accusation to be true, it would betray inexcusable negligence and dishonest lack of diligence in fulfilling my own duty.

So, my dear Mario Pedrosa, in tendering my resignation from the museum, I felt obliged to append a very brief report of the main accomplishments of my term of office and of the plans already in place to achieve others. I omitted some important achievements but, in relation to the collection, I did not forget to state the following: “we also, under my administration, set about cleaning and restoring a large number of artworks, framing drawings and prints with *passe-partout* picture binding, and casting original sculptures by Boccioni in bronze”.

In fact, I share your opinion that “the problem of the collection currently in storage is most urgent”, and, to the perpetual consternation of the President, I have often remarked that the museum should be deemed more important than the Bienal [São Paulo Biennial]. Thus, when I took over, just ten months ago, my initial concern was, as soon as possible, to have the whole collection, in its entirety, put on display on the walls of the Pavilion—and this was done for the first time ever. This was an indispensable measure, whose principal purpose was to enable the production of an inventory of the works, since there was insufficient space in the museum’s storage area for proper inspection to be carried out. The museum’s paperwork was also overhauled, so as to compare the information contained in files with the works actually in possession

of the museum. Much to our disappointment, it soon became apparent that not only had some prints, drawings and paintings been damaged, but, worse still, well over twenty valuable pieces had gone astray. An inventory of these missing pieces was drawn up and sent to the President. However, the President, in one of his accustomed acts of impulsive generosity, or excessive tolerance, declined to take any action and showed no interest in recovering the lost items. By way of justification of this attitude, he appealed to the ostensibly decisive argument, such as was habitually employed at the museum, to the effect that the artworks were his private property, since they had been acquired using the his own money—which, one should say, was the case for most of the pieces in the so-called permanent “museum collection”.

As for the damaged works, an attempt was made to restore them, in stages, finances permitting. Some were reconstructed, others were cleaned and given new stretcher bars and frames. The drawings and prints, of which there were many, were provided with protective *passe-partouts* and those that were damaged were replaced. Boccioni’s original plaster sculptures, which had been in the museum for many years, were cast in bronze. The sculpture by a Japanese artist on display in front of the Pavilion was fully restored and placed under the marquee to protect it from the weather. In the case of some extremely badly damaged paintings, the restorer, Mr. Gori, thought it wise not to touch them, and merely placed them under protective glass. This was done with a painting by Campigli, for example. To augment the collection, at the suggestion of Fernando Lemos, I brought to the museum, albeit merely for storage, the panels from the Pavilhão de História do Ibirapuera [Ibirapuera History Pavilion], which had been painted, on the occasion of Brazil’s 400th anniversary, by Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Arnaldo Pedroso d’Horta, Graciano and other artists. In all of these tasks, I enjoyed the invaluable

assistance of Ethelina Chammiss, one of the museum’s oldest, most loyal and most dedicated members of staff. It is fair to say that we are in large measure indebted to her initiative, albeit with my full support and that of the board of directors, for the state of preservation of that part of the collection for which she is responsible. Two or three months ago, I also assigned her the task of taking some prints damaged by mold to the National Historical and Artistic Heritage Service, in Rio de Janeiro, to be cleaned. Shortly thereafter, she planned to commence training in the same department to enable her to be able in future to execute such tasks herself.

You can see, then, my dear Mario, that the works have not been neglected. And how unfair your words were, because, if you take a careful look at the works in the collection and pick the brains of those who choose to remember correctly, you will find ample confirmation of everything that I have stated here. I confess that a few pieces are still in need of repair, because we were unable to complete the task of restoring the whole of this enormous collection. And it should also be recalled that, prior to being moved to Ibirapuera Park, the entire collection was piled up and squashed into a few square meters on 7 de Abril Street. It was then transferred from there to this huge vault-like structure of glass and steel, in which it is exposed to the full glare of the sun, with damp pouring out everywhere. It was impossible to find a place where the works could be properly kept for perfect conservation, because there was none. The person in charge of the collection has constantly been calling for measures to be taken in this regard. Just one week prior to my resignation, the Board of Directors took a decision to resolve this problem. Therefore, in view of this, I believe that the following factors should be born in mind: 1) the museum only has a temporary, and very tenuous, leasehold on the building; 2) the cost of adapting the building is quite high; and 3) we cannot ask Mr. Matarazzo Sobrinho to put up any more

of his private fortune, however considerable, than he has already so selflessly committed. But I myself claim no special credit for the work I did for the collection.

Clearly, had I been able to devote myself full-time to the task, I could and should have addressed issues that others, no matter how dedicated they were to the organization, did not have the opportunity or the leisure to take on. None of my predecessors were remiss in this regard. Those who worked on 7 de Abril Street could not work miracles and it was inevitable that the works there suffered damage.

At Ibirapuera Park, despite every effort being made, if no appropriate depository is constructed, the works will be constantly exposed to the risk of deterioration. This does not, however, mean that they are being neglected. As for the “random” growth of the collection, this is to be regretted, but I must also make one observation in this regard. As director, I was partially responsible for the acquisition of the following items and these alone: a painting by Portinari, none of whose important work was yet covered by a collection that should include many; a fine Guignard self-portrait from his best period, acquired for a trifling sum; a painting by Cuixart, the Spanish artist who won a prize at the last São Paulo Biennial, again for a very reasonable price—noting also that everyone agrees that a museum should include in its collection works by artists who have won prizes at its Biennial exhibition; and a piece by Lula Cardoso Aires, which I merely selected, the acquisition having been handled by the President. The other acquisitions, made by Mr. Matarazzo Sobrinho, using private funds, but for the museum, have always involved, it would seem, well-known and reputed figures from the São Paulo art world and market. These were undertaken without my consent and totally unbeknownst either to me or to any of the museum directors. Furthermore, I actually proposed that a fund be set up by the museum for the annual purchase of works

chosen by a commission, since it was realized that the way in which a collection takes shape is not at all “random”... This was, in fact, another reason for my resignation.

We could say much more about the purchase and sale of works: some artworks coming in and going out, others not coming in but going out; works going out that seemed to have come in but hadn't; works coming in and not going out; works going out but not coming in; works neither coming in nor going out... and “if you think that my words are obscure, do not blame me. Light a lamp in your mind; for times are hard”—as Father Antonio Vieira put it...

My dear Mario: I did my best for the museum, even though I acknowledge my best efforts may have been woefully insufficient. The board of directors were unanimous in wishing to invite me, and I gave up my private business, and, purely out of “friendship”, spurred and encouraged by oft-repeated words of spontaneous assurance, I dedicated myself quietly to it, putting in long days (from 9 in the morning to 7 in the evening) of impartial and, I would almost say, for the benefit of the press and general public, anonymous work. My name did not appear in connection with the exhibitions that I organized and promoted, much less in the catalogues. This may be due to my natural humility or to the fact that I am conscious of my own limitations. I tried to compensate for this with dedication, patience, and goodwill, and I feel that the accomplishments made during my brief stint at the museum have not been insignificant, despite the tumultuous state of the museum and the succession of crises that ensued. Feeling disregarded and lacking the assurances I had once been given, I resigned. In so doing, I made no demands or requests, I did not insinuate anything, and even strove to fend off any expressions of sympathy for my plight.

Without my asking for it, and much to my relief, however, such solidarity—fully conscious and unmitigated—did nevertheless prove to be forthcoming. It could not have come from higher up. (*) And it is most rewarding and welcoming. My conscience is clean. I have already made an account of myself in my report to the museum and I defend myself here purely for the sake of my friends, who also consider themselves affected, through the affection they hold for me. These are few—fewer than I would have imagined. But it is their opinion and theirs alone that concerns me. I believe that I can still include your name among these, because, although you have disappointed me, I firmly believe that this was because you lacked information, and, still more firmly, that you meant me no harm. This is why I am writing this letter. When you have ascertained the veracity of its contents, you will do with it as your conscience dictates. I ask only a single favor: permission to show this letter to my friends, once you have received it. This is the least I can ask, in view of the statements made in the press. I sincerely hope that the Museu de Arte Moderna de São Paulo will prosper under your competent care. This noble endeavor is so much more important than any one of us and, for its existence, we owe a great debt to Ciccillo Matarazzo, for whom, despite my deeply hurt feelings, I continue to hold the greatest esteem.

(*) Sérgio Buarque de Holanda

The Biennial and the Biennials

Paulo Mendes de Almeida

1967

The Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] officially came into existence on 15 July 1948, but only began operating in March of the following year, with the inauguration of its main building, on the 2nd floor of the building situated at 7 de Abril Street, n. 230. The same building now houses the Museu de Arte [Museum of Art] created by the journalist Assis Chateaubriand—the most important museum in South America and one of the best organized in the world, in spite of the tiny space it occupies. The building is also—it should be mentioned—home to the Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Association of Friends of the Museum of Modern Art of São Paulo], better known as the museum's “little bar”, and it indeed has been and still is an important meeting place for artists and art lovers, creating a certain environment of healthy competition, mentoring, and camaraderie, which the arts need to flourish—especially at a time when, with the exception of the “little club”, which is still alive and kicking, the SPAM and the CAM have disappeared.

When the necessary renovation carried out by the architect Vilanova Artigas had been brought to a successful conclusion, the

Paulo Mendes de Almeida, *A Bienal, as Bienais [The Biennial and the Biennials]*, *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*, São Paulo, p. 2, 2 Dec. 1967.

museum opened on 8 March 1949, with a grand international show, called “Do Figurativismo ao Abstracionismo” [From Figurativism to Abstractionism], put together, in Paris and New York, by the museum's first artistic director, the eminent critic, Mr. Léon Degand. It was a highly educational exhibition of the greatest importance, featuring works by Kandinsky, Léger, Kupka, Calder, Delaunay, Magnelli, Villon, Sophie Tauber-Arp and many others of this caliber. The museum thus got off to a perfect start. And, in the early hours of the morning on that first day, it could be said that the first seeds of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] were sown, as Geraldo Ferraz wrote, in an article published in 1959 by *Il Progresso Italo-Brasiliano* [Italo-Brazilian Progress], “...we should consider (that show) a small preliminary biennial of modern art”.

In fact, it did serve to gauge, in practice, the possibilities of this kind of undertaking, still unusual in Brazil, and the difficulties and obstacles that got in the way of the coming and going of valuable works of art that came from overseas and needed to be returned. Above all, it was a test of how a commitment of this nature might be received. And the success of this exhibition provided encouragement and helped to dispel Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho's fear that, without regular large-scale promotion, the museum would not be able to survive. The 1st Biennial opened in late 1951, broadly modeled on the Venice Biennale. Whilst the Italian event traditionally took place on even years, the version in the Americas would be held on odd years.

As is common knowledge, up to 1962, the Biennial was only one promotional event (although certainly the most important) among others at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, and, for this reason, it was called the “Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo” [Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo]. From that year on, however, it acquired its own legal identity, as a foundation, and severed ties with the museum.

In fact, this severing of ties had for a long time been on the mind of Cicchillo Matarazzo, although only as an indistinctly formed idea. He had, thus, since the 5th Biennial, in 1959, began calling it simply the “São Paulo Biennial”. With due respect for the good reasons that our president—who has done so much for art in this country—must have had, I thought at the time, as I still think, that this was a mistake. The museum and the Biennial complemented one another perfectly and, in a symbiotic manner, one enhanced the prestige of the other. While the museum gave the Biennial a certain moral and cultural authority, as a permanent institution, with its directors always recruited from the ranks of art critics and specialists—the Biennial, in accordance with its statutes, helped enrich enormously the permanent collection and project the museum’s reputation internationally. This, however, is all water under the bridge, and what is done is irreversibly done, like so many things in Brazil...

It must be agreed that the advent of the Biennial marked a major stage in the development of the visual arts in Brazil: crowning a struggle that had begun in 1922, with the Modern Art Week. And if, as years go by, various mistakes are made (the most serious, in my view, being the erroneous approach to the problems of art), it would be the height of folly to deny that powerful incentive that this event has given younger generations, and the virtue it has had of integrating Brazilian art in the international scenario, increasing its value at home, and, above all, making it possible to create an internal market, which, despite all the risks and distortions, is indispensable for a flourishing art scene.

Eight Biennials have already been held in São Paulo. And, now spring has arrived, the 9th is fully up and running. The event opened with the customary official pomp and circumstance, with the President of the Republic attending a ceremony that the current director was wise enough to make as brief as possible. In relation to the competitive part of the

event, the number of competing nations at the present Biennial is by far the largest yet, with 61 countries represented, meaning that the growth of the event can certainly not be said to have stalled. Such high attendance, however, can fairly be judged a *tour de force*, when we consider that this year’s regulations were only finalized in November of last year. When I was Secretary-General of the Biennial (only right at the beginning, during preparations for the 1961 exhibition), I managed to take our regulations, printed out in various languages, to Venice, to distribute them among the commissioners of the various nations present. This is an indispensable measure, because the regulations are modified for each Biennial. It is possible that the delay in drafting our current regulations and the short amount of time available to put together delegations may, in part, explain the poor showing of so many representations.

In terms of educational or commemorative rooms or those dedicated to museum displays (which is of the utmost importance in a young nation such as ours), this is the weakest Biennial I have yet seen, even if one does not count the 2nd, in 1953—which was a superb display of art, featuring Picasso, Klee, Ensor, Laurens, Moore, Mondrian, Calder, Kokoshka, Munch, Tamayo, Elyseu Visconti, and group exhibitions of Cubism, Futurism, and Brazilian Landscape Painting.

In compensation, the Brazilian section this year seems better, compared with some previous Biennials. I assess it as being fairly good, excellent even, in those parts that are acceptable, but very dreadful in the parts that are at their worst. It is vitiated by having too many artists and consequently too many works that (frankly) do not deserve to be there. While this has occurred at all the Biennials, it is worth noting that, this time, it has gone much too far. The judges could have cut 50% of the exhibits (including some that later won acquisition prizes)—and improved the exhibition as a whole as a result, and there would have been no risk of having unjustly removed

or reduced the representation of some admirable artists, as some members of the panel later confessed. I do not blame the judges, though, but the selection process itself. I repeat here the words that I wrote in 1965: “... the judges, under the conditions in which they do their work, must be, always, or at least frequently, forced to come to a rushed and frequently unfair judgment, despite having the best will in the world and being inspired by the noblest motives, as I believe the latest panel of judges has been”. Note that I speak with the experience of someone who has already sat on such a selection panel. To avoid these difficulties, and other perhaps greater ones, I presented the Museu de Arte Moderna (when I was its director, in 1960) with a proposal for staging a Brazilian Biennial. From a copy of the document, the original of which can or should be in the Biennial’s archives, I transcribe the following words: “The Bienal Nacional de Artes Plásticas [National Visual Arts Biennial] will have the subsidiary function of selecting the national representation for the Museu de Arte Moderna de São Paulo’s International Biennial, choosing only the best and thus restricting the number of artists in the Brazilian room at the São Paulo Biennial, so that these artists can exhibit a larger number of works, and, above all, making it possible to show international critics and the general public a less disparate and less overcrowded, and, consequently, more representative panorama of the current state of the visual arts in our country. Brazilian artists would thus, likewise, have a better chance of winning prizes at this National Biennial, and the judges would be spared much inconvenience at the International Biennial, where Brazilians would compete for international prizes on an equal footing with international artists...” According to my proposal, the artists, and not the works, would be chosen at the National Biennial. Once chosen, they would work on their presentations for the International Biennial. Being fewer in number, they would have a real opportunity of being seen by international

critics, which is, after all, the greatest benefit that a Brazilian artist can expect from an International Biennial. The proposal, on that occasion, came to nothing. But I am pleased to see that two of its fundamental innovations have now been resuscitated and accepted: the staging of a National Biennial and competition, on an equal footing, with international artists. The latter has already been put into practice and, as a result, an international prize has been awarded to the Brazilian artist Flávio de Carvalho. The National Biennial will be held in 1968. I may, however, have lost paternity of the idea...; this, however, is only one more minor anecdote from the São Paulo Biennial. The truth is, however, that, burdened with a lot of things of no importance, Brazil missed the opportunity to establish itself as having the best of all the representations at the 9th Biennial. And not only for reason of its own merits, but also on account of the weakness of international submissions. Not a single artist of real importance came here from overseas. There are some fairly significant Japanese printmakers; but our Piza is just as good. Taken as a whole, the international representation has seen a sharp decline over the course of the various São Paulo Biennials. It should be said that here the prize was awarded to Léger, Laurens was competing with Moore, Morandi with Chagall, Bissier with Vieira da Silva—while, now, the judges are wasting their time, choosing between gnats and fleas. The international judges should have had the courage to refuse to give the grand prize to anyone.

I should add a few more words to this brief comment on the various Biennials. Some words on the general arrangement of the current exhibition, which is, to put it simply, the worst of the many that have been promoted. Abandoning the format of the two previous Biennials—which were open-plan—we again have Biennial with cubicles, outdoing those even of a certain Mrs. Ziegler, who introduced them at the 1961 Biennial. I should acknowledge that it was very difficult

to arrange the pieces in this Biennial, with its overabundance of machines and objects that could not easily be fitted in. However, despite this, there can be no denying that it is simply lamentable to see, throughout the national section, and especially next to the entrance ramp, so many things that would not look out of place on sale in a street market! The work of Marcelo Grassmann—one of the few artists featured who produces something better than kitsch—is meanwhile squashed into a corner, his superb drawings jostling with one another to be seen.

By way of ‘compensation’ (I almost wrote ‘reprisal’), there is a lavish quantity of empty space, on the floor immediately above, in the French, Italian and US rooms. In some cases, there is, in fact, so much empty space between the canvases that one gets the impression that some pieces must be missing.

Requiem for Narrow-Minded Rich Men

Correio Paulistano

1963

São Paulo is a rich State. It is the industrial heartland and cultural center of the vast 8.5-million-square-kilometer territory of Brazil. There are dozens and dozens of rich men—some of them very rich indeed—living

Requiem para homens ricos mas de mentalidade estreita [Requiem for Narrow-Minded Rich Men], *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 6, 20 Jan. 1963

within the city of São Paulo. However, despite their great fortunes, most of these capitalists are narrow-minded individuals, interested only in planting coffee, running factories, industries, and making massive profits. They do not remember—perhaps they even choose to ignore—that São Paulo is not just a collection of tall buildings full of offices surrounded by imposing smokestacks, where people talk about interest rates, stocks and shares, exchange rates, imports and exports, contraband, salaries and pay claims; where all kinds of products are made, raw materials are industrially processed, new formulas are discovered, and consumers are encouraged to buy more to increase profits to even more fantastic levels. São Paulo is more than this. Or at least it should be.

The Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art], the fruit of the tireless dedication of Ciccillo Matarazzo and a few friends, has become, in the midst of this materialistic world, an achievement of worldwide importance and renown. Now, less than 20 years after its foundation, this museum is now respected by similar institutions in various countries. It is now, however, under threat of being absorbed into the University of São Paulo due to a lack of funds. Ciccillo is no longer able to sustain it, since all his funding is now dedicated to the Bienais [São Paulo Biennials], which were, in fact, created by this very museum and have since become major international contemporary art events. All the struggles and hard work of the past will be dispersed at the university campus. The Museu de Arte Moderna will disappear, becoming indistinguishable from other cultural activities carried out by the University of São Paulo. We by no means wish, in saying this, to cast aspersions on the competence of the present and future directors of the USP. The whole permanent collection will, however, be transferred, unless a rapid, decisive, and lasting solution magically falls from the sky before next Wednesday.

State Governor Carvalho Pinto would describe it as “deeply regrettable,” his preferred phrase. We agree that it truly is deeply regrettable.

It is not possible that the rich men of São Paulo can be so narrow-minded as to permit the demise of an initiative that is a genuine source of pride to the city, the State, and the whole nation. It is not possible that, among the many millionaires who fritter their money away in cafés, who further enrich themselves every day through commercial transactions and real estate deals, there should not be some noble spirits who would be prepared to assist the Museu de Arte Moderna.

It would be shameful for this State were such a grand undertaking to come to such an end—abandoned, starving, and alone.

I call, therefore, on all bankers, captains of industry, kings of commerce, capitalists of all kinds, to unite in the name of São Paulo, and in the name of the culture of our people, in the name of our great land. Unite and allow the city to continue to take pride in the Museu de Arte Moderna.

Mario Simonsen, who is still young and has an open mind, is an entrepreneur whose interest in culture is evidenced by Excelsior Television. He has the means to preserve this heritage, to provide continuity, to act in favor of young people’s education and culture, to extend the museum’s programs, to create schools of industrial design to match his other achievements, and to encourage good taste in the population.

If the Museu de Arte Moderna is indeed forced to close its doors, there will be nothing more that this city can do than to intone a collective requiem for narrow-minded rich men. This would be due humiliation, a *capitis diminutio* that a *bandeirante* would be sure to appreciate.

Culture in São Paulo will henceforth be confined to the cultivation of coffee.

In Favor of the 4th São Paulo Biennial

Maria Eugênia Franco

1957

All those of us who understand the exceptional educational importance for our society of the existence of the Bienais de São Paulo [São Paulo Biennials] are saddened by the relatively modest public impact these have had. We are saddened, but we have in fact done nothing to help any of the Biennials that have been occurring. As a result, artists and intellectuals and the general public have failed to derive from them all the knowledge that they could have brought for the development of the arts in Brazil, had the objective lesson regarding contemporary art contained within them been better assimilated and divulged.

In our view, the two main reasons for this lack of interest on the part of the general public and some intellectuals not directly interested in avantgarde art because they do not accept or understand it are a lack of didacticism and a lack of publicity. Teaching people as part of the Biennial itself and elsewhere: explaining the meaning of modern art from a technical, historical, philosophical and sociological point of view. Organic, intensive, lively, intelligent and also didactic, or at least informative,

Maria Eugênia Franco, *Pela 4ª Bienal de São Paulo (Conversa dirigida ao sr. Juscelino Kubitschek e aos Diretores de Jornais)* [In Favor of the 4th São Paulo Biennial (Open Letter to Mr. Juscelino Kubitschek and to the Directors of Newspapers)], *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 30 Nov. 1957.

publicity, containing elements capable of rousing the general public from their lethargy and ignorance, stimulating their curiosity and their thirst for knowledge.

The absence of didactic materials and methods and of publicity work produced by the Biennial itself is, as it would be natural to expect from the aims of the event, the direct responsibility of the Board of Executive Directors of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]. Historical accuracy requires us to note that the artistic director of the museum had presented Ciccillo Matarazzo, on the occasion of the 2nd Biennial, with a full educational program, including didactic display panels within the exhibition space, explanatory leaflets on sale at affordable prices, radio and television programs on the exhibition artists, film documentaries for promotional purposes, and courses and talks for high school and university students. It was a plan that would have required the collaboration of many art critics and technical members of staff. Francisco Matarazzo Sobrinho considered it unrealistic, due to the high implementation costs. So, nothing was done. An exhibition of the stature of the 2nd Biennial (the best of its kind worldwide, containing informative material of exceptional quality on the main schools of modern art), therefore, ended up not teaching the Brazilian public everything that it was supposed to.

For the 3rd Biennial, the artistic director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo himself wrote the texts for an educational display on the various trends in contemporary art, as a kind of general introduction to the show. Now, for this 4th Biennial, the proposal had been to put up the same display, at a cost of a mere 20,000 cruzeiros. Once again, the museum's Board of Executive Directors and Mr. Ciccillo Matarazzo did not approve expenses related to educational activities.

We cannot blame a man who has used millions of his own money—it has become known that the assistance he receives from the

government is relatively modest, compared to the amount he spends personally—when, concerned with the succession of expenses incurred as a result of the Biennial, he decides to cut a few costs. It is our duty, however, to draw his attention once again to the fact that he does not realize that certain essential forms of expenditure—that are in fact quite minimal compared to others—would bring enormous benefits to the Biennial and could even be recouped by way of increased ticket sales.

Hence, the noted sadness of Ciccillo Matarazzo, on seeing the 4th Biennial almost forgotten, in a somber rundown Ibirapuera Park, should also occasion some self-reproach. We suggest that he ask himself the following question: if I have proposed to give voluntarily, am I in fact giving all that is needed for the event to accomplish its true purpose? A sincere, honest self-reflection, devoid of any personal feelings, would make him realize that he is not. The patron of the São Paulo Biennials has certainly not dedicated sufficient attention to the fundamental problems that need to be resolved if these grand exhibitions are to be made truly educational events. In a context as lacking in culture as ours, it is not enough simply to exhibit works of modern art. The experience of the four Biennials shows that it is indispensable that we also teach the general public ways of seeing and understanding, so that this strange and foreign-seeming art can be integrated into our culture and, in the future, become an essential part of it.

Let us not appear ungrateful, however, to someone who has provided us with these magnificent international exhibitions, albeit incompletely, but with a certain generous gratitude and lack of awareness as regards his own moral and intellectual responsibility, as progenitor and owner. Let us also be critical of ourselves, as intellectuals, especially those of us who are art critics.

On the occasion of all the Biennials, we have spoken out against the lack of didacticism, but our criticisms have gone unheard

by the Board of Executive Directors of the Museu de Arte Moderna. Is it not, however, our duty to encourage the work of Francisco Matarazzo Sobrinho with a cultural activity that might prove all his efforts have been worthwhile and that might revive the enthusiasm for the event that recently has been on the wane? Why should we not ourselves work to promote this 4th Biennial? Why do we not propose to the directors and editors-in-chief of major newspapers and magazines in our main intellectual centers that they devote more space and pay more careful attention to the São Paulo Biennial, during this last month of the exhibition?

Periodicals with a strong cultural tradition have supported the Ibirapuera exhibition with excellent reviews by their art critics. The state of desolation and neglect in which the event now finds itself shows us, however, that these specialized critics do not reach a wide audience. For the general public that is ignorant of the most basic concepts of art and good taste, more accessible explanatory material needs to be written.

We would therefore like to ask our newspapers to devote a good quantity of coverage, over the coming four or five weeks, to the 4th Biennial, thereby allowing the beautiful experience of an intelligent educational activity to be laid out. Many of our art critics and writers, who, up to now, have written little or nothing about the show, would be only too willing to assist the collective effort we propose. And such an effort is indeed indispensable if the great lesson of the Biennial is not to continue to resemble a grand speech delivered to a deserted auditorium.

And why not ask the government to cooperate also? It is, after all, one of the sources of funding for the Biennial and might as well also be responsible for providing the financial assistance needed for the event to fully accomplish its educational mission.

The President of the Republic has made prizes available for the exhibiting artists. Should he not also provide encouragement

for major periodicals and specialized critics to do their cultural duty in relation to the general public and the elite during this 4th Biennial? Why is it not possible for Mr. Juscelino Kubitschek to offer a variety of non-monetary "Honorable Mentions" for educational materials promoting the exhibition appearing in magazines and morning or evening newspapers that cover the 4th Biennial most intelligently, in terms of (a) basic public information; (b) didactic materials; and (c) high-brow criticism. Each one of these activities leads naturally on to the other, as if they were three stages in a learning process provided by the press: preparatory, elementary, and advanced.

In some State capitals further from São Paulo, there is no art movement or group of specialists capable of helping the press with this task. Nationwide, however, there is a chain of publications: the *Diários Associados*. Many of the articles acquired by the *Diário de São Paulo* or *O Jornal* newspapers are, as you know, published in other daily newspapers forming part of this chain. Why is it not possible for their directors to do the same with art criticism and educational materials related to the 4th Biennial, thereby perhaps also encouraging students, teachers, artists and intellectuals to visit São Paulo, at the end of the year, from every corner of the country? A simple well-thought-out "Guide" to the Biennial published in *O Cruzeiro* or *Manchete*, our most widely read magazines, would have the power to work magic.

As for art criticism, it has been somewhat overlooked by the Biennial's Board of Directors. The International Panel of Judges even expressed puzzlement that no international critics had been brought close to their national colleagues. And yet, this activity is of the utmost importance for the exhibition and for the artists featured. We should also therefore remember to ask the President of the Republic to create various prizes for criticism, thereby providing excellent incentive for the production of work that is essential for full appreciation of the 4th São Paulo Biennial.

We have taken the liberty of coming up with a possible list of such prizes, requiring contestants to have published work during the exhibition, as a way of proving that they aim to assist this collective effort to promote art education, at a time when Brazil is playing host to various international works of art.

We suggest the following:

- 1) Prize for Best Series of Articles on the Biennial exhibits published by a veteran critic.
- 2) Prize for Best Series of Articles on the Biennial exhibits published by a young critic.
- 3) Prize for Best Critical Study of an International Special Exhibition Room.
- 4) Prize for Best Critical Study of a Brazilian Special Exhibition Room.
- 5) Prize for Best Critical Study of the Brazilian General Exhibition Hall.
- 6) Prize for best work on the 3rd Architecture Biennial
- 7) Prize for best work on the 1st Visual Arts for Theater Biennial.
- 8) 4th Biennial Didactic Prize, for Best Work of an Educational Nature on the exhibition.
- 9) Cultural Promotion Prize, for the journalist who has published the best series of brief notes or information bulletins on the 4th Biennial.

The sum spent on these prizes would be minuscule from the government's point of view, but the practical utility would be enormous. We hope that Mr. Juscelino Kubitschek does not see fit to deny the country this basic educational need!

Second only to Minister Gustavo Capanema, the current President of the Republic is the member of the federal government who is most interested in modern art. And we sincerely hope that, in the future, his gifts to us in this regard will not be confined solely to the Pampulha ensemble and the new capital. The legacy of our President's support for avant-garde ideas in Brazil should not manifest itself only in the form of building modern cities and districts, but in a more clear-sighted vision that involves the development and penetration of all aspects of the culture of our time.

This, like Pampulha and Brasília, would be a project that is both creative and stimulating.

No one can argue that there is no time to provide more impactful promotion of the 4th Biennial. There is a whole month to get things done. The time is short, but motivation will be transformed into energy and hard work. When these various activities that we propose to our press have been made concrete, it might be possible to use them—apart from the other obvious uses outlined above—as the basis for developing similar better organized ones on a larger scale during the 5th Biennial.

The high regard in which criticism has hitherto been held at the four Biennials is illustrated by the prize established by the *Jornal de Letras* newspaper and donated by Ciccillo Matarazzo. This prize appeared, we should add, when the exhibition was already in full swing and brought to this grand auditorium that is the press, the voice of many critics that were silent until then.

If, this time, things had been done as we suggested, with honorary prizes for publications, primarily for their educational impact, we would have had a very interesting experience that would certainly have underlined the educational role of a well-informed press and the utility of appropriately directed promulgation of the arts. It would have made it possible to compare the numbers of culturally aware, curious, interested visitors, as they are now, in this period of lamentable inactivity, with numbers subsequent to an intensive program of public education. This would also hopefully diminish the numbers of 'one-off' visitors, who visit the exhibition without understanding anything, as if visiting a street market. These visitors do not really see anything, because they have not been taught to understand art, to live it and to assimilate the art of their time as a depiction of their everyday lives and of the anxieties we live through in this modern age.

A Museum and Its Collection

Lourival Gomes Machado

1955

In exhibiting its permanent collection at Ibirapuera Park and, by curious coincidence, in the Palace of Exhibitions, which is one of Oscar Niemeyer's most debatable works, the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] has created a very difficult problem for the critic. This critic, of course, has nothing but praise for the work of the museum and of its unassuming custodian, Francisco Matarazzo Sobrinho. But this same critic, if he wishes to remain an objective and independent observer, cannot hold back from commenting somewhat detrimentally on the collection currently on display.

...It is impossible to reduce everything to questions of vocabulary, but the person in charge of this exhibition should take note of the reluctance shown by previous directors of the museum, to use a word—*acervo* [repository]—to refer to the totality of its assets, which is the most modest way, from an artistic point of view, to describe a handful of paintings, prints, drawings and sculptures. The preference has always been to refer to a 'repository' rather than, for example, a collection or collections, while the word *acervo*, originally meaning "heap, pile, large quantity," has proved useful for expressing the idea of

Lourival Gomes Machado, *Um museu e seu acervo* [A Museum and Its Collection], *Revista Arquitetura e Decoração*, n. 10, March/April 1955.

an accumulation of works of art in a repository without assuming the commitment to organize them immediately.

Even greater caution is due in the very special case of a small and new museum supported by a single individual, since art collections, having once and for all repudiated the old idea of presenting themselves as "art treasures", can only justify their existence if they claim to document one or more periods in the history of art, with a view to retracing, by an appropriate presentation of the collected material, the development of a particular historical phenomenon.

To convincingly document the whole brilliant and tumultuous story of the evolution of modern art is an ambitious aim that it is difficult to achieve, at least in the early years of a modestly funded small museum still in the process of being established. This fully justifies its policy of initially simply accumulating items in a 'repository'.

All of this should now be borne in mind. We should not, of course, insist on the reduced scope of the realizations made by the Museu de Arte Moderna involving its own collection. However, the museum would do well to remember the supposedly permanent policies that transcend the transitory activities of those who invest their hard work and goodwill in caring for it. Neither are we alluding to these particularities here in order to point out that, in the case of the Museu de Arte Moderna's collection, there is the same disproportion that has been constantly observed between the physical and the virtuous efforts invested by Francisco Matarazzo Jr. (whose generosity has always impressed us) and the long-term results obtained (which we have always lamented and shall never cease to criticize). We know of only too many examples of that sad figure of the "inspector of works already done," to wish to take on that hackneyed role. However, even though we know that these observations may provoke the worst of reactions in the best and most refined spirits (as was the case with our comments on the 2nd

Bienal [São Paulo Biennial], that we will certainly see brought to light again during the coming international exhibition ...), we believe that it is, nevertheless, worth saying what we have to say.

And what we have to say is remarkably simple. Why, having a certain number of works of the most disparate provenance and of varying degrees of artistic value and historical significance, has the Museu de Arte Moderna attempted to exhibit them, not as examples from a repository of works, in which each artwork can be considered for its own sake without reference to the others, but as if they formed part of a coherent, organized collection, representative of contemporary art and its most recent origins? Attempting the impossible, the museum has lost the opportunity to present us with a relatively numerous set of artworks, of relative but accepted importance, the accumulation of which represents a significant achievement. It has also wasted its best opportunity, which is to have exhibited only its best works. This is a museum that possesses works of great worth by Gleizes, Metzinger, Magnelli, and Bill, whose qualities could have been better displayed by a well-balanced and duly respectful presentation. The museum preferred to leave all its flanks open to criticism and, worse still, to attacks motivated by ill-will.

Without intending any ill-will, I am obliged to comment here on the transparently pseudo-didactic or pseudo-historical garb in which the true character of the ensemble of works on display has been disguised, as we have already seen in the first section, concerned with "Realistic Visions and Illusionistic Visions." Since, until now, the term "illusion" has been used solely to refer to errors of the intellect or of the senses, or to the replacement of something real by an imitation thereof, it is not clear what purpose is served by employing this term, in part or as a whole, in relation to modern art, and this is especially puzzling when the concept conflicts with the actual nature of the paintings categorized as such.

There is nothing illusory about the post-impressionist personalism of Pancetti or about Volpi's Itanhaém seascapes. But when we encounter other Volpis that are declaredly social in intention, the realism of Carlos Prado, the ingenuity of Rebolo, the neo-cubism of Bonadei, the primitivism of Lúcia Suané, the various neo-expressionisms of the US artist Everett Spruce or the Belgian Roger van Rogger, and the Latin American version of all this European cerebralism, which is well represented by a Reino Garcia but poorly utilized by so many others, and, in sculpture, a Brenninger next to a Bruno Giorgi and next to a Marina Nuñez del Prado... we are forced to conclude that this term is used merely to cover everything that was, erroneously in many cases, not deemed capable of inclusion in any other category.

Someone of a sarcastic disposition might remark that the illusion lies in this naïve magic trick of presenting the leftovers right at the beginning, rather than saving them for the end.

The idea of there being paintings and painters who do not fit into current classifications is both fair and one that could have given us an excellent section devoted to singular personalities and individual tendencies. It cannot, however, be rigorously applied to the case in question, because, in the other divisions, it was precisely this rigor that was lacking. We are not talking about critical rigor: regretting the failure to identify an easily recognizable Figueira, or the frequent absence of dates or the word "lucubus" appearing in four captions in the catalogue instead of "succubus", or the contempt for the vernacular that gives us terms such as "Horses of the Sea", or "Triangles (Point on Point)", instead of "meeting at a vertex". We forget the shocking museographic imprecision regarding the most famous work of Boccioni, with no reference to the fact that it may be a cast taken the original plaster cast, even though a great effort has been made to explain, in parentheses, that *Dourado* is a kind of fish... We are not even concerned with that strange lack of piety that

the museum shows in relation to itself, leading it to ignore its own history: either noting the main prize-winners of the Biennial (Di Prete, for example), or neglecting to do so (as in the case of Brecheret), confusing acquisitions with donations, and so forth. We will stick here only to the essentials.

The essential thing is that, by grouping the works in its repository into divisions, the museum should not create confusion in the minds of visitors. This leaves us with serious doubts. First, because of the lack of concern shown for the artistic value of the works and their representative character, which is hard for visitors to discern when they find, side by side, true artists and insignificant amateurs, good pieces and worthless ones. Secondly, because the sections have been apportioned in an arbitrary manner, in relation both to the items they contain, and the tendencies that they purport to represent. One need only leaf through the catalogue to see that it is not appropriate to organize a collection of modern artworks by nationality ("20th century Italian painting", "North American printmakers", "English woodcuts"), or by school ("Expressionism", "The Cubist Experiment", "Abstract and Concrete Art"), or to employ the strategy of giving the categories imprecise poorly written literary-sounding names ("Seeking New Worlds", "Transformed by Abstraction").

The inevitable confusion becomes even greater when works by De Chirico are to be found before the opening card for the "New Worlds" category, which covers the Surrealists. It then becomes worse, when we encounter amongst the Surrealists a 1935 piece by George Grosz entitled "Bestiality Marches On," which clearly shows a Nazi jackboot stomping through mud. And it becomes worse when, moving on from the "Cubist Experiment" to the Italian section, we find a painting by Severini. And gets even worse when, there being a section dedicated to the cubist experiment, in which we find Milton Dacosta and Maria Leontina, we must go back to the famous "illusionistic" division of "Abstract and

Concrete Art" to see works by Bonadei. And we could go on to mention other discrepancies, such as the inclusion of Osver and Byron Browne (!) amongst the Surrealists. And so on "ad infinitum"...

We will not go further. Were we enemies of the museum, we certainly could. But as, on the contrary, we appreciate the importance of the institution that Francisco Matarazzo singlehandedly founded and supported, and also the extent to which the artistic life of São Paulo depends on both of them, we will content ourselves with giving only a few examples, merely to demonstrate why it seemed to us totally inappropriate to exhibit the "collection" at the very same time that the Museu de Arte Moderna is proposing to take the lead in a movement that will transform Ibirapuera Park into the cultural and artistic center that the city is crying out for. It would, however, be unfair, having made these remarks, not to declare that we are aware of the greater difficulties involved in mounting a good exhibition of the Museu de Arte Moderna "collection". We not only know of their existence but, on many occasions, have had to wrestle with them ourselves.

The collection with which I once had dealings personally, apart from the acquisitions relating to the biennials and a few donations, is the same as the one they are trying to show at Ibirapuera. The material and financial limitations that confronted us at that time remain unchanged today. And, barring any proof to the contrary, we can presume that the technical difficulties and dominating hierarchical structures within the organization remain the same. In the past, all of this led us to conclude, among other things, that it would not be appropriate to present the Museu de Arte Moderna's collection in its entirety, or even a large part of it. However—and this is what needs to be left abundantly clear and stated very frankly—it gives us no pleasure whatsoever to discover so belatedly that our predictions turned out to be entirely true...

A Step Forward

Lourival Gomes Machado

1961

We were exhausted after a long, cursory and certainly effortful business trip to deal with issues relating to art during the vacation, but also highly alert to the unfolding sequence of events that had for some time been disrupting and threatening the very existence of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art]. For this reason, when I stepped off the plane and received the news that the museum's General Assembly had been convened to discuss the new statutes and to elect a new board of directors, I resolved to appear in that same room where, not so long before, I had drawn attention to the unwarranted and harmful alterations to the statutes and the role of the directors proposed one year ago, which, shortly thereafter, almost brought about the collapse of the entire institution. It was worth it, because I felt then, at that meeting of 27 January, exactly as I had done when I heard that Mario Pedrosa had been invited to be Director of the museum, that, albeit belatedly, it was still possible to save this civil society organization and its mission "to support and promote contemporary art".

I stood up and spoke out as I had done before. And, as on that previous occasion, I am now repeating what I said in the columns of this newspaper, in which, as is well known,

I am never shy about voicing my opinions regarding how the museum should be run. I must, however, begin by declaring that my words are in no way motivated by the vanity of one who likes to see all their prognostications confirmed on every point. I can, after all, hardly claim as my own the prediction of occurrences that were so obviously foreseeable to all. All, that is, except for a small exclusive group of individuals whose sense of reality was so oddly distorted that they would agree to anything, so long as it did not require them to acknowledge the glaring evidence before their very eyes.

But, now that, after so much backsliding, it has been decided to move forwards once again, this should be recognized and duly welcomed. That is why, in relation to the draft statutes, I did not pay much attention to technical details, nor even to certain noticeable deviations from the ideal framework required by the institution. In this case, what mattered most was that, working within the bounds of that which at this point in time is practicable and achievable, the museum should be willing to chart its course in the right direction, even though this first phase will not be able to cover the entire journey ahead.

