

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA



Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

A reconstrução do acervo do MAM-SP, seus dirigentes e Diná Lopes Coelho

German Alfonso Nunez, Núcleo de Sociologia da Cultura, FFLCH-USP/
<https://orcid.org/0000-0001-6725-1590>
gancgana@gmail.com

Resumo

Esse artigo discute a formação do acervo do MAM-SP em um momento crucial de sua história: a saber, durante aquele período que se convencionou a nomear como a sua terceira fase, entre os anos de 1969 e 1982. É durante esse período, que sucede a fundação e a quase dissolução da entidade devido à doação de seu acervo, que o museu se reergue em novo endereço. Dentre as várias estratégias adotadas durante o período, privilegiamos aquilo que é considerado o principal mecanismo de formação do acervo durante o período, a saber, o anual Panorama de Arte Atual Brasileira e seus mecanismos de doação de obras por parte de artistas selecionados e premiados. Apesar de focar em tópico já explorado, aqui pretendemos apresentar e ponderar o impacto das redes de relacionamento, sociabilidades e conflitos que são características de empreitadas culturais desse tipo.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna de São Paulo. Acervo. Diná Lopes Coelho. Panorama de Arte Atual Brasileira. Classes dirigentes.

Abstract

This article discusses how the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM-SP) rebuilt its collection during one of the most important moments in its history, namely its third phase, between the years of 1969 and 1982. It is during this period, that follows its closure and the donation of its collection, that the museum resurges into its new address. Amongst the various strategies adopted in order to rescue the collection, here we focus on that which is considered the most important mechanism employed to rebuild its collection, i.e., the annual exhibition Panorama de Arte Atual Brasileira and its donation and acquisition policy. Despite exploring a rather well-known topic, here we intend to delve into and ponder on the impact that social networks have on this kind of cultural enterprise.

Keywords: Museum of Modern Art of São Paulo. Collection. Diná Lopes Coelho. Panorama de Arte Atual Brasileira. Ruling classes.

Derivado de uma pesquisa recentemente conduzida no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)¹, esse artigo discute sucintamente a formação do acervo da instituição em um momento crucial de sua história: a saber, durante aquele período que se convencionou a nomear como a sua terceira fase (CHIARELLI, 2001, p. 8), entre os anos de 1969 e 1982. É durante esse período, que sucede a fundação e a quase dissolução da entidade devido à doação de seu acervo, que o museu se reergue em novo endereço. Dentre as várias estratégias adotadas durante o período, privilegiamos aquilo que é considerado o principal mecanismo de formação do acervo durante o período, o anual *Panorama de Arte Atual Brasileira* e seus mecanismos de doação de obras por parte de artistas selecionados e premiados (CINTRÃO, 1997; SIGNORELLI, 2018). Apesar de focar em tópico já explorado pela literatura especializada, aqui pretendemos apresentar as redes de relacionamento, sociabilidades e conflitos que são características de empreitadas culturais desse tipo. Para tanto, observamos a atuação daqueles responsáveis pelo museu e pelas suas decisões, isto é, a diretoria, as comissões artísticas e a figura de Diná Lopes Coelho (1913-2003), “A Dama de Ferro” do museu (OLIVA, 1998).

Dirigentes e o Estado

Antes de tudo devemos compreender o funcionamento do Panorama *vis-à-vis* o funcionamento do museu. Ainda que a exibição tivesse um caráter comercial de modo a colaborar no custeio da instituição (COELHO, 1995), com muito alarde sendo dedicado a esse aspecto da exibição (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1970), sua função primordial era a reconstrução do acervo. Idealizado por Diná Coelho, “diretora geral [...] Depois, secretária geral [e] secretária do setor de arte” (COELHO, 1995, p. 2), o Panorama tinha como política incentivar a doação de obras por parte dos artistas participantes. Assim, se por um lado o Panorama colaborava com a reconstrução do acervo, ele estava longe de angariar os fundos necessários a sobrevivência do museu. Do ponto de vista de seu funcionamento, esse se encontrava intimamente dependente do Estado, em todas as esferas, municipal, estadual e federal. Como tantos outros casos brasileiros (MICELI, 2002), o museu dependia das benesses do Estado para sobreviver.

