UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Nelyane Gonçalves Santos

Os Salões e as Bienais na década de 1960:
Itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma História da Arte no Brasil

Belo Horizonte
2020

Nelyane Gonçalves Santos

Os Salões e as Bienais na década de 1960:
Itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma História da Arte no Brasil

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes
Linha de pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes.
Orientador: Rodrigo Vivas

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Santos, Nelyane, 1981-
Os salões e as bienais na década de 1960 [manuscrito] : itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil / Nelyane Gonçalves Santos. – 2020.
264 p. : il.

Orientador: Rodrigo Vivas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Salões de arte – 1960 – Teses. 2. Arte brasileira – História – Teses. 3. Artes plásticas brasileira – Teses. 4. Críticos de arte – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Vivas, Rodrigo, 1975- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.81

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna **NELYANE GONÇALVES SANTOS** - Número de Registro **2016658198.**

Título:**"OS SALÕES E BIENAIS NA DÉCADA DE 1960: ITINERÂNCIAS ENTRE OS CIRCUITOS ARTÍSTICOS NA CONFORMAÇÃO DE UMA HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL"**

Rodrigo Vivas

Prof. Dr.Rodrigo Vivas Andrade– Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra.Raquel Quinet de Andrade Pifano– Titular – UFJF

Renata

SKYPE

Profa. Dra.Renata Cristina de Oliveira Maia Zago – Titular – UFJF

Profa. Dra. Miriam Hermeto – UFMG

Marco A P Andrade

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade - Titular – UFU

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2020.

A Geni Gonçalves Santos e a Leon Afonso Gonçalves Fernandes, por terem me ensinado a esperar a hora da partida e a hora da chegada.

AGRADECIMENTOS

Fazer uma lista corrida de pessoas significativas numa trajetória de trabalho pode ser a melhor saída para não me estender demais na importância das contribuições que cada uma trouxe. A seu modo, espero que todas saibam o quanto me estimularam e me auxiliaram. Só o tempo e a atenção sincera e afetiva, que me comprometo a dedicar a cada uma delas, poderá retribuir um pouco do quanto foram essenciais na minha formação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da Bolsa de Estudos do Programa de Excelência Acadêmica – PROEX.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em especial a Secretária Natália Arruda.

Ao meu orientador, Professor Doutor Rodrigo Vivas.

Aos professores pela atenção na qualificação: Renata Zago e Guilherme Bueno.

Aos professores pelas considerações na defesa da tese: Renata Zago, Marco Pasqualini e Raquel Quinet Pifano.

Ao revisor Ernane Oliveira.

Ao Alex de Oliveira Fernandes, pelo essencial e trivial à vida.

Ao Abel Alves, pelo estímulo às punções.

À família: Nely Gonçalves Santos, Jucinele Gonçalves Santos, Juraci Rufino Santos, Rubens Gonçalves e Sofia Gonçalves.

Aos amigos: Marina Mesquita Camisasca, Gisele Guedes, Marcelo Lages Murta, Ana Eliza Soares de Souza, James Calton, Letícia Dias Schirm.

Aos estudantes que me auxiliaram: Sophia de Souza Carvalho, Creuza Daniely dos Reis e Samuel Antunes.

Aos artistas, pela aproximação: Fernando Velloso, João Osório Brzezinski, Jarbas Juarez Antunes, Getúlio Starling e Marcio Sampaio.

Aos profissionais das instituições que me receberam:

MAC-PR: Claudia Rejane Schavarinski, Maria Aparecida de Lima Gonçalves, Juciley Eunice Oliveira, Laisla Milena Oliveira Silva, Vera Regina Biscaia.

MON: Humberto Imbrunisio.

MACC: Fernando de Bittencourt.

MUN-DF: Luciano Antunes.

MAP-BH: Luciana Bonadio, Dalba Costa e Celeste Fontana.

MAC-USP: Michelle Alencar, Marília Bovo e Ana Gonçalves Magalhães.

Fundação Bienal – Arquivo Histórico Wanda Svevo: Marcele Souto Yakabi.

Pinacoteca-SP: Cleber Silva Ramos, Leandro Araújo e Walter Wey.

Dois agradecimentos eu preciso explicar, pois dizem respeito à condução de toda minha trajetória de trabalho, com a minha pretensão de alcançar meus objetivos até aqui e os tantos caminhos mais que ainda quero percorrer. Ao professor Luiz Arnault, do Departamento de História da UFMG, por ter me questionado mais ou menos assim: “Onde estão os sujeitos da história que você quer contar? Para além dos objetos que já dizem muito e você sabe apresenta-los com toda sua potencialidade imagética e discursiva, onde estarão, em sua narrativa, as disputas de poder entre os sujeitos que participaram desses eventos?” Por tanto lhe admirar por transitar tão bem nos papéis de professor, orientador, pesquisador e colega, agradeço ao Arnault pela sua disponibilidade em estar numa mesa de comunicação de discentes (XX Encontro Regional de História ANPUH-MG, julho de 2016, Uberaba-MG), com o compromisso e entusiasmo em conhecer e dialogar sobre nossas pesquisas.

A Miriam Hermetto Sá Motta, pelas contribuições na qualificação e na defesa de tese. Pela presença marcante na minha iniciação, continuidade e persistência na pesquisa histórica. Por me trazer, em tantas dúvidas e problemas, as chaves para me abrir e me aventurar na busca incessante por conhecimento. Pelos nossos encontros, sempre tão fortuitos, repletos de gratuidade nos gestos, aos moldes de Manoel de Barros.inserir texto aqui]

Não é de respostas e de certezas que a obra de arte tem necessidade, mas de perguntas corretas.

Roland Recht

RESUMO

Título: Os Salões e as Bienais na década de 1960: Itinerâncias entre os circuitos artísticos na conformação de uma história da arte no Brasil

A pesquisa buscou desenvolver uma narrativa da história da arte no Brasil da década de 1960 pautada na itinerância entre os artistas e críticos participantes de Salões e Bienais. Os eventos selecionados para o estudo foram os: Salões Paranaenses de Belas Artes, Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte-MG, Salões de Arte Moderna do Distrito Federal, Salões de Arte Contemporânea de Campinas-SP, e as Bienais Internacionais de São Paulo, entre 1963 e 1968. Com a participação dos artistas, os museus e instituições promotoras destes eventos adquiriam e incorporavam suas obras a seus acervos. É em função deste procedimento que atualmente é possível acessar algumas das obras expostas. Os júris de seleção e premiação, formados em sua maioria por críticos de arte, também circulavam intensamente entre os Salões e Bienais. Em suas escolhas, podemos identificar as principais tendências artísticas em voga na época, o que estimulava o debate público entre os componentes dos circuitos de arte. A pesquisa se desdobrou na busca de fontes documentais nas instituições de memória relacionadas historicamente à promoção destes eventos, na análise das fontes relacionadas à crítica da época, e na descrição, interpretação e análise das obras de arte que foram encontradas. Desta maneira, trata-se de um estudo que relaciona a historiografia da arte e a cultura material resultante da promoção desses eventos pelos circuitos artísticos no país. Buscando responder ao questionamento sobre qual é a importância dos salões regionais na formação dos circuitos artísticos desse período, espera-se que a tese possa contribuir para ampliar as narrativas da história da arte no Brasil nos anos de 1960.

Palavras-chave: Salões; Bienais; Artes Visuais; Década de 1960; História da Arte.

ABSTRACT

Title: Salons and Biennials in the 1960s: Itinerancies between the artistic circuits in the shaping of an art history in Brazil

The research aimed to develop a narrative of art history in Brazil of the 1960s based on the itinerancy between the artists and critics participating in the Salons and Biennials. The events selected for the study were: Parana Salons of Fine Arts; Municipal Salons of Fine Arts of Belo Horizonte-MG; Salons of Modern Art of the Federal District; Salons of Contemporary Art of Campinas-SP, and International Biennial of São Paulo, from 1963 to 1968. With the participation of the artists, the museums and institutions promoting these events acquired and incorporated their works into their collections. Due to this procedure it is currently possible to access some of the works exhibited. Selection and award juries, mostly art critics, also circulated intensively between the Salons and Biennials. In their choices we can identify the main artistic trends in vogue at the time, which stimulated public debate among the components of art circuits. The research unfolded in the search for documentary sources in memory institutions historically related to the promotion of these events, in the analysis of sources related to the critique of the time and in the description, interpretation and analysis of the works of art that were found. Thus, it is a study that relates the historiography of art and the material culture resulting from the promotion of these events by the artistic circuits in the country. Seeking to answer the question about what is the importance of regional salons in the formation of artistic circuits in this period, it is expected that the thesis can contribute to broaden the narratives of art history in Brazil in the 1960s.

Keywords: Salons; Biennials; Visual Arts; 1960s; Art History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Ficha de Inscrição do artista Francisco Stockinger para participação no 23º SPBA, de 1966. Acervo Institucional SPD/MAC-PR. 44

FIGURA 2 – Layout da capa dos catálogos do SPBA e do SACC 45

FIGURA 3 – Fotografia de Geraldo Ferraz a frente e José Roberto Teixeira Leite, de óculos, selecionando as obras do XXIII SPBA, de 1966. 54

FIGURA 4 – Fotografia da esquerda para direita, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares e Mário Pedrosa, durante a seleção das obras do XIX SMBA, de 1964. 56

FIGURA 5 – Fotografia da solenidade de entrega de prêmios do XXVIII SMBA de Belo Horizonte, em 12/12/1968. Com o diploma de premiação à mão, se vê em primeiro plano, o artista Yutaka Toyota..... 70

FIGURA 6 – Museu de Arte Contemporânea do Paraná. 77

FIGURA 7 – Museu de Arte da Pampulha. 87

FIGURA 8 – Museu de Arte de Brasília em 2013. 95

FIGURA 9 – Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Honestino Guimarães – MUN-DF. 96

FIGURA 10 – Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti". 100

FIGURA 11 – Fachada do Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. 108

FIGURA 13 - *O infinito e mais um pouco*. João Osório Brzezinski. 1963. Tinta a óleo, tinta acrílica e tecido sobre tela. 97,5 x 98 cm. 127

FIGURA 14 – *A hora da noite minguante*. João Osório Brzezinski. 1964. 13,7 x 144,5 cm. 131

FIGURA 15 – *Composição em Preto nº1*. Jarbas Juarez Antunes. 1964. 130 x 97,5 cm. Tinta à óleo e tinta esmalte automotiva, com colagens de papel corrugado e papel higiênico sobre tela. 133

FIGURA 16 – *Ocre Horizontal.* Geraldo de Souza. 1965. 79,7 x 110 cm. Tinta a óleo, linhagem e tecido sobre tela. 135

FIGURA 17 – *Narrativa Vertical.* Geraldo de Souza. 1965. 110 x 80 cm. Colagem acrílica e óleo sobre tela. 136

FIGURA 18 – *Alquimia Solar I*. Ildeu Moreira. 1966. 76,5 x 53,5 cm..... 137

FIGURA 19 – *Alquimia Solar II*. Ildeu Moreira.1967. 120 x 97 cm. 139

FIGURA 20 – *Energia I.* Yo Yoshitome. 1963. 122 x 200 cm. Óleo e areia sobre madeira. 141

FIGURA 21 – *Dramaturgia*. Yo Yoshitome. 1964..... 142

FIGURA 22 – *Dramaturgia II*. Yo Yoshitome. 1965. 119 x 143,2cm. 143

FIGURA 24 – Dramaturgia II. Yo Yoshitome. 1965. Detalhe da área central na parte inferior.119 x 143,2 cm. 144

FIGURA 26 – *Dramaturgia I*. Yo Yoshitome. 1966. 121 x 148 cm..... 145

FIGURA 26 - *Drama 3*. Yo Yoshitome. 1967 147

FIGURA 30 – *Desenho 1*. Helena Wong. 1963. 67,9 x 99,9 cm. Nanquim sobre papel ... 149

FIGURA 31 – *Interlúdio*. Helena Wong. 1964. 70 x 99. Nanquim, aguada, guache e grafite. 149

FIGURA 32 – *Desconhecido II*. Helena Wong. 1965. 60 x 79,5 cm. Nanquim e aquarela sobre papel. 150

FIGURA 33 – *Desconhecido III*. Helena Wong. 1965. 79,9 x 59,9 cm. Nanquim e aquarela sobre papel. 151

FIGURA 34 – *Desenho LXIX*. João Osório Brzezinski. 1967. 58 x 79 cm. Aquarela, pastel e caneta esferográfica sobre papel. 152

FIGURA 35 - *Desenho XV*. João Osório Brzezinski.1967. 70 x 91 cm. Lápis cera, aguada de nogueira e esferográfica sobre papel. 153

FIGURA 36 – *Penteando-se*. Hans Suliman Grudzinski. 1965. 42,5 x 44,5 cm. Gravura em metal sobre papel. 155

FIGURA 37 – *O Anoitecer da Aldeia.* Hans Suliman Grudzinski. 1966. 52 x 66,5 cm. Gravura em metal sobre papel. 156

FIGURA 38 - *Fases da Lua*. Moacyr de Vicentis Rocha. 1965. 49,6 x 66,5 cm. Gravura em metal sobre papel. 157

FIGURA 39– Gravura II. José Assumpção Souza. 1966. 44 x 33 cm. Gravura em metal sobre papel 159

FIGURA 40 – Comparação entre as gravuras de José Assumpção Souza apresentadas em 1966. 160

FIGURA 41 - *Cativeiro e Liberdade*. Vera Guerra Chaves Barcellos. 1965. 75,2 x 45,5 cm. Xilografia sobre papel. 161

FIGURA 42 – *Prisões*. Vera Guerra Chaves Barcellos. 1967. Xilografia sobre papel. 71 x 47 cm 162

FIGURA 43 – *Aurora.* Francisco Stockinger. 1963. 60 x 13 x 7,5 cm. Bronze e madeira, solda e fundição. 165

FIGURA 44 – *Totem.* Francisco Stockinger. 1966. 169 x 46,5 x 12 cm. Ferro e madeira, fundição e solda. 166

FIGURA 45 – *Espaço nº 3.* Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico. 169

FIGURA 46 – *Espaço nº 7.* Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico. 169

FIGURA 47 – *Espaço nº 9.* Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico. 170

FIGURA 48 – Visão frontal das esculturas da série Espaço. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico. 171

FIGURA 49 – Série *Espaço* . Hisao Ohara. 1967. 30 x 29 cm (cada placa). Acrílico Técnica..... 172

FIGURA 50 – *Espaço 3*. Hisao Ohara. 1968. 174

FIGURA 51 – *Gravura I.* Anna Maria Maiolino. 1961. 24 x 33,5 cm. Xilogravura. 179

FIGURA 52 – *Operação.* Anna Maria Maiolino. 1967. 30 x 39 cm. Xilogravura colorida sobre papel. 181

FIGURA 53 – *Aula de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp.* Rembrandt Harmenszoon van Rijn. 1632. 181

FIGURA 54 – *Cabelereiro.* Anna Maria Maiolino. 1967. 31 x 35 cm. Xilogravura. 182

FIGURA 56 – "Quoque Tu Brutus?". Antônio Henrique Amaral. 1967. 70 x 45 cm. Xilogravura. 184

FIGURA 57 – Versões da obra *Passatempo Latino Americano*. Antônio Henrique Amaral. 1967. 185

FIGURA 58 – *O Apetite.* Antônio Henrique Amaral. 1967. 70 x 45 cm. Xilogravura. 186

FIGURA 59 – *A grande mensagem.* Antônio Henrique Amaral. 1966. 70 x 45 cm. Xilogravura. 186

FIGURA 60 – *A mesma língua.* Antônio Henrique Amaral. 1967. 45 x 70 cm. Xilogravura. 187

FIGURA 61 – Versões da obra *O Idolatrado*. Henrique Amaral. 1967. 188

FIGURA 62 – *Realidade, culpas (do álbum O Meu e o Seu: impressões do nosso tempo).* Antonio Henrique Amaral. 1967. 36,7 x 54 cm. Xilografia em cores sobre papel. 189

FIGURA 63 – *Um + um = dois?*. Antonio Henrique Amaral. 1967. Xilogravura. 32,2 x 42,5 cm. 190

FIGURA 64 – *Brasiliana I.* Antônio Henrique Amaral. 1968. 89 x 120 cm. Óleo sobre tela. 192

FIGURA 65 – *Brasiliana III.* Antônio Henrique Amaral. 1968. 85 x 122 cm. Óleo sobre chapa de madeira. 193

FIGURA 66 – *Domínio.* Antonio Manuel. 1966. 54 x 38 cm. Lápis cera sobre jornal. 195

FIGURA 67 – Da série Movimento Estudantil. Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de Flan sobre papel, nanquim. Acervo MACC. Obra de Tombo 132. 196

FIGURA 68 – *Da série Movimento Estudantil.* Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de *Flan* sobre papel, nanquim. 197

FIGURA 69 – *Da série Movimento Estudantil.* Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de *Flan* sobre papel, nanquim. 198

FIGURA 70 – *Movimento Estudantil 68.* Antonio Manuel. 1968. 122 x 80 cm. Serigrafia de Flan sobre papel. 200

FIGURA 71 – Foto original da morte do estudante Edson Luís. *Correio da Manhã*, 29/03/1968. 201

FIGURA 72 - Movimento Estudantil 68. Antonio Manuel. 1968. 122 x 80 cm. Serigrafia de Flan sobre papel. 201

FIGURA 73 – Série *Protesto.* Bernardo Caro. 1967. 203

FIGURA 74 – *Protesto II* - Bernardo Caro. 1967. 73 x 44 cm. Xilogravura sobre papel..204

FIGURA 75 – Série *Mulheres*. Bernardo Caro. 1967. (87 x 55,5 cm).....205

FIGURA 76 - *Mulheres x Saravá*. Bernardo Caro, 1967. Xilogravura sobre papel. 87 x 55 cm. 207

FIGURA 77 – *Máquina de Triturar Homens.* Getúlio de Andrade Starling, 1967. Madeira, metal, plástico, tinta plástica e porcelana. 34 x 42,5 x 28 cm. 208

FIGURA 78 – Foto do artista Getúlio Starling ao lado de suas duas esculturas selecionadas para o XXII SMBA-BH.....209

FIGURA 79 – *Exposição e motivos da violência*. João Câmara Filho.1967. Óleo sobre madeira com elementos em relevo. 190 x 4,80 m. 212

FIGURA 80 - *Exposição e motivos da violência*. João Câmara Filho. 1967. 212

FIGURA 81 - *Exposição e motivos da violência.* João Câmara Filho. 1967. 213

FIGURA 82 - *Exposição e motivos da violência.* João Câmara Filho. 1967. 214

FIGURA 83 – *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*. Teresinha Soares. 1968. 117 x 150 x 4,5 cm. Tinta vinílica sobre compensado sobre relevo de suporte tipo Duratex. 216

FIGURA 84 – *Morrem tantos homens e eu aqui tão só.* Teresinha Soares. 1968. 116 x 150 x 2,5 cm. 218

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCBH – Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

ARPDF – Arquivo Público do Distrito Federal

CEDOC/MAP – Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha

CEDOC/PINA – Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo

EMBAP – Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado

FCDF – Fundação Cultural do Distrito Federal

FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

FUNDEPAR – Fundação Educacional do Estado do Paraná

GDF – Governo do Distrito Federal

ICA – Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília

JAC – Jovem Arte Contemporânea

JDN – Jovem Desenho Nacional

JGN – Jovem Gravura Nacional

MAP-BH – Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte

MAB – Museu de Arte de Brasília

MABH – Museu de Arte de Belo Horizonte

MACC – Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti"

MAC-PR – Museu de Arte Contemporânea do Paraná

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAPR – Museu de Arte do Paraná

MON – Museu Oscar Niemeyer

MUN-DF – Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Honestino Guimarães

SMBA-BH – Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte

SNAM – Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SPAM – Salão Paulista de Arte Moderna

SPBA – Salão Paranaense de Belas Artes

SAMDF – Salão de Arte Moderna do Distrito Federal

SAP – Salão de Arte Paranaense

SACC – Salão de Arte Contemporânea de Campinas

SPD/MAC-PR – Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UNB – Universidade de Brasília

USP – Universidade de São Paulo

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UFPR – Universidade Federal do Paraná

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17
1. AMPLIANDO AS NARRATIVAS DA HISTÓRIA DA ARTE 24
1.1. Revisão da Literatura 25
1.2. Identificação e Diálogo com as fontes 39
1.2.1. Os catálogos das exposições 41
1.2.2. Fontes Jornalísticas 47
1.2.3. Depoimentos e Relatos 49
1.3. Métodos e Sistematizações 50
1.4. Possibilidades de narrativas da história da arte 58
2. OS SALÕES E BIENAIS: HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES E CIRCUITOS DE ARTE 70
2.1. Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA) 75
2.2. Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH) 85
2.3. Salão Arte Moderna do Distrito Federal (SAMDF) 94
2.4. Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SACC) 100
2.5. Bienais Internacionais de São Paulo 107
2.6. Metodologia para percepção das itinerâncias e permanências na história da arte 117
3. OBRAS EM EXPOSIÇÃO: ENTRE AS ABSTRAÇÕES E A MATÉRIA 122
3.1. Pinturas entre veios e texturas 125
3.2. Desenhos e Gravuras em novas formas 148
3.3. Esculturas entre massas e transparências 164
3.4. “A arte, dita moderna, arqueja” 174
4. MENSAGEM DA ARTE: DOCUMENTAÇÃO, TESTEMUNHO, PROTESTO 176
4.1. Entre o cotidiano público e privado 178
CONSIDERAÇÕES FINAIS 220
REFERÊNCIAS 229
Livros e capítulos de livros 229
Monografias, dissertações e teses acadêmicas 233

Artigos científicos 235
Artigos em periódicos..... 238
Fontes documentais..... 239
Catálogos de exposição 239
Sites Consultados..... 242
APÊNDICES 243
1.Glossário de Artistas e Jurados..... 243
2.Quadro com a Recorrência dos Artistas nos Salões e Bienais de 1963 a 1968..... 249
3. Quadro de Registro de Frequência de Jurados nos Salões e Bienais..... 262

INTRODUÇÃO

Para apresentar o objeto dessa pesquisa é necessária uma digressão sobre minha trajetória acadêmica, pois nela reside a construção do interesse no assunto e as formas de ampliá-lo ao longo dos estudos. Na investigação sobre as obras pertencentes ao Museu de Arte da Pampulha (MAP-BH), para a conclusão da graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais (CECOR-EBA/UFMG)[1] e, posteriormente, para a pesquisa de Mestrado em Artes, deparei-me com a relevância dos salões regionais de arte na constituição do acervo desta instituição. Em um período mais remoto, minha formação em história (licenciatura na FAFICH/UFMG)[2] levou-me a enraizar as perspectivas de análise na historicidade das criações humanas. Meus estudos e primeiras práticas de pesquisa sobre a ditadura militar brasileira definiram meus interesses nos recortes temporais estabelecidos.

Nesses primeiros estudos, ao traçar a trajetória dos artistas que se destacaram em Belo Horizonte na década de 1960, pude perceber o quanto os outros salões regionais faziam parte de suas agendas anuais de atuação. O mesmo ocorrendo com os jurados, na maioria críticos de arte, que realizavam a seleção das obras destes eventos. Os salões promoviam a inserção cultural dos artistas e dos críticos ao determinarem a participação deles como parte de seu ofício. A circulação dos artistas entre os eventos era acompanhada pela presença itinerante dos críticos que compunham os júris.

Na trajetória profissional de alguns artistas que participaram dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH), de 1964 a 1968, percebi a presença concomitante em salões estaduais e municipais, como o do Paraná, o de Campinas, o de Ouro Preto, os de Brasília, além da Bienal Nacional de Salvador e das Bienais de São Paulo, que são recorrentemente citados na lista de exposições coletivas de alguns artistas. Estas informações foram verificadas na consulta aos catálogos destes eventos mas, é claro, há na biografia dos artistas referência a muitos outros salões espalhados por todo o território nacional. Além destas participações, há referências à exposição Jovem Desenho Nacional (JDN), Jovem Gravura Nacional (JGN), e Jovem Arte Contemporânea (JAC), do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)[3]. Isso demonstra o quanto o

[1] Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
[2] Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.
[3] Essas mostras eram organizadas por Walter Zanini desde 1963, com o intuito de fazer circular pelo país as obras dos artistas que estivessem em destaque no momento e assim estimular o acesso e a produção artística. As primeiras, JDN (de 1963 a 1965) e JGN (de 1964), priorizaram obras em papel para facilitar a inscrição dos artistas pelo baixo custo do transporte para serem exibidas nas mostras itinerantes. Sobre a atuação de Zanini no

circuito artístico no Brasil era feito com base nesses eventos, concentrados na região central do país, mas não menos frequentes em outras localidades no norte e sul, contando com a circulação intensa dos profissionais ligados às artes visuais.

A partir destas percepções, novos questionamentos me instigaram a investigar como se dava a *itinerância* desses sujeitos na época, e como estas rotas definiam os circuitos artísticos constituídos a partir dos salões regionais[4]. Para além desses eventos, outro de maior relevância na História da Arte no Brasil, a Bienal Internacional de São Paulo, precisou ser inserido na pesquisa, tamanha sua importância no tocante à circulação, e pelo argumento endossado no discurso tanto dos artistas quanto dos críticos referente ao interesse dos artistas da época em inserirem em seu currículo a participação nas Bienais. O que foi reforçado por Ricardo Fabrini (2002) e outros pesquisadores de arte do país em textos sobre os cinquenta anos da Bienal, nos quais afirmam que esse foi o evento de maior atração e visibilidade à produção artística do país à época, desempenhando papel fundamental no processo de formação da arte moderna brasileira.

Tendo sido tão evidente a importância das Bienais para a arte brasileira na década de sua fundação (os anos de 1950), teriam elas a mesma envergadura nos anos 1960? É o que tentei averiguar investigando a trajetória dos artistas brasileiros que por elas circularam. Inserir a Bienal na pesquisa, que é amplamente estudada e referenciada na história da arte, frente aos outros salões regionais, que apresentam ainda pouca visibilidade nos estudos desse campo, traria a oportunidade de checar se artistas vindos de outros circuitos regionais receberam atenção da crítica da época e se foram ou não inseridos nas narrativas históricas. Foi então encarado o desafio de tensionar estes dois polos, mantendo o foco na itinerância dos artistas e de suas produções. Sendo assim, a proposta da pesquisa foi a de compreender os circuitos na história da arte no Brasil a partir de suas inter-relações, confluências e trajetórias na circulação dos artistas nos salões e bienais e no papel da crítica que compunha os júris, definindo a aquisição para constituição dos acervos de arte moderna e contemporânea que temos no país até hoje.

A partir disso, dois pontos da rota a ser perseguida na investigação estavam definidos: o SMBA-BH e a Bienal Internacional de São Paulo. Definir os demais salões a serem contemplados pela pesquisa foi uma escolha mais pragmática em relação às possibilidades de acesso e em atenção aos destaques percebidos nas trajetórias dos artistas que participaram dos

---

MAC-USP ver Cristina Freire. *Walter Zanini. Escrituras Críticas* (2013) e Adriana Palma. *Invenções Museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)* (1960).

[4] A pesquisa passou a receber investimento por meio de bolsa CAPES Demanda Social à aluna, em agosto de 2017. Modalidade que em abril de 2018 foi alterada para PROEX/CAPES.

Salões em Belo Horizonte. A presença mais recorrente dos artistas e críticos que atuaram no centro-sul do país e que estiveram em Belo Horizonte (percebida por meio de pesquisas às suas biografias) foi no Salão Paranaense de Belas Artes – SPBA, no Salão de Arte Moderna do Distrito Federal – SAMDF e no Salão de Arte Contemporânea de Campinas - SACC[5]. Outros eventos de destaque na época foram abordados ao longo do estudo com uma visão mais pontual, instrumentalizada a partir da referência à participação de algum artista. É notório o destaque que se dá ao eixo Rio-São Paulo na literatura especializada. Por esta razão, a escolha de não priorizar os eventos destes dois circuitos se deve ao fato de pretensamente abordar salões que constituíram circuitos artísticos menos correntes na narrativa da história da arte.

Nesta pesquisa, os requisitos para a seleção dos salões contemplaram a acessibilidade de um acervo artístico resultante da aquisição de obras premiadas e a existência de uma instituição historicamente vinculada à promoção dos mesmos. Esses requisitos foram essenciais para me assegurar das possibilidades de acesso às fontes que subsidiariam as investigações. Isso porque, a prática de eventos de concorrência artística, nos moldes dos salões de arte, era comum na década de 1960; na verdade houve uma explosão destes, mas muitos tiveram curta duração e não foram vinculados a instituições de fomento à cultura que tenham assumido a preservação de sua memória[6].

Partindo do objetivo geral proposto para a pesquisa, que foi o de estudar como a itinerância dos artistas e dos críticos contribui para pensarmos a construção de narrativas da história da arte no Brasil a partir dos salões de arte de Belo Horizonte, Paraná, Campinas, Brasília e na Bienal Internacional de São Paulo na década de 1960, fui à busca de fontes documentais e das obras de arte que representariam os vestígios históricos para essa investigação. Diante da experiência do mestrado, esperava encontrar materiais semelhantes, já

[5] Estes eventos foram rota comum entre os artistas que se projetavam no salão da capital mineira. Dentre eles podemos citar: Jarbas Juarez, Eduardo de Paula, Lotus Lobo e Décio Noviello - mineiros que participaram do SMBA-BH - e Bernardo Caro, Anna Letycia, Vera Pacheco e João Ozório Brzezinski, que eram de outros estados e vieram para Belo Horizonte.

[6] Em Minas Gerais destacam-se na memória de alguns artistas da época o Salão de Ouro Preto, o Salão de Sabará e o Salão Universitário da UFMG. A Bienal Nacional de Artes Plásticas de 1968 da Bahia, realizada em Salvador, foi a segunda e última, sendo marcante na história da arte em função do fechamento da mostra, logo depois de sua abertura, pela censura. No interior de São Paulo, além de Campinas, as cidades de Santos, Santo André, São Bernardo e Ribeirão Preto também foram palcos de salões. Para somente demonstrar a recorrência no centro-sul do país, já que também ocorreram salões no nordeste e no sul. Ver http://enciclopedia.itaucultural.org.br/.

que os salões citados se constituíram como instituições dentro dos circuitos artísticos selecionados para estudo[7].

O recorte inicial do projeto era de 1959 a 1969, pretensiosamente amplo para formulações de tese, mas que logo demonstrou não condizer com a conceituação de itinerância dos sujeitos históricos norteadora da investigação, já que dois dos eventos só foram criados em meados da década de 1960, o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1964, e o Salão de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965. O que a princípio não me pareceu um problema, já que poderia haver itinerância nas participações dos artistas e júri no SMBA-BH (que existia desde 1937, com edições sucessivas, sem interrupções desde 1946) e no SPBA (instituído em 1944), além da Bienal (iniciada em 1951), tendo em 1959 sua quinta edição. Porém, ao iniciar as pesquisas, foi possível perceber que, tanto Belo Horizonte quanto Curitiba constituíram-se como circuitos artísticos ligeiramente fechados em si mesmos, até o final da década de 1950, ou seja, havia pouca, ou quase nenhuma, circulação de artistas locais que participavam de outros eventos, ou ao menos a entrada de artistas de fora nestes circuitos. Salvo raras exceções, esses circuitos artísticos ficaram centrados em sua regionalidade até os primeiros anos da década de 1960.

Diante do exposto, optei pelo recorte temporal de 1963 a 1968. O ano inicial diz respeito à VII Bienal, a primeira a se realizar após a cisão entre o evento e o Museu de Arte Moderna, sua primeira instituição promotora, passando sua realização a ser responsabilidade da Fundação Bienal[8]. Assim, entendi que este recorte seria auspicioso para tentar coincidir locais de pesquisa numa única instituição promotora do evento. A data de início diz respeito a uma percepção de que no XVIII SMBA-BH e no 20º XX SPBA haveria maior movimentação entre artistas participantes vindos de diferentes circuitos. O ano de 1963 marcaria também um retrospecto para compreender a fundação dos Salões de Brasília e de Campinas (em 1964 e 1965, respectivamente), além de já haver registros que indicam a mobilização nestes circuitos de arte para a elaboração de evento de concorrência que se assimilasse aos já existentes. Ao se inaugurarem a participação destes dois circuitos na cena artística do país, percebe-se que as confluências das itinerâncias dos artistas e dos críticos se intensificam por causa da concomitância na agenda de participações nos salões regionais.

---

[7] Dissertação de Mestrado defendida em 2014, sob orientação do Professor Doutor Rodrigo Vivas, com o título *A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q6NHL>. Acesso em: (22/01/2020).

[8] Para aprofundar no tema da cisão entre a Bienal e o Museu de Arte Moderna ver capítulo *A era do Museu: das Bienais do MAM à autonomização da Bienal*, no livro *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*, de Francisco Alembert e Polyana Canhête (2004).

O ano final do recorte temporal corresponde a processos de alterações e encerramentos em todos os circuitos pesquisados, coincidindo com mudanças no cenário artístico, também em outras manifestações, que dialogam com a situação política do país, já que 1968 foi um ano emblemático no enrijecimento da ditatura militar instaurada no Brasil desde 1964. Foi um período de acirramento da repressão estatal, principalmente após o Ato Institucional Nº 5, que refletiu nestes eventos com a vigília à produção artística[9]. Nos salões regionais de 1968 identifica-se claramente os aspectos de crise, derrocadas e reestruturações, muito em função dos vários questionamentos dos sujeitos acerca da institucionalização da arte e das tendências de inovações que viriam a ser reconhecidas como "arte contemporânea".

Em 1968, o evento do Paraná passou a se chamar Salão de Arte Paranaense (SAP), sendo o de 1967 o último com a nomenclatura associada a Belas Artes. O mesmo ocorreu em Belo Horizonte, cujo título passou a ser Salão Nacional de Arte, em 1969. A rejeição conceitual às "Belas Artes" demarcava os questionamentos aos cânones e os anseios de ampliação das possibilidades de expressão artística. O SAMDF teve periodicidade anual até 1967, quando foi encerrado na sua quarta edição. O ano de 1969 é o último em que foram mantidas as categorias artísticas para inscrição dos trabalhos em pintura, escultura, desenho e gravura no SACC, o que já estava em discussão desde 1968. A IX Bienal, de 1967, foi a mais marcante em termos de volume de participação de artistas brasileiros na década, o que reflete um trânsito intenso entre artistas e críticos que estiveram nos salões regionais e foram representados na exposição desta edição.

A questão problema que motivou a tese foi: qual é a importância dos salões regionais para a narrativa da história da arte no Brasil nos anos de 1960? Por mais que as concorrências nesses eventos sejam citadas nas biografias dos artistas, ainda há poucos trabalhos que os abordem de maneira mais ampliada, considerando sua importância na formação dos circuitos artísticos nesse período. O que nos leva a crer na relevância e justificativa de tal estudo, que poderá servir para ampliações da historiografia da arte e apontamentos de novos questionamentos acerca do trânsito dos artistas e críticos.

Artistas e críticos estão diretamente relacionados às buscas e escolhas das obras que foram arroladas para o estudo, pois estas estiveram nos eventos e foram selecionadas pelo júri como premiações aos artistas ou simplesmente escolhidas para compor determinada exposição anual ou bienal. Embora o estudo priorize as obras premiadas, em alguns casos de

[9] O A1-5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968, acirrando a repressão do governo militar, cerceando ainda mais os direitos civis e políticos. A respeito ver texto de Rodrigo Patto Sá Motta, *Sobre as origens e motivações do Ato Institucional nº5*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v38n79/1806-9347-rbh-38-79-195.pdf>. Acesso em: 04/01/2020

obras que foram somente escolhidas para a mostra de determinado Salão e tenham sido encontradas nos acervos museológicos e receberam destaque nas fontes históricas analisadas, elas também foram consideradas para estudo, a fim de se investigar a circulação de determinado artista.

A perspectiva inicial de analisar somente as obras premiadas nos eventos foi revista, pois em Brasília não houve política de aquisição de acervo vinculada ao SAMDF, ficando pouquíssimos exemplares de obras em poder da instituição museológica vinculada historicamente a este evento[10]. Diante da diferença de tratamento dado às obras selecionadas para a mostra em Brasília, onde o próprio regulamento anunciava que todas deveriam ser devolvidas aos artistas inscritos no Salão, optou-se por analisar apenas uma das obras encontradas, por ser a única com confirmação de exibição na exposição. Além disso, ao tentar traçar a circulação dos artistas, percebi o quanto a constatação das itinerâncias seria mais intensa se tratasse das diferentes formas de participação nos Salões, ou seja, além dos três primeiros lugares em cada categoria – pintura, escultura, gravura e desenho – havia também os prêmios de *aquisição*, os prêmios de *pesquisa*, as *menções honrosas*, ou simplesmente a seleção para constar na mostra anual.

A hipótese inicial para formulação da tese baseava-se na identificação de obras nos acervos vinculados historicamente aos salões regionais, que representassem o intenso fluxo entre os diferentes circuitos de arte no Brasil, indo além do já corrente circuito do eixo Rio-São Paulo, tão presente na narrativa da história da arte. A princípio, acreditei que, a partir da identificação das obras premiadas e adquiridas pelos museus e instituições promotoras dos eventos, seria possível perceber nas recorrências das seleções as preferências dos jurados para musealização das propostas artísticas mais em voga na época.

Porém, ao analisar os regulamentos e as condições de aquisição de cada evento em estudo, ficou perceptível o quanto essa hipótese é falível, visto que nem sempre as instituições promotoras dos eventos adquiriram as obras selecionadas pelos júris. A aquisição de obras não era uma prática regulamentar seguida à risca por todas as comissões organizadoras dos eventos, o que inviabiliza atualmente o contato com todas as obras nas instituições "herdeiras" dos salões regionais e Bienais. Sendo assim, a aquisição de obras não é diretamente proporcional às premiações. Se não foi a falta de cumprimento do regulamento à

[10] Os Salões de Arte Moderna do Distrito Federal eram promovidos pela Fundação Cultural do Distrito Federal - FCDF. Esta transferiu para o Museu de Arte de Brasília – MAB todo o seu acervo logo que esta instituição foi criada, em 1985. Em 2007, o MAB foi fechado devido às precárias condições de sua edificação. Todo seu acervo foi transferido então para o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Honestino Guimarães – MUN-DF, onde se encontra atualmente.

época, foram consequentes descuidos com os acervos que fez com que estas obras atualmente não representassem majoritariamente as seleções destes eventos. Trata-se, pois, de uma especificidade no estudo destes, assim, para sua realização partindo da análise das obras, sempre enfrentaremos lacunas referentes àquelas não encontradas. Logo, diante das mudanças, cabíveis e esperadas para uma trajetória de pesquisa, percebeu-se que a tese constitui-se como uma proposta de ampliação da narrativa da história da arte no Brasil da década de 1960 delineada por seu patrimônio material existente e acessível.

Entende-se, pois, que, para além das obras, no trabalho do historiador da arte é preciso identificar outras fontes que representem a realização dos salões como eventos constituidores dos circuitos artísticos em estudo. Logo, não só as obras foram essenciais para as reflexões desenvolvidas. Fontes documentais e bibliográficas que registram a itinerância dos artistas e críticos demonstraram o quanto a ampliação das narrativas é dependente de outros vestígios que se contraponham às disputas de memória. Desta forma, só foi possível pensar em ampliar, questionando a memória e história vigentes, tendo acesso a novos vestígios e fontes históricas. Em diálogo com estes diferentes suportes (que serão apresentados à frente) foi possível desenvolver na tese o protagonismo da itinerância dos sujeitos na constituição da história da arte no Brasil da década de 1960, demarcado pela presença de suas obras nos acervos consultados. Nessa busca percebi a preponderância de duas tendências de produção artística: a *abstração* e a *figuração narrativa*, que serão abordadas em suas definições conceituais ao longo da tese. Mesmo que em meados da década de 1960 elas se intercalem, inviabilizando assim uma divisão cronológica entre as duas, foi possível dividi-las em blocos para perceber a atuação dos artistas e críticos transitando entre ambas.

Sendo assim, no fluxo narrativo da tese, procurei como ponto norteador o diálogo com as diferentes fontes para tentar demonstrar as disputas dos sujeitos na construção das itinerâncias entre os circuitos de arte em estudo, adotando os seguintes eixos temáticos: 1) possibilidades de ampliação das narrativas; 2) história das instituições dos salões e bienais; 3) obras abstratas em exposições; 4) obras figurativas em exposições. A tese atingiu ao final um total de seis capítulos, tendo além destes quatro eixos, textos que introduzem e finalizam a pesquisa. Mas antes de adentrar nos capítulos que tratam dos temas articulados às edições de cada evento estudado, algumas definições conceituais e leituras críticas sobre as referências encontradas, precisam ser apresentadas. No intuito de delimitar teoricamente a pesquisa, os tópicos a seguir apresentam como foram operados instrumentos metodológicos e aportes teóricos na condução deste estudo.

1. AMPLIANDO AS NARRATIVAS DA HISTÓRIA DA ARTE

Em escritas de tese, os itens que se seguem normalmente seriam vistos na introdução. São explanações sobre as referências, fontes, métodos de pesquisa, conceitos e teorias adotadas. Porém, aqui, esta busca de autonomia desses itens, construindo um capítulo específico, vai ao encontro da tese defendida: a da possibilidade de ampliar as narrativas para a história da arte a partir das obras presentes nos salões regionais e Bienais da década de 1960[11]. Sendo assim, julga-se a relevância do processo construtivo da pesquisa para propor um pensamento crítico sobre a história vigente, e para tentar construir ferramentas de análise para futuras narrativas.

É claro que o recorte espacial aqui estabelecido não tem a pretensão de generalizar a narrativa para a história da arte no Brasil como um todo. A busca por circuitos regionais pouco explorados vai justamente ao encontro da necessidade de expandir o olhar investigativo das pesquisas em história da arte. O que se propõe aqui como prática é a ampliação da historiografia que coloca o eixo Rio-São Paulo como propulsor das artes pelo país, numa direção de reflexo, de um lado, e ofuscamento, de outro. Percebe-se que, entre os vários equipamentos de memória que guardam a cultura material das artes visuais no Brasil, há possibilidades de descentralização, tanto das pesquisas quanto das exposições curatoriais que contemplam a história da arte.

Vários outros Estados e núcleos urbanos considerados polos regionais realizaram salões de arte. Promovendo a cultura por meio destes eventos, estes circuitos se firmaram na construção da memória local das artes e também no diálogo com a produção do restante do país. É válido questionarmos então: por que em grande medida estes circuitos não estão presentes na narrativa produzida? E, quando se fazem presentes, por que se colocam numa situação de dependência, elegendo apenas alguns nomes mais representativos de artistas que conseguiram seguir carreira a partir do reconhecimento no eixo Rio-São Paulo?

É importante destacar que a Bienal Internacional de São Paulo foi tratada durante a pesquisa como circuito artístico que completou a itinerância dos artistas. Vendo na historiografia da arte no Brasil o quanto este evento chancelava as carreiras dos artistas que partiam de seus circuitos regionais em busca de reconhecimento, buscar os vestígios de suas

[11] Definiu-se *salões regionais* como uma categoria de evento artístico, competitivo, realizado em circuitos regionais identificados espacialmente como municípios ou estados brasileiros, dependendo da esfera estatal que os promoviam. No caso do SMBA-BH e SACC eram promovidos em âmbito municipal, enquanto que o SPBA e SAMDF eram promovidos em âmbito estadual. Já no caso da Bienal Internacional de São Paulo, promovida por fundação de caráter privado com financiamento público das três esferas governamentais, o foco da pesquisa é em sua representação nacional, por isso considera-se sua atuação no circuito artístico do país.

participações foi uma estratégia de análise para averiguar o quanto esse evento foi promotor de uma cultura material sobre as artes visuais no Brasil da década de 1960. Além disso, é válido questionarmos o quanto sua memória coincide ou não com a construção que podemos fazer acerca de sua história, partindo da produção dos artistas e críticos nacionais que por ali passaram.