I find sufficient evidence of such willingness in the arrangements put in place to determine the functions and attributions of the artistic director. These, despite a certain conceptual hybridity that intended, supposedly, to address the consequences of a still very complicated situation, a genuine respect would seem to be taking shape for an artistic director who has now been appointed Director General, that is, elevated to a higher, or more dominant, position within the administrative bureaucracy, which, while we are on the subject, was the focal point of the infection responsible for the most recent and most serious crises, and also for other older ones of lesser severity. This is something that the museum has always lacked—as can be vouched by anyone who, to this day, with minimal qualifications and a willingness to

work, has occupied such a difficult post. For it was this that would have ensured that the greater purpose, which is art, might clearly come to prevail over any additional—or even anti-artistic—injunctions that might have been affecting the running of the institution.

It is fair to say, therefore, that an appreciable amount of progress has been made. No doubt, beyond the very broad scope of this remit, the statutes regarding the post of artistic director still need to undergo further changes in order to fittingly reflect the nature of this position. A time will come when, if we are not woefully mistaken about what is occurring today, it will be understood that the artistic director should operate at a level and with a degree of independence similar to that of an executive director, not because either one is better or worse than the other, but because one involves managing people while the other involves the intellectual side of the organization. Another scarcely defined but clearly present sentiment has likely inspired the new statutes in relation to what I have already referred to as functional hybridity. This makes the Director General a member of the Board of Executive Directors and, at the same time, counterbalancing it, a position guaranteed through specific attributions and contractual commitments, the ultimate responsibility for which rests, despite a degree of imprecision in the use of these terms, with the museum's General Assembly.

If everything continues along the lines laid out here, I am sure that the sheer weight of the facts will lead the museum in the right direction. For this very reason, I believe it is both possible and necessary to approve the new organizational structure, given that it is the best that can be achieved under the current circumstances, which, albeit undoubtedly arduous, are nonetheless typical of a transition and furnish good reason for optimism. The only regret, therefore, is that all the matters that have been publicly and formally acknowledged here were not understood when the 5th Bienal [São Paulo Biennial] was

already underway. All the causes of a crisis that did not take long to break out, with the deplorable effects we are familiar with today, were already, at that time, being denounced by some members of the Board. Now, with the 6th Biennial fast approaching, the recovery needs to be carried out with some urgency, albeit in a somewhat improvised manner. So, I repeat: if this really is done, that will already go a long way. And, above all, it is the right thing to do.

Having said this, it is obviously of no interest to me to speculate as to the intentions underlying this devastating deviation from our true course, which, in the past eighteen months, has almost wrecked this fragile vessel, despite the fact that it is still full of precious potentialities. As a small child, I was taught that the road to Hell is paved with good intentions and, in a case like this, if I were to examine the vast array of internal motivations, very probably, after sending the devil the best ones, I would still have enough material left over to repave all the pothole-ridden streets in town. And what then would be the point of undertaking so much exhausting work, if, like the marionettes in the French nursery rhyme, characters from earlier scenes were to keep performing a graceful pirouette before leaving the stage?

Hence, let us leave such speculation aside—as a resounding voice urged, with the wisdom of hindsight, at a certain point in the Assembly meeting. Let us convince ourselves once and for all, and despite repeatedly having done the opposite, of the futility of trying to reduce an institutional situation, an organizational problem, and a range of cultural activities to the psychological characteristics of this or that individual. I am also certain that one day the museum will adopt statutes into which personal matters do not intrude, as they still do, albeit discreetly, in the regulations that have just been approved.

Do not imagine, however, that, by cleaning the slate of people and intentions that have been overtaken by facts, such personal

Lourival Gomes Machado, *Um passo à frente [A Step Forward]*, *O Estado de São Paulo – Suplemento Literário*, p. 42, 4 Feb. 1961.

intentions will cease to play a role in future. On the contrary, while I stress that the present moment is one of transition, this is precisely to make it clear that, at this point, the Museu de Arte Moderna can adopt the concept of an absolute number as its symbol. A very large number, because the future and past of this institution are worth a lot, but a number that can be positive or negative, depending only on how its inner workings and initiatives now proceed. And this will have repercussions far beyond the four walls of the museum. This will, in turn, depend on the goodwill of those in charge. With this even those who make a concerted effort to systematically dispute every word that comes out of my mouth must surely agree...

Furthermore, I believe that it is only from such a realistic perspective that we can grasp the exact measure of the store of trust that I wished to convey on that occasion—aware, of course, that the voice of a single solitary individual at the museum's General Assembly will always pale into insignificance in comparison. Only thus will we be able to gauge the expectations that have been reawakened in those who had already given up hope by these statutes, which are genuinely new in so far as they acknowledge the importance and dignity of the artistic director (not this or that particular director) and the way he or she represents a vital link to the one objective capable of justifying the existence of a civil society organization devoted to the arts. This is the only way that it will be possible to express true confidence in this newly appointed board of directors, elected only very recently on the 27th of January.

In words free from the polemical spirit that has now already been superseded by the facts, I would thus like to say that, if the appointment of Mario Pedrosa represents some sort of truce in the tortuous crisis that the museum has been going through, with the changes now agreed by the Assembly, we have surely achieved something resembling a true armistice. Everything done from now on should therefore aim to consolidate this true, fair and

long-lasting peace. A peace not only in relation to this or that director, member, artist or intellectual, but a solemn declaration of peace in relation to the accomplishment of the most exalted purposes of this fine museum.

How the Idea for the Exhibition Was Born

Lourival Gomes Machado

1951

For future generations to better understand why the decision was taken to stage an international art exhibition every two years in São Paulo, we should perhaps start by recounting the brief yet eventful history of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art]. In this introduction, it may be better not to chronicle the events but simply to highlight the fact that it was the museum's own exalted objectives that, at a certain stage of its existence, required the 1st Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] to be launched. In fact, at the heart of the movement to foster the growth of modern art in São Paulo and, more generally, in Brazil, it has grown in a manner that could not be considered disproportionate, in so far as it has kept pace with the growth of the city, making it necessary to avoid the expansion of a supporting structure resulting in a simple expansion of routine activities, such as

Lourival Gomes Machado, *Como nasceu a ideia da mostra, I Bienal - 1951* [How the Idea for the Exhibition Was Born, 1st Biennial - 1951], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 3, 27 Sep. 1969.

would already signal the onset of stagnation. As the public interested in modern art grew, along with the number of artists creating it, this alone merited greater efforts being made to reach out to a broader audience than the one which had until then tended to frequent such exhibitions. An international art show was thus planned.

By its own definition, the Biennial was supposed to accomplish two main tasks: to relate modern Brazilian art to that of the rest of the world not through simple comparison but through living contact; and, to attempt to turn São Paulo into a major international center in the art world. The event would inevitably be compared to Venice; and far from eschewing such a comparison, the São Paulo Biennial chose to embrace it, to learn from it, and employ it to spur motivation. This represented a stern test for the Museu de Arte Moderna and, had its international reputation not already been reasonably well established, it might have been wiser to abandon this bold endeavor. It was sorely tested, but the outcome was nevertheless positive. The fledgling organization had already successfully made some progress towards making a name for itself internationally. Significant achievements in this direction included the selection and submission of a national representation for the 25th Biennale di Venezia [Venice Biennale], and the bilateral exchange agreement with the New York Museum of Modern Art, to cite just two examples at random. In consequence, when plans for a future São Paulo Biennial were presented, these were most warmly received by intellectuals, promoters, and government agencies around the world.

In Brazil, the idea soon garnered support and this was complemented by generous, and frequently enthusiastic, collaboration. All those on whom the Biennial depended—artworld initiates, laypeople, and outsiders alike—did their bit. A sympathetic reception in the press, the establishment of prizes, the support of private companies, combined

with moral support and well-placed decisive action on the part of government organizations, all made it possible to proceed with the plan. This also helped to give shape to such an idea, which, by the very fact that it was now being voiced for the first time, demonstrated faith that Brazil and its people were capable of achieving this. When preparations moved into the final phase, it cannot be said that difficulties and challenges did not arise, for these were numerous and hard to overcome. Almost all, however, were due exclusively to the plan having surpassed initial expectations.

Riding the crest of an ever-rising wave of hard work and enthusiasm, the Museu de Arte Moderna never deceived itself into thinking that there was not much more work still to be done. The 1st São Paulo Biennial was intended to be an experiment and remains merely an experiment awaiting the judgment of the general public. The aim is to learn and to pass on the lesson to those who, in the future, may wish to continue the project and improve upon it.

No experiment is without mishaps.

First, there were the material mishaps. Planned for existing locations in the city, before overseas representations had even been defined and with only provisional reservations for exhibition spaces, the event required its own installations. Then, with work already underway on a huge pavilion, which for the time being was suitable only for temporary occupation, newly confirmed participations revealed, once again, an overwhelming need to renew the projects. Now that this demand has been met—not too lavishly or with excessive grandeur, but decently and with the best intentions—this alone should, for the Museu de Arte Moderna, be a cause of great satisfaction, although future problems are already taking shape. Let us hope that the experiment will not be a waste of time and, better still, that, in the future, more international art exhibitions will find a home in São Paulo.

After this, came the problems associated with choosing the works which, submitted voluntarily, had to undergo the scrutiny of the selection board before featuring in the Biennial. At this point, the museum was expected to maintain the strictest neutrality and so it did. The artists themselves elected two judges—Tomás Santa Rosa and Quirino Campoflorito, both of whom were both artist and critic—the museum's Board expressed full confidence in the good judgment of the electors in their selection of representatives, by selecting as their own invited member of the panel the candidate receiving the third highest number of votes—the painter Clóvis Graciano. They eventually also included a critic—Luís Martins—to represent the opinion of intellectuals specializing in art. The panel of judges was thus composed in such a way that the only member who was an insider—the President of the museum himself—retained the casting vote, although his influence was only felt on those few occasions when there was a need to break a deadlock between opposing opinions.

Once judges have done their work, criticisms can always arise, as is the case with any panel of judges, whose final vote is necessarily guided by shared criteria but should rather reflect an average of concepts rather than come to an unanimously agreed irrefutable truth. Regardless of whether one agrees or not with the decisions of a panel of judges, there should, however, never be room for even the slightest constraint being put on the integrity and dedication of those judging almost 1,500 works of art, from which approximately 400 were chosen and are now on display at the Biennial. While these do not represent a full panorama of modern Brazilian art, as would be almost impossible to achieve with such a limited number of voluntarily submitted works, it cannot be denied that they do constitute a reasonably representative sample of the work currently being produced in Brazil. And this alone should speak eloquently enough both of the great interest

aroused by the Biennial and of the delicate balance that the Jury has succeeded in establishing in its arduous task.

In addition to the artists selected by the Jury, there are also eight special invited artists. The choice of these, which merits examination by the museum's Board, aimed to include a handful of Brazilian artists whose works have, in some way, attracted the attention of international critics. Considering that invitations to future exhibitions would be rotated and always include new names, the artists chosen for the 1951 Biennial were three painters—Candido Portinari, Lasar Segall and Emiliano Di Cavalcanti—three sculptors—Victor Brecheret, Bruno Giorgi and Maria Martins—and two printmakers—Oswaldo Goeldi and Lívio Abramo. Later, the composition of many international representations put together at the discretion of governments or invited institutions, demonstrated, through the special attention given to famous or prominent living artists, that the museum had, at least, followed a consistent procedure with all institutions.

It should be noted that the general section—intended for the selected submissions—was designed chiefly to accommodate Brazilian artists, who would experience less difficulty sending their works for exhibition. The section nevertheless succeeded in attracting a considerable number of works from various other parts of the world.

The core of the exhibition, comprising the painting, sculpture and printmaking sections, in addition to the Brazilian representation, has the honor of including 21 international representations.

While intractable critics may soon note a few absences, or, rather, certain absences, the calming certainty always remained that none of these gaps were due to failings on the part of the organizers of the Biennial, since no effort was spared to obtain the most extensive participation possible. The evident difficulties of the current international situation, in addition to the challenges of an artistic nature

that each nation naturally faces, did not augur well for an encouraging panorama. These were, however, successfully surmounted by more than 20 countries. While still lamenting the loss of the opportunity to reveal some potentially interesting works or to bring to light some specific points of contention, even the most demanding critic must concur that 21 international delegates represents a level of participation matching that even of today's European "*Biennale*," which is already in its 25th edition.

Although numbers may speak volumes, the principal factor has undoubtedly been the very high standards that prevailed, without exception, in the selection of works submitted by governments or organizations that accepted the invitation of the Biennial. Special praise, however, must be reserved for the New York Museum of Modern Art, Tokyo's Kokusai Bunka Shinkokai, and the artists of the Cuban representation, who, knowing that they did not possess the advantages enjoyed by government organizations, still wanted to make sure that their country did not go unrepresented. Thanks to the tenacity and determination of organizations like these, and to the rigorous selection criteria of specialized government departments in other countries, we can now see in São Paulo, alongside a glorious selection of the most highly-prized modern Western European art, work by artists from the Americas who are guided by (but not restricted to) a prodigious struggle to develop their own unique form of expression and by a vigorous capacity for assimilation that fuels the production of a more eclectic range of work. The exhibition can thus be deemed to have successfully achieved its international objective by bringing together the European and American continents. The substantial Japanese contribution further assures us that the São Paulo Biennial is destined in future to be much more than a stage for the meeting of the two sides of the Atlantic Ocean, notable though this may be.

Notwithstanding this, the critics and the public will certainly not content themselves

with a comparison of national contingents. Fortunately, there is more to art than this kind of competition, however healthy and stimulating it might be. The visitor to the Biennial, like all lovers and scholars of modern art, will become aware, upon their first encounter with the exhibited works, of the extraordinary power of penetration of the forms of expression, research, and artistic trends that are dominant today. These national representations were composed under a variety of different circumstances—at times drawing on already well-established collections, at others, requesting the direct collaboration of artists, and at others seeking diversity and contrast in an attempt to trace the contours of a consistent and continuous evolution. At times they trust in the ability of a small sample of artists and works to represent the whole, while at others they draw their strength from including a large group. Some remain faithful to a single criterion, while others are not afraid to deploy the more abundant resources of a more eclectic approach. All the national representations, however, were guided fundamentally by the extent to which they remained true to the concept of modern art and thus spoke a "common language." From the impressive, introspective and detailed language of the "primitives" to the refined rationalism of the non-objective artists that nevertheless reflect an inner sense of certainty, the artists of our troubled world, far from descending into a chaotic Babel of mutual incomprehension, have become the patient crafters of a universal language that is, undoubtedly, no longer a mere sketch. Modern artists, from the Mediterranean, Asia, or the Andes, not only seek accolades for their own personal work, but are also keen to receive the simple common title of "citizen of the world."

Also, when we recall the great burden of anxiety and expectation that necessarily reveals itself in the art of our day, we cannot fail to admire the prodigious richness of its vocabulary and structure. Modern art should, therefore, be given full credit, not only on

account of its unprecedented cultural reach, but also for the extent to which it reflects the depth of the crises by which this culture is rocked.

Forming an integral but free-standing part of the Museu de Arte Moderna de São Paulo's 1st Biennial, the International Exhibition of Architecture reflected the experimental tone of the Biennial as a whole. Starting from the adoption of a remarkably simple solution for the presentation of projects, the overriding aim was that of assessing the possibility of, on a regular basis, bringing together in São Paulo different kinds of modern architecture from around the world. The artistic directors of the IEA invited participants directly and succeeded in putting together an admirable show, the time factor presenting the only intractable difficulty. The fact that Brazilian architects of extraordinary quality are represented in appreciable numbers serves only to confirm the high caliber of our architecture, which continues, day by day, to add more achievements to its truly unique contribution.

The Biennial exhibition's activities will also include some complementary contests.

The International Film Festival, the first edition of which restricted itself to films about the arts, has since attempted to attract large numbers of film students and others who wish to learn more about the range of possibilities that cinema offers for the arts. The Musical Composition Contest and Ceramics Contest, which it was agreed should be restricted to Brazilian participants, provided the first indications that this Biennial would make no opaque distinctions between the various arts, or—worse still—between “major” and “minor” art forms. These initial steps will doubtless blaze a trail a more extensive São Paulo Biennial in the coming years.

Here we have the first experiment.

The prospects for the future are already very promising. The strength of this impression should not, however, be allowed to overshadow our recollection of an event that was put together in so unassuming a manner by the Museu de Arte Moderna. Despite itself being

something of an experiment, the museum boldly set about accomplishing its aims in full, even when it felt impelled by these to embark on an undertaking of international proportions. We now know that Brazilian art, due to both the great passion of its creators and the loyalty of its admirers, requires an international setting in which it can be guided and stimulated by interaction with others. And we have also learnt that São Paulo will always have the potential, should it so wish, to be a world-class showcase for the arts.

The shortcomings of this first attempt, which we must confess were not few in number, were due, certainly, to the limited experience in undertakings of such magnitude on the part of those who did not to yield to timidity but chose instead to risk making mistakes rather than being overwhelmed by the scale of the difficulties. Many as they were, these mistakes will at least serve to fuel further discussion. The debate has barely gotten under way at the time of writing, but already appears destined to continue for a long time, and, above all to provide ample proof of the depth and reach of the undertaking. This will only serve to further fuel the inspiration of the pioneers of the Museu de Arte Moderna de São Paulo's 1st Biennial, who have already committed themselves to producing regular editions of this event. The name Biennial was not conferred upon the exhibition as some grandiloquent gesture, but with the real intention of staging the event every two years.

Now that the 1st São Paulo Biennial has already opened, judgment can begin. All of those who worked so hard, physically or spiritually, to bring it about, can now have their say. When all is said and done, however, it will be the general public who ultimately decide. Whatever the result, it remains beyond doubt that the city of São Paulo has amply demonstrated its ability to stage an ongoing international art exhibition. And this certainty must come as some consolation for those who planned and organized this 1st São Paulo

Biennial, which will from now on be inextricably and exclusively associated with the name of the great city that made it possible.

There Are Many Valuable Paintings in São Paulo That Are Not Known to the Public

Lourival Gomes Machado

1950

Tuesday sees the opening of an exhibition of the art collection of writer Mário de Andrade—interview with the Director of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]—Biennial Exhibition

The Museu de Arte Moderna de São Paulo has great plans for this year, its director Lourival Gomes Machado tells us in this interview.

“It is very difficult to establish a museum program in advance in our field”, he tells us. “There are always too many mishaps and unexpected occurrences for those who want fixed plans. Brazil's customs authorities put every possible barrier in the way of paintings ever getting into the country, and ‘automatic’

Lourival Gomes Machado; *Correio Paulistano*, Há muitas telas de valor em São Paulo, desconhecidas do público [There Are Many Valuable Paintings in São Paulo That Are Not Known to the Public], *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 4, 26 Feb. 1950.

or ‘point-to-point’ insurance coverage—which is common overseas—is still unheard of here. In an environment that is so uncondusive to art, a simple solo exhibition can pose insuperable difficulties. Nevertheless, we must remember that the general public retain their habitual curiosity and respect for all undertakings of an artistic nature. This imposes a great responsibility on museums, and, at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, we are, to the fullest extent that we are capable, endeavoring to fulfill this duty.

We are putting together a program for 1950, which may, we realize, be subject to alterations and delays. If, however, we achieve this to our satisfaction, we are sure that we will be able to meet the justifiable demands that the general public so kindly request.

In February we shall be presenting an exhibition of the art collection of Mário de Andrade, the fifth anniversary of whose death will occur on the 25th. We are still organizing the exhibition and therefore are unable to provide a detailed description at this time. However, São Paulo, where Andrade was a well-known figure and his memory is held dear, is certainly hoping to be able to see these paintings and sculptures, be they modern or classic, popular or erudite, which surrounded Mário de Andrade as he went about his astonishing array of everyday activities. The family of Mário de Andrade has, with great generosity, been kind enough to agree to loan his collection for the exhibition in the museum. Pieces are already being transported and, so far as is possible, in addition to the paintings and sculptures that are on Lopes Chaves Street, the museum will attempt to document other aspects of Mário de Andrade's devotion to art. It will, however, be impossible to put everything on display. A more extensive news report will be issued when the exhibition opens.”

Modern works from private collections

“Shortly thereafter, to commemorate the anniversary of the museum, we will stage an exhibition of international works of modern

art present in private collections in São Paulo. Much of our population remains unaware of the veritable treasures that are to be found in our city. With the full collaboration of the owners, we will now put these pieces on public display, so that the general public can view them better and gain a greater understanding of many artists who may be known to them only by name. Likewise, they will be able to learn how new tastes in art have already developed among us. Suffice it to say that, there are four *Douanier* Rousseaus in the Jeanine Schulmann collection alone, one of São Paulo's private collections containing many other equally valuable pieces, such as two Rodins of the highest quality, two of Modigliani's best pieces, an excellent Bonnard, and many others."

Solo retrospective exhibitions

"Rest assured, however, that we have not neglected Brazilian artists. On the contrary, it is our desire to present regular retrospective exhibitions of Brazilian painters and sculptors whose work merits special attention or has played a major role in the evolution of art in our country. As I write, Bruno Giorgi is preparing a retrospective for the Museu de Arte Moderna. Tarsila do Amaral is doing the same. In the case of Alfredo Volpi, our third invited artist of this year, we are looking at ways of exhibiting his work, even though he will be travelling to Italy in the near future.

We are also planning to bring to São Paulo works by international or Brazilian artists that are not well known here, despite being famous overseas. Such is the case of Ginés Parra, a Spanish painter living in Paris whose exhibition in Buenos Aires was an astounding success and who has been invited by our museum to exhibit here, too.

Likewise, Maria Martins, whose sculptures have been acclaimed by the critics in Paris and New York but have never been seen in Brazil. We will be exhibiting her work in April. There will be many others, including Heitor dos Prazeres, but we prefer to announce those as

and when the exhibition has been confirmed.

Ultimately, we would like to turn the spotlight onto exhibitions that aim to encourage a specific branch of artistic endeavor or that are dedicated to providing more in-depth knowledge of Brazilian art. In the first case, we are putting on exhibitions of affordable modern furniture and advertising. An example of the second will be a show called '50 Years of Brazilian Painting,' with which we shall bring our activities in 1950 to a close."

The Museum of Modern Art Biennial

"Apart from this program, which, if we are not much mistaken, should prove enticingly interesting, we also give pride of place in 1950 to the Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo [Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo]. We should begin by noting that the Biennial has been a long-standing ambition of the museum. In fact, in an interview that preceded the opening of the museum, then secretary of the executive committee, Dr. Roberto P. Meira, announced to the press that the museum would be staging a biennial exhibition of international and Brazilian modern art. Without wishing to understate the difficulties that we have had to overcome, we are now able to bring this plan to fruition and the biennial will take place in the final months of this year. This will provide Brazilian artists and those from overseas with a much needed and greatly deserved opportunity to exhibit their work.

Inspired by the illustrious Venice Biennale but without losing a sense of due proportion, the São Paulo Biennial will offer enticing cash prizes rather than the traditional salon medals, which did not provide great motivation for artists. In view of the unfavorable exchange rate for European currencies, we are thus confident that overseas artists will still be prepared to exhibit at our Biennial, whose prizes could eventually match the half million lira that Henry Moore and Georges Braque received in Venice two years ago. If we find donors for prizes that meet our expectations,

we will be able to provide equivalent prizes in Brazilian currency, if not even more generous than those awarded in Venice. Can we not therefore, despite the difficulty of promoting our events overseas, expect to attract the attention of artists who are accustomed to exhibiting on the international art circuit? As the prizes for local artists are always equal in value to those for international participants, is it not then fair to expect a good showing on the part of Brazilian artists? We are also planning to issue invitations to individuals, as is done at Venice, to ensure in advance the participation of certain painters and sculptors, who are, so to speak, unaccustomed to exhibiting in Brazilian art venues.

Having thereby ensured the actual artistic part of the event, our hopes are high that we will be able to attract the interest of critics and intellectuals with this exhibition. What is more, a cycle of film screenings and stage plays will help to provide an artistic atmosphere of great intensity. We thus foresee an exhibition that will truly represent a creative manifestation with its own content and meanings.

This undertaking, which we consider to be the solemn duty of an organization such as the Museu de Arte Moderna, clearly will not be possible without the collaboration of many others. Put simply, we need the support of numerous organizations and individuals, who, like us, feel the need to foster the development of art. We are thus, with some justification, very hopeful, seeing that, already on the first two occasions, there has been great interest on the part of those we consider capable of donating prizes. Although we are not yet at liberty to reveal names, the first three prizes for the Museu de Arte Moderna de São Paulo's Biennial have already been confirmed."

The Museum of Modern Art of São Paulo is Headless

Lourival Gomes Machado

1952

"I could not continue in the post without total autonomy and full responsibility," declares Mr. Lourival Gomes Machado. "It is impossible to combine issues related to art with the dictates of politicians and injunctions dispensed by networks of friends"

The resignation of Mr. Lourival Gomes Machado as artistic director of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] has had huge repercussions in São Paulo's intellectual circles. This has not surprised many, since the decision was announced some time ago by Machado himself. But it was considered very odd that it came so soon after the end of the first Bienal [São Paulo Biennial], organized by the museum itself and met with enormous success.

Necessary clarifications

Asked by the reporter to provide a public explanation of his position, Mr. Lourival Gomes Machado stated that he had not left the Museu de Arte Moderna for personal reasons.

"Various serious incidents occurred during my administration and one of them remains

Lourival Gomes Machado, *Encontra-se acéfalo o Museu de Arte Moderna de São Paulo [The Museum of Modern Art of São Paulo is Headless]*, *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 6, 4 Jan. 1952.

to be adequately explained. However, since I served the museum as an institution and not specific individuals, had such personal matters been the cause of my resignation, they would have been merely contributing factors, ultimately providing pause for thought to examine deeper problems. Such in-depth examination made it clear to me that the necessary conditions are not in place to fulfill my duties effectively, nor to ensure that the museum functioned in a satisfactory manner. I therefore resigned the post.”

Mr. Lourival Gomes Machado goes on to talk about the praise he has recently received:

“Having been paid homage by a hundred or so loyal friends, I repeat what, in a less formal manner, I have said many times to the executive directors of the museum. To do my job effectively, I require total autonomy and full responsibility. Having received no assurance of this, during the two years that I was artistic director, I found myself unable to remain in the post, especially since there were no signs that matters were likely to improve in this regard.

At first, realizing that the museum was a simple, albeit fascinating, experience, I sought to harmonize circumstances and get on with the work, principally because, in the absence of autonomy, I saw only further confusion of roles and competences rather than any reduction in them. Born of the enthusiasm of some and maintained, in material terms, by one of them, it was understandable that the interests of the institution would blur into those of its main proponent. This was, after all, as I believed then and continue to believe now, simply the right thing to do.”

The confusion worsens

“But the confusion, far from remaining a mere childish irritation, worsened and spread further, generating grave contradictions. Thus, while the artistic directors were being asked to stimulate development of the social side (which was done by increasing the number of members almost tenfold) the predominance of the point of view

of a single individual continued to spread. While initiatives of an eminently public character (such as the Biennial) were being planned, the internal personalism was only getting worse. The more efforts were made to improve the intellectual and artistic level of museum activities, the more interference that had little to do with art or intellect tended to emerge. The extent of the repercussions I cannot tell, but I do know that it directly affected the artistic direction per se and made my position untenable.”

The dictates of politics and friendship

Machado goes on:

“I do not know—and I doubt anyone knows—how to mix issues related to art up with the dictates of politicians and networks of friends, or to resolve technical problems using social relations or the personal prestige of this or that artist, or depending on opinions whispered in the ear by some eminent authority for the resolution of specific cases. This made it impossible to run things without mishaps, friction, and conflict, exacerbated still further by such opinions being presented, on occasions, as incontrovertible facts that could not be opposed without tarnishing the reputation of the museum. Let us add—as is difficult for one unaware of the private world of the museum to understand—that there was, as a rule, no ill will in this, just incurable confusion. This explains why reactions were not more vehement and why attempts at persuasion proved ineffective also.”

Missed opportunities

“The situation worsened when, on the eve of the Biennial, a personal incident obliged me to resign. The board of executive directors, which, since then began to be convened with inordinate frequency, asked me to stay and I agreed to, on a temporary basis, only so as not to jeopardize an undertaking that was more important than any individual personalities or official orders.

The Biennial took place, and its success, as is public knowledge, added luster to the

organization on which it depended. The opportunity was not taken, however, to learn from this experience, which clearly indicated the need for full artistic autonomy with an enterprise of this size. I had, after all, only been able to organize the Biennial because it was known that I would only remain there, to do as I saw fit, so long as it seemed likely that I would be able to work the way I wanted to.”

Significant restructuring

“Last 30 October, therefore, the executive directors resigned in protest but nevertheless remained in place to study the restructuring that was deemed necessary for the museum to survive. Protesting again in late November, I was asked to present a basic report to the restructuring commission. This commission, on concluding its work, declared itself to be of the opinion that no statutory modifications were necessary, thereby acknowledging that changes were only needed in the artistic sector. Furthermore, approving my report, including it in theirs and publicly praising it through one of its members, it formally declared that there was nothing wrong with my position, not even my request for independence.”

“Keeping my word”

“My position was just”—Machado continues. “But, as their term of office was already drawing to a close, the Board of Executive Directors delivered their complementary work and withdrew, and, since no mention had been made of providing any concrete enhancement of the autonomy of the artistic director, I kept my word and left the post as soon as the Biennial closed its doors.”

The indispensable need for depersonalization

“Everything is, therefore, where it was six months ago, or rather, three years ago, when the museum opened. It was a question, above all, of depersonalizing a body of work that, if it reached such significant proportions that it

could not any longer remain under the purview of a single individual, this was largely owing to the person who came up with the idea and kept it going. Putting it like this, I believe I have made it quite clear that it is not a matter of transferring power, the advantages of prestige or even the pleasure of giving people orders, from one person to other people, but simply one of avoiding personalism and transforming the directors of the museum into a team capable of serving the purpose of the institution and, thus, better preserving the intrinsic dignity of the artistic sector, which, after all, is central to all its activities.

Now, a new board of executive directors and a new artistic director are being sought after. The new occupants of these positions will have to choose whether they take them in order to perform a public service of interest to the country as a whole, of international importance, that affects the entire domain of the arts and culture; or, whether to accept being the acolytes of an initiative that is by no means futile and quite pleasant, capable, indeed, of occasional brilliance, but doomed to confine itself to the narrow sphere in which, two years ago, I found this little museum that has now attained worldwide renown. Whoever the new artistic director is, let them take the job secure in the knowledge that, if they do not enjoy full autonomy—sincerely practiced and not just declared with smiling tolerance—they will not be directing the museum artistically, but merely helping to hold back an accomplishment, an ideal, that is the fruit of shared endeavor. To the accomplishment of this ideal, I personally sacrificed two years of my life, and I have no regrets, because I gave these years with great pleasure to something that was more important than people and more important than me. For this reason, I have the right now to make public the sum of my experience, with the intention of, once again, helping the progress and development of our Museu de Arte Moderna.”

The new artistic director

At the end of the interview, the reporter asked Mr. Lourival Gomes Machado about his successor.

“I can’t say anything, because the new director will be chosen by the members of the new board of executive directors.”

The reporter was informed by sources close to the museum that, of the various names put forward, the most likely successor of Mr. Lourival Gomes Machado as artistic director of the institution was Mr. Pfeiffer, who currently works for the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo].

There is, however, no confirmed news yet. The Museu de Arte Moderna de São Paulo remains leaderless, at least so far as its artistic director is concerned.

The Museum’s Didactic Activities

Wolfgang Pfeiffer

1958

An institution that displays so-called “modern art” already requires much more in advance from all means of facilitating public viewing and understanding of the objects produced by this new art movement of our time—a movement that many may find alien and strange. This need to bringing the public

Wolfgang Pfeiffer, *Atividades didáticas do Museu [The Museum’s Didactic Activities]*, *II Progresso Ítalo-Brasiliiano – Os 10 anos do Museu de Arte Moderna*, São Paulo, 1958.

closer to modern art is felt most keenly in a context in which, as in ours, a very small minority of the population have any real contact with the arts in general.

Top of the agenda of programs run by institutions such as the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] is the so-called “propagation” of the arts, and this naturally generates a need to explain and educate. Although MAM has only been around for 10 years and its installations are still incomplete, this task has caused the museum to create a field of activities that has already had great influence on the artistic life of intellectuals in São Paulo, even though these activities have occurred only sporadically for reason of a lack of material and human resources, which European and North American institutions can make available more readily and easily. We believe, however, that, despite the aforementioned deficiencies and many other obstacles, much has already been achieved in this field of didactic teaching and learning—a field that requires constant patient work but does not garner much glory. We have the impression that, in the past ten years, São Paulo has had a change of heart with regard to the new reality in the world of art and architecture. There is now a broader understanding, in our great industrial and commercial metropolis, of architecture and the craft it involves, and of painting and sculpture, whose new forms of expression are now part of modern life. Proof of this can be found in ordinary people’s homes and apartments, in exhibitions and shop windows, and even in traditional firms that no longer display a single faux baroque painting as they did at the time of the 1st Bienal [São Paulo Biennial], but also try to include modern art, suggesting that the general public is now more interested in this.

This change in point of view is certainly related to the initiative taken by modern museums and, especially, the Biennials. These have increased the frequency and rhythm with which encounters with modern art occur, and the general public naturally has

wanted to know more, to understand what brought about the emergence of these “modernists” that they see, and to feel more comfortable with them. This presented us with a very important task. We needed to plan and, at first, this was not easy.

We realized, as our work progressed, that the most productive approach was to foster a more fruitful relationship with various sectors of the general public, with courses rather than one-off talks—and this did in fact increase interest. Initially, the museum had greater capacity to attract big-name speakers, who, exciting intellectual circles and high society, aroused much interest and created a certain curiosity, which was later used to work more intensively and with greater determination on practical and theoretical courses about art. To give just one example, the art course that used to be held in the museum auditorium and now takes place at our Crafts School has been running permanently for six whole years now. All the lessons on this course involve slide shows and have a large and diverse range of attendance. At the beginning of each year, these courses attract a very large number of participants, and, over time, this is whittled down to a smaller circle of individuals who are genuinely interested and want to keep in touch with the museum. Those attending the History of Art course have always understood the purpose of the course within the Museu de Arte Moderna program; that is, to show the continuities that exists in the production of art over the centuries, to observe how norms and forms of expression in the arts vary based on fundamental principles, and to achieve greater understanding of the aesthetic field in general. This course always tries to help produce greater understanding of contemporary art, relating the art of today to that of earlier times and civilizations.

An almost identical purpose is served by the courses for São Paulo Biennial monitors. Since the year of the 2nd Biennial, the museum has been running this course to prepare monitors to provide visitors with a

basic grounding in modern art within the exhibition space, either accompanying groups of visitors on guided tours or providing more extensive explanations in lectures or classes. The course for monitors attracts mostly students and young artists. They are never trained simply to read out a pre-prepared text again and again. From the start of the course, they have to spend their own time studying certain art movements of our century and giving presentations at the course seminar, where they receive feedback and the topic in question is discussed in more detail. They are thus gradually brought to a point where they are more adequately prepared to deliver a livelier presentation of the works on display and capable of answering visitors’ questions. Many of the young people who work with us on this didactic approach go on to work with art in the future.

These were the two initiatives that were most successful so far as theory is concerned, and the museum continues to run them permanently. They are supplemented by educational displays of reproductions with explanatory texts, as was the case when a class of trainee monitors for the 2nd Biennial prepared an excellent display of this kind on the work of Vincent van Gogh. Much use was also made of another successful display, involving a family tree of the various art movements in our century, prepared by a group under the supervision of Dr. Sérgio Milliet and the painter Danilo Di Prete. The other didactic exhibitions, dealing with the evolution of painting and the history of printmaking, were prepared using material on loan from the art section of the Municipal Library, from consultates, and private collections. Unfortunately, it was not possible to produce larger exhibitions of this kind, such as those specially prepared for the New York Museum of Modern Art and other US institutions.

Nevertheless, exhibitions such as *4.000 Anos de Vidro* [4,000 Years of Glass], presented as part of the 4th Biennial, and the recent *Mosaicos de Ravenna* [Mosaics of

Ravenna], have been very important for this educational sector. These are very good examples of exactly what is so badly needed in São Paulo, but which can only be achieved with the support of a major patron and bold pioneer such as Mr. Francisco Matarazzo Sobrinho.

We very much hope to put on more exhibitions of this kind, with a view, especially, to increasing the number of visitors to the new museum in Ibirapuera Park. We hope one day to host an international exhibition of Etruscan Art. We already plan in the coming year to put on a major exhibition of modern Finnish craftwork. Whether it be an exhibition of ancient ceramics and glasswork, such as *4,000 Years of Glass* or the Etruscan art exhibition, or a show involving splendid modern work, these are events that are of fundamental importance for teaching people how to exploit the specific forms and qualities of various materials, which is a major theme in the art world of today. These exhibitions are especially important for us, because we have no permanent museum that presents work in certain fields or from certain periods with such a wide range of comprehensively and compellingly assembled material. This is why such events will always be so successful, both among the growing numbers of members of the general public wanting to see things of real value, and among those young people who are more inclined to be attracted by these topics and to wish to study material that does not appear in their official curriculum. This signals the emergence of a cultural movement that we are still not able to cover fully, because we are constantly in need of more publicity and advertising, which is difficult to manage with the scarce resources we have available. Simply trying to attract the interest of schools and giving talks around the city and in other parts of the state of São Paulo are already major tasks in the art education program that would improve relations with the general public. This should always be something that we are working towards.

I have not yet mentioned the practical courses, which put participants more directly

and intimately into contact with the technical side of art and the materials used. The courses run by our Crafts School are especially effective in this regard. The printmaking and ceramics courses are guided by a desire to turn out students who have fully mastered the craft and who are able to work on their own as professionals in these fields. This is very important, but it is equally important not to exclude individuals who are not interested in pursuing a career in the arts but simply intrigued by the subject and wanting to know more about it in a practical way, by drawing, making prints, or sculpting, and thereby acquire a better understanding of form, composition and the materials used in various crafts. Everyone, however, should be aware that work in these fields is no mere hobby or playful pastime, but a serious occupation which raises important issues that guide the way art is produced. The printmaking course, run by Lívio Abramo, and the ceramics course are especially good at getting participants to understand these issues. The crafts courses thus also provide an important extension to our educational department, providing more in-depth hands-on knowledge of the subject. We hope that this will make it possible to increase the numbers of people involved, as occurs in US museums with extraordinary results. We are especially interested in any improvement in public engagement with the arts, because any such contact generates new developments. We are, however, aware that much still needs to be done to improve education in the arts in our youthful fast-progressing nation.

Crisis at the MAM

Luís Martins

1963

I did not attend the general meeting of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] in January, despite having been invited by telephone and, if I am not mistaken—but without much conviction—still being a member of the Board of that cultural organization. As readers will know from the article published yesterday in this newspaper, the decision was taken at that meeting to hand over the MAM to the University of São Paulo, in one last attempt to ensure the survival of this beautiful dream which was, as its Director General, Mr. Mario Pedrosa, acknowledged, about to disappear into thin air.

It is a shame. And the irony, in this case, was that the museum died, to some extent, because of an excess of vitality, given that, in a final analysis, the cause of death was a creature that sprung from its own loins and its most striking achievement—the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial]. The creature became bigger than its creator and, breaking the umbilical cord that joined them, sapped the life from its progenitor.

I always believed it was a mistake to separate the Biennial from the Museu de Arte

Moderna. The Biennial, per se, is not an institution but an event. Let us reason calmly. What in fact is the Biennial? It is an exhibition of works of art that occurs periodically. It is indeed an exhibition of enormous proportions, of international scope and so forth, but it is still an exhibition. Every two years, hundreds of thousands of paintings, sculptures, architectural projects and so forth flood into the pavilion in Ibirapuera Park, and, for a few months, these objects are exhibited to the public. Then, the exhibition closes and the works of art are packed up and sent back to their true owners. The Biennial ceases to exist. It therefore lacks any of the continuity or permanence that characterizes an institution such as a university, a school, a sports club, or a museum and its permanent collection. I do not believe that the Biennial, per se, has any *raison d'être* in isolation. It is an event that needs to be 'promoted' by a suitable permanent entity. It was created as a realization, a work, one activity among others organized by the Museu de Arte Moderna—and separating it from its progenitor was, in my opinion, like cutting a branch off a tree, or a plant from its roots. Indeed, who promotes the Biennial now? The Biennial itself. It is a vicious circle.

This is why I did not attend the meeting. The separation was already a consummated fact and there was no point discussing it further. Will the absorption of the MAM into the university prove to be a solution? That is another discussion, and for the time being I refrain from expressing an opinion. In any event, we vote for the MAM to survive.

Luís Martins, *Crise no MAM [Crisis at the MAM]*, 16 Feb. 1963, in Ana Luisa Martins; José Armando Pereira da Silva (edts.), *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009, p. 359–360.

MAM Testimonial

Mario Pedrosa

1963

Ladies, gentlemen, and friends.

Let us get the frivolous part of this homage over with as quickly as possible; I mean the part where due homage is paid to the vanity of Mario Pedrosa by the generosity of friends. Were we to hold back on such frivolity, there would be no point to it. The fact that he lived in São Paulo for over two years, renewing many old friendships during this period and making new ones, and the fact that he directed the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] (MAM) and the Bienal [Biennial], should be held greatly to his credit but should also be a source of great humility. It is he, therefore, who, perhaps, should go around knocking on the doors of each of those who pay him homage to deliver a pledge of gratitude and friendship. And this is why he is now hastily trying to turn this upside-down homage the right way up, by transforming it into something much more important: a public act that benefits the institutions and cultural and artistic interests of our city and of our country, at a time when the very survival of these is threatened by the selfishness, or worse, indifference, that betokens the aloofness and ignorance of the wealthiest members of society in São Paulo and throughout Brazil.