Dito isso, vale ressaltar que o museu contava com quadros diretores particularmente bem relacionados com o poder público. São esses, portanto, o primeiro grupo de indivíduos que devemos ressaltar nessa história. Afinal, quem eram aqueles que pleiteavam fundos para o museu? Para ilustramos os laços que uniam muitos desses, vamos aqui dedicar algumas linhas a dois importantes nomes da diretoria do museu

1 Edital nº 01/2022 do Laboratório de Pesquisa MAM São Paulo.

nessa época: o presidente da instituição entre 1968 e 1974, Joaquim Bento Alves de Lima Neto, e um dos principais articuladores contra a doação do acervo do MAM, Oscar Pedroso d’Horta.

Amigo próximo do prefeito e responsável por costurar o acordo da reforma do espaço com o então prefeito Faria Lima (MAM-SP, 1968), Oscar Pedroso d’Horta é lembrado como o “anjo tutelar” do museu por Joaquim Bento (MAM-SP, 1970, p. 4). Isso não é sem justificativa. Oscar foi Presidente da Comissão de Reestruturação do Museu após a dissolução da entidade em 1963, além de Presidente da mesma entre 1964 e 1965. Entre os anos de 1964 e 1965 era em sua casa que ocorriam os vários encontros que buscavam reestruturar o museu². É dele também o processo contra a doação do acervo. Seria ele também, em Assembleia Geral Ordinária de 29 de abril de 1968, que proporia para a Presidência o antigo diretor Joaquim Bento Alves de Lima Neto, unanimemente escolhido para o cargo.

Formado em direito no Largo São Francisco, com longa carreira política, sendo inclusive o Ministro da Justiça encarregado de entregar a carta de renúncia de Jânio Quadros (CPDOC, 2009), Oscar d’Horta era acostumado com o trânsito nos círculos de poder, primeiro a nível estadual, depois federal³. Apesar de não ser necessariamente de uma família abastada, Oscar d’Horta se tarimbou como político e advogado astuto, sendo eleito deputado federal pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) nas eleições de 1966 e 1970 e, mais tarde, eleito como líder da bancada. Figura fácil nos círculos de poder, Oscar tinham o trânsito necessário para unir agentes de diferentes partidos e interesses. O presidente apoiado por ele para a nova fase do MAM era um desses, porém detentor de um tipo diferente de capital.

Joaquim Bento Alves de Lima Neto (1924-1974) era, até onde sabemos, desinteressado na política. O Presidente do museu por cinco anos parecia ter outras preocupações: nascido em Santos, sua família era uma das maiores exportadoras de café do Brasil. Tinha um passado de envolvimento familiar com as artes, por meio do seu avô, Joaquim Bento Alves de Lima, que fora presidente do MASP entre 1952 e 1955. Também formado em direito no Largo São Francisco – um fato comum a quase todos esses *homens* a frente do museu – jamais foi advogado, preferindo os negócios do café. Joaquim Bento, assim, representava um tipo de personagem complementar

2 Isso pode ser constatado nas atas de reuniões da diretoria guardadas na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida.

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

ao de Oscar d’Horta: sem necessariamente o mesmo trânsito político, porém munido de outros trunfos na manga. Como relembra Diná Coelho:

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 (COELHO, 1995, p. 6).

Vale ressaltar que os laços de Oscar d’Horta e Joaquim Bento vinham de longa data. Desde ao menos 1963, por conta da reestruturação do museu, ambos dividiam os espaços, as reuniões e os dilemas advindos da doação do acervo. Em rascunho editado para ser publicado nos jornais de então, o nome de ambos já aparece entre aqueles participantes da nova diretoria – agora sem Ciccillo e com Oscar d’Horta na Presidência⁴. Com 16 anos de diferença entre os dois, entretanto, além das atribuições políticas e seu cargo de deputado, Oscar passaria se afastar da instituição, abrindo espaço para um maior protagonismo de Lima Neto e de outros novos membros da diretoria.