1.1. Revisão da Literatura

O estudo dos salões e suas confluências pode contribuir para o conhecimento da história da arte, podendo subsidiar discussões acerca da produção artística de um período muito relevante para a constituição de novas identidades e reconfiguração das relações entre produção, crítica e institucionalização da arte. Estas múltiplas possibilidades inerentes às histórias dos salões regionais e Bienais são capazes de nos esclarecer muito a respeito dos circuitos artísticos e de suas interseções na constituição da história da arte no Brasil.

Na busca de referências sobre a arte no Brasil da década de 1960, muito se encontra a respeito do círculo social dos artistas, sobre a atuação da crítica de arte, sobre as instituições provedoras dos salões e bienais, mas poucos trabalhos apresentam análises aprofundadas das propostas artísticas e da relação destas com as itinerâncias dos artistas e dos críticos. A respeito dessa ausência de uma narrativa constituída enquanto memória identitária das artes visuais no Brasil é importante ressaltarmos que é uma situação que se alastra pelas diferentes épocas[12], assim como aponta Mônica Zielinsky:

> As indagações sobre as conformações de uma história da arte brasileira tornam-se hoje mais agudas e prementes, em uma cultura que ainda nem mesmo chegou a ver escrita, de forma, continuada, sua própria história das artes plásticas antecedentes; em especial, não se conhece ainda em profundidade as diferenças constitutivas desta produção, o debate de seus problemas reais e particulares, sua formação antropológica e inserção histórica, suas questões matriciais e relativas em termos artísticos, sociais e culturais. (ZIELINSKY, 2007, p. 77)

No caso dos anos de 1960, percebe-se certa generalização no reconhecimento da influência *Pop* entre os artistas brasileiros, desconsiderando suas peculiaridades e suas distinções com a *Pop Art* e os movimentos convergentes e correlacionados da época, tais

[12] Não se negligencia aqui a importância de trabalhos fundamentais como o de Roberto Pontual, com o seu *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de 1969, e de Walter Zanini, na coletânea *História Geral da Arte no Brasil*, de 1983. Mas a consideração das ausências identitárias na história das artes visuais no Brasil persiste, não só pela escassez de novos trabalhos que proponham sínteses e coletâneas, mas também pela falta de diálogo entre a produção acadêmica e as práticas institucionais expositivas.

como o *Novo Realismo* e a *Nova Figuração*. Em catálogo de exposição da Pinacoteca de São Paulo, de 2017, que concentrou obras de artistas referenciados na história da arte no Brasil da década de 1960, essa generalização é reconhecida como um problema.

> Até hoje essas produções costumam ser chamadas genericamente de "pop brasileiro". Naquele momento, artistas e críticos do país recusavam tal filiação, como recusavam enquadrar-se na definição do *nouveau réalisme* francês. Os trabalhos desenvolvidos no Brasil, então em processo de industrialização e de expansão urbana, relacionavam-se com as novidades da cultura de massa em boa medida por interesse em se infiltrar, de maneira contestadora e irreverente, nos sistemas de comunicação e de circulação de mercadorias – diferente da acumulação, repetição e esvaziamento dos símbolos da sociedade de consumo que identificam a pop norte-americana, por exemplo. (RIBEIRO *apud* VANGUARDA, 2017, p. 24. Grifos do autor)

Percebe-se, pois, que essa curadoria, realizada com uma coleção particular, aponta para ampliações e percepções da diversidade das tendências do período abordado[13]. Porém, ainda é uma tentativa pontual e pouco abrangente diante da demanda de visibilidade dos acervos institucionais do país que abarcam a década de 1960.

As distinções entre essas tendências não são muito claras, sendo que a literatura reforça o surgimento do *Novo Realismo* na França, a partir das teorizações de Pierre Restany e das formulações de Lucy Lippart sobre a *Pop Art* surgindo primeiramente na Inglaterra e difundindo-se nos Estados Unidos[14]. A Nova Figuração seria um desdobramento, sendo a nomenclatura mais utilizada para reconhecer movimentos na América Latina[15]. O que há de comum é a retomada da figura e o uso de elementos que presenciam o cotidiano dos centros urbanos.

> Ao iniciar os anos [1960], a figura emergia de forma tão frequente que o fenômeno de uma nova figuração ficou patente. Dessa vez, diferente da anterior, ou seja, não representativa, mas alusiva, expressiva, podendo ter caráter fantástico ou grotesco, passando rapidamente da condição de uma figuração representativa de estados subjetivos, sentimentais, para uma figuração vinculada à imagem do significado proposto pelo artista, que se abria a uma percepção do mundo atual da paisagem urbana, das imagens que povoam seu cotidiano. Configurava-se uma tomada de consciência de uma geração sobre o estado da sociedade e da civilização, abordando uma problemática mais crítica e subversiva, uma arte polêmica que dava possibilidades da colocação de compromissos morais e políticos ante a realidade. (ALVARADO, 1999, p.13)

---

[13] Exposição "Vanguarda brasileira dos anos 1960" – Coleção Roger Wright. Ver https://pinacoteca.org.br/programacao/arte-no-brasil-uma-historia-na-pinacoteca-de-sao-paulo-vanguarda-brasileira-dos-anos-1960-colecao-roger-wright/

[14] A respeito ver o livro "Os novos realistas" (1979) desse crítico francês, e o livro "A Arte Pop" (1976) de Lippard.

[15] Para melhor compreensão destas tendências artísticas ver em Daise Peccinini Alvarado "Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade" (1999).

Nesse viés, o temário reconhecido destaca as questões sócio-políticas, engrossando a tese da oposição dos artistas e críticos da época à situação autoritária vivida no país e em seu entorno, haja vista que vários países da América Latina também passaram por governos ditatoriais militares[16]. É preciso então partir de investigações que se debrucem sobre as obras do período para verificar a conformação das várias tendências e temáticas que eram abordadas. Daí a importância de buscarmos uma variedade de eventos artísticos que eram realizados no país.

O estudo sobre salões de arte no Brasil ganhou destaque com a publicação do livro de Angela Ancora da Luz, *Uma Breve História dos Salões de Arte. Da Europa ao Brasil* (2005), em que a autora aborda os salões da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Luz (2005) considera que os salões se tornaram espaços de sacralização da arte e de trânsito obrigatório de críticos para posicionarem-se sobre as obras dos artistas. A pesquisadora, além de ter contribuído para chamar atenção para os salões como importante objeto de estudo, demonstrou em seu trabalho como pode haver infinitas fontes de pesquisa para abordar o tema.

Sua tese baseia-se numa retrospectiva histórica da Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes e do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, para compreender a efetivação das instituições que consolidaram a arte no Brasil enquanto campo de conhecimento e manifestação cultural. Para isso, seu texto apresenta a conceituação histórica de salão enquanto cenário da institucionalização da arte desde os seus primórdios, na Europa do século XVIII, em paralelo com a consolidação das academias de arte[17]. Estando atrelados ao academicismo, cujo centro era a França, os salões divulgavam seus mestres e determinavam os preceitos do mercado de arte e da institucionalização de uma infraestrutura museológica que se consolidava como projeto político de nação. No século XIX os sucessivos confrontos entre artistas, críticos e academia, direcionaram aos salões um discurso ora revisionista, ora de implosão do modelo de seleção de artistas.

No histórico institucional, que perpassa as primeiras exposições da Escola Nacional de Belas Artes, no Brasil Império, a autora aponta as contradições e ambiguidades dos Salões no Rio de Janeiro, que tentavam se firmar justamente no período em que este modelo era combatido na Europa. A origem dos salões oficiais no Brasil se dá com a Exposição Geral de 1840, e foi somente a partir da República que essas grandes mostras receberam o nome de

[16] Assim como faz Aracy Amaral ao desenvolver textos memorialísticos e de análise sócio-cultural em *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970* (1984).

[17] Para as relações entre academias de arte e surgimento dos salões, ver *Academias de Arte. Passado e Presente*, de Nikolaus Pevsner (2005).

Salão Nacional de Belas Artes. Em 1940, um século depois, os salões dividiram-se em duas seções, a de Belas Artes e a de Arte Moderna. Finalmente, em 1951, a Divisão Moderna deu origem ao Salão Nacional de Arte Moderna, numa coexistência que se alongou até 1976, ano de sua última edição. Em 1978, num outro formato, surgiu o Salão Nacional de Artes Plásticas. Sob a égide da Funarte ele aconteceu até a década de 1990.

Estes Salões Nacionais são apresentados por Luz (2005), permeados por análises críticas sobre a constituição das artes plásticas no Brasil. Foram eventos marcante na constituição da arte, sendo que, ao premiar artistas de todo o país, constituíam um dos principais canais de formação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Ao final do livro, a autora apresenta análises de obras que nos instigam a olhá-las como fonte de pesquisa, como objetos de investigação que nos colocam em diálogo com diversas outras fontes, não numa postura ilustrativa, mas acima de tudo investigativa. Essa é sua maior contribuição, já que, diante das diferenças entre estudar um Salão Nacional e salões regionais são válidas as comparações e adaptações de pesquisas anteriores.

Na dissertação de Renata Zago há a proposta de um olhar mais atento aos salões regionais como objeto de pesquisa. Com o título *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas* (2007), a dissertação traz contribuições importantes, visto que aborda os SACC num período concomitante ao recorte temporal estabelecido aqui, desde sua criação em 1965 até a década de 1970. Com atenção tanto à análise de obras quanto às fontes documentais, a autora desenvolve um texto com vastas referências, identificando os principais expoentes do circuito artístico campineiro e sua atuação junto aos salões.

Na tese *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*, Ana Lúcia Vasquez (2012) nos apresenta dados importantes sobre as edições do evento que mais se destacaram na história da arte no Paraná. Com abordagem própria da sociologia da arte, define o conceito de *campo* para o circuito artístico, porém, não tangencia as obras e nem aprofunda na análise de fontes.

Outra referência importante, ainda sobre o evento paranaense, é o livro *50 anos de Salão Paranaense*, de Maria José Justino (1995), que procurou resgatar a história do Salão, recuperando informações detalhadas sobre os participantes, os prêmios, a comissão julgadora e as polêmicas. Teve o grande mérito de reunir num volume as principais referências aos SPBA, inclusive localizando muitas das obras, estando estas em instituições públicas ou coleções privadas. Apresenta reproduções de algumas obras premiadas, e eventualmente reproduz matérias de jornais relacionadas às edições do evento. Mas é preciso ressaltar que se

trata de uma narrativa muito vinculada a uma historicidade da arte pautada pela linearidade e pela ideia de padrões estilísticos europeus.

Nesse sentido, a autora utiliza como par de oposição acadêmico/moderno, desprivilegiando algumas manifestações por considerá-las acadêmicas, sendo elogiosa às tendências que seguiam o modernismo. Assim, a narrativa assume um aspecto evolucionista, como se a cada edição do evento em que os conflitos de gerações permitissem a incorporação de tendências mais "avançadas", o Salão estaria em franca progressão.

Apesar de não se pautar somente nos salões, o trabalho de Marília Andrés Ribeiro, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60* (1997) é fundamental, à medida que traz a análise de documentos de época e tenta demonstrar a importância que a arte mineira teve na constituição da arte no país. Embora a autora apresente seu trabalho como pautado nos "recursos metodológicos da história da arte tradicional, como as teorias formalistas e iconológicas" (RIBEIRO, 1997, p. 16), percebe-se que seu texto parece ter sido conduzido por metodologias de pesquisa da História Social da Cultura. Isto porque defende como seu principal foco de análise o discurso em torno da cultura artística contemporânea. A adoção do termo "neovanguarda" foi feita para definir um grupo de artistas mineiros. A pesquisadora constrói a conceituação de vanguardas acrescentando o prefixo *neo* para definir uma geração de artistas da década de 1960 que se propuseram a romper com vínculos e padrões artísticos comuns à academia e a instituições de arte moderna.

A falta que o leitor pode vir a sentir de análises das obras é compreendida pela seguinte explicação da própria autora, que aparece na sequência do trecho citado a seguir:

> Centro, porém, a minha pesquisa na leitura dos textos críticos da época e das entrevistas realizadas com personalidades do período, propondo reconstruir a história cultural da comunidade artística através da fala, das atitudes e do pensamento dessas personalidades que participaram do circuito artístico da época: os artistas, críticos, professores, galeristas e produtores culturais. (RIBEIRO, 1997, p. 16).

As poucas análises de obras surgem como fontes comprobatórias da análise discursiva dos atores sociais. A meu ver, dentre essas personalidades, a de maior destaque seria a do artista, por trazer o objeto constitutivo dessa história, a obra de arte. Seria necessário, portanto, contrapor a análise do discurso à análise de obras, já que estas podem ser consideradas a materialização das propostas dos artistas. Mas, e quando as obras não parecem atender aos anseios do artista de se incluir no circuito de arte a partir do seu discurso? Por esta razão, escritos e relatos de artistas não podem substituir e nem mesmo se sobrepor à descrição e interpretação das obras pelo historiador da arte.

Propondo uma análise das obras do cenário artístico da capital mineira dos anos 1960, Rodrigo Vivas tem o mérito de descrevê-las trazendo as principais discussões de cada um dos Salões de Belo Horizonte. Na tese transformada em livro *Por uma história da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte* (2012), o autor apresenta uma retrospectiva dos salões desde o seu início em 1936 até 1969. Talvez por ter assumido essa empreitada tão vasta temporalmente e, pela extensão de referências imagéticas abordadas, o trabalho não tenha sido capaz de estabelecer contraposições dialéticas entre todas as análises de obras e as análises de discursos das personagens do cenário artístico de Belo Horizonte.

Em 2014, foi defendida a dissertação *A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*, de minha autoria. Nesse trabalho analisei as obras desse período premiadas nos três primeiros lugares nas quatro categorias: *pintura*, *escultura*, *gravura* e *desenho* que foram adquiridas pelo MAP-BH e estão presentes no seu acervo.

Em 2017, Gisele Guedes defendeu a dissertação *Opacidade e Transparência. Percurso por obras tridimensionais em Belo Horizonte: de Adolescentes (1937) a Espaço nº 9 (1967)*. O texto aborda o fazer escultórico na chave do modernismo dos anos 1930 e 1940 e os diálogos com a arte contemporânea da década de 1960. O diferencial nessas dissertações, em relação a pesquisa de Vivas (2012), além do recorte temporal ora mais estreito, ora mais flexível, é a escolha das obras para análise. Ao adotar como critério de seleção os prêmios dos Salões, estas pesquisas trataram, além das pinturas (categoria selecionada no trabalho de Rodrigo Vivas), das produções dos artistas em gravura, escultura e desenho. A intenção de abarcar mais de uma categoria e diferentes temporalidades dentro do grande recorte de meados do século XX foi a de ampliar a análise para obras até então não estudadas e tentar perceber os limites tênues na produção dos artistas, que criticavam a divisão por categorias feitas nos Salões de Belo Horizonte.

Dentre os trabalhos acadêmicos que contribuíram para o estudo, a tese transformada em livro, de Emerson Dionísio de Oliveira, intitulado *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil* (2010) que, embora não aborde as obras de arte como tema central, explora o tema dos salões que compuseram a história de vários museus brasileiros que adquiriram acervos através deste tipo de evento. Esse livro carrega reflexões sobre o histórico de criação e ostracismo que acervos de arte moderna e contemporânea, tão importantes para a construção da história da arte no Brasil, têm sofrido.

Diante da necessidade de ampliar a percepção de temas e propostas dos artistas, reconhecendo a diversidade das tendências e a variedade das experimentações daquele

momento, é fundamental, além da leitura de referências bibliográficas da história da arte, a leitura de textos críticos da época. Por esta razão, as publicações com coletâneas de artigos de jornais e revistas, relatos e documentos de artistas e críticos de arte da época precisam ser consultadas em pesquisas como esta. Os livros *Crítica de Arte no Brasil - Temáticas Contemporâneas* (2006), organizado por Glória Ferreira, *Mário Pedrosa - Acadêmicos e Modernos* (2004), organizado por Otília Arantes, e *Escritos de Artistas* (2006), organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, são de fundamental importância para a investigação da história da arte à época.

Segundo estas duas últimas autoras (FERREIRA; COTRIM, 2006), os textos de artistas focalizam os problemas da própria produção. Seus escritos deslocam-se da palavra como mero discurso para o interior da obra, como se a palavra constituísse a própria obra, fazendo parte do processo. Com o crescimento dos escritos de artistas enquanto materiais intrínsecos à produção artística (não só complementares ou adjacentes) a partir da década de 1960, essa escrita passa a entrar em confronto com a crítica e propor novas teorias e revisar conceitos de arte preexistentes.

Os escritos de artistas, no período estudado, ganharam cada vez mais espaço em revistas especializadas e na imprensa, criando seu próprio sistema de comunicação. Vários textos com teor de manifestos, publicados na época, reivindicavam maior participação dos artistas na realidade social do momento (FERREIRA; COTRIM, 2006). Diante de tal complexidade e mudanças nos papéis até então preestabelecidos entre escritos de artistas e escritos da crítica é preciso ter em mente que estas fontes são registros de memória, testemunhos da época, dotados de sentidos dos sujeitos envolvidos, devendo, pois, serem tratados como vestígios, demandando análise do discurso e contraposições a outras fontes. Numa narrativa que se pretende histórica, tal como é a da história da arte, estas fontes não podem ser tratadas como enredos, conduzidos como discursos unívocos de verdade.

Dentre os livros que são relevantes na compreensão do cenário artístico, que apontando lacunas e o estabelecimento de marcos temporais para a história da arte do período, e que despertaram questionamentos ao longo da pesquisa, está o livro de Daisy Peccinini Alvarado, *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade* (1999), que aborda os movimentos artísticos de maior expressão na época analisada. O livro de Alvarado nos coloca a par dos principais eventos que envolveram as artes visuais no Brasil de meados da década de 1950 até o final da década de 1960.

Apresentando artistas e suas obras, a autora cria um cenário de época que consagra a arte brasileira em diálogo com a arte internacional. Alvarado (1999) concentra suas referências no circuito artístico do eixo Rio-São Paulo, tratando-o como norteador da produção dos demais estados. A comunicação entre artistas e público é vista pela autora como principal fio condutor para compreensão das manifestações do período. E esta determinação comunicativa da arte, em sua opinião, parece ter chegado ao seu ápice no evento *Nova Objetividade Brasileira*, realizado em abril de 1967 no MAM-RJ, tratado por ela como convergência do pensamento artístico brasileiro da época.

Especificamente sobre as Bienais de São Paulo dois livros foram de fundamental importância no estudo: *As Bienais de São Paulo - 1951 a 1987*, de Leonor Amarante (1989) e *As Bienais de São Paulo - Da era do museu à era dos curadores (1951 – 2001)*, de Francisco Alambert e Polyana Lopes Canhête (2004). Com atuação no jornalismo, Amarante organizou em sua escrita algumas referências a artistas, críticos e obras que circularam pelas primeiras dezenove edições das Bienais. Mesmo sem se deter em questões específicas do campo da história da arte como, por exemplo, a descrição e interpretação das obras, reuniu as principais ideias que foram difundidas pela crítica em cada uma das edições tratadas. Já Alambert e Canhête, por serem profissionais do campo da história da arte, desenvolveram uma narrativa mais pautada na descrição da crítica de arte em diálogo com as discussões e tendências artísticas de cada período das Bienais abordadas. Como os próprios autores anunciaram na apresentação do livro, trata-se da "história da atualização e da pedagogia da arte moderna e contemporânea entre nós" (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 11). Ou seja, uma narrativa linear e didática, com o mérito de lançar olhar sobre fontes inéditas, mas que não se ateve à análise de obras ou à perspectiva crítica de seus sujeitos criadores.

Em 2001, com o cinquentenário da Bienal, foram lançadas duas coletâneas de artigos: uma no número 52 da Revista USP e outra em livro pela própria Fundação Bienal. De caráter mais acadêmico, os textos do livro, intitulado *50 anos da Bienal Internacional de São Paulo*, trouxeram duras críticas às várias crises que perduraram ao longo da história do evento. Dentre os vários textos que tratam da Bienal em suas diferentes perspectivas - que vão além das artes visuais, passando pelo designer, arquitetura e comunicação social - os textos de Aracy Amaral, Maria Bonomi, Dalton Sala, Ricardo Nascimento Fabrini, Paulo Herkenhoff, Luiz Marques e Maria Alice Milliet trazem uma perspectiva histórica com reflexões sobre os impactos da Bienal para a cultura brasileira.

Além dessas duas publicações, uma edição de comemoração dos 50 anos também foi lançada pela Fundação Bienal (2001) reforçando as homenagens a Francisco Matarazzo

Sobrinho. Trata-se de textos que celebram o empreendedorismo do mecenas, identificando seu pioneirismo e desprendimento para lidar com um evento artístico de porte internacional. A historicidade e a visão crítica não são o forte dos textos desse livro, mesmo assim constituem leitura importante para a percepção da construção da identidade do evento e de seu criador. O trecho abaixo caracteriza a representação do evento na história da arte no Brasil.

> Único evento brasileiro no calendário internacional da arte e da arquitetura, além de projetar positivamente o Brasil no exterior, a Bienal de São Paulo teve, no âmbito nacional, um papel histórico fundamental. Como base para reconhecimento e afirmação da qualidade da produção artística, laboratório de criação, espaço primordial para a manifestação de novas propostas e experiências, a Bienal extrapolou os limites da arte para interferir, desestagnar e agitar outras áreas da cultura e do conhecimento. Promoveu a criação de galerias como centros de arte, mudou a mentalidade dos colecionadores com relação à arte brasileira, atraiu o investimento de órgãos públicos e da iniciativa privada, gerou novas áreas de atuação profissional dentro do universo cultural, estimulou a crítica e ampliou o espaço de divulgação da arte e dos artistas brasileiros em todos os meios de comunicação. (BRATKE, 2001, p. 22)

O teor elogioso do texto de Carlos Bratke (à época, presidente da Fundação Bienal) nos ajuda a compreender o significado do evento para além de sua realização e seus impactos para o cenário das artes no país.

Há pesquisas de história da arte no Brasil, realizadas nos últimos quinze anos, que deram atenção aos salões regionais e à crítica de arte nas décadas de 1960 e 1970, sendo divulgadas em artigos acadêmicos que contribuíram para o estudo. Pesquisadores como Dária Jaremtchuk (USP), Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UNB), Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU), Artur Correia de Freitas (UFPR), Paulo Roberto de Oliveira Reis (UFPR) e Maria de Fátima Moreth Couto (UNICAMP) são referências importantes na orientação de estudos que abordam a arte no Brasil da década de 1960, trazendo contribuições com referências documentais e reforçando a necessidade de uma pesquisa que consiga abarcar a trajetória dos artistas e dos críticos.

Na década de 1960, a propagação dos salões regionais demarcou a constituição de circuitos artísticos que se configuravam pela participação de artistas e críticos reconhecidos por sua identidade regional, de acordo com a extensão e atuação do salão. O mesmo período é identificado na história da arte no Brasil como sendo o momento de transição da "arte moderna" para a "arte contemporânea", assistindo à emergência de novas referências visuais e de variadas proposições artísticas.

No entanto, tal afirmação – recorrente nos livros de Zanini (1983), Amaral (1987) e Alvarado (1999) – ainda não foi argumentada de forma contundente a partir da análise de

obras de arte, demonstrando o quanto estas dialogaram na sua materialidade e visualidade com as teorias e conceitos do campo da arte em voga neste período. Esta transição é reconhecida também na configuração das instituições de arte que promoviam os vários salões, similares ao que ocorria em Belo Horizonte, pois no cenário nacional, as mudanças estavam presentes nos museus, que hora tentavam se adaptar, ora resistir às transformações. A partir daí, percebe-se a importância de se questionar e reavaliar este período na história da arte, partindo da análise das obras e da compreensão de como se constituíram os circuitos artísticos que propagaram, por meio dos salões regionais e Bienais, os principais pressupostos e propostas dos artistas e dos críticos. Por isso, o olhar questionador sobre a produção bibliográfica mais recente também é muito importante.

Em seu texto *Dilemas da arte engajada em busca de público*, Marcos Napolitano (2017) se propõe a identificar os problemas comuns vivenciados nos quatro primeiros anos de regime militar no Brasil (1964 a 1968) pelas diferentes expressões artísticas, sendo elas, cinema, música popular, teatro, literatura e artes plásticas. Transitando entre elas, no que convencionou como "baile das cinco artes", o autor quis demonstrar que,

> Nessas áreas artísticas se desenvolveu um conjunto de debates sobre temas e formas apropriadas para exercer a crítica ao regime militar e às estruturas socioeconômicas vigentes, exemplos de riqueza e a pluralidade estético-ideológica na qual se configurou a resistência cultural. (NAPOLITANO, 2017, p. 99)

Ao apresentar primeiramente as artes plásticas, Napolitano abre seu texto com o que se pode considerar uma homogeneidade do discurso da história da arte, defendendo que estas "radicalizavam sua vocação para a ruptura formal em relação às suas próprias tradições mais acadêmicas e institucionalizadas" (NAPOLITANO, 2017, p. 100). Ou seja, lança um pressuposto de reconhecimento da produção artística dessa época, sem, contudo, considerar que as rupturas tiveram diferentes nuances. Desta maneira, acaba definindo que as produções que consistissem em crítica ao regime militar e às estruturas socioeconômicas, deveriam necessariamente apresentar rupturas formais e institucionais, discurso que reproduz o aspecto teleológico da narrativa, pois há um sentido de evolução na produção artística que se desloca da materialidade e que se realiza fora das instituições.

Veremos que os próprios marcos estabelecidos nessa narrativa, tais como os artistas e suas obras, e os eventos marcantes, apresentam dicotomias e flexibilidades que não se sustentam nessa linha evolutiva da materialidade rumo a desmaterialização e à anulação da instituição como espaço de fruição da arte. O evento citado como marco inicial, *Opinião 65,*

foi realizado de 12 de agosto a 12 de setembro de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (instituição estatal), considerado reduto dos artistas de vanguarda da época. Foi idealizado por Ceres Franco e Jean Boghici, colecionadores de arte que à época residiam na França e mantinham contato com vários artistas brasileiros. Contou com a presença de 30 artistas, dos quais 29 apresentaram produções plásticas, ou seja, pinturas, esculturas, gravuras e desenhos. Somente um destes artistas apresentou uma performance: Hélio Oiticica, os *Parangolês*, na abertura do evento. Nesta ocasião, a saída do artista do Museu para a realização da performance foi provocada pela proibição da entrada de várias pessoas que representavam a bateria da escola de samba Mangueira. O artista não havia avisado previamente sobre a ação, e a direção do Museu não soube administrar o contingente em meio às outras obras no espaço expositivo. Como marco final do que Napolitano (2017) considerou como um ciclo está o evento *Do corpo a Terra*, de 1970. Este foi realizado em Belo Horizonte, na ocasião da inauguração do Palácio das Artes, espaço institucional do governo do estado de Minas Gerais.

Para estabelecer um diálogo com a historiografia da arte, Napolitano (2017) recorre a três autores: Aracy Amaral, Paulo Reis, e Artur Freitas. A primeira realizou pesquisas sobre o período na década de 1980, publicando em 1984 o livro *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970.* Esse pode ser considerado a primeira publicação de grande importância na abordagem do período, já que Amaral preocupou-se em inserir os artistas mais representativos da época, traçando suas filiações artísticas, relativas às formações e às incorporações a grupos e manifestos. Os outros dois autores estão ligados a Napolitano em suas trajetórias acadêmicas, sendo que o primeiro foi seu orientando na tese de doutorado, defendida em 2005, e o segundo contou com Napolitano nas suas bancas de defesa de dissertação, em 2003, e de tese, em 2007.

Com formação consolidada em História da Arte e da Arquitetura, a ampla atuação de Aracy Amaral como crítica de arte, gestora museológica e acadêmica, lhe permitiu uma trajetória de pesquisas entre diversos momentos da história da arte do Brasil que são referências essenciais. Por dedicar-se a períodos em que, além de pesquisadora dos temas, foi também partícipe, percebe-se muitas vezes em sua narrativa um tom memorialista. Sua produção enquadra-se numa tradição historiográfica da arte que traz uma visão teleológica, baseada em marcos estabelecidos a partir de uma conceituação teórica pré-estabelecida na comparação com a arte estrangeira. A busca por responder a pergunta que se encontra no título do livro *Arte para quê?* leva a autora a identificar na produção artística uma função

social que estaria intrinsecamente ligada às questões sociopolíticas de envolvimento dos artistas, mais até do que as próprias obras destes.

Sobre a década de 1960, Amaral defende que a postura militante dos artistas visuais é momentânea, ocupando uma fase dos trabalhos que corresponde a um momento de efervescência político-social de seu entorno. Há uma comparação entre a atuação do artista visual e dos artistas da música e do teatro, colocando os primeiros, numa situação relegada: "sua preocupação com o dado social ocorre mais como um comentário aos eventos de seu tempo, contrariamente aos artistas da área teatral, de intensa participação em inícios dos [anos de 1960]" (AMARAL, 2003, p. I). E como explicação para isso, a autora argumenta que,

> Por sua origem social como elemento pequeno-burguês, o artista está permanentemente exposto à pressão dos condicionamentos materiais de hábitos arraigados, de concepções e sentimentos que o incompatibilizam com as necessidades da classe que decidiu representar (AMARAL, 2003, p. 321).

Mais à frente, Amaral ainda completa seu argumento dizendo que "o político tocaria o artista plástico 'de leve'" (AMARAL, 2003, p. 329. Grifos da autora). Ao que tudo indica, a autora desenvolve seu texto como se estivesse à procura de um tipo ideal de artista revolucionário. Ela cita alguns artistas e comenta as temáticas de algumas de suas obras que serviriam a este sentido semântico de rebeldia contra o regime vigente e de crítica contra o *status quo*. Porém, cada uma dessas passagens é carregada de um ar de decepção, de frustação, por não encontrar entre os artistas um genuíno guerrilheiro, militante, engajado politicamente contra o regime ditatorial brasileiro. A importância que a história da arte oferece aos artistas que rompem com a tradição e postulam novas ideias e manifestos vinculados aos questionamentos acerca dos cânones artísticos e a institucionalização das artes, muito criticada neste período, parece estar relegada pela autora a uma participação política literal.

No entanto, os olhares aqui lançados a algumas obras do período revelam, sim, que muitos dos artistas estiveram envolvidos na oposição ao regime ditatorial, atuando dentro do seu próprio campo de conhecimento e produção, as artes visuais. A própria materialidade, a efemeridade, a repetição da forma e do gesto reconhecidos pelo senso comum, símbolos e sinais do meio urbano, enfim, são vários sentidos impressos em obras que demonstram que as propostas artísticas perpassaram a realidade brasileira em suas várias esferas sociais.

No trabalho de Paulo Reis (2006), *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*, sendo este o livro resumo da tese *Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e*

1970, defendida em 2005, em História na UFPR, orientado por Marcos Napolitano, percebemos uma tentativa de ampliar a narrativa da história da arte, inserindo uma metodologia clara, vinculada a fontes documentais, mas que não trabalha com as obras dos artistas. O trabalho é desenvolvido com a análise de discurso, a partir de textos de catálogos, manifestos, artigos de época e declarações dos sujeitos. O foco da análise são quatro exposições, a saber: *Opinião 65, Proposta 65*[18]*, Nova Objetividade Brasileira* e *Do Corpo à terra*.

Podemos destacar três delas. O intuito da *Opinião 65* foi instigar a manifestação política entre os artistas e o posicionamento perante a situação social da arte; além disso, teria sido importante para a inserção no espaço museológico de novas linguagens da arte. Já *Proposta 65* apresentou a discussão sobre o Novo Realismo, comunicação e cultura de massa na arte.

Em 1966, os dois eventos foram reeditados no *Opinião 66* (MAM-RJ) e no *Proposta 66* (FAAP-SP), respectivamente. Ambos discutiram a emergência da nova vanguarda brasileira, com textos manifestos que faziam um convite aos artistas a inserirem em suas produções um maior compromisso social. A discussão em torno dos termos "vanguarda" e "nova vanguarda" esteve presente nos textos de vários artistas e críticos de arte, acirrando as argumentações que desejavam instituir na arte brasileira novos pressupostos para inseri-la no estatuto da arte contemporânea e colocá-la em oposição às vanguardas históricas, ao modernismo e ao abstracionismo da década anterior.

Esses temas convergiram e foram enfatizados no evento *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, que trouxe, entre outras coisas, a discussão do objeto enquanto artifício artístico de discussão da realidade brasileira que cercava o artista (ALVARADO, 1999). A efervescência artística diante destes eventos provocou certamente a circulação entre os artistas e críticos e a confluência de suas produções e ideias.

Na pesquisa de Reis (2006), a exposição foi tomada como norteadora das opções metodológicas, ou seja, são nas exposições que são avaliados os conceitos e propostas dos sujeitos envolvidos. O que já demonstra uma dificuldade de saída, pois três dos catálogos das quatro exposições não trazem o nome das obras, apenas em *Nova Objetividade Brasileira* há esse registro. Há raros registros fotográficos das obras expostas e por escolha, não foi analisada a recepção. Assim, poderíamos nos perguntar: Qual o sentido de se nortear pela

[18] O evento *Proposta 65* foi realizado em dezembro de 1965, na Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, Por iniciativa dos artistas Waldemar Cordeiro, Sérgio Ferro e Flávio Império. Contou com a participação de 49 artistas.

exposição se a experiência expositiva (entendendo tanto a montagem quanto a fruição do observador) não é abordada? A exposição vale como prerrogativa de agrupamento, recorte temporal e espacial, e não como metodologia de análise. As exposições são analisadas como eventos, sem privilegiar os aspectos de fruição artística, o que demonstra o quanto esta narrativa ainda está permeada pelo estabelecimento dos marcos da história da arte para a década de 1960 no Brasil.

A dissertação de Artur Freitas, defendida em 2003, transformada em livro com o título *Arte e Contestação - O salão paranaense nos anos de chumbo* (2013) apresenta um recorte temporal que se inicia no ano de encerramento do recorte aqui estabelecido, 1968. Mesmo assim, trata-se de um texto muito importante, por trazer um panorama do cenário artístico no Paraná, desde a criação do Salão na década de 1940. Especificamente, em relação ao Salão de 1968, a publicação traz uma contribuição fundamental sobre as obras "Movimento Estudantil: 1968", de Antonio Manuel e "Brasiliana III", de Antonio Henrique Amaral, premiadas nessa 25ª edição, não somente pela descrição e interpretação com rigor metodológico da história da arte, mas também pelo exercício de comparações das obras com a cultura visual vigente à época.

É importante ressaltar, como exercício de reconhecimento das tendências de escrita da história da arte sobre o período, que Freitas teve o mérito de voltar o olhar para um circuito regional pouco abordado, a saber, o estado do Paraná. Mesmo que seja evidente sua preocupação constante em perceber o Salão dentro de uma esfera nacional de forma comparada ao já reconhecido eixo Rio-São Paulo, o autor conseguiu evidenciar as peculiaridades regionais sem criar escalas de valores.

Como diálogo historiográfico, vinculando-se à tese apresentada por Marcos Napolitano, herdeira do pensamento de Aracy Amaral sobre a "fraca" participação das artes visuais no cenário de resistência ao regime político vigente, a escolha temática de Freitas articula justamente o reconhecimento da inflexão dos "anos de chumbo" nos salões paranaenses (1968-1973). Para explicar a diferença de atuação entre as artes visuais e as artes de espetáculo, argumenta:

> Em primeiro lugar, o público é outro. Exibidas em ambientes silenciosos e contemplativos, as artes plásticas operam com obras tradicionalmente únicas e presenciais, o que implica num ritual mais próximo da oração que da catarse. Desse modo, enquanto um filme, uma apresentação musical ou uma peça de teatro são capazes de irradiar – simultaneamente – uma única mensagem poética para um grande grupo, uma pintura, ao contrário, atinge poucas pessoas por vez, o que dificulta o despertar de comoções generalizadas. Além disso, o modelo discursivo também é outro. Centradas

> na visualidade, as artes plásticas escapavam do engajamento de tipo clássico, sartreano, tradicionalmente ancorado no uso da palavra. Desde o pós-guerra, como se sabe, a literatura engajada, capaz de inserir o destinatário no interior da narrativa, já era o modelo geral para as principais formas de arte politizada, aí incluídas, no caso brasileiro, a canção, a dramaturgia e o roteiro fílmico. No caso das artes plásticas, contudo, e mesmo nas obras mais abertamente atreladas à figuração política, a textualidade não chegou a firmar um modelo discursivo capaz de se impor, inclusive eticamente, às especificidades das manifestações visuais. Desse modo, para compreender as diversas formas de difusão do "político" na produção artística sessentista, acredito que é necessário partir das discussões estéticas internas ao campo da arte. (FREITAS, 2013, p. 43. Grifos do autor.)

Articulando pontos importantes para justificar as variadas atuações entre as diferentes formas de manifestações artísticas, Freitas traz uma contribuição importante para se pensar as artes visuais dialogando com as questões da política dentro do seu próprio campo de conhecimento. Ou seja, reconhecendo que, diante das especificidades de atuação artística como prática social, as artes visuais marcaram os anos de 1960 com reflexões voltadas à resistência ao regime ditatorial, sobretudo em diálogo com as instituições que a regiam.

Mesmo que seja extremamente pertinente o estudo das diferentes manifestações de arte na resistência à ditadura militar, em diálogo e até comparativamente, como bem propõe Marcos Napolitano (2017) com o seu "baile das cinco artes", apresentado anteriormente, é fundamental ter em mente as prerrogativas para o estudo de cada manifestação dentro de sua lógica interna, com ferramentas próprias do seu campo de conhecimento. Apesar da excelência na pesquisa e estímulo à reflexão sobre a cultura de resistência no Brasil da década de 1960, as artes visuais parecem descompassadas no texto do autor. Sem, contudo, desprivilegiar o mérito dos estudos de Marcos Napolitano sobre a cultura brasileira na ditadura militar, é válido partir do reconhecimento crítico sobre as narrativas historiográficas existentes. Só assim, será possível propor releituras e revisões que ampliem o espectro de atuação dos artistas na esfera da política como prática social, nos seus respectivos cenários de época.

1.2. Identificação e Diálogo com as fontes

Como bem lembra Jorge Coli, o historiador da arte "tem que dominar os métodos [de pesquisa em história], saber trabalhar com arquivos, com fontes primárias e secundárias, organizar interpretações que dependem dos ramos mais diversos dos estudos históricos" (COLI, 2007, p. 127). No Brasil, há muitos trabalhos que incursionaram pelas pesquisas em história da arte sem, contudo, seguir esses métodos. No meu caso, dada a minha formação

inicial em história, prevalece a convicção de que é na pesquisa das fontes documentais que se revela a história institucional dos Museus que abrigaram os salões regionais e Bienais analisados aqui. O fato de um museu ser mais organizado e metodicamente mais acumulador de documentação pode revelar o grau de seriedade do evento dentro das políticas públicas culturais de determinado Estado - e, no caso da Bienal, dentro de uma política institucional privada - e também o nível de responsabilidade com a preservação dessa memória, o que se reflete numa política pública instaurada. Sendo assim, ir ao encontro do passado dos salões regionais e Bienais por meio de suas fontes nos traz subsídios para compreensão tanto das condições da arte na década de 1960 quanto das décadas seguintes, pensando na preservação posterior de sua memória.

As fontes pesquisadas cercam a obra de arte de informações concernentes ao seu processo de construção, perpassando a sua seleção para as exposições dos salões e bienais, a sua acessibilidade e a inclusão num acervo museológico. Partindo da obra como fonte primordial, encontram-se fontes documentais vinculadas diretamente a ela, que a rodeiam no momento de sua aparição no circuito, como por exemplo, etiquetas anexadas aos versos, catálogos que trazem referências básicas de sua presença no evento, fichas de inscrição dos artistas e matérias jornalísticas[19]. Dentre as possibilidades de pesquisa sobre os salões regionais de arte no Brasil e as Bienais Internacionais de São Paulo, é possível pensar numa certa tipologia das fontes e a origem do discurso que elas podem revelar para a história da arte.

Assim, podemos citar pelo menos três tipos principais de fontes documentais: os escritos de artistas, os escritos da crítica, e os documentos institucionais. Os escritos de artistas são registros dos sujeitos produtores, que tentam relacionar seu discurso às suas práticas. Devem ser cuidadosamente datados quando analisados conjuntamente às obras, já que assim como sua feitura, espera-se que seu discurso também passe por transformações. Dentro dos escritos de artistas desdobram-se duas práticas discursivas: os manifestos, comumente mais coletivos, e as teorizações, mais individualizadas, concentrando-se na explicação de suas práticas e produções. Por sua vez, os escritos da crítica registram tanto uma crítica ao calor da hora, ou seja, feita na presença, no momento histórico de apresentação da obra, quanto uma crítica elaborada após o evento expositivo, contendo correlações com a história da arte. As críticas podem também trazer o debate público sobre as exposições. Já os

[19] Sobre a escolha teórico-metodológica da obra de arte como fonte primária na pesquisa em história da arte, serão exploradas à frente as correntes de pensamento que me embasam, representadas pelos autores Erwin Panofsky (1976), Giulio Carlo Argan (1994, 1995), e Yve-Alain Bois (2009). Como síntese desse pensamento ver SANTOS (2017) e VIVAS e GUEDES (2015).

documentos institucionais, dentre eles, os catálogos, revelam a política das artes, ou seja, as mediações para que as obras sejam expostas e entrem para a história da arte.

Diante da diversidade das fontes encontradas, cabe aqui a análise de duas que são comuns a todos os salões regionais e Bienais em estudo: os catálogos e as matérias de jornais. Estas fontes foram fundamentais para a pesquisa, pois nos auxiliaram a definir quais obras e artistas circularam pelos eventos e quais se destacaram nos comentários da crítica. Nesta seção, caberá também explicar o uso de fontes orais. As demais serão comentadas na explanação sobre a construção da memória institucional de cada salão no capítulo seguinte.

1.2.1. Os catálogos das exposições

Além de sua relevância para os pesquisadores como fonte de consulta, os catálogos dos salões tinham sua importância à própria época. Como ressalta Maria José Justino, "é preciso lembrar também que, para alguns artistas, o prêmio é a participação em si. Nesse sentido, o catálogo é fundamental" (JUSTINO, 1995, p. 10). Trata-se de um material de divulgação já consagrado pela história das exposições desde muito antes do século XX[20]. Dada a sua importância, os catálogos acessados foram considerados durante a pesquisa como a fonte mais confiável para confirmação da participação dos artistas e dos jurados, e como primeira pista na busca das obras catalogadas.

Os catálogos geralmente traziam um texto inicial, escrito por um dos organizadores ou por um membro do júri. Seu teor é de apresentação geral do evento, algumas vezes recorrendo ao seu histórico, outras ligando aquela edição a alguma homenagem, ou apontando o perfil de algumas das obras selecionadas. Esses textos são uma rica fonte de análise para tentarmos compreender os pressupostos artísticos em voga na época e os significados atribuídos aos Salões dentro de cada circuito. Assim, os textos de apresentação, juntamente com a relação dos componentes do júri são referências importantes para pensar num provável perfil expositivo que se pretendeu construir nas relações entre as obras e artistas selecionados. O formato de livreto, sem paginação, alcançando cerca de 30 a 50 páginas, é o mesmo identificado até os dias de hoje em algumas mostras artísticas.