The “case”—and it is a case—of the MAM São Paulo, created in 1949 through

the forward-looking passion and optimism of the then unknown Francisco Matarazzo Sobrinho, is the most scandalous illustration of this neglect. Fully occupied with running their businesses, the latest expensive Jaguar (Mercedes, or whatever), the racehorse, and, for many, also the night club, these men of great substance remain uninterested in art. They are bored by or jovially contemptuous of the selfless endeavors of the spirit and of the intellect, despite the fact that it is these that in this jaundiced age provide the legitimate justification, in the eyes of history, for what we call, with some measure of hypocrisy and bad faith, our Western Christian civilization.

We are talking, above all, about this museum and recalling, in passing, what it was, how it helped to make our art world less provincial, and how it blew a gust of fresh air over our winding streets and back alleys, and suburban chapels, so turned in on themselves, which nowadays, nonetheless, in the middle of this 20th century, appear through a veil of poetry and authenticity before our aged and sentimental eye.

The cause of modern art in Brazil was won by Matarazzo Sobrinho's museum. Let us not forget that the first exhibition of abstract art in this country was its doing, thanks to its first director, our much-missed friend Léon Degand, whose critical works to this day stand as a monument to the value of precise, cogent, and candid writing. He made a number of valuable contributions during his brief stay at the museum, and it is our good fortune that he was succeeded by another figure worthy of following in his footsteps—this time a Brazilian, whose sensibility and intellect was shaped here in our own homeland. I refer to Lourival Gomes Machado, onto whose still very young shoulders fell the artistic and cultural responsibility of mounting the 1st Biennial, the improvised initial trial and experiment of a Biennial. That he rose valiantly to the task, all can attest. Sérgio Milliet, the true founding father of art criticism in Brazil and first among his peers to introduce

a truly revolutionary form of criticism and a fresh terminology that attempted to provide an objective grasp of modern values, took over as director of the museum after the conclusion of the 1st Biennial and remained in this post until 1957. The 2nd Biennial, which celebrated the 400th anniversary of the city, was, without doubt, the most important art event in the world in the period between 1953 and 1954. And who was it that organized it? Who was the artistic and technical director? None other than Sérgio Milliet. Neither should we forget the more modest but no less valuable contribution of the museum's other director, our colleague Wolfgang Pfeiffer, to whose Germanic spirit, that is nevertheless endowed with the sensibility of a naturalized Brazilian, the museum is deeply indebted for many years of work and devoted collaboration. Paulo Mendes de Almeida was my predecessor as director. He was not a cosmopolitan figure like the man we are paying homage to today, or like our dear Sérgio Milliet. Of all of us, however, he is the one who was most closely involved in the history of modern Brazilian painting, especially in São Paulo. As director of the museum, he paid special attention to this basic aspect of our critical and artistic work.

When I replaced him, the museum was going through one of those recurrent periods of crisis that the museum has suffered since its earliest days. I was invited by Francisco Matarazzo Sobrinho, on the recommendation of a dear friend, who, more than a friend, is someone with whom I have formed a strong friendship, spiritual, and moral bond throughout years of adversity, in the course of which he developed the restless and bold spirit he is known for. I am referring, of course, to Cláudio Abramo, who is now in Rio de Janeiro.

My immediate task at that time was, so to speak, to get artists in São Paulo to accept the Museu de Arte Moderna as their home. Many of those present in the audience will remember those meetings, at which, describing artists as the raw material of the museum,

I tried to give them an idea of what I intended to accomplish and how, under my administration, I would try to do nothing that harmed the reputation of the museum and the legitimate interests of artists. I have kept this part of my pledge in full.

The other projects, however, barely got off the ground. These included: installations worthy of such a museum; a systematic and well-directed effort to create a gallery of contemporary Brazilian works by way of a rational acquisitions policy; and academic programs that would not only provide a basic understanding and appreciation of art but also train artists and help to integrate them into the world of advanced technology and modern culture in which they have to live. Moreover, ongoing attempts by a succession of directors dedicated to improving or creating such services, aided by advice of the museum's assistant conservator, Etelvina Chamis, who is directly responsible for the collection, have never succeeded in making much progress, always coming up against that perennial obstacle—the scarcity of resources.

In fact, the MAM has never had a budget with funds specifically earmarked for this or that service or function. Various initiatives have, however, been planned over the years that could have developed into sources of income for the museum, had they been carried out with due regularity and consistency.

Had this come to pass, there would have been activities involving cinema, courses, the sale of art books published by the museum, photography, auctions, and so forth. Unfortunately, the official funding available to the MAM was too modest and directed almost in its entirety to the Biennial. In recent years, I have tried desperately to raise more federal funding so that a significant portion of the budget could be used for the museum itself, ensuring its survival. However, my initiative did not get the support it needed within an acceptable timeframe.

Other viable sources of revenue, such as membership fees, have not grown at a

Mario Pedrosa, Depoimento sobre o MAM [MAM Testimonial], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 23 Mar. 1963.

sufficient rate, owing to the museum's perennial inability to present a range of activities capable of attracting large numbers of visitors. We were left only with private funding, but this—so long as it remained restricted to a single source—was never sufficient to fund initiatives such as these.

The Biennials ended up only worsening the museum's existing problems, forced as it was to concentrate most of its energies and resources on preparing and staging these extravagant shows. In hindsight, it could be said that the Biennial, the creation of the museum, ended up smothering its own creator. We, its directors, have had to strike a very delicate balance: preparing for the Biennial, while, at the same time, trying not to let the museum go to rack and ruin for lack of funding. As these shows grew in importance, soaking up ever larger sums, even fewer resources were left over for permanent activities, which, by their very nature, would, in fact, have been much more long-lasting and had a much more profound impact on the museum properly speaking.

Faced with such a situation, I realized that no statutory or bureaucratic decision, no proclamation of goodwill on the part of the museum's president and collaborating directors, would bring about any effective solution. I understood that only a heroic resolve would suffice: to set aside some resources specifically for the museum and others for the Biennial. Only thus could the museum, as the organization responsible for the Biennial, prepare this event, sound in the knowledge that sufficient funding was available to cover, not only this major event, but also the museum's own activities, with some resources clearly earmarked for these. In late 1960 and throughout 1961, when the difficulties caused by the lack of sufficient funding reached the point where the president of the Biennial even considered the possibility of cancelling the event, I proposed that I should be authorized to consult the then President of the Republic, Jânio Quadros, as to whether he might agree

to draft a law making the São Paulo Biennial a public foundation, with federal, state and municipal government funding. My proposal was accepted, and I went to the National Arts Council and put together a preliminary draft of a project for the creation of such a foundation, which I subsequently presented to Matarazzo. My idea was that the Fundação Bienal [Biennial Foundation] should be a non-executive organization, formed only of a commission to administer funds. Through an accord with our Museu de Arte Moderna, the Fundação Bienal would delegate to it the task—as was in fact already the case—of preparing and staging the São Paulo Biennials. The suggestion was, however, not taken up. Months later, Matarazzo would, nevertheless, return to it when drafting the form of the organization that exists today. The Biennial became a foundation, but one of a private nature, while the museum continued as an association. The museum president, Matarazzo, decided to assume the presidency of the Biennial Foundation and pass the museum on to others.

This is when the museum's *via crucis* began. For many agonizing months, we looked for someone—bankers, industrialists, wealthy individuals, big companies, media groups—who would be prepared to continue Ciccillo Matarazzo's legacy. Our search proved fruitless, as no replacement for this citizen could be found.

We are gathered here today, if the truth be told, to witness one of the saddest and most scandalous failures of the so-called private initiative in Brazil. As a consequence, when, in January of this year, the president and founding member of the MAM, tired of waiting, called an extraordinary meeting to decide the fate of the museum, he did so to bring the associates face to face with the unavoidable fact that no successor had yet been found, even though a small group of men of some substance, who were reasonably well-acquainted with the art and culture of their time, had declared themselves willing to help keep the museum open.

Not being able to assume responsibility for two entities, he saw no other way out but to dissolve the Museu de Arte Moderna de São Paulo as an association, and hand it over, along with its entire permanent collection and other assets, to the University of São Paulo. Some months earlier, this had already been the fate of his private collection, which had been entrusted to the museum until then. The assembly accepted the brute fact: the museum had to close because there was no longer anyone who could come up with the funding—around one million cruzeiros per month—to enable it to continue functioning.

The museum thus ceased to exist as an autonomous entity and became a part of the University of São Paulo. We hope that those responsible for its fate at the university and in the State Government understand the enormous cultural, spiritual and even ethical role played by the active existence of a museum with the long history and wealth of future possibilities possessed by what used to be our Museu de Arte Moderna, and that they act accordingly.

We have reached the end of the road. It was not a great journey. We should, however, draw some lessons for the future from this experience. First of all, it must be stated, and constantly restated, that a museum cannot simply be closed down, any more than a theater or a school can. A museum is not like a shop or a bar. Given the aforementioned circumstances, the solution arrived at, though certainly not ideal, may admittedly have been the only course of action possible. The fact is that our museum ended up playing a role in São Paulo and in Brazil that cannot easily be filled, once conditions have changed, even if these new conditions are better from a material point of view. As a result, it may be the case that, under the new administration and with its new legal status, the museum will, at least at the start, lack the openness to the general public that our museum provided. The prime task of the museum was, on the one hand, to familiarize the people with the great freedom of

expression and immediateness of the selfless artistic activity of our time; and, on the other, to provide a natural home for modern artists in today's Brazil. More and more, artists were coming to feel at home at the museum, and I was constantly working to ensure that artists identified increasingly closely with it, and in an increasingly natural and spontaneous manner. Let us hope that, in the future, the museum of the University of São Paulo will be able to continue to play a role similar to that of our museum as an association.

In fact, the needs of our country today dictate that our cultural and artistic institutions not only put down roots, but also occupy their own spaces, in a way that no other similar institution can replicate. Let me give you one example. Let us look at the role of the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo]. The place it occupies is irreplaceable and unique to the niche carved out for it by the social, cultural and political circumstances that prevail in Brazil. It is increasingly likely to become more of a Pantheon, showcasing posterity and rising above contemporary controversies. This is why I have always thought that, despite the conflicts, divergences of opinion, misplaced hostility, petty-mindedness, and personal rivalries, each of the two institutions had its own formidable historical mission to accomplish in Brazil, without either one interfering with the other.

And this is why if, spearheaded by the president and the person primarily in charge of the museum, we had to dissolve the association and pass the torch on to the University, we did not wish to leave nothing but a glaring hole in the city's art world where the MAM São Paulo once stood.

Before coming to a close, I must also draw attention to a phenomenon that may perhaps be of interest to sociologists. It is something that we may have been seeing in São Paulo and most certainly in Brazil as a whole. The serious crisis that various currently active cultural organizations are undergoing, as has been noted in a series of brilliant reports in

a major daily newspaper, can be put down to a lack of social responsibility on the part of the private sector in this extremely important and sensitive field of culture and the arts. The so-called social élites, the people who help to produce or accumulate wealth, have still, for the most part, not understood that the state alone cannot be expected to be responsible for distributing wealth, through taxes or tax incentives, fees, obligatory contributions, loans, collections, and so forth. They too bear this burden. But do not let them think, however, that they can discharge themselves of their responsibilities by giving alms to charitable institutions. Relieving poverty is an easy way to unburden your conscience, but the only effective strategy is to *fight* poverty. In this task the State must, it is true, play a decisive role. Charity, however admirable it may be, always depends on the virtue of a single individual; it begins at home, as they say. And, as with the vanity, love of glory, and desire for fame that motivated the great patrons of the past, it is always an essentially individual initiative. For this reason, there is something anachronistic about patronage in this age. A patron always tends to act as if he or she were still living in the Florence of the Medici, for example, when an extreme form of individualism could indeed still alter the life of the city or change the course of history. I well know what this “passion for fame”, which was so much talked about during the Renaissance, can do. Dante calls it *lo gran desio dell'ecellenza*, and yet Dante also depicts the lost souls in his *Inferno* as pleading for their fame and memory of their sins to be kept alive on earth. Such a thirst for fame is an energy that can be exploited to enable the creation of grand and noble endeavors and it is right that it should be exploited in this way, not least because, if misdirected, or, worse still, channeled into politics, it has the potential to be highly explosive. I am not then, in principle, against patronage. We have already had here, about ten years ago, at least two duly notable examples of individuals who have contributed

to the development of the arts in Brazil: one was the creator of the Museu de Arte de São Paulo and the other is none other than the likeable figure that we all know, who created our own MAM and generously kept it going for over 13 years but now finds himself painfully obliged to dissolve it.

The patrons of today are a throwback to the past, because they cannot give up the very particular mindset of a patron, that of subordinating everything, even the most elementary and indispensable matters, to the vagaries of their own whimsies and predilections. This means that they continue to regard cultural institutions of an essentially public nature, which they may happen to fund, as private property, thereby precluding any other private sector involvement. Such patrons are, in fact, responsible, at least in the theoretically free society in which we live, principally for the task of promoting the cultural development of our city.

Let us remember here the testimony of an unlikely voice, the great Father Lébret, for whom the production of the primary means of subsistence should be rigorously planned by the State, while secondary goods, which provide comfort, should be controlled, and tertiary goods, those of a cultural and spiritual nature, left to be freely dealt with by the private sector. What is happening now—and with increasing openness—among the social élites and wealthy citizens of this country is the exact opposite: they expect the State to be solely responsible for all cultural and artistic activities. They are, therefore, all in favor of nationalization when it comes to such activities, which, as we well know, pay no dividends. And let us say, only in passing and only between these four walls in this meeting of friends, here lies “the denunciation.”

Let's not fool around. The cultural task that falls to our great businesspeople can no longer be accomplished by the unaided efforts of individuals working in isolation. It requires the cooperation of a diverse range of individuals—a shared endeavor, the collective efforts of a multitude.

The formation of a large group of this kind was exactly what we hoped for when we founded the MAM São Paulo. Despite our hopes, when we looked more closely at the situation, we were confronted by a paradox. It would have been possible, in view of the relatively small amount of resources it needed, for the museum to continue to survive within the private sector, but it has now, to some extent at least, been nationalized. The Biennial, however, to whose success we must all contribute, and which requires investment of at least 150 million cruzeiros, to cite this year's figure, has clearly exceeded the capacity of this sector, and yet continues to function as a private undertaking.

The die is cast, and we have lost this round of the game. There is, however, no reason to be crestfallen. Our own museum may still, as part of the university, find a way of rejuvenating itself. New opportunities may appear. And it is up to us, as artists and intellectuals, and people from all walks of life, united by the same selfless concern for the central issues facing art in our time, to continue to mobilize to ensure that creative activity does not dwindle or dissipate for lack of encouragement or support on our part. We cannot allow that, for reason of our inertia and resignation, for reason of our failing to speak out, that those who have something to contribute shirk their duty to promote such activities and that the State also omits to do so.

Is this not, we should add, precisely the kind of behavior that is advocated in a full and active democracy?

My stay in São Paulo is coming to an end. Of the projects that I have conceived, most have never left the drawing board; of the little I have been able to accomplish, little remains. The only thing that is still fully alive and will remain forever a source of joy and motivation, is the support that you have given me and the friendship you have shown. I will therefore leave here a much better man than I was when I arrived. I am like one of those fortunate founders of colonies, who arrive poor but

return to their countries of origin rich in land. I am leaving my spiritual colony of São Paulo much richer in spirit than when I arrived.

Farewell my friends and many thanks to you all.

Letter to Jayme Maurício

Mario Pedrosa

1964

Jayme Maurício,

In your column today (14 January) you have me “very busy in São Paulo, reorganizing the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]” and “attempting to re-inaugurate it with Wolff.” I would like, while “ratifying” it, to rectify this report, and to “render unto Caesar the things that are Caesar's.” I'm not doing any of that, Jayme. Former associates of the museum (Oscar and Arnaldo Pedrosa Horta, Luiz Lopes Coelho, Wolf, Tamagno, Magnelli, José Nemirovski, Sérgio Milliet, Paulo Mendes de Almeida, T. Farkas, Mattar, Bonomi, Múcio P. Ferreira, Alfredo Mesquita, the Leirners, and many others), unhappy with its sorry demise, have resolved to revive it, since it was still registered as a non-profit association. Francisco Matarazzo Sobrinho, who remained as the sole director, according to alterations made to the statutes at the general meeting that closed down the activities of the museum and

Letter from Mario Pedrosa to Jayme Maurício, 14 Jan. 1964, published in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 18 Jan. 1964.

handed over its permanent collection to the University of São Paulo, agreed to this plan.

A general meeting was thus convened, and a Restoration Committee appointed, presided by Oscar Pedroso Horta, and given the power to recommence the museum's activities. The Committee worked for a few months, drew up new statutes, convened another general meeting of the associates, which approved these statutes, and then another meeting last month, to appoint the new Board of Directors of the Museu de Arte Moderna de São Paulo. These new board members are Oscar Pedroso Horta (President), Julio Mesquita Neto (Deputy President), Waldir Alves Lima (Secretary), and Carlos Tamagno (Treasurer), along with Ernesto Wolf, Giselda Leirner, A. Rocha Diniz (who is currently Treasury Secretary in Governor Magalhães Pinto's administration), Joaquim Bento Alves Lima Neto, Trajano Pupo Neto, Marcos Gasparian, Henrique E. Mindlin, Paulo Mendes de Almeida, and Luiz Lopes Coelho (directors). The same meeting declared Tarsila do Amaral as Honorary President of the museum.

It is clear then that we have a fine group of directors that includes all sectors interested in cultural matters and the arts in São Paulo and all the colonies that collectively make up this great city. The new President of the MAM São Paulo is now gathering together the archive, materials, books and documentation of the old museum and will, later this month, hold the first meeting of the new Board of Directors. Everything seems to suggest that the new incarnation of the museum is to be installed in a magnificent wing of the Conjunto

Nacional building on Paulista Avenue—a property belonging to Mr. José Tsur, owner of a major chain of hotels in São Paulo and Brasília. The new directors are already in negotiations with this powerful businessman.

The museum is obliged to systematically establish a Brazilian art museum, the most complete as possible, which will fill one of the most regrettable gaps in Brazil's cultural landscape.

"And what is your part in all this?", you, Jayme, may be asking. My part was very modest. I served as a technical consultant. According to the new statutes, the directors must hire a specialist to be the technical and artistic director of the museum. It may, therefore, be my turn to assume such responsibilities at the museum. If, of course, the new Board sees fit to invite me. Thank you, Jayme, for the mention. It is, at any rate, a news item for your column, of which, I can assure you, I am an avid reader.

Warmest regards, Mario Pedrosa.

The Museum's New Home and the Panoramas

3

Letter to Vera D'Horta

Diná Lopes Coelho

1995

Vera,

I learnt a lot from reading *O Museu de Arte Moderna de São Paulo* [The Museum of Modern Art of São Paulo].

Not about the history of the MAM, but about the point of view of the person telling the story and examining past events, forgetting some, jumbling and confusing others, adding color to certain situations and emphasizing certain individuals, downplaying situations that might throw the spotlight on figures best forgotten. The differences in treatment in your book are immediately apparent when the different periods are correctly divided up:

– the beginning of the MAM, the most eulogistic treatment possible, the adulatory language helping to aggrandize the disaster of its desired extinction and the work of brilliant rebels. 1948 to 1963. 1963 to September 1967.

– the confusion, the forgetting, in a period during which the recovery of the MAM really was achieved, finding a site, and adapting the building, and staging the *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], a magical exhibition based on the permanent collection. The panoramas are worthy of praise. And the retrospectives, which occurred later.

– effusive boasting in relation to the

Letter from Diná Lopes Coelho to Vera D'Horta, Dec. 1995, delivered by Diná Lopes Coelho to the Biblioteca [Library] Paulo Mendes de Almeida – MAM São Paulo for record in 23 Feb. 1996.

activities of the most recent directors, to whom you were connected when you worked at the MAM and by whom you were hired to write its history, as former president Eduardo A. Levy Jr. (1991/1994) recounts on the second page of the book.

Your father, your uncle and old friends took part in the blessed revolt against the extinction of the MAM. And the new friends brought considerable success to the museum.

You had direct experience of the first and the last period. You know the heroes of that time and what they did. It is natural that you respect and admire and have developed friendly relations with these individuals.

History, however, should be pure truth.

Hence these comments, following the order of the sections of the book to which they refer.

To clarify some dates not cited by you: those of my “term of service”.

Invited by Oscar Pedroso Horta, president of the first Board of Directors, I accepted the job of running the MAM, and he immediately agreed to my conditions: a main building and funding for activities. I began work in September 1967.

Aparício Basílio da Silva dismissed me on July 20, 1982.

Almost 15 years of great struggle, concerns and moments of happiness.

My position was “Director General”, as stated in the Pan/69 [1969 Panorama] catalogue. Then, “Secretary General”. At my request, “Secretary of the Art Sector” (p. 33), when Flavio Pinho de Almeida shared the directorship with an “Administrative Manager”, in ‘76 or ‘77.

The MAM is reborn

16 May 1963 – The Reconstruction Committee is elected and presided by Oscar Pedroso Horta. (p. 34)

Meetings.

A multitude of projects, plans regarding how much would be needed to set up a museum or revive the MAM.

Special attention is paid to the permanent collection. (p. 34)

“...It is thanks to the refusal of this initial group to accept the situation that the MAM owes its existence today.” (p. 34)

The wait for a site [for the museum] begins.

Exhibitions prior to moving to a new site

For the purposes of clarification and to clearly acknowledge the people responsible for these initial activities, here is an ordered list of events, according to the text.

12 December 1963 – First Board of Directors elected, still presided by Oscar Pedroso Horta. (p. 34)

The MAM stages four exhibitions at various locations: one in ‘65; three in ‘66. (p. 35)

One independent news report among others: “Courts deciding” on appeal against donation of MAM permanent collection to the USP. (p. 34)

(Note 42 appears to suggest that the matter was decided: “...Appeal before courts until 1969, when it was rejected.”) (p. 47)

“The second Board of Directors of the new MAM (1967-1968) is presided by Eduardo Andréa Matarazzo.” (p. 35)

With this election (‘67), Oscar Pedroso Horta officially leaves MAM. He re-appears to declare that the MAM owes its restoration to “devoted friends of São Paulo,” in the Pan/69 catalogue.

Your version of his words, Vera, is far more elegant. (p. 37)

And he re-appears at the 1970 general meeting to claim the glory openly. You do not cite this section of the minutes, but I remember the occasion.

In ‘68, the MAM stages an exhibition of Brazilian artists in Uruguay.

The Tamagni Collection is exhibited at the Banco Nacional [National Bank].

April ‘68 – Third Board of Directors, elected by the General Meeting.

President: Joaquim Bento Alves de Lima Neto. (p. 35)

“A ‘wall auction’ is held... to obtain funds to adapt the new site”. (p. 35)

Justifiably concerned primarily with

the acquisition of the new site, you forget the fact that it needed to be adapted, and neglect to mention the difficulties that had to be overcome.

Just to clarify: Eduardo Matarazzo was responsible for the adaptation of the building.

Meeting of the Board of Directors in Matarazzo’s home: 18 December, 1967. In short: who to ask for the materials, who to ask to do the building work?

I was sad: things were going to come to a standstill at the MAM, as they had done while waiting for the site. I waited for my fears to be proved groundless, but nothing was resolved.

I turned again to the mayor. I scheduled a meeting.

The recently elected museum president, Joaquim Bento, invited three directors to come with us and we went to see Mayor Faria Lima. There was a heated discussion about the high costs. The mayor offered us two thirds of what we needed.

At a second meeting, the adaptation was approved. Thanks to the wise counsel of Maury Julião, Secretary of Public Works. A valuable friend that we had acquired when resolving other problems relating to the MAM.

Vera: at the time of the auction, the main building and the bar were ready.

The proceeds of the auction were used to equip the main building with furniture, archives, and steel flat file cabinets.

Eduardo Saigh—dedicated Treasury director—personally checked and approved my purchasing proposals. The remainder of the sum was invested and used to keep the MAM running for a while.

The Bahia Pavilion: MAM’s new home

Since May 1963, the president of the Reconstruction Committee, Oscar Pedroso Horta, a friend of the mayor, had not succeeded in getting him to honor his pledge to provide the MAM with a site. More than 4 years!

Oscar opened an investigation and discovered the reason for the delay; my meeting with the mayor; the solution. “We got the Bahia”. (p. 35)

In parentheses: of what importance for the history of the MAM is a news item about a *capoeira* performance at the Bahia Pavilion attended by Juscelino Kubitschek at some indeterminate time in the past, with the largest photograph accompanying this? (p. 35 and 36)

“The transformation of the abandoned building, near the marquee... into the MAM’s main building...” (p. 35 and 36)

The Bahia Pavilion was not abandoned.

It served as a deposit for the Biennial and was in constant use. It was not near the marquee, but underneath it.

Much bigger than the much-coveted Café Pavilion, the Bahia Pavilion was the best choice, of the various possibilities in Ibirapuera Park. As I confirmed.

Sympathetically, you comment on the construction of the MAM bar designed by Cesar Luis Pires de Mello. And the Carlos Paes Vilaró mural, added later. (p. 36)

But the reader is left unaware that Joaquim Bento commissioned the project and decided to build the bar. And the colorful work of the Uruguayan painter was requested by Joaquim Bento.

Panorama of the exhibitions

“...On 16 January, 1969, Diná Lopes Coelho’s suggestion regarding the creation of a national exhibition, a *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], was approved”. (p. 37)

The Panorama had already been approved and was up and running.

“Put together in haste, in just three months, the 1st Panorama of Art, was ready to be opened by Mayor Faria Lima on 1st April, 1969, the penultimate day of his administration.” (p. 37)

(The 1st Panorama, as approved by the Board of Directors, duly regulated, divided into different sectors by kind of art, opened in 1970. The one that took place in 1969 was an improvised affair arranged to thank and pay homage to the mayor.)

It is true that it was “put together in haste”. But 102 of the most suitable artists were

included. Among them—as stipulated in the regulations—around 25 were from other States.

This correction also applies to the statement to the effect that: “In 1970 the Panorama was redesigned...” (p. 38).

It was not redesigned.

“Various members of the Board of Directors translated their investment in the museum into regular substantial cash contributions, making it possible to undertake various projects.” (p. 37)

When the MAM started out, no large-scale, costly projects were envisaged.

Nonetheless, the Panoramas were grandiose projects.

While sufficient funds were still not forthcoming, matters were resolved as follows: in a meeting of the Board of Directors, Joaquim Bento explained the project and presented the budget. If the activity was approved, Joaquim Bento kindly and generously offered to contribute a sum calculated for the purpose so as to ensure the voluntary participation of other directors.

But, at the General Meeting of 29 April, 1970, as reported in the minutes, Eduardo Saigh, the Treasurer, showed a healthy balance sheet, leaving a considerable sum for the subsequent Board of Directors, as a result of State Government funding.

Were there then “regular substantial contributions”?

I will deviate from the order of the text to group together comments on the Panoramas.

To select invited artists, the Art Commission studied clippings from newspapers from all over Brazil that had already been put together for this purpose.

The MAM has a good newspaper collection. Sometimes, names were searched for.

Sometimes, artists interested in participating would send information or photographs.

And young artists were always showing their work, eager to be invited.

That was the rule. One or another member of the Art Commission might take “... into account recommendations made by various art critics around the country.” (p. 38)

There was a panel of five judges. One critic had to be from São Paulo (later “the museum’s conservator”); (p. 38); and there were four critics from other States.

This was how the work of the MAM was publicized.

The critics judged the works when the Panoramas had already been mounted, using information contained in catalogues prepared for them.

When they had made their decision, the typographers added the names to the page listing the prize-winners, putting the finishing touches to the catalogues, ready for the opening of the exhibition.

In the MAM’s splendid exhibition space, the large number of works on display (which, to give just two examples, totaled around 245 paintings in ‘76, and around 400 drawings and prints in ‘77) and the way in which they were displayed enabled visitors to follow trends. The educational display could be used to illustrate an art history lesson.

The panel of judges lavished praise on the MAM.

The prizes awarded at ten consecutive Panoramas, were not “various” (p. 38), but many. Thirty-one in total.

Lifetime achievement awards (between ‘70 and ‘80), added into the MAM’s permanent collection.

An award for promising newcomers (between ‘73 and ‘80), involving incorporation into the collection belonging to the sponsor, Caixa Econômica Federal.

Just before the end of the Panorama, the MAM asked exhibitors to donate one of the works displayed. Only one refused!

This is how the permanent collection grew, thanks to the generosity of artists invited to enhance the museum that is their home.

Up to 1981, donations to the Panoramas were not voluntary. And there were no acquisitions. (p. 38)

“The quality and diversity of the works attests to the excellence... of the Brazilian art collection that the MAM has managed to gather together—thereby fulfilling the objective registered in the statutes in 1963.” (p. 38)

You bring back the brilliant rebels from long ago and make out that they played a role in the success of an undertaking that they did not.

The 1963 statutes state that “The MAM... exists for the purpose of setting up a permanent collection of modern works of visual art, principally those of Brazilian artists ...” (p. 34)

Unfortunately, words do not automatically generate a collection.

This was the extraordinary result of the plan that created the Panorama. By far the largest portion of the MAM’s permanent collection is composed of works exhibited at the Panoramas.

The minutes of the General Meeting of 29 April, 1970, reports on the sequence of events.

“...4 – Report of donations received, in particular those of artists exhibiting at the “Panorama”, a total of 75, worth...”

“8 – The MAM was declared a public utility by the Federal Government: Decree No. 64.744, of June 16, 1969.” (p. 37)

To clarify:

The request to be awarded the status of a federal public utility was the first measure I took when I started working at the Museum, in September 1967. The application was processed, and, in due course, the decree was issued in 1969.

What a good decision! We could now receive public money. And stage grand retrospectives.

Your text omits the main objective of the General Meeting of 29 April, 1970, which was the election of a new Board of Directors, and opinions voiced on that occasion.

The directors were re-elected—unopposed—with a few slight changes, and the president was Joaquim Bento Alves de Lima Neto.

The minutes record: director Antonio de Pádua Rocha Diniz spoke on behalf of all members to acknowledge the importance of the work of Joaquim Bento, Eduardo Saigh, and Diná Coelho. “Had it not been for this work, Oscar Pedroso Horta’s rebellion would not have been successful.” The treasurer,

Eduardo Saigh, presented the accounts, announcing that he was leaving a considerable sum for the directors about to be elected. Oscar Pedroso Horta asked to speak: “...and reminded the Assembly that he was responsible for the restoration of the museum.” Rocha Diniz states it explicitly: “The inspiration was yours. It was in fact achieved by Joaquim Bento.” “Pedroso Horta concurred, point also to the great efforts undertaken by the Board’s president and noting the contribution of Diná Coelho.” “Finally, it was proposed that the existing Board of Directors, which had done so much for the MUSEUM, be re-elected with some slight changes...”

It would have been of utmost justice if it were mentioned in your text this “concurrence” between Rocha Diniz and Pedroso Horta. Indeed, as expressed by all present when they re-elected Joaquim Bento unopposed.

It would also have been very right and proper if your text had acknowledged the outstanding qualities of Joaquim Bento, as demonstrated during his first two years presiding the Board. His ongoing capable approach to work had already normalized the life of the MAM, with the mounting of the Panoramas and various other activities.

I am sure that I do not need to tell you, Vera, that Joaquim Bento was an exceptional president.

He was passionate about the MAM and dedicated almost all of his time to it. He was fascinated by the outstanding art that was presented during the Panoramas. He exulted about the new insights provided by retrospectives and various other MAM activities. He delighted even in the various different perspectives on the permanent collection provided by different shows.

He was excited by good coverage in the press, from almost all art critics, and from his friends and acquaintances. He was filled with emotion to see the MAM GAIN trust among artists with its activities and the quality of its permanent collection.

In our almost daily conversations—conscious of the value of his work, but quiet and unassuming—he often told me that the two of us resuscitated the MAM. Me, with my Panorama, by coming up with ideas and putting them into practice; he, by always expressing an opinion and providing support and provision.

In relation to Joaquim Bento, Vera, your text merely states, “The Panorama of Art got the museum back up and running. Introduced when the president of the Board of Directors was Joaquim Bento Alves de Lima Neto, who injected energy into this second phase, the Panorama of Art re-directed the MAM towards the art scene in Brazil and was now one of the most important shows in the annual calendar.” (p. 37)

Is this the truth? Is this fair?

Furthermore, in **Panorama of the exhibitions** “... a central part of the program... has been the presentation of retrospectives accompanied by catalogues with critical essays...” (p. 40)

Names are listed, around twenty of them, up to 1982; one of these was “Alfredo Volpi (October 1975)”. The two most recent: Lívio Abramo, in 1984, and Alfredo Volpi (July 1986).” The last of these is illustrated by a photograph of the opening night, with a caption that reads: ...“Volpi 90 years” ... “1986” (p. 41)

I put together a fine Volpi retrospective, covering all of the main themes of his work, in 1975; and I produced the catalogue, the only one in color, and the most beautiful ever published by the MAM. Unfortunately, there was no “critical essay”. (p. 40)

A note of warning: two Volpi retrospectives?

I don’t know. My recollections only extend up to the date that I left, July 20, 1982.

I should stop commenting.

The MAM’s permanent collection

I should stop commenting. But... I can’t resist. Because, even though exaggerated, the following transcriptions of segments of your text may prove useful.

“The MAM’s permanent collection... covers the period from the 1920s up to the present day.” (p. 42)

“... one crucial question... how, nowadays, do we continue to keep the collection up to date with selected contemporary works and how do we fill the gaps in relation to the collection of Brazilian art by acquiring good examples?”

“... patrons are rare...” “... museums... suffer from a lack of an official policy of providing incentives for cultural activities of a permanent nature ...” (p. 42)

It seems a bit of an exaggeration to claim that the collection contains items stretching back to the 1920s. But I can’t say. Have there been new acquisitions?

It is certainly an exaggeration for you to bemoan serious gaps in the collection.

Joaquim Bento and I were aware that there was a certain problem, and we dreamed of being able to conduct periodic studies of the collection to resolve it.

It is about time we identified the gaps and filled them.

Two or three paid critics, very serious, competent, hard-working ones. To identify works that are not included and find them.

Surely it is not impossible to find charitable organizations for acquisitions and donations. (Milú Villela, for example, would find them in seconds!)

Not forgetting that that old friend, Decree 64.744, will quickly reimburse the expense, through income tax deductions.

I will be happy to see the MAM calling for a bigger space—or building another more suitable one—for exhibiting its vast collection, including Brazilian Art.

An indispensable conversation

In short:

War was declared against the extinction of the MAM by a group led by Arnaldo Pedrosa Horta, in 1963.

Oscar Pedrosa Horta obtained from his friend, the Mayor of São Paulo, a pledge to provide a building for the MAM, also in 1963.

Regrettably, one member of the group asked for a small pavilion in Ibirapuera Park, unaware that it was already being used by City Hall and would be for the rest of this Mayor’s term of office.

Another four years passed.

1967. Diná Coelho discovered the reason for the delay. She solved the problem and selected another pavilion, which was duly ceded to the museum.

Oscar Pedrosa Horta’s wishes were granted.

The necessary adaptations to the building were requested and defended by Diná Lopes Coelho, now with the help of Joaquim Bento Alves de Lima Neto. These were agreed.

Oscar Pedrosa Horta’s wishes were granted.

The building ready... but empty.

1968. Diná Lopes Coelho comes up with the idea of staging a “Panorama of Contemporary Brazilian Art”, an ambitious annual show, covering the whole of Brazil.

The “Panorama” is an inexhaustible source of material for the permanent collection.

Joaquim Bento Alves de Lima Neto, as president of the Board, made the Panoramas possible. He worked hard to do what needed to be done. Principally: finding funds, making contributions of his own. The MAM’s range of activities expanded: some retrospectives and exhibitions are especially memorable. Joaquim Bento was always involved, sorting things out. Until the day he died in 1975.

Indispensable conversation. And the fundamental question:

– If Arnaldo Pedrosa Horta had not fiercely opposed the extinction of the MAM,

– If Oscar Pedrosa Horta had not obtained the main building,

– If Diná Lopes Coelho had not created the “Panorama,”

– If Joaquim Bento Alves de Lima Neto had not breathed life into the “Panorama”, the first step towards the brilliant collection that was amassed,

WOULD THE MAM HAVE SURVIVED?

Can you, Vera, calculate the merit of each individual involved to be able to distinguish one or another?

For a historian, would it not be more accurate to cite all the factors that led to the resurrection?

A conversation that may be useful

As it is an exhibition of enormous interest to artists and most useful for promoting the museum, the Panorama, Vera, should have been fully explained in your book.

This might have served, if not as a model, as an inspiration for cultural organizations in other cities and other States. You know only too well the difficulties that our cultural centers face, as you so lucidly describe on p. 42.

Today—or rather, yesterday—the “works of art” emerging from various parts of the avant-garde, or following stale but still active trends, the “installations”, preclude any kind of exhibition like the Panoramas.

Even though they coexist with, for example, the “fractal art”, in these early years of the “information age”, which people forecast that we will inevitably have to go through. One “poetically fractal” piece by Calabrone would make a welcome addition to the permanent collection of any museum.

The MAM has discontinued the Panoramas. But you write, “A new revamped Panorama will open in late 1995.” (p. 41)

The coexistence of tendencies. The turn-arounds that art involves.

Circumstances may one day permit a new demonstration of the “excellent qualities” of the Panoramas.

I attach, therefore, another text—a summary of another work that I wrote at the request of FUNARTE. Signed and dated 16 January, 1975.

I put this on a separate sheet, to facilitate forwarding it to others.

Panorama of contemporary Brazilian art

Exhibition created by the Museu de Arte Moderna de São Paulo in 1968.

Aims:

- 1 – Through invitations issued by the Art Commission, to ensure the presence of – older artists, almost all averse to submitting their work to be evaluated by a panel of judges; – talented young artists; – artists from all over Brazil, to present or re-present them to critics in Rio and São

Paulo, the cultural capitals and centers of the art market.

2 – To organize Panoramas to exhibit the work of these artists during the Bienais [São Paulo Biennials], as a way of showcasing Brazilian artists for the benefit of overseas critics and commissioners who are regular visitors to the MAM.

3 – To use simple functional catalogues to provide critics with more current and historical background information on the artists, so that they can compare phases in a single artist's work and one artist with another, see the art of different regions, and, above all, the state of Brazilian art as a whole. "The Panorama is the 'Critics' Salon'", Clarival do Prado Valladares often said.

4 – To provide—as far as is possible—an overview of Brazilian art, presenting the best of various tendencies, which always coexist, even in the most advanced cultural centers.

5 – To sell the works on display—helping both the artists and the MAM—and helping to train the eye of collectors.

6 – To award lifetime achievement awards and prizes to encourage newcomers, both involving acquisition. The panel of judges for these will include five art critics: one of whom must be from the State of São Paulo, and the other four from other States.

7 – To ask each exhibiting artist to donate one of their works in the exhibition to the MAM's permanent collection.

Finally, Vera, the comments I have made solely aim to improve some truths and highlight a few forgotten truths.

You may see fit to accept some of these suggestions and wish to include them in any forthcoming second edition of "Museu de Arte Moderna de São Paulo".

WHAT OTHER SOLUTION COULD THERE BE?

WHAT OTHER HOPE?

Disappointed, but still a friend,
Diná Lopes Coelho

Copies sent to:
Milú Villela
Eduardo A. Levy Jr.
Alcídio Mafrá de Souza
Aracy Amaral
Frederico de Moraes
José Henrique Fabre Rolim
José Roberto Teixeira Leite
Olívio Tavares de Araújo
Barbara A.L. Magalhães
MAM Archives

Interview with Diná Lopes Coelho

Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão and
Margarida Sant'anna

1998

Tadeu Chiarelli – Mrs. Diná, what was the museum collection like when you took on the job?

Diná Lopes Coelho – When I was invited to be director of the museum, there was the Carlo Tamagni Collection, of around 60 or 70 artworks. Along with works donated by artists who were friends of the directors, there were about 80 works in total. That was what we had. Do you know where the museum was located when I was invited? In the Edifício Itália [Itália Building], here on São Luís Avenue. An average-sized room, with a wooden rack to store artworks. And, if I am not mistaken, thirteen pieces hung on the walls.

Rejane Cintrão – And was it open to the public? Could people visit?

Diná Lopes Coelho. Entrevista a Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão e Margarida Sant'Anna. [Interview with Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão and Margarida Sant'Anna]. *Moderno*, n. 1, 1998.

DLC – The room was open to the public, but we kept it closed because it was a busy office building. If a visitor arrived, they had to knock on the door, and someone immediately let them in.

TC – You weren't working at the museum when the original collection was donated to the USP [University of São Paulo], in 1963, although some documentation has been preserved. Could you tell us something about this?

DLC – This is what happened: Ciccillo Matarazzo, a great friend of mine, fell in love with a secretary—the most ambitious woman that you will ever meet. She started out as a secretary but wanted to be in charge of the museum. Her name was Wanda Svevo. And this is when the great event occurred: Ciccillo created the São Paulo Biennial, with international undertakings, modelled on Venice.

TC – And Mario Pedrosa was removed...