Apesar de não discutirmos em mais detalhes os outros dirigentes do museu nessa ocasião, podemos usar as figuras desses dois ex-presidentes para ilustrarmos o funcionamento de um dos grupos a frente do museu, i.e., o *núcleo de poder* do museu. Os traços coletivos desses, isto é, suas ocupações, trajetórias, envolvimento político e relação com a cultura nos permite a construção de um tipo de dirigente recorrente durante essa fase do museu. Esses estariam em uma ponta da instituição, mais próximos dos círculos de poder e, assim, mais distantes das preocupações meramente artísticas: menos afeitos à vida cultural, porém bastante envolvidos com a administração do empreendimento, assim como dos negócios e trocas que sustentam a empreitada cultural. Normalmente compartilhando os mesmos espaços uns com os outros – como por exemplo em associações de classe, partidos políticos ou o convívio na faculdade do Largo de São Francisco – indivíduos nesse polo, sempre homens, buscam mobilizar seus diferentes tipos de capitais (político, econômico, social...) de modo a favorecer a instituição.

Ao seu lado encontramos um *núcleo intermediário*, isto é, fazendo uma ponte entre esse núcleo de poder e os artistas (em um outro polo). Apesar de compartilhar certos traços com o primeiro núcleo, esse núcleo intermediário é mais dedicado às empreitadas culturais e é menos ligado ao mundo dos negócios e da política. Com

⁴ Esse rascunho se encontra na pasta “Correspondência Administrativa 1969-1982” do acervo de documentos da Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM-SP.

pretensões intelectuais e dividindo os mesmos espaços de sociabilidade tanto com artistas quanto empresários e políticos, são eles os responsáveis por intermediarem a instituição com os artistas. Normalmente detentores de um certo grau de consagração simbólica anterior, normalmente como jornalistas ou críticos de arte, esses ainda podem ver vistos como *gatekeepers* (BECKER, 2008) no sentido estrito do termo, ou seja, são aqueles que, junto a comissão de arte, farão a seleção dos participantes do Panorama. São esses que tratamos a seguir.

Selecionados

Assim, de que maneira os traços coletivos desses indivíduos influenciaram a reconstrução do museu e de que maneira essa dependência com o Estado autoritário marcou a instituição nesses primeiros anos de sua nova sede? O contexto político, por certo, devia reverberar nas decisões do dia-dia. Afinal, a sombra do Ato Institucional n.º 5, assinado meses antes da abertura do museu em seu novo endereço, deveria pesar na cabeça dos diretores e membros da comissão de arte. Já em 1969 muitos dos liberais viam agora o sonho de um retorno breve à democracia ir pelo ralo. O jornal *O Estado de São Paulo*, publicação onde vários dirigentes do museu escreviam e trabalhavam, anteriormente apoiador do golpe, era agora visto com desconfiança pelos militares. Exposições eram censuradas em todo país ao mesmo tempo que a repressão crescia. Nas palavras da antiga bibliotecária do museu, Maria Rossi Samora, não por acaso que o MAM assumiria uma “postura cautelosa” em relação ao regime (apud SIGNORELLI, 2018, p. 100). O momento certamente pedia uma “postura cautelosa”. Dado o investimento necessário para se tocar o museu, ainda mais em sua situação precária, renascendo praticamente do zero, alienar o Estado, seu principal financiador, significava arriscar tudo.

Todavia, aqui é necessário ter cuidado, de modo a evitar uma simples correlação entre autoritarismo, diretoria e acervo. Desse modo concordamos com o crivo de colegas que postulam que a “análise das condutas e escolhas dos dirigentes do MAM à época da ditadura não pode ser maniqueísta, respeitando a complexidade do período e reconhecendo tanto os momentos em que buscou trabalhar com independência quanto aqueles que se optou por costurar alianças com representantes do poder” (SIGNORELLI, 2018, p. 102–103). Entretanto, como a mesma colega postula, não podemos ignorar que “Apesar de manter-se como instituição privada, a proximidade com as autoridades que apoiaram o seu reestabelecimento, assim como o financiamento por órgãos ligados diretamente ao Estado [...] certamente acabaram por constranger a atuação do museu” (Ibid.). Como afirma ao prefeito Paulo Maluf o Presidente Joaquim Bento Alves de Lima, “Ao prefeito, a certeza que esta casa é sua” (apud Ibid.). De tal

modo, voltamos à questão: de que maneira então devemos encarar essa íntima relação do museu com o Estado autoritário? Uma pista já insinuada diz respeito ao tipo de obras selecionadas para o Panorama e que iriam, portanto, parar no acervo do museu.