Diante da responsabilidade em apresentar o quantitativo de todas as obras presentes na mostra, é claro que os catálogos se restringiam a ilustrar com fotos, apenas algumas das obras em destaque, evidentemente, as que foram premiadas. Dentre os três catálogos do SAMDF

[20] Para uma breve história da presença dos catálogos nas exposições ver Paulo Antônio Silveira. *Identidades e poderes do catálogo de exposição*, texto publicado nos Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte de 2004.

analisados somente o de 1964 possui uma ilustração, que se trata de uma fotografia panorâmica do espaço onde foi realizada a mostra. Os catálogos do SMBA-BH só tiveram ilustrações a partir do ano de 1962, sendo que o primeiro em cores veio somente em 1967. Todos os catálogos do SPBA são ilustrados em preto e branco. Entre os catálogos dos SACCs, o primeiro não teve ilustrações, e o segundo e terceiro apresentam imagens fotográficas de algumas das obras premiadas. Todos os catálogos das Bienais da década de 1960 foram ilustrados com imagens fotográficas em preto e branco de algumas das obras, certamente as consideradas mais representativas pelas comissões de seleção.

A inserção de ilustrações e a qualidade das mesmas revelam questões relativas à disponibilidade dos recursos gráficos existentes à época e o investimento que eles demandavam. Já que o custo era elevado, a escolha das imagens a serem reproduzidas diz muito sobre as preferências e destaques dados a determinados artistas e suas obras.

Sobre as informações que constavam nos catálogos, a regra geral era de apresentação dos nomes dos artistas participantes dos salões e a indicação de suas premiações, quando assim o foram. Há casos em que a cidade e/ou estado de origem do artista estão registrados, o que demonstra a publicidade que se pretendia dar à presença de artistas vindos de fora do circuito promotor do evento. Excepcionalmente, os catálogos dos SACCs são os mais incompletos em termos de informações sobre as obras. Há somente a relação nominal dos artistas em exposição, as obras premiadas e valor dos seus respectivos prêmios. Nem mesmo junto às imagens das obras há informações sobre as mesmas. Essa ausência de informações sobre as obras dificulta a confirmação de qual obra do artista, presente atualmente em algum acervo museológico, teria participado do salão.

No catálogo do I SAMDF há a presença de um minicurrículo com as premiações mais recentes dos artistas à época. Esta informação demonstra o destaque dado à atuação do sujeito, valorizando sua presença em outros circuitos de arte. Embora nas fichas de inscrição dos artistas nos SPBA constasse um espaço para registro de participações outras em exposições, esta informação não era transcrita para os catálogos. Além de comprovar a itinerância dos participantes nos diferentes circuitos promotores de salões, o registro desta informação, seja previamente durante a inscrição, ou na divulgação do resultado de seleção já no catálogo, distribuído normalmente na abertura do evento, nos leva a refletir sobre os critérios do júri para a seleção e premiação. Um artista que estivesse iniciando sua carreira, sem o registro de exposições anteriores, teria menos chance de ter sua obra selecionada do que outro com currículo mais extenso? Esta foi uma das principais discussões que ocuparam as páginas jornalísticas dos circuitos regionais em estudo, como se verá.

Os valores em dinheiro atribuídos aos prêmios não foram registrados em todos os catálogos. Entre os catálogos dos SMBA-BH de 1963 a 1968, aparecem apenas na XXII edição, de 1967, estando esta informação presente no edital que consta nas primeiras páginas do catálogo, mas sem relação direta na listagem dos artistas. Em todas as edições dos SPBA, de 1963 a 1968, aparecem os valores das premiações nos catálogos. O mesmo ocorre com os catálogos dos SACCs de 1965 a 1967. Somente no catálogo do I SAMDF há esse registro. No caso das Bienais, os valores dos prêmios eram apresentados no edital publicado na introdução do catálogo, especificando apenas os prêmios de melhor artista em cada categoria (pintura, escultura, desenho, gravura) internacional e nacional.

A informação sobre os valores pode gerar algumas reflexões sobre a participação nos salões enquanto prática social que tangencia a profissionalização artística. Concorrer a um prêmio era não só ter a possibilidade de reconhecimento e visibilidade, mas também de um retorno financeiro. Analisar o grau de valorização desse retorno enquanto poder de compra de bens e serviços exigiria uma pesquisa mais aprofundada a respeito da conversão dos valores divulgados. Mas, de toda forma, é válido lançar aqui a correspondência de alguns valores para pensar o quanto os prêmios eram estímulo ou não à participação dos artistas nos salões e bienais e o quanto de retorno financeiro isso podia proporcionar para sua prática profissional. Entre os que foram registrados nos catálogos, no ano de 1966: no 23º SPBA foi atribuído aos prêmios de escultura e pintura (um escolhido em cada categoria) o valor de Cr$ 1.000.000,00 (um milhão de cruzeiros), enquanto para gravura e desenho somente Cr$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros). No 2º SACC foram entregues Cr$ 1.000.000,00 (um milhão de cruzeiros) para o premiado em pintura e Cr$ 500.000,00 (quinhentos mil cruzeiros) para o de escultura, enquanto o de artes gráficas correspondia a Cr$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros).

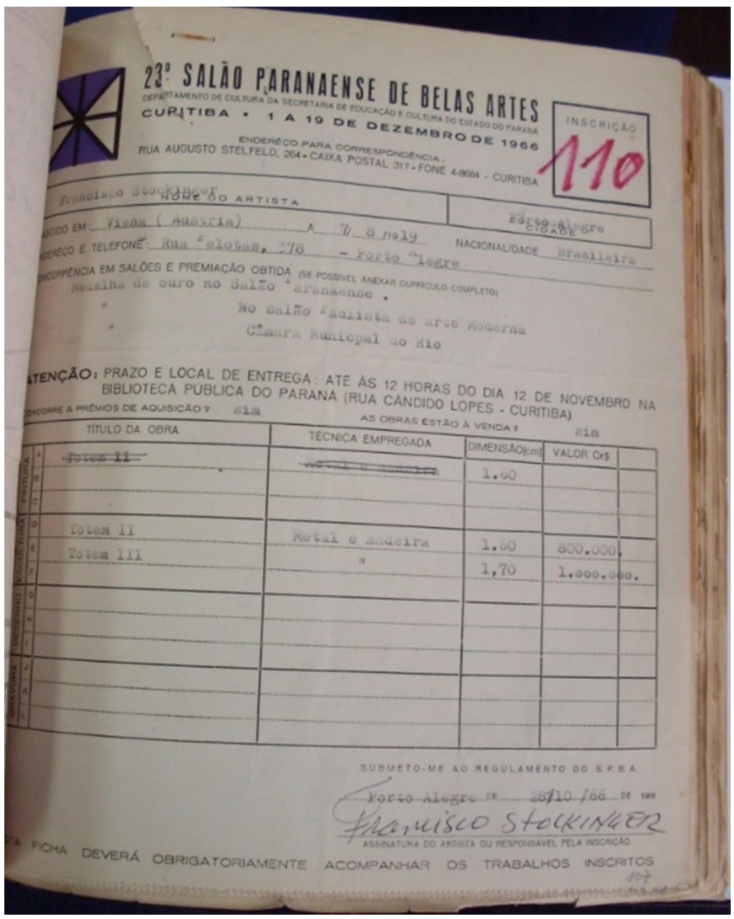
Para analisarmos o poder de compra dos valores dos prêmios, vale a comparação com o salário mínimo no Brasil, em 1966, que era de Cr$ 84.000,00 (oitenta e quatro mil cruzeiros)[21], o que corresponde a R$ 854,35 (oitocentos e cinquenta e quatro reais e 35 centavos)[22]. Em termos de bens de consumo cobiçados pelos jovens da época, a aquisição de um carro popular, modelo Fusca recém-fabricado, na década de 1960 custava Cr$ 540.000,00 (quinhentos e quarenta mil cruzeiros). No ato da inscrição na maioria dos eventos, a ficha de

[21] Informação adquirida no site http://audtecgestao.com.br/capa.asp?infoid=1336.
[22] Conversão consultada no site http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/02/veja-evolucao-do-salario-minimo-desde-sua-criacao-ha-70-anos.html.

cadastro do artista e das obras continha um campo específico para a declaração do valor da obra atribuída pelo próprio artista.

Segundo a ficha de inscrição do artista Francisco Stockinger, que enviou duas esculturas em metal e madeira para concorrerem no 23º SPBA, de 1966, o valor que ele atribuiu à *Totem II* – a escultura que foi selecionada para prêmio e adquirida pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná (posteriormente incorporada ao acervo do MACPR) – foi de Cr$ 800.000,00 (oitocentos mil cruzeiros). Lembrando que o valor registrado no catálogo para o Prêmio João Turin, entregue ao artista, foi de Cr$ 1.000.000. Ou seja, o prêmio ultrapassou as expectativas do valor da obra que foi estipulado pelo artista, conforme permitia o regulamento desse evento.

FIGURA 1 – Ficha de Inscrição do artista Francisco Stockinger para participação no 23º SPBA, de 1966. Acervo Institucional SPD/MAC-PR.



23º SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES

DEPARTAMENTO DE CULTURA DA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA DO ESTADO DO PARANÁ

CURITIBA • 1 A 19 DE DEZEMBRO DE 1966

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA: RUA AUGUSTO STELFELD, 204 - CAIXA POSTAL 317 - FONE 4-9694 - CURITIBA

INSCRIÇÃO 110

NOME DO ARTISTA

NASCIDO EM Viena (Austria) A 7/8/1919 NACIONALIDADE Brasileira

ENDEREÇO E TELEFONE Rua Eloisa, 276 - Porto Alegre

INCORRÊNCIA EM SALÕES E PREMIAÇÃO OBTIDA (SE POSSÍVEL ANEXAR CURRÍCULO COMPLETO)

Medalha de ouro no Salão Paranaense.

" No salão Paulista de arte Moderna

" Câmara Municipal do Rio

ATENÇÃO: PRAZO E LOCAL DE ENTREGA: ATÉ ÀS 12 HORAS DO DIA 12 DE NOVEMBRO NA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ (RUA CÂNDIDO LOPES - CURITIBA)

CONCORRE A PRÊMIOS DE AQUISIÇÃO? sim AS OBRAS ESTÃO À VENDA? sim

TÍTULO DA OBRA	TÉCNICA EMPREGADA	DIMENSÃO(cm)	VALOR Cr$
~~Totem II~~	~~Metal e madeira~~	1.60	
Totem II	Metal e madeira	1.60	800.000.
Totem III	"	1,70	1.000.000.

SUBMETO-ME AO REGULAMENTO DO S.P.B.A.

Porto Alegre 28/10/66

Francisco Stockinger

ASSINATURA DO ARTISTA OU RESPONSÁVEL PELA INSCRIÇÃO

A FICHA DEVERÁ OBRIGATORIAMENTE ACOMPANHAR OS TRABALHOS INSCRITOS

Foto: Nelyane Santos (Abril, 2018).

Embora este seja um exemplo de premiação financeira exitosa, convém ressaltar que o maior valor era atribuído somente a um artista entre as dezenas de participantes de cada salão. Além disso, é importante notar que os maiores valores eram atribuídos às categorias de

pintura e escultura, enquanto à gravura e ao desenho eram destinados valores bem menores. A análise aqui empreendida não leva em conta os gastos que os artistas tinham com a confecção de suas obras, e nem os custos para enviá-las aos salões. A obra de cada artista tinha determinado valor de mercado à época que não foi analisado nessa pesquisa. Portanto, os valores de premiação, embora se considere importantes como estímulo, não podem ser estipulados como motivação principal para a participação e circulação dos artistas entre os vários eventos de competição que ocorriam à época.

Um exemplo curioso na análise dos catálogos, que demonstra essa intercessão dos agentes envolvidos com os Salões, foi o uso do mesmo *layout* para a capa dos catálogos do 22º SPBA e do 2º SACC. Infelizmente não há nestas publicações informações sobre o responsável pela proposta gráfica. O catálogo do 22º SPBA foi confeccionado antes, já que a inauguração do evento foi em 01 de dezembro de 1965, enquanto o 2º SACC é de 01 de setembro de 1966.

FIGURA 2 – Layout da capa dos catálogos do SPBA e do SACC

a) 

b) 

Legenda: a) Capa do Catálogo do 22º SPBA, de 1965.
b) Capa do Catálogo do 2º SACC, de 1966
Fonte: a) Acervo SPD/MAC-PR. b) Unicamp[23].

Em relação às informações sobre as obras nos catálogos, estas majoritariamente se restringiam aos títulos (exceto nos catálogos dos SACCs), identificando as obras em agrupamentos por categorias – pintura, escultura, gravura, desenho, e no caso do IV SAMDF, também objeto. Alguns até trazem as dimensões e as técnicas. Contrapor as informações registradas nos catálogos com outras fontes propicia questionamentos sobre como se deu a

[23] Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/catalogos/downloads/saac/2salaoACC.pdf>. Acessado em 10 maio 2018.

escolha das obras que foram inseridas nos acervos. É muito comum o catálogo apresentar a imagem de uma obra com a legenda anunciando que foi selecionada como prêmio e, no entanto, a obra do artista premiado incorporada ao acervo ser outra.

Nos casos em que não se teve acesso aos catálogos, foram consultadas as matérias jornalísticas como fonte para indicação dos artistas premiados e participantes. Para o SAMDF só não foi encontrado o catálogo de 1966. Os catálogos de 1966 e 1967 do SACC foram acessados pela internet[24], o de 1965 foi acessado em cópia digital disponibilizada pelo MACC e o de 1968 não foi encontrado. Para todas as Bienais Internacionais de São Paulo, os catálogos encontram-se *on line*[25]. Os catálogos dos SPBA estão todos disponíveis para consulta no MAC-PR, assim como dos SMBA-BH, no MAP-BH.

O fato de os catálogos dos SACC não trazerem o nome das obras dificultou a identificação das mesmas no acervo do MACC. Só foi possível identificar os premiados que ganharam destaque na imprensa e em outras pesquisas. Foi preciso conferir nos dois livros de tombo do Museu, a correspondência de informações relativas à autoria, título, materiais e técnicas para se concluir que se tratava de uma das obras selecionadas como prêmio. O Inventário de 2003 não traz informações sobre os salões. A maioria das obras presentes no acervo foram emolduradas e perderam etiquetas referentes aos Salões. Sendo assim, no registro da planilha de dados dos eventos, elaborada durante a pesquisa, optou-se por inserir o nome dos artistas participantes, mesmo quando não havia informações sobre as obras, apenas como forma de quantificar as participações.

Diante da consulta dos catálogos pela internet, sem a conferência com um exemplar físico, não houve como confirmar se os catálogos dos SACC estão completos, pois são cópias digitalizadas, encontradas na internet (no site do Arte Vanguarda) ou enviadas pelo Museu, como é o caso do catálogo do I SACC, que não apresentam contracapa como última imagem. No catálogo dessa edição não há relação dos premiados, somente lista dos artistas divididos por categoria com informação de local de origem. Já no catálogo do II SACC só há relação dos premiados, divididos por categorias, seguida da imagem das obras premiadas. No catálogo do III SACC há a relação dos premiados, com ilustração, e na última página consta a relação dos participantes, mas o arquivo finaliza na primeira página de pintura.

[24] http://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/catalogos/catalogos_saac.html.
[25] http://www.bienal.org.br/publicacoes.php

1.2.2. Fontes Jornalísticas

No caso das fontes jornalísticas, porque não associá-las à prática colecionista pelo artista da época ao que atualmente se nomeia de *portfólio*? É importante lembrar que estas fontes já eram consideradas como comprovação para os artistas, pelo fato de a divulgação e a crítica ao seu trabalho funcionarem muitas vezes como chancela à sua carreira. Comprometimento similar na guarda desses registros tinham os Museus, que acumulavam os recortes de jornais com o propósito de comprovar sua efetiva atuação cultural (muitas vezes se utilizando da imprensa para divulgação), a recepção do público, e o fomento às artes pelo poder público.

Nos periódicos de maior circulação nas cidades onde eram realizados os Salões em estudo – *Estado de Minas* e *Diário da Tarde* em Belo Horizonte; *Diário do Paraná* e *O Estado do Paraná* em Curitiba, e *Correio Braziliense* em Brasília, além dos de circulação nacional como *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Correio da Manhã* – foi possível localizar reportagens sobre os eventos que revelam muito sobre sua repercussão e importância no cenário das artes da época. Sua frequência editorial com a temática dos salões regionais e Bienais antecedia em média dois meses a suas inaugurações, e se repetia pelo menos um mês após as aberturas das mostras. A esse respeito, Gisele Guedes (2017) nos informa sobre essa fonte para os Salões em Belo Horizonte.

> Os Salões enquanto um espaço simbólico foram definitivos na movimentação do debate artístico em Belo Horizonte. O grande número de análises produzidas em vista da realização anual do evento e veiculadas em jornais de circulação municipal, estadual e nacional, atestam a veracidade da inferência anterior. As publicações se mostraram relativas ao processo como um todo, desde o momento de seleção do corpo de jurados, de artistas e obras concorrentes, a concordância ou não as premiações atribuídas. (GUEDES, 2017, p. 13)

Mais do que informes sobre a organização, os prêmios e os artistas selecionados, os periódicos trazem algumas discussões entre os principais expoentes da crítica de arte do período, fazendo reflexões que vão desde a seleção das obras, (sem, contudo, descrevê-las ou analisa-las tecnicamente) até a conformação da arte e de suas instituições no país. Os conflitos entre os principais críticos da época se davam nas colunas jornalísticas dedicadas às artes e à cultura, ou até mesmo nas colunas sociais.

É importante frisar que os periódicos oferecem registros fragmentários do cotidiano, imersos em subjetividade, estabelecimento de conceitos, identidades e reafirmação de memórias. Portanto, não se pode esperar que sejam fidedignos na narrativa ou interpretação.

Sendo assim, a leitura deve ser sempre interpretativa, interrogativa e conjecturada. De acordo com Yve-Alain Bois (2009), cada obra demanda a formulação de uma pergunta, determinando assim o início de uma nova investigação, calcada pela consciência permanente da necessidade da análise da imagem artística acompanhada da análise do discurso, sem, contudo, determinar uma supervalorização de uma análise sobre a outra. Ou seja, além de não estabelecer hierarquias entres as fontes, é importante também partirmos sempre de uma pergunta, recorrendo a tais fontes em busca de respostas e não de roteiros narrativos.

Os jornais traziam debates entre os diferentes agentes dos circuitos, mas também inseriam agentes externos que demonstram as disputas no campo da arte. Os comentaristas sociais teciam críticas não especializadas, cheias de juízo de valor em cada um dos jornais locais. Os críticos de arte com conteúdo apropriado à análise das obras e da trajetória dos artistas publicavam mais em jornais de circulação nacional. No estudo dessas fontes, foi possível perceber que, quando a polêmica excedia o espaço de abertura dos Salões, os jornais refletiam os debates, buscando as falas dos agentes mais destacados para demarcar as posições, contrárias e favoráveis às seleções.

Entre os Salões realizados em Belo Horizonte e em Campinas, em 1967, por exemplo, pode-se apontar uma situação coincidente que se revela nas matérias jornalísticas – o conflito dos artistas locais com o júri[26]. O argumento contrário à decisão do júri era o de premiação aos artistas vindos de fora da cidade, como se a concorrência com nomes já conhecidos nos grandes circuitos, identificados como sendo do Rio de Janeiro e São Paulo, fosse desleal, prejudicando artistas jovens e artistas de pouca visibilidade na arte do país. As discussões se embasam na permissão do regulamento dos Salões para que a participação fosse ampla e que desse oportunidade para o contato entre tendências mais tradicionais e mais atuais à época, como se isso fosse um aprendizado às novas gerações e um estímulo às mudanças na arte. Esse foi apenas um dos vários focos de discussões que se arrastaram nas publicações de jornais logo após a abertura das edições de cada um dos Salões estudados.

Diante da prática colecionista das instituições promotoras dos eventos, que guardavam recortes de jornais relacionados, foi possível acessar o essencial que circulou na imprensa da época sobre os SMBA-BH e os SPBA. Sobre os SAMDF, consultei o jornal Correio *Braziliense* no atual acervo histórico desse órgão de imprensa em Brasília, mas há pouco conteúdo. Para as Bienais, as fontes jornalísticas foram acessadas na Biblioteca Digital da Biblioteca Nacional, acessando as principalmente as colunas de arte dos jornais *Correio da*

[26] Ver maiores detalhes na dissertação de Renata Zago (2007) e na tese de Rodrigo Vivas (2008).

Manhã e *Jornal do Brasil*. Sobre os SACC, não foi acessado um órgão de imprensa específico, assim, tomei conhecimento desse tipo de divulgação pela consulta às fontes utilizadas em outros trabalhos acadêmicos.

1.2.3. Depoimentos e Relatos

Diante do impasse de realizar ou não entrevistas com os sujeitos atuantes nos eventos, que seriam majoritariamente os artistas, já que a maioria dos críticos, por serem de mais idade já faleceram, optou-se pela realização de quatro entrevistas como processo de experimentação. As entrevistas foram realizadas com base na elaboração de um roteiro prévio, focado em perguntas relativas à realização e participação nos salões. Foram escolhidas quatro pessoas, sendo dois artistas, Jarbas Juarez Antunes e João Osório Brzezinski e dois gestores de salões, Márcio Sampaio (do SMBA-BH) e Fernando Velloso (do SPBA), sendo que estes dois últimos também atuaram ativamente como artistas concorrentes de salões. O primeiro quesito a ser considerado na escolha, além é claro da representatividade destes sujeitos, foi a facilidade de acesso. Na sequência, pensou-se em abordar pessoas que fossem simbólicas para identificação de grupos mais atuantes na realização dos salões, a saber, artistas e gestores.

Porém, com o avançar da escrita percebeu-se o quão seria difícil operar com esses relatos enquanto fontes, já que as conversas foram muito breves e pontuais. Lançar excertos de falas puramente como comprovação de uma hipótese ou de esclarecimento de alguma dúvida, sem trabalhar na contraposição com as demais fontes (sejam outras orais ou mesmo documentais) seria incorrer em falhas metodológicas e desrespeito aos próprios sujeitos.

A metodologia da história oral implica em constituir sua própria fonte a partir de entrevistas. A complexidade está na construção da relação com a fonte, e posteriormente no uso que se faz dela, o que demanda contato mais extenso com os entrevistados. Para uma pesquisa com vasto material levantado em arquivos, não foi possível assumir esta empreitada, visto que o próprio perfil metodológico proposto no projeto demandaria grandes alterações.

Desta maneira, ao longo do texto, considerou-se o uso apenas de entrevistas disponíveis em outros trabalhos: publicações de entrevistas de artistas e críticos de arte e pesquisas acadêmicas que se basearam em entrevistas. Procurou-se nos usos destes relatos, problematizar a conformação das narrativas como memória, já que é comum nesses trabalhos as construções memorialísticas não serem percebidas como processos cumulativos e transformadores, posteriores aos eventos pesquisados. Ou seja, muitos relatos são tomados

como verdades históricas. Outro problema é que muitos trabalhos não apresentam seus processos de edição, não trazem a transcrição na íntegra e nem indicam local de acesso à mesma ou de seus áudios. O que, a meu ver, constitui uma falha, pois dar acesso às fontes é princípio elementar para torna-las legítimas e contribuir para pesquisas posteriores.

1.3. Métodos e Sistematizações

A partir da conceituação de *itinerância* para definir os deslocamentos dos artistas e dos críticos, foi preciso traçar estratégias para mapear suas presenças nos eventos estudados. Assim, foi realizado um levantamento para a identificação de artistas e obras, registrado numa planilha de dados, para posterior cruzamento de informações e análises. O levantamento quantitativo das participações e o registro das obras que atualmente podem ser acessadas, foi critério primordial para definir escolhas de análises e, sobretudo, para conduzir a tese sobre a possibilidade de outras narrativas para a história da arte no Brasil da década de 1960. Isto, porque pretendia-se verificar se os principais nomes consagrados pela narrativa histórica em voga condiziam com a recorrência dos sujeitos da época e com os vestígios deixados dos eventos como possibilidade de pesquisas no campo.

Com os trabalhos do Grupo de Pesquisa Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV-BH) foi possível construir uma planilha de registro de dados contendo as principais informações do Inventário do acervo artístico do MAP-BH. A partir deste, foi criada outra planilha, nos mesmos moldes, para registrar as principais informações referentes aos quatro Salões e à Bienal em estudo[27]. A planilha foi elaborada numa base do programa Access[28]. É um programa simples de inserção de conteúdos que, ao ser preenchido por categorias em colunas sequenciadas, nos oferece a possibilidade de filtrar as informações por ideias chaves.

Para o preenchimento, foi considerada a relevância de informações sobre os artistas, sobre as obras e sobre os eventos, respectivamente, que fossem encontradas prioritariamente nos catálogos e, posteriormente, em outras fontes. Assim foram definidas as seguintes colunas: 1) Nome do artista; 2) Origem (relativo ao estado em que residia no país à época); 3) Naturalidade ou Nacionalidade; 4) Data de nascimento; 5) Nome da obra; 6) Categoria (pintura, escultura, gravura ou desenho, sendo que há também registros de artes gráficas e

[27] De agosto de 2016 a julho de 2017, o projeto contou com o trabalho de uma bolsista do curso de graduação em Artes Visuais, Sophia de Carvalho, com bolsa financiada pelo CNPq/PIBIC, vinculada ao grupo de pesquisa MAV, sob coordenação do Professor Doutor Rodrigo Vivas e minha colaboração.

[28] Sistema de gerenciamento de banco de dados da Microsoft.

objeto); 7) Localização (instituição que atualmente abriga a obra); 8) Nome do evento; 9) Ano de realização; 10) Local (cidade sede); 11) Premiação, e por último 12) Observações (relativas à informações adicionais que são esporádicas de um catálogo para outro ou de explicações sobre a origem de alguma informação de colunas anteriores).

O campo "*Origem"* foi preenchido a partir da indicação dos catálogos, que na maioria dos casos informa a cidade capital ou o estado em que o artista residia no momento da inscrição do evento. O campo "Naturalidade ou Nacionalidade" foi pesquisado nas biografias dos artistas como forma de complementar a informação sobre seu lugar de origem, pensando que muitos deles migraram para os grandes centros do país em busca de melhores oportunidades para suas carreiras, muitos sendo até imigrantes. O item que exigiu maior pesquisa, sendo preenchido após as visitas aos acervos *in loco*, foi o relativo à localização das obras, já que a indisponibilidade de acervos *online* e a falta de acesso aos mesmos em exposições é uma realidade dos museus de arte no Brasil.

Foram registrados, indistintamente, todos os nomes de artistas encontrados nos catálogos acessados. Para os não acessados, foram utilizadas outras fontes de consulta, como jornais e trabalhos acadêmicos, sendo que nesses casos só aparecem os premiados e não todos os participantes. Os artistas brasileiros que participaram apenas de Bienais não constam na planilha, assim como não foram registrados os estrangeiros, já que o interesse é o de levantar a circulação de artistas brasileiros ou aqui residentes entre esses dois tipos de eventos. Sobre essa questão, é importante notar que os estrangeiros aqui residentes, para se inscreverem na maioria dos eventos, precisavam comprovar residência fixa no Brasil.

A partir dos filtros de pesquisa como ferramenta do programa Access é possível identificar a quantidade de prêmios concedidos em cada ano, a recorrência das categorias em cada Salão, o que também pode ser identificado por período. Os tipos de prêmios também podem ser analisados por categorias e quantitativos.

O número total de eventos pesquisados foi de vinte e três, sendo: seis edições dos Salões Paranaenses de Belas Artes (ressalta-se que o último, de 1968, mudou o nome para Salão Paranaense); seis Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte; quatro edições do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal; quatro dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas e três Bienais. A planilha de registro de dados teve ao total 1.813 entradas, referentes ao número de participações dos artistas nos eventos estudados, de 1963 a 1968. Desse total, 749 participações foram em pintura; 194, em escultura; 412, em desenho e 426, em gravura. Registraram-se ainda oito participações em artes gráficas, já que no II SACC, de 1966, não houve separação entre gravura e desenho e não foi possível distinguir todas as

obras a partir de informações de outras fontes que não fosse o catálogo. No limite dos conflitos dos artistas e críticos com as categorizações artísticas, em 1967 registrou-se dezesseis participações com “relevo/objeto”, categoria criada no IV SAMDF, e em 1968, duas participações em “pesquisa”, categoria criada no IV SACC. Foram registradas ainda seis participações sem informações (s/i) acerca da categoria.

É bastante emblemático o fato de o maior número de participações ser em pintura, o que demostra a carga simbólica desta categoria como reconhecidamente mais importante entre as expressões artísticas na época. O baixo número de esculturas pode estar relacionado às dificuldades de se inscrever no evento enviando as obras. O artista poderia inscrever-se enviando suas obras pelos correios, juntamente com as fichas de inscrição, o que se pode considerar mais dispendioso para obras tridimensionais devido às dimensões e o peso serem relativamente maiores do que as de outras categorias. Além disso, supõe-se também o quanto o processo escultórico financeiramente agrega mais custos, já que as diferentes matérias primas (suportes e ferramentas) são comparativamente mais caras que tintas, lápis, espátulas e demais materiais utilizados em obras bidimensionais. Por outro lado, mesmo quando o evento exigia que gravuras e desenhos fossem enviados devidamente emoldurados, o custo de seu envio com certeza devia ser mais baixo para os artistas. O que deveria agregar certa vantagem em garantir a participação nestas categorias, embora as premiações financeiras de ambas fossem as mais baixas.

Foram registrados no banco de dados os nomes de 761 artistas. No ano de 1963, foram registrados 112 artistas que participaram do XVIII SMBA, do 20º SPBA e da VII Bienal. Em 1964, ano que foi instituído o SAMDF, nos três Salões foram registrados 151 artistas participantes. Em 1965, quando foi criado o SACC, primeiro ano que se analisa a confluência dos cinco eventos, foi registrada a participação de 349 artistas que estiveram em algum destes ao longo desse ano. Em 1967, último ano de confluência dos cinco eventos estudados, já que essa foi a última edição do SAMDF, registrou-se a presença de 265 artistas participantes. No ano de 1968, foram registrados apenas 157 artistas, número reduzido em relação ao crescimento exponencial dos anos anteriores, já que neste não se realizou Bienal e nem o SAMDF, extinto.

Dentre os artistas que tiveram participação nos cinco eventos ao longo da década os que tiveram maior presença foram: Bernardo Caro (artista reconhecido no circuito de Campinas), com 13; João Osório Brzezinsk (artista reconhecido no circuito de Curitiba), com 14; Antônio Henrique Amaral (artista paulista, já na época reconhecido nacionalmente), com

8; Sara Ávila de Oliveira (artista mineira), com 13; Hissao Ohara (artista japonês radicado em São Paulo), com 7, e Vera Chaves Barcellos (artista de Porto Alegre) com 11.

Infelizmente o quantitativo de participações nos eventos não coincide com o número de obras dos artistas que foram adquiridas e que se encontram nos acervos dos museus pesquisados. Do total de 1.813 entradas por participação, 1608 foram registradas como obras não localizadas. Ou seja, somente cerca de 205 obras foram localizadas durante a pesquisa em acervos públicos ou privados. Destas, 197 foram localizadas nos Museus pesquisados – MAP-BH, MUN-DF, MAC-PR, MON, MACC, MAC-USP, MAM-SP, Pinacoteca-SP –, mas somente cerca de 88 obras foram acessadas para análise *in loco*[29]. Apresento na tese um total de 65 obras analisadas.

Os dados quantitativos foram analisados em confluência com o perfil de cada evento e com os acontecimentos de cada edição. Para se perceber se houve aumento ou diminuição da itinerância dos artistas de um ano para o outro, não basta um levantamento numérico, é preciso avaliar as condições de realização dos eventos e analisar as causas e os efeitos de uma dada atração ou repulsa dos artistas.

Em relação às responsáveis pelo julgamento das obras, um estudo sobre os júris de salões na década de 1960, de Emerson Dionísio de Oliveira (2011b), quantifica e caracteriza os membros das comissões, o que oferece perspectivas para confirmar a circulação desses agentes. Segundo a análise, haveria então a predominância de três tipos de jurados: os críticos, os funcionários de museus de arte (ou instituições congêneres), e os artistas. Essa categorização foi confirmada. Sobre os funcionários de museus, foi possível perceber que se tratava de organizadores dos eventos e, a nomenclatura utilizada aqui para definir esse perfil foi de "gestor". Sobre os artistas, muitos eram selecionados pelo reconhecimento de uma carreira consolidada e, sobretudo, por sua intensa participação em eventos anteriores.

[29] O quantitativo de obras é incerto, pois a entrada na planilha se deu por participação dos artistas, sendo que estes podiam entrar com mais de uma obra num mesmo evento. Excluiu-se dessa contagem aquelas obras cuja pesquisa em fontes não possibilitou confirmar se tratava mesmo da obra exposta em determinado evento. Muitas obras não são definidas nos catálogos como séries, dípticos e trípticos, enquanto os acervos responsáveis por sua guarda, em alguns casos, a definiram assim. De toda forma, o levantamento aproximado serve para referenciar quantitativamente as poucas possibilidades de pesquisa de obras, se comparadas ao amplo registro de participações de artistas nestes eventos.

FIGURA 3 – Fotografia de Geraldo Ferraz a frente e José Roberto Teixeira Leite, de óculos, selecionando as obras do XXIII SPBA, de 1966.



Fonte: Acervo Institucional SPD/MAC-PR.

A circulação destes membros de júris entre os vários salões realizados no país era frequente com o fluxo no eixo Rio-São Paulo para os outros centros, ocorrendo em minoria a circulação de algum jurado de circuito artístico mais periférico para esse eixo. Oliveira (2011b) aponta ainda duas características comuns entre os nomes mais recorrentes nesta circulação: o fato de terem acesso aos meios de comunicação (a saber, jornais impressos), e o de estarem vinculados de alguma forma às edições da Bienal Internacional de São Paulo. Entre os nomes de maior visibilidade, com o quantitativo de participações entre parênteses, muitos estiveram presentes nos júris dos SMBA, SPBA, SAMDF e SACC[30].

> Embora os "artistas" predominem na listagem, os nomes que mais recorreram estavam posicionados como críticos e estiveram indissociavelmente presentes nos mais importantes salões do período. São eles: José Geraldo Vieira (12 eventos), Mario Schenberg, Frederico Morais e Walter Zanini (11 eventos), Mário Pedrosa (9), Jayme Maurício (8 eventos), Geraldo Ferraz e Quirino Campofiorito (7). (OLIVEIRA, 2011b, p. 482. Grifos do autor).

No levantamento foi detectada a presença de quarenta jurados nos cinco eventos estudados (entre 1963 a 1968), sendo que deste total, dezoito se repetem (ver ANEXO 2). O nome de maior circulação é o de José Geraldo Vieira, com dez participações, seguido de

[30] É importante ressaltar que a pesquisa citada, analisou 31 salões ocorridos na década de 1960, tendo, como critério de seleção, salões que tivessem ao menos três edições no período e nos quais tenham apresentado em mostras públicas (OLIVEIRA, 2011b, p. 478).

Clarival do Prado Valladares e Mário Schenberg, ambos com oito participações, enquanto Geraldo Ferraz teve sete. Com seis participações estão Jayme Maurício e Walter Zanini, e com cinco, Mário Pedrosa. A itinerância desses sujeitos entre os circuitos de arte também foi fundamental para conferir aos salões regionais e Bienais a importância e o reconhecimento da arte no Brasil, constituindo-a como campo de conhecimento.

O diálogo da crítica sobre as produções artísticas nem sempre abordava alguma obra específica. Em matéria sobre o júri da VII Bienal de São Paulo, o crítico de arte Jayme Maurício dedicou seu texto a comentários sobre a atuação do júri. Em tom de ironia, caracterizou os membros do júri sem, contudo, ressaltar os critérios relativos à atividade de seleção das obras.

> O júri integrado por Pedrosa, Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira e Walter Zanini, para seleção das obras da VII Bienal, teve momentos extremamente divertidos e outros bem nervosos. (...) Pedrosa perseguiu cruelmente o jovem Zanini, seu substituto no MAM de São Paulo: o rapaz não podia nem piar. O pior é que Zanini, não tem muito humor e ficava zangado de fato. Geraldo Ferraz, que acha Pedrosa má companhia, andava nas pontas e evitava qualquer área mais próxima. Formalíssimo, José Geraldo Vieira, de boina, era chamado Exageraldo, pois tinha complacência excessiva. Milliet, grande gozador de tudo e de todos, lembrava a todo momento que ele fora médico do interior, deputado e já estivera preso. Zanini era o mais preocupado e grave de todos. (MAURÍCIO, *Correio da Manhã*, 31/05/1963)

Na produção dos críticos de arte que participaram dos júris percebe-se que era mais comum nos textos críticos publicados nos jornais de grande circulação a associação das obras expostas nos eventos com determinada tendência artística do momento, trazendo correlações com artistas mais destacados nos cenários nacional e internacional. A oposição às escolhas dos júris dava o tom dos embates sobre os eventos, chamando a atenção do público leitor para o quão era considerado difícil e inacessível o entendimento sobre a produção artística da época.

FIGURA 4 – Fotografia da esquerda para direita, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares e Mário Pedrosa, durante a seleção das obras do XIX SMBA, de 1964.



Fonte: Acervo institucional do APCBH.

Se a participação dos artistas nos Salões e Bienais não se constituía como um meio de remuneração regular, já que receber ou não dependia das premiações, como ficava a questão da remuneração para os jurados? Nada foi encontrado nos regulamentos dos eventos que mencionasse o assunto. Na documentação dos SPBA, que é a mais completa em termos de informações sobre os trâmites do evento, nada foi encontrado em relação à algum tipo de pagamento pelo trabalho de seleção dos jurados. Ao que tudo indica, segundo a referência ao assunto em duas matérias jornalísticas, uma escrita por Jayme Maurício e a outra por Harry Laus, a remuneração era reivindicada pela categoria, mas não era comum a todos os eventos.

> Não há sensibilidade visual e paciência que resista, num júri, que durante vários dias seguidos, vendo milhares de tolices, sobretudo quando trabalha graciosamente. É necessário remunerar os participantes do júri e exigir maior tempo no trabalho de seleção. (MAURÍCIO, *Correio da Manhã*, 05/10/1963)

A matéria do crítico Jayme Maurício abordava ainda a VII Bienal de São Paulo. Por ser considerado um evento de referência, dada sua importância no cenário nacional e internacional, há de se estranhar que ele remunerasse os seus jurados. Em Ata de reunião da comissão de seleção do Brasil para a VIII Bienal de 1965, na sede da Fundação Bienal de São Paulo do Parque do Ibirapuera, no dia 15 de maio de 1965, o júri, composto por José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, Fernando Lemos e Mario Schemberg (nesse dia Mario Pedrosa estava ausente, embora fosse membro da comissão) fez um registro sobre a reivindicação de remuneração aos jurados.

> Solicitam ainda os Srs. Jurados à Fundação Bienal que, futuramente, todos os trabalhos de júris sejam remunerados, uma vez que se trata de

> profissionais, de trabalho profissional e que o período desse trabalho (uma semana) implica na interrupção das atividades profissionais, de cada um dos jurados. (ATA, *Fundação Bienal*, 15/05/1965)

Em matéria sobre o III SACC, de 1967, o crítico Harry Laus critica alguns pontos do regulamento deste evento, dentre estes, o fato de não destinar remuneração aos jurados. "Mas não se fala em *pro-labore* para os membros do júri, justamente instituído pela Bienal da Bahia e pelo Salão de Brasília, por exemplo. O trabalho intelectual dos jurados merece ser valorizado". (LAUS, *Jornal do Brasil*, 01/06/1967). Importante notar que o crítico menciona a Bienal da Bahia, também chamada de Bienal de Salvador, que teve sua segunda e última edição no ano de 1966, e o Salão de Brasília, que é na verdade o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, como exemplos de eventos que remuneraram os jurados convidados. Logo, percebe-se que, assim como no ofício dos artistas, os Salões e Bienais também não se constituíram como meio de subsistência para o ofício dos críticos e demais profissionais convidados para compor os júris. Diante da incerteza da motivação financeira, tanto dos artistas quanto dos críticos, para participarem dos salões regionais e das Bienais na análise das fontes encontradas, evitei conclusões sobre as causas e motivações da presença dos mesmos. Mas acredito que a itinerância entre os vários eventos alimentava esses ofícios no que tange, sobretudo, à afetividade e ao envolvimento profissional com a prática artística de ambos.

A análise quantitativa, como demonstrada acima com base em planilhas de registro de dados, já não rara em estudos de ciências humanas, mas pouco vista em estudos de história da arte, traz subsídios para se tentar ir além das narrativas existentes que já selecionaram alguns artistas como marcos de explicação da passagem da arte moderna para a arte contemporânea no Brasil. A partir da presença e da itinerância dos artistas nos cinco eventos estudados, pode-se perceber recorrências de tendências artísticas em voga na época. Havendo coincidências ou não entre os artistas elegidos pela história da arte, que privilegiou o eixo Rio-São Paulo nas narrativas, a análise será conduzida com o intuito de perceber a importância que os eventos em estudo tiveram na constituição desta história, podendo até propor outro enredo para gerar novas investigações.

1.4. Possibilidades de narrativas da história da arte

Ao me deparar com o conjunto de obras encontradas, que representam os vestígios dos salões regionais e Bienais em estudo, percebi que em cada umas das instituições visitadas, os acervos podem nos contar sua própria história, em diálogo com os demais acervos, diante da itinerância dos artistas e dos júris, com as discussões que os perpassam. Assim, foi possível constatar que os artistas se deslocavam de um circuito a outro sem perder certa identidade regional como referência de seu próprio circuito e tendo maior participação em seu local de origem. Em relação ao júri, composto tanto por críticos de arte quanto por artistas reconhecidos localmente e demais convidados de outros circuitos, cada um se comportava de uma maneira, seguindo o regulamento que, mesmo com pontos comuns, apresentavam peculiaridades típicas do perfil de cada circuito. Houve tanto *avaliações cegas*, com anonimato do artista participante, como avaliações que analisavam o currículo resumido dos artistas, registrado em suas fichas de inscrições. Os regulamentos não eram unânimes quanto ao perfil para composição do júri, e nem quanto às aquisições para os acervos.

Um dos objetivos definidos no projeto é o de compreender os diálogos estabelecidos entre as propostas artísticas, os discursos dos críticos e a configuração dos diferentes circuitos na história da arte no Brasil. Assim, partiu-se desse objetivo para a construção de uma metodologia de análise das fontes que orientasse os estudos no sentido de produzir uma tese que fosse capaz de contribuir para reflexões críticas sobre a história da arte no Brasil da década de 1960. Dois desafios se tornaram frequentes nessa trajetória. O primeiro foi o de demonstrar a importância dos salões regionais para a história da arte no Brasil, não só pela itinerância dos sujeitos, mas também pelo arsenal de fontes deixado nas instituições vinculadas a eles. A importância das Bienais já é ponto consensual na história da arte, mas é relevante tentar perceber a relação deste evento com os demais. O segundo foi o de ampliar a percepção das tendências artísticas que circularam na época, acreditando que foram além de definições enciclopédicas de estilos com nuances e alargamentos que transitaram entre a abstração, a nova figuração, a *pop art* e a efemeridade da arte.

O propósito de analisar a história da arte da década de 1960 a partir dos salões regionais e Bienais se justifica diante dos questionamentos lançados sobre os marcos já estabelecidos, que além de se tratar de uma narrativa linear e teleológica, privilegia determinados espaços e seus sujeitos, claramente identificados no eixo Rio-São Paulo. Entende-se que se trata de uma historiografia muito recente, que desde os primeiros estudos da década de 1980 até os anos 2010, muito se avançou em termos de pesquisas acadêmicas.

Mas é possível ampliarmos ainda mais as narrativas com metodologias de pesquisa próprias da história da arte, colocando em evidência outros circuitos artísticos e suas relações. Para tanto, a própria ampliação da historiografia da arte no Brasil nos coloca vários desafios relativos às questões teóricas e conceituais, sendo, contudo, um passo essencial para caminhar em novas propostas de investigação e análise.