DLC – Yes. In the struggle for power, he lost out to Wanda (and Ciccillo...). He felt he had been pushed out, left the museum and went to Rio. Wanda took over as Secretary General, and rapidly set about visiting other countries in an effort to entice them to cooperate and attend. But she disappeared in a plane crash, on the way back from a business trip to Peru.

Once created, the Biennial dwarfed the museum. Ciccillo had donated the collection to the University of São Paulo, in 1963. Out of mere curiosity, I attended a meeting of the "war cabinet". The artists—Lívio Abramo was the angriest—complained and demanded the cancellation of a donation that had been made on Ciccillo's say-so alone, without consulting them. Ciccillo stood his ground, defended what he had done. The creation of the MAC [Museum of Contemporary Art] by the University calmed people down: it provided protection for the works donated to the

University on 23 January 1963.

TC – After that, the MAM [Museum of Modern Art] existed only on paper, remaining as the brand name "Museu de Arte Moderna".

DLC – The collection went to the University of São Paulo, where a solemn event was held to thank the museum for donating this treasure. Ciccillo was supposed to respond. Concerned friends wrote his speech. But the way Ciccillo read it was atrocious. He asked for help, and I assisted in producing a positive outcome, wherein every word ending in "ão", which our dear "little Italian" pronounced as "ón", was removed. The text was broken up into lines with one meaningful chunk per line, regardless of the number of words. Ciccillo read it line by line, compelled to preserve their meanings. There was much admiring applause.

TC – Were you already working with him at that time, when the collection went to the USP?

DLC – No, I wasn't. We were just very good friends.

TC – Who invited you to work at MAM?

DLC – A group of artists. Since Ciccillo had not donated the name of the museum, only the collection, the brand remained, allowing artists to reconstruct the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

TC – Which artists were these?

DLC – I only vaguely remember. There was a group... Lívio Abramo, Arnaldo Pedrosa d'Horta... those who were most keenly interested. I don't know all of their names. A whole bunch of them. Ciccillo gifted the collection to the University. This group started building it up again.

TC – And the idea was to move to the Pavilhão Bahia [Bahia Pavilion] under the Ibirapuera marquee? Were the "Panorama" exhibitions planned with the new premises in mind?

DLC – The idea was to have a space to install the museum. And we got one, thanks to our great

Mayor, Faria Lima. But there was still no collection! So, I came up with the idea of the “Panorama da Arte Brasileira” [Panorama of Brazilian Art], an exhibition that would, like magic, produce a collection! Artists were invited from all over Brazil to contribute to the Panorama. When asked, none turned down the opportunity of donating a piece to the collection. We owe the very existence of MAM to them, not to mention its coverage of a long period in the history of Brazilian art.

TC – At the time, the Panoramas were annual, weren’t they? What were the other exhibitions like?

DLC – They were lavish. Exhibitions of the work of international artists, grand retrospectives, such as the ones dedicated to Di [Cavalcanti] and [Alfredo] Volpi. At the start, I did everything, much helped by the goodwill of my small team. With time, the success of these shows attracted lots of people.

RC – How did you come up with the idea of the Panorama? Was it that you were thinking of a way of building up the collection and came up with this exhibition?

DLC – We needed the collection, we needed to have something to put on display. I came up with the idea of the Panorama. Stuff came from all over Brazil, many underestimated pieces, unknown artists. Time—and a lot of hard work—was needed to pick out the good ones.

TC – When you envisaged the Panorama as being an exhibition of Brazilian art, was this a way of providing a contrast to, or of complementing the International Biennials, or did that not concern you?

DLC – The Biennial had nothing to do with the Brazilian exhibition. I worked on the Biennial between 1962 and 1967. The Biennial hosts international art. With some very rare exceptions, our museums are meant to exhibit our national art.

TC – And how long did you work at the museum?

DLC – Between 1967 and 1982.

TC – Fifteen years. And in those fifteen years, did you notice any distinct phases in the new history of the museum?

DLC – A growing number of new activities... and much greater prestige.

TC – Was there a pre-established proposal to transfer the museum to the Bahia Pavilion?

DLC – No. And I’ll tell you why. The smaller Ibirapuera pavilion was used by protégées of Dona Yolanda, the mayor’s wife, to exhibit traditional crafts made by *caiçara* people [individuals from fishing communities in the south-eastern coast of Brazil]. Long before I arrived at MAM, a director asked for this tiny pavilion for the museum because there was no collection. When I started working for MAM, I discovered, to my cost, what a difficult problem had been created for Mayor Faria Lima. It had not been solved in four years! And it was all so easy! All we had to do was to respect the use of this pavilion by Mrs. Yolanda and choose another location that would genuinely be suitable for the museum. This is what we did. The Bahia Pavilion seemed to fit the bill and, as there was scope for it to grow in the covered space, it would be able to accommodate any future growth of the MAM. Our mayor was kind enough to agree as soon as we suggested the proposal. The museum opened with a special “Panorama” in his honor. And, to this day, the MAM is installed in the Bahia Pavilion.

TC – What was it like at the museum, at the start?

DLC – We were very poor: there were almost no artworks, no staff, no funding for activities.

TC – Museum documents show that, between the acquisition of the “Tamagni Collection” and the Panoramas, a number of other works were donated. Did the museum ask for these?

DLC – Yes, whenever the work in question helped to fill a gap in the collection in relation to the history of the emergence of artistic trends. We were concerned that the exhibitions put on by the museum should be didactic and follow a knowledge-oriented approach. One of them

elicited the following headline in *Folha*: “The true Biennial is at the Panorama”.

TC – So, the press drew a parallel between the Panorama and the Biennial?

DLC – I only remember this one occasion. The two events were not comparable. I worked for the Biennial between 1962 and 1967 and I saw how important it was to bring culture (art from around the world) to the general public, and especially for artists. But, for various reasons, the Panorama and the Biennial exhibitions were not comparable.

TC – Sure. But perhaps they complemented one another. Tell me about the donations made to MAM during the Panoramas. There were donations as well as prizes, weren’t there?

DLC – There were often spontaneous donations. But there were also, after some words of persuasion, works that were requested for the collection. To enrich it, of course.

TC – So were you the one responsible for asking artists to donate works?

DLC – On many occasions, yes.

TC – Mrs. Diná, apart from the Panoramas, that documented contemporary art, right from the start, various retrospective exhibitions were held...

DLC – Yes. Because we believed that one of the purposes of a museum is to document the art of its time. As soon as it became possible, we began to put on various shows. Despite limited resources, we staged around 20 events per year, including some grand, almost perfect, exhibitions, such as the Di Cavalcanti retrospective. (And, if you will allow me to get a bit emotional here: on the opening night of the show, Di was overjoyed and kept saying, “This is the happiest day of my life”).

RC – Was there ever a case of an unknown artist being discovered by the Panorama?

DLC – There were no miracles. But some excellent artists became more widely known or were remembered.

TC – What caused you to leave the MAM, in 1982?

DLC – Aparício. Aparício Basílio da Silva was arrogant, fickle, and full of suspect ideas born of his own interests. We had known each other for a long time. He called himself my friend. It was “arranged” for him to be elected president of MAM: replacing the previously elected but totally indifferent Paulo Egydio Martins. There was an exhibition to put on: I accomplished the task. And I knew that it would be impossible to work with “Apá”, as he was known, putting up with his inexperience, aggravated by whimsical, ridiculous—and stubbornly held—opinions. I started clearing out my drawers. Aparício noticed and fired me.

Margarida Sant’Anna – Did you also run courses at the museum at that time...

DLC – Whenever anyone showed interest. In general, with artists as teachers. We put up a makeshift classroom at the back of the museum. We never looked down on cultural activities of interest to the general public. When we started out, we sponsored Sunday concerts with a pianist in front of the museum. We organized the event and looked after the piano. It attracted a fair-sized audience. They listened to the music and became curious about visiting the museum as well.

TC – So there was a lot of activity, despite being short of funding.

DLC – But who even remembered the lack of funding then?

TC – Have you been visiting museums recently? How do you feel about art today?

DLC – I’ve been to the MAM a few times. I visit a major exhibition now and then.

TC – And we are very happy about that. When we were putting together this Panorama, *Panorama-97*, we studied the history of the Panoramas. And we could see that these exhibitions were fundamental for the museum, not only because each edition situates the museum within the contemporary art context, but, above all, because the Panoramas are a

way of acquiring more works for the collection. In these 15 years that you were at the MAM, it must have been a huge struggle...

DLC – It really was a struggle. But now we have a valuable collection! We started out so poor, but now the collection portrays an entire period in the history of Brazilian art. That is what matters.

TC – Mrs. Diná, I would like to thank you very much for this interview. An institution such as the MAM can only grow when it remains conscious of its past. This is why it is so important to hear from you and from other people who have contributed to the museum, so that we can see what it once was and plan for it to be what we want in the future. This is why we visited you.

DLC – You do a great job and have a passion for what you do. It has been wonderful to have you here. I wish you every success.

Diná Coelho, Faithful Shepherd to Artists in Brazil

Luiz Ernesto

1971

Di Cavalcanti phones from Rio, wanting information about the monumental exhibition showing at the MAM (Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art]) in late September. Carlos Paes Vilaró is arriving from Uruguay. There are problems with accommodation, interviews. Another phone call. This time from Paulo Mendes de Almeida, who doesn't want to cross the city after dark. Someone from the museum President's home wants to know if Joaquim Bento (Alves de Lima) has arrived yet. Arnaldo Pedrosa d'Horta is in the

bar drinking a whisky while he waits for the meeting. Arthur Octávio Camargo Pacheco arrives in a hurry from 'Cosme Velho', with some new ideas. Diná Lopes Coelho deals with them all in due time.

"It's like this at the museum, and at home too. Nowadays, I live for art and for artists."

A blasted or blessed truth, as McCann would say. Diná is a faithful shepherd to the Brazilian artists." (Francisco Luís de Almeida Salles). In her waiting room, at the MAM in Ibirapuera, the following phrase is posted up in large letters:

"Artists need no invitation because they also own this house."

Tickets, cards, and invitations also adorn the wall. José Antonio da Silva, Diná's favorite primitive, tells her that he is at the Santa Terezinha Hotel, with his extraordinary canvases. The Escolinha de Arte Pimpolho [Pimpolho Little Art School] wants students. The Ars Nobile and Rosa Filho Galleries are announcing exhibitions. Ely Bueno offers printmaking and drawing lessons at affordable rates. A certain Michel Veber, from Bahia, is in São Paulo and wants to sell Raimundos, João Alves and Carybés—and, in exchange, teach Chinese gymnastics [sic]. Diná never stops.

"I like to help all the artists. It doesn't matter who it is, what kind of art they produce, what kind of philosophy, ideology, or religion they follow. I respect everyone's idea of art. Artists are privileged beings, creators of beauty in a world that is so ugly and cruel, full of wars and atrocities. The artist adorns, illuminates, lights up our lives, and, for this alone, or rather, precisely because of this, I respect, admire, and help them."

"When did you start working here at the MAM?"

Luiz Ernesto, Diná Coelho, pastora fiel dos artistas do Brasil [Diná Coelho, Faithful Shepherd to Artists in Brazil], *A Tribuna*, Santos, p. 16, 4 July 1971.

"I was Secretary General for the 7th and 8th Bienais [São Paulo Biennials]. I put on those shows, with no funding. And they say those were the best yet... Three years ago, I came here, when the MAM received this building from our unforgettable Mayor Faria Lima."

Diná has dark hair, revealing her Portuguese ancestry. She is a cheerful, lively, intelligent woman. Her husband is the lawyer, intellectual, and writer of crime fiction Luiz Lopes Coelho. She compares him to a true soldier, "a good man, full of good cheer and human warmth, with the calm confidence of a man who has a clear conscience and a clean soul."

Brazilian Art

The MAM is currently showing the Panorama de Arte Atual Brasileira [Panorama of Contemporary Brazilian Art], which gives us a general idea of what is being going on in Brazil in the fields of drawing and printmaking. The show includes figurative art, abstract art, *naif* art—the excellent Eurydice is there—surrealists—such as the notable Otávio Araújo—and kinetic art. The show is an enormous success and Diná is happy.

"Our museum seems to be doing well, with the help of some good friends, people from the State Arts Council, the Federal Lottery, the enthusiasm of our president, Joaquim Bento, and the directors, artists, critics, and the general public. We already have a permanent collection that is highly regarded—one day we will be as good as the Museu de Arte [Museum of Art], created by Assis Chateaubriand many years ago during his international travels, and the Museu de Arte Contemporânea [Museum of Contemporary Art], whose collection used to belong to us but was donated by Francisco Matarazzo Sobrinho to the University of São Paulo. For the time being we are still a poor museum, but we have a wealth of friends."

Ideas and achievements

This "poor museum" has already, in the last three years, staged three monumental Panorama of Contemporary Brazilian Art

exhibitions. It has also put on important shows of the works of Sérgio Milliet, Grassmann, Di Cavalcanti, Djanira, Tarsila, Flávio de Carvalho, Charles Delporte, Ítalo Cencini, Sepp Baendereck, Bianchetti, Chang Dai Chien, Scliar, and others. In the intervals between one show and another, Paulo Mendes de Almeida explains, the museum displays items from its permanent collection, which includes the "Tamagni Collection," an important collection of works from a certain period in the history of Brazilian painting.

Diná takes her leave. She enters the museum foyer, where Brecheret's stone jaguar and Ione Saldanha's "colored bamboo sticks" stand on display. A large group of noisy young people want to get into the museum all at once. They want to see the Panorama of Contemporary Brazilian Art. Diná has no objection whatsoever.

"Make yourselves at home. Here you will see the best and most famous printmakers and artists in Brazil. We are a modern, contemporary, high-quality museum, open to all, especially young people."

It is 10 pm. She gets into her car and drives home. She lives in the city center. Her maid has already taken a dozen phone messages. Di is still flustered, in Rio. But Luiz Lopes Coelho is there, happy, and cheerful. On the walls there are other friends: Pancetti and Silva, Grassmann and Tarasin, Alice Brill, Marina Karam, Flávio de Carvalho, Saavedra, and Laval from Paris. These artists are friends who will now watch over their shepherd as she sleeps.

A Clarion Call for Artists

Geraldo Ferraz

1969

The Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] in Ibirapuera Park, the building opposite the Armando de Arruda Pereira Pavilion, has, since 22 April, been open to the public every day except Mondays. The opening exhibition, very skillfully adapted to the architecture and well-designed for the purpose, is called *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art] 1969.

It is an exhibition that is taking place in a museum whose revival is, barring any unforeseen circumstances, being safeguarded by the permanent collection that will now be built up. The very participation of the artists exhibiting will help the MAM survive. Sales of works, for which the MAM will charge a commission fee, will provide concrete financial assistance for the museum. This was the necessary condition for the MAM to be restored to its full glory, as is duly attested by this exhibition, splendid as it is in every respect, with works of the highest quality beautifully mounted and displayed.

As the exhibition is planned to last for months and donations are expected to reward the efforts made to ensure the revival of the museum, this period of intensive artistic

activity in São Paulo is a promising sign that this vitality is destined to endure.

The *Panorama* has been a success on many counts, but, in particular, it has served as a kind clarion call to artists, collectors and the general public to take part in a crusade to rebuild the MAM. The *Panorama*'s coverage of painting, drawing and printmaking could, in fact, hardly be more complete. The Brazilian section of the 10th Bienal [São Paulo Biennial] will find it hard to match this splendid demonstration of Brazilian art.

The *Panorama* did not employ any trickery to achieve its goal. It is totally authentic and representative, articulating the artworks together in order to grasp their manifold nature. As the artists were invited, there was no need for a selection process. The artists selected themselves by generously offering to support the reconstruction of the MAM and its full restoration. It was sufficient to merely pick up where we left off to give the idea a powerful new lease of life. This is what this *Panorama* has done.

What is important in these issues relating to culture and the arts, in which so much still needs to be done in concrete terms, is that the work be done properly, seriously, and opportunely. The new MAM is one of the various São Paulo museums of art that have emerged in the past 20 years. Each in its own way, with its own peculiar characteristics, throughout all the difficulties, has been actively ensuring that the arts are effectively promoted.

The extraordinary motivation behind the revival of the MAM does not suffice in itself. The public, the collectors, the artists all need to value it. Visit it, support its development, and make sure it survives and evolves satisfactorily over time.

Let us hope there will be many other MAM *Panoramas* after this one and that the MAM presents them with the same splendidly enlightened resolve to go on helping to promote the visual arts for a very long time to come.

Geraldo Ferraz, *Uma clarinada a convocar os artistas* [A Clarion Call for Artists], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 9 May 1969.

The Museum of Modern Art and the 1969 Panorama of Contemporary Art

Geraldo Ferraz

1969

Between April and this month of August, this entire article, including the notes, has been written, lost, and rewritten. It tells a tale, however, that needs to be told. This is the story of how the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] was restored during the dying days of the dynamic and creative administration of Mayor Faria Lima. It is also the story of the grand “*Panorama de Arte Atual Brasileira*” [Panorama of Contemporary Brazilian Art] exhibition that preceded the 10th Bienal [São Paulo Biennial].

As always, we owe this achievement to the capacity for improvisation and resilience of the fine people of Brazil. Once the idea of the exhibition had been hatched, it needed wings to take flight. Anyone who did not, at first, believe this was possible, was later to see what had been achieved. And, to this day, one can see the results of this restoration, this rebirth, not from ashes, because there were not actually any ashes, but from absolutely nothing at all... Let there be a panorama of contemporary Brazilian art, and there was such a panorama!

Geraldo Ferraz, *Museu de Arte Moderna e Panorama Atual 1969* [The Museum of Modern Art and the 1969 Panorama of Contemporary Art], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 30 Aug. 1969.

The Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] has reopened in the spacious Ibirapuera pavilion in front of the Biennial pavilion, and it provides ample demonstration, principally in the case of painting, but also in drawing, of how much progress we have achieved.

The Modern Art Week is still less than fifty years ago. Any history must start with this event, because, after early solo exhibitions by Lasar Segall and Anita Malfatti, no significant developments were accomplished by the half-hearted attempts made before the outbreak of the Second World War. Such attempts, since 1930, have been those that we ourselves have always played a part in—because the first meeting after the Modern Art Week was organized in the same year by the architect Warchavchik, and took place in his *Casa Modernista* at Itápolis Street, 119.

The panorama exhibition, at that time, covered the house, the interior, the furniture, and the lighting, all designed by the architect. It included paintings by Tarsila do Amaral and Anita Malfatti, Segall's famous “*Colina vermelha*” [Red Hill], woodcuts by Oswaldo Goeldi, etchings by Lasar Segall, frescos by Antonio Gomide, decoration by Regina and John Graz, watercolors by Cícero Dias, Di Cavalcanti, and Ester Bessel, marbles by Victor Brecheret, plaster studies by Celso Antonio—and, from overseas, a bronze by Jacques Lipschitz, cushions by Sonia Delaunay, and a Bauhaus rug from the Dessau.

Shortly thereafter, the SPAM [Pro-Modern Art Society] and CAM [Modern Artists Club] modern and contemporary art exhibitions promoted artists by way of solo and group shows. It all came to an end with the first and second *Salões de Maio* [May Salons]; the third was the grand finale. The year was 1939; it was the outbreak of the Second World War.

Taking a brief look back over this history, the concept of the museums (first the Museu de Arte [Museum of Art of São Paulo] and then the Museu de Arte Moderna) provided yet more impetus, and this would be further consolidated by the Biennials. The Museu de Arte Moderna

was left to Matarazzo Sobrinho, because Assis Chateaubriand had always opposed a museum restricted to modern art. The Museu de Arte Antiga e Moderna [Museum of Ancient and Modern Art] had already been created by the *Diários Associados* newspaper group and the director resolved to lop off the word “Modern” and then the adjective “Ancient” also, leaving just Museu de Arte [Museum of Art], covering all art, past and present. The gap was filled by Matarazzo Sobrinho with his Museu de Arte Moderna, which would later come to infuriate the creator of the Museu de Arte. The story is worth telling, because only two people heard this decision from the mouth of Assis Chateaubriand himself, one of whom was the writer of this column.

As this was a Museum of Modern Art, there was no hesitation on the part of Nelson Rockefeller, then a board member of the museum on 53rd Street in New York, to propose an accord. There is a famous photograph of this.

Making the most of the good or, perhaps, ill will of the Director of the *Associados* newspaper, Matarazzo Sobrinho installed himself on one of the floors of the building housing the Museu de Arte, and there, in collaboration with interior designer Vilanova Artigas, produced the trailblazer exhibition *Do figurativismo ao abstracionismo* [From Figurativism to Abstractionism]. He was soon also airing the idea of a Biennial, an event that is now preparing for its 10th and—why not say it?—most difficult edition. But there can be no doubt that it will make it off the drawing board somehow.

Meanwhile, Matarazzo Sobrinho had abandoned the idea of the museum, which had become an idea of many heads and great vitality. But the Museu de Arte Moderna returned in the form of some less important initiatives, before making a great leap forward and finding its place in the sun. To sustain this return to the past, alongside the two museums already in existence, plus the Biennial—an international meeting held every two years—the reorganizers of the MAM had to start out with something. The empty

site was not enough; they had to provide it with some content. And the *Panorama of Contemporary Brazilian Art*, by the same reasoning that we have been following since 1930, was the idea they came up with that eventually took concrete form.

In anticipation, in the year leading up to the 10th Biennial, the MAM cast its net wide, as far as invitations were concerned. Brazilian artists are featured as much as they can be in a “contemporary” exhibition. The only ones left out are those who, because they are indeed the “most contemporary”—a criterion created for this Biennial—are still in the early stages of their careers and taking their first unsteady steps.

This was a change in approach that the MAM took full advantage of, with 51 painters, most of them from São Paulo, putting in “strong bids”. No distinction was made between tendencies, but the quality of work required was kept relatively high, making it difficult to do better, however many “steps” are involved in the complex Brazilian representation at this year’s Biennial. Any attempt to cover contemporary art better and go beyond the “most contemporary” will result only in a repetition of the MAM’s *Panorama*.

Over 21 artists are presenting drawings at the *Panorama*, covering everything imaginable. A further 21 printmakers make sure that no figure of any greater stature is free for the Brazilian representation at the Biennial—which, it should be added, wished to let go of any categories for art. Everything is supposedly equal: painting, drawing, printmaking, and sculpture are considered archaic outdated concepts. And yet, the organizers ended up using these outdated categories anyway.

But we are dealing here with the Museu de Arte Moderna exhibition, which is currently the largest exhibition of Brazilian art in São Paulo and the most important of the year—and it would seem that there was no need for consultants or other complications.

This MAM show features sculptors, three tapestry names of the caliber of Jacques Douchez, Genaro de Carvalho and Norberto

Nicola, to give some idea of the prestige that the MAM wished to confer upon the event.

Throughout this article on the MAM exhibition, we have only been able to highlight the influence it had regarding the Biennial’s efforts to put together a Brazilian representation. It will be exceedingly difficult to produce a more homogeneous compilation of both younger and well-established artists than that which the MAM has accomplished here. The names that are highlighted here are those of artists who indisputably number among the most contemporary. If, as is the case with us, there is no group of highly renowned painters, there will be no sense that they are lacking from the MAM “panorama”, neither would they add anything, for good or ill, to any sector, figurative or abstract. It is not that there is no-one missing here at the MAM “panorama”—but rather that, if someone is left out, we do not feel the lack of them. For this reason, this is a Brazilian representation that truly merits the title of ‘contemporary.’

Flexor, who is at the peak of his long career, is the name we have chosen to start with. Flexor has now set aside abstract painting to produce the “monsters” into which he packs so much symbolism, using paint as if it were glazed onto the canvas, to very powerful effect... But this article is not a piece of art criticism. It aims merely to report. And, alongside Waldemar da Costa, with his *Estático-Semoventes* [Static-Mobiles], the acrylics of Roberto Burle-Marx, and Fukushima’s painting “Esperança” [Hope], to give just some examples, there are five notable compositions by Sepp Baendereck, Wega Nery’s “imaginary landscapes,” three pieces by Yolanda Mohalyi and five by Walter Levy, the paintings of Maria Leontina, four pieces representing lanelli’s most recent period—not forgetting his younger brother Thomaz—the heraldic-looking paintings of Rubem Valentim and the nuanced hues of Pedro Tort’s colorful paintings whose titles also bear the name of colors, along with the perennial flowers of Iracema Arditi, the *Tecnologia Agrícola* [Agricultural Technology] of Aldir Mendes de Souza, the

ever so decorative Tetsuo Nomura, and a little nostalgia for Italy in the work of Rebolo Gonsales, all of this and much more provide good reason why painting was included in this grand demonstration of artistic talent occasioned by the idea of restoring the MAM.

We should also mention Alice Brill and Bernardo Cid, the four paintings by Antonio Henrique Amaral that are highly representative of his work, and the contributions of Judith Lauand, Maria Helena Chartuni, and Maria Helena Andrés, each with their own distinct style. A Rio de Janeiro master such as Frank Schaeffer deserves to be mentioned in the same breath as a veteran such as Clovis Graciano, and one painting by Ismenia Coaracy is also worth highlighting. Landscape painting is represented by Inimá de Paula, Armando Balloni, and José Antonio da Silva, and a piece by Rebolo, that is particularly notable.

The drawings section contains two superlative extremes: Ely Bueno, using mixed media, reverting to abstraction, or even doodles based on a disturbing pattern, and great work in ink and pastels by Quissak Jr., the best this artist from Vale do Paraíba has yet produced. The prodigious physical and imaginative endeavors of Anesia Pacheco e Chaves deserve special mention, as do the contributions of Mira Schendel, Guilherme de Faria, and Darcy Penteado, which again demonstrate how different tones can be achieved using the same technique. The technique is not varied by Aldemir Martins or Darel Valença Lins, although both are to be highly commended for the way their technique has crystallized over time.

The drawings section also contains work by the veteran Flávio de Carvalho, baroque and hyper-sensually expressionistic as ever—which is naturally opposed to the ongoing work of Lothar Charoux, with its clearly re-established equilibrium and great vibrancy. Berco Udler and Gerda Brentani present work governed by the intellect, while Luiz d’Horta’s drawings are more personal, as are the works of João Camara. We should, in addition,

mention the negative spaces of Yutaka Toyota, who was already tending towards relinquishing the canvas altogether, which was eventually resolved.

And then we come to the printmakers. Here the exquisite “panorama” no longer sets the tone. Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Marcelo Grassmann, Odetto Guersoni, Miriam Chiaverini, Marina Caram, Conceição Piló, who has been refining her work so much in Portugal, Hansen-Bahia with “his Bahia,” and the sober grandeur of the etchings of Hans Suliman Grudzinski, or of the much-feted printmaker Edith Behring. One may disagree as to whether Ana Bella Geiger is contemporary; one may also disagree with what Ana Letycia Quadros is doing and with most of Izar do Amaral Berlinck’s work. But the woodcut section could be expanded by the inclusion of Dorothy Bastos. Lucilia de Toledo Mezzotero, Newton Cavalcanti, Yara Tupinambá are on another plane altogether.

In sculpture, the absence of Caciporé Torres is notable—but Francisco Stockinger, Zelia Salgado and Maria Guilhermina are all included.

Douchez’s tapestries continue the line that the artist has been pursuing, with skilled drawing being the principal component. Genaro de Carvalho also maintains his usual style, while the various innovations undertaken by Nicola have been the subject of a more detailed study on the occasion of last year’s exhibition at Galeria Bonino.

Naturally, the testimony of a mere columnist serves more to promote than to assess the qualities of the artists that are so abundantly present in this exhibition. A collective exhibition of this stature cannot be analyzed in an article of critique. A different medium is needed. There are, nevertheless, many cases where criticism can be dismissed. If the stages completed did not produce what was expected or what the producers imagined, that is because now is not the time to speak of ‘great art.’ With one foot on the threshold of the contemporary age, time alone will tell the true value of the works that appear here as contemporary in 1969.

The adjective “Brazilian” applied to the panorama is not entirely apt. The MAM is still very much a regional phenomenon, restricted to the São Paulo-Rio de Janeiro axis. However, it is here that most of the best art is produced.

This demonstration, however, is worth it due to the full restoration of the Museu de Arte Moderna. It can now be seen that it could not be allowed to die, because the idea behind it was one that was already in the air. A modern institution, it possesses the dialectical power of constant progress, which is still in force today, as it always will be, as in these three decades of the 20th century, drawing strength from the ideas launched at the beginning of the century that still hold true today.

Art for the Collective

Arnaldo Pedroso D’Horta

1971

Artistic creation is a phenomenon of a strictly individual and subjective nature. The paths that ideas travel before prevailing over others and nestling down in the intricacies of the human brain, where they lay eggs which hatch into impulses that can be translated

Arnaldo Pedroso D’Horta, *Arte para a coletividade [Art for the Collective]*, *Jornal da Tarde*, 31 March 1971, in Vera D’Horta (edt.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuizadas: escritos sobre arte*, São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 247–251.

into colors, sounds, and words, are by their very nature inscrutable. The variations may be infinite, since we are in the field of sensibility, which transforms the experiences received through the senses and reworks them according to laws whose discretion we are to this day far from having fathomed.

The same applies to artistic endeavors of a collective nature—a ballet, an orchestra piece, a stage play or a movie—in which, above and beyond the work of creation and interpretation of each component, there is the director or conductor’s subjective labor—framed by the aforementioned characteristics—of inventing, crafting, directing, or adapting to which all must pay heed, if everything is to come together in an act of authentic creation.

However, while the predominant role of the artist is thus the determining factor in the creation of the work, and while, during the stage of inner conception, this must exclude unwanted influences as a precondition of its integrity, once ready, the work of art is subject to communication, sparking debate, inviting criticism. It comes out of the bell jar into the world, and the more powerful it is, the more impact it will have, the more meaningful it will seem, the more likely it will be to produce feelings of astonishment, acceptance, rejection, identification, or protest. Art marches ahead of society—an artist who is not a trailblazer is simply not an artist—and, for this reason, at regular intervals, we tend to find that life is imitating things and situations that have already been represented in art.

These are the two basic premises of art: that the mystery of creation is inviolable and that the work produced wants to be consumed—arising from the existence of a multitude of amateurs of art, in the double sense of both lovers and connoisseurs, of the curious and the practitioner of love. Not everyone loves all the arts, and each artform is subdivided into various tastes and tendencies—which is a highly desirable state of affairs.

The work of art that is born into the world to be consumed then enters the art market.

A price is put on it. It will make money for its creator and those who act as intermediaries between the artist and the general public. In cinemas, theaters, art galleries, bookshops, and record stores, art is sold to the public, and, in a competitive environment, in which new art is appearing every day, it will be met with a greater or lesser degree of success, and then pass into oblivion.

It is to ensure that works are not lost forever when their moment of commercial success is over that there exist repositories of art such as libraries, film archives, record collections, and repositories for paintings, which are the museums. Today’s museums, however, do not wish to be solely places where works of art that have passed their sell-by date are set aside to be consulted on occasion. Modern museums are not retail outlets, but neither do they want to be cemeteries: their task involves always trying to strike a delicate balance between the two.

Various conditions that are difficult to achieve must come together for this to be possible in a museum. Let us list some of them. In order to avoid excessive bureaucracy and the influence of politics, a museum should be private and unofficial, although it is the duty of the public power to support and help it. As it is a public service provided by private individuals, these must show themselves to be dedicated, modest, capable of working in a team, and financially unambitious.

In sports, at least some of these requirements are commonly found in clubs, but, in the arts, for all the circumstantial reasons mentioned earlier, this is rare, and our museums are thus either hamstrung by officialdom, or merely vehicles for the self-promotion of some grand patron; either withering away in reclusion because someone fears that their plaything will be taken away, or fallen so deeply into debt through mismanagement that, instead of developing, they must increasingly slice off pieces of their own flesh, the activities that are their *raison d’être*, in order to survive.

In the field of the visual arts, we have in São Paulo a pleasant exception to this rule in the form of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo].

Founded in 1948 by a group of 99 well-known figures from the art world, intellectual and social circles, and centered initially on the permanent collection of works donated by Mr. Nelson Rockefeller, this museum has been a driving force behind the world of the visual arts throughout Brazil, having sparked the emergence of museums of modern art in almost all other States, including Guanabara. From the museum originated the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial], whose first editions played an extremely important role in shaping the cultural outlook of large numbers of people. From inside the museum rose the Cinemateca, which later gained its own autonomy as the FilMOTECA and is now known as the Museu da Imagem e do Som [Museum of Sound and Images]. The Escola Gravura [Printmaking School], which it also instituted, has done exemplary work training young printmakers. And, when Sérgio Milliet took over as Artistic Director, the MAM started promoting Brazilian art overseas, with the result that Brazilian artists soon won prizes at major international shows.

The loss, at certain point, of team spirit in favor of individualism, which, as always, turned out to be calamitous, would bring the museum to the point of collapse in 1961, after having deliberately amputated one of its prime assets, in a suicidal act of self-destruction. It even went so far as to donate a collection of incalculable value in exchange for little more than a kiss on the hand. The sale of just half a dozen pieces from this collection—the fruit of the efforts and the generosity of countless individuals—would have been sufficient to sustain the museum for many more years. To mention just one example, Di Cavalcanti alone donated 500 of his drawings in one go.

However, after its apparent decease, MAM has returned to life. It succeeded in retaining

its name, which was to have been the last asset to be transferred prior to its complete extinction as an institution. From this name it was reborn. Albeit with empty coffers and no paintings on the walls. In fact, there were no walls, because it did not even have a building. It survived, however, thanks to the passion and conviction of a small group of supporters, who set about rebuilding it from nothing.

And now we have the new Museu de Arte Moderna de São Paulo again, installed in a fine new building under Oscar Niemeyer's marquee in Ibirapuera Park, with a new permanent collection that is still growing, including a collection of works bequeathed from Carlo Tamagni. For the third year in a row, the museum is staging a Panorama de Arte Contemporânea Brasileira [Panorama of Contemporary Brazilian Art]. It has already staged a succession of highly regarded exhibitions of major Brazilian artists and has broadened its network of contacts with museums and other cultural organizations around the world. And, since wine is good for bringing people together, there is also the new Museum Bar, continuing the tradition of the Little Bar on 7 de Abril Street. The entrance fee is 1 *cruzeiro*.

The museum has been recognized as a public utility by federal and State governments. This means that cash donations to the museum are tax-deductible. Art lovers are sure to take note of this, who are thus able to make donations to the museum practically for free and have their name associated with an internationally renowned collection of paintings, sculptures, and other works of art.

Nowadays, the MAM does not belong to an individual and is not a publicity machine serving the vanity of such a figure. It is directed by a team of citizens from all sectors—industry, art criticism, farming, architecture, law, finance, journalism, commerce, medicine, politics, diplomacy, and business management—united, despite their diverse origins, by the shared task of ensuring that our city has a museum worthy of our artists and capable

of meeting the needs and cultural aspirations of our citizens. With sound financial management, the museum needs only the support of government authorities to resume its role as a driving force in the Brazilian art world.

The Biennial Without the MAM is an Art Circus

Arnaldo Pedroso D'Horta

1966

Maria Eugenia Franco, Maria Bonomi, Fernando Lemos and Salvador Candia have published in the *Estado* newspaper's Literary Supplement the results of studies conducted to provide a critical overview of the visual art Bienais [São Paulo Biennials] that take place in this city every two years, proposing a series of measures to enhance the impact of these events.

The efforts undertaken by these critics and artists are most laudable, but strike us as being destined, like previous attempts, to fail to resonate and hence be a waste of time. The failings of the Biennial need to be pointed out on a regular basis. We are, however, skeptical about the possibility of remedying them.

Arnaldo Pedroso D'Horta, *Bienal sem MAM é circo da arte* [The Biennial Without the MAM is an Art Circus], *Jornal da Tarde*, 3 Aug. 1966, in Vera D'Horta (ed.). *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuzadas: escritos sobre arte*, São Paulo: Imprensa Oficial SP; Edusp; Secretaria de Estado da Cultura, 2000, p. 138–139.

The fundamental defect of this event is its huge size. It has become an enormous art circus, within which the most important concerns are quantity, variety, and huge numbers. The overriding preoccupation is that of ensuring the participation of the largest possible number of countries, with no concern as to what kind of material these countries send, nor any prior organization of works intended for exhibition.

As a result, the event serves no educational purpose. On occasions, in fact, it ends up being counterproductive, such is the confusion sown in the minds of an unprepared public that receives no help whatsoever when trudging through miles and miles of exhibition space containing the most diverse objects, arranged geographically, in a manner that bears no relation whatsoever to their aesthetic significance.

The underlying cause is a contradictory state of affairs whose effects grow worse by the year. This concerns the decision to allow the event to continue as if it were run by a private foundation, while, in fact, it depends on federal, state, and municipal funding. Just this year—which is not even a Biennial year—the event has received 25 million from City Hall and 250 million from the State Government. However, no art specialists are to be found among the organizers.

The authors of the document referred to at the beginning of this article suggest, among other measures, that the Biennial should be returned to the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art], which was its creator, and from which it was, at some stage, arbitrarily and inexplicably amputated. It was precisely at this time that the Biennial's deficiencies began to be felt more keenly, because a bureaucratic structure started intervene in the contacts between the organizers and the artists, and the art critics who took on the function of Artistic Director for the MAM could no longer be counted on to provide advice. There is no one now who plays the role of a Léon Degand, Wolfgang Pfeiffer, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Paulo Mendes

de Almeida, or Mario Pedrosa. If nothing changes, it is unlikely that we will see any improvement. The issue is, however, extremely important and we will absolutely need to return to it with great frequency.

By Way of Introduction

Oscar Pedroso Horta

1969

Thanks to the refined sensibilities and public-spiritedness of Brigadier Faria Lima, elected Mayor by the people of São Paulo, a pavilion in Ibirapuera is now home to the oldest museum of modern art in Brazil.

The museum was founded on 15 June 1948 by a group of 68 individuals, predominantly artists, architects, art collectors, and other intellectuals. Together, they formed a non-profit association that aimed to promote the arts. They aimed to show—and did indeed show—that São Paulo is not Carthage, condemned by some, as the economic and financial strength of the city is allied to a noble spirit inclined not only towards science, but also to the cultivation of the fine arts.

Over the years, this museum built up a permanent collection of drawings, prints, and sculptures, estimated to be worth around 1 billion cruzeiros.

On 23 January 1963, a general meeting attended by 29 of the museum's 2,000 members decided to dissolve the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] as an association and liquidate its assets. The organization, however, would retain its name and continue to exist as a legal entity. They also decided to reform the organization's statutes, turning its administration in its entirety over to a single individual, who was also authorized to transfer the shared assets to the University of São Paulo. The museum would cease to belong to the community, its assets now being the property of a specific group, albeit a prestigious one.

Various members rebelled against a similar action that would have legally closed down the meeting.

At that time, an ill wind was blowing through this institution, which does not belong to any one individual, because it belongs to all. And this was at a time when the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] was detached from the museum, giving it autonomy and removing the most important realization from its mother lode.

However, on 16 May 1963, members of the museum, unhappy with this sad outcome, gathered together at another General Meeting to elect a Reconstruction Committee and decided that the organization should resume operations, and pull itself out of the debility to which it had inexplicably been condemned. After this, the museum has had three successive elected administrations.

The second was presided over by Eduardo Matarazzo and the third, the current administration, is presided by Joaquim Bento Alves de Lima Neto.

During this re-organization period the museum found shelter in, successively, a space in the Conjunto Nacional Building on Paulista Avenue, graciously made available by Mr. José Tjurs, and in rented offices in the Edifício Itália [Itália Building] on São Luiz Street, until Mayor Faria Lima delivered the Ibirapuera pavilion that is now being inaugurated.

The reconstruction of the permanent collection began with an extremely important donation from our dear friend, the late and mourned former Director of the museum, Carlo A. Tamagni, and with other works offered by Brazilian and international artists.

Prior to the *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], which will now, once again, have its own space, in 1965 the restored museum staged, in collaboration with Air France, the Belle Époque social event at the Municipal Theater. In 1966, there was an exhibition of the work of the Indonesian painter Affandi, staged in association with the Folha de São Paulo Art Gallery and sponsored by Ambassador Josias Carneiro Leão. Also in 1966, there was a retrospective exhibition of the work of Noêmia Mourão, staged jointly with the Italo-Brazilian Cultural Institute. In 1968, an exhibition of works by Brazilian artists was staged in Punta del Este, at the invitation of the Uruguayan Ministry of Transport, Communications, and Tourism, sponsored by the Brazilian embassy in Uruguay. The Carlo A. Tamagni Collection was put on display at the Banco Nacional de Minas Gerais [National Bank of Minas Gerais] on Paulista Avenue. At the same location, various works donated by São Paulo artists were auctioned off to obtain funds for the installation of the museum in a new site.

All of these difficult and onerous tasks were accomplished thanks to the self-sacrifice, tenacity, if not temerity, of devoted friends of São Paulo, who did not want the State that had hosted the Modern Art Week to languish in such cultural destitution.

The museum is back.

If, in this brief news item on the rebuilding of a museum of modern art, I may be allowed to use four words of Latin, I would say—*Per aspera ad astra*.

And that is all.