Na literatura especializada isso tem uma interpretação que chega a ser quase que um consenso: que os Panoramas de Diná Lopes Coelho, apesar de serem centrais na reconstrução do acervo, se apresentavam de forma conservadora, desigual, ignorando por vezes obras mais vanguardistas, de cunho político ou que experimentam com novos suportes e estilos para aquela época. Por exemplo já em 2001, para Tadeu Chiarelli, curador-chefe do MAM entre 1996 e 2000, esse acervo no primeiro momento é descrito formado “fundamentalmente por obras marcadamente presas aos limites estéticos do ambiente artístico paulistano da primeira metade do século” (CHIARELLI, 2001, p. 12). Do mesmo modo, Walter Zanini (1983) antecipa essa percepção quase em 20 anos: “De sua parte, o MAM paulista, ressurgido em fins dos anos 60, manter-se-ia numa linha de interesses mais conservadores”, sendo o Panorama “consagrado a aspectos mais estratificados da arte” (Ibid., p. 731-732).

Agora, seria estranho pensar o Panorama como sendo um evento dedicado somente à primeira geração modernista. Quando olhamos a lista de artistas do Panorama desse período o que encontramos é uma grande quantidade de artistas nascidos após 1920 e que eram os alunos, assistentes ou colegas dessa geração anterior: Dora Basílio (n1924) estudou com Géza Heller (n1902) e Rossini Perez (n1931), que por sua vez estudou com Ado Malagoli (n1906); Arcangelo Ianelli (n1922) é instruído por Waldemar da Costa (n1904); Conceição Piló (n1927) foi próxima e aluna de Livio Abramo (n1903) e Marcelo Grassmann (n1925); Paulo Menten (n1927) foi também aluno de Abramo; Arthur Luiz Piza (n1928) estudou com Antonio Gomide (n1895); Tuneu (n1948) foi próximo e aluno de Tarsila (n1886) etc. Ademais, percebe-se a natureza *paulista* e não *brasileira* do evento: desses 500 artistas quase 200 eram advindos de São Paulo ou do estrangeiro, sendo que o contingente estrangeiro, devido aos fluxos migratórios do séc. XX, se encontravam em grande parte no estado de São Paulo.

Assim, faria sentido que grande parte dos envolvidos já fossem do conhecimento dos membros da comissão de arte, habituados aos encontros, bares, restaurantes, galerias e outros espaços de sociabilidade compartilhados por esses indivíduos navegando pelos espaços da arte paulista. Faz sentido imaginar também que seriam dos mesmos círculos que esses *gatekeepers* receberiam as indicações, o pedigree e as fofocas sobre os novos nomes que adentravam à cena. Em outras palavras, era desse círculo, ligado ao primeiro modernismo, que vários desses artistas eram recrutados.

Intermediários

O MAM, assim como outras empreitadas do tipo, atua como ponte entre dois mundos, mundano e espiritual, de negócios e das artes. Posicionado entre esses dois espaços, o museu sempre será tensionado, tendendo para um lado ou para o outro dependendo da ocasião. Assim, Diná Lopes Coelho não exagerava ao definir o esforço daqueles que buscaram salvar o museu como “revolta bendita” (1995, p. 2). Era, afinal, uma revolta a favor de um símbolo bento, uma revolta contra a mera instrumentalização e banalização do museu como pretendida por Ciccillo, que almeja fechar as suas portas como quem fecha um “botequim” (Mario Pedrosa apud ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 103).