A consulta bibliográfica às narrativas históricas da arte do período, às biografias de artistas, aos manuais de técnicas e matérias de artes visuais, assim como a análise de teorias da história da arte que auxiliem na identificação dos conceitos inseridos em movimentos e tendências artísticas foram constantes durante toda a pesquisa. Todas as leituras realizadas tiveram o intuito de estabelecer novas relações entre os sujeitos, as obras, os textos críticos e eventos, a partir de uma análise crítica e comparativa, tentando perceber os liames da construção historiográfica da arte, destacando a heterogeneidade da produção artística produzida no país e questionando o mapeamento e enquadramento de estilos e tendências. O objetivo foi o de analisar os discursos históricos produzidos sobre a história da arte brasileira na década de 1960, revisitando os vestígios deixados pela visualidade e materialidade das obras e dos eventos que as expunham.

Adotou-se, então, uma construção narrativa com a confluência de análises descritivas de obras, análises interpretativas de discursos e discussões teóricas da história da arte. A discussão teórica é muito importante para ser abordada inicialmente, identificando a linha de pesquisa e as filiações teórico-metodológicas do pesquisador.

Tomando como discurso norteador para a apresentação dos principais conceitos que cercam essa pesquisa, apoio-me no texto de Yve-Alain Bois, *Resistir à chantagem*, publicado como introdução de seu livro *A pintura como modelo* (2009), no qual o autor coloca os principais embates que o historiador da arte tem sofrido na contemporaneidade para contribuir com a produção de conhecimento desse campo. Estas pressões se constituiriam como uma espécie de *chantagem intelectual*, já que resistir a elas leva a um caminho excludente. O autor pretende apresentar um mapa deste campo de forças em que ele é combatente.

Bois (2009) aponta, também, que toda narrativa é discurso e todo discurso é situado num campo de conhecimento; por esta razão, é primordial no discurso que pretendo assumir "avaliar o que ele tem em comum com outros discursos do mesmo campo e de que modo se diferencia deles – definir sua especificidade" (BOIS, 2009, p. XIII). Ou seja, a tradição literária sobre o tema abordado, a história da arte no Brasil da década de 1960, deverá ser explorada em suas diversas possibilidades de referências, tanto nas *convergências* quanto nas *divergências* da proposta adotada.

Assim, o primeiro ponto a ser questionado é sobre a supremacia do eixo Rio-São Paulo na narrativa da história da arte, sem, contudo, negligenciar a obviedade de que, por constituírem o centro político e econômico do país, estes circuitos tenham concentrado as principais manifestações artísticas do período e as tenham disseminado para outros locais. Atrelado a isso, entende-se que, ao se concentrarem no centro-sul do país os primeiros cursos de pós-graduação com ênfase na história da arte, naturalmente os objetos de pesquisa estarão próximos desse polo de estudo, que concentra também os primeiros museus de arte moderna e contemporânea do país. Diante disso, não há nenhuma pretensão de reverter essa lógica, mas sim inserir na mesma a possibilidade de partir de estudos de outros circuitos regionais, mesmo que ainda no centro-sul, sem tratar um ou outro como referenciais.

Os salões regionais, como eventos centrais na configuração dos circuitos estudados, são objetos de pesquisa ricos em possibilidades de narrativas da história da arte local, e que podem se relacionar com a história da arte do país. Ou seja, a proposta é de um movimento inverso ao que vemos em diversos trabalhos que tratam a perspectiva do todo como referente para pinçar manifestações particulares.

Como se vê, assumir um discurso como ponto de partida é essencial para Bois (2009), que reconhece nesse movimento a tomada de posição do pesquisador dentro do campo de conhecimento. Levantando esta premissa, é possível partir para discussão de outra delimitação conceitual, a de campo, no tocante as artes, forjado pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1996 *apud* CATANI, 2017) no conceito de *campo artístico*.

> O campo artístico constitui-se como um espaço estruturado de posições objetivamente definidas, por meio das quais indivíduos, grupos e instituições lutam pelo monopólio da autoridade artística, ou seja, pelo direito de definir quem é ou não é artista, controlando então os critérios de apreciação e legitimação das obras de arte. Como todos os campos sociais, o campo artístico é um espaço de forças que se impõe sobre todos os agentes que dele querem participar. Mas, diferindo dos demais (como o acadêmico, por exemplo), caracteriza-se pelo baixo grau de codificação de suas fronteiras; para nele ingressar, os agentes não precisam estar munidos de diplomas específicos, formações escolares prévias ou outros tipos de capitais formalmente regulamentados. O que está em jogo nesse campo, é justamente, o direito ao controle de tais fronteiras, ou seja, todos os agentes aí competem por um capital específico: o da autoridade artística que lhes permite impor a definição de quem é ou não artista, de quem faz ou não parte desse universo na medida em que suas produções são percebidas, ou não, como propriamente "artísticas". (CATANI, 2017, p. 67. Grifos do autor)

Na configuração de cada campo de conhecimento há forças internas, pressões externas e acomodações que constituem sua identidade e o perfil das práticas de coerção social e dos

seus agentes em disputa pelo alcance da autonomia. No caso do campo artístico, como bem nos definiu Catani (2017), baseado em Bourdieu, os artistas, críticos, colecionadores e demais agentes estão em embates constantes entre si e com agentes de outros campos para delimitar definições e reconhecimentos. Analisar os salões regionais e as Bienais dentro da configuração do campo artístico no Brasil é, portanto, questionar em que medida os sujeitos que circularam por estes eventos promoveram e propuseram mudanças estruturais que contribuíram para suas delimitações. Seriam então, nesta perspectiva de análise, instituições historicamente constituídas com lutas simbólicas e conflitos na construção do campo artístico e conquista de sua autonomia.

Há a necessidade de se definir a importância não só dos salões regionais e Bienais em estudo dentro do campo artístico, mas, sobretudo dos seus objetos, ou seja, as obras de arte, dentro dos critérios de legitimação do campo, para a compreensão de como a narrativa da história da arte se constituiu até o momento, e de como é possível propor revisões e ampliações para a sua análise. Assim, é necessário contrapor e questionar tanto a inserção de algumas obras, quanto a lacuna de referência a outras, entendendo que a inserção ao chamado "mundo da arte" trata-se de uma escolha que guarda implicações estratégias para o campo de conhecimento. A tese sobre o "mundo da arte" de Arthur Danto[31], segundo Bourdieu (1989), teria um caráter arbitrário de imposição do valor da obra dentro do campo artístico por meio de sua exposição num local consagrado e consagrante, negligenciando a construção simbólica desse valor e de sua historicidade. Para o autor, a arte e a *interpretação* da arte são construções históricas e assim devem ser analisadas e compreendidas. Portanto, o "essencialismo da obra", defendido por Arthur Danto, não condiz com as práticas dos sujeitos que constroem o campo da arte nos conflitos e embates (BOURDIEU, 1989).

Bourdieu (*opus cit*.), ao questionar quais os sentidos que levam um objeto a ser credenciado como obra de arte, traz contribuições para compreensão de como se dava, via salões regionais e Bienais, a chancela aos artistas e suas obras como títulos de seleção para o reconhecimento do campo artístico. É necessário considerar como se opera a partir das seleções de obras e artistas os sentidos de poder empreendidos pelos júris e por todo o sistema que os creditam nessa posição.

Tomando como conceituação o campo artístico para definir os principais agentes e seus embates pela busca da autonomia, que é o fim objetivado dos conflitos internos e externos, segundo Bourdieu (1989; 1996), é importante pensar qual o sentido de autonomia no

[31] Texto disponível na tradução *O mundo da arte*, na Revista *Artefilosofia*, de 2006.

campo artístico no Brasil. Para isso, apoio-me nos questionamentos lançados por Artur Freitas (2005) no artigo *A autonomia social da arte no caso brasileiro*. Estando atrelada desde os primórdios do modernismo nas décadas de 1920 e 1930 ao mecenato estatal e às peculiares condições do país em relação à cultura[32], como seria possível pensar em autonomia da arte inclusive na construção dos preceitos de "vanguarda" que são retomados na década de 1960? Considerando que os salões eram o braço representativo do Estado na constituição do campo artístico brasileiro, como se daria essa noção de autonomia dentro da conceituação clássica questionada por Bourdieu ao analisar os parâmetros europeus de constituição do mesmo?

Evidentemente, é preciso relativizar essa conceituação de autonomia da arte, pensando nas condições sociais impostas ao período em estudo, tanto no ponto de vista das heranças deixadas pelo modernismo nessa constituição de campo, quanto nos embates específicos da década de 1960, em que os agentes desse campo se lançaram em novos questionamentos sobre suas relações com a arte universal, com a comunicação da arte e suas demais funções, com sua responsabilidade frente à realidade social brasileira, enfim, várias questões que se resumem na pergunta lançada por Aracy Amaral (2003) em seu livro *Arte para quê?*. E estas perturbações não eclodiram de repente em meados dos anos 1960. Elas se encontravam em germinação já na década de 1950 quando, após as iniciativas de parcerias públicas e privadas, se criaram os principais museus brasileiros (MASP e MAM-RJ) e a abertura para a arte internacional a partir das Bienais Internacionais de São Paulo, em movimentos de institucionalização que colocaram os agentes do campo artístico brasileiro em embates endossados principalmente pela oposição entre abstração e figuração (FREITAS, 2005).

A discussão sobre a constituição de uma arte brasileira, na angústia assistida no modernismo pela busca da identidade nacional, irá perdurar como herança entre os artistas em meados da década de 1950, que se livravam da culpa de se relacionarem com a arte internacional, mas se mantinham firmes na determinação de um reconhecimento mais amplo, interna e externamente.

> Para alguns jovens artistas e escritores brasileiros, muitos deles futuros concretistas, a poética didatizante daqueles velhos pintores abertamente voltados ao nacional-popular não fazia jus ao verdadeiro estágio histórico brasileiro que se apresentava. Para o concretismo, o otimismo do desenvolvimento econômico e do processo de industrialização brasileiros demandava uma linguagem artística universal que se adaptasse tanto às necessidades da nascente atividade do designer quanto à ostentação de um vocabulário internacional e cosmopolita. (FREITAS, 2005, p. 205)

[32] Para compreensão da cultura brasileira no século XX ver Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1991).

Sendo assim, mostra-se clara a necessidade de um recuo histórico para compreensão dos preceitos que mapeiam o campo artístico da década de 1960, não numa perspectiva evolutiva, mas a partir de questionamentos acerca das permanências e das rupturas que demarcaram a busca da autonomia. Nesse sentido, conhecer a história das instituições que abrigaram os salões regionais e Bienal em estudo possibilita o entendimento das principais discussões que circulavam no campo artístico do período.

O entusiasmo pela modernidade e pelas mudanças de sociabilidade perpassadas pela urbanização e industrialização dão a tônica do discurso dos agentes que transitaram entre os vários circuitos artísticos do país. E, foram justamente esses preceitos de sociabilidade que foram questionados pelos artistas na década de 1960, principalmente a partir da segunda metade, quando o cerceamento das liberdades democráticas demonstrou o esgotamento do modelo desenvolvimentista. Mas é preciso redobrar a atenção no sentido unívoco que a historiografia da arte deu para essa passagem da história, pois as críticas dos sujeitos do campo artístico foram além da esfera política, vista como empreendedora do modelo desenvolvimentista. As diferentes esferas de sociabilidade, tanto no âmbito privado quanto público, questionaram comportamentos e mentalidades que reforçavam o cerceamento da liberdade. Daí também a autonomia da arte ser questionada, desde as suas condições de produção aos seus mecanismos de divulgação e reconhecimento.

Deixando claro qual viés de discurso pretende-se adotar, o da história da arte, retomo, pois, as *chantagens* apresentadas por Bois (2009) para apresentar ao que se deve resistir na prática historiográfica da arte. Na aferição do par de oposição "teoria *versus* antiteoria", e na sequência discorrendo sobre "moda" como prática intelectual, Bois reflete sobre como o uso de diferentes teorias pode trazer ao pesquisador certa autonomia intelectual; porém, há de se considerar que suas escolhas terão que ser responsáveis e coerentes com todo o processo metodológico empreendido e fiel ao seu objeto de análise. Nas palavras do autor, "não é a teoria que considero opressiva, e sim o recurso indiscriminado a ela como um conjunto de ferramentas prontas para lidar com uma questão, como uma solução milagrosa para todos os problemas" (BOIS, 2009, p. XV). Ou seja, o problema é a falta de coerência entre objeto e teoria adotada; por isso, o conhecimento do objeto é primordial para estas escolhas.

Essa entrega ao "teorismo" em detrimento da investigação minuciosa do objeto seria para ele a primeira chantagem do campo artístico, ao qual se insere a história da arte. Diante da desilusão de que a teoria resolveria os questionamentos, a recusa ao teórico emerge num recuo tácito que acaba por esbarrar no velho e predominante pensamento positivista, no sentido de dedicar-se exclusivamente ao objetivo. O modismo vem na soleira destas duas

pressões, já que aderir à última teoria é a chantagem para ser aceito, e, muitas vezes, recusar todas elas coloca-se no topo da moda.

Tendo em mente estes riscos, tomei o cuidado de, ao longo do trabalho, não perder o direcionamento que as teorias da história da arte oferecem. Lembrando que, como objeto de pesquisa, os salões regionais e as bienais com seus aspectos constitutivos – obras, artistas, júri, crítica e instituições promotoras – devem ser vistos pela ótica da historicidade, para evitar análises ensaísticas que expressem posturas subjetivas que se afastem do campo de conhecimento da história da arte. É nessa reflexão que mais uma vez retomo Bourdieu (1989) – que apesar de não ser encampado na historiografia, trouxe contribuições essenciais a esta – para ponderar que toda produção humana é historicamente localizada, por isso as obras precisam ser vistas em seus contextos.

Na literatura disponível sobre a arte no Brasil dos anos 1960, incluindo a histórica, existem produções que colocam o pesquisador sob a pressão de resistir à memória, o que faz alusão à chantagem da antiteoria, já que toda a narrativa se consagrou sobre essa forma de contato com o passado, afastando o pesquisador da diferenciação entre história e memória. A diferença entre memória e história institucionalizada (baseada em fontes e em metodologias próprias) propaga-se por vários campos de conhecimento; porém, no caso da história da arte, esta linha tênue talvez seja muito mais delicada por esbarrar em trajetórias de vida que foram aclamadas nos circuitos artísticos, ou que caíram no ostracismo. Ulpiano Bezerra de Meneses (1992) esclarece como a memória, sendo considerada como processo permanente de construção e reconstrução, deve se diferenciar da história.

> A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. (MENESES, 1992, p. 22)

Desta maneira, resistir à chantagem da narrativa disponível da história da arte da década de 1960, fortemente memorialista, é enfrentar o desafio da escrita da história da arte e seus pressupostos teórico-metodológicos de pesquisa[33]. Contudo, a memória também não pode ser descartada: ela se constituiu solidamente e precisa gerar reflexões da ação do

[33] Nos últimos vinte anos, a história da arte tem se constituído no Brasil como campo de conhecimento, trazendo-nos contribuições de narrativas baseadas em pesquisas com metodologias próprias, no qual a criação de pós-graduações teve papel fundamental. A respeito ver *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, de 2006, que trouxe a discussão sobre o campo, a formação, o profissional, o ensino e as publicações da história da arte.

presente sobre ela em seus vários ciclos de construção. Ou seja, a cada referência que nos apareça, mesmo que chancelada pela história da arte, é preciso questionar seus silêncios e esquecimentos, as inclusões e exclusões que se fizeram na narrativa e o quanto a memória foi utilizada para reificar a história da arte.

Tanto a memória quanto a história são discursos de representação do passado e assim devem ser lidos, analisados e investigados (RICOEUR, 1968). A memória é evocada pela identificação da lembrança que é reconhecida pelo interlocutor. Já a história tenta se afastar da experiência do vivido, por isso exige da narrativa critérios de coerência que a tornem plausível (CHARTIER, 2009). Dessa maneira, "o historiador não pode abandonar sua função crítica, a memória precisa ser tratada como objeto da História" (MENESES, 1992, p. 23). No caso do estudo proposto, a memória será tratada como *fonte*, já que permeia o objeto já definido, que são os salões regionais e as Bienais.

Trata-se de uma luta no campo de conhecimento que deve combater as narrativas conduzidas pela memória, reforçar a função historicista e analítica da história da arte, baseada na pesquisa e na discussão de fontes. É preciso, pois, definir em todo o percurso as características das fontes consultadas, tentando perceber o que elas revelam, mas também o que apontam de lacunas. Se a memória é utilizada como uma fonte, que seja assim questionada e localizada historicamente, contraposta às demais.

Percebe-se, pois, que essa construção narrativa foi embasada em práticas e mentalidades dos sujeitos da história da arte preponderante no Brasil, que por sua via endossaram o discurso de um eixo propulsor das artes, reconhecido como o do Rio-São Paulo, colocando este como verdadeiro oásis de uma realização profissional. O que se vê a partir disso é a construção de uma história da arte memorialista que baseia sua narrativa na memória de alguns sujeitos e não nos seus produtos e vestígios deixados à época. Além do esvaziamento típico da própria história da arte que se contradiz em teoria com o olhar analítico à obra de arte na pesquisa, esvazia-se também a própria discussão em torno da criação da memória enquanto vestígio histórico. Tomada como narrativa em si, a memória não é questionada em sua passagem no tempo e assim não é percebida como construção social.

As pressões à teoria ou à antiteoria expressas por Bois (2009) trazem também a alusão do uso ou desuso dos conceitos nas narrativas da história da arte. Entregues ao modismo conceitual, muitas narrativas da história da arte no Brasil têm se debruçado em sofismas que pouco contribuem para o reconhecimento dos acervos artísticos disponíveis para pesquisas. Outro problema do trabalho com conceitos é a naturalização de seus usos. Ao discorrerem

sobre determinado período da história da arte, as narrativas utilizam-se de conceitos historicamente datados, sem, contudo, localizá-los no seu tempo, desconsiderando suas transformações ao longo do pensamento humano.

Um exemplo que nessa pesquisa procurei evitar é o uso naturalizado do conceito de "vanguarda". Jacques Rancière (2005) demonstrou que, por se tratar de uma conceituação historicamente datada, tendo seu surgimento nas narrativas da história da arte reconhecido com o advento da modernidade no século XIX, suas várias acepções na passagem do tempo têm demonstrado nuances que partem desde o questionamento às primeiras vanguardas, passando por revivescências e por alterações que se propõem a serem de desconstrução. Sendo assim, não basta adotar tal conceito para identificar manifestações ou tendências artísticas por ter sido palavra recorrente entre os sujeitos de determinada época, é preciso analisar seus usos e significados dentro do discurso[34]. Ou seja, usar o conceito de vanguarda como determinação de identidade de um sujeito a um grupo é fechar as possibilidades de análise de sua trajetória de produção, afastando-o na narrativa histórica do diálogo com variadas tendências artísticas.

O mesmo ocorre com as acepções "moderno" e "contemporâneo", muito recorrentes para defender a produção artística da década de 1960 no Brasil como representativa de uma passagem de um ao outro. Essa narrativa pode conduzir a uma história da arte teleológica, onde a transição da arte moderna para a arte contemporânea passa a ser vista como parâmetro para reconhecimento[35].

Na identificação de outra chantagem, a do antiformalismo, Bois (2009) traz esclarecimentos sobre o formalismo que é preciso retomar. Já se tornou prática corrente o uso estereotipado e carregado de negativismo acerca do formalismo, visto como uma corrente historiográfica da arte que merece rechaço por apresentar posturas rígidas e estéreis no diálogo com a produção artística. A negação é semelhante ao que se faz com o positivismo na história geral, porém, neste campo, com proposições acerca da releitura de suas práticas muito mais claras. O argumento de que se trata de uma postura ultrapassada coloca os

[34] Entre os sujeitos mais representativos da época que discorreram conceitualmente sobre vanguarda, está Ferreira Gullar em *Cultura posta em questão; Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, de 1969; Frederico Morais em *Artes Plásticas: a crise da hora atual*, de 1975 e Mário Pedrosa em seus diversos artigos reunidos principalmente em *Mário Pedrosa - Acadêmicos e Modernos*, organizado por Otília Arantes (2004). Dentre os trabalhos de conceituação teórica mais utilizados na história das artes visuais no Brasil está Peter Bürger (2012), *Teoria da Vanguarda*, sem, contudo, questionar devidamente suas contribuições a este campo já que sua tese é dedicada às vanguardas literárias.

[35] Para contribuir com esta reflexão, a título de evitar as pressões da naturalização destes conceitos, sugere-se as leituras de Hal Foster (2017) e Hans Belting (2006).

antiformalistas como reféns da chantagem da moda, que os obrigam a aderirem à última tendência do mercado de ideias.

> Essa submissão à moda tem três implicações; em primeiro lugar, as ideias são como mercadorias: ficam velhas, maltratadas e gastas. É hora de adotar um novo olhar; em segundo lugar, o resultado da pesquisa deve ser desvinculado de seu método (se, por uma razão ou outra, o método for subitamente declarado "antiquado", ou seus resultados terão de ser descartados como pura fantasia ou a obra deverá ser inteiramente reinventada de acordo com o "novo" método); em terceiro lugar, a qualquer tempo e em qualquer campo, só existe um único método disponível. (BOIS, 2009, p.XVII. Grifos do autor.)

Em termos de método, os formalistas são acusados de se prenderem à obra, em suas descrições e acepções imagéticas sem manterem diálogo com as reflexões que cercam a produção e a recepção da obra. A recusa à descrição formal, seguindo o modismo do antiformalismo, afasta o pesquisador do seu objeto de estudo, a obra de arte, exclui o que há de básico na história da arte que é a construção narrativa a partir da identificação de uma criação humana.

No caso da história da arte no Brasil, diante das lacunas da narrativa existente, negar a descrição da obra enquanto prática e exercício fundante da investigação, é ignorar a necessidade das obras dos nossos acervos existirem enquanto discurso e divulgação de sua leitura formal para fins de conhecimento e até de sua preservação. Durante a pesquisa, foi possível perceber que o contato com as instituições e seus acervos coloca ao pesquisador de história da arte no Brasil esse desafio constante de identificação das obras.

Associada à chantagem relativa ao formalismo, Bois (2009) apresenta mais uma outra, a *sociopolítica*, que ele define como "a obrigação de oferecer uma interpretação sociopolítica da obra de arte, acrescida recentemente da obrigação, por parte do artista, de tornar explícitas as implicações sociopolíticas de sua obra" (BOIS, 2009, p. XXVI). No caso da história da arte no Brasil da década de 1960 essa pressão é patente, visto que estão na ordem do dia as discussões acerca do período das ditaduras militares do Brasil e da América Latina. Sob a ótica da identificação das formas de resistência e de engajamento no cotidiano da sociedade, busca-se as referências de práticas culturais que demarcaram a oposição a esses regimes políticos (RIDENTI, 2004; NAPOLITANO, 2015).

Não menos sensível à necessidade de se conhecer a história do país para reforçar a busca pela efetivação da democracia enquanto prática cotidiana enraizada em todas as relações, é preciso ampliar o espectro de ação social dos sujeitos, tentando alcançar o máximo de coerência da narrativa histórica empreendida. Como primeiro passo, define-se aqui a

importância de se perceber a ação do sujeito dentro do seu próprio campo de conhecimento, o das artes visuais, entendendo que sua ação enquanto sujeito social se dá diretamente e primeiramente neste campo.

É preciso evitar que o objeto, a saber, a obra de arte, tenha importância em si pelo discurso imagético que carrega interpretações de uma análise sociopolítica. O que torna o objeto importante é a análise desenvolvida acerca de suas variadas proposições e sentidos formais, semânticos e sociais, e não sua escolha inserida num discurso definido *a priori*. Nesse sentido, vê-se recorrentemente nas referências de história da arte no Brasil da década de 1960 a questão sociopolítica como definidora das representações da "vanguarda", que se opera sem os pressupostos conceituais necessários à compreensão dos sujeitos e suas práticas. Esse tipo de narrativa gera um enquadramento teleológico que se distancia da análise das obras, criando discursos de análises comportamentais que geram incoerências e expectativas sobre os sujeitos.

O risco de se conduzir a análise da obra de arte por conceitos relativos às dimensões simbólicas da ação social está relacionado à interpretação das manifestações artísticas como estando condicionadas às situações eminentemente políticas, sem, portanto, se dar ênfase aos processos de liberdade de criação e de fruição estética que o artista enfrenta em seu trabalho, constituindo, com vocabulário e ferramentas próprias, a arte enquanto conhecimento autônomo. O que se deve evitar nos estudos da história da arte é uma correlação de causa e consequência entre obra e cenário social, visto que a produção artística expressa a vivência e o cotidiano em suas formas múltiplas.

Essa exposição das pressões aos usos de conceitos de forma indiscriminada, não pode, todavia, esvaziar o arcabouço teórico-metodológico em que a pesquisa precisa se sustentar. Nesse sentido, as obras de arte estudadas é que apontarão caminhos para análise de teorias e seus conceitos, assim, ao invés de enquadradas à significação do objeto de pesquisa, elas deverão contribuir para a compreensão do mesmo.

Deixando os conceitos e teorias para serem acionados de acordo com a análise de cada situação-problema ao longo da tese, é importante demarcar uma escolha conceitual inicialmente para a compreensão do objeto de pesquisa: a itinerância dos sujeitos entre os salões regionais e Bienais. Buscando uma conceituação que melhor definisse essa prática nômade dos artistas e críticos, pude perceber que a escolha das trajetórias vai além de uma vontade de deslocar-se: fazem parte da vivência, da sustentabilidade e da visibilidade, tanto das obras dos artistas quanto do pensamento dos críticos. Sendo assim, foi na tese de Angélica

Madeira (2013) sobre a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-2008), que encontrei a melhor definição para o conceito de itinerância adotado na pesquisa.

> Ao iniciar os estudos sobre os itinerários dos artistas e as razões que os levaram a escolher uma cidade como base, constata-se, antes de mais nada, sua mobilidade, sua disponibilidade para mudar. Compreende-se também o quanto o devir profissional de um artista está relacionado aos circuitos sociais e institucionais que pontuam seu percurso. Itinerância torna-se assim um conceito de interesse sociológico para pensar a prática artística: itinerância como deslocamento dentro de um circuito (MADEIRA, 2013, p. 18).

Nesse caso, a adaptação do conceito utilizado pela autora, diz respeito aos recortes espacial e motivacional que levaram esses artistas a se deslocarem. São as cidades que abrigam os salões regionais e Bienais que os atraem, ou seja, é o evento em si que é escolhido como espaço de participação. A motivação também está relacionada às disputas do campo artístico. É uma disputa pelo espaço de reconhecimento, porém sem migrar definitivamente. A ocupação nos destinos dos itinerários é momentânea, restringe-se ao tempo do evento. Como veremos no capítulo a seguir, a presença não necessariamente era corpórea; sendo assim as itinerâncias dizem mais respeito à exibição da produção do artista do que propriamente da circulação desse sujeito.

2. OS SALÕES E BIENAIS: HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES E CIRCUITOS DE ARTE

Ao analisarmos a relação dos artistas e críticos com as instituições que abrigavam os salões regionais e Bienais, é preciso ressaltar como se davam a *presença* e a *participação*. Num primeiro momento, os artistas geralmente compareciam para entregar suas obras, quando habitavam na mesma cidade do evento, pois quando residiam fora, muitas vezes enviavam pelo correio ou por outros artistas que se organizavam e faziam uma entrega coletiva. Num segundo momento, teriam a chance de se fazerem presentes na inauguração da exposição. O que não era obrigatório nem mesmo para os premiados, levando à ausência de muitos, já que poderiam ter outros vínculos empregatícios, ou não se dispunham aos gastos da viagem e muitas vezes não se afeiçoavam ao cenário de evento social imposto à abertura da mostra. Imagina-se que as aberturas eram momentos propícios para os contatos e para intensificar as relações. Mas o que realmente motivava a participação - a visibilidade e divulgação dos trabalhos - poderia ser alcançado mesmo na ausência dos artistas que, quando premiados, poderiam receber o valor atribuído à obra por transferências bancárias.

FIGURA 5 – Fotografia da solenidade de entrega de prêmios do XXVIII SMBA de Belo Horizonte, em 12/12/1968. Com o diploma de premiação à mão, se vê em primeiro plano, o artista Yutaka Toyota.



Fonte: Acervo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH.

Investigando os salões de Belo Horizonte, Paraná, Brasília e Campinas, foi possível notar que na solenidade de abertura os prêmios eram entregues pessoalmente aos artistas por

uma autoridade local, em forma de diplomas condecorativos ou até mesmo com o próprio cheque no valor do prêmio. Num terceiro e último momento, o artista se fazia presente após a desmontagem da mostra, quando, por um artigo dos regulamentos, era obrigado a ir buscar a obra que não fosse adquirida pelo museu como prêmio, sob o risco dessa ser descartada pelo museu após um prazo determinado.

Em função das dificuldades de deslocamento, previa-se também em regulamento, o envio da obra ao artista em devolução pelo correio feito pela instituição promotora. Em razão disso foram encontrados vários extratos postais de envio pelos correios e agências de transporte aéreo entre os documentos dos SPBA-SPD-MAC-PR durante a pesquisa.

Diante dessas ausências dos artistas nos salões, é preciso também relativizar o conceito de itinerância, ao que Madeira (2013) reforça sua aplicabilidade.

> Nesse texto foi utilizado o conceito itinerância por considera-lo mais flexível e operacional, mais adequado para se referir a fenômenos empíricos como mudanças, viagens, a circulação entre grupos e instituições, o trânsito de mercadorias e modelos de arte. Itinerância possui um poder mediador, é menos carregado de conteúdo filosófico e comporta um uso mais preciso do que mobilidade e menos técnico do que nomadismo. (MADEIRA, 2013, p. 20).

Sendo assim, cabe esclarecer que o traçado das itinerâncias dos artistas nos salões regionais e Bienais não se fazia exclusivamente pela presença corpórea. Ele se projetava na presença de suas obras em cada circuito, pois afinal são suas produções que suscitam o diálogo no campo artístico. Os críticos que compunham o júri, estes sim, sempre estiveram presentes fisicamente nos salões, seja às vésperas de sua abertura, durante as seleções, seja nas solenidades (a qual nem sempre estavam, por serem realizadas dias após as seleções). Mas se faziam presentes também com sua produção, a partir da defesa de suas ideias, nas críticas que alimentavam o debate colocado nas colunas jornalísticas.

Para definir o trajeto destas itinerâncias é importante demarcar aqui o uso conceitual de *circuito artístico*. Utiliza-se esta nomenclatura para definir o espaço social em que se encerra a produção artística abordada, ou seja, o circuito artístico mineiro quando se fala do SMBA-BH, o paranaense, no SPBA, e o campineiro, no SACC. No caso de Brasília e de São Paulo essa delimitação não pode ser geográfica, por razões similares. No primeiro, por ser uma cidade capital recém-inaugurada à época, não havia identidade vinculada à naturalidade do artista. Todos vieram de fora, para residir ou apenas se inscrever no evento. No caso da Bienal Internacional de São Paulo, o nome já aponta uma razão de ser o seu circuito não delimitado apenas ao seu local de realização. As Bienais aqui tratadas faziam parte de um

circuito mais amplo, por abarcarem artistas selecionados por todo o Brasil. Embora a predominância de naturalidade seja de cidades dos estados do centro-sul, mais ainda do eixo Rio-São Paulo, é inegável a participação de artistas de todo o território nacional. A identificação de circuito com estado e não com as cidades sedes do evento, condiz também com a indicação da origem dos artistas em vários dos catálogos pesquisados que identificam o estado de onde eles vieram.

Numa pesquisa em que a itinerância dos artistas é tomada como linha de corte para a narrativa historiográfica, a seleção das obras assumiu dois critérios baseados nas ações que inserem as obras na história da arte. Primeiramente, no caso dos salões e bienais enquanto evento competitivo, a ação de selecionar para a mostra precisa estar em consonância com a segunda ação, a de adquirir as obras, garantindo sua permanência em alguma instituição de guarda. Somente assim foi possível tratar a itinerância como um conceito norteador, pois foi preciso encontrar na obra localizada a materialização da permanência dos sujeitos na história da arte. Dessa maneira, mesmo que a obra ainda seja tratada como vestígio primordial da história da arte, adentram-se na narrativa adotada conceituações e métodos sociológicos que tratam os sujeitos como responsáveis pela elaboração desses itinerários. Daí, a importância de se considerar a relação entre a história das instituições promotoras, suas formas de aquisição das obras, e as estratégias de preservação dessa memória.

Entrando em contato com as instituições museológicas que hoje abrigam a memória dos eventos em estudo foi possível perceber algo que se expressa com muita clareza na declaração de Cristina Freire sobre o MAC-USP, de que “uma instituição faz-se no cotidiano das ações e decisões, no dia a dia de gestos, embates, colaborações, êxitos e também de muitos malogros” (FREIRE, 2013, p. 16). Tendo isso em mente, o compromisso desta pesquisa foi o de tratar como instituição o local que atualmente guarda a memória dos eventos pesquisados. Importa aqui refletir sobre o legado que os salões e bienais no Brasil da década de 1960 deixaram para as instituições, abrangendo desde o acervo artístico, documental e a própria existência e reconhecimento de um circuito artístico.

Os casos onde há concomitância entre o museu guardião da memória do evento e a instituição promotora do mesmo são raros. Somente em Belo Horizonte e Campinas há essa vinculação direta entre a realização do evento e a guarda de sua memória. No caso das Bienais, não por acaso o recorte inicial em 1963 privilegia o início da Fundação Bienal como guardiã da memória do evento, já que desde a sua inauguração em 1951 até 1962 esteve vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Porém, a aquisição de acervo exposto durante as Bienais não ficou a cargo destas instituições, exigindo por isso outra articulação de

investigação sobre a localização de algumas obras adquiridas por museus, o que será explicado mais à frente, ou seja, o porquê de se buscar obras somente no MAC-USP, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM-SP. Com tantos meandros para encontrar fontes, não pude me delongar na história das instituições, tendo que me dedicar aos pontos de convergência entre a história do lugar, com todos os aspectos citados por Cristina Freire, e a história dos salões e bienais.

Para localizar as obras e as fontes existentes, é essencial a identificação da trajetória institucional vinculada a cada salão escolhido para a pesquisa. Isso, porque o acesso direto às obras para a análise é imprescindível, já que sua inserção numa instituição demarca sua historicidade como fonte de pesquisa na história da arte. Considerando que, pode ter sido exposta não só em um salão, mas em exposições individuais do artista ou em mostras retrospectivas ou temáticas, é nas instituições de memória, como são os museus, que é possível buscar informações sobre as trajetórias da obra no circuito artístico.

Nas instituições que guardam a memória dos eventos é que se encontra a documentação institucional, igualmente relevante nessa pesquisa, sendo variada, tanto em conteúdo quanto em formato. Cada instituição teve seu modo de produção de documentos sobre a realização do evento, assim como também é particular a maneira de guarda e registro de cada local que abriga esta memória. No caso do SPBA, esse é o evento que mais disponibiliza fontes institucionais. Sendo assim, o fluxo de produção à época de documentos internos durante os Salões (ofícios, correspondências, recibos, fichas de inscrição, dentre outros) coloca o questionamento sobre as lacunas de fontes dos outros Salões. Será mesmo que a organização dos outros Salões também seguiu os mesmos trâmites, consequentemente, documentando-os? Se sim, onde estariam os documentos dos demais Salões? Por que não foram guardados e organizados? Enfim, algumas das muitas perguntas sem respostas, comuns às trajetórias de pesquisas, que não podem ser tratadas como impasses, mas sim indicações de novos rumos para a investigação. Afinal, as próprias lacunas são vestígios de algo que os sujeitos históricos não pretenderam revelar.

O SAMDF foi o único evento do qual não foi possível acessar nenhuma fonte institucional. Na explanação da memória patrimonial do evento, mais à frente, justifico essa lacuna. Os SACC's também apresentam pouca documentação institucional, ou pelo menos não se encontra acessível até o momento. Apesar da guarda em diferentes instituições, os SMBA-BH possuem documentação variada. A memória das Bienais está sob a responsabilidade da Fundação Bienal, no Arquivo Histórico Wanda Svevo, com guarda e organização sistematizada e acessível ao pesquisador.

Encontrar nos museus as obras que participaram de salões e bienais é primordial para o historiador da arte que conta com o fato de que essas instituições devem cumprir, de acordo com o seu estatuto, a função de dar acesso aos seus acervos, mesmo quando guardados em reservas técnicas e não expostos com frequência. Mas nem sempre esta determinação é aplicável à realidade, pois muitos museus não possuem meios de acesso às obras e não estão preparados com instrumentos e ferramentas de busca adequadas, dificultando o contato do pesquisador com a obra. Mesmo diante das dificuldades e precariedades, os museus públicos de arte moderna e contemporânea no Brasil ainda são referências para a produção de pesquisas (OLIVEIRA, 2010).

Os salões regionais eram eventos que promoviam os artistas locais e, ao permitirem a participação de artistas vindos de outras cidades e estados, proporcionavam diálogos e fluxos de ideias. Com uma dimensão mais abrangente, as Bienais de São Paulo eram vistas pelos artistas residentes no Brasil como uma oportunidade de contato com a produção artística internacional, já que comissões de diversos países eram convidadas à participação.

A partir da análise dessas itinerâncias, é possível conhecer as interseções de suas produções, observando tendências, recorrências de temas, técnicas e diferentes linguagens artísticas. Analisando as interseções e itinerâncias dos sujeitos, pode-se também demarcar aspectos de autonomia na produção artística destes diferentes circuitos. Na década de 1960, vários salões refletiram as discussões dos artistas e críticos em torno das transformações da arte, assumindo nas seleções de obras o quanto os acervos institucionais deveriam ser marcados por estas mudanças na história da arte.

Nesse período, a propagação desses eventos demarcou a constituição de circuitos artísticos que se configuravam pela participação de artistas e críticos reconhecidos por sua identidade regional. Ao tratar estes eventos que promoveram os circuitos no país, surgem questionamentos sobre as prováveis interdependências, instigando a análise das obras, das críticas produzidas na época e das relações estabelecidas como motivadoras para a itinerância dos sujeitos envolvidos com a produção artística destes diferentes circuitos. Embora seja um tema relativamente pouco abordado na história da arte no Brasil, os salões são recorrentemente citados nas biografias dos artistas como forma de reforçar sua participação e sua atuação profissional no campo. Evidentemente, com a reconhecida importância das Bienais de São Paulo na história da arte, o destaque à participação do artista em sua biografia reflete o interesse por este evento estar na rota da itinerância de muitos deles.

Nos salões de Curitiba, de Brasília e de Campinas as regras de premiação e seleção, estabelecidas nos regulamentos, eram semelhantes às estipuladas no SMBA-BH, sendo

também similares ao Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em alguns pontos à Bienal de São Paulo. Como bem destaca Emerson Dionísio de Oliveira (2011a), os salões regionais eram então constituídos pelos seguintes aspectos comuns: a gerência do Estado; o sistema competitivo pela seleção e premiação por mérito; a aquisição das obras pelo poder público ou instituições autorizadas; o relacionamento com sistemas educacionais ou divulgadores (museus, galerias, escolas de arte), e a interferência direta num mercado incipiente de arte.

Pela presente pesquisa é possível acrescentar a esses aspectos comuns destacados por Oliveira (2011a) o fato de as fontes documentais mais recorrentes no estudo sobre os salões serem os catálogos e reportagens nos jornais de maior circulação no circuito. E, ainda, um aspecto atual desolador: a invisibilidade das obras adquiridas pelas instituições por meio dos eventos. Lamentavelmente, os museus que adquiriram muitas das obras expostas nos salões e bienais não realizaram com frequência exposições de seu acervo, restringindo sua exibição a mostras temporárias que tematizam a história da instituição ou de alguma tendência artística de época. Diante disso, é necessário refletir a seguir sobre a história das instituições e sua relação com os eventos que promoveram, abrigaram ou guardaram sua memória.

2.1. Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA)

A situação de pesquisa sobre o Salão Paranaense de Belas Artes – SPBA coloca o desafio de lidar com a diversidade e o grande quantitativo de fontes. Cada um desses vestígios guarda uma história diferente, vinculada inicialmente ao regulamento, passando pela participação dos artistas e pelos resultados das seleções que levaram cada obra a diferentes caminhos. Tanto as obras quanto a documentação sobre a organização dos Salões estão atualmente sob a guarda do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), instituição vinculada à Secretaria da Cultura do governo do estado. Em catálogo de exposição comemorativa e retrospectiva dos SPBA, o museu reconhece seu papel de importância na pesquisa e divulgação da arte no estado, assim como a relevância que o Salão teve para sua história.

> O Museu de Arte Contemporânea do Paraná tem, em seus arquivos, a documentação de todas as edições do Salão Paranaense. Trata-se de um rico conjunto de materiais: textos, fotografias, catálogos, recortes de jornais, recibos, fichas de inscrição, diplomas, listas de presenças de visitantes, listas de artistas selecionados e recusados, atas de seleção e premiação, recibos de prêmios uma variedade de documentos que constitui atualmente importante fonte de pesquisa para os estudiosos da arte paranaense e brasileira. (...)

> A história do Salão Paranaense confunde-se com a da arte paranaense, podendo mesmo ser considerada o seu fio condutor, na linha do tempo. Acompanhando a trajetória do salão é possível identificar as diferentes linguagens que vão se definindo em cada época, acompanhar a produção individual dos artistas participantes, as mudanças nas formas de expor as obras nos espaços, os critérios utilizados na seleção e tantos outros aspectos que podem ajudar a reconstruir a história a partir de diferentes enfoques e perspectivas. (MAC-PR, 2017, s.p.)

O MAC-PR foi criado em 1970, tendo sido aberto ao público em março de 1971, sendo uma "entidade que nascia com a missão de recolher, abrigar e preservar o patrimônio artístico paranaense e também amparar, estimular e divulgar a criação artística contemporânea" (MAC-PR, 2017, s.p.). Desde 27 de junho de 1974, encontra-se em sede definitiva, localizada na Rua Desembargador Westphalen, 16, no Centro de Curitiba[36]. Seu edifício, em estilo eclético, construído em 1928, foi tombado por sua importância arquitetônica, em 1978, pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Paraná. Abrigou, antes de se transformar em museu, a Diretoria de Saúde Pública, a Secretaria de Saúde e Assistência Social, e a Secretaria do Trabalho do governo estadual (OLIVEIRA, 2010).

A iniciativa para criação do Museu foi do pintor Fernando Velloso. As articulações para a nova instituição de cultura do estado iniciaram-se em 1970, embora o compromisso com a ideia tenha surgido em meados da década de 1960, para abrigar as obras que eram adquiridas pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado nos Salões Paranaenses, conforme regulamento. Por ter estado à frente da criação do MAC-PR, Fernando Velloso foi o seu primeiro diretor, cargo que ocupou até 1983. Velloso declarou que teve apoio, orientação e influência de Walter Zanini para a adoção da nomenclatura de Arte Contemporânea e toda tramitação burocrática para sua implantação[37].

[36] A sede do MAC-PR encontra-se em reforma. Durante o ano de 2018, todo o acervo (tanto artístico quanto documental) foi transferido para o Museu Oscar Niemayer-MON, em Curitiba. Em 2019, o MAC-PR retomou suas atividades expositivas em salas cedidas pelo MON. A previsão de retorno à sede é para 2020.

[37] Entrevista concedida a autora em 04 de abril de 2019.

FIGURA 6 – Museu de Arte Contemporânea do Paraná.



Fonte: MAC-PR[38].

Anterior à criação do MAC-PR, outra instituição museológica teria sido criada em 1960, o Museu de Arte do Paraná, iniciativa conjunta dos governos municipal e estadual, atendendo às demandas de grupos interessados na cultura de Curitiba e seguindo os moldes dos museus regionais, criados no país nesse período, sob o incentivo do empresário e proprietário da rede de jornais Diários Associados, Assis Chateaubriand[39].