Director of the Museum of Modern Art

Luís Martins

1983

One day, I don't remember the month, in 1975, Joaquim Bento Alves de Lima Neto, president of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo], telephoned me, asking whether he could meet me the next day at the museum's head office, in Ibirapuera Park, because he had an important matter to discuss with me. The important matter was this: with Arnaldo Pedroso d'Horta's departure, there were vacancies on the institution's Board of Directors and on the Art Commission. My name had been put forward for both posts and had been unanimously approved by the other directors. Joaquim Bento made the official invitation, certain—he added—that I would not deny my cooperation. He was a charming and cordial person—and, taken thus by surprise, I found myself in an awkward position, feeling that it would be extremely indelicate to refuse. It is also worth noting that this whole conversation took place in the museum bar, and a great deal of whiskey was consumed.

In fact, nothing could have been further from my plans than this sudden reversal of the decision that I had taken years before and had resolutely determined never to change.

Luís Martins, Diretor do Museu de Arte Moderna [Director of the Museum of Modern Art], in *Um Bom Sujeito*, São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 228–232.

For a long time, since my youth, art criticism had, for me, been an almost all-consuming passion. However, the displeasure criticism often occasioned counterbalanced my enthusiasm and I resolved to give it up when it started causing me more pain than joy.

False modesty apart, I should say that I contributed in a fairly efficient manner to the promotion of knowledge of and respect for modern art, working in an environment in which few had access to it and collectors, for the most part, only appreciated academic painting, and were proud to have an Almeida Júnior or a Pedro Alexandrino gracing their salons, while Tarsila do Amaral's paintings from her Antropofagia and Pau-Brasil phases piled up in her studio, unable to find a single buyer.

With the exception of Portinari, Brecheret and, to some extent, Di Cavalcanti and Noêmia, modern artists were worth nothing in the art market. Younger artists were obliged to take up other professions to make a living. There were, however, those of us—myself, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Osório César, and, later, Lourival Gomes Machado, Maria Eugênia Franco and other writers, art critics, and journalists—who, swimming against the tide, set about gradually transforming the indifference or hostility of the general public, first into curiosity, and then into full blown acceptance of modern art. The artists were generally not well-disposed towards such influence. As Francis Carco put it, in relation to the heroic period of Cubism, "*Les peintres ont beau ne point vouloir en convenir, ils n'ont pour faire apprécier les œuvres du public que les poètes et les marchands*". In Brazil, however, the art dealers came later. They came and they prospered, because we had prepared the ground and made it fertile for them.

For years, I dedicated myself with unstinting and indefatigable industry to the world of art. In addition to a column titled "Crônica de arte" [Art Chronicle] that I wrote daily for the *Diário de S. Paulo* newspaper, I gave talks,

took part in debates and roundtable discussions, not only in São Paulo but in other parts of the country. Of my complete works, nine titles are devoted to the study of art and art criticism, in particular to painting.

What did I gain from this? Recognition and esteem from some people; but also resentments. There are, no doubt, some exceptions, but, as a general rule, the hypersensitivity of artists knows no bounds. The slightest reservation, the tiniest disagreement, things of almost no consequence, tend to wound their pride. I was independent. I did not depend on anyone. I had no commitment to any particular group or entity and, even when I was dealing with a friend, I would speak my mind frankly. *Amicus Plato, sed magis amica veritas*. I was thus shocked to find someone who had been my friend yesterday now looking at me askance, as if I had offended his honor.

The competition was fierce. Any praise for one artist was seen as doing down another. Expressing reservations about another might upset their friends. There was a group of this, a little clique of that. The politicking in the art world is worse than among writers.

Things were no better, but a little different, when I returned. The art world, from which I had distanced myself, contained new figures, most of whom I did not know. Not only the art world, though: modern art itself had recently taken turns—wrong turns maybe—that I found it difficult to identify with.

And that was the main reason why I gave up being an art critic in the first place. My taste and my sensibilities had, it would seem, grown outdated. My modernism had limits. To put a name on it rather arbitrarily, let us say that furthest out I could go was Picasso. In Brazil, the painting that I understood, admired and felt was that of a generation chronologically prior to mine—that of Segall, Di Cavalcanti, Portinari, Tarsila, Guignard, Flávio de Carvalho, Cícero Dias (who is the same age as me), to cite just a few of the most representative names from what I would call the first phase of the aesthetic avantgarde in Brazil.

I liked cubism, but abstract art initially confused me. I ended up embracing it, though. That, however, was as far as I went.

Concretism showed that my tastes were out of step with the new age. And, with tachism, I found myself suddenly standing on the opposite shore. A bond of sympathy and affinity between the art critic and the art to be criticized had been broken. Pop art didn't interest me. I never could go anywhere near the ravings of "anti-art".

In short, in terms of the evolution of the artistic avantgarde, I lagged behind—or, to use a more exact expression, paradoxical as it may seem, I was backward-looking. I was highly self-critical. I arrived at the conclusion that I would not be able, in all honesty, to pass judgment and appreciate a form of creation that, although it bore the label of art, seemed to me to oppose the very concept, setting out with the explicit intention of undermining it. As I could not understand this kind of art, I did not feel competent to write criticism about it.

I tried to explain all this to Joaquim Bento Alves de Lima, but to no avail. He generously put my feelings down to an excess of unjustified modesty, while it was, in fact, a frank confession of incompetence. To tell the truth, I was a little apprehensive, not of assuming the directorship, but of becoming a member of the Art Commission.

As director, I could have played a purely ceremonial role, in view of my lack of aptitude for administration, which I could happily leave to others who were much more capable. But activities genuinely related to art—solo and group exhibitions, the acquisition of works, accepting or refusing donations of works for the permanent collection, and so forth—these were the responsibility of the Commission. In theory, at least, it was the members of this commission who were supposed to express an opinion and decide such matters.

Few of the directors turned up for board meetings. The more conscientious ones, apart from the president, were, if I remember rightly, Roberto Selmi-Dei, Paulo Mendes

de Almeida, Flávio Pinho e Almeida, Arthur Octávio Camargo Pacheco, Trajano Pupo Neto, Miguel Badra Júnior, Luís Arrobas Martins, and less regularly Antonio de Pádua Rocha Diniz. Severo Gomes attended once to bid his colleagues farewell when he took leave of absence to take up a ministerial post in the Geisel administration.

I didn't spend much of my time at MAM with Joaquim Bento Alves de Lima, because, sadly, he passed away suddenly, not long after I arrived. Shortly afterwards, Roberto Selmi-Dei also left the world of the living. Flávio Pinho de Almeida, whose unfaltering kindness and unflagging cordiality allow me to include him among my friends, was elected president.

The members of the Art Commission were Paulo Mendes de Almeida, who was the president; Arthur Octávio Camargo Pacheco and myself, in addition to Diná Lopes Coelho, who was the executive secretary of the MAM. All were my friends. But I soon realized that this was not going to be a bed of roses.

I won't go into details, because, above all, having become so fed up with the controversy, to which I have referred so many times, I had had my fill of arguments and fights and sought to remain neutral and detached, so as not to waste my breath or risk raising my blood pressure. It could easily be seen that it was a dialogue of the deaf, with a certain lack of harmony in certain sectors, veiled criticisms or unreasonable demands, disagreements masked with smiles, and so forth.

Again, I won't go into details. In my view, everything can be traced back to one original sin, an error concerning structure and organization that was not corrected over time. These were issues for which I had no remedy and that is why, as much as possible, I pretended to ignore them. In fact, the Art Commission, as a collective body, was much less influential than it should have been; and, strictly speaking, it did not even put on an appearance of being so: because, in the eyes of the public, only one of its members decided everything—what to do and what not to do.

These internal disagreements went back a long way. The person who was most affected by them was Paulo Mendes de Almeida who ended up withdrawing, pleading ill health as an excuse. The person chosen to replace him—at my instigation I should add—was José Nemirowsky, who was already a director by that time.

On the other hand, my fears regarding my lack of affinity with the new tendencies in contemporary art were amply confirmed. I shall give just one example. Every year, the MAM staged—as I think it still does—a large group exhibition titled *Panorama de Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], the main prize being awarded by the museum, whereby the winning piece was acquired for the collection. Those of us who were members of the Art Commission selected the artists whose work was to be exhibited, but we did not sit on the panel of judges; with the exception of the president—in this case, Paulo Mendes de Almeida—who also presided this panel. The other judges were specially invited critics from São Paulo and other States.

In one of the *Panoramas* deliberations, most of the judges decided to award the prize to a “composition” that consisted only of a crate full of dry leaves! Paulo Mendes protested vigorously, but the majority got their way. And, since the judges’ decision was final, the museum found itself obliged to acquire this marvelous box of vegetable matter, which, naturally, must have been thrown away sometime later...

Clearly my modernism never reached this whole new level of appreciation. Furthermore, I was not fully abreast of the full range of current developments in Brazilian art, which had changed considerably since I had given up art criticism. I was out of touch. There were so many new painters, printmakers, and sculptors, quite possibly very good ones, of whose work and name I was completely unaware. For this reason, I felt increasingly hesitant and insecure in my pronouncements.

Despite all this, I continued to participate fairly actively in the meetings of the Board of Directors and of the Art Commission, until late 1977 or early 1978. On one occasion, alleging lack of time, I even formally tendered my resignation, but Flávio Pinho de Almeida refused to accept it. There were elections for a new Board of Directors, and, although I asked people not to vote for me, I was re-elected.

All of this was very flattering and, to tell the truth, I enjoyed that cordial climate and being among people who treated me with kindness and consideration. But things really began to become difficult for me.

In January 1978, I was elected president of the *Ordem dos Velhos Jornalistas de São Paulo* [Order of Old Journalists of São Paulo], which meant that I had even less time. Apart from this, the meetings of the Art Commission, which were held in the afternoon, were moved to midday, at the request of Arthur Octávio Camargo Pacheco. After the meeting, we had lunch in the museum restaurant, and we were, therefore, only free by 3 pm at the earliest. On top of all this, another difficulty arose. I was accustomed to driving to Ibirapuera in my own car. Around about this same time, however, I felt that I was no longer able to drive (owing, possibly, to some delayed reaction to trauma) and was thus obliged to get on a taxi. To go back home, I had to hitch a ride with a colleague, or phone Anna Maria to ask her to pick me up.

Unintentionally, but under the pressure of external circumstances, I gradually distanced myself from the museum, making a sort of French exit with no parting words, as they say that the French do. At first, I still took the trouble to justify my absences; then, I simply stopped going to meetings. In the next round of elections, I was included, *in absentia* out of sheer kindness, on the Administrative Board, which, I believe, I am still a part of to this day.

A Museum is Reborn in São Paulo

Jayme Maurício

1969

The first museum in Brazil to bear the title of ‘modern’ would appear to have been, in fact, the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]. It was created on 15 June, 1948—subsequently to be emulated by Assis Chateaubriand’s Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo]—by a group of 68 individuals, mostly artists, architects, collectors, and intellectuals, according to Oscar Pedroso Horta, who deliberately omitted to mention the name of its founder, Francisco Matarazzo Sobrinho. The museum was also responsible for the creation of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] and the Museu de Arte Contemporânea da USP [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo]. An enormous permanent collection, worth almost one billion cruzeiros, was built up prior to the dissolution of the institution in 1963. This permanent collection was donated by Matarazzo Sobrinho to the University of São Paulo, along with his own private collection. This sparked great controversy and some even took legal action. The events surrounding this have never been fully explained. Kafkaesque, Florentine, or mafia-like goings-on in this thriving melting pot of a city that is forever reinventing itself. The dissidents regrouped to keep the museum alive in various locations,

Jayme Maurício, *Renasce um museu em São Paulo [A Museum is Reborn in São Paulo]*, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 24 Apr. 1969.

under various presidents and directors. Until Rio-born Mayor Faria Lima gave the organization the building it deserved, under the entrance of Niemeyer’s grand marquee for the Ibirapuera pavilions, beginning at the entrance to the Biennial Pavilion, with Joaquim Bento Alves de Lima Neto as president, Diná Coelho on the Board of Directors, which also includes Josias Leão, Júlio de Mesquita Neto, Eduardo Saigh, Francisco Luiz de Almeida Salles and Giancarlo Palati. Likewise, Antônio de Pádua Rocha Diniz, Arthur Octávio Camargo Pacheco, Bian Carlos Casperini, Juljjan Czapski, Luiz Arrobas Martins, Maurício Goulart, Paulo Mendes de Almeida and Roberto Selmi Dei—a respectable team who will be able to do a lot, if they want to and have the time. And it appears they want to.

The new home for the highly productive movement and somewhat dramatic museum is technically excellent. Although the marquee was not designed to be a museum, it has been very effectively adapted to create an environment suitable for the encounter between the visual arts and collectivity, which is the basis for the interior architecture within all museums. A neutral floor, light-colored walls, sensible lighting, humane proportions, and an intelligent arrangement to avoid monotony. An environment that is not so much an exhibition hall as a place where people will be able to see art that, for the time being, they are not quite able to understand or feel: the art of today or of the recent past, a set of forms and ideas that aptly expresses the spirit of our times. The museum is not ideally suited to its purpose, but it is good enough for this painful rebirth out of its own progeny: the São Paulo Biennial, the University of São Paulo’s MAC, and perhaps Ibirapuera itself.

The inaugural exhibition, though grand, does not fulfill what it set out to achieve: a panorama of contemporary Brazilian art. Many painters, sculptors, printmakers, producers of drawings, and *objecteurs* are absent. But it does gather a collective view, full of ups and downs, of a certain approach

to contemporary art, indicative of the time we are going through in Brazil. It is a good group show but not a good panorama of contemporary art. If contemporary art is demanding and rough-around-the-edges, if it prefers to yell rather than speak, then a museum of modern art that is being reborn should be shouting at the top of its voice. But no. Prolonged hibernation seems to have mellowed the old Museu de Arte Moderna de São Paulo a little, despite the perhaps justifiably grumpy tone with which Oscar Pedrosa Horta formally explains its rebirth. The works in this inaugural show, which will last seven months and thus will also be seen by visitors of the 10th Biennial (very clever, very canny), are not the result of a survey or even a selection process. They are rather a jumble of objects, some of which have a message to convey, while others do not, placed together randomly according to availability or good will: a hundred artists or so exhibiting around 500 works, all crammed into the exhibition space, jostling for space.

It is not possible to list all the names here, but we should mention some. The paintings range from Ado Malagoli to the most recent work of José Henrique Amaral, along with Baloni, Bernardo Cid, Bin Kondo, Burle Marx, Carybé, Chanina, Di Prete, Flexor, Schaffer, Fukushima, Genaro de Carvalho (a study), Iannelli, Inimá, Ione Saldanha (with her splendid bamboos), Ismênia Coaracy, Judith Lauand, Maria Helena Andrés, Chartuni, Maria Leontina, Maria Polo, Mário Gruber (a pleasant surprise), Nomura, Oswald de Andrade Filho, Paulo Becker, Rebolo, Rubem Valentim, Scliar, Seppe Baendereck, Silva Costa, Thomaz Iannelli, Tomie Ohtake, Vilma Pasqualini, Wakabayashi, Waldemar da Costa, Walter Levy, Wega, Yolando Mohali. Drawings by Aldemir, Anésia, Charoux, Farnese, Darcy Penteado, Darel, Ely Bueno, Flávio de Carvalho, Gerda Brentani, Ítalo Cencini, João Câmara, Luiz d'Horta, Mira Schendel (poorly represented and presented), Quissak Jr. (emphatic work with a powerful narrative element), Toyota. Prints by Fayga Ostrower, Maria Bonomi, Anna Letícia, Ana Bello, Conceição

Piló, Wilma Martins, Borothy Bastos, Edith Behring, Marcelo Grassmann, Hansen Bahia, Izar, Marina Caran, Newton Cavalcanti (wonderful colored woodcuts), Guersoni, changed for the better, Sônia Castro, Yara Tupinambá. Sculptures and objects by Zélia Salgado, Stockinger, Heinz Kuhn; and tapestries by Duchez, Genaro, and Nicola. Some names are missing, but the inexplicable absences can already be noted in a panorama of such ambitious scope.

The museum's new hours: from 3:30 pm to 10 pm.

Observations on the Panorama

Mário Schenberg

1978

Any attempt to obtain a panoramic view of art, or even of some particular kind of art, has become extremely difficult since the 1950s. In the decade that is now coming to an end it may even have become completely impossible, as a result of the dissolution of the great art movements that characterized previous decades. In the past, the existence of these movements enabled us to adopt historical criteria to, in some measure, circumscribe broad fields of artistic endeavor by defining them as "avantgarde" or "academic". I believe that it

Mário Schenberg, *Observações sobre o Panorama* [Observations on the Panorama], in *Panorama de Arte Atual Brasileira: Escultura, Objeto 1978*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1978, p. 8–9.

is no longer possible these days to produce a panoramic view and the Museu de Arte Moderna de São Paulo's [Museum of Modern Art of São Paulo] 'Panoramas' thus will necessarily have to present only a few more or less individual activities, more or less plausibly characterized as "artistic," based on analogies with the past.

The distinction between sculpture and object has already become very blurred, at least since the 1950s and, perhaps since as far back as the pioneering work of Marcel Duchamp before the First World War. We could even discuss the distinction between sculptures and mobiles since remote periods in the past.

Appreciation of this *Panorama de Escultura e Objeto* [Panorama of Sculpture and Objects], as a presentation of examples of what is currently being produced in Brazil, enables us to evaluate its real importance, to be justly critical of some redundancies and various, and perhaps quite serious, gaps. The *Panorama* enables the public and the critic to follow the most recent developments in the work of numerous already prestigious figures in Brazilian sculpture, alongside the work of many young artists, who are still not well known but are certainly paving the way towards the future with their innovative work.

The somewhat smaller number of young sculptors is due, above all, to economic factors, which make it difficult for them to produce work and considerably restrict access to the market, even for small pieces. It has become indispensable for the development of sculpture and even painting that the authorities provide some kind of support for younger artists, providing them with the facilities they need to work and financial assistance, as happens in more culturally developed countries. Under existing conditions, only drawing and printmaking can be practiced by the vast majority of young artists, to the great detriment of our cultural development. It is also worth noting that the total number of sculptors working in Brazil is likewise very small.

The current *Panorama* provides evidence of a revival of figurative sculpture, which has begun to regain ground in relation to abstraction, as we have already seen happening with figurative painting since the 1960s. There is also renewed interest in animal sculpture. Even abstract sculptures are often strongly suggestive of organic forms. On the other hand, there has been a considerable decline in interest in mechanical-looking pieces, a trend which may be associated with a certain disenchantment with industrialization, a tendency that has been growing in recent years in all Western countries, principally because of increasing concern for preservation of the natural environment.

Geometric forms seem to be tending towards a more emblematic kind of symbolism, combined with a magical concern with the fundamental forces of Nature, characteristic of African-Brazilian religions. A move towards non-emblematic magical art has also emerged among younger sculptors.

In some of the work of younger artists, strong elements of social or even directly political criticism have emerged. These are similar to the sculpture and objects of the 1960s but in a different style. This leads us to believe that these and other aspects of economic, social, and political critiques of society and the protection of the environment and Brazil's cultural heritage have become fundamental for present-day Brazilian sculpture, as they already have done for other artforms, especially among younger artists. This is certainly not a continuation of the critique of art and the protests of the 1960s, because the nature of the historical and cultural moment is fundamentally different from that of the 1960s.

The current *Panorama* justifies an optimistic outlook in relation to the new sculpture that is beginning to emerge, as in the arts and literature in Brazil in general, after a decade of recession.

Panorama of Contemporary Brazilian Art: Drawing 1980

Luiz Seráfico

1980

There is no good reason why a Museum of Modern Art should always give the first word in a catalogue to its president. It could be a critic or perhaps not even that. Maybe there is nothing that needs to be said. A museum and the activities that it develops answer for themselves. I will therefore be as concise as possible.

We must apologize from the outset for the simplicity of a catalogue that covers such important works. We believe, however, that the importance of art is made clearest by images.

In this year of 1980, we are presenting the 12th *Panorama*. The ambitious aim of this

series of exhibitions is to provide members of the public and critics with a broad overview of the work of the best artists in Brazil. Although we can never achieve this to perfection, our aim is to present a survey of Brazilian art.

It is difficult to achieve our desired end. Some invited artists do not show up for reasons of their own. Others may be left out because it is impossible to know all the good artists in such a vast country and invite them to an exhibition.

For this last reason, we decided to open this *Panorama* to however many artists wished to participate. Anyone could apply to be selected by the panel of judges. The Art Commission believed this was a more democratic approach and a way of correcting the mistakes and filling the gaps noted by critics, as well as admitting young talent that is not so well known.

As with previous editions, artists of proven excellence were invited, but, obviously, in smaller numbers so as to make way for the applicants that were selected.

We have sincerely tried to make the right decisions.

You now can decide whether we have.

Luiz Seráfico, in *Panorama de Arte Atual Brasileira: Desenho 1980*, São Paulo: Museu de Arte Moderna São Paulo, 1980, p. 9.

Crisis, Renovation and Upgrade

4

The Challenge of Turning the MAM into a Real Museum

Leonor Amarante

1983

On the eve of its 35th birthday, the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] still appears to be facing the same difficulties that it experienced in the 1950s, 60s and 70s. Lack of funding, absence of government cultural policy, precarious installations, an unimpressive permanent collection, and questionable program planning are just some of the issues that have plagued the museum since its creation in 1948.

Successive presidents, directors and art commissions, in accepting the challenge of transforming the MAM into a real museum of modern art, which is in fact the museum's very *raison d'être*, have admitted that they have been charged with a mission that is practically impossible. Their statements, despite some moments of optimism, have never been able to hide the anxiety caused by such difficult circumstances, leading some presidents to resign after merely a few months in office. For three decades now, the MAM has thus been the victim of its own destiny, one characterized by the stardom and arrogance of some of its directors and art commissions, concerned

Leonor Amarante, *O desafio de fazer do MAM um verdadeiro museu* [The Challenge of Turning the MAM into a Real Museum], *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 21, 28 Apr. 1983.

only with the status that the museum may confer upon them.

To change this image of a “ghost museum”, the current board of directors has decided to undertake a full physical and cultural transformation of the institution, starting with renovation of the building in Ibirapuera Park, to be conducted by the architect Lina Bo Bardi, who was responsible for the restoration of SESC [Commerce Social Service] Pompeia and the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Art of São Paulo] building project. This will be followed by a program involving 60,000 visitors to the park on weekends.

For some art critics, directors, and artists, however, even with the renovation of the building, the MAM does not in fact have any good reason to exist, in so far as it does not fulfill its role as an authentic museum. “It is, in fact, no more than a collection of statutes maintained by a board of directors.” Since it possesses no significant works of art, it is left with the role of a radiating center for art in Ibirapuera Park. Is this sufficient reason to keep it alive? Before answering any questions, the current president of the MAM, Aparício Basílio da Silva, who took over after Paulo Egydio Martins’s resignation, looks back over the history of the museum, repeating what he said at the “Fórum de Debates: a Cidade a Cultura” [Debates Forum: the City and Culture]. During the meeting, Aracy Amaral, director of the Museu de Arte Contemporânea de São Paulo [Museum of Contemporary Art of São Paulo], alleging that there are too many museums in the city, suggested that the MAM could be merged into the Pinacoteca do Estado [State Gallery], as so to leave altogether the country’s cultural scene.

“It would be like crossing a chicken with a pig,” Aparício retorted. “Like running a film backwards. After all, the MAM was the first museum of modern art in Brazil and built up a collection of contemporary art as important as those of the most highly respected international institutions in this field, with works by Picasso, Kandinsky, Miró, Chagall, De Chirico, Portinari,

Di Cavalcanti, Lasar Segall, and hundreds of other famous names. To demonstrate the importance of the MAM, one need only to consider the Bienais [São Paulo Biennials] that used to form part of its program. In 13 years, the museum organized six international Biennials, over 40 exhibitions of Brazilian artists in other countries, and more than 300 within the State of São Paulo.”

Those days of glory are, however, long gone, and the MAM, since severing ties with the Biennial—now transformed into a foundation, on the orders of its founder, Francisco Matarazzo Sobrinho—has been going through the first of a series of resulting crises. Without Matarazzo as president and the financial support that he was able to leverage, the museum has tried to find private groups to cover its monthly running costs. This has proved to be a somewhat fruitless endeavor. In view of this, the Extraordinary General Assembly of 23 January, 1963, decided that the MAM’s permanent collection should be handed over to the University of São Paulo, which would thereby cease to be a private collection lying idle and become public property. By leaving its highly respected permanent collection in the hands of the USP, where it would later become the Museu de Arte Contemporânea, the MAM was effectively reduced to a set of statutes and a board of directors. The museum is still suffering the effects of this and is obliged, from time to time, to go around with a begging bowl gathering a few meager resources from private companies, the public coffers, or the proceeds of auctions.

This year, the president assures us that the situation is a bit different. “The coffers are not exactly full, but we have a reasonably good surplus of 65 million cruzeiros, 15 from auctions held last year and 50 donated by the Secretary of Culture, in addition to the 36 million earmarked for this year’s programs.” With money in the bank and boundless optimism, Aparício aims to lay down the new cultural policy guidelines of the museum,

especially those regarding the participation of the directors in the art commission, “which is established in the statutes”, and in relation to donations. “Until recently, the museum’s directors were prepared even to accept hand towels embroidered by ladies who considered themselves artists.” This relation with sectors not connected to the art world has been one of the characteristics of the museum.

Nowadays, one of the sternest critics questions the qualifications of the museum’s current technical director, Sema Petragrani. In the opinion of some artists and other figures in the art world, the museum should not be placed in the hands of an executive secretary with no university degree in visual arts or museum studies. Sema is unphased by the critics, asking “Why do they not require such accreditation of Pietro Maria Bardi, the director of MASP? I think as follows. What is worth more: a degree or experience accompanied by ongoing study? I know that there is a lot of unemployment, especially among museum studies graduates, but I would like to make it clear that I never asked the director for this position. I was invited and I receive a salary.”

Aparício is satisfied with Sema’s performance. “In fact, artists prefer chaos to efficiency. What matters more, common sense or a degree? I am a successful businessman. While various multinational companies run by CEOs with MBAs from Harvard or Oxford are closing down, my business is growing by the day, and I have no degree in business administration. It is just common sense.” And, following what he calls ‘common sense,’ Aparício has led the way with the renovation of the museum. “The building is a dump. That’s why people don’t go there. In one whole month, the number of visitors to the museum when *Do Modernismo à Bienal* [From Modernism to the Biennial] was showing was the same as the number that the Centro Cultural São Paulo [São Paulo Cultural Center] or SESC Pompéia receive in a single day. This is because these are pleasant places to visit. SESC, for example,

leaves North American and European visitors awe-struck, even though the old factory was a mediocre building. That is what I want to do with the MAM. Who would want to visit this dump?”

Not all, however, share this architectural vision, which, in recent years, has come to dictate arts policy throughout Brazil, according to which physical space is more important than any clear cultural definition. This divergence also appears within the MAM’s board. Transformation of the space into one that is not only functional but also attractive would require, according to José Bonifácio Coutinho Nogueira, the organization’s first treasurer, funding of 150 million cruzeiros, which is Lina’s budget for the project. “The engineers have managed to divide the renovation into two stages, the first with a budget of 90 million, as of March of this year, for which the museum can provide 65 million, for more urgent repairs which will not impact on the project, with the remainder being paid for by funds yet to be raised. The second phase involves the aesthetic part of the project, which can be carried out later.” Coutinho Nogueira is worried. “If the outstanding sum is indeed raised, there will be no problems. But the museum cannot commit itself to spending 90 million, when it only has 65 million in the bank.” In his view, there are no differences of opinion within the board. But he admits that there are different perspectives on how to deal with the problem. “There is a group of optimists who are in favor of full renovation, proposing campaigns to raise the outstanding funding. The other group adopts a more realistic position of preferring not to invest in glass walls but in the museum program. Both groups, however, acknowledge the need for basic renovations (electricity, plumbing, and weatherproofing).” Coutinho Nogueira fears that more extensive renovation would cost 36 million, which could be invested in the cultural program. “I would not like to see this money used for renovation.”

Even before being approved by the Ibirapuera Park Commission, which is responsible

for maintaining the character of the park as an architectural ensemble, renovation (whether basic or full) has already sparked heated discussions and even led to the resignation of the MAM president, Paulo Egydio Martins. He declined to be interviewed but gave permission for his resignation letter to be published. “As I explained at length during the most recent meeting of the Advisory Board on 28 March, especially to the president of the board, Flavio Pinho de Almeida, I agreed to assume as president of the MAM on the one condition that those who appointed me, Flávio Pinto de Almeida and Julio Mesquita Neto, establish a financial policy for the institution and appoint two treasurers. Now, faced with the renovation work on the space that the museum occupies in Ibirapuera, differences of opinion have arisen among the directors regarding authorization of commitments beyond the scope of the funding already established, depending on future fundraising. I believe that, apart from the principle, which is absolutely non-negotiable for me, of not agreeing to any commitment without funds having been secured, the situation has generated an uneasiness that is starting to spread to other areas. At this stage in my life, I believe that I have already done my bit in terms of public service and, not wanting to cause any further problems, I should now take my leave of the MAM, having done what little I could do to help. I thank everyone for the support they have always provided me and hereby tender my definitive resignation from the presidency of the MAM.”

According to José Zaragoza, the first vice-president, to help resolve the current crisis at the MAM, the board, which, at the end of last year, disbanded the art commission, has now invited experienced artists to join in, including Marcelo Grassmann and Aldemir Martins, who have participated in many of the museum’s activities since the 1950s and helped to stage the 1st São Paulo Biennial. Both believe that the museum programs should focus on showcasing national artists and aim to attract visitors

from the surrounding park. Grassmann has suggested that they distribute flyers locally to sound out the opinion of visitors. Sebastião de Almeida, a local tradesman who goes jogging in the park, may be summarizing some of the public’s expectations when he says, “If public money is being used to keep the museum open, it should be handed over to the people. After all, we pay for it.”

The New MAM

Lina Bo Bardi, André Vainer
and Marcelo Ferraz

1983

In relation to certain criticisms and misconceptions regarding the new Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art] installed under the Ibirapuera Park marquee, we should clarify the following. We drew up the renovation plans for the ensemble with great simplicity of design, following the most modern schemes adopted by museums and galleries, which demand open spaces not hemmed in by walls, providing a sensation of spaciousness and freedom of movement. In this case, the view of the park through the large glass wall with spaces for open-air sculptures and the city of São Paulo in the distance. Unfortunately, this was not fully understood, and the crowded

Lina Bo Bardi; André Vainer; Marcelo Ferraz, *O Novo MAM (carta assinada) [The New MAM (signed letter)]*, 15 Dec. 1983, São Paulo, in Ricardo Resende, *MAM, o museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e transformações de uma certa museografia* (Master’s dissertation), São Paulo: ECA-USP, 2002, p. 232.

exhibition mounted amateurishly by the Museu de Arte Moderna team destroyed the architectural basis of the project.

The MAM received government support to help it serve the people of São Paulo, but the results show that we adopted the wrong approach. Instead of reconstructing the MAM, we should have reinstated Oscar Niemeyer’s original project and opened up the marquee.

Are There Grounds for Optimism?

Sheila Leirner

1983

An aura of immortality and fatality envelops the MAM. It is “a ghost museum,” “a prestigious coat hanger for honorary titles,” “a patient who has been kept on artificial ventilation since the vital organ of the permanent collection was transferred to the MAC [Museum of Contemporary Art],” “an insalubrious venue for decadent displays.”

In recent years, every effort has been made (charitable or not) with the precise purpose of dispelling this pall of doom and keeping the institution alive. It is no coincidence that now, after being threatened a number of times with being closed down for good, the MAM has witnessed what could almost be described as a ‘publicity stunt’ that intends to cast the most recent resources found for its re-establishment with ‘optimism.’

Sheila Leirner, *Há bases para o otimismo? [Art There Grounds for Optimism?]*, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 21, 28 Apr. 1983.

But what resources are these? Are there solid political or financial grounds for such optimism? Or is this merely a vague plan, prematurely committed to as the result of unrealistic ambitions? If there is an economic future for the MAM, will there be cultural basic training to help make it last? Is there a cultural project to sustain this optimism? Or does the plan involve only renovation of the building and the funding that the MAM temporarily has available thanks to an auction and the individual efforts of its former president Paulo Egydio Martins in negotiations with the Marin government?

Of course, the response to these questions will be given as the MAM fulfills its new (or old) commitments, or—hopefully not—as it finds itself once again unable to shake off its old aura. Meanwhile, a number of points need to be made.

First, the already discussed issue of space. A museum can be just a white cube. And a renovation may involve simply carrying out minimal physical repairs to ensure good functioning of the building and the effective conservation of the permanent collection.

Second, a museum needs a professional. A highly skilled curator. And a small coterie of specialist advisers. A reduction in the number of roles and in the bureaucracy of an organization serves both to make it more dynamic and as an effective antidote against the malign parasitic dilettantism of ‘honorary representation.’

Third, a museum—or rather, a significant collection—is not a question of representation, but of a specific point of view. And it should thus be recognized as a consciously partisan, close-knit, self-confident institution, guided by ethical, aesthetic, and historical ideals. The only way to strengthen prevailing social, economic and political structures is to help discover what it means to be human in the first place.

It is not acceptable for an institution only to offer the public the so-called aesthetic pleasure of art (part of the formalist doctrine of appreciation of superficial artistic qualities), because this ‘pleasure’ almost always reduces the work to the trivial level of a sub-product. This

is what is done, for example, by a ‘Panorama’ such as the one that is the MAM’s ‘flagship.’ As I have said before, the “Panorama is a random open market which depends on technique in an anachronistic and alienated manner, transforming art into a simple agglomeration of manifestations.”

The MAM’s board and art commission must now—perhaps it will not have another chance—understand its specific function within its geographical context, and above all in the context of its time, and establish a political, financial, and cultural approach that meets these specific needs. It should not only accept the modest and spartan conditions in which it is able to function, but also, especially, put together a program that determines a style or character, which is a prerequisite for any institution with pedagogical aspirations.

The clear ‘point of view’ that is needed, as regards both the museum administration level and its artistic and conceptual spheres, could perfectly well concentrate on a critical vision of Brazilian art, and, more specifically, that of São Paulo. Helping people to see what our century looks like, and, in educational terms, making it easier for people to absorb the ‘shock of the new’ can, without doubt, provide an enriching cultural experience. As I have stated previously when working with more recent artworks, a museum may even revive an attitude that is no longer considered today, but what should be the main role of a museum: discovering true masterpieces.

Panorama of Brazilian Painting: Regional Presence and Rediscovery of Color

Frederico Morais

1983

Two significant phenomena have been apparent in Brazilian art since 1979: the return of painting and increased art production in the various regions of the country. These have now been amply confirmed by the new *Panorama da Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], which opened on the 27th at the Museu de Arte de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]. In terms both of the joyful passion for painting that now floods Brazilian art with pleasure and emotion, and of the improving quality of art from the country’s different regions, this year’s Panorama, devoted to painting, provides ample evidence of this trend and duly completes the overview of Brazilian art presented at the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial].

While commenting on the Brazilian representation at the Biennial and the generally very high quality of the work presented, I contemplated that the selection of artists was guided by a preference for those who follow international styles that are up to date with the most

recent trends in Europe and the United States. I felt the lack of representation of some ‘domestic’ tendencies in Brazilian art, which, in my view, should also appear in the Biennial. Such tendencies can also be found in the Rio-São Paulo axis but are especially likely to emerge from other regions of the country.

The most recent Panorama dedicated to painting, that of 1979, exhibited the work of 67 artists, of whom 47 lived in São Paulo and 11 in Rio. There were two artists from the State of Pernambuco and two from the State of Rio Grande do Sul, while the States of Goiás, Mato Grosso, Paraná, and Santa Catarina and the Federal District were represented by only one artist apiece. In other words, 95% of the Panorama artists were from the Rio-São Paulo axis.

The current Panorama has not radically altered these proportions, with São Paulo artists now accounting for 45% of those featured compared to 75% in 1979, and artists from Rio 18% rather than 20%. However, participation of the Northeast and Center-West regions has increased significantly, with these regions providing eight and six artists, respectively, while four of the artists are from Rio Grande do Sul and five from the State of Minas Gerais. The difference this year is not merely statistical but also concerns the quality and creativity of the works, reflecting changes in the geography of Brazilian art which have appeared over the last four or five years.

As a result, in Brazil we now have important regional centers producing excellent painting. This is the case of the two States that bear the name of Mato Grosso, with Humberto Espíndola from Campo Grande in Mato Grosso do Sul, and Adir Sodré, João Sebastião and Gervane de Paula from Cuiabá in the more northerly State of Mato Grosso, these being the first three artists from this State to exhibit at the Panorama. The city of Manaus is also contributing to the Panorama with the very important work of Jair Jacquemont and Sérgio Britto, the first being more interested in formal issues, internal to painting, while the

latter is a staunch critic of the cultural erosion brought about in Amazônia by the creation of the Free Trade Zone. From Goiânia, there is Siron Franco, whose almost abstract painting attempts to approximate to the new tendencies in this medium, as demonstrated in his recent show at Galeria Bonino. Cleber Gouveia, a prize-winner at this Panorama and also at the most recent Salão Nacional [National Salon], is represented by a technically competent work in a style, however, that dates from the 1950s.

In Olinda, which has traditionally been one of the most important centers of Brazilian painting outside of the Rio-São Paulo axis, the main influence on local artists (as well as those from further afield) has shifted from João Câmara to José Claudio. This is due not only to the freer, more hedonistic, somewhat sloppy approach the latter adopts, but also to the themes addressed. José Claudio has moved away from respectable and homely themes to the world of brothels, beaches, and the irreverent revelry of carnival, in a manner similar to the Rio style of Di Cavalcanti. This shift was clearly in evidence in Liliane Dardot’s show this year at Funarte’s [National Arts Foundation] Sérgio Milliet Gallery. This artist, who started out heavily influenced by Câmara, is less caustic now, exhibiting more expansive *joie de vivre*, as her work draws closer, by adopting the theme of coconut palms, to the work of José Claudio. Another artist who has also decided to open her heart and include Eros in her paintings and gigantic watercolors is Maria Tomaselli, who was rightly awarded a prize at this Panorama, and who represents an unexpected connection between Porto Alegre, where she lives, and Olinda, where she has a studio.

Even Minas Gerais, whose creativity had seemed to be experiencing some kind of blockage, is now showing signs of a revival, with the informal tropicalism of Ana Horta, who is sadly absent from this Panorama, and with the paintings of Fernando Pacheco.

Commenting on the 1979 Panorama, I noted

Frederico Morais, *Panorama da pintura brasileira: Presença do regional e redescoberta da cor* [Panorama of Brazilian Painting: Regional Presence and Rediscovery of Color], *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 1–2, 6 Nov. 1983.

that it showed some indications of this new development in Brazilian art regarding the rediscovery of painting and, with it, the joy of color and brushwork. I wrote that, “the root of these new painting movements may lie in artists having grown weary of the conceptualism that has held sway over the past ten years, rejecting this arid hermetic kind of art, with its tedious, almost cabalistic enigmas, requiring further explanation—a para-visual kind of art that does not inspire the heart or the eye, but only the mind: art as idea. This also has something to do with the need to win over the general public again with images capable of re-engaging the eye and alliviating the heart, after the homeopathic micro-emotional art of the 1970s.”

In the four years which have passed between the two Panoramas, painting and regionalism have continued to grow in importance. In this in-between period, *Entre a mancha e a figura* [Between the Stain and the Figure], a show staged last year at the Museu de Arte Moderna do Rio [Museum of Modern Art of Rio de Janeiro], constituted a milestone in this regard. Subsequent developments in Brazilian art serve only to confirm its importance. It is worth recalling that this exhibition sought to establish ties between the current production or that of new artists and the pioneering work of Flávio de Carvalho (who is the subject of a splendid special room at the São Paulo Biennial), Ivan Serpa (in his black period) and Ernesto de Fiori, while also bringing to Rio the painting of Humberto Espíndola and José Claudio, two stimulating contributors to the present Panorama. Local circumstances have not in the slightest diminished interest in specifically pictorial issues. Artists would seem to find inexhaustible inspiration in the theme of cattle, and Espíndola continues to grow in stature as a painter, with his bold bovine eschatology and lively brushwork and use of color.

Interview with Geraldo Abbondanza Neto

Ricardo Resende

2002

Ricardo Resende: What was your first experience of MAM-SP or how did you first get involved?

Geraldo Abbondanza Neto: I first got involved with the museum during the Paulo Egydio Martins administration, and my colleagues included Aparício Basílio da Silva and Zaragoza. Sônia Guarita Amaral coordinated with the Art Commission. She served as a kind of bridge. At the beginning of every meeting of the Board of Directors, Sônia gave a presentation outlining the museum’s activities and cultural program, explaining the organization’s plan of action. The meeting was, of course, minuted. But this period was relatively short. Paulo Egydio left the museum for personal reasons shortly thereafter; I do not recall exactly why. His place was taken by Aparício. I was already there and held the position of director.

In this period, discussion centered on the physical renovation of the museum building. The entrance at the time was where the restaurant is today, right opposite to the Oca building. The offices were right behind. The building was in a very bad state. There were exposed wires

Interview by Ricardo Resende with
Geraldo Abbondanza Neto, 16 Oct. 2002,
in Ricardo Resende, *MAM, o museu
romântico de Lina Bo Bardi: Origens e
transformações de uma certa museografia*
(Master’s dissertation), São Paulo:
ECA-USP, 2002, p. 340–348.

and leaks everywhere, posing a fire risk. Thus, Lina Bo Bardi’s work had already begun during the Paulo Egydio administration.