Portanto, não causa espanto que a disputa tome contornos quase-religiosos. É daí que Diná surge como “a pastora fiel dos artistas do Brasil” (ERNESTO, 1971), uma figura que une o rebanho em torno do poder simbólico da instituição e que serve de arauto de uma elite econômica e política que sabia mobilizar o capital social necessário para resguardar o nome e o prestígio de um museu sem teto e sem acervo. Essa era sua principal função, de ponte, que se valia da experiência prévia na Bienal⁵ e de sua proximidade com círculos boêmios e artísticos da cidade. Da sua sala, dependurado como um crucifixo, os dizeres: “O artista não é convidado porque é um dos donos desta casa” (Ibid.). Sem julgarmos a veracidade do slogan, restaria saber: além dos artistas, quem seriam os outros donos? São esses outros que Diná, na figura de intermediária entre dois mundos, buscava servir. Não é incomum encontrarmos nas atas das reuniões do museu elogios ao seu trabalho e empenho. Sempre elogiada, entretanto, Diná pouco fala. Nas reuniões a impressão que temos é que seu papel é ‘lá fora’, com os artistas. Ali, nas reuniões da diretoria, com os membros do núcleo de poder da instituição, em um espaço totalmente masculino, onde são discutidas as cifras, os montantes, as eleições internas etc., seu papel é de uma fiel servidora, que atentamente toma notas e pouco ou nada diz.

Nascida Maria Ricardina Gonçalves (1912-2003), casou-se aos 18 anos com Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1906-1990), irmão do também membro da comissão de arte do Panorama (além de antigo diretor artístico do MAM e secretário geral da Bienal de São Paulo) Paulo Mendes de Almeida (1905-1986). Separa-se para viver com o cronista e advogado Luis Lopes Coelho (1911-1975), com quem frequentava clubes e associações dedicadas às artes, em especial o Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho, que, de acordo com Paulo Mendes de Almeida, renascendo das cinzas da Família Artística Paulista, era responsável pela “vida artística” da cidade: reunidos

5 Diná havia substituído Wanda Svevo na Bienal após a sua morte trágica.

em “tertúlias e noitadas boêmias [...] o desaparecimento da Família não implicou a dispersão de seus membros, que continuaram mantendo aquele comércio de relações, de conversas, de amizade entre oficiais do mesmo ofício” (ALMEIDA, 1976, p. 197). Talvez era essa mesma sociabilidade que o crítico Walmir Ayala tinha em mente ao criticar a política de seleção do primeiro Panorama, que para ele apontava para “amizade e o prestígio social” como critério principal da comissão de arte encabeçada por Diná e seu ex-cunhado, Paulo Mendes (AYALA, 1969, p. 2).

Vale ressaltar assim que não era só Diná, Luiz Paulo Coelho e Paulo Mendes de Almeida os únicos frequentadores do Clubinho que tinham laços com o MAM e, depois, com o Panorama. Vários artistas recorrentemente convidados ao longo da história dessa fase do Panorama – como Francisco Rebolo Gonzales (Panoramas 1969, 1970, 1973, 1976 e 1979); Aldemir Martins (1969, 1970); Maria Leontina Franco (1969, 1970, 1973); Marcelo Grassmann (1969, 1971); Lothar Charoux (1969, 1970, 1971, 1977, 1979, 1980); Luís Sacilotto (1979); Mario Gruber (1969, 1977, 1979) etc.⁶ – mantinham relações próximas com o Clubinho e seus eventos.

Além desses, outros notórios personagens da história do museu mantinham relações com o Clubinho e suas noites. Aqui nos referimos a Arnaldo Pedrosa d’Horta (1914-1973), um dos líderes da “revolta bendita” e irmão de Oscar Pedrosa d’Horta. Eram esses irmãos que por muitos anos agitaram os bastidores a favor da ressurreição do MAM. Primeiro Oscar, exercendo um papel político, mobilizando em sua residência os amigos do museu entre 1963 e 1966, e depois Arnaldo, como crítico no *Jornal da Tarde* e no *Estado de São Paulo*, onde era diagnosticado o problema acarretado pela falta do museu. Em 1966, por exemplo, Arnaldo relaciona a falta do museu com a falta de um critério educacional, formador, que galerias comerciais não tinham: “O antigo Museu de Arte Moderna, hoje mais ou menos tolhido [...] representou, a seu tempo, o papel dinamizador de nossa vida artística [...]” (HORTA, 2000, p. 108).