As tentativas do governo estadual do Paraná de vinculá-lo à organização do Salão foram rapidamente frustradas, tendo a gestão conjunta iniciado somente no ano de 1962. Em 1966, o governo estadual assumiu a administração do MAPR. Porém, na virada para a década de 1970, após conflitos entre as organizações do MAPR, do Salão e autoridades municipais de Curitiba, a solução dada foi a criação do MAC-PR.

Desde sua criação, a instituição atrelou-se ao Salão como responsável pela guarda das obras premiadas adquiridas pelo estado. Incorporou parte do acervo artístico do Departamento de Cultura – que já acumulava obras adquiridas via premiações – órgão responsável pela promoção do evento, porém,

> Mesmo tendo como função a guarda da coleção proveniente do Salão e tendo recebido, no primeiro ano de sua criação, obras remanescentes e premiadas nos SAPs, a atual sede do museu acolheu o salão apenas em 1983. Nos anos anteriores, o evento havia tomado espaços públicos de igual importância para a vida cultural de Curitiba, como a Biblioteca Pública, o Instituto de Educação e o Teatro Guaíra. (OLIVEIRA, 2010, p. 56)

[38] Disponível em <http://www.mac.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/23/1467747411capaconvite.jpg>. Acesso em 14 maio 2018.

[39] Sobre a criação dos museus que foram incentivados por Assis Chateaubriand ver o livro *Museus acolhem o moderno*, de Maria Cecília França Lourenço (1999).

A própria incorporação do acervo vinculado aos SPBA não foi imediata. Ficou sob a responsabilidade da gestão do MAC-PR, à época a cargo de Fernando Velloso, recolher as obras espalhadas pelas Secretarias e outras seções estatais. Foi necessário um trabalho de identificação e localização dessas obras, mas não foi possível recolher a totalidade vinculada aos Salões, já que muitas não foram encontradas, principalmente as dos primeiros sete Salões (OLIVEIRA, 2010).

Com a criação do Museu, foram transferidos para o seu Setor de Pesquisa e Documentação – SPD-MAC-PR os documentos pertencentes ao Departamento de Cultura. É onde encontram-se, organizados em volumes encadernados, todos os documentos produzidos na década de 1960 relacionados aos Salões. É um Setor muito importante para pesquisas sobre a história cultural no estado, pois "registra sistematicamente a memória das artes visuais" [40].

Em cada um desses volumes encadernados há inicialmente um índice com a identificação do conteúdo e paginação. Por mais que a forma de se acondicionar os documentos seja precária em termos de conservação material, chama a atenção o cuidado com a preservação das informações e a atenção pelo respeito à lógica cumulativa em consonância com os fatos que desencadearam a realização dos Salões. Fica nítido que durante o período analisado, havia um rigor do Departamento de Cultura em documentar todas as ações necessárias para a efetivação do evento, desde os antecedentes (formulação do regulamento, captação de recursos, divulgação, formação do júri); passando pela abertura (inscrição dos artistas, seleção do júri, preparativos para a exposição) até a recepção definitiva da mostra e seu encerramento (solenidades, publicidade, condecorações, premiações; intermediações de conflitos entre o júri, artistas e críticos; destinação das obras).

A política de preservação da memória dos Salões Paranaenses fornece subsídios para sua atuação desde sua realização até os dias atuais[41]. Por mais que não seja possível, no âmbito desta pesquisa, levantar em que medida as oscilações nas políticas preservacionistas da cultura do estado privilegiaram ou não as artes visuais e com isso os Salões, foi possível perceber que a guarda da documentação referente ao evento e também a exposições celebrativas, definiu os Salões como marcos históricos importantes na cultura local. A atuação do artista plástico Ennio Marques Ferreira, de 1961 a 1969, como diretor do Departamento de

[40] Página do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, aba sobre o Setor de Pesquisa e Documentação http://www.mac.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=8.

[41] A atual equipe do MAC-PR, que já realizou pesquisas para exposições comemorativas dos Salões (principalmente a funcionária Vera Regina Biscaia Vianna Baptista) testemunham o quanto esse rigor arquivístico foi implantado por Ennio Marques Ferreira na sua primeira gestão junto a Secretaria de Cultura do governo estadual (1961 a 1969). Os artistas Fernando Velloso e João Osório Brzezinski, que trabalharam junto com Ennio, confirmam o seu estilo de gestor responsável pela memória das produções culturais que realizava.

Cultura, responsável direto pela organização dos salões, definiu as práticas de mobilização para a realização do evento, assim como os trâmites de tratamento das obras nas mostras e a relação com os artistas, júri, críticos, imprensa e colecionadores. Há um fluxo de documentação que deixa isso claro, como se tivesse havido um método de planejamento para a realização do salão, inspirada nitidamente em outros, mas com burocracia local bem engendrada, demonstrando o quanto era foco dos idealizadores o respeito às artes visuais como política pública.

Para compreender o quanto os Salões Paranaenses se efetivaram na política de estado como uma ação cultural é preciso retomar a fundação do evento, bem anterior à fundação da instituição que mais tarde viria a abrigar a sua memória. Mesmo que tenha havido esforços em diferentes frentes para a criação de um museu de artes, que tivesse em sua atuação a realização de salões, isso só veio a se efetivar quase trinta anos depois da criação do evento.

O SPBA foi iniciado em 1944, em Curitiba. Era promovido pela Divisão de Planejamento e Promoções Culturais da Secretaria de Cultura do Estado. Sua criação deve-se aos esforços do pintor Alfredo Andersen.

> Norueguês de origem, Andersen frequentou a Academia de Belas Artes de Oslo e a Academia Real de Belas Artes de Copenhague. Passou algum tempo em Paris e viajou também para a África, Índia e Estados Unidos. Já na primeira vez que esteve em Curitiba em 1893, elogiou a única instituição de ensino de artes da época, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, fundada por Mariano de Lima em 1886. Anos depois, quando se fixou definitivamente na cidade entre 1902 e 1903, Andersen passou a ministrar um curso noturno na instituição de Mariano de Lima, além de dar aulas de desenho e pintura durante o dia em seu ateliê. (FREYESLEBEN, 2018, p.27)

Criando em 1931 a Sociedade de Artistas do Paraná, juntamente com outros artistas locais, Andersen foi eleito presidente da SAP e conseguiu realizar três edições de um Salão de Arte Paranaense, de 1931 a 1933. Falecido em 1935, seus seguidores passaram a perseguir seus ensejos, alcançados em 1944 com o primeiro Salão oficial regido pelo governo do estado e, em 1948, com a fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Como figura de destaque na educação artística nessas três primeiras décadas do século XX, Andersen incutiu em seus alunos os preceitos do ensino de artes voltado para a cópia de modelos e para a pintura de paisagens e retratos, gêneros que eram desenvolvidos em diálogo com a estética impressionista (FREYESLEBEN, 2018). É importante identificar aqui a figura de Andersen, já que seus sucessores irão impor sua tradição nas artes visuais e sua memória será definidora de correntes artísticas no estado. Segundo Geraldo Leão Camargo (2002), Andersen foi responsável por implantar parâmetros artísticos que,

> embora contendo alguns avanços para o início do século XX no Brasil, acabam fixados por seus alunos, que constituíam parte influente do corpo docente da [EMBAP], num longo processo que dificultava a experimentação de formas alternativas à produção artística acadêmica. (CAMARGO, 2002, p. 2)

Na década de 1940, esses parâmetros começam a ser questionados em confronto com precursores do modernismo. Confronto que irá se configurar na dualidade entre acadêmicos (assim vistos os alunos de Alfredo Andersen) e modernos (nova geração de artistas paranaenses) até meados da década de 1960.

Nas primeiras edições na década de 1940, a abertura dos Salões homenageava seu patrono, decretando oficialmente que a inauguração sempre fosse no dia 3 de novembro, data de nascimento de Andersen. Mas em alguns anos a data não foi mantida[42]. Como salienta Alice Freyesleben (2018), o pintor norueguês foi homenageado sucessivamente do primeiro Salão, instituído pelo poder público estadual em 1944, ao décimo sétimo, com a informação em catálogo sobre ser este o patrono perpétuo do evento e pai da pintura paranaense. Embora a numeração das edições seja sequenciada desde o ano do primeiro, em 1944, não há nenhuma fonte que registre a realização do II Salão em 1945, apesar de ter havido um decreto (nº 2230, de 29 de outubro de 1945) que o regulamentou (JUSTINO, 1995).

Os anseios pela modernização do Paraná ganharam ares de política pública na década de 1940.

> Os anos 40 do século XX assistiram à intensificação da transformação da paisagem urbana em Curitiba; o fortalecimento da máquina administrativa, o aumento das políticas educacionais e do número de alfabetizados; a criação de instituições como o SPBA e a EMBAP e o crescimento econômico do Paraná. (FREYESLEBEN, 2018, p. 93)

Mesmo num contexto de guerra, marcadamente relevante numa população com elevados números de imigrantes italianos e alemães, o enriquecimento da indústria local e de cafeicultores pôde promover o desenvolvimento econômico do estado nesse período. A reforma urbanística de Curitiba expressou nitidamente este projeto modernizador pelo traço do urbanista francês Alfredo Agache (FREYESLEBEN, 2018). Um evento que congregasse intelectuais, artistas e representantes das elites, viria coroar as realizações em prol do avanço econômico do estado.

Embora a iniciativa de implantação do Salão Paranaense tenha sido encabeçada por artistas e intelectuais, haja vista a forte atuação dos membros da Sociedade de Artistas do

[42] Durante os anos de 1950, o SPBA passou a ser aberto entre o dia 01 a 19 de dezembro, data da emancipação política do Paraná.

Paraná, sua realização foi integralmente subvencionada pelo poder público estadual. Nas primeiras duas décadas de realização dos Salões, além de financiador e organizador, o governo também se ocupou da escolha de jurados, nomeando agentes para atuar no evento, o que era motivo de disputas, já que "a polarização ficava, grosso modo, entre aqueles que acusavam o júri de premiar apenas pintores e obras 'acadêmicos' em detrimento dos 'modernos' e os que destacavam a qualidade das pinturas apresentadas no Salão e a competência do corpo de jurados do certame" (FREYESLEBEN, 2018, p. 141. Grifos do autor.).

Lançado sobre fortes bases regionalistas, o SPBA passou pela década de 1940 privilegiando a produção artística local, notadamente baseada em preceitos de identidade paranaense, com a busca de elementos simbólicos e históricos, o que ficou conhecido como *Paranismo*[43] (OLIVEIRA, 2010). Para Camargo (2007), o *Paranismo* representou uma formulação estética e ideológica, iniciada no final do século XIX, embasada principalmente na valorização da paisagem local e na representação das espécies vegetais *araucária* e *pinhão*, que se tornaram ícones da cultura do estado.

Nos anos finais da década de 1940, os preceitos que consubstanciavam a identidade cultural paranaense passaram a ser questionados por um grupo de intelectuais que se reuniram em torno da produção e publicação da Revista *Joaquim* (de abril de 1946 a dezembro de 1948, com total de 21 números), defendendo a abertura da cena cultural do estado e "tendo como bandeira a reflexão sobre a função do intelectual em sua relação com a sociedade" (FREYESLEBEN, 2018, p. 43). Estavam à frente da revista Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto[44]. Entre os nomes de maior expressão à época, nas artes visuais, que colaboraram com a revista *Joaquim*, estavam: Poty Lazzaroto, Guido Viaro, Artur Nísio, João Turin, Nilo Previdi, e Miguel Bakun. Segundo Freyesleben (2018), a revista tinha um perfil intelectual que dialogava com o pensamento letrado europeu. Identificando o Paraná ironicamente como *a Província*[45], os jovens intelectuais que integraram as publicações de *Joaquim* almejavam a superação do "velho" no estado, trazendo para isso excertos de publicações de literatura e de

[43] O *paranismo* pode ser entendido como um movimento de artistas e intelectuais em torno da criação de uma identidade regional, tal qual se deu em esfera nacional com a conceituação de *brasilidade*.

[44] Dalton Jérson Trevisan é um escritor brasileiro, nascido em Curitiba em 1925. Erasmo Pilotto foi um pedagogo, nascido no interior do Paraná em 1910 e falecido em 1992. Segundo Freyesleben (2018), Trevisan esteve à frente da organização da revista *Joaquim* em todos os seus números, sendo reconhecido como proprietário, enquanto Pilotto aparece como diretor.

[45] O termo utilizado remete aos tempos do Brasil Império (século XIX), demarcando o caráter de antiguidade no perfil cultural do estado. Para Freyesleben (2018, p. 114-119), o vocabulário utilizado condiz com a demarcação do antagonismo de centro e periferia, como se mesmo após a proclamação da República (1898) o Paraná ainda estivesse submisso a um centro de poder, sendo um uso pejorativo para demarcar a ideia de atraso.

artes visuais estrangeiras, contemporâneas à época, assim como de nomes nacionais que se destacavam no cenário cultural.

No âmbito dos salões, somente na edição de 1949, a sexta, é que foram concedidos prêmios a artistas vindos de fora, que prevaleceram como minoria durante a década seguinte. Os artistas e escritores envolvidos debatiam uma forma de universalização da arte que fugisse do tradicionalismo imposto pela cultura identitária paranaense. Os maiores expoentes de tal movimento foram Guido Viaro e Poty Lazzarotto. A discussão que era colocada pelos principais veículos de imprensa local era a oposição entre acadêmicos e modernos. Embora os preceitos que conceituassem essas vertentes não fossem abordados, o *Paranismo* e a filiação a Alfredo Andersen eram os principais termômetros na definição da ala acadêmica. Por sua vez, a flexibilização das fronteiras da arte e cultura paranaense e diálogo com as demais correntes artísticas que circulavam pelo país eram os argumentos vinculados à vertente mais moderna.

O prêmio *aquisição* foi dado somente a partir do Salão de 1951, e em 1958 e 1959 foi alvo de acirradas discussões entre os jurados, artistas e os financiadores do Salão. A partir de sua criação, institui-se uma prática que contrariava os próprios regulamentos. Os financiadores dos prêmios, após a seleção dos jurados, tinham o hábito de escolherem eles mesmos as obras que gostariam de adquirir, contrariando as indicações do júri. No XV SPBA, essa prática foi duramente questionada pelos artistas e críticos de arte, o que motivou mais rigor dos organizadores nas edições seguintes. Maria Justino (1995) faz comentários sobre essa prática que nos auxiliam em algumas reflexões.

> O procedimento era um tanto estranho: havia momentos em que o júri julgava, mas o doador do prêmio não concordava e escolhia uma outra obra do artista. Desse modo, algumas das obras que hoje figuram em instituições e outros espaços não foram efetivamente votadas por um júri. Em alguns salões, isso foi permitido pelo próprio regulamento. Quirino Campofiorito, júri no XV Salão (1958), criticou severamente essa prática, recusando-se, com o restante do júri, a obedecer ao regulamento. Este rezava que o júri indicaria o dobro de obras em relação ao número de aquisições, para que o doador pudesse escolher. Claro que essa prática não era boa nem para os críticos, nem para os artistas e era deseducadora quanto ao público. (JUSTINO, 1995, p. 9)

Era uma prática que desprivilegiava a atuação do júri ao deixar prevalecer o gosto dos financiadores dos prêmios aquisição. São consequências que se estendem também para a história da arte, já que a crítica, ao descrever e comentar uma obra deixa para a história o seu registro e o historiador da arte ao buscar estas fontes, não encontrando a obra em questão, pode incorrer em erros de análise ou até mesmo ter seu estudo abortado por não ter alcance à fonte primordial, a própria obra que motivou a crítica e o julgamento. Mas as fontes que

revelam tal querela entre as escolhas do júri e a dos financiadores dos salões regionais podem conduzir o historiador da arte por outros caminhos de pesquisa, partindo de questionamentos sobre a própria prática, seus sujeitos e os comportamentos e mentalidades que a rodeavam.

Ao longo da década de 1950 todos os governantes do estado discursavam em prol da "modernização" do estado, em consonância com o espírito desenvolvimentista que tomou conta do Brasil, principalmente a partir de 1955, sob a gestão de Juscelino Kubitschek na presidência da República. Para Camargo (2002) essa contextualização é importante para compreensão da nova equipe que compôs a política cultural do estado no final daquela década, que abriu lugar para a chegada da arte abstrata e de novos nomes da arte local e de outros circuitos do país nos Salões Paranaenses. O ambiente sociopolítico pressionava por mudanças, mas chocava-se com o ambiente cultural enraizado por tradicionalismos. Desta forma, na tentativa de se converter em valores identificados com o moderno, com o progresso, o poder estatal aproximou-se e deu espaço a setores sociais que se posicionaram contra os tradicionalismos. Assim,

> a criação dessa imagem de modernidade [buscava] a criação de uma crença implícita nas intenções progressistas do grupo político no poder (...) em um ambiente como o do Paraná no final dos anos [19]50, a mudança dos paradigmas culturais [trazia] consigo os problemas típicos de uma sociedade que transforma sua imagem pública a partir de pequenas mudanças em seus grupos dirigentes. (CAMARGOS, 2002, p. 9)

Esta conformação de lideranças identificadas com a transformação que se almejava irá atuar junto ao Salão Paranaense, promovendo mudanças substanciais em sua estrutura organizacional e na forma de adesão dos artistas e críticos do estado e dos vindos de fora. É nessa passagem, datada na virada das décadas de 1950 para 1960, que Camargos identifica a chegada da abstração com "novos parâmetros" e com a "mudança de orientação estética" da arte local (CAMARGOS, 2002, p. 9).

Em 1959, em sua décima sexta edição, os artistas locais discutiam sobre o formato do Salão, criticando sua posição acadêmica nas seleções e reivindicando um diálogo mais aproximado com a modernidade, vista pelo grupo do "Movimento de Renovação das Artes Paranaenses" como expressão do abstracionismo (VASQUEZ, 2012). Essa tendência estará presente a partir dos Salões de 1961 e 1962, 18º e 19º edições, curiosamente despertando a indignação de outro grupo de artistas locais que denunciavam em debates acalorados pela imprensa, certa supremacia da abstração sobre a figuração.

A partir de 1961, ano de sua décima oitava edição, instituiu-se uma organização que prevaleceu no decorrer da década de 1960. O grande responsável pela configuração mais

uniforme do SPBA foi Ennio Marques Ferreira, artista paranaense que, ao assumir o Departamento de Cultura do estado, priorizou a efetivação do Salão como evento de maior divulgação artística e de visibilidade nacional (MAC-PR, 2017, s.p.). Além da revisão do regulamento, tornando os principais pontos polêmicos mais claros, ele concentrou forças para atrair artistas de outros circuitos para participarem e convidou críticos de renome nacional para compor o júri.

Em 1962, com os debates acirrados pela imprensa local contra os artistas abstratos e o júri formado por críticos de fora – composto por Mário Pedrosa (RJ), Nelson Coelho (SP) e Frederico Morais (MG) – pela primeira vez o número de premiados não-paranaenses ultrapassou os premiados locais, 21 artistas de fora e 11 do estado (OLIVEIRA, 2010). Em meio a isto, como se não bastasse para tumultuar o início da trajetória de Ennio Marques Ferreira à frente da organização dos Salões, um dos artistas reconhecido como da velha geração de expressão do *Paranismo,* Miguel Bakun, cometeu suicídio, logo após o fechamento do 19º Salão, em fevereiro de 1963. Bakun teria sido derrotado na seleção do júri:

> É o Salão que revela [Helena] Wong, medalha de ouro, João Osório [Brzezinsk], [Fernando] Calderari, [Fernando] Velloso, toda uma geração abstrata (ainda Patitucci, Arney, Jefferson César, W. Roza, Mario Rubinski e Sade). Farnese de Andrade e Anna Bella Geiger também o enriquecem. (...)
>
> Entre nós, os abstratos são consagrados, particularmente com a presença de Mário Pedrosa no júri, amante inconteste da arte abstrata. Por um curto tempo, o Salão parece ser dominado por uma ditadura da abstração, quebrada com a chegada da Pop Art. Em desabafo nos jornais, Jair Mendes acusa o júri de controle remoto. Bakun teria se sentido ofendido com o prêmio recebido – uma caixa de tintas. Sem dúvida, um artista como Bakun já merecia cadeira cativa no Salão e não prêmios irrelevantes. Um mês depois do término do Salão, o suicídio de Bakun (03.02.63). Ironia do destino, o salão seguinte, predominantemente de abstratos, o homenageia. (JUSTINO, 1995, p. 17)

Circunstância constrangedora para toda uma geração de artistas envolvidos no circuito. Mas o retorno à tradição era improvável, a abstração ganhava impulso exponencial e as novas vertentes da figuração trariam outras tendências poéticas a partir da segunda metade da década de 1960. Ennio continuou na gestão do Departamento de Cultura e, para demonstrar o quanto sua ascensão no cargo vinculado à promoção do Salão almejava ampliar as possibilidades de criação artísticas no estado, registrou no texto de abertura do catálogo da 20ª edição, de 1963:

> Para que os paranaenses não tivessem visões distorcidas da realidade cultural dos nossos dias, jamais admitimos a glorificação de falsos valores regionais, muitos dos quais são ainda incensados por uma minoria míope e

> intransigente. Assim é que, obedecendo ao plano de estimular, entre nós, uma sadia política de esclarecimento, fizemos questão de mostrar ao público as experiências e o desenvolvimento de nossos artistas, confrontando-os, todavia, com os de outros estados. Essa política, bem o sabemos, fere as suscetibilidades dos paranistas radicais e muito os desagrada, mas nem por isso nos furtamos a continua-la. (SPBA, 20º, 1963, s.p.)

O texto de Ennio Marques evidencia a sua posição de enfrentamento, demarcando o quanto considerava importante colocar o circuito paranaense em diálogo e até mesmo em disputa de produtividade com os demais circuitos artísticos do país. Como veremos na análise das obras expostas nos SPBA, estas disputas não cessaram tão brevemente, e colocaram os artistas paranaenses na rota da itinerância entre os outros eventos de concorrência realizados na época.

Dentre as práticas estabelecidas em regulamento, listei aqui as que encontramos de mais comum entre o SPBA e os demais em estudo: a limitação de obras para inscrição, assim como nos demais, era de 3 por categoria; o júri era composto por apenas 3 jurados, sendo que um era escolhido pelos artistas inscritos, preferencialmente um artista paranaense; a Comissão Julgadora conferia os seguintes prêmios em cada uma das divisões: a) uma medalha de ouro; b) uma medalha de prata; c) duas medalhas de bronze; d) menções honrosas; e) prêmios de aquisição.

A nomenclatura de *Belas Artes* vigorou até a 24º edição de 1967, e em 1968, no 25º, o evento passou a se chamar somente Salão Paranaense. Para Justino (1995, p.2), essa mudança é simbólica, "é como se deixasse para trás a herança acadêmica e as normas tradicionais e partisse definitivamente para um destino menos tranquilo: o da pesquisa. É como se afirmasse que existe apenas uma arte: a de seu tempo". Outra alteração significativa foi a mudança dos prêmios, foram eliminadas as medalhas e passou-se a premiar o primeiro, segundo e terceiro lugares em cada categoria (MAC-PR, 2017, n.p). Ainda vigente, o SPA pode se gabar de um histórico de atuação como o único evento nacional com duração ininterrupta, em 2017 em sua 66ª edição (OLIVEIRA, 2010).

2.2. Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH)

O Museu de Arte da Pampulha – MAP-BH está localizado na Av. Otacílio Negrão de Lima, em Belo Horizonte, na região da Pampulha. Trata-se de uma edificação de estilo arquitetônico modernista, projetada por Oscar Niemeyer. Na década de 1940, no período de construção do Conjunto Arquitetônico da Lagoa da Pampulha, sob a gestão municipal de Juscelino Kubitschek, esta edificação foi planejada para abrigar um cassino. Assim o foi de

1943, data de sua inauguração, até 1946, quando o jogo foi proibido no Brasil. Em 1951, a prefeitura de Belo Horizonte cedeu por cinco anos o uso da edificação ao governo do estado de Minas Gerais, tendo sido utilizado para solenidades. Somente em 1957 a edificação recebeu nova destinação, passando a abrigar o Museu de Arte de Belo Horizonte. O circuito das artes moderna e contemporânea em Minas Gerais se constituiu, tendo-o como eixo, principalmente a partir da década de 1960.

Para adaptar o espaço de um cassino ao recém-inaugurado Museu, foram realizadas reformas no final da década de 1950 e na década de 1960[46]. Ao retomar o uso da edificação em 1966, após dois anos de reformas que levaram os Salões de 1964 e 1965 a serem realizados em outros locais, o catálogo do XXI SMBA traz comentários dos críticos que compunham o júri que esclareciam a simbologia do edifício ocupado pelo Museu.

> Esta jóia [sic] de civilização moderna é o endereço de um Salão anual de artes altamente conceituado em todo o país e, por isso mesmo, faço votos para que a produção artística local, bem como a dos demais remetentes, se aprimore ao nível deste abrigo que tem merecido o reconhecimento universal de belo exemplo de nossa época[47].

Este texto é assinado por Clarival do Prado Valladares. Pensando no grau de representatividade desse espaço para a cultura brasileira, o reconhecimento do Museu como lugar apropriado para as artes brasileiras na época é extremamente importante na divulgação do Salão e do papel desta instituição museológica. Contudo, este registro expressa também o quanto a edificação do Museu, exemplo da arquitetura moderna, muitas vezes ganha ainda mais destaque do que o próprio papel do MAP-BH enquanto órgão disseminador da arte. A edificação é tomada no texto de Clarival como referência para nortear produções artísticas de qualidade. Concepção que perdurou em sua história e faz sombra sobre a relevância de seu acervo para a cidade.

Não há no MAP-BH, como se espera da ideia de Museu, uma exposição permanente do acervo, que conte com recortes cronológicos, temáticos ou qualquer tipo de mostra que exponha parcialmente algumas das obras da instituição. O acervo tem sido exibido em recortes ao longo da história da instituição, o que muitas vezes dificulta e até inviabiliza estudos sobre suas obras. Segundo Vivas (2013), as explicações para não haver um perfil de mostra permanente do acervo são embasadas no argumento de que,

---

[46] Sobre o histórico da edificação e os respectivos documentos oficiais de seu uso e atribuições, ver BONADIO (2009).

[47] Texto de abertura do Catálogo do XXI Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, 1966.

> [...] a estrutura do prédio não possibilita a utilização de seu espaço para exposição permanente de obras e as alterações necessárias acabariam por descaracterizá-lo e as já realizadas sempre parecem insuficientes para abrigar as dinâmicas de crescimento e de modificações do perfil do acervo e seu público. (VIVAS, 2013, p. 26).

Como apontado pelo autor, estas reformas não promoveram grandes alterações que contribuíssem para uma disposição espacial mais adequada à exposição de acervo. Situação muito recorrente entre os museus de arte, haja vista a prática de adaptar edificações de importância cultural para abrigar instituições de memória. "Em todo o mundo, reformar e adaptar edifícios para o uso de museus foi uma solução constante no século passado. O sucesso da empreitada acabou por transformar as sedes em fortes simbólicos, que aliam preservação arquitetônica com a cultura museal" (OLIVEIRA, 2010, p. 33). Sendo assim, essas edificações, apropriadas por acervos e exposições museológicas, são instrumentalizadas em discursos em favor da memória social, garantindo aos lugares um diálogo entre o passado preservado (materializado na intenção de ocupação espacial)[48] e o presente (OLIVEIRA, 2010).

FIGURA 7 – Museu de Arte da Pampulha.



Fonte: Elaboração da autora (julho de 2014).

Denominado *Museu de Arte de Belo Horizonte* por lei municipal sancionada pelo então prefeito Celso de Melo Azevedo, que dispôs sobre a sua criação, o Museu mudaria de nome duas vezes. A primeira vez, em 1967, para *Museu Guignard*, que, além de representar uma homenagem, tinha o intuito de demarcar a instituição como voltada para a arte moderna

[48] É o que vimos anteriormente de forma semelhante no MAC-PR.

mineira[49]. Mas esta nomenclatura não foi reconhecida pelo público e sequer foi adotada nas publicações oficiais, como nos catálogos dos Salões. Seu reconhecimento atual, como *Museu de Arte da Pampulha*, oficializou-se em 1996, num documento institucional, intitulado *Relatório Anual de Atividades,* que só veio confirmar o nome mais popular da instituição. Em nota, Luciana Bonadio (2009) apresenta um trecho desse documento:

> A adoção prática do nome Museu de Arte da Pampulha teve início a partir de 1996, apesar de seu caráter extraoficial. Ainda não existe nenhuma lei de denominação que revogue as anteriores, nas quais o Museu é reconhecido legalmente como Museu de Arte de Belo Horizonte (Lei 674, de 23 de dezembro de 1957) e Museu Guignard (Lei 1405, de 10 de outubro de 1967. [...] A utilização de seu nome mais popular - Museu de Arte da Pampulha - marca as características de sua nova fase e identidade museológica. (BONADIO, 2009, p. 287)

O SMBA-BH deixou para a história da arte brasileira, além de algumas obras, registros documentais importantes sobre o circuito artístico da capital mineira. Parte dessa história pode ser contada a partir de consultas aos vários tipos de documentos que estão sob a guarda do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH, tais como: catálogos, recortes de jornais, fotografias, convites, cartazes, fichas de inscrição de artistas, regulamentos, bilhetes e comunicados oficiais entre os responsáveis[50].

Dos vários documentos que ajudam a recontar a história dos Salões da capital mineira, permaneceram sob a guarda do MAP-BH apenas os cadernos de atas dos júris. Além destes, os cadernos de tombo das obras, as fichas catalográficas dos artistas e as fotos de suas obras pertencentes ao acervo (fontes produzidas a partir de meados da década de 1970) trazem vestígios da história das obras dentro da instituição, registrando as diferentes formas de identificação, exposição e preservação. A distribuição deste acervo documental entre as duas instituições, MAP-BH e APCBH, coloca ao pesquisador o desafio de rastrear as fontes, estando estas, na maioria das vezes, desvinculadas das obras e do seu contexto original de produção, dificuldades para a escrita da história da arte da capital mineira.

Na época da criação do Museu, em 1957, as políticas públicas culturais em Belo Horizonte eram gerenciadas pelo então Departamento de Educação e Cultura – DEC, que se

[49] Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), pintor e desenhista, foi professor em Belo Horizonte, convidado por Juscelino Kubitschek (então prefeito da capital), em 1944, para instaurar uma escola de artes pautada nos preceitos modernistas.

[50] A busca, registro e organização de todas as fontes documentais sobre os SMBA-BH foram realizadas desde o período da minha pesquisa de mestrado. A complementação desse trabalho com a sistematização em planilhas de registros de dados para cruzamento de informações foi realizada com auxílio dos bolsistas do Grupo de Pesquisa do CNPq Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte (MAV), que se dedica a coletar, organizar e sistematizar fontes documentais relativas ao circuito artístico da capital, liderado pelo Professor Doutor, orientador desta pesquisa, Rodrigo Vivas.

encarregava de administrar os Salões de Arte. Em 1967, foi criada a Secretaria de Educação e Cultura, vínculo que permaneceu até 1973, quando foi criada a Secretaria Municipal de Cultura, Informação, Turismo e Esportes. Esta Secretaria realizava o controle administrativo de todos os museus municipais. Em 1983, em nova reformulação, a Secretaria passou a cuidar somente da Cultura e do Turismo, mantendo o Museu de Arte de Belo Horizonte - MABH sob sua subordinação. Somente em 1989 a cultura passou a ter pasta exclusiva de uma secretaria específica, mantendo a subordinação do MABH com "status" de 3º nível na escala hierárquica da estrutura administrativa da prefeitura, o que durou até 2005, quando a secretaria foi transformada em Fundação Municipal de Cultura.

Esse histórico institucional é importante para compreensão dos trâmites ligados à produção dos documentos analisados na pesquisa. Somente com esta análise foi possível entender porque os documentos relativos aos Salões encontram-se guardados no APCBH e não no MAP-BH. Para um pesquisador leigo que siga a lógica da pesquisa documental simplesmente por sua origem de produção, isso poderia criar graves lacunas. Por isso é tão importante compreender a circulação dos documentos, o seu processo de acondicionamento e as responsabilidades de cada órgão na preservação desta memória. Isso tudo para que não se considere, precipitadamente, as lacunas como estando relacionadas a extravios ou inexistências de documentos que são citados em outras fontes ou referendados pelas práticas museológicas e memória de seus agentes.

Em 1993, um lote de documentos relativos aos Salões foi transferido do MAP-BH para o APCBH. Isso porque, pela organização administrativa vigente à época, foi determinado que o órgão responsável pela guarda da documentação do MAP-BH seria o Arquivo Municipal. Em Decreto Municipal nº 9.223, de 20.05.1997, essa prática foi reafirmada, determinando a transferência de dossiês de eventos ocorridos no Museu ao arquivo permanente do APCBH, após o prazo de seis anos nos arquivos correntes. Na apresentação dos documentos no catálogo de consultas do APCBH[51], é informado que,

[51] http://www.acervoarquivopublico.pbh.gov.br/acervo.php?cid=18

> Não foi possível apurar se houve, antes da transferência, veto à remessa ao Arquivo de algum tipo de documento a partir de critérios de seleção estabelecidos na fonte produtora. Não obstante, durante o processo de arranjo, foi detectado um alto grau de organicidade no acervo tendo sido eliminados, genericamente, exemplares repetidos de diversos documentos, cópias reprográficas esmaecidas, capas de papelão e envelopes. (ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BH, 2017)

É possível, então, supor que houve sim uma separação e organização dos documentos antes da entrega definitiva, deixando no local de origem cópias consideradas relevantes e representativas para a história do evento dentro da instituição. Perante isso, a constatação de possíveis ausências de fontes corrobora o papel da instituição como geradora de sua própria memória e articuladora de suas futuras narrativas históricas.

A exposição anual de arte financiada pela Prefeitura de Belo Horizonte foi instituída em 1937 por decreto municipal, ocorrendo neste ano o Primeiro Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. Este teve sequência até 1940, quando foi interrompido pelo então prefeito, Juscelino Kubitschek, tendo sido reinstalado em 1943. A sequência numérica dos Salões da década de 1960 remonta ao ano de 1946, quando teria ocorrido o I Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte. Os Salões eram realizados em setembro, o que mudou somente em 1952, quando a realização do evento foi vinculada aos festejos de comemoração do aniversário da cidade, no dia 12 de dezembro (VIVAS, 2008).

O primeiro SMBA-BH realizado no MAP-BH foi o de décima terceira edição, em 1957. Desde então, o acervo do Museu passou a ser constituído em grande maioria por obras premiadas nestes Salões. Foi assim que as obras da pesquisa aqui apresentada entraram para o acervo do MAP-BH. Sobre esse início institucional e a sequência dos Salões, Vivas afirma que:

> A partir daí, o concurso incorpora um perfil de instituição museológica que reordena a classificação dos artistas premiados e passa a funcionar como cenário de efervescência do principal evento de arte da capital. É claro que além dos salões, o Museu abrigou outros eventos, tais como mostras individuais e coletivas, exposições temáticas, festas e banquetes da elite mineira. (VIVAS, 2013, p. 34).

Desde o Salão de 1938 era permitida a participação somente de artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais há pelo menos dois anos. Tal restrição foi mantida nas edições de 1946 até 1959, quando foi oficializada no regulamento do XIV SMBA-BH a permissão para artistas de outros estados se inscreverem e participarem do concurso. Claro que esta permissão não agradou a todos, já que muitos desejavam ter mais chances disputando os prêmios somente com seus conterrâneos (VIVAS, 2012). O texto de introdução do catálogo

anunciava essa mudança com ares de otimismo e expectativas de que Minas "torna-se assim ponto de atração e referência da arte e dos artistas nacionais" (SMBA-BH, 1959, s.p.). O texto estende as explicações das mudanças que atingiriam também um júri, que se pretendia "nacional", "o mérito maior destas inovações reside no fato de se ter eliminado de uma vez por todas, o caráter provinciano e bairrista do Salão"[52]. A extensão dessa concorrência a artistas não mineiros desagradava muitos participantes que nas edições seguintes ainda lamentavam a permissão para artistas vindos de fora.

O circuito artístico de Belo Horizonte, a partir da década de 1950, esteve associado aos SMBA-BH. A inexistência de galerias ou de um mercado de arte na capital consolidou a concorrência dos Salões como a única possibilidade de conferir visibilidade e reconhecimento aos artistas. Eram o principal definidor do circuito artístico do estado de Minas Gerais, fazendo parte, desde a década de 1960, do círculo de eventos nacionais por contar com a participação de críticos e artistas de renome nacional, como Mário Pedrosa, Frederico Morais e Walter Zanini no júri, e Regina Silveira, Ivan Serpa, Yo Yoshitome, Tomie Ohtake na concorrência dos prêmios.

Os prêmios eram concedidos aos três primeiros lugares de cada categoria (pintura, escultura, desenho e gravura), classificados pelo júri. Os artistas selecionados, além de receberem uma bonificação financeira, tinham sua obra exposta e alguns dos premiados entregavam um exemplar ao acervo do Museu. Além dos premiados, iam para a exposição do salão outros artistas selecionados entre os inscritos que eram classificados como Prêmio Aquisição, ou seja, eram indicados para compras por empresas patrocinadoras do Salão, ou apenas como participação na mostra. Esse prêmio foi regulamentado no XV SMBA, em 1960, o que possibilitou mais oportunidades de concessões de obras para compor o acervo do MAP-BH. A partir desta edição acirram-se as discussões públicas sobre as seleções via publicações em periódicos.

O XVI SMBA de 1961 não teve tanta repercussão da crítica como o anterior, reflexo ou consequência disso foi a diminuição de artistas inscritos (VIVAS, 2012). O ano seguinte confirmou a queda exponencial do evento na crítica e no público, o que Frederico Morais à época entendeu como consequência dos baixos valores das premiações e da fraca divulgação fora do Estado (MORAIS, 1962). O júri do XVIII SMBA, de 1963, foi acusado de ter agido com muita severidade, isso porque registrou um corte de 85% nas obras inscritas para seleção. Sobre o rigor da seleção que ocasionou o alto índice de obras recusadas, o crítico Harry Laus

[52] Texto de Frederico morais no Catálogo do XIV Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, 1959. Fonte do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte – APCBH.

buscou entre os jurados o entendimento de quais foram os critérios adotados, registrando que um deles, Clarival do Prado Valladares, teria argumentado que "três princípios nortearam os trabalhos: condenação do imitativo, coerência entre tema e técnica, e sentimento de contemporaneidade" (LAUS, *Jornal do Brasil*, 06/12/1963).

Novamente, a discussão é sobre a comparação entre arte mineira e arte nacional, já que os argumentos giraram em torno do fato do júri ter sido formado por críticos de renome nacional, sendo eles José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa e Clarival Valladares. Assim, esses jurados teriam parâmetros de seleção equivalentes aos das bienais de São Paulo e dos Salões Nacionais do Rio de Janeiro (VIVAS, 2012). Os artistas mineiros se ressentiam da premiação dos artistas de fora em detrimento dos locais, como se a participação dos outros representasse uma ameaça para as chances de aquisição de prêmios entre os conterrâneos mineiros. Esta polêmica perdurou durante os Salões subsequentes, surgindo outros embates que suscitavam críticas aos critérios de julgamento das obras, sempre com a desconfiança dos artistas mineiros de que os jurados de fora do estado estariam beneficiando os artistas de seus próprios circuitos.

As regras dos regulamentos dos Salões provocaram críticas e reivindicações entre os artistas que refletiam a postura e a produção da arte no estado. Sobre este posicionamento da arte local, Rodrigo Vivas considera que:

> A arte mineira, até 1963, vive isolada das discussões ocorridas no cenário artístico do Rio e São Paulo, assim como do internacional e, como se sabe, o modelo artístico para a capital mineira deriva das produções de Aníbal Mattos e Alberto da Veiga Guignard. O primeiro pela produção de paisagens tradicionais, e o segundo, pelos ensinamentos da Escola Guignard. (VIVAS, 2012, p. 146).

O XIX SMBA foi realizado em 1964 no saguão da reitoria da UFMG. Neste ano, a precariedade da edificação do MAP-BH, que sofria com infiltrações e danos estruturais, não propiciava condições para abrigar o Salão. Mesmo com este deslocamento, o calendário de convocação de artistas, organização e inauguração do evento não foi alterado. O edital de convocação à participação foi lançado em outubro de 1964. Sobre o envio das obras, a principal recomendação no edital do Salão era a de que os trabalhos deveriam ser identificados no verso com nome e endereço do artista. Tais registros são encontrados em quase todas as obras que foram adquiridas e muitas trazem também o título e o preço atribuído. O Salão de 1964 foi marcante na história da arte de Belo Horizonte, que registrou, a partir deste, o rompimento com o estilo mineiro de pintar, a tentativa de ruptura com a

tradição guignarista (vinculada à Escola de Alberto da Veiga Guignard) expressa por um dos artistas participantes do Salão, Jarbas Juarez.

Em 1965, pelo segundo ano consecutivo, o SMBA-BH não foi realizado no MAP-BH, pois o prédio ainda estava em reformas: foi feito no Grande Hotel[53], no centro de Belo Horizonte. Sobre a vigésima edição do Salão, os jornais da época publicaram primeiramente a polêmica em torno da escolha dos dois membros do júri, ressaltando que os artistas mineiros tentaram fazer escolhas que os beneficiassem perante a comissão avaliadora[54]. Além disso, como aponta Vivas (2012), a maior polêmica deste Salão foi a exclusão de artistas nacionalmente reconhecidos. Para alguns artistas e a crítica local, o Salão deveria dar prioridade à participação de artistas mineiros, dando chances de reconhecimento principalmente para os jovens. Já outros consideravam que a participação de artistas vindos de fora do estado contribuiria para a valorização do certame, incluindo-o no circuito das artes nacionais.

No XXI SMBA-BH, de 1966, o MAP-BH voltou a abrigar o evento. Na solenidade de abertura da mostra, foi reinaugurado o Museu e feita uma homenagem a Assis Chateaubriant por subsidiar a doação de algumas obras ao acervo. Houve pouca divulgação do Salão nos jornais da época, que concentraram seus comentários nas matérias na reabertura do MAP-BH e nas doações feitas por Chateaubriant. Naquele ano, José Carneiro de Mendonça, que até então tinha atuado como júri de Salões anteriores, passou a presidir a instituição. A partir desse Salão percebe-se uma maior recorrência da inserção das obras premiadas ao acervo do Museu, pois passou a ser exigido no regulamento que as obras premiadas em primeiro e segundo lugar passariam a pertencer à instituição.

Em Belo Horizonte, o XXII SMBA, de 1967, foi preparado com especial cuidado no tocante à expografia. O diferencial daquele Salão foi a inserção do Prêmio de Pesquisa, talvez influenciado pelo regulamento das Bienais de São Paulo, que previa premiação para a obra de pesquisa mais relevante.

O XXIII SMBA-BH, de 1968, foi o último com esta nomenclatura. O encerramento de um ciclo de Salões com esta titulação demonstra o esgotamento do modelo de seleção e premiação de obras por categorias de arte. Além disso, aponta para as possibilidades de construção de outro discurso, o de implementação da Arte Contemporânea na capital, já que no ano seguinte o certame foi lançado com o título de I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte. Apesar da oposição de artistas e críticos à

[53] Rua Espírito Santo, 901, Centro de Belo Horizonte, atual Dayrell Hotel.
[54] TRISTÃO, *Estado de Minas*, 30/11/1965; MAURÍCIO, *Diário de Minas*, 01/12/1965.

seleção de obras neste tipo de evento, os salões e seus júris ainda perduraram durante as décadas de 1970 e 1980 no Brasil, sedo que em Belo Horizonte, encerrou-se, não sem intenções, em, 1997.