I must not neglect to mention the extraordinarily important contribution to this renovation made by Carlos Eduardo Moraes Dantas, owner of the Moraes Dantas Construction Company. He was a businessman who, in the midst of the inflation crisis we are going through, with the dollar sky high, offered to help the museum by carrying out renovations at a fixed price that would not be affected by the exchange rate. He had a lot of experience with major projects. To give you an idea, he was responsible for constructing the Volkswagen Building. So, he offered to do the work quickly and inexpensively. And we directors went off looking for funding.

Paulo Egydio had a very proper attitude. He did not want to start work on the renovation before receiving the money. It would start only when we had raised most of the funding. Unfortunately, however, he was no longer there.

One of the events that we successfully organized to raise money—in which I, if I may be forgiven a little immodesty, played a significant role—was an auction in the Brasilinvest building on the corner of Faria Lima Avenue, which had just opened. We occupied the whole of the first floor.

The works were mostly donated by artists, and some were important pieces, including one by Wifredo Lam. If I remember rightly, it was Jorge Wilhelm’s wife who made the winning bid.

Naturally, all the proceeds of the sales went to the museum. The artists were paid an agreed sum in advance.

There was no bad side to it. Lots of people took part. I can’t think of a single artist who refused. There was even a Volpi. There was an Ianelli, some watercolors by Di Cavalcanti. I bought a small piece by Odriozola. If I am not mistaken, the sum raised covered almost one third of the total cost of the building work. The event truly was a great success. Later, another was held in the same space with drawings by Zaragoza, and documents outlining what we

still needed for the building work. We needed glass, stone, cement...

Santa Marina donated a lot of glass. Carlos Moraes Dantas donated stone, as he owned a quarry... The other event organized by Zaragoza involved an exhibition that used photography to give some idea of what the new MAM would look like compared to the old one. This exhibition showed everything we still needed. It generated some cash donations and some donations of building materials.

And so, it went on, as we moved closer to 100% of the funding needed for the building work.

Something else I now remember is that Emilie Chamie was responsible for all the graphic design of the MAM.

RR: She was also responsible for curating and mounting the museum’s exhibitions, wasn’t she?

GA: No, she wasn’t. She was responsible only for the graphic design. These were separate things. It was a great event. The museum remained closed for a long time and reopened in 1982 with a grand exhibition, the *Panorama de Arte Brasileira* [Panorama of Brazilian Art].

RR: In 1983...

GA: That’s right. I arrived in 1982. So, the exhibition must have been in 1983.

RR: That was also when Aparício Basílio arrived, wasn’t it?

GA: It was. It was just after Paulo Egydio left. I received a letter of invitation from Paulo Egydio. My name had also been put forward to preside the Board. The initial idea of the museum at the time was that the people working for it should know something about art. Indeed, this should still be the prerogative today. It is no good having someone who is just a great lawyer; they also have to like art in order to understand the nature of the role of the museum. They also have to understand and be open to new things. You can hire an outside lawyer for advice, but for a lawyer to

be working within the museum, they have to like what they are doing.

RR: Above all, they must like art. That isn't exactly the way things are today. It's more of a bureaucratic, business-minded administration.

GA: Sure. The person has to like art. Understand what art is about, what it means to have works of art on the walls of one's home, why there should be artworks in a museum or in a public square. I think that this is a prerequisite for being a director. At that time, we were reopening the museum and there was that very important involvement of Lina Bo Bardi...

RR: How did you come to hire Lina Bo Bardi to renovate the museum?

GA: I didn't know her personally. I had seen her a few times visiting the museum. I can speak on how things happened later on. The invitation went a bit like this: I said, "Oh, would you like to do it?" and she replied, "Yeah, sure!" Everybody knew about the museum's problems. To be honest, we shouldn't have been there under the marquee. That's the truth.

We shouldn't have been there, but, since the space existed, we couldn't simply say "Let's leave and build the museum elsewhere." That would have been impractical. Or, we would have had to close the museum for ten or twenty years...

Seeing how things were for the museum, she agreed to do it. There is one thing that I shall never forget... that architect who was very young at the time, Marcelo Ferraz, they built that blue wall to give the impression of continuity of the marquee. Bardi knew that you couldn't hang paintings on that wall; she was much more interested in extending the architecture of the marquee to this point and on out into the infinite distance.

When the MAM re-opened, it was splendid in this respect. Looking at what it had been before and seeing how the museum was transformed, she deserves an ovation. It is only fair to point this out because it is very easy to do things down. We achieved a lot, really a lot, in terms of space. Especially given that the

state of the building prior to this was deplorable. So, the second fundraising event arranged by Zaragoza and Aparício, which appears in those photographs, was not an auction. They were showing people the exposed wires to raise awareness and get funding.

But what really gave us a lot of work, in terms of renovation, was the part above, not the part below. It was the roof. It was weather-proofed by the Moraes Dantas construction company and, even after the work had been finished, there were still two points where the roof leaked. But, of course, they fixed that. Then they replaced the floor and put in that rubber flooring, which had to be waxed. The positive side of these renovations is that new elements can be incorporated. Renovations and improvements tend to bring new things.

Lina Bo Bardi designed the directors' offices, the library, the restrooms... The collection storage! The storage was redesigned specially for the keeping of artworks there. This was a major improvement.

A workshop and an auditorium were planned. Without these, the museum would have been just a gallery. That was when the modern world arrived. Everything was much better... The bar looked great.

RR: What did you think, at the time, of Lina Bo Bardi's idea of the museum not being a museum anymore, but an art gallery with no permanent collection?

GA: I never heard anything about that. There already was a collection. So, I can't say anything about that.

RR: It was a bit contradictory.

GA: Perhaps she made this comment 'off the record.' If it had been in a meeting, I would have known about it, because I never missed a single one.

RR: She may have only thought about that. But I managed to find a letter addressed to Zaragoza and another unpublished one addressed to a newspaper, in which she raises the idea of the GAM [Modern Art Gallery], which would have no permanent collection and would

be dedicated to the work of young artists.

GA: I cannot argue that this was not true. But it doesn't make much sense if there already was a collection. We even had works by Di Cavalcanti...

RR: It didn't make much sense either that she included a place for this collection to be stored...

GA: Could she have been trying to stir up controversy? Trying to get attention. Such things should always be considered...

RR: In fact, she had a falling out with the museum. The MAM didn't invite her to help with the design of the museum's first show, which was the 1983 Panorama of Brazilian Art, and there were some problems, too many works, works that were too big for the panels... Emilie Chamie organized and mounted the exhibition, by the way.

GA: That's true, that's true. What I wished to remember about this is that we were in the wrong, the art commission was wrong. Normally, Panoramas involved around forty artists and to get forty you had to invite around two hundred, because not all of them agreed to participate. But, in the case of that exhibition, for the first time most artists accepted the invitation, conversely. So, there were too many. I recall a work by Rocha Miranda... Luiz Áquila, that were hung over the bar. But the artists didn't mind. We, however, were very upset about it all. The museum was fuller than we would have liked; the selection should have been stricter. But we learnt a lot about our role from that experience.

Now, for this exhibition in particular, I recall very well that there was a great deal of expectation and temptation from the artists to take part in the show. The artists knew how many meters of exhibition space they had for their works. But the positioning was compromised due to the exhibition panels, as the blue wall was not used. We couldn't afford to build walls and those frames were put up...

RR: Which continued to be used until 1994.

GA: Yes. Those wall frames served us well

for a long time. They were attached loosely to the ceiling or to the floor. The lighting proposed by Lina Bo Bardi involved a floor with stars. It was very beautiful. I loved it. But, of course, I agreed that an emptier museum looked much better.

RR: That was what she wanted, wasn't it?

GA: If I remember rightly, when they put up the panels, they didn't all slot into place like they should have according to the plans. Then there was the air conditioning. We did not have enough money to install a proper unit. Ours wasn't powerful enough. We were used to not having many people in the building and it worked well; the temperature was pleasantly cool. But when the museum was full, it got very hot. And in some parts of the space it functioned better. What moved us at the time was the desire to get things done, and since we didn't have enough money, we thought that we should do what was within reach. If we couldn't do 100%, we did 70% and left the rest for later. The library was the responsibility of Maria Rossi. It wasn't easy getting enough metal bookshelves to put all the books on...

RR: And the garden Lina Bo Bardi had in mind? Like the panels she originally intended, this was never installed, was it?

GA: I don't know about the garden.

RR: What I have been able to glean from texts and newspaper articles is that, in the case of the panels, apart from the lack of money, there was also the fact that the directors of the museum didn't like them. In the case of the garden, the directors balked at the cost. The garden would have been full of flowers and would have had a reflecting pool with a little bridge... It would have been really lovely.

GA: I honestly didn't know about that. These things must have been discussed privately at Aparício's home and I didn't hear about it. In fact, decisions about the garden were always made by the people at City Hall, the Park administration. I know that there was already a desire to create a sculpture

garden. Which is more or less what there is today. Aparício wanted to bring “Diana, the Huntress,” from Trianon Park, for example. Some things came over at that time. But it was finally finished off with the last renovation. It looks better now. Before that, it only had those trees of Kleber Machado’s... That’s what I remember...

The museum was very ugly. Reopening it was a very positive thing for São Paulo. Even though the exhibition was not one of the best, it had great artists, like Maria Tomaselli...

This Place is Hard Work!

Maria Rossi Samora

1999

“There were days when I felt very alone in this struggle for the museum. Then I would come back the next day, a sunny day, and say: I have to build this history...”

Maria Rossi Samora, during the interview.

Background

I studied Librarianship at the Faculty of Sociology and Politics (Fesp). I came from Rio Grande do Sul to São Paulo between [19]67 and 68. When I arrived I was faced

Isto aqui é um rojão! [This Place is Hard Work!], interview by Tadeu Chiarelli, Rejane Cintrão, Margarida Sant’Anna, and Vicente de Mello with Maria Rossi Samora, 25 July 1998, *Revista MAM*, n. 2, 1999, p. 53–58.

with... you know that job offer that a friend arranges for you? “Go and work in the Sacre-Coeur School Library. They need someone.” And I barely graduated high school... So, I arrived at Sacre-Coeur and started working and enjoying the job. I became a librarian by accident... You know when you work in a library and like it and feel practically obliged to train to work as a librarian? I didn’t choose it, I became a librarian by accident. I didn’t say, “I’m going to be a librarian”. No, I wanted to be a chemist...

...When I saw the MAM job advertised, the only thing I thought was that working with art must be nice, enjoyable. Looking at books about engineering, which is what I was doing, is very dry, very technical. It’s basically the same, working in a museum or for an engineering firm, but the kind of documents you work with in a museum are much more interesting.

Starting out

I started working at MAM in September 1978, answering a newspaper job advertisement for Museum Librarian. As I was working for an engineering firm and wanted to change field, I went for an interview.

At the time, the technical director—now curator—was Diná Lopes Coelho; Sema Petragnani was in charge of administration; and the president was Flávio Pinho de Almeida. When I arrived, I saw that there was no library, just a few artist’s résumés, newspaper cuttings, and catalogues.

They wanted me to take care of the library and the shop, and I refused. After a fortnight, they called me, accepting my condition of only working in the library. And so I arrive. I looked at the empty bookcase that was in the board of directors’ office... There was no space, no material, no money, no staff... They wanted a librarian because of the Panorama de Arte Atual Brasileira [Panorama of Contemporary Brazilian Art].

At the time, there was an Art Commission with five or six members. Each one of them

presented to the Commission, for example, Siron Franco, from Goiás, Vasco Prado, from Rio Grande do Sul... And where did they go to find information on the artists? The library. But the library had nothing, and the Commission complained about the lack of support. How were they going to discuss things, come up with proposals, do research? The MAM Library was born out of this need to focus on the Panorama... It is very concerned about gathering material on a specific artist to provide support for the curator, for people who are researching...

But when I arrived here, there was nothing. I began to write letters, make contacts, show the artists the importance of having a portfolio at the museum... I started making exchanges, ringing up other institutions, and they started sending material. And so it went, slowly, of course.

Exchanges, publications, donations

When the directors travelled, I would ask them to bring material. They made contacts and I started writing to the institutions and sending material. And the institutions, seeing that I was sending documents from here, began to send some things too.

Nowadays we have exchanges with major institutions around the world. In the United States, France, Germany... The people from the Goethe Institute and the Hans Staden, when they come over, are surprised to see the German publications that we have.

We have exchanges with Spain, Portugal, and many Latin American countries.

At the start, we didn’t have catalogues like the ones we have today. We had four big exhibitions per year. The museum held the Panorama and one retrospective; that was sacred...

Nowadays, the flow of material is marvelous. We have videos, parallel events... The range of material I can get at each event is fantastic. There’s the catalogue, which is exquisite, the brochures, the leaflets, the slides, and all that. Before, there was that

type of very simple catalogue—which you can look at—without much research, with only the name of the artist and the artworks. There is no comparison, but it wasn’t worthless. Now, with each event, the library receives a wealth of documents, an avalanche, all about the event. Everything we have in the library reflects the activities of the museum.

Nowadays, after we started putting on photography exhibitions, I have started receiving photographs from all over. So, the exhibitions have a lot of this: they attract attention. I do not know if the photographers are interested in the curator seeing some of their publications or if it is just for the MAM to have their material, or because the MAM is a major center... After the new board of directors took over, I think the MAM library grew around 60%.

I am sure it was 60%. In recent years, donations have also become very important: donations from Paulo Figueiredo, Anna Maria Martins, Tadeu Chiarelli, Milú Villela, Rejane Cintrão, Stella Teixeira de Barros, Ivo Mesquita, Maria Luiza Lacerda, who always brings new things from her travels, Annateresa Fabris, who always brings her donations... These are donations from people who have filled up the library’s collection with important books...

Paulo Figueiredo enriched the library a lot. When he dismantled the Gallery, he donated all the material he had, all of it very important. He had everything organized in envelopes: material on Ernesto Neto, Anna Bella Geiger, Lygia Clark, Nelson Leirner... And the artists’ folders were often very slim. Three or four documents. Paulo added thirty or forty documents. His first batch of donations contained documents: photos, catalogues, critiques. Then came the second batch, with art books, catalogues, whole magazine collections... He would go to New York and bring back material for the library, and he had the nerve to ask, “Maria, I have this book. Would you like it?” Whenever he comes to have lunch at the MAM, he brings new donations, this has happened since 1996, when he donated part of his art collection to the museum.

The Panoramas

The Panorama was annual. The MAM owed its reputation and its credibility to the retrospectives and to the Panorama. The latter always was, as it still is today, an exhibition that provided opportunities for artists. Every artist dreamed of being invited to the Panorama, everyone wanted to be part of it. People were anxious to be invited and win prizes.

Who will be invited? Who will win a prize? Everyone was abuzz!

In the old days, the Panorama artists had to pay for their own transport; the museum didn't pick up the artworks. One day, at a party, Antonio Dias called the press and tore up his invitation to the Panorama. He objected to having to pay for everything. We at the museum, only heard about it in the newspapers... These invitations contained the regulations, the invitation card, and three or four price tags for the artists to put on the back of their works. Because, at the Panoramas, the works were for sale. The works arrived and they were not stored very securely. Nothing was ever stolen, but there was no security, nothing.

Then came the mounting. Meanwhile, Mrs. Diná was very busy listing things for the catalogue, photographs, sending things to the printer. And, when the works arrived, she called her three boys—José, Antônio, and Xavier. The period of mounting and installation was a great celebration. We helped because we wanted to collaborate with her. We got involved, even though we were from other departments. We couldn't leave her to do everything alone.

Normally, it was Mrs. Diná and the three boys, plus me and two secretaries mounting the exhibition. Some artists too. It was a blast! They came to see, got involved, and, sometimes, got in the way.

And the people from the Bienal [São Paulo Biennial] also came to help carry the panels around. The Biennial loaned panels, workers, and things moved on from there, but always with that homemade feel to it. Now it is more professional.

And the Panorama had one very nice thing. It was like this: we would unpack the artworks and start saying: "This one's going to win", "You're crazy, you know nothing about art, it's not going to win anything..." Three days before the opening, we had to leave the Panorama spotless, because, the next day, there was a meeting of a commission—not the MAM Commission but the one that was going to award prizes. They invited critics and generally they viewed the works at around 11 in the morning. They arrived, there was an air of suspense, we waited... They returned: it was a tie! They went back into the room. It was all secretive. The first person to know who had won the prize was the artist. It was confidential. When the result came out, Romulo Fialdini came to photograph the piece that had won for a postcard...

When Aparício was in charge, the shows were mounted in a different way... He provided refreshments for the staff but he didn't take part in the mounting. He came only for the party. If the exhibition opened at 8:00 am, he arrived at 7:30 all spruced up, we could smell his perfume, from his Rastro brand, a mile away... If everything was to his satisfaction, he smiled, he was happy... But he didn't help at all. He didn't even want to know whether things were on time.

Aparício was very concerned about the social side of things; he wanted the museum to put on a good impression on opening nights. He was concerned about the photographs of the guests and the cocktails. His cocktail had to be *the* cocktail. At that time, there was an *avant-première* for critics, curators, VIPs, the exhibitors, journalists, sponsors. It was by invitation only and we were invited. The next day—always a Saturday—at 10 in the morning, the Panorama opened to the public, with a beer party. Another thing: food and drinks were all served in the middle of the exhibition space, as all museums did at that time. This gives me goosebumps now...

Mrs. Diná Lopes Coelho

Mrs. Diná did everything; everything revolved around her. Nowadays, it is not like that. I am not saying that it was not a good thing, but everything was very centralized. We followed orders, and she noticed every mistake. I learned a lot from her. She was a very diligent person. She taught me a lot.

She was the one who created the collection index cards. And these index cards, I don't know how they were saved... The only card system that survived was Mrs. Diná's.

Not to mention that there was a person who worked in the collection, not too long ago, who, after copying out the book of records (!) into a new book, asked me if I would like to keep the old one. If not, she was going to throw it out! Mrs. Diná worked hard for the MAM, but only until 1982, when Dr. Aparício Basílio da Silva let her go because of some personal quarrel.

It seemed to me unjust and disrespectful after everything that she had done at that time for the museum.

Mrs. Diná was sent packing. One day, at 5 in the afternoon, a person from the office walked in—sent by Aparício—and handed her her notice. I thought that I would not have the strength to walk home that day, I was so saddened by the injustice I had just witnessed. She was literally told to leave...

The MAM after Mrs. Diná

After Mrs. Diná left, Sema Petraghani took her place. But ended up leaving the post after a year and a half, as soon as Lina Bo Bardi's renovations were over. Then, Ilza Leal Ferreira was there for ten months, because this place really is hard work...

Aparício was difficult, and *sometimes* he had fits and behaved like a prima donna. He wouldn't want anyone else to upstage him under any circumstances. Aparício was like that, which also led to Valú Ória leaving. After Valú, Milton de Andrade came in and lasted only three months before he was fired. Then it was Denise Mattar. She managed to stay until 1989. And then on the opening day of the 1989 Panorama, she suddenly quit.

The decline of the MAM

Aparício suffered a heart attack and the museum lost its head. It went into a rapid decline between 1989 and 1991. This was the worst crisis. Aparício had a heart attack, and all the benefits and tax incentives were suspended by President [Fernando] Collor.

After Denise resigned, she was replaced by Maria Luiza Librandi, who stayed only for a very short period of time. After her came Pieter Tjabbes, who organized the 1990 Panorama regarding works on paper...

The 1991 *Panorama* was organized by Isabella Prata. This was a *Panorama* with no catalogue because of the lack of resources. She was invited by Camila Duprat, who, at the time, combined two functions, that of technical director and manager of the museum cafeteria.

Eduardo Levy, the president who took over after Aparício, took some time to appoint a technical director. He went to the United States for medical treatment for two months. The museum went through some difficult times!

Later, Camila Duprat was replaced by Gloria Motta, who stayed only for three months and was replaced by Maria Alice Milliet, who ushered in a more promising phase in the history of the MAM.

Support for the library

Now I have a lot of people helping me! In the past, I didn't; I worked almost alone. I worked flat out but I still couldn't finish all the tasks the library required... Now I have staff to help me, equipment, and even a budget, different from that time. On many occasions I stopped working in my sector to help others!

The library, the museum's permanent collection, documentation

Do you know where the permanent collection was stored? In the maintenance area, covered by a plastic sheet. And it wasn't like it is today. It was a huge warehouse-like room, with some horrible wooden stacks... A place where staff had lunch, took coffee breaks, smoked, no care was taken at all... Nowadays, when I see how tidily kept the works are... My God!

A few members of staff were involved with conservation. José, Antonio, Jacó, who died, and myself... They called us 'the museum beams'. It was Aparício himself who came up with this nickname. A name that flattered us but, at the same time, scared us a bit... One day, we went into this warehouse and found that piece by Di Cavalcanti with the fish, lying around... we began to keep an eye on it: "someone is going to steal it". And I think people started joking that we were on the lookout for 'the cat that was after the fish'... but it never appeared. Whenever I am looking at the painting and Zé is around, I say "Zé, do you remember?" It was just lying in a corner... Very strange... And we were waiting for the 'cat' to pounce...

...One day, I saw a pile of newspapers and files full of bookworms. I picked them up. This was in 1982, before Lina Bo Bardi did the renovation. So, I said, "I think this might be something important. Antônio, help me take it out to the back". It was a pile of files and newspaper clippings, autographed letters, loads of things. So, I took it to the library and pretended it was part of the collection. I went back and said, "This belongs to the library, no one touch it". And nobody bothered...

It was among these documents that I found letters from artists, handwritten by people invited to the Panoramas, various documents, catalogues, photographs... All of this was going to be thrown out with the trash, I am certain of it...

Inside our files were records that I put together and that told the history of the MAM. The museum's life was brought up this way.

People didn't give it a second thought; they didn't know what they were doing. During the 1995 renovation, they also wanted to throw out some boxes that were on the mezzanine. "You're throwing them away!?! Put them in a container and take them to the library." The same year, on Fathers' Day, I was at home and Milú called: "Maria, guess where a pipe has burst! In the library, over the archive..." Even so, I managed to save a lot of stuff.

To give you an idea of how important people now think those documents are... The archive is now part of the Institution's estate...

The relationship between librarian and library users

People are surprised when they see this place for the first time. I think they have a particular idea of what a library should look like... And when I start to talk about it, I imagine that they think, "Goodness me! How different! They have everything and anyone can access it..." People ask for something; we give them more than they asked for. Not everything in the library is open access. There are lots of confidential things. If a museum wants the address of an artist, we will obviously give them it; it is in the artist's own interest. But if a member of the public asks for an artist's address, obviously we won't give it...

I made friends with a lot of artists over the years... Volpi came here for the exhibition to celebrate his 90th birthday. He was already very sick, very old... It was the last time he visited the MAM. Before that, though, he used to come a lot, with a long cigarette, his khaki pants, trainers, that checked shirt... He was an easy-going person who didn't talk much; he watched and listened...

Rebolo came to talk to Mrs. Diná. As the library was at the front of the building, I spent a lot of time with artists and with the director. I remember Mira Schendel... One day, she came with her secretary to a Panorama and did the drawings directly onto a display panel. The next day, she came to finish the drawing and, imagine this... Mira Schendel said, "Maria, come here..." They had painted the panel again, over the drawing, thinking it was not a work of art ... She cried, and I cried too...

It's funny, but, in the 1970s, artists were generous and kind. When they came to see us, they gave us drawings and prints... I have a Volpi, a Rebolo, one by Giselda, Milton Dacosta, Maria Bonomi, Darcy Penteado, Alberto Teixeira. All signed by the artists.

One of the most difficult periods that I went through was when Aparício died. I took it bad. And on top of that they made us work

the next day, after we had spent all night here in the museum, at the wake. Although he was 'difficult', we were all very emotionally attached to him. After all, we had worked together for ten years.

A happy time

And the happiest time that I spent here was when the renovation was going on in 1995. I was happy when I heard the sound of them starting to work! I have an interesting story of when Milú took over the MAM. One day, she arrived, at a time when I still didn't know who she was. "Who is Maria?" she asked. "I am Maria," I answered. "Who are you?" "I am Milú", she replied, with that sweet little smile. We were in the library, before the renovation work, when it was very different from how it is today. She came in and said, "Come here, Maria. Tell me about the MAM". This made me very happy. So, I started telling her about the leaking pipes, the lack of equipment, and she said, "This place is hard work!"

I practically gave her my condolences. Then, Milú went out into the museum, and I accompanied her. She looked at everything, and I was thinking, "You have no idea what's waiting for you". And I swear to God, I didn't think she was going to be able to cope with it, because the MAM had such big problems.

But Milú got down to work. She called the architect and one day asked me to come to her office. I could not believe what was going to be done.

One fine day, there was something going on in the restaurant, I don't remember what, maybe a birthday party. It was in May. Milú came to me and said, "Maria, guess what! On Monday, they are going to start the renovation of the MAM, out the back". I was so happy! I could hardly believe it!

Monday came and I heard them hammering. "It's really going to happen!" I was so, so happy! You would not believe it!

Renovation of the library

By the end of the 1995 renovation, I was upset because they still hadn't started work on the library. The restaurant looked lovely;

the repository had already received support from the Vitae Foundation in 1993, at the time of Maria Alice Milliet...

I called in a fourth-year architecture student from the FAU [University of São Paulo's College of Architecture and Urbanism] to help me draw up the plans... We were going to start work, but as we were about to stage the "15 Brazilian Artists" exhibition, we had to wait...

We produced a perfect project, with a budget, at the time, of R\$ 120,000. I was afraid that Milú might think some things were superfluous, although they weren't... When the plan was ready, I went to her and said, "Milú, here's the plan. If you want to cut things, cut them, but this is what we want. This is our vision..." Two days later, she came to me and said, "Maria, you can do it. You have the money". I was so happy, but, at the same time, a bit scared... Thirty days later, the library looked wonderful... When Milú saw it for the first time I could see from the look on her face that she was surprised how good it was... What's more, Milú had got funding from Embratel to pay for everything!

Why the MAM Library bears the name of Paulo Mendes de Almeida

Using the name 'Paulo Mendes de Almeida' for the MAM Library was a kind of coup, in the good sense of the word. A coup that, unfortunately, is still not worked out. Paulo Mendes de Almeida was a critic and one of the most active directors of the museum, in the 1970s. He wrote about art. He loved art and the museum.

And the museum did well out of that. Whenever he wrote something, he would ring me from his home and say, "Maria, send me that catalogue that I don't have". He would also say, "Maria, I like how efficient you are. You like the library and look after it so well that, when I die, I would like my collection of catalogues to be kept there". He would say that to my ear.

When he died, we first paid homage to him a little by putting his name on the library and we invited his widow, Mrs. Cida, to tell

her about the donation. But did she make the donation?! So, do you know what happened? People came here and said, “Maria, you won’t believe what I saw: Paulo’s catalogues in a second-hand bookstore...”

Whenever I tell this story, I remember him... But his widow didn’t comply with his wishes, because her son was against this idea of donating the catalogues, and there’s nothing wrong with that, as far as I can see. But she could have made an offer. We would have negotiated, because intellectual work also has a price... I can see that side of it too. It doesn’t have to be for free... I still haven’t given up hope...

The Luís Martins Study Center

The Centro de Estudos Luís Martins [Luís Martins Study Center] will, in the future, be a new hub for research. The material is being processed by Cristiana Bertazoni Martins, the historian and USP Master’s student. It was donated by Luís’s widow, Anna Maria Martins, and his daughter, Ana Luisa. Anna Maria was a little apprehensive about how we would handle the donated material—photos, manuscript, magazines, catalogues, letters, newspaper clippings—but when she visited the library and saw what we were doing, it was a different matter...

New library projects

I think that, despite the recent renovations, the library is growing a lot, and has already outgrown the space... But I don’t want to leave the museum. The library only has the power it does, it can only be what it is, if it is part of the museum’s context. And I don’t want to see happening to it what has happened in some other places. I want it to grow inside and with the Institution.

The library is part of the museum; it supports the MAM...

The main problem with the library these days is that it is located inside the exhibition space. An exhibition space means that there is a whole security system, people have to

pay to get in... I would like there to be a separate entrance, just for the museum library...

I also wanted the library to have a room just for accessing the Internet, with a barcode, a security system, individual booths for research, appropriate lighting, so that users can go in with their laptops... But all of this needs space... I hope that the MAM library will keep growing and that it will be able to expand its collection, to reach a large number of educated users. I wish for quality over quantity!

... I want the library to continue to play its role in society, within the Institution, serving the public and generating information, because the role of any library is to produce information!

The Inauguration of the New MAM

Aparício Basílio da Silva

1983

It is with the greatest satisfaction that, in the name of the directors, I hand over to the citizens of our city the new installations of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art], a space that has been splendidly redesigned by the architectural project of Lina Bo Bardi and her team.

First, a word of explanation is required. It was not physically possible to maintain the museum’s existing installations, as the risk of further deterioration and even collapse was

Aparício Basílio da Silva, *Inauguração do novo MAM [The Inauguration of the New MAM]*, in *Panorama de Arte Atual Brasileira: Pintura 1983*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1983, n.p.

too great. This led us to the further conclusion that we would have to redesign the look of the space and adapt it better to its purpose. We worked hard to achieve this. It was like a war, but the first great battle has been won. There will be other challenges, but I am convinced that we will once again be able to count on the large number of friends and allies that the museum has already won over. Even in the most developed societies, such support is essential as the struggle never ends. We will launch new campaigns, one to attract different kinds of members: charitable foundations, corporations, students, and so forth. This campaign is now justified; the MAM is increasing its range of activities in this new space, where, in addition to a brisker exhibition schedule, we will have a library, a permanent art workshop, and an auditorium. A museum without an auditorium is no more than an exhibition gallery. We want to attract a broader, more diverse audience, and to publicize our work in a better planned, more efficient way. The MAM will be a cultural center that attracts visitors to Ibirapuera Park with a range of activities. We have already conducted one interesting experiment in this regard: on Sunday mornings, we encouraged children to paint the construction hoarding which surrounded the museum during the renovation work. The result was fantastic, and we will certainly be organizing other activities of this kind.

I would personally like to thank all of my companions on the board of directors, who have so single-mindedly and proactively involved themselves in these initiatives. In particular, the vice president José Zaragoza, who worked so hard on the funding campaign and the building; our indefatigable technical director, Sema Petraghiani, who has dedicated her body and soul to the museum; Ilsa Leal Ferreira, who was hired to work on the restoration of our horribly dilapidated permanent collection and who ended up advising us on a wide range of other matters; Mayor Salim Curiati, who through his Culture Secretary, Mario Chamie, a great friend of the museum,

provided substantial funding to enable us to start work on the undertaking; the architect Lina Bo Bardi, who donated the project and tirelessly worked on it for us; and our main partner, the Moraes Dantas Construction Company, which, apart from displaying its customary speed, efficiency, and attention to detail, used its good name to reduce costs as much as possible, without which we would not have been able to achieve our goal. The owner, Eduardo Moraes Dantas, a great and generous ally, now sits on our board of directors. The Art Commission has dedicated much time and enthusiastic clear-sighted work to the cause and has embraced faithfully the concerns and positions taken by the Board of Directors. As a result of this, we have this splendid inaugural exhibition, the *Panorama de Arte Atual Brasileira [Panorama of Contemporary Brazilian Art]*. The commission was originally set up under one condition: that it should retain the painting, sculpture, drawing, and printmaking *Panoramas*, and also the Triennial exhibitions of tapestries, photography, and advertising, which have been traditionally staged by the museum.

Apart from a full program for the auditorium (another challenge), which will include popular and classical music, theater and dance, courses and talks, screenings of movies and videos, and so forth, we are also putting together a book that will tell the whole history of the Museu de Arte Moderna since its founding in 1948, along with a catalog of the permanent collection. We also aim to publish at least one book per year, standardized catalogues, monthly news bulletins for our associates and affiliated cultural organizations, and regular announcements of our program of events.

We will strike up partnerships to exhibit our collection in other spaces, such as those already started with SENAC [National Trade Learning Service] and the Fundação Cultural de Curitiba [Curitiba Cultural Foundation]. We are keen to publicize our collection as widely as possible. We already have two international representatives, Fernanda Hafers in New York, and Clelia Toledo Piza in Paris, whose

job it is to organize exchanges with cultural institutions in these two countries. We want to ensure that the museum is open to new local and international initiatives that are cosmopolitan in nature. We plan to take full advantage of the external space of the museum, under the marquee, where galleries and art publishers will be able to sell books, catalogues, drawings, prints, and watercolors. We have plans to create a mobile museum that will take exhibitions to the suburbs of São Paulo and to other cities and we also aim to partner with Paulistur to stage a series of outdoor exhibitions.

Our 1984 program includes major exhibitions, such as that of the Gilberto Chateaubriand Collection, and a Victor Brecheret retrospective, which we hope will be the first step towards creating a much-needed Brecheret Museum. Few countries were lucky enough to have a sculptor of this stature at the time. We shall be staging a large exhibition of watercolors and drawings by Lívio Abramo, to celebrate his 80th birthday. We expect, as ever, that the government will do as much for the MAM as is done for other organizations. We hope our friends will be sufficiently generous to enable us to set up an endowment, on the US model, to sustain and ensure continuity of the museum, as is indispensable for any active museum. While Senator José Sarney's law has still not come into effect, we will accept cash donations for the specific purpose of procuring new acquisitions. We have already received a number of important donations. Above all, we wish to extend our sincerest gratitude to the communications media—press, radio, and television—without whose enormous contribution it would have been impossible for us to reach such a wide audience. And, finally, we are thankful for the kindness, strength of will, and encouragement that has always been forthcoming from the city of São Paulo as a whole. We hope that everyone will be as pleased as we are with the opening of our splendid new museum.

The Ambition of the MAM

Aparício Basílio da Silva

1989

When I took on the vice presidency and, after many tribulations, the presidency of the Museu de Arte Moderna [Museum of Modern Art], I did not know exactly how hard it was going to be, despite having spent years on the deliberative council and board of executive directors of this entity. Interested as I am in the museum's problems, my view of them completely changed when I became directly and fully responsible for them. Previous experiences served me well, however, in so far as I knew reasonably well what I should not do and that a complete physical renovation of the building was, in both practical and aesthetic terms, urgently necessary, since the museum was looking very sorry for itself in the warehouse that had been put up for a temporary fair, and that attracted no-one. At the time, I faced opposition from the then president, and he predicted, sadly with great accuracy, the dark years that Brazil and the world would go through in the years to come. It was, therefore, through temerity and courage alone that we managed to raise the bare minimum that we needed for reconstruction. Since then, I have begun to learn what it means to deal with having power. What power?!? When the treasurer at that time, José Bonifácio Coutinho Nogueira, asked me whether it was my first experience of power, whether it was the first

Aparício Basílio da Silva, *A ambição do MAM [The Ambition of the MAM]*, in *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 165–168.

time I had directed a public institution, I could not help but laugh out loud. Power??? Is running a small museum power? The treasurer then went on very seriously to explain that, little though it may be, such power always provoked the most varied and the most abject of reactions. I learnt that the hard way, I who had never even seen an anonymous letter, much less been on the receiving end of one, when I found myself the main target of a not so anonymous 'open' letter that was presented to the entire council and the board. All I can say about this episode, is that I was very shocked. In my naivety, I could not believe that people with a certain level of education could stoop so low to defend their petty interests, and when the first attacks in the press began, the first in this very newspaper, made by the leading art critic at the time, I was truly stunned, although not that surprised. I was, however, already convinced that as the facts were revealed they would eventually weaken and disprove such dark and harsh predictions and that, with time, neither I, even with my already quite famous memory and having been the party directly affected, nor anyone else would remember the flimsy attacks of these petty-minded little people who increasingly struggled to make their voices heard. Like the vulture and the scorpion in the fables, they only end up destroying themselves. I, however, who, in my blissful naivety, did not understand the reason behind the attacks directed at such a hard-working, and above all, selfless group of people, learnt at the time from our treasurer that, despite being prodigal with my own finances, I was obliged to be scrupulously parsimonious with public money and should never administer any public organization without the most serious and well-qualified financial adviser. Today I can safely say that our financial affairs are always so transparent and up-to-date that, were I to resign the presidency of the museum today, I would not even have to go there, such confidence I have in our advisor, to collect a single file, because I have taken

the precaution of making photocopies of anything that I feel I should have in my private records, keeping all my correspondence relating to the museum along with them. It is due to this essential spirit of parsimony and economy that we have such a small number of staff, 19, with whom, through their selfless dedication, we have succeeded in undertaking a splendid reconstruction of the building and can safely say that we have the finest exhibition hall in the city. "What a beautiful space!" is the exclamation I usually hear from curators and directors of international institutions when they visit. We have also transformed what was once just a small shelf into a library stocked with almost 9,000 volumes, where students can acquire a broad overview of contemporary international art. Some specialized publications have even voted us the best art library in São Paulo. Our permanent collection is now properly installed in a reasonably safe room, where temperature and humidity are controlled, with a dehumidifier removing four liters of water every day. With great help from the Sarney Law and sponsorship for the acquisition prizes awarded at our shows, we have added over 300 items to our collection, thereby increasing its value by over two million dollars. The King of Spain has donated a very rare and precious copy of *The Rights of Man*, illustrated by important international figures. We have created a Graphic Arts department, because, although Brazil has many especially gifted artists in this field, it is rare for institutions to provide support for those who produce drawings, printmakers, and graphic artists in general, on the spurious grounds that drawing and printmaking are considered lesser arts of little commercial value. This department is self-financing thanks to the print club, which delivers six high-quality prints to members each year. The space used by this department is being renewed and expanded and sponsorship is practically guaranteed. Since the reconstruction of the museum, I have always said that a museum without an auditorium is not a

museum, but merely a gallery. Unfortunately, the auditorium project has still not gotten off the drawing board and we are still, therefore, just a very good gallery. This is one of the main reasons why I continue to put my name forward as candidate for the presidency, because I cannot consider my mission complete until I have delivered the auditorium. In this respect, however, we are also hopeful, because negotiations with a potential sponsor are making good progress.

Since the beginning of my time as president, we have had practically no government support. Only when Mário Chamie was Municipal Secretary of Culture and helped us with the reconstruction. Since then, successive secretaries of culture, at municipal and State level, have completely ignored the museum. One exception was Jorge Cunha Lima, who gave us some limited support. Another source of support, this time quite considerable, came from the Federal Ministry of Culture, when Celso Furtado was in charge. This enabled us to put on some important exhibitions.

Everything else was achieved at great pains through private investment, which is still *very* cautious and, hence, *very* parsimonious. Despite all this, we have managed to put on a good museum program, not as lavish as we would have liked, but a worthy achievement, nonetheless. The MAM has been ambitious since long before I became the president. We intended to take over the City Hall building that is intruding upon the Park. Our right to this has been recognized by successive mayors, because, since the outset, on the plan to build Ibirapuera Park, in the early 1950s, when the Bienal [São Paulo Biennial] was still being run by the Museu de Arte Moderna, the building in question was destined to be the location for the museum and it was there that the largest international art event of this century was held, the quadricentennial Biennial. The insurance premiums for an event on such a scale have since grown prohibitively high, and the building was requisitioned by the City Hall shortly after this

event. This acquisition was, however, never considered legitimate by anyone. Users and mayors alike all agreed on this, and Mayor Miguel Colasuonno even went so far as to legally *donate* the building to the museum. Mayor Mário Covas conducted a detailed study of the possible use of the building by the museum and, subsequently, Mayor Jânio Quadros also promised to donate it, if it was possible to remove the current occupants. As this never occurred, laws have been breached and governments have gone back on their promises. Once again, we have with patient determination asked Mayor Luiza Erundina de Souza to hand over the building, should she be able to do so, since both City Hall and Prodam and the terrible commercial fairs are apt to behave aggressively and cause a lot of disruption, to the extent of actually destroying the much-needed tranquility of the park. Let us wait then for this miracle to occur and for the park finally to be given over to its natural vocation for culture and leisure, free of government bureaucrats and commercial fairs.