Tanto Diná Coelho, Paulo Mendes e Arnaldo d’Horta são o que podemos chamar de agentes puramente inseridos naquele núcleo intermediário do museu, negociando a relação de dois opostos, artistas e homens de poder. Desinteressados no sentido bourdieusiano – i.e. demonstrando interesses apenas e somente às regras do jogo da arte, disputando por meio de seus textos e seleções uma visão particular da arte, sem se deixar levar pelo lucro rápido e financeiro – esses agentes dividem traços comuns notáveis. Além de compartilharem laços próximos, como no caso de Diná e Paulo Mendes, são ainda marcados pela falta de envolvimento político. Mesmo Arnaldo

⁶ Todos esses faziam parte do círculo que culminou no que Paulo Mendes de Almeida caracterizou como um “pequeno movimento, embora efêmero, a exposição 19 Pintores [uma exposição em] conjunto de jovens independentes” (ALMEIDA, 1976, p. 200–201) na sede do Clubinho.

d’Horta e Paulo Mendes, apesar do histórico familiar de ambos estar relacionado com a política, parecem completamente ignorar os jogos de poder fora do ambiente artístico. Diná, restringida e dominada nesse espaço de homens, obviamente (até por falta de opção) é a mais puramente desinteressada de todos: por isso recai a ela essa figura maternal de protetora dos artistas. Resultado dessa divisão sexual do trabalho, sua disputa é outra, dentro do próprio núcleo intermediário e com críticos que ela responde rispidamente em suas cartas.

Entretanto, nem todos os membros da comissão de arte eram tão desinteressados assim. Esse era o caso do recorrente membro, presente em todas as comissões de 1970 até 1977, além de diretor de longa data, Arthur Octávio Camargo Pacheco: dono da galeria Cosme Velho e habituê também das reuniões da diretoria, Arthur representa um tipo que trafega livremente entre os diferentes polos, de poder e intermediário. Surgida da “união de forças de três proeminentes profissionais liberais: o arquiteto Cesar Luis Pires de Mello, o advogado Arthur Octavio Camargo Pacheco e o economista Flavio de Almeida Prado” (FIORAVANTE, 2001, p. 15) a Cosme Velho se especializava no comércio de nomes reconhecidos do grande público. Essa relação com o mercado em plena expansão, assim, também ajuda explicar a coleção formada durante o período. Ao passo que as demandas externas acarretadas por conta da política conturbada do período poderiam influenciar a cautela contra o regime, a dupla relação da comissão de arte com artistas do primeiro e segundo modernismo e de membros da diretoria com o colecionismo e o mercado (como no caso de José Nemirovsky, Flavio Pinho de Almeida e o próprio Arthur Octávio) parecem reforçar a orientação do Panorama por suportes tradicionais e linguagens já estabelecidas, “aspectos mais estratificados da arte” como colocou Zanini (1983 p. 732). Ademais, como aponta Aracy Amaral (2013) ou José Carlos Durand (1989), esse mercado pungente dos anos 1960 e 1970, por certo novo, atraía um tipo específico de comprador e de obras. Nomes consagrados e linguagens já estabelecidas eram portanto a aposta segura para esses empreendimentos comerciais como a Cosme Velho: “E assim o brasileiro de classe média alta continua comprando os consagrados do modernismo brasileiro por preços astronômicos” (AMARAL, 2013, p. 252). É nesse sentido que a Cosme Velho de Arthur Octávio se anuncia como não sendo uma “galeria de lançamentos” e sim um espaço dedicado sempre a “artistas de renome” (COSME VELHO, 1977, p. 8). Uma vez que predominava um *público novo e conservador*, alheio às novas vanguardas, investir em artistas novos, que ofereciam novos suportes ou estilos, engajados com uma arte crítica ao regime, seria certamente uma aposta fadada ao fracasso do ponto de vista comercial.