2.3. Salão Arte Moderna do Distrito Federal (SAMDF)

A pesquisa sobre o SAMDF foi a que colocou maiores obstáculos ao projeto, apresentando vários desafios, desde a escassez de informações nas próprias fontes, até as dificuldades nos caminhos de pesquisa para encontrar tais fontes. Talvez por sua curta duração – de 1964 a 1967, encerrado em sua quarta edição – o evento não tenha conseguido se firmar enquanto promotor da arte nas políticas públicas culturais de Brasília. Com isso, percebe-se que a própria trajetória de preservação de sua memória ficou comprometida.

O SAMDF (também chamado à época de *Salão de Brasília*) era promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal - FCDF[55], instituição que em sua trajetória, foi incorporada à Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal em 1986, quando esta foi inaugurada. "Após uma ampla reforma administrativa, por meio do Decreto nº 20.264/99, [de 1999] a FCDF foi extinta e a Secretaria de Cultura absorveu suas atividades" (ARPDF, 2015, p. 32). No Arquivo Público do Distrito Federal - ARPDF, esperava encontrar a documentação da FCDF referente aos salões da década de 1960, já que foi esta instituição que em 1997 e 1998 recolheu parcela da documentação do Centro Cultural Ethel de Oliveira, setor responsável pela pesquisa da FCDF, que tinha também uma biblioteca. Porém, nada significativo foi encontrado já que esta documentação recolhida foi digitalizada, identificada e sistematizada para acesso local, indicando que se tratava de documentos datados de 1971 a 1998.

Mesmo assim, estive no local para conferência e após uma busca nos arquivos digitais da instituição encontrei no Fundo *Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP*, três pastas com recortes de jornais dos quais alguns abordavam os Salões de 1966 e 1967. Além destas, encontrei uma pasta com um documento institucional intitulado "Instrução de Serviços", onde constava em duas páginas, a determinação dos membros da equipe organizadora do Salão de 1967 e dos membros do júri. Mais nada foi encontrado no ARPDF. Como afirmado por Marco Pasqualini de Andrade (2005), praticamente nada sobrou da documentação em arquivos sobre a realização dos SAMDF, a não ser os catálogos que trazem

[55] Instituição criada em 1961 e absorvida pela Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal em 1999.

poucas informações sobre as obras e os prêmios. As reportagens de jornais apresentam uma discussão superficial e generalizada, demonstrando também que o certame não entrou na pauta das discussões acerca dos circuitos artísticos brasileiros da época.

O acervo artístico da FCDF foi transferido para o Museu de Arte de Brasília - MAB, criado em 1985 pelo governo do Distrito Federal – Secretaria de Educação e Cultura, localizado às margens do Lago Paranoá, no Setor de Hotéis e Turismo Norte[56]. Reúne obras provenientes de doações e prêmios aquisitivos de salões locais e nacionais (LINS, 2014). Num pequeno catálogo com cerca de 20 páginas, o material de divulgação da inauguração do MAB apresentava os objetivos do novo equipamento cultural e discorria sobre os preceitos museológicos que norteariam a ampliação do acervo e da atuação da instituição nas artes visuais na cidade (GDF, 1985)[57].

FIGURA 8 – Museu de Arte de Brasília em 2013.



Fonte: Christiano Figueirôa (2013)[58]

A trajetória do MAB não oferece subsídios para pesquisa sobre as obras que compõem o acervo a partir das aquisições dos SAMDF. Segundo pesquisa realizada por Ariel Lins (2014), o Museu não possuía fichas catalográficas ou de identificação que trouxessem informações específicas de cada objeto. Em listas dispersas e sem ordenação clara, o pesquisasdor identificou a existência de 15 obras datadas entre 1964 a 1967 que constituem o acervo (LINS, 2015, p. 46), mas como não há informações sobre aquisição ou procedência, não é possível confirmar quais destas são provenientes dos Salões.

[56] http://www.cultura.df.gov.br/museu-de-arte-de-brasilia/

[57] Texto escrito por João Evangelista de Andrade Filho, museólogo-consultor e responsável técnico do MAB em 1985. Até o momento foi o único material institucional que tive acesso sobre o Museu.

[58] Disponível em <https://tr.foursquare.com/v/museu-de-arte-de-brasilia-mab/4c4653cb342c1b8dcd6db689?openPhotoId=5256dd3e498e9a1edebffad7>. Acessado em 14 maio 2018.

Desde que foi aberto ao público, em 1986, o Museu encontrou grandes dificuldades para se firmar como uma instituição de referência da arte em Brasília. Esteve fechado entre 1999 a 2001 devido ao mau estado de conservação do edifício, mesmo assim foi reaberto sem reformas ou melhorias. O MAB se encontra fechado desde 2007 por determinação do Ministério Público do Distrito Federal, motivado por problemas estruturais em suas instalações[59]. Desde então, seu acervo está acondicionado no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Honestino Guimarães – MUN-DF. É este o percurso de pesquisa disponível até o momento.

FIGURA 9 – Museu Nacional do Conjunto Cultural da República Honestino Guimarães – MUN-DF.



Fonte: Autor e data não informados[60].

Contando com a colaboração da equipe do MUN-DF, pude acessar apenas cinco obras, de quatro artistas participantes dos SAMDF, sendo que destas, somente duas foi possível confirmar, em pesquisa em jornais da época, que foram premiadas. Um quantitativo minoritário perante o horizonte de obras que participaram de quatro Salões. Esta situação dificulta os procedimentos de pesquisa, visto que não há uma trajetória comum entre o salão e sua instituição promotora que ainda permaneça e esteja acessível. Sendo assim, o receio é que a história deste Salão restrinja-se aos relatos de memória, já que não há outras fontes e nem histórico das obras.

[59] Sobre o fechamento do Museu ver em http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2014/03/19/interna_diversao_arte,418224/fechado-desde-2007-museu-de-arte-de-brasilia-esta-tomado-pelo-mato.shtml. Sobre o Museu de Arte de Brasília ver em http://www.cultura.df.gov.br/nossa-cultura/museus/museu-de-artes-de-brasilia-mab.html.

[60] Disponível em <https://ilovetrip.com.br/brasil/distrito-federal/brasilia/top-7-museus-em-brasilia/>. Acesso em 14 maio 2018.

Como evento anual do circuito artístico da nova capital do país, O SAM-DF teve dificuldades para emplacar como referência nas artes visuais, o que pode ser visto como reflexo de um lento processo de constituição do circuito local ali iniciado em meados do ano de 1962. Nesse ano, chegaram a Brasília alguns artistas convidados para compor o ensino das artes na recém-inaugurada Universidade de Brasília (UnB). Pensado numa integração das artes, o Instituto Central de Artes (ICA) da UnB pretendia oferecer o ensino de artes plásticas, cinema, arquitetura, fotografia, artes cênicas e música. Mas a efervescência de uma educação com as manifestações artísticas integradas durou pouco, pois com o golpe civil militar de 1964, o ICA sofreu com a perseguição a professores, destituição de departamentos e reformulação curricular aos moldes tradicionais (FIGUEIREDO, 1979). Além da universidade, outro local de referência para o encontro de artistas era a galeria de Delza Zanini. Como espaço oficial, em 1962, foi inaugurada uma galeria permanente para exposições de arte no térreo do Ministério da Educação (MADEIRA, 2013).

Tendo poucos espaços e uma oscilação da presença de sujeitos atuantes nas artes visuais, Brasília na década de 1960 não teve reconhecimento como circuito artístico, o que mostra o estudo de Angélica Madeira (2013) sobre a construção do campo das artes visuais na capital. Em estudo anterior, datado de 1979, Aline Figueiredo já apontava esse aspecto de transitoriedade da comunidade artística que, ao se fixar pouco tempo em Brasília, contribuía para o desenraizamento das iniciativas de promoção às artes visuais. Isso reflete diretamente sobre as dificuldades para pesquisas que tenham o surgimento das artes visuais em Brasília como tema.

Entre os organizadores e críticos que compuseram os júris dos quatro SAM-DF estavam Quirino Campofiorito, Harry Laus, Geraldo Ferraz, Walter Zanini, José Geraldo Vieira, Olívio Tavares de Araújo, Frederico Morais e Mário Pedrosa. Nas quatro edições a quantidade de prêmios concedidos foi pequena se comparada a outros eventos. Havia premiação para somente um representante de cada categoria, pintura, escultura, gravura, desenho e, no de 1967, foi acrescida a categoria objeto, os quais eram chamados de Prêmio Nacional. Desta maneira, destacava-se somente um artista em cada categoria.

O I SAMDF foi aberto em 04 de junho de 1964, ficando as obras em exposição no saguão do edifício Vale do Rio Doce, até o dia 30 de junho daquele ano. Os selecionados foram Frank Schaeffer em pintura, Maurício Salgueiro em escultura, e o terceiro prêmio foi dividido entre Dora Basílio, em gravura, e Marcelo Grassmann, em desenho. Os artistas Paulo Iolovitch e Éster Yracema Joffily foram selecionados com premiações distintas, concedidas a artistas moradores de Brasília. Destes, somente os desenhos de Marcelo Grassmann constam

no acervo atualmente, mas sem nenhuma referência que confirme sua procedência vinculada ao Salão.

O II SAMDF foi inaugurado em 01 de setembro de 1965. Os prêmios foram concedidos à artista Tomie Ohtake em pintura, Edith Behring em gravura e Caciporé Torres em escultura. No acervo há uma obra de Edith Behring que se supõe tratar-se daquela premiada no Salão. A terceira edição do Salão, de 1966, foi realizada no Teatro Nacional, inaugurada em 04 de novembro. Foram premiados Maria Bonomi, em gravura, Vilma Pasqualini em pintura, Farnese de Andrade em desenho e Gastão Manuel Henrique em escultura. Destas, foi encontrada no acervo somente a obra de Vilma Pasqualini, confirmada como selecionada por meio de reportagem com fotos em jornal.

O IV Salão de Brasília foi aberto em 14 de dezembro de 1967, no Teatro Nacional, permanecendo em exposição até o dia 14 de janeiro de 1968. Esta edição foi coordenada por Frederico Morais, que teve o mérito de empreender ao Salão iniciativas que o tornaram reconhecido como um evento nacional. Foram disponibilizados mais recursos às premiações, o que contribuiu para atrair maior número de artistas inscritos. O Grande Prêmio foi concedido a João Câmara Filho, e o Prêmio Nacional à Anchises de Azevedo, ambos pernambucanos, o que exigiu explicações do júri no catálogo, devido à participação de Hélio Oiticica, que apesar do mérito reconhecido de sua produção, não caberia premiação se comparada a comunicabilidade presente nas obras dos artistas pernambucanos.

> Hélio Oiticica, artista carioca de profundas raízes urbanas, representa a vanguarda brasileira em suas invenções mais originais e aberturas experimentais mais desinibidas, sendo, também considerado hoje um dos pioneiros no mundo da arte ambiental, o júri não podia deixar de cogitar de seu nome para o Grande Prêmio. Em face dele, a representação pictórica de Pernambuco traz uma nota nova ao salão: Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o vigor descritivo do protesto social. (SAMDF, 1967, s.p.)

O protesto social a que os jurados se referiam dizia respeito a violência de estado cometida durante o regime ditatorial. A figuração de João Câmara, fragmentada e com elementos simbólicos, oferecia margens de interpretação ao que se vivia no período. Felizmente, esta obra consta no acervo do MAB e pode ser acessada no MUN-DF.

Em texto de divulgação do IV Salão o crítico Frederico Morais, organizador da edição do evento, defendia que,

> Importava ao IV Salão do Distrito Federal alcançar, com sua realização, não a medíocre exposição didática dos vários ismos de nossa arte moderna, mas aquilo que é o fundamento e a razão da própria cidade, a visão global e cultural de uma Nação, na qual vários tempos e perspectivas se cruzam. Nação que se descobre a cada instante, assustada com sua própria realidade, ainda por definir, por concretar. Este IV Salão, enfim, assume, irremediavelmente o compromisso para o qual foi construída Brasília. (MORAIS, *Diário de Notícias*, 02/01/1968)

Tais declarações retomam a noção de Mário Pedrosa, de cidade que congrega todas as artes e por sua trajetória de crítica ao modernismo arquitetônico de Brasília, sua presença é emblemática numa edição do Salão que pretendia se destacar, já que Frederico Morais externava a vontade de realizar uma edição que se diferenciasse das demais[61]. Ao comentar brevemente sobre os principais artistas participantes ressalta, a todo o tempo, o caráter vanguardista de suas obras. Elenca nomes reconhecidos nos circuitos de arte do Rio e São Paulo e tenta valorizar nomes de outros circuitos que tendiam a circular por seu caráter de adesão à ideia de vanguarda, relativa à materialidade e proposição estética de ruptura.

O último salão é o mais recorrente nos escritos de história da arte (OLIVEIRA, 2011a), talvez porque o IV SAMDF teve como principal repercussão a discussão entre artistas e críticos sobre a institucionalização da arte (PEDROSA, 1968 *apud* FERREIRA, 2006). Após a inscrição do artista Nelson Leirner com o seu porco empalhado, os questionamentos vieram à tona em textos críticos sobre a legitimidade dos júris dos salões na definição de arte (CHIARELLI, 2001).

> Sobre os três primeiros salões há poucos registros, mas em *Perspectivas de Brasília*, Mário Pedrosa comenta o marcante Quarto Salão Nacional de 1967 e confirma a perspectiva introvertida, abrangedora (sic) de todo o vasto país continental, só possível de ser descortinada a partir de Brasília. Dizia isso impressionado com a vitalidade da arte brasileira traduzida nas 1028 obras inscritas, dos 363 artistas, de todas as partes do Brasil. (MADEIRA, 2013, p. 60)

Mesmo diante das poucas referências e fontes deixadas sobre os Salões de Brasília, insisti em investigá-lo a partir de suas lacunas e ausências, tentando compreender os esforços dos agentes culturais da época envolvidos com a empreitada de constituição de um circuito artístico local. As permanências do IV SAMDF na história da arte no Brasil deixam entrever parte deste esforço que, pela organização de Frederico Morais, teve como estratégia a inflexão para torná-lo um evento nacional, convidando artistas de diferentes circuitos e trazendo ao júri representantes reconhecidos da crítica de arte no Brasil, a saber: Clarival do Prado Valadares,

[61] Sobre a crítica de Mário Pedrosa à construção de Brasília ver o livro *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*.

Jayme Maurício, Walter Zanini e Mario Pedrosa. Outra diferença importante no estudo do SAMDF é a ausência de artistas locais, diferentemente dos outros Salões. Sua centralidade geográfica enquanto capital do país recém-inaugurada contrastava com a falta de enraizamento das iniciativas culturais que pretendiam abarcar referências de todo o país, desde que dialogassem com a modernidade da cidade construída.

2.4. Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SACC)

Os SACCs eram promovidos pelo Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti" (MACC)[62], vinculado à Secretaria de Educação e Cultura do município e foram realizados de 1965 a 1977. Nesta pesquisa foi analisada a itinerância dos artistas neste Salão entre os anos de 1965 a 1968. O evento e a instituição iniciaram concomitantemente, tendo objetivos e funções entrelaçados desde sua origem. O MACC foi aberto em setembro de 1965, inaugurado com a abertura do I SACC, em edificação que abrigava a Secretaria Municipal de Cultura (na Avenida da Saudade, 1004). Porém, a atual sede só foi ocupada em 1976, em edificação construída para esse fim, abrigando também (no piso superior) a Biblioteca Pública Municipal.

FIGURA 10 – Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti".



Fonte: Divulgação da internet (2016)[63].

[62] Decreto que dispõe sobre o regimento interno do MACC, de 03 de agosto de 2004. Disponível em <https://bibliotecajuridica.campinas.sp.gov.br/index/visualizaroriginal/id/86319>. Acesso em: 03/01/2019.

[63] Disponível em <https://www.cidadeecultura.com/museu-de-arte-contemporanea-campinas/>. Acesso em: 03/01/2019.

Recorrendo ao MACC para investigar a história dos SACC da década de 1960 deparei-me com um acervo muito representativo de artistas brasileiros que circularam pelos salões do período. Porém, há pouca documentação, ou praticamente nenhuma, sobre os SACC. As obras do acervo do MACC foram recadastradas em 2003, a partir do trabalho de uma equipe coordenada pelo então diretor do Museu, Emerson Dionísio de Oliveira. Na apresentação desse trabalho foi exposta uma situação que ainda se faz presente, a de que "as condições da Reserva Técnica e a ausência de uma área de consulta e pesquisa restringem o acesso ao público" (MACC, 2003, s.p.). Mesmo sob estas condições, a direção do Museu deu-me acesso para a busca das obras dentro da Reserva Técnica, sendo que não há mapeamento para localização das mesmas. Em 2007, a pesquisadora Renata Zago, em sua dissertação, já registrava preocupação com a conservação das obras devido às precárias condições de acondicionamento. O que infelizmente mudou pouco, pois atualmente o acervo segue em salas sem mobiliário próprio, sem climatização e sem manutenção periódica e especializada.

O recadastramento foi baseado na consulta direta às obras e aos dois livros de tombo existentes na instituição, até então, única fonte documental que registra minimamente a inserção das obras ao acervo do Museu. Somente um desses é datado, de 1995. Ambos registram as seguintes informações: data; nº tombo; autor; título da obra; técnica; valor; doação ou procedência; observações, nesta sequência. Ao que tudo indica esse trabalho de transcrição do primeiro para o segundo livro de tombo não teve muita alteração e teve como fruto a realização de uma exposição, em 1996, comemorativa dos 31 anos do MACC, na gestão da então coordenadora Iracema Salgado. Nesta ocasião foi lançado um catálogo, com a relação das obras do acervo (na época contabilizadas em 465), trazendo o título das obras com registro do número de tombo, autor e técnica.

Nessas fontes ficam claras as lacunas de identificação relativas ao transcurso histórico das obras dentro do Museu (exposições, empréstimos, intervenções, etc.). Porém, os dois livros de tombo registram nas observações se a obra foi adquirida em função de premiações nos salões, o que coincide com a coluna anterior que informa se a obra foi doada ou teve outra procedência. Infelizmente, os catálogos dos SACCs não registravam o nome das obras para que pudéssemos cruzar as informações entre as fontes.

Como resultado do trabalho de recadastramento de 2003 foram registradas as seguintes informações em planilha informatizada[64]: nome do artista; título da obra; data de produção da obra; data de tombamento através dos livros; técnica utilizada, bem como o

[64] Essa planilha está disponível para consulta somente no Museu, com acesso a pessoas autorizadas pela direção.

gênero da obra; dimensões; identificação (inscrições presentes na obra) e estado de conservação. Estas informações são encontradas em fichas individualizadas de cada obra, único documento referente a cada uma delas dentro do acervo. Infelizmente, o recadastramento foi concluído com muitas lacunas de informações e o acervo ainda demanda pesquisa especializada para melhorar sua identificação e acesso.

Além dos inventários citados, tive acesso também a uma pasta de documentos referentes ao I SACC (1965). Para além dessas fontes, outras referências foram buscadas na Biblioteca Pública Municipal de Campinas, na dissertação de Renata Zago (2007) e no site do projeto de pesquisa "Arte de Vanguarda em Campinas 1950- 1970"[65], do Instituto de Artes da UNICAMP. Diante da escassez de fontes encontradas, resta-nos observar, a partir da origem dos SACCs e do MACC, o perfil do circuito artístico na cidade de Campinas.

As origens do SACC remontam à movimentação de artistas em prol da criação de um grupo, que se denominara Grupo Vanguarda. Desde então, passaram a organizar a Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, cuja primeira edição ocorreu em setembro de 1957. O grupo tinha como principal intuito criticar a arte institucionalizada pela academia e inserir novos preceitos nas produções artísticas, dialogando inicialmente com o movimento concretista. Isso fica nítido no manifesto escrito pelo grupo em junho de 1958, que é analisado pela pesquisadora Renata Zago (2007), que destaca o tom de protesto no texto publicado no *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*.

> O grupo sugere uma renovação artística que seja progressiva (vemos essa intenção nas palavras "movimento", "renovação" e "revificação constante") e preza prioritariamente o fazer consciente, buscando profundidade em sua proposta. (...) Os críticos de arte também recebem o julgamento do grupo, pois eram acusados por não observarem o objeto de arte em si, mas se apoiarem em outros valores, como no "nome de quem assina" [a obra]. O grupo também deixa evidente a busca de uma atitude crítica fundamentada e elucidativa, além da vontade de livrar a obra de arte de sua "aura" ("um poema é um poema / uma tela é uma tela"). (ZAGO, 2007, p. 8. Grifos da autora.)

A afirmação de seus preceitos, tentando romper com padrões institucionais, continua nos escritos seguintes do Grupo Vanguarda. No texto de apresentação do catálogo de exposição, realizada de 10 a 30 de setembro de 1960, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, assinado por Alberto Amendola Heinzl, o Vanguarda se definia como uma união de artistas com a premissa das individualidades. É importante frisar que tal exposição

[65] O site saiu do ar em 05 de julho de 2019. http://webcache.googleuser content.com/ search?q=cache: Yc87 ldAUO0AJ:https://www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas/&hl=pt-BR&gl=br&strip=1&vwsrc=0

foi realizada anteriormente em Poços de Caldas-MG[66] (segundo consta no catálogo da exposição) já projetando em seu catálogo que a mostra iria chegar a Belo Horizonte. O que demonstra certo intercâmbio entre estes circuitos.

> O grupo Vanguarda mostrou um novo tipo de trabalho conjunto: cada um fazendo a sua arte e todos se beneficiando do progresso de todos. Há dois anos os seus integrantes expõem juntos, exercendo sempre uma inter-crítica benéfica, atividade constante que assombrou artistas de São Paulo e de outros grandes centros. Constitui-se num exemplo de que o conceito de grupo pode ser mantido mesmo se as tendências forem (como o são, em certos casos) diametralmente opostas. (MOSTRA DO GRUPO VANGUARDA DE CAMPINAS, 1960, s.p)

Destaca-se a passagem onde ressalta-se que a integração do Grupo se diferencia de artistas de outros "grandes centros", como São Paulo. No tocante ao ideal de *universalidade*, típico de grupos que tendem a adotar a alcunha de "vanguarda", a explanação se estende, justificando que o Grupo ultrapassou as fronteiras de Campinas. O Grupo justifica este argumento pelo fato de muitos dos seus artistas integrantes participarem ativamente em Salões importantes por todo o país. Isso demonstra o quanto este tipo de evento era reconhecido como propulsor de carreiras artísticas.

> Com essa mostra, o GV reafirma sua eficiência de grupo, e demonstra estar perfeitamente ao par do que se faz de melhor em arte em nossos dias. Deixou, há muito de ser um grupo de artistas de Campinas para ser um grupo de artistas: basta observar, em todos os grandes salões de arte que se realiza no Brasil, o GV está sempre presente representado por algum ou alguns de seus integrantes, seu trabalho não é provinciano no sentido pejorativo do termo. Representa uma afirmação de que a província pode proporcionar ambiente propício ao desenvolvimento de uma arte legítima. (MOSTRA DO GRUPO VANGUARDA DE CAMPINAS, 1960, s.p.)

O núcleo de formação identificado desde a origem até o encerramento é composto pelos seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes, Raul Porto e Bernardo Caro (este só ingressou em 1965). O grupo persistiu com o propósito de levar a arte moderna, entendida pelos representantes como caracterizada pela abstração e a geometrização, principalmente na pintura, para a cidade de Campinas. Em 1959, um dos integrantes, Raul Porto, abriu a Galeria Aremar, que seria o principal ponto de confluência dos artistas campineiros dessa nova geração e também de artistas de fora, convidados. Mas, para além deste espaço, tentaram ocupar diferentes locais na cidade para difundir a arte mais

[66] Catálogo *Mostra do Grupo Vanguarda de Campinas*, de 14 a 28 de agosto de 1960. Realizada por Prefeitura Municipal, Departamento de Poços de Caldas e Temposom. Acervo Biblioteca Pública Municipal Professor Ernesto Manoel Zink, Campinas-SP.

atual no período, percebendo a necessidade de consolidar um ponto de encontro que viria a ser a criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965.

Após a criação do MACC e a instituição dos SACCs, o Vanguarda se dispersou. Depois de uma atuação intensa, com 25 exposições entre os anos de 1958 a 1966, seus artistas continuaram atuantes na cena local, mas de forma independente.

Outro acontecimento que, segundo Zago (2007), confluiu para a criação do MACC, foi o surgimento na capital paulista do Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1963. Seu primeiro diretor, Walter Zanini, teria apoiado a iniciativa de agentes culturais em cidades do interior do estado, a partir da itinerância das exposições do acervo do recém-criado MAC-USP e de orientações sobre a criação de museus locais[67]. Como já visto, a atuação de Zanini foi de fundamental importância também na criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, tendo o crítico auxiliando o gestor cultural Fernando Velloso nas tramitações políticas e culturais para implantação desta instituição.

A história do MACC ainda precisa ser escrita. Não há informações disponíveis sobre quem foram seus diretores, quais suas principais estratégias de fomento às artes visuais na cidade, e a relação de artistas expositores. Enfim, entre tantas outras informações que seriam relevantes para compreender a consolidação desta instituição e sua relação com os Salões por ela promovidos, fiquei restrita a uma fonte principal: os catálogos. Diferentemente dos outros centros urbanos que abrigaram os Salões em estudo, não foi encontrado em Campinas o acervo jornalístico de um órgão de imprensa da época que tenha feito cobertura aos Salões. Nem mesmo há no MACC recortes de jornais que registrassem os eventos que promovia. As poucas fontes jornalísticas sobre os SACC foram acessadas via excertos da dissertação de Renata Zago (2007).

As categorias estabelecidas para concorrência nos SACC foram pintura, escultura, arte decorativa e arquitetura, arte gráfica, sendo que esta última compreendia gravura e desenho. Na segunda edição, de 1966, foi excluída a categoria arquitetura e na terceira, de 1967, arte gráfica foi desmembrada nas categorias desenho e gravura.

O júri de seleção das artes visuais do I SACC, de 1965, foi composto por Izar do Amaral Berlinck, Norberto Nicola e Mario Schenberg. Segundo o regulamento, os três membros deveriam ser escolhidos por artistas que já tinham sido aceitos em outros salões oficiais. No ato da inscrição, estes indicavam na ficha os três nomes de críticos sugeridos para compor o júri. Neste ato, os artistas recebiam um canhoto da ficha que era anexada à obra, no

[67] Mais adiante, explanarei sobre o papel de Walter Zanini como crítico de arte e sua atuação na difusão da arte e a formação de acervos museológicos no país.

verso, como forma de identificação. Primeiro realizou-se a inscrição, de 1 a 30 de junho, posteriormente foram entregues os trabalhos, de 15 a 31 de julho. Esse sistema de inscrição prévia era exclusivo do SACC, já que nos demais salões, o que se observou foi a inscrição e entrega das obras concomitantemente, seja por via postal ou presencialmente.

O regulamento previa que os prêmios de aquisição seriam integrados ao acervo do Museu. Aos artistas premiados com medalhas, o último Artigo do Regulamento indicava que se quisessem poderiam doar suas obras ao Museu. Assim como os demais salões, o SACC contou em sua primeira edição com o auxílio financeiro de empresas locais para bancar os valores de premiação dados aos artistas por uma de suas obras que foram doadas ao Museu.

O texto de apresentação, justificando a criação do Salão e do Museu, dizia que: "A realização dos Salões de Arte Contemporânea contribuirá para intensificar cada vez mais o intercâmbio dos meios artísticos de todo o Brasil e os de Campinas...", ou seja, pretendia-se que a circulação dos artistas se externasse para além das fronteiras da cidade. O que é comprovado mais à frente no mesmo texto, quando se argumenta que o apoio para o financiamento das premiações poderia estimular a participação dos artistas não só de Campinas, mas também de todo o estado de São Paulo e de outros estados do país[68].

Ainda, segundo o catálogo, os prêmios foram financiados pelo poder executivo municipal, empresários e representantes da sociedade civil interessados em arte. Os valores variaram entre 30 a 400 mil cruzeiros. Os prêmios eram divididos entre "Prêmio Prefeitura Municipal", sendo um para cada categoria – pintura e escultura, 250 mil cada; arte gráfica, 150 mil, e arte decorativa 100 mil. Destaca-se a valorização maior dada à pintura e à escultura. Ainda em dinheiro havia os Prêmios de Aquisição, em que os investidores eram: Prefeitura Municipal, com 250 mil; Câmara Municipal, com 400 mil; Universidade Católica de Campinas e empresa Sanitária Guarani, com 100 mil, e empresa Casa General, com 30 mil cruzeiros. Os Prêmios Honoríficos eram dados em medalhas de Ouro, Prata e Bronze, que levavam o nome de personalidades ou empresas homenageadas.

Realizado de 01 a 31 de outubro de 1966, o júri de seleção do II SACC foi composto por José Geraldo Vieira, Maurício Nogueira Lima, Walter Zanini e, mais uma vez, Mario Schenberg e Norberto Nicola. A então diretora do Museu, Jacy Milani, foi quem escreveu o texto de abertura do catálogo, com posicionamento claro em defesa da atuação do júri na seleção e premiação das obras.

[68] Catálogo da exposição do I SACC, texto de apresentação escrito por Mario Schenberg.

> Obras todas expurgadas por rigorosa seleção, os frívolos, os oportunistas, os aventureiros, os narcisistas promoventes de suas próprias entanguidas gloríolas, os cabotinos – que essa fauna é imensa no setor cultural – todos eles marginalizados pelo júri irrepreensível, tudo permitir-nos-á evidenciar aqueles que, autênticos, procuram, em trabalho fecundo e honesto, ampliar os limites das coordenadas estéticas, transformando, inclusive, e principalmente, a própria estrutura conceptual que informa e reformula hoje toda ação criadora, seja ela normativa – no caso da arte apologética, da arte instrumento, da arte mensagem e da arte propaganda – seja ela especulativa, a arte um fim em si mesma, válida como paixão interpretativa, como aproveitamento do fortuito ou do estímulo acidental, como tenacidade de pesquisa, como reflexão na escolha dos meios, como conscientização das técnicas usadas. (SACC, II, 1966, s.p.)

Os atributos depreciativos que a diretora do Museu atribuiu aos eliminados pelo júri, são extremamente pessoais, vinculados a noções de caráter, e nada indicam sobre a avaliação de suas produções. O que nos permite o questionamento dos critérios de análise da produção artística pelo júri, pois o que seu texto indica é a escolha de personalidades artísticas com certos valores, tais como "autenticidade", "fecundidade", "honestidade". É interessante notar como ela opera o significado da produção artística, dita por ela como "ação criadora", em duas frentes: a *normativa* e a *especulativa*. Por mais que a primeira ainda seja aceita, sendo esta a "arte mensagem" e a "arte propaganda", nota-se que a extensão da caracterização da segunda é mais elogiosa e estimulante, defendida como sendo um tipo de arte "interpretativa", de "pesquisa", "reflexão" e "conscientização". É um texto que não define critérios de análise das obras e nem apresenta o perfil da exposição do Salão, mas dá indícios de como era o pensamento acerca dos valores constitutivos da arte.

O III SACC foi realizado de 30 de setembro a 31 de outubro de 1967. Os artistas inscritos elegeram para o júri José Geraldo Vieira e Mario Schenberg, e a Secretaria de Educação e Cultura indicou Harry Laus, Jayme Maurício e Sérgio Ferro.

Sergio Ferro escreveu o texto de abertura do catálogo atendo-se às explicações sobre os critérios adotados pelo júri na escolha e premiação dos artistas, defendendo que foram observados a significação, a criatividade, a "função didática" e o apoio "aos impulsos dos novos". O critério de *significação* Sergio Ferro associa "ao diálogo que o artista sugere ao observador atento". A criatividade é explicada como sendo "a formulação do que não havia sido dito", quando relacionada à capacidade do artista de transpor na obra "movimentos pré-conscientes sociais". A didática teria de ser compromisso do artista e do crítico para "forçar, violentar a visão morna e apática do público". No que tange ao apoio a novos artistas, Sérgio Ferro correlaciona-o à responsabilidade da crítica em defender a inovação da arte perante os avanços de dominação do mercado.

> Apoiar os novos é tarefa ambígua: a marginalização da arte autêntica pelo sistema em que vivemos requer, da crítica, empenho na sustentação dos esforços que ainda não penetraram no mercado ou que dele permanecem afastados. Mas esta sustentação os apresenta para o mercado, sempre ávido de estímulos que possam romper a saturação dos consumidores abarrotados de produtos impostos. O esforço criador vira "novidade", penetra, não pelo seu valor de uso, mas como valor de troca, adquirido pela manipulação dos "marchands" e galerias. Contraditoriamente, sobra a mercadoria e desaparece o trabalho significativo que se queria apoiar. (SACC, III, 1967, n.p. Grifos no original)

Em seu breve texto, Sergio Ferro deixa clara sua visão sobre a função social da arte, relacionando-a à comunicação com o público e à liberdade de criação artística, sobretudo comprometida com o diálogo social e com o desenvolvimento da própria arte.

Mesmo com toda a explicação sobre o resultado do trabalho do júri, o III SACC não deixou de causar polêmicas, sendo até palco de manifestações de artistas locais no dia da inauguração da mostra. As reclamações viriam de jovens artistas locais que reivindicavam que o Salão deveria ocupar-se em promover a produção local por meio dos seus prêmios ao invés de premiar artistas de fora (ZAGO, 2007, p. 30-31).

Infelizmente, o catálogo do IV SACC, de 1968, não foi encontrado. Mas consta na dissertação de Zago (2007) que o júri desta edição foi composto por: Mario Schenberg, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício, Aracy Amaral e Frederico Morais. Os prêmios ofertados em medalhas foram extintos e foi introduzido o prêmio de pesquisa, oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura, então promotora do evento.

2.5. Bienais Internacionais de São Paulo

A I Bienal Internacional de São Paulo ocorreu em 1951, promovida e vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, este criado em 1948, pelos auspícios de Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, que também seria o mentor das Bienais. Dez anos depois este vínculo sofreu abalos e em abril de 1962 veio a separação. Logo em seguida, a Bienal foi transformada numa fundação autônoma, de caráter privado, enquanto o Museu continuou com seu caráter civil, se assumindo como instituição de direito privado[69]. Com a separação, imposta por decisão de Francisco Matarazzo, que por problemas financeiros não conseguiria centralizar em seu poder os dois empreendimentos, este resolveu doar todo o seu acervo (1236 obras) para a USP, em janeiro

[69] Estatuto do MAM-SP em que o inscreve como Organização da Sociedade Civil de interesse público https://mam.org.br/institucional/lei-de-acesso/estatuto/. Para compreender a cisão entre o MAM e a Bienal, ver em AMARANTE (1989) e ALAMBERT e CANHÊTE (2004).

de 1963, que a partir de então iria constituir o MAC-USP, que a partir de sua inauguração, como vimos anteriormente, foi dirigido por Walter Zanini.

FIGURA 11 – Fachada do Pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo.



Fonte: Pedro Ivo Trasferetti/ Fundação Bienal de São Paulo[70].

A documentação relativa às Bienais encontra-se no Arquivo Histórico Wanda Svevo, que guarda o acervo que foi constituído e aberto para consulta desde 1954 com o nome de Arquivos Históricos de Arte Contemporânea[71]. Com a mudança do acervo para o MAC-USP, a documentação ficou vinculada à recém-criada Fundação Bienal.

> Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955 e tinham, como principal objetivo prático, custodiar a documentação produzida no trâmite de realização dos eventos bienais: o registro burocrático das atividades institucionais, inclusive e principalmente, a documentação resultante do contato com os artistas expositores, acrescida das informações que fosse possível reunir sobre esses eventos e outros artistas. (SALA, 2002, p. 131)

A vastidão e diversidade das fontes desse acervo foram citadas por Francisco Alambert e Polyana Canhête (2004), que ressaltaram seu caráter de patrimônio público, ao qual por pesquisadores interessados em arte e cultura podem ter acesso.

Mesmo com as mudanças, a atração da Bienal para os artistas se manteve principalmente por duas razões: os valores das premiações eram maiores do que os dos salões regionais, e por colocar os artistas brasileiros no confronto internacional, ao lado de grandes

[70] Disponível em <http://www.bienal.org.br/fundacao>. Acesso em 03/01/2019.
[71] A mudança de nomenclatura foi uma homenagem à secretária da Bienal, que faleceu num acidente de avião enquanto viajava fazendo contatos para a VII Bienal, de 1963.

nomes da arte moderna e das vanguardas históricas (LUZ, 2005)[72]. Diante de tal visibilidade, o reconhecimento dos artistas era medido pela participação nas Bienais e paralelamente, a atuação dos críticos nos salões era também referenciada pela aproximação à sua organização.

No Catálogo do V SACC (1969), o crítico e membro do júri, José Roberto Teixeira Leite, reconhecia que para os artistas participantes, o evento constituía-se como um "laboratório" para as Bienais de São Paulo (ZAGO, 2007, p. 19).

Durante a década de 1960, da qual serão analisadas neste estudo três edições, a VII (1963), VIII (1965) e IX (1967), será visto que reconhecidamente a participação em Bienais, tanto para os artistas quanto para os críticos, reservava em suas trajetórias um status importante, muitas vezes propulsor para inserção e efetivação desses dois grupos nos circuitos artísticos de todo o país. O encontro entre os nomes mais referendados na arte brasileira não era o único atrativo, já que as comissões internacionais traziam obras de artistas reconhecidos em dado momento e também grandes retrospectivas e homenagens à nomes já celebrados na história da arte. Mesmo entre os artistas não participantes, era comum irem caravanas de estudantes de artes para visitar as Bienais, na busca de conhecer as principais tendências que circulavam a época. Márcio Sampaio, em entrevista, declara os esforços dele e de amigos para irem às Bienais[73]. Estar a par do que ocorria nas Bienais era inserir-se na lógica de tradição e ruptura da arte. Ricardo Fabrini esclarece as motivações do envolvimento de toda classe artística da época.

> Durante esse período, de 1951 a 1967, as Bienais de São Paulo inseriram, dialeticamente, a arte brasileira na lógica dos movimentos artísticos internacionais, definidos, enquanto ideário, pela busca incessante da experimentação formal. Seu objetivo de mostrar a cada dois anos os rumos da arte moderna em todo o mundo, inclusive do Brasil, pressupunha uma dada concepção de temporalidade histórica: a lógica do desenvolvimento retilíneo, herdado das vanguardas artísticas do início do século, que apesar de tão diferentes entre si compartilhavam uma mesma estratégia: a de pelo *choc* (na esteira do "*épater le bourgeois"*) romper com a dita "tradição artística". (...) A Bienal contribuiu, desse modo, para difundir no Brasil o imaginário vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, um poder de antecipar na forma artística e no gesto estético uma nova realidade. (FABRINI, 2002, p. 50. Grifos do autor)

[72] O artista mineiro Jarbas Juarez, que participou de quase todos os SMBA-BH de 1958 até 1972, também participou da IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. O artista paranaense João Osório Brzezinski que participou de quase todos os SPBA de 1961 a 1968 e foi premiado no XIX SMBA-BH, em 1964, esteve presente na VIII e IX Bienais. O artista mineiro Paulo Laender premiado no XIX SMBA-BH, este presente na VII Bienal. O artista grego radicado em São Paulo, Nicolas Vlavianos, premiado no XX SMBA-BH, participou das Bienais da VII à IX edição. Ildeu Moreira, artista mineiro, esteve presente nos SMBA-BH de 1962 a 1967, participando do IX Bienal. Somente para citar alguns, pois a lista se estende em relação às participações nos salões regionais e nas Bienais.

[73] Entrevista concedida à autora em 01 maio de 2019, em Belo Horizonte.

Discutindo as funções e papéis que as Bienais cumpriram ao longo de sua história, Paulo Herkenhoff (2002) destaca um aspecto apontado por vários artistas da época, o de influenciar na sua formação.

> A Bienal de São Paulo, desde sua primeira edição, com o impacto de Max Bill sobre os artistas emergentes (Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Ivan Serpa, etc.), tem propiciado aos artistas brasileiros um fecundo contato e muitas trocas com a arte internacional, oferecendo-lhes uma oportunidade ímpar, que o circuito de museus e galerias não tem condições de substituir. (HERKENHOFF, 2002, p. 118)

Nos cinquenta anos da Bienal Internacional de São Paulo, em 2001, muitas homenagens foram feitas, de caráter comemorativo, mas uma delas em especial, relativa a um texto de Aracy Amaral[74], revela o quanto as celebrações à memória institucional deste evento foram pouco reflexivas e nada críticas ou criativas[75]. O papel de Ciccillo na criação e consolidação das bienais não recebeu o destaque condizente com sua atuação. Rememorando a instalação do evento no Brasil, Aracy Amaral aponta a relação inicial intrínseca com o MAM-SP e o cenário político mundial da Guerra Fria, que trouxe ao Brasil o apoio de Nelson Rockfeller para a constituição do acervo deste Museu, (inaugurado em 1949) e para estabelecer relações de compadrio e circulação entre os artistas brasileiros e norte-americanos.

> As Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxeram uma mudança fundamental em nosso meio artístico. O arejamento das ideias e das informações passou a ocorrer bienalmente. Começávamos a ver, em casa, o que se passava na cena de arte do mundo. E assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos que regularmente vinham visitá-la, como os argentinos e uruguaios – na Bienal seguinte. (AMARAL, 2002, p. 20)

Não há estudos disponíveis que analisem essa relação direta entre a produção internacional exposta numa Bienal e a produção de algum artista brasileiro claramente influenciado por ela na Bienal seguinte. Sem poder eliminar essa possibilidade, é preciso ressaltar que a compreensão de Aracy Amaral acerca dessa relação advém da memória do vivido, já que ela esteve presente à época e em seu ofício de crítica de arte com certeza teve indícios para levantar essa hipótese. Há também em relatos esparsos de artistas brasileiros declarações que transparecem a busca de inspiração e motivações de produção por meio de visitações às exposições das Bienais, mas com certeza outras mostras também os motivaram nesse diálogo com a produção internacional.

---

[74] Revista USP – Cinquenta Anos de Bienal, Nº 52, Dezembro/ Fevereiro 2001-2002.
[75] No mesmo tom, segue na Revista, texto da artista Maria Bonomi.

No relato de Maria Bonomi, artista que atuou nas Bienais da década de 1960, vê-se a compreensão do sentido de lugar de trânsito, aglomeração e encontros que o evento representava para a geração de artistas da época.

> Além do alvo numérico havia o conceito de novidade a ser praticado. Sabíamos que na Bienal haveria sempre presenças polêmicas, decorrentes das recentes manifestações artísticas mundiais que fossem captáveis. Ainda não plenamente absorvidas ou decodificadas em suas origens. O espontâneo da vanguarda. (BONOMI, 2002, p. 30)

É importante notar o quanto o uso corrente da palavra "vanguarda" demarca historicamente o contato com o novo, a adesão ao que há de mais recente e geralmente mais polêmico no campo das artes. Retomando Fabrini (2002), na citação acima era o "imaginário vanguardista" que recobria os sujeitos dos circuitos artísticos brasileiros com a crença de que a Bienal traria a representação do novo e o ingresso para quem quisesse acompanhar suas tendências.

A memória sobre a importância das Bienais, desde a sua fundação até a década de 1960, é corrente nas referências de história da arte do Brasil, mas ao se tentar constituir um caminho de diálogo com a produção artística, ou seja, a partir das obras de arte, depara-se com a dificuldade de localizar e identificar tais obras. Além das premiações destinadas à aquisição, não há muitas chances de encontrar as obras dos artistas nacionais. Sobre isso, Luiz Marques (2002) chama a atenção para a fragilidade da política de aquisição das Bienais.