The Struggle at the MAM

Aparício Basílio da Silva

1984

When I accepted the position of vice president and then president of the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo], I knew that I would have to confront numerous difficulties—that it would

Aparício Basílio da Silva, *A luta no MAM [The Struggle at the MAM]*, *Casa Vogue*, Mar. 1984, in *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 144–146.

be a veritable struggle. But the word ‘struggle’ is something of a misnomer, not strong enough to describe the daily battles faced. These would much more aptly be described as a constant state of war fought bitterly on a daily basis and with very little support. Brazil is going through the worst economic crisis in its history, governments are practically bankrupt and often indiscriminate in their use of the few scarce resources they do possess; the business community is experiencing enormous hardship, buried up to the neck in its own problems and with little interest in cultural matters; and bankers are still resistant to investment in the arts and culture, often responding to our wishes with as little as one tenth of the sum requested, or nothing at all. The constant panhandling; letters going mostly unanswered; the same efforts being repeated over and over; the difficulty of forming a business by taking on commitments without knowing how they will be fully covered; a constant need to show tenacity and expend energy that could more usefully be channeled into other sectors; the experience of regular downturns, albeit fortunately short ones; a few whining voices from totally ineffectual sectors, but nevertheless extremely irritating, with their highly subjective petty criticisms lacking in any constructive input. All of this occurs in the course of highly intensive working days, the errors, little annoyances and self-criticism that this provokes, and, above all, the experience of working as a team, often depending on one’s fellow directors, which is a completely new experience for someone who has been used to total independence and has never had to accept orders, exposed to failures that are very often not at all of one’s own making, confronting irrational obstacles that are thus very hard to overcome, and a whole host of other difficulties. But, as always, there is another side to the coin: the compensation one receives in the form of the kindness of one’s brothers and sisters in arms, the dignity and tenacity of these same comrades, the solidarity that is generated by a shared

struggle, the support given to decisions, the willingness to help of more enlightened sectors of the community, the strong support received from artists, the pride taken by the community in having a museum worthy of the city and its aesthetical values, and the encouragement of the more enlightened, well-travelled journalists, who are, above all, interested in solving the problems. All of this serves to spur us on and keep us well supplied with the munitions and rations that we need to wage this war, to stand our ground and confront the problems, and move forward confidently with the best solution possible. Because, although the foundations have already been laid and the work mostly already done, the road we still have to travel is hard, and, with some resources already having run out and others difficult to find, it will only become harder. Some have called us ambitious, and we clearly are ambitious; for without dreams, ambitions, and optimism, properly confronted, nothing can be constructed. Our ambition, however, has a certain timeframe. We have just two more years to complete what we have begun: to consolidate the infrastructure and create a museum that is full of life and a joy to behold, and, above all, very active, devoid of provincialism, and with an umbilical scar rightly closed, venturing out beyond boundaries and frontiers, a worthy representative of the community that created it with a truly *bandeirante* spirit: generously loaning out its permanent collection to as many traveling shows as possible, expanding into as many new spaces as possible, and using all the know-how it possesses to do this, seeking increasingly to give all of its shows an educational dimension, looking for more knowledge of artists who have, in many cases, been forgotten, but also creating openings for young artists, as in the case of the current exhibition of the talented Lidya Okumura, exhibiting collections that have never before been seen by the public, such as the prestigious Gilberto Chateaubriand Collection. We have continued to produce and to improve our

traditional exhibitions, the Panoramas of Painting, Sculpture, Drawing, and Printmaking, that alternate in three-year periods, and our Triennials, which have now been transformed into quadrennials, after the creation of the “Comic Quadrennial”—an event that is very important in a country such as Brazil, which has important artists working in this field, a sense of humor being (Thank God!) a characteristic of the Brazilian people—that will follow the traditional Tapestry, Photography, and Advertising Quadrennials (the last of which has been planned and dreamed of for some time). The aim of all of this is make the most rational use of our restricted space, with so many other exhibitions already programmed and extending into the next calendar year. There are also numerous fundraising campaigns: the movie premiere of *The Bitter Tears of Petra von Kant*, in order to meet the urgent need to finish work on the auditorium—this undertaking alone requiring an enormous amount of work and funding; a campaign to install air-conditioning, another important need, especially in the collection storage space, to ensure the proper conservation of the permanent collection; the proper installation of this storage; and a program of courses, some of which are already underway with large numbers of participants. All of this has required a huge amount of patience, both because of the slow pace of progress and the various financial and artistic obstacles, and, consequently, because of our structural limitations. These mixed feelings are nevertheless richly rewarded by that very strange but special realization that one has done something for the common good and has already stirred (albeit only slightly) the total cultural independence of the vast majority of the Brazilian population.

Determined to Win the War

Aparício Basílio da Silva

1984

Exactly one year ago, I wrote here about my problems, the ups and downs, and my achievements and expectations as president of the MAM. Andrea Carta has now invited me to continue talking about this, so here I am again.

Well, the war goes on, with trenches, scaffolding, and helmets, and we are determined to win. Some voices of dissent tried to make themselves heard but were duly silenced. I travelled a lot abroad staging exhibitions: two in Uruguay, three in Italy, and a group show involving such illustrious figures as De Chirico, Dali, De Pisis, and Manzu, to name just a few. There, I am called ‘maestro,’ and no-one knows that I am also a businessman and president of a museum. To think that I was accused of using my position to promote my work internationally! How naive I was! The invitations and interventions of friends from the Itamaraty [Brazil’s Foreign Office] came long before I took over the museum. Fortunately, I have a good many friends of my own, who appreciate and respect my work, and know the right people in the right places. I staged an exhibition at the Calouste Gulbenkian Foundation in Lisbon after three long years of negotiation. Dates and, obviously, the geographical distance and the different time zone made things difficult.

Aparício Basílio da Silva, *E a guerra continua com mais garra [Determined to Win the War]*, *Vogue*, Mar. 1984, in *Escritos Visantes*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 147–148.

This year I am doing the same—travelling and exhibiting—and for this reason I feel that I will not be able to dedicate more time to the museum. I am putting on exhibitions in three museums in Argentina alone. I hope that my absence doesn’t complicate things further. *Le chat absent, les souris s’amusent*, as they say.

However, difficulties apart and long forgotten, the work is going smoothly and calmly, with more and more people on board. The air-conditioning campaign was a success. We have always tried to return favors, and our air-conditioning is the result of this. At the re-opening of the museum, Standard, Ogilvy & Mather donated a prize, and, in return, we let them use the museum building for their own 50th anniversary party. It was wonderful! But the thermometer hit 33 degrees that evening!!! The heat was unbearable, and the company president, Favoco Correa, very diplomatically, launched a campaign to raise funds for the installation of an air-conditioning system. The campaign was a success, and, what’s more, a lesson in how such campaigns should be conducted. You live and learn! Another stage accomplished, but we’re out of funds again. I had firmly resolved not to screen another movie premiere because of the hard work involved. But then my dear friend Tônia Carrero offered us the first screening of *A Divina Sarah* [The Divine Sarah]. I did not hesitate for a single moment and accepted immediately. We managed to fill the house, and Roberto Maksoud threw a cocktail party after the screening. Alice Carta helped a lot, and we staged an old-style premiere, like they used to in the old days, with beautiful, nicely perfumed, well-educated people watching the movie.

Despite all these struggles, battles, and difficulties, we are setting our sights even higher. We went to Mayor Mário Covas—who had just passed a law returning Ibirapuera Park to its original purpose of providing culture and leisure—to ask for that beautiful City Hall building, where we should be able, finally, to exhibit our permanent collection. This collection has, under our administration alone, grown

substantially, with Frederico Melcher donating 61 prints by Arthur Luiz Pisa, pieces by the great Portuguese sculptor João Charters de Almeida and also by Lucia Porto, the two Sigauds, and a beautiful Milton da Costa (the last three donated by José Paulo Martins), in addition to the seven Panorama winners: Granato, Baravelli, Maria Tomaselli and Cleber Gouveia and Renina Katz, Alcindo Moreira Filho, and Carlos Wladimirsky, as well as paintings by the Portuguese artist Graça de Moraes and Alex Fleming, and the display that Granato is preparing to exhibit in the Café. (I have started calling it this way because I can’t bear saying the word ‘cafeteria!’) In the new building, we will be able to have a room to house Count Tamagni’s fabulous collection, which he bequeathed the museum when he died, composed of 80 works by Volpi, Di, Tarsila, Toledo Piza, Clóvis Graciano. All of them are splendid; the collection was constituted with the most exquisite good taste. We will also now be able to expand the courses in drawing, restoration, and graphic arts, all of which are already running to the extent of our capacity.

It is very strange that, when one works for the public good, someone like me, who has had so many important and exciting inaugurations and calmly confronted so many difficult situations, when it comes to a museum, suddenly becomes much more anxious. I have never lost any sleep over an exhibition of mine, but when the museum opening was approaching, I couldn’t sleep a wink all week.

As the work proceeds, donations are appearing with more spontaneity, and I am hoping to reach the stage where I will no longer have to be that insufferable friend who is always going around asking people for money for the museum.

Professionalization, Permanent Collection, and Modernization

5

From the Panorama of Contemporary Brazilian Art to the Panorama of Brazilian Art, 1969-1997

Rejane Cintrão

1997

In 1969, after the critical period following the transfer of its original collection to the Universidade de São Paulo [University of São Paulo] to create the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] (MAC-USP) in 1963, the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] embarked on a new phase, in a new building, which it still occupies today.

In April of that same year, the building was inaugurated with the *Panorama da Arte Atual Brasileira* [Panorama of Contemporary Brazilian Art], an exhibition conceived and developed by the then director of the museum, Diná Lopes Coelho, who, together with a panel of judges, invited 109 artists from throughout Brazil. These included Flávio de Carvalho, Clóvis Graciano, Mário Zanini, Yolanda Mohalyi, Reboló, João Câmara, Mira

Rejane Cintrão, *Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1998* [From the Panorama of Contemporary Brazilian Art to the Panorama of Brazilian Art, 1969-1997], in Tadeu Chiarelli; Rejane Cintrão; Fernando Cocchiarale (eds.), *Panorama de Arte Brasileira 1997* [Panorama of Brazilian Art], São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 8-11.

Schendel, Maria Leontina, Antonio Henrique Amaral, Fayga Ostrower, and Ana Bella Geiger.

The inaugural exhibition was put together, as Diná herself admits, “hastily, to show our gratitude and pay homage to the mayor”, in reference to Faria Lima, mayor of São Paulo at the time, who had done so much to help the museum re-open, ceding it the right to occupy the old Bahia Pavilion, under the marquee of Ibirapuera Park.

With Joaquim Bento Alves de Lima as President, in a building remodeled by architect Giancarlo Palanti, who also created a new logo for the museum, the MAM regained the esteem that it had previously enjoyed in the São Paulo art scene. According to reports in the press at the time, around 15,000 people visited the exhibition during the six months it was open to the public.

The first paragraph of the regulations established for the 1969 Panorama, which were also used for a number of successive editions of the same event, clearly states the purpose for which it was intended: “The ‘Panorama of Contemporary Brazilian Art’, an exhibition organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in the State capital, aims to permanently bring together high-quality modern works of art by artists from all over Brazil, with a view to providing visitors with a comprehensive overview of Brazilian art, also offering collectors a wider range of works to choose from”.

According to Diná Lopes Coelho’s letter to the MAM dated March 1996, the invitations sent to artists by the Art Commission were designed to “secure the participation of more established artists—almost all of whom are averse to submitting their work for selection by a panel of judges—of talented young artists, and of artists from all over Brazil, so as to introduce them, or present them anew, to critics from the cultural centers of Rio de Janeiro and São Paulo, where the main art markets are located”. In the same letter, Diná goes on to say that the Panorama also aimed to “sell the works on display—to help artists and the MAM and sharpen the critical sensibility of collectors”.

Other important aims of the exhibition were “to award prizes for life-time achievement and for new artists, both in the form of acquisitions”; “to convene a panel of five judges: one obligatorily from São Paulo, four from other States”, and “to request each artist exhibiting to donate one of the works on display to the MAM’s permanent collection”.

It thus became clear that the museum’s main mission for the Panorama was to form the basis for its new collection, as the transfer of its then permanent collection to the USP had left it with only around 80 works, all donated in 1967 by the family of former director, Carlo Tamagni.

As a result of donations and the fee charged (up until 1993) on sales of works, the museum’s permanent collection grew considerably after the Panoramas were introduced. The first edition alone, which included works in various media—painting, sculpture, objects, drawings, prints, and tapestries, resulted in 70 works being acquired for the museum’s permanent collection. These were all by way of donation, since there were still no prizes offered. The catalogue, with an introduction by Oscar Pedroso D’Horta, contained no reproductions, but listed all the works selected.

Starting with its second edition, in 1970, the Panoramas adopted the practice of alternating “different genres of visual art, in the following sequence: I – Painting, II – Drawing and Printmaking; III – Sculpture and Objects”, as Paulo Mendes de Almeida put it, in a document written in 1973. The 1970 edition also saw the introduction of the acquisitions prize. This edition, the first *Panorama of Contemporary Brazilian Art: Painting*, brought together 250 works by 57 artists. It was accompanied by a catalogue with black and white reproductions of one work by each artist. Alfredo Volpi was awarded the *Museu de Arte Moderna de São Paulo* prize, of Cr\$ 20,000, provided by the Federal Lottery. His oil painting *Mastros* [Flagpoles] was subsequently included in the museum’s collection.

In 1971, the first drawing/printmaking Panorama awarded prizes to two artists, one in each category. A series of drawings by Lothar Charoux and a series of prints by Maria Bonomi were acquired for the collection. The 1972 edition, the first to be dedicated exclusively to sculptures/objects, was sponsored by the Caixa Econômica Federal (CEF), which awarded the acquisition prize to Ascânio MMM and Yutaka Toyota.

In 1972, the first paragraph of the regulations was changed to read, “The Panorama of Contemporary Brazilian Art, an exhibition organized by the Museu de Arte Moderna de São Paulo, brings together high-quality modern works of art by artists from all over Brazil, with a view to providing visitors with a comprehensive overview of Brazilian art,” removing the final phrase regarding “providing collectors with a wider range of works to choose from”. The paragraph underwent further changes in the 1980s, reading as follows until the 1993 edition: “The Panorama of Contemporary Brazilian Art is an exhibition run annually by the Museu de Arte Moderna de São Paulo, the aim being to bring together contemporary works by important Brazilian artists”. As of 1995, the regulation ceased to exist.

The most important innovation for the 1974 Panorama, for drawings and prints, was the introduction of educational displays explaining printmaking techniques. Various newspapers of the time commented approvingly on the event. In that year, 452 works by 116 artists were exhibited.

Between 1973 and 1981, prizes for new artists were also awarded by the event’s sponsor, the CEF. *Museu de Arte Moderna de São Paulo* prizewinners during this period were Arcângelo Ianelli, Anna Letycia, Juarez Magno, Franz Weissmann, Rubem Valentim, Wilma Martins, Emanoel Araujo, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Tomie Ohtake, José Alberto Nemer, and Gilvan Samico, whilst those receiving the CEF prize for younger artists were Wanda Pimentel, Danúbio Gonçalves, Luiz Paulo Baravelli, José

Resende, Sérgio Augusto Porto, Takashi Fukushima, Ivone Couto, Jair Glass, Wilson Alves, Ricardo Van Steen, Marco Leoni, Marco Concílio, Marlene Hon, Nicolas Vlavianos, and Emanoel Araujo. In 1978, in addition to the prizes awarded by the CEF, Avatar Moraes received the *Galeria Skulptura* prize.

Up to 1982, a year in which the Panorama did not take place because the building was undergoing renovations, the exhibition was annual, adding substantially to the museum’s collection, thanks to the prizes awarded to artists, and, above all, to the artists themselves, who often donated their own work. The report sent by Diná Lopes Coelho to the museum in April 1969 stated that, at that time, the MAM possessed around 80 works; 13 years later, in 1982, the museum’s collection had already grown to 1,394 works.

In 1983, a year when the Panorama was devoted to painting, the MAM embarked on a new phase, with a building redesigned by Lina Bo Bardi and Aparício Basílio da Silva installed as museum president. That year, the administration of the Panorama was also re-organized: the Art Commission, which until then had had full responsibility for inviting artists, consulted 27 critics from all over Brazil to select the participants. Emilie Chamie developed a new graphic design for the catalogue.

The 1984 Panorama, dedicated to drawing and printmaking, also saw new developments, its name being changed to *Panorama of Contemporary Brazilian Art: Art on Paper*. In this same year, it was also decided that the Panorama of Brazilian Art dedicated to sculpture and objects would from now on be called the *Panorama of Brazilian Art: Three-Dimensional Forms*. The São Paulo State Department of Culture now sponsored the event, and the private sector was also involved in awarding prizes. Chamie’s design for the catalogue, with black and white reproductions of works, envisaged the subsequent inclusion of colored postcards, with images of the prizewinning works printed after the judges made their decision.

Panorama/84, as the event was called in the catalogue, was the first to have a nominated curator, the critic Alberto Beuttenmüller, a member of the museum’s Art Commission at the time, who wrote the introductory text. This edition also included a parallel exhibition of prizewinning works from previous drawing/printmaking Panoramas.

Between 1984 and 1991, with Aparício Basílio da Silva still MAM president, the Panoramas were held annually and organized by the museum’s Art Commission. All the catalogues were designed by Emilie Chamie. The 1989 Panorama was the first to include color reproductions of some of the works on display. Until then, only prizewinning works were reproduced in color, on postcards. As of 1985, each Panorama included a special room paying homage to an individual artist, normally curated by members of the Art Commission.

No Panorama took place in 1992, as the museum was undergoing a reorganization, following the death of Aparício Basílio da Silva.

Between 1983 and 1993, the prizewinning artists were Luiz Paulo Baravelli, Ivald Granato, Maria Tomaselli, Cleber Gouvêa, Carlos Wladimirsky, Renina Katz, Alcindo Moreira Filho, Valquiria Chiarion Hisao Obara, Genilson Soares, Marcelo Nitsche, Abraham Palatnik, Tomoshigue Kusuno, Maria Bonomi, Tuneu, Arthur Luiz Piza, Milton Machado, Ernesto Neto, Osmar Dalio (whose piece was removed from the museum by the artist in 1993), Fernando Velloso, and Hermelindo Fiaminghi.

With Eduardo Levy as president and Maria Alice Milliet as technical director, the 1993 *Panorama of Contemporary Brazilian Art: Painting* was sponsored by Banespa and private companies, and the catalogue was redesigned. It was during organization of this Panorama that the Art Commission decided that the system of alternating media no longer made much sense, given the direction art had been taking in recent years. It also agreed that all media, including photography, video, installations, and new media, should now be included, and a curator invited to

select participants, from this edition onwards. The Panorama would now be staged biennially, allowing time for a more in-depth curatorial project and for potential sponsors to be approached. In 1994, therefore, no Panorama was held.

Once again, it was a Panorama that accompanied the inauguration of new MAM space in 1995, with Milú Villela now installed as president and Cacilda Teixeira da Costa as technical director, marking a new era for the MAM São Paulo and for the Panorama. Curated by Ivo Mesquita and sponsored in full by Price Waterhouse through the Mendonça Law tax incentives, this was the first Panorama of Brazilian Art with paid transport for artists, insurance, a four-color catalogue, an exhibition design by Felipe Crescenti, and a subsequent showing at the Rio de Janeiro MAM. The museum’s new exhibition space, with special lighting and modular panels designed by the MAM technical team, presented works by 35 artists, including paintings, photographs, videos, sculptures, objects, installations, and a video documenting the staging of the play *The Book of Job* by the *Teatro da Vertigem* [Vertigo Theater Group].

Apart from the catalogue, which included an essay by the curator, texts on the artists and color reproductions of one work by each artist, another catalogue, called “Little Panorama,” was produced especially for children by the museum’s education sector. Tours with specially trained guides were also included for the first time in this edition, which awarded the Price Waterhouse – 80 Years Prize to two artists: Carlos Fajardo, whose work was subsequently acquired by the Museu de Arte Moderna de São Paulo collection, and José Resende, whose work was included in the Rio de Janeiro MAM’s collection. Another four artists—Alex Cerveney, Eliane Prolik, Rochelle Costi and Paula Trope—whose works were also acquired by the MAM collection, received newcomers’ prizes.

The 25th edition of the Panorama, in 1997, was curated by the MAM’s chief curator, Tadeu

Chiarelli, and featured 36 artists. The following acquisition prizes were awarded: the Embratel Grand Prize for Nazareth Pacheco (for a two-piece set); the Embratel Prize for a work by each of the following artists: Vera Chaves Barcellos, Iran do Espírito Santo, Edgard de Souza e Tunga; the Embratel Newcomers' Prize for Paulo Buennos and Rosana Paulino (a group of six pieces); two Price Waterhouse Grand Prizes for a set of seven photographs by Mario Cravo Neto and for a set of three paintings by Paulo Pasta; The *Museu de Arte Moderna de São Paulo – 50 Years Prize*, awarded by Banco Itaú for two drawings by Tunga; and, finally, a Special Prize awarded by VASP to the artist Paulo César Pereira (for a set of two sculptures). This Panorama thus awarded more prizes than any previous edition, further expanding the MAM collection.

The exhibition's curator also decided that, owing to the absence of consistent bibliographical entries on contemporary Brazilian art, the catalogue accompanying this edition should include not only a text by the curator, but also other texts, one on each artist, either hitherto unpublished ones or ones had been published previously in catalogues and/or newspapers and magazines. The photographs of the works and the exhibition space were taken while the exhibition was still being mounted, as a way of documenting the works and the process of assembling the exhibition. This Panorama was also accompanied by a children's catalogue and a leaflet with an exhibition guide, written by the curator.

Twenty-eight years after the first Panorama, the MAM permanent collection now contains around 2,500 works by Brazilian artists, almost all of them having been acquired as a result of these events. Thanks to the prestige the MAM São Paulo enjoys in the city and throughout Brazil, various collectors have made generous donations. These include Paulo Figueiredo, who this year [1997] donated around 90 works; Rubem Breitman; the family of José Leonilson; and

Mônica and Vicente Morato, who donated works from the estate of Arthur Octávio de Camargo Pacheco and Maria da Glória Lameirão de Camargo Pacheco. Around 100 works were donated in 1996 alone, many of them by the artists themselves, at the request of the museum's curators. Diná Lopes Coelho's ambition has most certainly been achieved. The MAM is now a museum that is highly respected, not only on account of its museum space and exhibitions, but, above all, for the collection that it possesses.

Why the MAM Worked Out Well

Milú Villela

2001

Over the past six years, the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo]—MAM—has become one of Brazil's most vibrant hubs of cultural activity. Those visiting the museum today can barely imagine that, up until 1994, the museum was passing through a seemingly never-ending crisis, with few visitors, a lack of sponsors, and a constant risk that the permanent collection would be damaged by leaks and termites.

As you walk through the corridors and exhibition rooms today, you see a vibrant and thriving museum. The MAM has found its vocation and become what I like to call a

Milú Villela, *Por que o MAM deu certo* [Why the MAM Worked Out Well], in *Comunicação & Educação*, São Paulo, n. 22, 2001, p. 108–112.

living museum—one that genuinely seeks to promote culture, sustained by a long-term project.

The path by which we have arrived here has not been easy. But the challenge of transforming this institution, created in 1948 by Cicillo Matarazzo, into an example for other museums in Brazil, has been sufficiently stimulating and consistent to enable us to overcome the major obstacles that have stood in our way.

How, then, did we get here? If we could boil it down to the essentials, we could say that the MAM survived and grew at such an extraordinary pace because it professionalized its management structure and fully assumed its commitment to society. From the outset, we started looking at the models adopted by some of the most important museums around the world.

Before we set about restructuring what seemed like a lost cause, we looked at the activities that went on behind the scenes of these major international institutions and took these—as we still do—as our benchmarks. From the Louvre in Paris to New York's MoMA (Museum of Modern Art), before we put the MAM project into action, we learnt to live and breathe the lessons of these meccas of contemporary museum practice.

The lessons that we learned from this immersion in best practice were essential for our endeavor in its early stages and have resulted in a project that is unique.

The mixing of different models made us think that the MAM should be an interdisciplinary space, a laboratory for ideas in the service of the community. And it is towards this community that all our efforts are directed.

To support this basic mission and breathe new life into the museum, we created a structure for attracting sponsors. When we took over the management of the museum, the MAM had very few corporate institutional sponsors. We revised the rules, made the benefits clear, and invested in opening up channels of communication. We went knocking

on doors and managed to put together a group of four sponsors in 1997. The next year, this number had soared to 25. In 1999, we reached 43 and, by 2000, around 50 companies were contributing to the MAM.

Their investment has all been converted into an expansion of museum activities. In 1998, pursuing our multidisciplinary vocation, we set up Educativo MAM [MAM Education], which, as the name suggests, organizes various activities related to education, including free guided tours for public and private schools, senior citizens groups, and institutions in general, courses, talks, shows (Acústico MAM [MAM Acoustic] and Aeroporto MAM [MAM Airport]) and free cinema (Cinemam), presenting cycles of screenings of films by major directors for each new exhibition. The educators, most of whom are full-time members of staff, are young university graduates, including artists, architects, and colleagues with degrees in philosophy, political science, and other subjects.

The success of the exhibitions among the general public and the critics has, in turn, generated prestige and credibility for the museum. Last year alone, the curators mounted 40 exhibitions at the MAM and its various extensions. In 1998, the permanent collection contained 2,551 works. By the middle of this year, the number of items in the collection totals 3,280 works by 881 different artists, including acquisitions, works donated by companies through the Rouanet Law¹, and direct donations from artists.

Since 1963, when all of the MAM's fixed assets (including the permanent collection of around 2,000 works) were donated to the Universidade de São Paulo [University of São Paulo] in order to establish a new museum, one of the symbols of the revival of the permanent collection—and of the rebirth of the museum itself—has been the Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art],

¹ A Federal tax incentive law.

first staged in 1969, its aim being to map out the most significant art currently being produced throughout Brazil.

At first annual and now biennial, the Panorama served not only to put the MAM back on the Brazilian art calendar, but also to help grow its second collection, which started out with only 40 works. This has been made possible by the fact that all prizes awarded during the various editions of the Panorama have involved acquisitions intended to help build the museum's permanent collection.

That is not all. In addition to taking steps to expand the collection, the new management team is also keen to preserve the museum's heritage. It is, therefore, establishing exchanges with other cultural foundations, in Brazil and overseas, to gather the resources needed to work on the recuperation and restoration of works in the collection, a task that aims to preserve heritage that is, above all, public in nature.

We are concerned not only with preserving the collection, but also with expanding the range of temporary exhibitions staged at the museum.

The curatorial approach adopted in recent years has aimed to show the general public exhibitions of Brazilian and international artists representative of the visual arts in the period following the great wars.

In short, the program has, year after year, involved solo shows by Brazilian artists producing work from the 1950s onwards, group shows of contemporary artists—emerging or well-established—and artists from the 20th century international circuit, especially those who use new media in their work.

Examples are exhibitions devoted to Anita Malfatti, José Roberto Aguilar and Miró in 1996; Carlos Zilio, Iole de Freitas, Robert Mapplethorpe and Gary Hill in 1997; the work of concrete artists from the Adolpho Leirner Collection and Latin-American Modernists from the Costantini Collection in 1998, as well as an Anselm Kiefer exhibition; Lygia Clark, Franz Weismann and Raoul Dufy in 1999;

Cildo Meireles, Nuno Ramos and German Expressionism in 2000; and Antonio Dias, Vik Muniz, and Steve McQueen this year [2001].

Extentions

In mid-1998, we came to the conclusion that the museum was starting to feel cramped. The physical space of 3,500 m² available for all activities required a new museum, to accommodate all of the team's many ideas. While waiting for a new MAM, we looked for alternatives. Why not open various spaces to promote our brand name across the city? Through a partnership with Rede Plaza, we made our first steps outside of the museum, setting up Shopmam in the Shopping Paulista mall, where we sold products bearing the museum brand and items produced by Brazilian designers. Although small (the store was only 9 m² in area), the opening of the space gave us the impetus we needed to set up more branches of the museum.

In October 1999, a new partnership would lead the MAM once again beyond the bounds of the Ibirapuera Park canopy, when we opened MAM Higienópolis, with the support of Shopping Pátio Higienópolis mall and sponsorship from Telesp Celular. The site was a listed turn-of-the-century building by Ramos de Azevedo transformed into an attractive arts center in the heart of the neighborhood.

This space periodically hosts free-of-charge exhibitions of contemporary art organized by the museum's team of curators and includes a 'Shopmam' where customers can purchase items that range from avantgarde pieces by the Brothers Campana to authentic traditional Brazilian arts and crafts. The space also runs a variety of courses: in painting; theater for children, adolescents, and adults; using the Internet; and citizens' rights.

In May 2000, sponsored by Shopping Villa-Lobos mall, we launched another successful undertaking, called MAM Villa-Lobos, the first initiative of its kind in the world inside a shopping mall, with a 100 m² exhibition space, a

store, and also a mezzanine for courses. The space has since received a record number of visitors. On weekends, the number of visitors to the exhibitions hits 2,000 per day, proving unfounded the prejudice that some have against a museum within a shopping mall.

In the same month, we also opened an extension in the Nestlé building on Engenheiro Luís Carlos Berrini Avenue. Nestlé invited the museum to participate in a project to provide access to leisure facilities and the arts for the company's 1,500 plus employees. The MAM thus gained a fully air-conditioned exhibition room, next to a fitness center (gym) and a luncheonette. In June, Nestlé opened the space to the general public.

It should be emphasized that all the initiatives launched have been carefully selected. In the case of the exhibition spaces, all the requirements of a modern museum have been met.

Factors such as safety and ambient temperature are always taken into consideration when works of art are involved.

Taking maximum advantage of the main MAM building generated yet another exhibition space: the Projeto Parede [Wall Project]. This project, which was the first of its kind in Brazil, presented work by Brazilian artists specially designed for the space connecting the two exhibition rooms in the museum. Since it first opened, in 1996, other artists have been involved. This year, Paulo Buennos will present his work between January and July, and Nelson Leirner between August and December.

The result of all this hard work has been a constant increase in the number of visitors. In 1994, 9,822 visitors passed through the museum. In 1995, this number increased slightly to 12,970; and, in 1996, shot up to 109,393. Since then, growth has been steady. In 1999, 172,109 visitors came to MAM exhibitions, and, in 2000, we exceeded all expectations, with a total of 341,819.

Reproduction and Democracy: Reflections on the MAM Print Club, Its History, and the Art System

Cauê Alves

2007

It has become a cliché to say that print¹, due to its potential of reproduction, is a democratic means. In the last decades, with the growth of the graphic industry, the offset printing and the new digital media, which made large scale printing become even more agile, the circulation of printing images acquired unimaginable proportions. Could art, by using both its traditional means such as wood print, lithography or metal engraving, and the new media, become really democratic? Is democracy connected to the issue of the number of copies and its reproduction? How important is the democratization of the production means of print throughout this process?

Cauê Alves, *Reprodutibilidade e democracia: reflexões sobre o Clube de Gravura do MAM, sua história e o sistema da arte [Reproduction and Democracy: Reflections on the MAM Print Club, Its History, and the Art System]*, in Cauê Alves; Margarida Sant'Anna (edts.), *Clube de gravura: a história do Clube de Colecionadores do MAM*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007, p. 133-143.

¹ The term print is used throughout the text both to designate the act of engraving as printing and print.

To answer these questions, maybe we should investigate the relationship between art and the industrial culture as proposed by philosopher Theodor Adorno², and also the relationship between democracy and mechanical reproduction as does Walter Benjamin in his famous essay “The work of art in the era of its mechanical reproduction”.³ But, anyway, art couldn't be directly understood as a precise answer and in opposition to this industry. After all, at least since pop art, the cultural industry and the arts are not in completely opposed fields.

The history of the print clubs in Brazil begins with Carlos Scliar and Vasco Prado who, during the end of the 1940s, in Paris, met Leopoldo Méndez, articulator of the *Taller de Gráfica Popular* (TGP) in Mexico⁴. TGP was a workshop of engravers founded in 1937, with the participation of artists such as Leopoldo Méndez, Luiz Arenal and Pablo O'Higgins, all of them having José Guadalupe Posada as their master. TGP produced works with political, social and denouncing themes, always supporting unions, peasant and popular organizations. Leopoldo Méndez explains the effort of his work to “benefit the progressive and democratic interests of the Mexican people, especially in its fight against the fascist reaction”. According to art historian Aracy Amaral, Scliar inspires himself in TGP and “brings to Brazil the idea of the print clubs, which would grow in several states, like Uruguay and Argentina, with similar outlines”.⁵

Nevertheless, the print clubs which were

created here, initially in Rio Grande do Sul, in the cities of Porto Alegre and Bagé, according to Scliar, even if they had these leftist ideas and approached social themes, they didn't play a pamphleteering role,⁶ such as occurred in the Mexican case. To Aracy Amaral, “as there wasn't, in Brazil, a ‘revolution in progress’ in the prints done at the print clubs which were created (Bagé, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro and Recife, Porto Alegre being the only one with a regular routine), the ‘subversive’ aspect was limited to the theme, rural or urban, but always focusing the worker, their work environment, their surroundings, the work itself, and their claims as a class. The prints, though, circulated within a limited circle, of the club members, and not widely, as in the Mexican case, distributed throughout the cities and fields”.⁷ In every case, in the leftist tradition, especially the one of the communist group of intellectuals from Porto Alegre, print, due to its possibility of reproduction, besides making the work of art accessible to a wider public is, most of all, a means of advertising ideas which could contribute to social development. In 1951, the first Print Club among us served to finance the magazine *Horizonte*, which carried the positions of the leftist intellectuals against the participation of Brazil in the Korean war, against the atomic bomb and for the Peace Campaign.

It will only be in 1986,⁸ with the support of many artists and under the initiative of Maria Pérez Sola, who had got contact with the *Club de La Estampa* from Buenos Aires during the

1960s, that the MAM Club of Print Collectors will be founded. The club is created on the year following the creation of the museum's Graphic Arts Department.⁹ Especially during its first years, the Club was essential for the maintenance of the Department activities.

The MAM Club starts its activities at the same time in which the political opening and redemocratization of the country begins, after twenty years of military dictatorship. Its main goal, before any attachment to some political or ideological ideas, was to stimulate collecting and nourish artistic production. All the artists who were invited should edit the print at the museum studio. The first artists to have copies donated to the Club were first and foremost heirs of the modern art “tradition”. The prints comprehended themes connected to labor, even if with a certain lyricism, such as the work of Mariana Quito, and abstract compositions by Luiz Áquila, passing through the still life of Arriet Chain and the experimentations of Norberto Stori and Ivald Granato. There was never in the Club a determined line giving privilege to one or another trend, since the beginnings the works were close to lyrical abstractionism and constructivism, such as Fayga Ostrower and Renina Katz or Odetto Guersoni and Emanuel Araujo. Little by little, the artists who didn't have print as their prior field of research, such as Daniel Acosta and Rubens Mano, among others, were invited to integrate the Club and try it.

But it was in 1996, after Pérez Sola left the museum and there were changes in the

presidency and the administration, already under Tadeu Chiarelli, that the Club changed its orientation more substantially. Interested in updating the museum with the discussions of the contemporary scenario, in which there was a questioning for the very definition of print, MAM assumed the role of a laboratory and a center of experimentation. For having ended the print studio and the Graphic Arts Department, the museum started giving total freedom for artists from the new generation to develop works that surpassed the limits of language. With it, MAM's Club not only searched for new production solutions of the works as it also enabled the development of the educational department of the museum, diversifying the activities of the studio.

Photography, among other technologies, matched with the traditional techniques, allowed for the elaboration of a hybrid and widened notion of print, which ultimately tends towards the multiple. Since then, the Club has given priority to a problematic view of the definition of print within contemporary art and, therefore, has continued to stimulate a production which gives privilege to the discussion that the work creates and the meanings it may acquire, more than the technical knowledge.

MAM's Club, a late heir of modernism, appeared in Brazil further away from the radical experimentations through which art goes during the '60s and '70s. Throughout this period, several investigations were carried out on subjects such as the participation of the viewer, the dissolution of the barriers between the languages and the fusion of dance, body, music, architecture, print, object, installation and performance. Instead of being concerned with the final product [the finished work], the focus of interest of many artists becomes the process. Art starts being growingly understood as an open possibility and a non-specialized field of culture. Most of all, for the meaningful part of the vanguards of the '60s and '70s, every man could be an artist and, for this to happen, it wouldn't be

2 Adorno, T. A indústria cultural. In: Gabriel Cohn (ed.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

3 Benjamin, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

4 The TGP continues to be a reference for contemporary artists. In 2002, in Argentina, after the economic crisis that generated several conflicts and protests, a group of artists, Magdalena Jitrik, Mariela Scafati and Diego Posadas, inspired in TGP, founded the *Taller Popular de Serigrafía*.

5 Amaral, A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

6 In 1959, Mario Pedrosa clearly assumes a position concerning this trend of political art: “Up to some years ago, marxist communists always spoke about the ‘social mission’ of art and then they fell out of the artistic realm, complaining about artists who ‘expressed the problems of their time’, who ‘reflected the social drama of their period’, etc. The result of these common places, these stereotypes, could only become what it did: bullshit and repulsive submission of the artist to the State, to the dictator and the death of artistic creation with the death of the freedom to create.” In: Otilia Arantes (ed.), *Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 113.

7 Amaral, op. cit., p. 177.

8 A first version of the print club was done having Maria Pérez Sola among its founders, at the Núcleo de Gravadores de São Paulo, NUGRASP, which worked during the end of the 1960s, on the third floor of the Biennial building, in São Paulo.

9 The opening poster of the Department of Graphic Arts of the Museu de Arte Moderna de São Paulo was based on the print of the series *Macumba*, 1955, by Lívio Abramo, done by Maria Pérez Sola and Antonello L'Abbate.

necessary to master any specific group of techniques or specific materials.

One way or another, for the best artists, technique never precedes the work. On the contrary, it's the work itself that will demand a technique that the artist will utilize. In many cases, and this is all the more common, the artist does the project of the work and designates an expert for its execution. After all, it's not necessary for one to be an expert in computers in order to produce a digital print, for instance. Nevertheless, at the same time in which technique is no longer so relevant for contemporary art, its primacy seems to return from the back door. It is relatively common in critical texts or in artists' speeches, the attempt to clear out the complex and hybrid procedures for the execution of the work. Such an emphasis given for the newness of the means or the support, in some moments, tends to become the very purpose of the work. Analogously, a print would be so much more updated or "contemporary", the more recent and innovative would be the means utilized for its execution and printing. The new, as a value in itself, turns obsolete any print that uses traditional techniques, excluding it from the field of contemporary art and transforming it, contradictorily, into a hostage of technique.

It's in the second half of the '90s, about ten years after the creation of the Club, now with a more structured MAM, that artists who appeared in the '80s will be invited to participate, such as Ana Tavares, Cláudio Mubarac, Daniel Senise, Fábio Miguez, Leda Catunda, Mônica Nador and Nuno Ramos, already in a more mature period of their artistic productions. They were called along with renowned artists such as Regina Silveira and Evandro Carlos Jardim, two names which are essential for the history of art and the development of print in Brazil, both because of their artworks, and their activities in research and teaching. Though the '80s, in general, were recognized in most of the world as a politically conservative period, the artists who started their production during this period did works in which

they expressed little or no concern to enhance the specificity of print in contemporary art. The artists, for a long time, had already abandoned any modernist research on national identity or on the uniqueness of Brazilian art within the international context. Participative games (Regina Johas), mirrors (Valeska Soares), objects that question the distant and holy relationship we establish with art (Elias Muradi) and investigations between visuality and sound experience (Mario Ramiro), are among the propositions recently edited by the Club.

After a period of deep experimentations, which included works by some of the best Brazilian artists in the Club, and especially after Tadeu Chiarelli left the head of curatorship, but mainly after 2004, MAM, addressing a request of the collectors themselves, started printing prints that are away from the three-dimensional objects, as had been the works by Iran do Espírito Santo, Sandra Cinto, Mabe Bethônico, Dora Longo Bahia, Marco Paulo Rolla and Jac Leirner. Nevertheless, the Club never stopped investing in works that reflect current questions and that investigate their own limits, either by inheriting issues from painting, as is the case with Cássio Michalany, Fábio Miguez, Hélio Cabral, Karin Lambrecht, Paulo Pasta, Sérgio Sister, Tomie Ohtake and Vânia Mignone or by unfolding issues of their own research as is the case with José Damasceno, Cildo Meireles, Laura Vinci, Waltercio Caldas, Marepe or Antonio Dias.

Currently, MAM's Print Club, besides stimulating the artistic production, intends to collaborate with the formation of a taste for contemporary art, no matter how heterogeneous and multiple it may be.¹⁰ The Club, for many of its members, represents the first step towards

¹⁰ Today, MAM's Clubs (photography and print) work as follows: five artists a year are invited by the curatorship. Each artist donates a project to the Club, which covers the expenses of production and returns ten copies to the artist. Two copies of each work join the collection of the museum and one hundred is distributed among the members who pay monthly fees below the market value of the works.

the formation of a collection and the opening for a closer contact with art. Besides that, actions of MAM's Contemporary Nucleus has stimulated the continuity of its members' collections outside the Club.

During the existence of MAM Club, print has made a remarkable progress in the system of art. The print is no longer restricted to the calendar pages, in other words, it is no longer seen as a simple poster or reproduction sold in frame shops and starts acquiring more value in the cultural environment and respect in the art market. There is a valuing of print in the market from the moment it represents no longer a domain of pure technique, still considered in Brazil as a "minor art," and starts being understood as a field of production that can equally face other forms of expression.

As a stimulator of collectionism of contemporary art, the Club considers it essential, as a fore principle, for the aspiring collector to like art, visit exhibitions frequently and read about art history for sheer pleasure. This is advisable so, little by little, they make their own bets, without necessarily counting with the Grant of MAM's curatorship. Art, more than a luxury article or a financial investment, still owns an immanent value. Especially because all financial investments are more liquid than works of art: these, nevertheless, may generate, in the long run, more profit than any other form of investment.

At least since the Renaissance, art detains some symbolic attributes related to power. Part of this power is due to its exclusiveness, something which print, due to its reproduction aspect, maybe didn't have. The most precious thing in the line of action of the Club is the fact that we do not only deal with individual actions on the part of the collectors. It is not the kind of action which, through a market and speculative game, tries to change the ways of art history. On the contrary, it is a group that delegates to the museum the responsibility of forming a collection and a collective memory, meaningful and representative, which is multiplied into dozens of others: each member's

collection. It is not the case here of defending the Print Club as the only way out facing the impositions and the chaos of the market regarding the art system, but of recognizing it as a privileged instance of action within this system, once it comprehends both private collections and the collection of the museum and the activity of the curators. In this sense, the action of the Club, since the beginning, was careful, but wide, inviting artists from different trends, groups and parties. The criterion that orients the Club's curators, most and foremost, is the quality of the works of the guest artists.