Conclusão

A feição conservadora do museu ao longo do período em que Diná Lopez Coelho esteve como diretora técnica, sempre lembrada na bibliografia, não pode senão ser lida como fruto da constituição dos quadros dirigentes do museu; Diná incluso. Em documento do museu, Diná deixa claro que eram eles, os membros da comissão de arte, os responsáveis pela seleção dos artistas e nega que a comissão de arte se valia da opinião de críticos externos: “Essa [era] a regra [...] Os críticos julgavam as obras com o Panorama pronto, podendo valer-se das informações dos catálogos para eles aprontados” (COELHO, 1995, p. 6). Os grandes nomes da crítica que vinham consagrar os artistas ganhadores dos prêmios oferecidos pela Caixa Econômica Federal – Frederico Moraes, Ferreira Gullar, Geraldo Ferraz, Mario Barata, Mario Schenberg etc. – podiam apenas selecionar dentro os já selecionados.

Favorecendo amplamente essa fração específica de artistas atrelados à primeira metade do século e ignorando a maioria dos jovens contestadores da geração AI-5, o MAM participaria daquele jogo de hierarquização externa “que está em vigor nas regiões temporalmente dominantes do campo do poder (e também do campo econômico), ou seja, segundo o critério do *êxito temporal* medido por índices de sucesso comercial [...] ou de notoriedade social [...], a primazia cabe aos artistas conhecidos e reconhecidos (BOURDIEU, 1996, p. 246–247); ou seja, primeiramente os *artistas de renome* (como os promovidos pela Cosme Velho) e, em seguida, os *jovens artistas de talento* (próximos a esses nomes estabelecidos e ao círculo de sociabilidade de Diná, Paulo Mendes e Arnaldo). Ainda que existisse realmente uma ideia de panorama, isso é, de mapeamento⁷, não podemos afirmar que era, como a comissão pretendia, um panorama isento: além de predominantemente paulista, se deixava de lado uma boa parte da nascente produção, favorecendo nomes próximos e inofensivos à sensibilidade de possíveis censores e do mercado.

Em resumo e sem um julgamento de valor, durante o período analisado o MAM-SP se apresenta como espaço relativamente heterônomo, moldado por ditames alheios aos interesses da arte, a saber os investimentos políticos, econômicos e sociais de diretores e membros da comissão de arte, que transformam aqueles artistas da primeira metade do século em nomes de valor a serem consumidos, capitalizados, exprimindo aquela “lei específica da mudança do campo de produção [simbólica], a saber, a dialética da distinção [que] destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que ‘marcaram época a cair no passado, a tornar-se clássicos” (Ibid. p. 178-179): assim, em nosso caso, envelhecidos tanto biologicamente quanto simbolicamente.

7 Como Diná coloca em carta para Frederico Moraes, eles selecionaram arte “do primitivo, do figurativo, do abstracionista, do cinético, do que faz objetos”

Referências

- ALMEIDA, P. M. De. De Anita ao Museu. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. 290 p.
- AMARAL, A. A. Meio artístico e mercado de arte. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. 2a edição ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 250–254. ISBN: 978-85-7326-519-4.
- BOURDIEU, P. As Regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. ISBN: 978-85-7164-522-6.
- CHIARELLI, T. O novo Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Grupo Safra, 2001. p. 7–30.
- CINTRÃO, R. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira, 1969-1997. *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. 307 p. ISBN: 978-85-273-0010-0.
- 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, SP, Brazil: Imprensa Oficial SP : Edusp : Secretaria de Estado da Cultura, 2000. p. 108–109. ISBN: 978-85-314-0533-4.
- MICELI, S. Mercado de Arte: Brasil 2000. Em: MARQUES, R.; VILELA, L. H. (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. [s.l.]: Editora UFMG, 2002. p. 79–105. ISBN: 978-85-7041-320-8.
- PERISSINOTTO, R. M. Estado e capital cafeeiro em São Paulo, 1889-1930. São Paulo: Annablume, 2000. 224 p. ISBN: 978-85-7419-069-3.
- SIGNORELLI, P. R. A. O Panorama da Arte Brasileira do MAM SP: da formação de acervo aos projetos curatoriais. Mestrado - Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-29062018-103759/>>. Acesso em: 21/abr./22.
- ZANINI, W. História geral da arte no Brasil. [s.l.]: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. II, 638 p.

Como citar:

NUNEZ, German Alfonso. A reconstrução do acervo do MAM-SP, seus dirigentes e Diná Lopes Coelho. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 256-267, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.019>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>