> Ligada em seu nascimento a um projeto museológico, a um projeto de patrimônio artístico, a Bienal poderia ter sido responsável pela criação de um soberbo Museu de Arte Moderna e Contemporânea, bastando que cooptasse para seu acervo, em cada uma de suas edições, uma pequena seleção das tantíssimas, e algumas magníficas, obras expostas no Ibirapuera nos últimos cinquenta anos. A história dos percalços desse projeto do imediato pós-guerrra, dos quais redundam, desde 1969, não um, mas dois fantasmas de museus, ainda há pouco tão desprovidos, como o MAM-SP e o MAC-USP, demonstra de modo eloquente que seu destino não poderia senão ser calamitoso. (MARQUES, 2002, p. 58)

Mais à frente, Luiz Marques aponta que Walter Zanini se destaca na história das Bienais como fiel a este princípio de aquisição, esforçando-se para que o MAC-USP referenciasse a memória do evento. Como então analisar os perfis e tendências da arte que circulou pelas Bienais sem ter as obras que comprovem materialmente a produção? A hipótese de que muitos artistas brasileiros eram influenciados pelas tendências internacionais a partir do que era visto na Bienal do ano anterior torna-se de difícil comprovação. Por isso, o

que se vê é uma narrativa baseada em análises de tendências e na memória dos sujeitos. Como isso se materializou é muito difícil de arregimentar como pesquisa em história da arte.

Diante de tal impasse, resta traçar uma lógica evolutiva para o contato entre as instituições mais próximas à execução das Bienais na década de 1960. Sendo assim, foram pesquisadas obras e documentação no MAC-USP, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM-SP. A busca mais promissora foi no MAC-USP, provavelmente em decorrência das ações de aquisições empreendidas por Walter Zanini. No MAM-SP, a identificação do acervo disponível pela internet descartou a possibilidade de encontrar obras relevantes para a pesquisa pelo fato de não haver nas obras relacionadas aos artistas pesquisados a relação de procedência vinculada às Bienais. O mesmo ocorreu na Pinacoteca. Mesmo sem encontrar obras que confirmassem a participação nas Bienais, nessas duas instituições foram analisadas obras de artistas da época que auxiliaram na compreensão de suas produções.

Ao longo da pesquisa, o estudo da Bienal de São Paulo foi compreendido como complementar a lógica de itinerância dos artistas e críticos da época. Mesmo que se considere a relevância da participação dos sujeitos, a impressão que se tem é a de que a condição de evento realizado a cada dois anos coloca na circulação dos sujeitos uma incerteza de sua presença que o leva a ser mais presente entre os circuitos regionais que apresentavam eventos anuais. Sendo assim, considerou-se a participação em Bienais somente de artistas que estiveram presentes em pelo menos três dos salões estudados.

Para além dos critérios adotados na seleção dos artistas na pesquisa, importa também ressaltar aqui que os tramites de realização das Bienais, que vão desde sua organização prévia, passando pelas exposições e seus efeitos decorrentes, foram essenciais para compreensão do imaginário de competição que existia entre os sujeitos da época. Assim, as regras definidas nos regulamentos das Bienais foram comparadas com as dos regulamentos dos salões regionais, com intuito de perceber o quanto estes eventos estavam interligados pela prática competitiva que compunha o campo artístico na época e que influenciava sobremaneira nas condições de itinerância entre os artistas e críticos. Nestas comparações, ficou nítido o quanto a Bienal influenciou na organização dos salões ao modificar regras relativas às seleções de artistas, júri e obras.

A VII Bienal de São Paulo foi realizada de setembro a dezembro de 1963. Na exposição de artes plásticas previam-se obras nas categorias de pintura, escultura, gravura e desenho, distribuídas entre salas com representantes brasileiros, estrangeiros, salas especiais e salas *hors-concours*, sendo a mesma divisão seguida na VIII edição, de 1965. Estas, segundo

o regulamento, destinavam-se “a documentar as atividades artísticas de importância histórica ou atual, no país ou no exterior” (BIENAL, 1965, p. 21).

Ao descrever a VIII Bienal, Leonor Amarante (1989) comenta o quanto os críticos de arte questionavam o “gigantismo” da mostra, apontando o quanto o excesso de obras e de países participantes gerava incoerências e repetições. Essas críticas denunciam o caráter diplomático da Bienal, assumido e acentuado após a cisão com o MAM-SP, como se atendesse à necessidade política ditada pelas subvenções estatais para sua realização.

Havia no corpo técnico da organização da Bienal uma equipe de assessoria que atuava na organização antes de ser composta a comissão de júri, já que esta dependia dos votos dos artistas no ato da inscrição. Naquela edição, a assessoria começou a se reunir em abril enquanto a comissão de júri e seleção só se constituiria em maio. Dentre suas atribuições, estava a de decidir como ocupar as salas especiais. No caso das artes plásticas, na VII e VIII edições, a escolha ficou a cargo de Geraldo Ferraz, Sergio Milliet e Walter Zanini.

Para participarem, os artistas brasileiros deveriam provar a nacionalidade brasileira ou residir no país há pelo menos dois anos, prerrogativa que também estava presente em vários dos regulamentos dos salões regionais. As inscrições podiam ser feitas presencialmente ou pelos correios, exigindo-se o formato para exposição com moldura para pintura, e com moldura e vidro, no caso da gravura e do desenho. Cada artista poderia se inscrever com 5 pinturas e/ou 5 esculturas, 8 desenhos e/ou 8 gravuras, um número de obras que não foi alterado nas duas edições seguintes, a VIII e a IX. Não havia exigência de ineditismo das obras inscritas, porém estas não poderiam ter sido expostas em mostras públicas. Manteve-se essa exigência nos editais das duas Bienais seguintes, acrescentando a informação de que as obras inscritas na VIII edição deveriam ser retroativamente datadas até 1961 e, na IX edição, até 1963.

Até a VI Bienal, de 1961, as obras eram enviadas para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se responsabilizava em responder ao artista sobre sua aprovação ou não e comunicar sobre a devolução de obras não aceitas pelo júri, sendo que estas deveriam ser retiradas pelos artistas no próprio MAM-SP, até dez dias após a comunicação endereçada ao artista. As obras enviadas por correio ou agências aéreas de entrega postal poderiam ser devolvidas aos artistas pela mesma forma.

Sobre como era constituída a comissão de seleção, o Art. 7 trazia o seguinte esclarecimento:

> Os trabalhos inscritos serão submetidos ao julgamento de uma Comissão de Seleção, composta de cinco membros, todos eleitos pelos artistas inscritos e que tiveram trabalho aceito em, pelo menos, uma das Bienais anteriores. Ao fazer sua inscrição, o artista com direito a voto indicará cinco nomes elegíveis para a Comissão de Seleção, em ficha adequada que lhe será fornecida pela Secretaria da Bienal. (BIENAL, VII, 1963, p. 18)

A participação dos artistas na escolha do júri também era prevista no regulamento dos salões regionais, sempre ressaltando a exigência de este artista ter participado de edições anteriores. Em certa medida, esta regra expressa o quanto o reconhecimento da atuação dos críticos pelos artistas era considerada nestes eventos. A trajetória de cada artista, tanto em seus escritos como na participação de júris e comissões, os colocava em evidência perante os sujeitos dos diferentes circuitos artísticos. Na VII edição foram escolhidos pelos artistas os críticos Geraldo Ferraz, José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa, Walter Zanini e Sergio Milliet. O único que exerceu somente a função de júri de seleção de artes plásticas foi Mario Pedrosa, já os outros acumularam outras funções.

Naquele ano, o valor do prêmio máximo foi de Cr$ 2.000.000,00 (dois milhões de cruzeiros), chamado de Prêmio Prefeitura de São Paulo, oferecido a um artista nacional ou estrangeiro. Havia ainda os prêmios de melhor artista nacional em cada categoria - pintura, escultura, gravura e desenho - no valor de Cr$ 600.000,00 (seiscentos mil cruzeiros)[76]. Mesmo não estando previstos no regulamento, foram conferidos o "prêmio especial pesquisa de arte" e o "prêmio especial arte aplicada". A atribuição dos prêmios era de competência do júri internacional que, naquele ano foi composto por 23 membros. Destes, dois eram nacionais entre os cinco da comissão brasileira de seleção: Geraldo Ferraz e José Geraldo Vieira.

Sem especificações detalhadas, uma regra dizia respeito aos prêmios de aquisição, indicando que estes deveriam integrar o acervo de instituições culturais e sem fins lucrativos. Ao final do catálogo, na seção de "Júris e Prêmios" há a relação de treze responsáveis pela aquisição das obras, sendo que somente uma instituição era pública, a Caixa Econômica Federal. O restante são nomes de particulares ou empresas de diferentes ramos de negócio. Não foi possível confirmar na documentação consultada se após estas aquisições, os responsáveis procuravam as instituições culturais sem fins lucrativos, como era indicado no regulamento, para realizar doação das obras, ou se simplesmente adquiriam para si.

[76] O prêmio de melhores artistas nacionais foram concedidos a Yolanda Mohalyi, em pintura; Felícia Leirner, em escultura; Roberto de Lamonica, em gravura e Darel Valença Lins em desenho.

Além da recompensa financeira por premiações, o artista também poderia ter suas obras vendidas na Bienal. Para isso, o artista já deveria informar na inscrição se as obras ficariam a venda ou não durante a exposição e o seu valor. Para esclarecer a comercialização das obras, o Art. 51 informava que havia "uma secção de vendas das obras expostas, cobrada comissão de 15% sobre o líquido das aquisições. A lista dos preços, rubricada pela Secretaria, será acessível ao público"[77]. Nota-se que, por ser um evento de caráter privado (com apoio e financiamento de setores públicos) a comercialização das obras era permitida, ao contrário dos salões regionais que por serem promovidos integralmente por instituições públicas não poderiam assumir essa função publicamente. Assim, a Bienal assumia publicamente seu perfil comercial, fortemente influenciado pela identidade empresarial de seu fundador e presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho.

A VIII Bienal ocorreu de setembro a novembro de 1965. O estatuto, como apontado comparativamente ao de 1963, apresentou poucas alterações. Inicialmente os votos de 119 artistas inscritos para composição do júri de seleção foram de 71 para José Geraldo Vieira, 64 para Walter Zanini, 38 para Geraldo Ferraz, 33 para Fernando Lemos e 31 para Mario Pedrosa. Porém, Walter Zanini não pode assumir a indicação, pois na mesma data prevista para os trabalhos de seleção das obras, estaria integrando o júri da Bienal de Tóquio. Desta forma, seguindo a lista dos mais votados, foram chamados Sérgio Milliet que teve 25 votos, mas que também não pode aceitar, e na sequência, Mário Schenberg, que tinha recebido 22 votos. O representante brasileiro no júri de premiação foi Paulo Mendes de Almeida. Os prêmios deixaram de ser divididos em categorias (pintura, escultura, desenho e gravura) entre artistas estrangeiros e nacionais. A concorrência foi aberta, deixando a indicação aos artistas brasileiros somente ao Prêmio Prefeitura do Município de São Paulo, pela obra de pesquisa mais relevante[78].

A IX edição ficou aberta de setembro de 1967 a janeiro de 1968. Na divisão das salas a novidade foi a eliminação da sala *hors-concours*. As diferenças em relação à composição dos júris foram observadas no tocante à escolha dos membros. Enquanto na VII e VIII edições os cinco membros da comissão brasileira de seleção eram escolhidos pelos artistas no ato da inscrição, na IX edição apenas dois membros puderam ser escolhidos pelos artistas, enquanto

[77] Regulamento presente no Catálogo da VII Bienal Internacional de São Paulo, de 1963, no capítulo VI – Disposições Gerais.

[78] Os brasileiros premiados foram: Danilo Di Prete em pintura; Sergio Camargo em escultura; Maria Bonomi em gravura e Fernando Odriozola em desenho. Não foi apresentada relação de prêmios aquisição no catálogo, mas em documentação do Arquivo Histórico da Fundação Bienal, consta que o júri indicou para aquisição de museus nacionais obras dos seguintes artistas: pinturas de Arcângelo Ianelli, Tomie Ohtake e Fukushima; escultura de Caciporé Torres; gravuras de Mirian Chiaverini e Magalhães Rossini Peres; desenhos de Wesley Duke Lee, Ely Bueno e Carmélio Cruz.

os outros dois foram indicados pela Fundação Bienal e o quinto escolhido pelos quatro anteriores. Assim, o júri de seleção dos artistas brasileiros foi composto por José Geraldo Vieira e Mário Schenberg, escolhidos pelos artistas; Geraldo Ferraz e Jayme Maurício, indicados pela Fundação Bienal de São Paulo, e Clarival Valladares, escolhido pelos demais. Isso demonstra o quanto nesta edição o poder de participação dos artistas diminuiu relativamente à atuação mais presente da Fundação Bienal. A representação brasileira no Júri Internacional de Premiação ficou a cargo de Geraldo Ferraz. A Assessoria da exposição de artes plásticas daquele ano foi composta por Alfredo Mesquita, Geraldo Ferraz, Henrique Mindlin, José Geraldo Vieira, Jayme Mauricio e Salvador Candia.

Em relação aos financiamentos dos prêmios também houve mudanças. O financiamento para aquisição de obras deixou de ficar a cargo de instituições públicas, privadas, e de particulares, passando a ser de responsabilidade do Itamaraty, e tendo intervenção direta do Ministério das Relações Exteriores na escolha das obras. Amarante (1989) aponta que esses novos arranjos começaram a ser articulados entre a Fundação Bienal e o Governo Federal logo em 1965, durante a VIII Bienal.

> Por ocasião da 8ª edição, a Fundação Bienal de São Paulo assinou um convênio com o Ministério das Relações Exteriores, criando o Grande Prêmio Itamaraty, no valor de 10 mil dólares, que poderia ser conferido a artistas nacionais ou estrangeiros. O destino das obras, também previsto no acordo, era enriquecer as paredes das embaixadas brasileiras no Exterior. (AMARANTE, 1989, p. 150)

Na IX Bienal, o acordo entre a Fundação Bienal e o Itamaraty para o financiamento dos prêmios nacionais e internacionais começou a funcionar. No regulamento, a atuação direta do Ministério das Relações Exteriores ficava explícita no Art. 13.

> Os prêmios Aquisição, instituídos para participantes brasileiros pelo Ministério das Relações Exteriores, passando as obras premiadas a integrar o seu patrimônio, serão outorgados por Júri Especial. (...) Parágrafo único – O Júri Especial será constituído da seguinte maneira: por um membro brasileiro do Júri de Premiação, um delegado da Seção Brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e um crítico indicado pelo Ministério das Relações Exteriores. (IX BIENAL, 1966, s.p.)

O Júri Especial de aquisição foi composto por Geraldo Ferraz (membro efetivo da Fundação Bienal), Jayme Mauricio (indicado pelo Ministério das Relações Exteriores) e Frederico Morais (membro da Associação Internacional de Críticos de Arte). Mesmo sendo Jayme Maurício um crítico de arte de amplo reconhecimento entre os circuitos artísticos, seu papel de representante estatal demarcava um posicionamento, o de escolher obras que

representassem a arte brasileira internacionalmente, já que iriam ser encaminhadas para as embaixadas de todo o mundo. O que, por um lado, poderia apontar para a divulgação dos artistas, mas por outro, significava menos obras de artistas brasileiros sendo adquiridas por museus nacionais, deixando de ser patrimônio público e afastando-as das possibilidades de exposições no país.

Após a exposição da história das instituições vinculadas aos salões regionais e Bienais, o que subsidia a compreensão das possibilidades de pesquisa e trajetória do presente estudo, dá-se início à análise das obras e a construção da rede de relações entre os sujeitos, a que chamei de *itinerância*. Diante disso é importante ressaltar alguns aspectos teóricos e metodológicos essenciais para demarcar a inteligência do olhar que envolve o ofício da história da arte.

2.6. Metodologia para percepção das itinerâncias e permanências na história da arte

Existem inúmeras possibilidades de pesquisa sobre arte, entretanto, o interesse aqui decorre da perspectiva da obra de arte enquanto fonte, sendo que, a partir dela é que o historiador da arte trilha seus caminhos investigativos. Desta maneira, a narrativa resultante partiu da descrição da obra como primeiro exercício de identificação histórica. Ao entender que é essencial o contato com a mesma, torna-se fundamental oferecer ao leitor a compreensão da materialidade e dos elementos que contemplam sua visualidade. Nesse sentido, a descrição, mesmo que por vezes extensa, é necessária para articular elementos para compreensão das propostas artísticas.

Essa metodologia foi adotada não apenas por uma escolha conceitual, vinculada à tradição historiográfica da arte de dar primazia à obra na construção do discurso, mas, sobretudo, na percepção da ausência de narrativas que ao descreverem as obras, pudessem ofertar o testemunho sobre sua vitalidade de sentidos à época. Mesmo tratando-se de obras selecionadas em salões regionais e Bienais, não havia na crítica e nem há na história da arte de cada circuito estudado, salvo raras exceções, diga-se de passagem, a descrição das obras, quem dirá seus registros de exposição ou comentários de percepção da crítica e do público ao longo de sua história. Com isso, à narrativa descritiva assume a responsabilidade de dar registro a obra, inserindo-a nos anais da historiografia da arte.

Esse percurso de pesquisa é conduzido pela metodologia do *triplo registro* da obra de arte, pautada nos aspectos *formal*, *semântico* e *social*, sendo estes capazes de comportar as

esferas material e técnica, artística e estética e ainda, histórica nas obras estudadas[79]. O esforço de interpretação da obra passa pela análise crítica do historiador da arte que detém, como instrumento de seu ofício, o conhecimento das interseções entre visualidade e materialidade com a narrativa de uma cultura visual historicamente datada pelos seus vestígios documentais.

Essa proposta se diferencia da história da arte constituída por um enquadramento temporal e estilístico que considera apenas a identificação de movimentos artísticos da época. A necessidade de mudança de perspectiva de um enquadramento estilístico e temporal para uma metodologia que possibilite que a história da arte acompanhe as mudanças concernentes à própria arte é problematizada por Hans Belting (2006), que considera o conceito de *enquadramento* como referente à disposição temporal estabelecida para a identificação de estilos na história da arte. A crítica ao enquadramento feita pelo autor não propõe o fim desta prática que a história da arte desenvolveu durante a constituição de uma disciplina autônoma, mas sugere que, desde a virada do século XIX para o XX, a vivência dos historiadores da arte com a produção artística de sua época já sugeria a necessidade de mudanças de paradigmas conceituais e metodológicos. É justamente a busca destas mudanças que leva tantos historiadores da arte a olharem mais para o objeto artístico do que propriamente para o seu entorno nas pesquisas desenvolvidas ao longo do século XX.

Como orientação metodológica para a análise, é válido ressaltar que "a obra é uma experiência visual que foi trabalhada com um material e técnica específicos; antes da análise do sentido, considera-se inicialmente a forma pela qual a imagem se apresenta" (VIVAS; GUEDES, 2015, p. 11). Daí que o contato visual com a obra inicia todo um processo investigativo.

As obras presentes nos eventos de arte da década de 1960 se relacionam ao circuito artístico brasileiro e internacional. Trazem consigo aspectos do seu momento de produção e fruição que as inserem na história da arte. Por isso, a análise da obra de arte deve abarcar o seu percurso de criação, divulgação, seleção e inserção no circuito artístico e na história da arte. A visualidade dos trabalhos selecionados nas exposições destes eventos transitava como referências imagéticas e teóricas dos movimentos e das tendências artísticas, dialogando com os problemas artísticos enfrentados na época. Por sua vez, a seleção realizada pelo júri,

[79] Assim como propõe Artur Freitas em "As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte" (2005), e Rodrigo Vivas em "A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas" (2010) e no artigo "O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil" (2011), versão ampliada do primeiro em que insere a discussão da contraposição de metodologias de Erwin Panofsky e Didi-Huberman.

composto por críticos de arte renomados, representava um movimento convergente entre a celebração do novo na arte e a trajetória de permanências e diálogos com a tradição. Os jurados detinham o poder de consagração do artista e de sua obra e, ao mesmo tempo, podiam condenar ao ostracismo as produções que não dialogassem com as tendências do momento.

É importante lembrar as limitações existentes no processo de compreensão da criação, pois o sentido criador para o artista muitas vezes é transformado pela passagem do tempo e pelo acúmulo de significados agregados ou fragmentados na história da obra. Entende-se, pois, que o estudo da criação na metodologia da visualidade da obra abrange apenas os vestígios materiais que auxiliam na descrição da construção artística e os vestígios documentais que registraram aspectos da feitura pelos próprios artistas.

A materialidade perpassa os problemas artísticos e o ato de criação se rende a pesquisas táteis que dialogam com as ideias do artista e os sentidos que ele pretende inserir na obra. Dos materiais e das técnicas utilizadas, muitas vezes o artista parte para o discurso: observando os primeiros olhares e avaliando o cenário contemporâneo, ele elabora argumentos que reafirmam a inserção de sua produção. A crítica analisa a obra e o discurso do artista e dialoga com a avaliação do público. A compreensão desta reciprocidade entre produção, crítica e teoria da arte apresenta limitações e suscita questionamentos complexos, pois muitas obras passaram despercebidas pela crítica da época e, em compensação, outras foram transformadas em marcos de uma determinada história da arte em momentos distintos.

Na abordagem dos aspectos formais, é preciso descrever a obra de arte para se adentrar num processo interpretativo que cria uma familiaridade com a produção artística capaz de estabelecer relações posteriores na construção dos sentidos semânticos e sociais dessa obra. Sobre a importância desse contato, Giulio Argan (1994) destaca a relevância do convívio com a arte para orientar o pesquisador pois, sem a visualização do objeto, não existem argumentos sobre sua interpretação que possam se sustentar.

No mesmo sentido, Jorge Coli (2010) reafirma a necessidade de se confiar nas obras como primeiro passo de pesquisa.

> Para tanto, o olhar é o ato fundador. Antes de acreditar nos escritos, é melhor acreditar nas obras. Os grandes escritos sobre arte (de Panofsky, Warburg, Longhi, Wölffiln, Focillon, entre tantos) nos obrigam a olhar. Ainda assim, antes de mergulhar neles, é preferível ver bem: ver antes de ler deveria ser o lema. É muito bom sentir que a obra desafia, pedindo: decifra-me! (COLI, 2010, p. 13).

O passo seguinte é analisar a obra em seu contexto histórico, assim como perceber sua existência nas relações com a instituição que a abriga e com a história da arte. Os sentidos

formais da obra trazem pistas sobre seus sentidos semânticos e sociais. Com relação aos aspectos sociais, analisei a função e destinação da obra e os problemas artísticos enfrentados na sua execução. Neste processo, resta investigar como o artista empregou materiais e técnicas capazes de inserir em sua obra os diálogos com as produções da época. É aí que entram os sujeitos da história, aqueles que constituem o campo artístico: primeiramente. é claro, o artista responsável, e na linha sucessória, seus pares, o júri, os críticos, os agentes institucionais promotores dos eventos e quando possível, até mesmo o público. Na composição do campo de conhecimento, entram também os historiadores da arte que compuseram as narrativas que tangenciam os objetos de estudo.

Na documentação consultada é possível perceber o quanto as exposições cresceram, ao longo da década de 1960, em quantitativo de obras, em variedade de propostas artísticas, em público, em estratégias e articulações das instituições para realizar os eventos. A partir dos vestígios encontrados foi possível refletir sobre as maneiras de se promover os artistas da época e como os agentes do campo artístico operavam as estratégias de competição e de legitimidade das tendências mais em voga. Dessa maneira, é possível conjecturar sobre perfis de produção e discursos que se fizeram hegemônicos a partir das exposições.

De 1963 a 1968, as variações se fizeram constantes, muitas vezes encadeando oposições e rupturas em diferentes intensidades, de acordo com cada circuito. A escolha pela explanação das obras priorizou a potencialidade dos acervos e de suas fontes documentais correlacionadas. Mesmo considerando as peculiaridades, os agrupamentos, sendo o primeiro por duas tendências de produção, a abstração e a nova figuração, e o segundo por categorias, se fizeram necessários para dar lógica às análises comparativas entre as obras e para demonstrar o quanto estas designações estavam presentes no cotidiano dos artistas e dos críticos à época.

Na escolha de como traçar a narrativa sobre a itinerância desses sujeitos entre os eventos, preponderou a percepção das tendências que prevaleceram na aquisição dos acervos. Isso porque, na análise proposta, a identificação e o contato com as obras inseridas nos acervos foram essenciais. Assim, um primeiro passo para a escolha foi quantificar a participação dos artistas, destacando quais deles assumiram a itinerância entre os eventos como ofício em suas carreiras. O segundo passo foi identificar, a partir da localização das obras adquiridas nos eventos, a possibilidade de análise da trajetória dos artistas, individualmente e entre seus pares, com o contato para pesquisa de pelo menos duas obras preservadas nos acervos.

Feito esse levantamento, os problemas relativos à diversidade estavam postos. Ficou ainda mais perceptível o quanto a história da arte privilegiou certas produções que, até então, em sua época, eram chanceladas nas seleções e premiações dos eventos. Importa aqui demonstrar o quanto essa história pode ser complementada com maior atenção aos artistas e às suas obras que fizeram presença nos circuitos de arte na década de 1960. Evidente que alguns nomes fortemente celebrados confirmaram o quanto sua inserção na história da arte valeu-se da itinerância e do destaque nos eventos à época. Para esses, resta analisar obras que nem sempre são privilegiadas em curadorias recentes, que insistem em padronizar alguns artistas relacionando-os a determinados marcos históricos.

Sob o risco de os agrupamentos cronológicos ou de categorias das obras excluírem ou extrapolarem a análise das mesmas, optou-se por adotar alguns temas percebidos como mais recorrentes na produção artística da década de 1960. A grande marca do período entre os artistas foi a tentativa de romper com as categorias que dividiam suas produções entre pintura, escultura, gravura e desenho. Para isso, o diálogo com a materialidade das obras convergia nas inovações propostas, que colocavam em embate a representação do real. No tocante à comunicabilidade entre artista e público, percebe-se que a intencionalidade variou ao longo da década, sempre presente, passando por propostas mais intimistas, ainda com traços de abstração, até mensagens mais reflexivas sobre diferentes perspectivas sociais do contexto, partindo para a figuração.

O tensionamento entre forma e matéria persistiu no período, sendo um traço comum entre os que adotavam a abstração ou a figuração no ímpeto de romper com os ensinamentos clássicos das categorias artísticas. A criatividade expressava-se na transposição dos limites dos suportes, das camadas de cores, dos vários elementos agregados que traziam para a arte referências do cotidiano mais direto do artista Tendo estes dois pontos como centrais - o rompimento com as tradições e as tentativas de comunicabilidade - recorro a seguir à análise de algumas obras, seguindo a sequência de seu surgimento em determinado evento e partindo para as rotas possíveis da itinerância dos artistas com suas produções e os diálogos com seus pares.

3. OBRAS EM EXPOSIÇÃO: ENTRE AS ABSTRAÇÕES E A MATÉRIA

No estudo dos salões, o texto acadêmico que se gera a partir da análise de obras selecionadas para a mostra muitas vezes demonstra um rompimento no andamento da narrativa. Além de ter experienciado esta produção acadêmica no mestrado, sobre o SMBA-BH, pude perceber isso nos trabalhos de Vivas (2008), Zago (2007) e Vasquez (2012). Devido ao fato de os salões serem anuais, muitas vezes ficam em aberto os acontecimentos que ligam um evento ao outro, e também as relações entre a anuidade da trajetória dos artistas e dos críticos. Presume-se que as rupturas surgem a partir de uma demanda do leitor em encontrar um fluxo contínuo na história, que estaria vinculado tanto à trajetória dos sujeitos quanto à trajetória dos museus que abrigaram os salões regionais, para além destes eventos. É nesta medida que o estudo das relações entre os salões regionais e Bienais, analisando a trajetória dos artistas, pode oferecer uma alternativa de construção da trama que compõem a narrativa sobre a constituição dos circuitos na história da arte no Brasil.

A condução da pesquisa, orientada por discussões dialéticas entre discurso e produção artística, pautada na análise das obras e no traçado das itinerâncias dos sujeitos históricos, teve o intuito de subsidiar a diferenciação entre a história da arte legitimada pelas instituições e academia e a história da arte consolidada pelos embates e problemas artísticos inseridos nas obras de arte e presentes nos circuitos. A pesquisa foi desenvolvida tentando perceber as consonâncias e as contradições que marcaram o debate artístico e a construção da narrativa da história da arte no Brasil. Nessa pesquisa são reconhecidas as discussões da época sobre as novas figurações, as heranças modernistas, a ampliação dos suportes, o abandono das categorias, a gerência da arte no mercado e na crítica que perpassava os museus e outras instituições de cultura recém-criadas.

As discussões em torno das produções artísticas de perfil abstrato no Brasil concentram-se nas décadas de 1940 e 1950, muitas vezes iniciando a década de 1960 meramente como uma continuidade, bruscamente interrompida a partir de sua segunda metade com a retomada da figuração e o início da desmaterialização. Pode-se observar pelas obras premiadas e adquiridas nos Salões que, ao mesmo tempo em que a figuração não foi completamente extinta no início daquela década, tampouco a abstração foi rechaçada da metade ao final. Como colocou o crítico de arte Jayme Maurício, sobre a VII Bienal de São Paulo, de 1963, “de uma maneira geral, conclui-se que há uma predominância indiscutível das tendências abstratas em todo o mundo, contrariando os que alardeiam o fim do abstracionismo” (MAURÍCIO, *Correio da Manhã*, 04/12/1963). Estas duas tendências,

abstração e figuração, disputaram espaços nas mostras, resguardando peculiaridades temáticas, materialidades distintas e propósitos artísticos dos mais variados entre todas as categorias – pintura, escultura, gravura, desenho, e mais tarde objeto.

As reações contrárias aos artistas que iniciaram correntes abstratas no Brasil se elevaram no período, por parte daqueles que reivindicavam o compromisso da arte com a realidade, com representações que trouxessem reflexões sobre a cultura nacional[80]. Logo os embates se enraizaram e tomaram proporções para além das artes, alcançando argumentos relativos ao posicionamento político e ideológico de ambas as partes.

> O caráter político existente no debate caracterizava a matriz realista como condição de uma arte próxima ao povo e distante de uma burguesia diletante: dessa forma, os elos entre o meio artístico e o comprometimento político com a realidade social se fazem na atitude do artista em trazer para seus quadros elementos compartilhados pela cultura nacional – exemplo da representação do brasileiro e da brasilidade. (VIVAS, 2016, p. 34)

Mesmo com duras resistências, a abstração foi ganhando espaço e ao longo da década de 1950 as discussões foram travadas em torno do geometrismo, com suas bases racionais, e do informalismo, com bases experimentais[81]. A abstração por meio de formas geométricas agrupou artistas de São Paulo em torno do concretismo a partir de 1952, com a criação do Grupo Ruptura, enquanto o neoconcretismo veio com artistas do Rio de Janeiro que se reuniam em torno do Grupo Frente, a partir de 1954. Já a corrente informal expressava-se no gestual livre do artista, na espontaneidade que rompesse com os pressupostos teóricos da arte, valorizando a subjetividade e a materialidade do fazer artístico. “Enquanto o Construtivismo e em particular o Concretismo, atribui à razão um papel essencial, o Informalismo parte da expressão sensível, intuitiva, do artista” (COCCHIARALE; GEIGER, 2004, p. 22).

Na VII Bienal de São Paulo, como foi visto no comentário de Jayme Maurício, a abstração se fez presente em peso na representação dos 56 países participantes. Pensando o quanto essa mostra influenciava a produção dos artistas brasileiros atuantes na época, para compreender a presença da arte abstrata nos Salões estudados, é válido refletir sobre essa hegemonia ressaltada no texto do crítico.

---

[80] O modernista Di Cavalcanti foi um dos que se manifestaram publicamente contra os abstracionistas já em 1949. Sobre o assunto, ver o texto de Ana Gonçalves Magalhães (2009), *O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949*.

[81] Para aprofundamento da questão, ver “Abstracionismo Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta”, de Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, edição original de 1987 e reedição de 2004.

> A coincidência em povos tão dispares, da pintura que celebra a matéria, o gesto, a espontaneidade, o signo, a estridência tonal e a velocidade. A debilidade das pesquisas figurativas é outro fato. (...) Já se discutiu demasiado se a pintura deve ou não, ser figurativa. O que se pode notar, entretanto, é que a pintura segue defendendo-se muito bem das teorias, inclusive das teorias dos próprios pintores. E a liberdade dos pintores é irrestrita com respeito à criação pictórica. (MAURÍCIO, *Correio da Manhã*, 05/10/1963).

No caso dos eventos aqui tratados, nota-se que as obras premiadas que permaneceram nos acervos institucionais trazem mais referências, em sua grande maioria, da corrente informal. É justamente essa liberdade da criação pictórica, comentada por Jayme Maurício, que parece ter sido valorizada pelos júris de seleção. Mas a aceitação dessa tendência não foi majoritária entre os críticos e fomentou embates em torno da produção artística que circulava nos eventos.

Mário Pedrosa foi um dos que teceram argumentos contrários à tendência informal[82]. No prefácio, datado de 1972, em sua coletânea de textos, organizada por Aracy Amaral, o crítico ressalta que a década de 1960 polemiza as diversas formas do abstracionismo. Numa visão *a posteriori*, Pedrosa (2007) lança seu olhar sobre o que percebeu ao longo da década.

> O informal transforma-se em mero informalismo, e o subjetivismo expressivo esbarra no nada solipsista. Não há mais nada a extrair nem do abstracionismo geométrico ou do rigor nem das várias designações cada vez menos precisas ou realmente significantes – "lírico", "expressionista", etc. A Arte dita moderna arqueja. (PEDROSA, 2007, p. 8. Grifos do autor)

A produção informal seria, segundo o crítico, uma prática de artistas solitários, encerrados em suas subjetividades. Para ele, a crise que perpassa a década em questão coloca em evidência as características mais marcantes e também os limites da arte moderna, apontando para o seu fim.

Embora o geometrismo, identificado com o concretismo e neoconcretismo, não tenha desaparecido entre a concorrência dos artistas[83], percebe-se que o que perdurou de abstração reforçou o caráter de subjetividade do artista, valorizando experimentações ligadas a novos materiais e aos desafios de comunicação com o público.

---

[82] Sobre a oposição de Mário Pedrosa ao uso do termo informal ver "Do informal e seus equívocos", artigo do *Jornal do Brasil*, de 16/11/1959, publicado em sua coletânea *Mundo, homem, arte em crise* (2007).

[83] Dentre as obras encontradas nos acervos consultados foram encontradas algumas de expressão geométrica, mas que não subsidiaram uma discussão comparativa entre os artistas participantes. Um deles foi Tomoshige Kusuno que em 1967 recebeu o Grande Prêmio de Pintura no XXII SMBA-BH com a obra *Forma e Cor nº1*, o Prêmio do Departamento de Cultura no 24º SPBA, pelo desenho *Forma nº2* e a Medalha de Prata no III SACC pela obra *Espaço nº5*. Estas obras compõem os acervos do MAP-BH, MAC-PR e MACC, respectivamente, e trazem aspectos da abstração geométrica.

Citando o crítico francês Pierre Restany (em artigo de revista a qual não foi mencionada origem da publicação), Jayme Maurício o referencia em sua reportagem sobre a VIII Bienal, de 1965, utilizando excertos de seu texto.

> Para o público especializado local, a Bienal de São Paulo é, antes de tudo, um simpósio de debates. A qualidade da informação ali apresentada é discutida e comentada. Este debate crítico dá à manifestação uma ressonância suplementar. Este elemento é capital para a vida artística do País: ele condiciona e sanciona o desenvolvimento do pensamento criador. É através desses debates sobre a Bienal que são cristalizadas as opções novas, que a estética geométrica é novamente posta em questão para o desenvolvimento de uma pintura abstrata mais lírica, e que agora, reaproxima-se da figuração como a isca para uma nova renovação realista. (MAURÍCIO, *Correio da Manhã*, 21/01/1966)

Além de reafirmar o que outros críticos brasileiros já diziam sobre a importância da Bienal de São Paulo para a produção artística no Brasil, que, para além da participação e consagração valia também como vitrine para visualizar a produção de outros países, Restany citado por Maurício (1966)? coloca em evidência esta passagem tão fluida e, ao mesmo tempo, tão amalgamada que a década de 1960 assistiu entre a abstração e suas formas geométricas e líricas. Anuncia o quanto nesta passagem abriram-se caminhos para o retorno à figura, com novos parâmetros para o diálogo com a realidade do artista. São estas referências que serão vistas, a seguir, nas obras que estiveram nos eventos em estudo. Seguindo a divisão por categorias da produção artística - pintura, escultura, gravura e desenho - assim foram agrupadas as obras para análise, considerando a aderência tanto dos artistas quanto dos júris a esta divisão, observando que estes presavam pelas técnicas, mesmo que questionando-as e lançando mão de novos materiais.

3.1. Pinturas entre veios e texturas

Nesta seção apresento os artistas que produziram pinturas abstratas para concorrerem aos salões regionais e exporem nas Bienais. São ao todo cinco artistas que tiveram intensa participação e que deixaram nos acervos obras que nos permitem perceber tanto a recorrência da abstração lírica quanto a inserção de novos materiais que trazem diálogos diretos com os aspectos semânticos de suas produções.

O pintor João Osório Bueno de Brzezinski, reconhecido artista no circuito paranaense, teve ao todo quatorze participações nos eventos em estudo. Foi o artista mais atuante, tendo recebido sete prêmios, contando com igual número de obras presentes nos acervos pesquisados. Sobre a destacada trajetória de Brzezinski, Freitas ressalta:

> Nascido em 1941, João Osório, ainda bastante jovem, foi o artista paranaense mais consagrado da década de 1960: em poucos anos, conquistou o maior número de premiações em toda a história do Salão Paranaense, o que vale até hoje, com 10 premiações num total de 11 participações. Simultaneamente, esteve presente nas Bienais de São Paulo de 1965 e 1969 (...) Nas palavras do crítico Walter Zanini, em resumo, João Osório pode ser considerado "a personalidade paranaense mais afirmada de sua geração". (FREITAS, 2013, p. 112)

Em 1963, no 20º Salão Paranaense de Belas Artes, João Osório Brzezinski, à época com apenas 22 anos, recebeu Medalha de Ouro e Prêmio Aquisição Fundepar – Fundação Educacional do Estado do Paraná, pela pintura *O infinito e mais um pouco*. Trata-se de uma pintura matérica, onde a inserção de um pedaço de tecido, e os empastes que sobrepõem tinta acrílica sobre tinta a óleo, sobressaltam a volumetria bidimensional da tela. O catálogo retrospectivo da obra do artista informa que "num primeiro momento, a utilização da aniagem acontece, segundo o artista, unicamente em função da textura desse material. Recortado ou desfiado, o fragmento é pintado com cores em geral terrosas, sem a intenção de criar relevos ou formas definidas". (GOV. EST. PR, 1992, p. 6).

FIGURA 12 - *O infinito e mais um pouco*. João Osório Brzezinski. 1963. Tinta a óleo, tinta acrílica e tecido sobre tela. 97,5 x 98 cm.



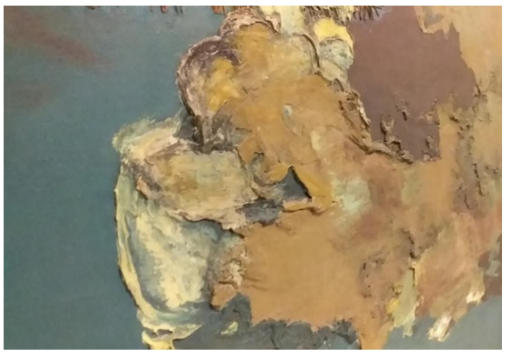
Foto: Nelyane Santos, abr. 2019[84].

Por mais que pareça aleatória a distribuição de elementos para composição de uma obra abstrata, podemos perceber na confecção do artista uma divisão em diagonal que a divide dois planos, um superior à direita acima e um inferior à esquerda abaixo. Nesta divisão, o

[84] Fotografia feita na exposição "Luz ˜= Matéria", na sala "Matéria", de curadoria de Agnaldo Faria, no MON, em cartaz a partir de 27 de outubro de 2018.

tecido aderido é perpassado ao centro, também numa diagonal que se constrói pela massa de tinta que se encontra ao fundo. O retângulo com tramas largas divide a tela na porção superior em área de claro e escuro. A porção inferior, logo abaixo do tecido ao centro, parece ser invadida por uma massa de tinta que entra na tela, movimentando-se da direita para a esquerda. Essa, constituída por empastes que variam do ocre ao branco, se sobrepõe a uma camada escura, reacendendo assim o contraste entre o azul turquesa e o marrom escuro.

FIGURA 13 - *O infinito e mais um pouco*. João Osório Brzezinski. 1963. Tinta a óleo, tinta acrílica e tecido sobre tela. 97,5 x 98 cm.

a)  b) 

Legenda: a) Detalhe da porção superior lado esquerdo, mostrando o tecido aderido.
b) Detalhe da porção inferior, à direita, mostrando tangencialmente os volumes de empastes.
Fonte: Acervo MON. Foto: Nelyane Santos, abr. 2019.

Ao operar com o sentido de “infinito”, João Osório justifica a falta de identificação direta da imagem com o real, já que é inteiramente pessoal a representação que cada um carrega sobre a infinidade. Para alguns, poderia estar no fundo do oceano, para outros na imensidão do universo, ou ainda na escuridão do breu da noite. Nessas três possibilidades de raciocínio mais imediato sobre o tema, já encontramos a representação almejada pelo artista no uso das cores que ele elegeu como preponderantes, azul escuro e preto. O contraste do ocre e do branco em empastes traz a luz necessária à composição para se contrapor à escuridão e demarcar as diferentes áreas.

O tecido aderido rompe com a significação direta do claro escuro, trazendo ao observador a possibilidade de se livrar das interpretações mais diretas sobre o infinito, podendo se embrenhar no sentido material que o tecido do suporte encoberto pelas tintas traz à superfície, demarcando a sua existência como essencial na pintura. A escolha do tecido de aniagem, que tem trama grosseira geralmente de linho ou juta (usado para ensacar grãos ou encapar fardos), rompe com a nobreza associada ao ofício da pintura, como se viesse trazer à

tela um lastro de simplificação, de efemeridade, de materialidade ligada ao cotidiano mais próximo do observador.

A produção do artista estabelece um tensionamento entre o suporte e a materialidade da pintura, no qual "a utilização da matéria transforma as relações entre suporte e representação, tornando-a praticamente indissociável dos valores da trama da tela e da tinta, em uma relação de total aderência dos materiais ao suporte utilizado" (VIVAS, 2016, p. 73). A continuidade dessa produção pode ser reconhecida na itinerância de João Osório por outros eventos no período[85]. A abstração esteve presente em sua trajetória, sendo reconhecida e valorizada pela seleção e premiação de suas obras em diversos eventos de concorrência entre artistas.

Mas a construção dessa identidade produtiva enfrentou oposição em seu início, principalmente em sua formação artística. Aluno da então recém-criada EMBAP[86] (1948), João Osório teve como mestres os precursores do modernismo paranaense, os quais por sua vez, tendo sido vinculados à tradição de Alfredo Andersen, defendiam os preceitos da pintura em consonância aos cânones que dialogavam com a arte como representação da realidade. A esse respeito, Geraldo Camargo ressaltou que,

> João Osório Brzezinski, um dos primeiros artistas paranaenses, junto com Fernando Velloso, Fernando Calderari e Werner Jehring, a ser premiado com obras abstratas no Salão Paranaense, conta que a abstração era condenada pelo então professor de história da arte da EMBAP, Carlo Barontini, que declarava que o abstracionismo não "levaria a nada". Ainda segundo João Osório, a ideia mais avançada em arte, defendida na época pelos professores e alunos da Escola de Belas Artes do Paraná, era uma figuração "expressionista". Expressionismo, aqui, querendo significar uma deformação de cunho expressivo, que continuasse apoiada no desenho, ou, como diziam na época, segundo Osório, "Era algo do tipo assim o Portinari, coisas assim.