As we all know, within the art system, besides the museum, the collector has an important role in stimulating the production. Though the art and the impulse for the production of works are always prior to the system and do not depend on public acceptance and reception of the work, the collector and the art market provide financial resources that may be determining for the continuity or not of an entire work. Besides, the collector, along with the galleries, the media, the curators, the editors and the institutions such as museums, cultural centers and universities, helps establish, more than the economic value, also the cultural value of a work, which is impossible to consider separately today. One interferes in the other directly, and, therefore, all the instances of the system act for the value of a work. Nevertheless, each field has its own role and, no matter how naive this position may sound, the market should not occupy the place of the art critic and the curators, concerning the attribution of quality and the formation of public collections and museums. But, as the economic power tends to prevail, the collector still has a large responsibility. There are not few private collections that have later become public, it is enough to look at the history of our museums.

Nevertheless, it is not because print is easy to reproduce or for its importance in forming new art collections that may one day become public, that it should represent a democratic means by definition. If print, for its reproduction

feature, allows for a wider circulation, the notion of democracy presupposed in this statement is very tight. It is facing the idea of a political system, which actions address public interests, committed with equality, justice and the impartial distribution of power among all citizens within the principles of legality. To affirm, today, after pop art and all the political and social transformations through which the world went from the '60s onwards, that print is a democratic means may reveal confusion between democracy, communication, technique and the cultural industry. As if the symbols of our culture could be widely and unrestrictedly consumed. The liberal way, also in art, generally led to the world and the system in which we live today which, despite the progresses, is still little democratic in the very sense of the word. On the one hand, in the more leftist attempts of approaching art to the people. Despite its democratic ideas, print, before being produced by the public, should be taken to them to make them conscious or to convey a social message. And this may have been one of the reasons for its defeat regarding the social transformation it aimed at. Currently, even for the artists who act critically regarding the art system, it is impossible to remain at its margins: it tends to always swallow everything. After all, where are these margins today? What exists may be a multiplicity of small local systems which, in one way or another, are interconnected and related among themselves. Any artist that produces and exhibits works on the street, in public or private museums, galleries, or even in his own studio, ends up participating, be it involuntarily, of the art system.

In this sense, the reflections Espaço Coringa raised for the Club, in 2006, seems to be important. It is a print full of ambiguities

and maybe that is where most of its qualities remain. It is the heir of a TGP production and also integrates the contemporary art system and collectionism. The work had a huge amount of copies, extrapolating the circulation of the editions usually designated to the members of the Club. At the same time that it investigates the "possibility of communication today",¹¹ the work starts from records of several collective actions done on the streets, to "critically approach the media and the producers of this media".¹² In this work, but not only in it, the role of the Club collector as a stimulator, donator and participant is emphasized. In it, the collector buys not only one print, but, beyond his private collection, he provides the publication and distribution of the work.

The collector, as a patron of art, should not attribute to the State the economic responsibility and the costs of cultural and artistic activities. With this in mind, the collectors of the Club assume the risks and the profits of having, in their hands, works of art that belong to the collection of the museum. In Brazil, lasting initiatives such as the Club's are rare, which shows that, besides being well structured, it has a cultural relevance, either contributing to the formation of art collections, or to the debate on print and other arts in general.

For the production of this text, I counted with the invaluable collaboration of Felipe Chaimovich, Maria Pérez Sola, Margarida Sant'Anna, Miguel Chaia, Tadeu Chiarelli, and Thais Rivitti, to whom I thank sincerely.

¹¹ Sentence from Espaço Coringa's signed letter, that works like a textual representation of the project to the MAM's Print Club.

¹² Idem

The Curator's Role, the Museum of Modern Art of São Paulo, and the Group of Curatorial Studies

Tadeu Chiarelli

2008

More often than ever the general public is unaware of the fact that art exhibitions spring from a conceptual design and implementation plan that involve people from the most different fields of endeavor, ordinarily working under the curator's supervision.

In theory, curators are responsible for the exhibition concept, artwork selection, exhibition layout, wall color, lighting project etc. However, to successfully implement their ideas in the exhibition area, curators must engage in intense dialogue with their contacts at the institution hosting the show so as to ensure the feasibility to present their projects in the available space.

Actually, not all curators carry out analogous curatorial tasks. In principle they form two groups: curators of museum collections (ordinarily professionals with university-level

Tadeu Chiarelli, *As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos de Curadoria do MAM [The Curator's Role, the Museu de Arte Moderna de São Paulo, and the Group of Curatorial Studies]*, in Felipe Soeiro Chaimovich (ed.), *Grupo de Estudos de Curadoria: exposições organizadas em 1998 e 1999*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 13–19.

training in museum studies and/or theory of art), and independent curators (ordinarily professionals with specialized training in art history and/or art criticism, who set up special exhibitions unrelated with the museum or art institution collections).

In the first case, if the museum houses a relatively small collection, its staff includes a chief curator that sometimes doubles as conservator in their task to preserve, study, show, and expand the existing collection. Then, as the collection gradually grows, the need arises to employ curators to undertake the study, research and conservation of the museum collection, and to organize the institution's exhibition program. Depending on their specialized training, these curators are assigned specific areas such as painting, sculpture, drawing etc. Up to the 1970s the word "curator" was essentially used to designate an occupation that dealt strictly with museum collections.

Most certainly, curatorial projects of temporary exhibitions such as biennials, commemorative events etc. were carried out by individuals known as show "organizers" or "managers", who were hardly given any visibility. In more recent years, however, the creation of "blockbuster" events that at each new edition grew more impressive for their spectacular, dramatic settings and large quantity of works in display has conferred increasing visibility on guest curators. On occasion this visibility has gone as far as to outshine works and artists being shown. In the beginning of the 1970s, oftentimes a curator's "label" (their generic and bombastic concepts, particularly unique layout and set design, etc.) drew greater attention than the actual artwork exhibits.

This soaring popularity of the independent or guest-curator figure resulted mostly from a synchronous historical moment which various practices in the art world (including the museological and museographic conventions established in modern times) were being challenged by artists, historians, and scholars.

In the second case, this environment, where apparently “eternal” values seemed pulverized, became suddenly a territory open to a number of individuals lacking professional training not only in museum studies, but particularly in art history and theory. As it turned out, these individuals brazenly ventured into exhibition design and production, becoming self-proclaimed “curators” overnight. Due to both, the transformations that then took place in the art field and the lack of objective evaluating criteria to combat them, the art circuit allowed the emergence of these “venturesome curators” whose common goal was to become as famous, or even more famous, than artists themselves.

To date in Brazilian and foreign art circles these pseudo-experts continue to operate and to degrade, with their reckless attitudes, the dignified standing of a veritable curator. Notwithstanding, the current situation of curatorial projects is not so despairing. Simultaneously with the materialization of these adventurers, a number of professional curators also appeared in recent years that, based on their knowledge of conventional curatorial guidelines, have been introducing innovations in the layout design and, principally, the conceptual programs their exhibitions.

Despite the changes they have ushered in the contemporary art exhibition scene, these pros have bore in mind that the most distinctive feature of a show must be the quality of the artworks. Consequently, it is up to the curator to provide the necessary conditions for the public to discover new forms of viewing artworks re-contextualized in explicit realms. The advent of this new generation of curators imbued with professional awareness is a significant achievement for the art circuit, without any doubt.

In Brazil the independent or guest-curator figure was introduced in 1980, when the Fundação Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial Foundation] auspiciously summoned Walter Zanini to curate the 1981

Bienal Internacional de São Paulo [São Paulo International Biennial]. Zanini, who holds a bachelor’s degree in art history, had been director of Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) [Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo] from 1963 to 1978. He contributed to the Bienal Internacional de São Paulo, that in 1981 and 1983 presented two of its principal editions under his direction, the same curatorial expertise he had displayed at MAC-USP.

While parting with the traditional mode of representation composed by national delegations, Zanini based on language analogy the design of the 1981 and 1983 Biennial editions. Accordingly, visitors watched a rendition of contemporary art where geopolitical divisions were replaced with poetic territories established with keen shrewdness and sensibility. However, not for a moment this conceptual change placed artworks in secondary plane. On the contrary, Zanini’s accurate though discreet criteria served mainly to restore the supreme importance of the artwork display.

Whereas Zanini’s performance as guest curator of the 1981 and 1983 São Paulo Biennials not only served (and still serves) to set guidelines but also doubled as antidote for certain curatorial notions his tenure as director of the Museu de Arte Contemporânea constituted an example of a situation typically found in Brazilian museums to date: the assignment of both curatorial and administrative functions to a same individual. If in the “heroic” age of Walter Zanini’s tenure as director-curator of MAC-USP he was capable of brilliantly performing his double role, the current reality of the art circuit demands that museums divide these functions among their staff members. Therefore, as the roles assigned to staff members become more and more complex and time-consuming, thus demanding professionals with specialized training and full-time dedication, Brazilian museums face the urgent need to review their organization and separate their administrative

and curatorial departments. Ever since it was founded in its first location in 1948, the Museu de Arte Moderna de São Paulo [Museum of Modern Art of São Paulo] has had its curatorial tasks assigned to a “technical director” and its administrative issues, to the museum’s president and their respective staff.

At MAM, in the past, the technical director undertook the responsibilities directly related to the functions of museum curator and cultural programmer. In other words, the technical director was assigned not only the management of the museum collection (conservation, research, collection building and exhibition), but also educational activities such as special programs, lectures, courses, workshops, recitals, theater performances, etc.

In 1996, when the position of technical director was substituted with that of chief curator following the creation of the Curatorial Department, a new and more streamlined organization was designed for the museum. According to the new organizational structure, all functions previously assigned to the technical director were distributed among specific sectors of the Curatorial Department that, thanks to their greater autonomy, further intensified the museum’s activities. The creation of the Curatorial Department and subsequent distribution of cultural activities to different sectors allowed for the first time in the museum’s history the design of bold projects focusing the conservation, expansion, and display of the MAM Collection. Following the employment of conservators, restorers, and other professionals with specialized training, the Curatorial Department began by undertaking the complete survey and automated register of the existing collection. Next, the museum applied for a Fundação Vitae grant aiming the partial restoration of its collection of works on paper. The grant was awarded and the approved project carried out in 1998.

Concomitantly with the tasks of register updating and automation, and collection restoration, MAM adopted an acquisition policy that consisted of soliciting artworks from artists,

collectors, and businesspersons, so as to fill in large gaps in the collection. As a result of this organized activity, between 1996 and 1998 no less than 492 new artworks were incorporated in the collection, expanding it by 20%.

In 1998, MAM submitted to the Ministry of Culture a program designed to expand its collection with money from government and/or private sources benefited by tax-incentive laws. Pending approval of this program, a number of artworks will be incorporated in the museum collection in 1999 that are fundamental for the understanding of Brazilian contemporary art.

It was within this context of comprehensive political reformulation of the collection that ideas came up to significantly increase the visibility of MAM’s artworks in São Paulo and in Brazil. The first proposal was to set up a Research Division to study and document the history of both the museum and its collection. An institution such as MAM whose mission is to secure a definitive place in the Brazilian artistic and cultural scene must necessarily have in-depth knowledge of its roots, its history, and the history of its collection.

The creation of this Research Division permitted the increased quality of information published in MAM catalogues, and the project design of *Revista do MAM*, a house-organ destined to communicate museum activities and singularities of its collection.

In turn, the large public interest in the collection and the objective to render it even more visible prompted the museum curator to propose the formation of a Group of Curatorial Studies having the MAM collection as its main research subject. The idea was to eliminate once and for all the possibility of showing the collection in a “bureaucratic” manner without challenging certain questionable concepts of Brazilian art, or without daring in terms of exposing results of museum studies. In the case of an institution focused on contemporaneity, such as MAM, it was necessary that the proposed curatorial team gathered individuals with different art training who viewed the collection from different

vantage points, addressed Brazilian art with different professional approaches, and offered new possibilities for the interpretation of 20th Century Brazilian art.

At the creation of the Group of Curatorial Studies, its primary mission was to turn the museum and its collection into labs or mills for the engendering of new guiding concepts and prospects for understanding modern and contemporary Brazilian art. On the other hand, the team's young scholars of contemporary art were to bring to the museum the prevailing issues of the contemporary art scene at the same time that they shared in the museum's everyday life. Their presence was to aggregate to the institution a dynamic drive that would greatly help to characterize the Museu de Arte Moderna de São Paulo as one of the most active and cooperative museums in Brazil.

The Group of Curatorial Studies had a hybrid nature from its inception. Presently the group is formed by young professionals to undertaking curatorial tasks and related activities at MAM (Rejane Cintrão and Ricardo Resende), independent curators (Regina Teixeira de Barros, Felipe Chaimovich, and Marcos Moraes), and Helouise Costa, a curator at MAC-USP.

From the beginning, the Group of Curatorial Studies' periodical meetings held at MAM addressed everyday topics of the museum routine including curatorial tasks, educational activities, exhibitions, and relations with guest curators.

To the independent curators in MAM's team this closer contact with the institution's routine has allowed a greater understanding of their own occupation, particularly in their relation with an institution committed to the recovery of its place in São Paulo artistic and cultural scene. In turn, the possibility made available to MAM curators to share their concerns with independent peers served to further expand their range of action and pursue problem-solving strategies.

The exhibitions designed and organized by members of the Group of Curatorial Studies in the first half of 1998 were highly significant for

both MAM and the Group itself.

In a museum lacking effective show tradition such as MAM, the Group of Curatorial Studies was forced to devise the appropriate space and time to display artworks that, as previously mentioned, were meant to instigate other interpretations of MAM collection. As result, in the first half of 1998 the Group of Curatorial Studies organized six different exhibitions that were true "guerrilla raids" carried out in the course of a two-month period.

Medidas de si [Self-measurements], the exhibition curated by Felipe Chaimovich, proposed an investigation on the more recent São Paulo art production, focusing on works of young artists whose own bodies provide parameters for their output. Actually, this issue aroused from Felipe Chaimovich's particular interest on contemporary Brazilian art. Given their recent dates, most art-works shown at this exhibition were not taken from MAM collection.

Da arte de expor arte [On the Art of Showing Art], curated by Rejane Cintrão, was the second exhibition of the series. Its conception sprang from research conducted by the curator who is presently working on her master's thesis about turn-of-the-century art show design in São Paulo. For the event where she showed female portraits that belong in the MAM Collection, Cintrão designed a layout inspired by art show displays in the early 1900s.

O colecionador [The Collector], curated by Marcos Moraes, was the third "guerilla raid" equipped with works from the MAM collection. Moraes, who has been deeply absorbed in researching the roots of this collection, designed his exhibition with works donated to the museum by important São Paulo collectors. Ultimately the exhibition offered an appropriate overview of the origins of the MAM collection.

O suporte da palavra [The Support of the Written Word] curated by Helouise Costa was the fourth exhibition. In her early incursions into the MAM collection, the curator became aware of the significant number of artworks in which the written word often lost its semantic function to operate only as artistic element.

Based on this finding, Helouise Costa designed an exhibition gathering highly emblematic artworks (as, for example, a few significant monotypes by Mira Schendel) and a few other works of the MAM collection that are seldom shown.

Given his position as exhibition coordinator at MAM, Ricardo Resende has in-depth knowledge of the MAM collection. His exhibition *A gravura como escultura* [Engraving as Sculpture], featured engraving dies conserved at the museum side by side with works that discussed the more canonical values of traditional engraving (its two-dimensional nature, for example). The show clearly exposed the subtle borderline that separates the concepts of die and print work. Moreover, by enhancing the artistic meaning of old dies rarely viewed as artworks themselves, the exhibition reappreciated the MAM heritage.

Talking advantage of the fact that artistic concept of landscape rendered in Anselm Kiefer's unique poetics was being shown at MAM's Grande Sala, Regina Teixeira de Barros curated the exhibition *A paisagem urbana contemporânea no acervo do MAM* [Contemporary Cityscape in the MAM Collection] of selected works showing interpretations of city scenes by 20th Century Brazilian artists.

These six exhibitions demonstrated that the MAM Collection doubles as a lab capable of emitting new meanings for Brazilian art. At each new exhibition the potential of this lab is further enhanced by the serious intent and conceptual creativity of Curatorial Team members.

In no time the news of activities carried out by the MAM Group of Curatorial Studies echoed in other institutions. In the first half of 1998, for example, the Instituto Itaú Cultural proposed to take the exhibitions held at MAM on a tour of its galleries in Campinas, Belo Horizonte, and Penápolis. Their respective curators always presented these visiting exhibitions and lectured on the curatorial concepts that animated their show designs. At the same time that these exhibitions forced curators to adapt their original layout designs to different

venues, they exposed the MAM Collection to a greater viewing public that otherwise would not have access to the artworks displayed.

Following the series of exhibitions, curators felt the need to delve deeper into their research of curatorial history—a history that becomes one with that of museums.

Simultaneously with discussions meant to generate future art shows designed and produced by members of the Group of Curatorial Studies, in 1999 these curators intend to further their research on the 20th Century São Paulo art circuit and attain a more clear vision of the context in which they belong. The MAM's Group of Curatorial Studies is well aware of the territory in which it operates. This awareness confers on the team the conditions to review the MAM exhibition policy and get ready to show in the upcoming new millennium.

A Museum for All

Daina Leyton

2008

The Igual Diferente [Equal Different] program was born out of the concern of MAM's team through ongoing reflection on the museum and its mission: Which sectors of the population consider the museum to be a world that really belongs to them? How can we change this?

Daina Leyton, *Um museu de todos [A Museum for All]*, in Daina Leyton; *Educativo e Acessibilidade – MAM* (edts.), *Programa Igual Diferente, v. 1* [Equal Different Program, v. 1], São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015, p. 8–16.

Vera Barros, who coordinated MAM's Education Department along with Carlos Barmak, recalls the initial intentions and first steps taken:

"Iguale Diferente emerged as the first course of a program forming part of the overarching Education Project that aimed to show that all forms of knowledge are legitimate and that differences do not necessarily entail inequalities, along with other principles. The idea was not only to include people with physical, cognitive, or sensory limitations in the life of the museum, but also to acquaint the museum, as an institution—its staff, students, and visitors—with the world of these people. We had to rethink the museum and to take measures to turn MAM into a museum that is truly for all, in order also to achieve this inverse inclusion."

The initial step in this direction was taken with the *Prática Artística Paratodos* [Art Practice Forall] course designed for adolescents with motor-neuron disorders and anyone else interested. The teachers who coordinated this course were Álvaro Picanço and Paulo Pitombo, and it formed part of MAM's 1998 program of open courses. To enable these students to produce art, new creative research was conducted. The positive impact of this experience led MAM to seek partnerships with mental health and special education institutions, and those that provide specialized services for people with disabilities. The aim was to bring to the museum people who, for various reasons, find themselves excluded from the world of culture and the arts, whether because they are socially or economically underprivileged, or because they have some disability or other special need. To make the courses truly accessible to all, they had to be free of charge, and MAM then started to garner the involvement of public and private initiatives. New courses were created, adapted to the profile of each group of students, and this is how the Iguale Diferente program was born.

The program went on to count on the pedagogical coordination of Marisa Szpigel, who added ongoing planning sessions and pedagogical evaluations. The courses were taught by artist-teachers who both produce and conduct research into art. Experience or knowledge of medicine, rehabilitation, or special education were never required. For this, we would later receive assistance from others involved (the technical staff of partner institutions who accompanied the lessons and the family members of students), from whom the artist-teachers, owing to their lack of knowledge of the limitations of the participants, received great support as they did from the students. The potential of impact of these actions were ever clearer, and, to assure the ongoing growth of the program, Ana Maria Gitahy became its coordinator in 2001.

On various occasions the activities of Iguale Diferente have been described by visitors and other interested parties as therapy, or social inclusion. Although inclusion and therapeutic benefits may have been one of the results of our actions, they were not the main objective, but rather by-products. The aim was to enable each student to develop his or her own trajectory as an artist, encouraging independent development of creative potential. Over time, the courses came to be open to anyone interested in the subject matter. This posed new challenges. Some of our students had been living in psychiatric hospitals for long periods and the institutionalization had left them with serious side effects. Three of our students, for example, came to the museum with the nickname Jane Doe, because their identities were unknown. Diagnosed as deaf and incapable of speech, nothing was known about them, or of any friends or close relatives. The clash of social realities occurred within MAM's Chico Science Studio.

Another challenge was to create a way of ensuring fluent communication between the teachers who could hear—who, at that time, did not know Brazilian Sign Language

(Portuguese acronym Libras)—and a group of deaf adolescents who arrived at the museum to learn about modern and contemporary art. Such situations required that the body of the Iguale Diferente team members be open and prepared, to ensure that the various people involved were able to understand the wealth of possibilities provided by diversity and to pave the way for new forms of communication and ways of relating to others. The form the course would take was decided taking into account the peculiarities of each group of students, and we worked constantly to build a positive environment in which trust and affection could be established, and the artistic proposals, developed. Sensitivity training sessions for the museum team as a whole were also necessary. As staff members, even those from areas that did not work directly with the public, came to understand the scope of the work and its capacity for social transformation, more people took on the idea and got involved, and the whole museum was infected by a rich spirit of diversity.

It also became clear that there was an urgent need for investment, on our part, in the autonomy of students. We needed to create the conditions in which they could choose the course they enrolled for on the basis of their interest in the subject and not simply because transport was available to that particular location. Measures were thus taken to build ties between students and the museum. The development of the creative process of the program participants was accompanied and shared by their colleagues and teachers. Research at the museum library and visits to exhibitions were encouraged. Iguale Diferente program students received stipends to attend paid night classes. Each participant thus experienced a growing feeling of belonging to the museum and was inspired to visit other cultural centers, breaking out of their restriction to the routines of treatment and rehabilitation.

Dissemination and publicity were also important developments that strengthened

the social impact of the program. Articles, lectures, academic research, and exhibitions of students' works in public spaces brought the daily work of MAM's studio to society at large. We believe that these activities may also have encouraged the development of activities accessible to a diverse public in various Brazilian museums and cultural centers, revealing the need for public and institutional policies that ensure access to the arts.

The presence of the Iguale Diferente students, who gradually became involved in all MAM activities, led the museum to rethink its architecture, communications, staff structure, and programs. An Accessibility Department was subsequently set up to work with all museum activities to eliminate physical, sensory, intellectual, or symbolic obstacles. The program continued uninterrupted year after year. On various occasions recognized as an innovative proposal with significant social impact, the program gained eleven awards, including first prize for education in museums.

The complexity of this unique and multiple work, which develops new methods and forms of communication to ensure that all have the same learning conditions and opportunities to enjoy art, was accompanied by great simplicity. The openness and integrity of the people involved in the educational activities made a crucial difference in ensuring connections were formed between various different viewpoints, thereby revealing the capacity to connect to worlds that may be considered far removed from one's own. Difference is brought out and multiplied, broadening connections and modes of communication. We now understand that we are all equal, because we are all different.



MAM São Paulo: setenta e cinco anos de história
[Seventy Five Years of History]

realização [production]

Museu de Arte Moderna de São Paulo

organização e pesquisa [organization and research]

German Alfonso Nunez
colaborador [contributor]
Pedro Nery

textos [texts]

Aparício Basílio da Silva
Arnaldo Pedroso d’Horta
Cauê Alves
Daina Leyton
Diná Lopes Coelho
Elizabeth Machado
Frederico Moraes
Geraldo Abbondanza Neto
Geraldo Ferraz
German Alfonso Nunez
Jayme Maurício
Leonor Amarante
Lina Bo Bardi, André Vainer e [and] Marcelo Ferraz
Lourival Gomes Machado
Luís Martins
Luiz Ernesto Kawall
Luiz Seráfico
Maria Eugênia Franco
Maria Rossi Samora
Mario Pedrosa
Mário Schenberg
Milú Villela
Oscar Pedroso Horta
Oswald de Andrade
Paulo Mendes de Almeida
Ricardo Resende
Rejane Cintrão
Sérgio Milliet
Sheila Leirner
Tadeu Chiarelli
Wolfgang Pfeiffer
Yolanda Pentead
Yvonne Jean

projeto gráfico

[graphic design]
Paulo Otavio –
POG Arte, Design
assistentes [assistants]
Robinson Pereira
Daniela Di Giovanni

coordenação editorial [editorial coordination]
Renato Schreiner Salem

assistência editorial [editorial assistance]
Gabriela Gotoda

produção executiva [executive production]
Erika Hoffgen
Ana Paula Pedroso Santana

tradução para o inglês [English translation]
Paul Webb
exceto [except]:
Noemi Jaffe (p. 365–370)
Maria Eugênia Mourão (p. 371–375)

transcrição, revisão e preparação de texto [transcription, proofreading and text preparation]
Maurício Ayer (coord.)
Roberta Mahfuz
Stephen Rimmer
Dominique Bennett

fotos [photos]
Autoria desconhecida/Acervo Biblioteca Paulo Mendes de Almeida — MAM São Paulo (p. 41 abaixo [bottom], 115, 117, 154, 155 acima [top])
Autoria desconhecida/Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo (p. 39 abaixo [bottom], 69 acima [top])
Autoria desconhecida/Instituto Bardi / Casa de Vidro (p. 116)
Autoria desconhecida/Revista Manchete (p. 68)

Bubby Costa (p. 155 abaixo [bottom], 187 abaixo [bottom])
EstúdioEmObra/Instituto Bardi / Casa de Vidro (p. 153 abaixo [bottom])
Everton Ballardin (p. 188 acima [top])
Henri Ballot/Acervo Instituto Moreira Salles (p. 40 abaixo [bottom])
Instituto Bardi / Casa de Vidro (p. 153 acima [top])
Joel Maia/Acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, Coleção Última Hora (p. 41 acima e ao meio [top and middle])
Karina Bacci (p. 188 ao meio e abaixo [middle and bottom])
Leo Trachtenberg/Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo (p. 39 acima [top])
Marcel Gautherot/Acervo Instituto Moreira Salles (p. 69 abaixo [bottom])
Márcia Zoet (p. 187 acima [top])
Peter Scheier/Acervo Instituto Moreira Salles (p. 67)
Renato Parada (p. 189 acima [top])
Romulo Fialdini (p. 189 abaixo [bottom])
Thomaz Farkas/Acervo Instituto Moreira Salles (p. 40 acima [top])

impressão [printing]
Ipsis

agradecimentos [acknowledgements]

Alexandre DaCosta
Ana Clara Guerrini Schenberg
Ana Helena Grizzotto Custodio
Ana Luisa Chafir
Ana Luisa Martins
Ana Luiza Mattos
André Vainer
Arquivo do Distrito Federal
Arquivo do Estado de São Paulo
Beatriz Kawall
Bianca Mandarinó
Biblioteca Paulo Mendes de Almeida – MAM São Paulo

Cristina Mendes de Almeida
Francisco Horta
Fundação Bienal de São Paulo, Arquivo Histórico Wanda Svevo
Gabriela Hess
Instituto Bardi / Casa de Vidro
Instituto Moreira Salles
João Carlos Basílio da Silva
José Armando Pereira da Silva
José Luiz Seraphico
Larissa Luersen
Larissa Stocco
Leda Cintra
Leonor Amarante
Lucia Mendes de Almeida
Lucio Gomes Machado
Marcele Souto Yakabi
Marcelo Mattos Araújo
Marcelo Ferraz
Marcos Mantoan
Marcos Pedrosa
Maria Rossi Samora
Mingrone Iluminação
Miriam Campos
Ricardo Resende
Sheila Leirner
Talita Trizoli
Vera d’Horta
Vera Lúcia F. Silva Nascimento

O **MAM São Paulo agradece especialmente** aos autores e detentores de direitos autorais que generosamente autorizaram a reprodução dos textos e imagens neste livro. [The **MAM São Paulo is specially thankful** to the authors and copyright holders who generously licensed the reproduction of the texts and images in this book.]

mam

Museu de Arte Moderna de São Paulo

presidente de honra [honorary president]
Milú Villela

diretoria [management board] presidente [president]
Elizabeth Machado
vice-presidente [vice president]
Daniela Montingelli Villela
diretora jurídica [legal director]
Tatiana Amorim de Brito Machado
diretor financeiro [financial director]
José Luiz Sá de Castro Lima
diretores [directors]
Camila Granado Pedroso Horta
Marina Terepins
Raphael Vandystadt

conselho deliberativo [advisory board] presidente [president]
Geraldo José Carbone
vice-presidente [vice president]
Henrique Luz
conselheiros [board members]
Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Andrea da Motta Chamma
Andrea Paula Barros Carvalho Israel da Veiga Pereira

Antonio Hermann Dias de Azevedo
Caio Luiz de Cibella de Carvalho
Danilo Santos de Miranda, *in memoriam*
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Georgiana Rother Pessoa Cavalcanti Faria
Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etilin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Luís Terepins
Maria Regina Pinho de Almeida

Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
Simone Schapira Wajman
Susana Leirner Steinbruch

comitê cultural e de comunicação [cultural and communications committee] coordenação [coordination]
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
membros [members]
Andrea Paula Barros Carvalho Israel da Veiga Pereira
Camila Granado Pedroso Horta
Eduardo Saron Nunes
Elizabeth Machado
Fábio de Albuquerque
Jorge Frederico M. Landmann
Maria Regina Pinho de Almeida
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Raphael Vandystadt

comitê de governança [governance committee] coordenação [coordination]
Mário Henrique Costa Mazzilli
membros [members]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Gabriela Baumgart
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Mariana Guarini Berenguer
Tatiana Amorim de Brito Machado
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

comitê financeiro e de captação
[financial and fundraising committee]
coordenação [coordination]

Francisco Pedroso Horta
membros [members]
Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Jean-Marc Etlin
José Luiz Sá de Castro Lima
Luís Terepins

comitê de nomeação
[nomination committee]

Alfredo Egydio Setubal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal [fiscal board]
titulares [standing members]

Demétrio de Souza
Reginaldo Ferreira Alexandre
Susana Hanna Stiphan Jabra
(presidente [president])
suplentes [alternates]
Magali Rogéria de Moura Leite
Rogério Costa Rokembach
Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte
[art commission]

Alexia Tala
Claudinei Roberto da Silva
Cristiana Tejo
Daniela Labra
Rosana Paulino

comissão de ética e conduta
[ethics commission]

Daniela Montingelli Villela
Elizabeth Machado
Mário Henrique Costa Mazzilli
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos
[associate patrons]

Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda, *in memoriam*
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta

Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin

Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

incentivadores da arte
[art supporters]

embaixadora [ambassador]
Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria

membros [members]

Arthur Jafet
Daniel Augusto Motta
David Ades e [and] Andrea Ades
Ian Duarte e [and] Allan Seabra
Karla Meneghel
Lucila Hoberman
Marília Chede Razuk
Renata Queiroz de Moraes
Teodoro Bava e [and] Eduardo Baptistella Jr
William Maluf

núcleo contemporâneo
[contemporary art nucleus]

coordenação [coordination]

Camila Granado Pedroso Horta

membros [members]

Ana Carmen Longobardi
Ana Eliza Setubal
Ana Lopes
Ana Lucia Siciliano
Ana Paula Cestari
Ana Paula Vilela Vianna
Ana Serra
Ana Teresa Sampaio
Andrea Gonzaga
Anna Carolina Sucar

Antonio de Figueiredo Murta Filho

Antonio Marcos Moraes Barros

Beatriz Yunes Guarita

Bianca Cutait

Camila Barroso de Siqueira

Camila Tassinari

Carolina Alessandra Guerra Figueiras

Carolina Costa e Silva Martins

Cintia Rocha

Claudia Maria de Oliveira Sarpi

Cleusa de Campos Garfinkel

Cristiana Rebelo Wiener

Cristiane Quercia Tinoco Cabral

Cristina Baumgart

Cristina Canepa

Cristina Tolovi

Daniela Bartoli Tonetti

Daniela M. Villela

Daniela Steinberg Berger

Eduardo Mazilli de Vassimon

Esther Cuten Schattan

Felipe Akagawa | Angela Akagawa

Fernanda Mil-Homens Costa

Fernando Augusto Paixão Machado

Flávia Regina de Souza Oliveira

Florence Curimbaba

Franco Pinto Bueno Leme

Gustavo Clauss

Hena Lee

Ida Regina Guimarães

Ambroso Marques

Isabel Ralston Fonseca de Faria

Isabel Pereira de Queiroz

Janice Mascarenhas Marques

José Eduardo Nascimento

Judith Kovesi

Juliana Neufeld Lowenthal

Karla Meneghel

Luciana Lehfeld Daher

Luisa Malzoni Strina

Marcio Alaor Barros

Maria Cláudia Curimbaba

Maria das Graças Santana Bueno

Maria do Socorro Farias

de Andrade Lima

Maria Julia Freitas Forbes

Maria Júlia Pardo Almendra

Maria Teresa Igel

Mariana de Souza Sales

Marina Lisboa

Mônica Mangini

Monica Vassimon

Murillo Cerello Schattan

Nadja Cecília Silva Mello Isnard

Natalia Jereissati

Nicolas Wiener

Paula Almeida Schmeil Jabra

Paula Regina Depieri

Paulo Setubal Neto

Raquel Steinberg

Regina de Magalhaes Bariani

Renata Castro e Silva

Renata Nogueira Studart do Vale

Renata Paes Mendonça

Ricardo Trevisan

Rosa Amélia de Oliveira Penna

Marques Moreira

Rosana Aparecida Soares

de Queiróz Visconde

Rosana Wagner Carneiro Mokdissi

Sabina Lowenthal

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Sílvio Steinberg

Sonia Regina Grosso

Sonia Regina Opice

Tais Dias Cabral

Titiza Nogueira

Vitória Coutinho

Wilson Pinheiro Jabur

colaboradores [staff]

curador-chefe [chief curator]

Cauê Alves

superintendente executivo
[chief operating officer]

Sérgio Miyazaki

acervo [collection]
coordenação [coordination]

Patricia Pinto Lima

analista [analyst]

Marina do Amaral Mesquita

assistentes [assistants]

Bárbara Blanco Bernardes de Alencar

Camila Gordillo de Souza

técnico em manuseio

[art handler]

Igor Ferreira Pires

assistência à presidência, curadoria
e superintendência [management

board, curatorship, and

superintendence assistant]

Daniela Reis

biblioteca [library]

supervisor em museologia

[museum supervisor]

Pedro Nery

bibliotecária documentalista

[documentation librarian]

Ágatha Contursi Cesar Spiegel

da Silva

assistente [assistant]

Felipe de Brito Silva

comunicação [communications]

coordenação [coordination]

Ane Tavares

analistas [analysts]

Jamyle Hassan Rkain

Rachel de Brito Barbosa

designer

Paulo Vinícius Gonçalves Macedo (PJ)

Rafael Soares Kamada

produção e edição de vídeo

[videomaker]

Marina Paixão (PJ)

fotógrafo [photographer]

Bruno Leão/EstúdioemObra (PJ)

curadoria [curatorship]

especialista em acessibilidade e

ações afirmativas [specialist in

accessibility and affirmative action]

Gregório Ferreira Contreras Sanches

analista de curadoria

[curatorial analyst]

Gabriela Gotoda

educativo [education]

coordenação [coordination]

Mirela Agostinho Estelles

analista [analyst]

Maria Iracy Ferreira Costa

educadores [educators]

Amanda Harumi Falcão

Amanda Silva dos Santos

Caroline Machado

Leonardo Sassaki Pires

Luna Souto Ferreira

Maria da Conceição Ferreira

da Silva Meskelis

Sensorai de Oliveira Rodrigues

Coutinho

estagiários [interns]

Amanda Alves Vilas Boas Oliveira

Ana Flávia dos Reis

Daniel Oliveira Ribeiro Mascarenhas

da Cruz Pereira

Gabe Nascimento

Pedro Henrique Queiroz Silva

administrativo financeiro [financial

administration]

coordenação [coordination]

Gustavo da Silva Emilio

comprador [buyer]

Fernando Ribeiro Morosini

analistas [analysts]

Anderson Ferraz Viana

Janaina Chaves da Silva Ferreira

Renata Noé Peçanha da Silva

assistente [assistant]

Roberto Honda Takao Stancati

estagiários [interns]

Eduarda Rodrigues Baccega

Elissandra de Castro Lima da Silva

Lucas Corcini e Silva

jurídico [legal]
advogada [lawyer]
Renata Cristiane Rodrigues Ferreira
(BS&A Borges Sales & Alem Advogados)
estagiária [intern]
Vitória Martins Venancio
Paes de Carvalho
(BS&A Borges Sales & Alem Advogados)

negócios e relacionamentos institucionais [business & institutional relations]
coordenação [coordination]
Larissa Piccolotto Ferreira

negócios [business]
supervisor de negócios [business supervisor]
Fernando Araujo Pinto dos Santos

cursos [courses]
analista [analyst]
Giselle Moreira Porto
eventos [events]
analista [analyst]
Juliene Campos Braga
Botelho Lanfranchi

loja [shop]
analista [analyst]
Tainã Aparecida Costa Borges
assistentes [assistants]
Camila Barbosa Bandeira Oliveira
Guilherme Passos

relacionamentos institucionais [institutional relations]
analista [analyst]
Lara Mazeto Guarreschi
Marcio da Silva Lourenço
assistente [assistant]
Mariana Brazolin

parcerias e projetos incentivados [partnerships and cultural incentive law projects]
coordenação [coordination]
Kenia Maciel Tomac

parcerias [partnerships]
analistas [analysts]
Beatriz Buendia Gomes
Isabela Marinara Dias

projetos incentivados [cultural incentive law projects]
analistas [analysts]
Deborah Balthazar Leite
Valbia Juliane dos Santos Lima
Marisa Tinelli, Simone Meirelles e [and] Sirlene Ciampi
(Odara Assessoria Empresarial em Projetos Culturais LTDA)
estagiária [intern]
Isadora Martins da Silva

patrimônio [premises and maintenance]
coordenação [coordination]
Estevan Garcia Neto
assistentes [assistants]
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
estagiário [intern]
Vitor Gomes Carolino

manutenção predial [building maintenance]
Jairo de Freitas de Lima (Avtron Engenharia)
Venicio Souza (Formata Engenharia)

bombeiro civil [fire brigade]
André Luiz (Tejofran)
Ajuilton Gonçalves Soares (Tejofran)

limpeza [cleaning]
Tejofran

segurança patrimonial [property insurance]
Power Segurança

bilheteria [ticket office]
Paola da Silveira Araújo (Power System)

monitoramento e orientadores de público [monitoring and audience guidance]
Power System

produção de exposições [exhibition production]
coordenação [coordination]
Luciana Nemes
produtoras [producers]
Ana Paula Pedroso Santana
Elenice dos Santos Lourenço
Erika Hoffgen (PJ)
estagiária [intern]
Maya Mykaela Mendes Lopes da Silva

recursos humanos [human resources]
coordenação [coordination]
Karine Lucien Declloedt
analista [analyst]
Débora Cristina da Silva Bastos

tecnologia da informação [information technology]
coordenação [coordination]
Nilvan Garcia de Almeida
suporte técnico [technical support]
Felipe Ferezin (INIT NET)
Gabriella Shibata (INIT NET)

mantenedores [sponsors]



Unipar

platina [platinum]
3M do Brasil
EMS

ouro [gold]
Banco Votorantim
BMA Advogados
Carrefour
Grupo Ultra
Lojas Renner S.A.
Pinheiro Neto Advogados
PwC
TozziniFreire Advogados
Vivo

prata [silver]
Bloomberg Philanthropies
Consigaz
Credit Suisse
ICTS
Pirelli
Turim 21 InvestimentosMFO
Verde Asset Management
Leo Madeiras e Leo Social

parcerias institucionais [institutional partnerships]

Africa
Aliança Francesa
Anauene Art Law
BMA
BMI
Canson
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
DoubleTree by Hilton
Editora Cobogó
Editora Ubu
FIAP
Freixenet
Givoa Art Consulting
Gusmão & Labrunie
Propriedade Intelectual
Hand Talk
Havanna
ICIB – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro
Interlight Iluminação
James Lisboa Leiloeiro Oficial
Lefosse Advogados
Neovia
Saint Paul Escola de Negócios
Senac
Vixsystem
Wiabiliza

parcerias de mídia [media partnerships]
Arte que Acontece
BeFree Mag
Buzzmonitor
Canal Arte 1
Eletromidia – Elemídia
Estadão
JCDecaux
MECA
Piauí
Quatro Cinco Um

player oficial [official player]
Spotify

programas educativos [educational programs]

contatos com a arte [contacts with art]
Grupo Ultra

domingo mam [mam sunday]
TozziniFreire Advogados

igual diferente [different equal]
3M do Brasil
Banco Votorantim
Carrefour

programa de visitação [visitation program]
Pinheiro Neto Advogados

arte e ecologia [art and ecology]
Unipar

família mam [mam family]
MAM São Paulo

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

MAM São Paulo : setenta e cinco anos de história =
Seventy five years of history / organização
e pesquisa German Alfonso Nunez ; tradução
para o inglês Paul Webb. -- São Paulo :
Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2023.

Vários colaboradores.
Edição bilíngue: português/inglês.

ISBN 978-65-84721-12-8

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo I. Nunez,
German Alfonso.

23-181130 CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo 709.81
Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

O Museu de Arte Moderna de São Paulo está à disposição
das pessoas que eventualmente queiram se manifestar
a respeito de licença de uso de imagens e/ou de textos
reproduzidos neste material, tendo em vista que determinados
autores e/ou representantes legais não responderam às
solicitações ou não foram identificados, ou localizados.
[The Museu de Arte Moderna de São Paulo is available to
people who might come forward regarding the license for
use of images and/or texts reproduced in this material, given
that some authors and/or legal representatives did not
respond to requests or were not identified or found.]

75

ISBN 978-65-84721-12-8