[85] Destacando somente a produção de João Osório com títulos poéticos enigmáticos, encontramos as seguintes pinturas com materialidade que vão além do pictórico: em 1963, além da obra apresentada acima, participou do 20º SPBA, com *O início da luz* e *O canto da noite*. Em 1964, esteve no 21º Salão Paranaense de Belas Artes com a obra *Onde dorme a esperança*. No mesmo ano, como veremos a seguir, foi premiado no XIX Salão Municipal de Belas Artes, onde além da obra adquirida pelo MAP-BH, apresentou também *O Plano da Solidão*. Em 1965, teve sua estreia na VIII Bienal Internacional de São Paulo, com *Vislumbre do Incognoscível*; *Aconchego Cósmico*; *Tempo de Brinquedo*; *Calor num Dia Perdido*. Mantendo presença no seu estado de origem, no mesmo ano apresentou, no 22º Salão Paranaense de Belas Artes, *Anjo da Primavera*; *Campo Surdo*; *O ouro da vida*. Em circuito mais distante, esteve no II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, de 1965 com *O lugar do poente* e *Utopia da Mente*. No ano seguinte, participou do 23º Salão Paranaense de Belas Artes, 1966 com *O lado vermelho*; *O canto da terra*; *Longe da flor*. Em 1967, na IX Bienal de São Paulo, apresentou Escalada para Ontem; Tempo Estampado; Remendo de Chuva; Espaço Nulo; Espírito do Colchão. No 25º Salão Paranaense, de 1968, apresentou *Jaimúnculo Espacial*. Infelizmente, nenhum dos catálogos que registram sua participação trazem detalhamentos sobre as técnicas, sendo que a única informação referente é "técnica mista", expressão muito usual para determinar a inserção de materiais diferentes do tradicional suporte e camadas de tinta.

[86] A Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi reconhecida por órgão federal de educação em 1954, sobre sua história ver em http://www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=125.

> Quer dizer: 'o Portinari é o cara que sabe desenhar, então é uma coisa assim, sólida'". (CAMARGO, 2002, p. 7. Grifos do autor.)

E a abstração não era condenada somente pelos professores de arte no Paraná. A crítica local também proferiu ataques às produções abstratas. O colunista Walmor Marcellino[87] criticou a seleção do júri do 20º SPBA, dizendo que este teria favorecido a premiação de artistas do Rio e São Paulo em detrimento do reconhecimento da pintura paranaense, como se a abstração fosse invasora, sem, contudo reconhecer que João Osório era um jovem artista paranaense de formação local.

> As abstrações premiadas e destacadas no Salão de Belas Artes conformaram uma mentalidade que está sendo imposta aos artistas plásticos deste estado de que a moda, isto é, o certo é fazer abstraçõezinhas, mesmo que se ignorem os rudimentos das teses defendidas por Kandinsky, Klee e outros mestres, que intentaram a renovação das artes plásticas. [...]
>
> Corre boca a boca o slogan oficial: "Quem não for abstrato não recebe prêmio e, o que é pior nem entra no salão de belas artes; e os artistas começam a ceder, na sua maioria, surgindo, então, grande número de "espontâneos" que jamais se haviam interessado em artes plásticas e que, agora, estão à vontade para colar cabelos, aniagem, barro e o que gostem mais, em telas ou sem elas. (MARCELLINO, *O Esportivo*. 05/12/1963. Grifos do autor.)

Ao citar Kandinsky e Klee, Walmor Marcellino demonstra que o seu ataque não é a qualquer tipo de abstração, e sim à corrente informal, o que fica ainda mais claro quando se refere aos artistas "espontâneos" que inserem materiais diversos em suas obras, o que remete a uma crítica direta à obra de João Osório, que utilizou em suas experimentações à época o tecido de aniagem. Na continuidade de sua crítica, fica claro que o colunista encaminha seu discurso para a função social da arte, defendendo que como meio de comunicação, a arte no Brasil, "país de analfabetos e miseráveis", deveria vir de encontro às situações reais.

> O artista tem uma opção perante a vida e a realiza em qualquer parte do mundo; ninguém o impede de seguir seus caminhos, mas não se exija, sequer se admita que um governo transforme as preferências pessoais de qualquer alienado em arte patrocinada oficialmente, a não ser que os objetivos desse governo sejam exatamente fixar privilégios de grupos sociais. (MARCELLINO, *O Esportivo*. 05/12/1963)

Vê-se que os embates travados desde a década de 1950 perduraram, colocando em evidência a demanda por uma arte comprometida com os problemas sociais, principalmente por militantes de esquerda, que atacavam a corrente abstrata informal por considerarem-na

[87] Walmor Marcellino foi um poeta, escritor e jornalista. Nascido em 1930, faleceu em 2009. Natural de Araranguá/SC, fixou residência em Curitiba onde trabalhou em diversos órgãos de comunicação, sendo reconhecido por sua atuação como militante de esquerda.

uma expressão burguesa e alienada. Na contramão desse pensamento, artistas e críticos que consideravam o informalismo como uma manifestação de vanguarda reivindicavam a liberdade de criação artística. Ennio Marques foi a público responder aos ataques desfechados por Marcellino com este argumento, coerente com a ideia de autonomia da arte:

> Continuo a afirmar que o artista pode ter ideologias as mais contraditórias, pois desse aspecto, independe o seu desenvolvimento técnico e artístico. Seria um absurdo apreciar uma obra de arte, condicionando-a "a priori", ao engajamento ideológico ou até mesmo moral de seu criador. (FERREIRA, *O Estado do Paraná*, 21/12/1963. Grifos do autor.)

De acordo com a história da arte no Brasil a dicotomia entre abstração e figuração seguiu a dicotomia de tendência política entre simpatizantes da esquerda e membros da elite. É isto que vemos como base das discussões entre Walmor Marcelino e Ennio Marques, o que é explicado por Geraldo Carmargo ao concentrar-se nessa oposição vista nos Salões Paranaenses.

> No Paraná dos anos [1950] a situação não era muito diferente. Os artistas de tendência modernizante, mesmo os que não se opunham claramente às orientações da escola de Belas Artes, eram na sua grande maioria simpatizantes da esquerda política e do Partido Comunista. Tal orientação, em plena vigência da Guerra Fria, levava a uma polarização ideológica que ecoava nas suas escolhas estéticas, com os jovens artistas paranaenses procurando uma linguagem que estivesse mais de acordo com a construção de uma arte ligada aos problemas e situações sociais brasileiras, sob forte influência do discurso engajado do stalinismo. (CAMARGO, 2002, p. 31).

Mesmo ressaltando a importância dessa discussão para a compreensão do momento histórico em que se insere o Salão Paranaense em meados da década de 1960, é importante lembrar que a prática de análise de obras na história da arte não pode se render às discussões que circulavam em determinada época. Não há nessa correlação entre obra e contexto uma fórmula direta de compreensão das obras. Há demandas muito maiores, relativas ao entendimento das técnicas e das diferentes teorias que poderiam ser acessadas pelos artistas durante sua produção. Nem a escolha dos objetos de pesquisa e nem a metodologia para investiga-los podem se render a um binarismo de acepção política.

Sem ceder às questões ideológicas de seu tempo, o que João Osório Brzezinski demonstrou em sua produção foi uma incursão pela abstração pautada na comunicação com o observador, no sentido de impulsioná-lo na apreciação da arte feita a partir do uso de novos materiais e temáticas mais ligadas às vivências subjetivas. Conciliando com sua formação artística, o artista realizou cursos e treinos para pilotagem de avião, prática a que atribui inspiração para adotar a pintura abstrata por relacionar as paisagens vistas à longa distância,

redimensionadas sob o seu olhar como manchas no horizonte (GOV. EST. PARANÁ, 1992, p. 6). Sobre sua adesão à produção abstrata, Maria Justino considera que,

> A partir das aparências percebidas, ele apanha a abstração nas coisas, vai depurando o seu trabalho, conduzindo-o à simplificação. No entanto, não se pode desprezar o fato de que este artista pertence a uma cultura, possui um olhar situado, é dono de um caminho atravessado pela filosofia. Sem dúvida, quanto mais o artista se debruça na abstração, mais deslize ao encontro da interiorização. A linguagem abstrata tornou-se nos anos sessenta, como para muitos outros artistas, a única capaz de transcendência". (GOV. EST. PR, 1992, p. 27)

No ano seguinte, João Osório participou do XIX SMBA-BH com produção artística de semelhante proposta. A obra *A hora da noite minguante* foi selecionada, recebendo o terceiro prêmio de pintura. Nesta, além da aniagem, utilizou-se de outro tecido mais fino, ambos colados e agregados pelos volumosos empastes de tinta. O modo de composição diagonal está presente, distribuindo massas de cor. A visualidade insinua uma figura paisagística se vista à distância, convite dado ao observador a partir do título da obra.

FIGURA 14 – *A hora da noite minguante*. João Osório Brzezinski. 1964. 13,7 x 144,5 cm.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, set. 2013.

Na lateral esquerda superior, há uma grande área arredondada de saco de aniagem sem qualquer tipo de pintura. A imagem resultante é um clarão em meio às outras áreas de tons escuros. Na lateral direita ao centro há uma área preta perpassada pelos fios verticais do grosso tecido que foi desfiado nessa área delimitada. Do centro para baixo foi feito um recorte na aniagem, ficando nítido no lado esquerdo o rasgo nas pontas desfiadas e unidas à tela pela secagem do excesso de tinta. Um pedaço rasgado foi agregado à tela com dobradura disforme e empastes de tinta no lado esquerdo. No lado direito, logo abaixo da área em preto há aparência de colagem de tecido mais fino agregado com empastes de tinta. Toda esta área de

baixo, com grossas e espessas camadas de tinta, aparenta ter sido feita com espátula e com pincel de cerdas grossas e largas.

Mais uma vez, as cores utilizadas reforçam a importância da percepção do observador que pode refletir sobre o título como uma representação do real, mesmo estando diante de uma obra abstrata. Tons de preto, marrom, vermelho, ocre e azul escuro se intercalam entre contrastes de luz e sombra. O destaque é propositalmente dado pela área que não recebeu tinta, o clarão do luar na porção superior esquerda.

A poética da visualidade nas obras de João Osório Brzezinski, reforçadas pelos títulos, é tensionada com o uso de materiais inusitados, materiais estes que, se observados isoladamente, não fazem parte do universo da pintura, por serem grosseiros. Tanto na obra selecionada para o XX SPBA, de 1963, quanto na que esteve presente no XIX SMBA-BH, em 1964, a sensação de uma visão texturizada da matéria contrasta com a poética das sensações daquilo que não se pode tocar, como o infinito, o luar, a penumbra da noite.

A obra selecionada como primeiro prêmio de pintura do XIX SMBA-BH, foi *Composição em Preto nº 1*, de Jarbas Juarez. Pela análise das duas obras, a de João Osório e a de Jarbas, podemos perceber que as relações existentes entre elas influenciaram no julgamento para seleção e premiação.

Jarbas Juarez Antunes, artista mineiro de atuação concentrada no circuito belorizontino, teve onze participações nos eventos em estudo, tendo sido premiado quatro vezes, e tem apenas esta obra localizada nos museus pesquisados.

FIGURA 15 – *Composição em Preto nº1*. Jarbas Juarez Antunes. 1964. 130 x 97,5 cm. Tinta à óleo e tinta esmalte automotiva, com colagens de papel corrugado e papel higiênico sobre tela.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto: Nelyane Santos, agosto de 2013.

A pintura desse artista foi confeccionada na vertical, com a composição em dois paralelos neste mesmo sentido. Trata-se de uma monocromia em preto que apresenta distinções de tons e brilhos por causa da aplicação de dois tipos de tintas diferentes e de texturas com papéis diversos. Da esquerda para a direita, vê-se área com faixa lateral junto à borda formada pela colagem de papel higiênico enrugado com bolhas de ar provocadas pela cola e tinta que o molharam. Na faixa paralela seguinte, o fundo pintado com tinta a óleo preta é sobreposto por pintura gestual em tinta esmalte automotiva. A aplicação aparentemente foi feita por escorrimento e gotejamento, com a tinta menos fluida, proporcionando maior controle de sua viscosidade.

Uma tira de papel higiênico enrolado delimita o espaço de passagem para a faixa da direita que é mais larga. Nesta, a cobertura com tinta a óleo é mais densa e é sobreposta por recortes de diferentes papéis. Na porção superior, num retângulo irregular contornado com um barbante, há a montagem de uma figura sinuosa, resultante do recorte do papel corrugado. Logo abaixo encontra-se um círculo feito com colagem de papel higiênico em espiral, sobreposto por empastes que fixaram o papel pela sobrecarga da tinta. A assinatura do artista encontra-se na porção inferior no canto direito.

No processo de experimentação de Jarbas Juarez não há eliminação de materiais já tradicionais à pintura, como a tela em tecido e a tinta a óleo. Desta forma, a inserção de novos materiais, como os diferentes papéis e a tinta automotiva, complementam em textura e

resultado pictórico. Sobre os materiais utilizados pelo artista na época, Frederico Morais destacou que nas telas em preto,

> toda a antiga nobreza dos materiais desaparece. A matéria prima de Jarbas é variada e insólita: caixa de fósforo, papelão de embalagem, barbante, espuma de nylon, papel higiênico e tinta preta, que serve também como cola. Os processos de trabalho e os próprios instrumentos também mudaram. Jarbas não usa mais o pincel. Mesmo a espátula usa pouco. Às vezes desenha a lápis sobre a tela branca, delimitando espaços, sugerindo algumas formas iniciais. Cobre tudo com tinta, depois cola alguns daqueles materiais, usa frequentemente o decalque, os próprios dedos são instrumentos, como nos tempos do Lascaux. (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 06/12/1964).

Além de *Composição em Preto nº1*, Frederido Morais certamente se referia as outras duas telas apresentadas no XIX SMBA-BH que tinham o mesmo título[88]. A inserção de produtos pouco comuns aos cânones da pintura sobre tela demarca o desejo do artista de romper com as tradições pictóricas, introduzindo a questão da efemeridade da arte a partir dos materiais utilizados. Após a divulgação do resultado do XIX SMBA-BH, na virada do mês de novembro para dezembro de 1964, seguiu-se na imprensa local grande polêmica em torno do depoimento de Jarbas Juarez sobre seu desejo de eliminar o estilo mineiro de pintar, herança do mestre Guignard e de seus discípulos. O depoimento manifesto desenvolvido sobre a frase célebre "Guignard está morto, descubramos nossos próprios caminhos!" foi a tônica de vários artigos de jornais da época (MORAIS, *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 13/12/1964).

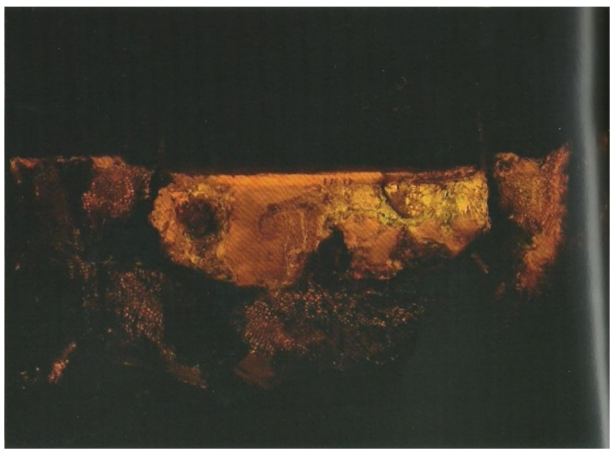
Apesar do impulso transformador, a estruturação compositiva da obra, demarcada tanto no título como na divisão por áreas, ainda a mantém em diálogo com a tradição. Revendo o título da obra sob o viés da obviedade da divisão em faixas verticais, podemos supor que há uma indagação sobre a natureza da arte, suscitando certa provocação à reflexão sobre um dos principais cânones da pintura, a divisão da tela por composição. Mas as divisões de Jarbas Juarez apresentam-se de forma assimétrica, sem estimular uma sequência, rompendo assim com a harmonia no olhar do observador. Passada a discussão entre abstracionismo e figurativismo entre os artistas brasileiros durante a década de 1950, a pintura gestual de *Composição em Preto nº1* deixa de ser somente uma reminiscência da abstração ao ser realizada com outras propostas visuais, como a configuração de espaços compositivos com texturas e materiais diversos.

---

[88] Jarbas Juarez foi selecionado para o 23º Salão Paranaense de Belas Artes, de 1966, com as pinturas *Composição Preta nº 1* e *Composição Díptica Preta*, ambas identificadas como "técnica mista". São obras resultantes de uma produção em série do artista que ele relata no livro "Jarbas Juarez. Depoimento", de 2003.

Experimentações com materiais agregados à pintura, remetendo à efemeridade ou ao reconhecimento dos mesmos com o popular e o incomum nas artes são aspectos que estiveram presentes também na obra de Geraldo de Souza. Este artista, nascido no interior de São Paulo, estabeleceu-se no circuito artístico de Campinas. Teve oito participações nos eventos estudados, tendo sido premiado duas vezes. De sua produção foram encontradas somente as duas obras analisadas a seguir, incorporadas aos acervos do MAP-BH e do MACC. Além do Salão Municipal de Belo Horizonte, esteve no 22º SPBA, ainda em 1965, com as pinturas (identificadas no catálogo como "técnica mista") *Narrativa vertical* e *Narrativa Horizontal*. Na IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967, foi selecionado para expor na sala geral de pintura do Brasil com *Narrativa E*.

FIGURA 16 – *Ocre Horizontal.* Geraldo de Souza. 1965. 79,7 x 110 cm. Tinta a óleo, linhagem e tecido sobre tela.



Fonte: Acervo MAP-BH. In. VIVAS, 2016.

Em *Ocre Horizontal*[89], selecionada para o XX SMBA-BH, de 1965, vemos "a sobreposição dos tons entre amarelos e marrons iluminados, texturas escurecidas como sulcos, erosões e rachaduras transmitem tons de ouro e, em contraste com o fundo de preto denso, exibe o alto e o baixo-relevo de algo que se desintegra" (VIVAS, 2016, p. 72).

[89] Infelizmente não tive acesso a esta obra no MAP-BH, o que me impossibilita de descrevê-la com maior profundidade.

FIGURA 17 – *Narrativa Vertical.* Geraldo de Souza. 1965. 110 x 80 cm. Colagem acrílica e óleo sobre tela.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, set. 2018.

No mesmo ano em que se inaugurava a sequencia dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, o artista participou, sendo contemplado por um prêmio aquisição ofertado pela Câmara Municipal da cidade. Na pintura *Narrativa Vertical*, o artista trabalhou com a pintura a óleo associada à acrílica com recortes de tecido agregado sobre tela. O formato retangular da obra associa-se diretamente à posição que sua visualidade demanda, ou seja, a verticalidade. Essa aparente obviedade, parece suscitar um dos grandes desafios da abstração perante o público leigo, ou seja, o da pergunta, vista por muitos como inconveniente, sobre qual é a posição certa de exposição da obra para o melhor olhar do observador.

A pintura foi executada em dois planos verticais sobrepostos, distintos pelo uso da textura, resultante da inserção de pedaços de tecido, na parte inferior. Na porção superior, o artista procedeu à cobertura da tela de forma densa e uniforme com a tinta a óleo preta. O que rompe esse aspecto de normalidade é um fio de tecido que, desfiado entre os trapos da parte inferior, parece ter sido repuxado ao encontro da curva da tela no chassi para assim se prender à pintura. É esse mesmo fio que leva o olhar a mergulhar na trama dos trapos sobrepostos, que parecem embebidos entre os empastes das tintas preta, marrom e vermelho vinho da porção inferior.

A problemática da inserção de materiais à pintura proposta por Geraldo de Souza dialoga com as produções tanto de João Osório quanto de Jarbas Juarez. No uso que faz da trama do tecido grosseiro, desfiado, agregado à tinta que o recolhe à tela, ao mesmo tempo em que o infiltra, remete às experimentações plásticas que João Osório fez com a aniagem. Já o

diálogo do artista com os pressupostos do campo da arte, ou seja, o posicionamento da tela e a definição da direção do olhar do observador expressos no título do trabalho, remetem à provocação de Jarbas Juarez em *Composição em Preto nº 1*. Ambos parecem querer demarcar a autonomia do campo da arte, ao definirem que suas produções se atêm simplesmente à forma e matéria enquanto conteúdo. São duas formas diferentes de aderir à produção abstrata: uma pela poética, a outra, pela obviedade que o olhar confirma.

Além de Geraldo de Souza e João Osório Brzezinski, que estiveram na IX edição da Bienal expondo pinturas matéricas, outro artista que dialogou com diferentes materiais agregados à pintura foi Ildeu Moreira. Das sete participações desse artista mineiro registradas, apenas uma ocorreu fora do circuito belorizontino, na IX Bienal de 1967, as outras foram nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte de 1965 a 1968. Vejamos primeiramente sua obra, selecionada para o XXI SMBA-BH, de 1966, que recebeu o prêmio de segundo lugar em pintura, intitulada *Alquimia Solar I.*

FIGURA 18 – *Alquimia Solar I*. Ildeu Moreira. 1966. 76,5 x 53,5 cm.



Fonte: Acervo Museu de Arte da Pampulha. Foto: Nelyane Santos, dez. 2013.

Nesta obra, os aspectos de materialidade são demarcados pela textura e formas que os materiais pigmentados adquiriram na superfície. O que aparenta ser empastes de tinta a óleo provavelmente é a liga metálica, declarada pelo artista, na etiqueta de inscrição, no verso da obra. O resultado plástico não traz características típicas do metal, como cor e brilho, mas no registro da técnica de outras obras do artista há recorrência da informação sobre o uso de ligas metálicas.

Remetendo à identificação de cores associadas ao sol, Ildeu Moreira contrasta o entorno de uma área com vermelho, laranja, ocre e amarelo, com outra em preto, marrom e azul bem escuro. A tela é coberta por massa irregular que reforça áreas de empastes e remete o aspecto de crateras, proporcionado por leves escavações arredondadas. A visualidade da obra traz associação direta ao título, trazendo ao observador a sensação de estar vendo uma porção do sol por uma luneta ou por imagens de satélite com suas labaredas de fogo, crateras vulcânicas e com o azul de escuridão tão intensa quanto a do universo ao redor.

Provavelmente Ildeu Moreira intencionou na adoção da liga metálica como base de preparação associar a materialidade da superfície texturizada com a poética do título, remetendo às camadas da superfície solar o enigma da prática da alquimia que modifica a composição de metais encontrados na natureza. A associação da superfície do sol com labaredas de fogo à época era comprovada não só pela sensação do calor, mas também pela divulgação de imagens científicas que eram disponibilizadas tanto em materiais impressos como na televisão.

Na trajetória do artista houve uma intensa pesquisa de experimentação com uso da liga metálica e com a temática da superfície solar em meados da década de 1960, o que pode ser verificado em seu site[90]. Uma das obras, denominada *Alquimia Solar II*, medindo 120x97 cm, datada de 1967, foi uma das que foram selecionadas para a IX Bienal de São Paulo de 1967[91]. No descritivo da técnica consta que é uma pintura feita com tinta a óleo, cimento, metal de liga e eucatex. Outras obras como *Abstrato Alquimia Solar-Vermelho*, de 1967, e *Alquimia Solar-Amarelo*, de 1969, demonstram que o artista continuou suas pesquisas que trazem um diálogo entre o gesto e o pictórico da abstração e o diálogo com a representação poética a partir da matéria. A figura evocada é o sol.

[90] http://www.ildeumoreira.com.br/main.html
[91] Além da consulta ao site do artista, tal informação pode também ser confirmada no Catálogo da IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967.

FIGURA 19 – *Alquimia Solar II*. Ildeu Moreira.1967. 120 x 97 cm.



Fonte: Acervo não identificado[92].

Há aproximações entre a produção de Ildeu Moreira e a de João Osório no uso da materialidade para expressar uma poética que é despertada na visualidade do observador e coaduna-se com os títulos, que reforçam as correlações entre imagem e poética da representação de um real intangível. Ao fornecerem ao público pistas de pensamento e interpretação para a visualidade de suas obras, demonstram que ainda estavam muito presos à necessidade de um tema, de uma mensagem, para traçarem assim uma comunicabilidade mais direta com o observador.

A referência à visualidade de formas celestes, solares e lunares nas obras de ambos os artistas pode estar ligada à cultura visual da época e aos símbolos reproduzidos na cultura de massa. É importante lembrar que, neste período, se propagava a divulgação de imagens de satélites pela reprodução fotográfica e também televisiva dos astros do universo, avanços tecnológicos que aproximavam cada vez mais o homem dos conhecimentos da astronomia.

Em depoimentos mais recentes, João Osório Brzezinski afirma que suas pesquisas com materiais dialogavam com as produções do italiano Alberto Burri (1915-1995) e do francês Jean Dubuffet (1901-1985) (CASILLO, 2002). Ambos os artistas empregaram materiais inusitados em suas pinturas. Na Europa, na segunda metade da década de 1940 e na década de 1950, a matéria começa a ser tratada em sua fenomenologia, como aspecto composicional da obra de arte. São aderidos materiais incomuns aos cânones artísticos, porém a forma final ainda é da pintura ou da escultura. O historiador da arte Giulio Carlo Argan (1992) ressalta que o mais importante na visualidade de Burri é considerar a matéria por si só, “a matéria

[92] http://www.ildeumoreira.com.br/obra.html, 22/08/2014.

permanece aquilo que é, mas passa do ínfimo ao supremo grau de valor; torna-se espaço e, portanto antítese da matéria, sem deixar de ser matéria" (ARGAN, 1992, p. 625). Já Jean Dubuffet abordou a matéria como realidade direta, integrando-a a linguagem da figuração. Segundo Argan (1992), este artista mantinha uma relação cognitivo-estrutural com a matéria como organismo autônomo e ao mesmo tempo pertencente a um sistema mais amplo.

Além desses dois artistas internacionais, o uso da materialidade inusitada em pinturas remete também à obra do italiano Enrico Baj (1924-2003) que, por meio da inserção de pequenos objetos completava suas figuras de feições grotescas. Ao analisar a obra de Jarbas Juarez, *Composição em Preto nº1*, Marília Andrés Ribeiro (1997) chama a atenção para esse possível diálogo entre os artistas baseado nas técnicas para explorar diferentes texturas. A obra de Baj foi vista pela primeira vez em Belo Horizonte em setembro de 1964, na mostra do grupo *Phases*[93], depois de ter passado pelo MAC-USP e pelo MAM-RJ.

Nesta passagem pela capital mineira, a exposição foi tema de reportagem do crítico de arte Olívio Tavares de Araújo que, ao explanar sobre a obra de Baj, destacou a existência da "junção de panos de colchão, pedaços de cortina, botões, medalhas, passamanarias, algodão moldado em relevo, etc, tudo de maneira totalmente a acentuar o grotesco dos objetos representados" na pintura deste artista (ARAÚJO, *Diário de Minas*, 22/09/1964).

Por ter passado anteriormente pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, podemos supor que a visualidade do grupo *Phases*, tão identificada pela história da arte como representante da abstração lírica, teve importante disseminação entre os artistas brasileiros. Mesmo sem a confirmação de que João Osório, Jarbas Juarez, Geraldo de Souza e Ildeu Moreira tenham visitado esta exposição, é importante lembrar que nos circuitos de arte, como afirmou Zanini (1983, p. 734), "as ideias e as imagens, sem dúvida, circulavam antes através de revistas especializadas". Além deste meio de divulgação, tais ideias circulavam também pelo registro da crítica jornalística, pelos catálogos e provavelmente no cotidiano informal das academias de arte do país. Nessas obras, há como elemento definidor da comunicação com o observador a materialidade, e a percepção de volume expandido da superfície da pintura como interface da fruição.

Um integrante do grupo Phases, Yo Yoshitome, japonês residente à época em São Paulo, esteve presente em apenas três dos eventos estudados, sendo que suas obras foram

[93] O grupo Phases foi um movimento de cunho internacionalista que pregava maior valorização do imaginário e da reflexão da realidade. Surgiu como uma revista em janeiro de 1954. O movimento era centralizado em Paris, apesar de ter se expandido por todo o continente europeu. Walter Zanini (diretor do MAC/USP na época) passou a fazer parte do grupo em 1961 e estabeleceu os contatos para trazer alguns artistas ao Brasil. Quatro artistas que na época residiam no Brasil foram indicados por ele para participarem da mostra no Brasil: Bin Kondo, Fernando Odriozola, Yo Yoshitome e Wesley Duke Lee (ZANINI, 1983).

incorporadas a três museus: MAC-USP, MAP-BH e MACC. No período estudado, Yoshitome participou da VII Bienal Internacional de São Paulo, do XX SMBA-BH, em 1965 e II SACC, em 1967. Mesmo contando com pouca participação, é importante analisarmos aqui a sua produção, pois esta é emblemática para entendermos a circulação da visualidade da abstração lírica e para refletirmos sobre os tensionamentos entre a subjetividade do artista e seu desejo de comunicação com o público, iniciando a inserção numa poética de mensagens contestatórias.

Apesar de serem reconhecidas imediatamente como pinturas abstratas, suas obras não se desvinculam do uso de figuras que, mesmo sem relação direta com o real, insinuam representações ao expectador mais atento. Na VII Bienal Internacional de São Paulo, de 1963, Yo Yoshitome marcou presença com uma série de cinco pinturas com titulação *Energia*, numeradas sequencialmente. A obra *Energia I* foi adquirida pelo MAC-USP[94]. Na ocasião desta Bienal, o então diretor do MAC-USP, Walter Zanini, indicou a uma comissão vinculada ao recém-criado Museu a aquisição de mais onze obras, além da pintura de Yo Yoshitome. A comissão deu parecer favorável à aquisição, argumentando para o reitor Antônio da Gama e Silva, em correspondência, sobre a importância de se adquirir as obras para enriquecer o patrimônio do Museu.

FIGURA 20 – *Energia I.* Yo Yoshitome. 1963. 122 x 200 cm. Óleo e areia sobre madeira.



Fonte: Acervo MAC-USP. Foto institucional MAC-USP.

A materialidade que irrompe da pintura infelizmente não é perceptível na fotografia da obra. Nem mesmo o observador afastado a mais de um metro de distância consegue perceber. A aproximação modifica sobremaneira a visualidade da obra, levando o observador ao encantamento com a minúcia das pinceladas sinuosas em tons de preto e vermelho. A volumetria ocasionada pelo empaste da tinta misturada com areia reforça o contraste entre o preto e o vermelho. A areia deixa transparecer pequenos pontos de brilho ao longo das áreas

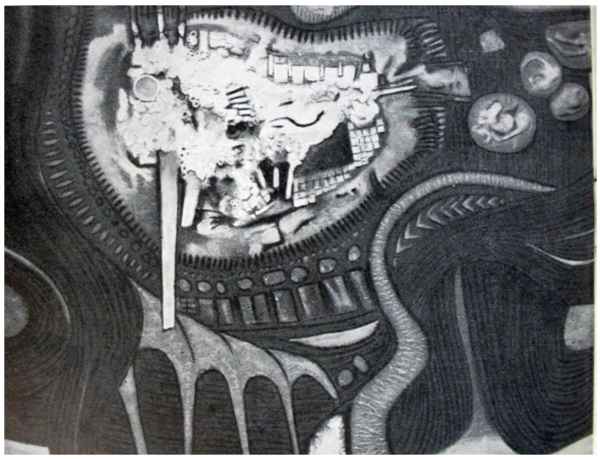
[94] Documentos consultados na Seção de Catalogação e Documentação do Acervo Artístico do MAC-USP.

em preto. Em traços finos o artista aplicou algumas pinceladas de amarelo. Também imperceptível na fotografia, demandando aproximação do observador diante da obra, o amarelo contorna o vermelho em pontos de encontro com o preto que precisam de contraste, já que o vermelho também é muito escuro.

A grande figura centralizada no quadro não traz menção direta a alguma representação do real, porém insinua formas de máquinas e engrenagens que são reforçadas pela cor, um azul acinzentado semelhante às superfícies metálicas. O título talvez leve o observador a tentar confirmar suas impressões ao associar forma e matéria à energia que se libera. O inusitado da matéria adotada, a areia, e as diferenças de visualidade de acordo com a posição do observador, veremos, será marcante na produção do artista.

Por sua participação na mostra do Grupo Phases, em 1964, há o registro em catálogo de uma série de quatro pinturas a óleo intituladas *Dramaturgia* numeradas sequencialmente do um ao quatro, com diferentes dimensões, sem o registro da técnica. Uma delas ilustrou o catálogo, mas não foi precisamente identificada. Sem o registro em cores, a observação se limita às formas que dialogam tanto com figuras orgânicas viscerais e, novamente, máquinas com suas engrenagens expostas.

FIGURA 21 – *Dramaturgia*. Yo Yoshitome. 1964.



Fonte: Catálogo exposição Grupo Phases, 1964.

Na continuidade do uso da palavra *Dramaturgia* como título, Yo Yoshitome apresentou no XX SMBA-BH, de 1965, três pinturas numeradas sequencialmente. Neste evento foi selecionado e premiado, em primeiro lugar de pintura, pela obra *Dramaturgia II.*

FIGURA 22 – *Dramaturgia II*. Yo Yoshitome. 1965. 119 x 143,2cm.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto: Nelyane Santos, ago. 2013.

A pintura a óleo sobre tela possui fundo branco, com traços retilíneos leves que demarcam áreas retangulares. As cores predominantes são azul, preto, vermelho, amarelo e magenta. Há uma área com pintura prateada que não fica nítida em fotografias e passa imperceptível ao observador dependendo da posição que ocupa. Mais uma vez, comprova-se a distinção do olhar para visualização da obra como traço marcante nas pinturas do artista.

Com associação clara à abstração em seu conjunto, a obra nos convida a observar os detalhes de maneira aproximada, surpreendendo na descoberta de figuras indecifráveis, com cores vibrantes em formas que se repetem: umas similares a um bico de animal ou a um bico de pena, quadrados que comportam outros quadrados, círculos que se assemelham a gemas, formas orgânicas que remetem à visão microscópica de óvulos e embriões. Em sua descrição da obra, Rodrigo Vivas (2012) associou as formas com bico triangular centrada por círculo e um traço fino a pequenas embarcações. No centro da tela, na parte superior, há um semicírculo na cor vermelha, com frisos preto e branco, que chama a atenção do observador para a demarcação de um eixo que divide assimetricamente a ocupação das formas no espaço em branco.

FIGURA 24 – Dramaturgia II. Yo Yoshitome. 1965. Detalhe da área central na parte inferior.119 x 143,2 cm.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto: Nelyane Santos, ago. 2013.

A palavra "dramaturgia" foi recorrente na titulação das obras de Yo Yoshitome, o que levou muitos críticos da época a associá-las a teatralidade. Em breve texto sobre as duas obras pertencentes ao acervo do MAC-USP, esse aspecto foi abordado: "O dramatismo barroco de Yoshitome desenvolve uma pintura sensual de grandes dimensões, uma explosão mágica de imagens cromáticas, grandeza e dor nas evocações da guerra"[95].

Na ficha de identificação da obra no acervo do MAP-BH encontramos o seguinte texto: "Abstração lírica ligada ao surrealismo onde cada elemento é uma gema ornamental de alto poder hipnótico. É uma síntese combinatória de extrema complexidade, nascida do confronto e da dissociação quase molecular de diversas tramas lendárias"[96]. A interpretação do MAC-USP referente à "grandeza e dor nas evocações da guerra" associa-se à biografia do artista, que presenciou a Segunda Guerra Mundial no Japão. Já a interpretação do MAP-BH, que vincula algumas figuras da obra a um "alto poder hipnótico", é carregada de subjetividade. Mas *Dramaturgia II* independente do conhecimento da biografia do artista e a qual corrente estilística ele foi associado em sua época. Transmite mensagens pela profusão de cores e formas distintas. Sua visualidade, dependendo da posição e atenção do observador, suscita a captação de formas características de organismos vivos e de energias magnéticas e cósmicas que o olho humano não é capaz de absorver diretamente.

Em 1966, no II SACC, Yo Yoshitome recebeu o Prêmio Câmara Municipal de Campinas, pela obra *Dramaturgia I*.

---

[95] Textos produzidos sob a coordenação de Daisy Peccinini. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/*Phases*/japoneses.html>. Acessado em 14 out. 2013.
[96] Acervo documental CEDOC/MAP, pasta do artista.

FIGURA 26 – *Dramaturgia I*. Yo Yoshitome. 1966. 121 x 148 cm.



Fonte: Acervo MACC. In SUNEGA, 2006, p. 72.

Utilizando praticamente a mesma paleta de cores de *Dramaturgia II*, o artista concentrou todas as formas e figuras ao centro da tela, novamente demarcada por um semicírculo na parte superior. Ao contrário da obra pertencente ao MAP-BH, que espalha a visualidade pelas cores e assimetria, *Dramaturgia I* chama a atenção do observador para o centro da tela, onde convergem três pontos: o semicírculo superior já citado, o centro com um círculo claro encimando uma abertura em preto, e as feições orgânicas de vísceras expostas em magenta na parte inferior. O círculo bem ao centro da tela parece cair sobre uma superfície fluida espalhando ondas para os lados.

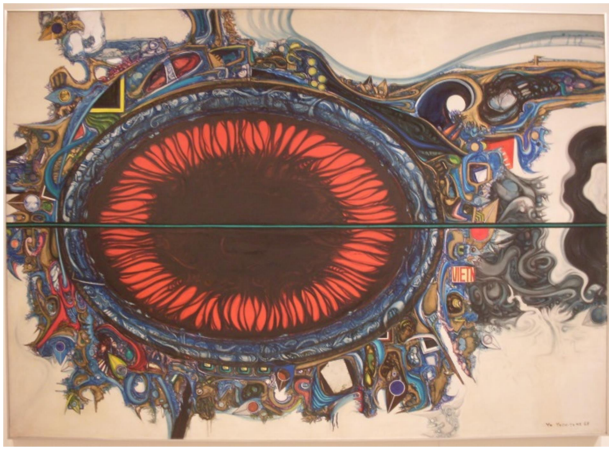
Nesta obra não é só a biografia do artista que chama a atenção do observador para a sensação de um território de guerra, de devastação. A palavra "Vietña", colada no eixo central, mais a direita, na parte superior, remonta ao conflito desigual entre a então maior potência econômica do planeta, os Estados Unidos, e um país asiático, que mesmo com tantas fragilidades resistiu aos ataques bélicos.

A profusão de cores que dão margem ao aspecto decorativo na produção de Yoshitome foi associada à percepção catastrófica da mensagem inserida na interpretação de Rodrigo Vivas.

> Um aspecto inusitado da obra de Yo Yoshitome é que quando vista à distância, produz um efeito decorativo. Mas, assim como ocorreu com as promessas "modernas" para a utilização pacífica das conquistas tecnológicas e científicas, é necessário se aproximar mais da pintura de Yoshitome e produzir um olhar mais atento. A disposição de cores harmônicas esconde o horror de imagens que são absorvidas pela estrutura orgânica preenchida por vísceras. (VIVAS *apud* SUNEGA, 2006, p. 51).

A harmonia e a aspiração à tranquilidade do aspecto decorativo, então evocadas ao primeiro olhar, são tensionadas com o significado da palavra "Vietnã" que, ao ser decifrada, mergulha o observador imediatamente à sensação de caos e de horror da guerra. Repetindo tal estratégia, Yoshitome reforça sua mensagem contestatória e de denúncia numa obra datada de 1967, pertencente ao acervo MAC-USP. A pintura *Drama 3*[97] tem conformação simétrica na horizontal dividida por uma linha em verde. Assim como as duas anteriores que possuem o centro demarcado pela presença de círculos ou semicírculos, nessa o círculo é repartido exatamente ao meio.

FIGURA 27 – *Drama 3*. Yo Yoshitome. 1967. 140,5 x 200 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo MAC-USP. Foto: Nelyane Santos, jan. 2014[98]

Utilizando-se mais uma vez da preponderância das cores azul, vermelho e preto, Yoshitome distribuiu ao longo da tela suas formas com bicos que circundam uma figura oval, que associa-se a um útero com suas várias camadas. Internamente, esse organismo é circundado por ramificações semelhantes a micélios nas cores vermelho e preto e externamente por camadas de azul e preto que o contornam como anéis. Mas a associação com a origem da vida uterina é logo tensionada mais uma vez com a imersão do observador no significado trazido pela palavra "Vietnã" colada em meio às figuras repetitivas e indecifráveis de colorido intenso. A grande forma oval transforma-se diante do olhar mais atento. Circundada por necroses e vísceras, a pintura passa a remeter à explosão de uma grande bomba que, ao se deparar com o chão, proporciona um núcleo circular que espalha destroços de forma quase

[97] Esta obra passou a pertencer ao acervo do MAC-USP após a exposição do Grupo Austral do Movimento Phases, realizada de 12/04/1967 a 11/05/1967 na sede do MAC-USP Ibirapuera, informação prestada pela Seção de Catalogação e Documentação, Divisão Técnico-científica de Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Há no mesmo setor documento na pasta do artista que trata-se de parecer com indicação de aquisição da obra no valor de NCr$ 1000 (mil cruzeiros novos), datado de 1967.

[98] Fotografia realizada durante a exposição "Por um museu público – Tributo a Walter Zanini" Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/zanini/home.htm>. Acesso em:10/01/2020.

homogênea em termos de espaço e projeção. Yoshitome opera com cores e formas a partir de sensações múltiplas, que podem tomar o observador diante da contemplação de suas obras.

FIGURA 26 - *Drama 3*. Yo Yoshitome. 1967

a) b)



Legenda: a) Detalhe, em destaque a colagem da palavra "Vietnã" e a assinatura do artista seguida de data.
b) Detalhe, cores e formas semelhantes as outras produções do artista.
Fonte: Acervo MAC-USP. Foto Nelyane Santos, jan. 2014

Ao compararmos esses cinco artistas, que circularam entre os salões ao longo da década de 1960, percebemos o diálogo com as tendências de rompimento com as técnicas tradicionais da pintura, ao fazerem uso de materiais diversificados em colagens e técnicas pictóricas de maior profusão de formas, texturas e gestos. O interesse dos artistas e os problemas artísticos enfrentados concentram-se na "materialidade da pintura" e "problematização do suporte" em diálogo com os questionamentos acerca dos cânones relacionados aos materiais pictóricos (VIVAS, 2016, p. 72).

A diferença principal entre os artistas é a de que, enquanto Jarbas Juarez e Geraldo de Souza utilizam-se da matéria como impacto visual, transformando-a quase num tema específico para a pintura enquanto categoria artística, já que "composição", "vertical" e "horizontal" são utilizados nos títulos como forma de delimitar o tema à matéria da pintura, João Osório Brzezinski, Ildeu Moreira e Yo Yoshitome utilizam-se da matéria como poética da visualidade, como expressão de uma comunicação lírica.

Ao discorrer sobre a obra de João Osório, Rodrigo Vivas chama atenção para um aspecto que também está presente em Ildeu Moreira e Yo Yoshitome:

> Percebe-se, portanto, no próprio artista, sua necessidade de referência a uma estrutura ainda permeada pela narrativa e vinculada a aspectos do real, mesmo que as formas estejam propensas à disposição na superfície bidimensional, há ainda entre elas, um elo que as mantêm atreladas à

> realidade, um deles residente na própria concretude dos materiais acrescentados. Mesmo com a participação de caracteres abstratos, seu trabalho não é uma oposição clara à figuração. (VIVAS, 2016, p. 73)

O diálogo que os três artistas citados estabelecem entre a visualidade e a poética dos títulos nos leva a crer que eles consideravam a necessidade de estabelecer na pintura abstrata alguma forma de comunicabilidade com o observador que fosse além dos sentidos próprios à arte, relativos às técnicas e teorias do campo. Ressalta-se daí o desejo comum de comunicação do artista com o público que havia à época, mesmo que em formas e matérias que conjugavam sentidos subjetivos expressos nas produções abstratas.

3.2. Desenhos e Gravuras em novas formas

Nos acervos consultados foram encontrados apenas quarenta e um desenhos, e destes, 21 foram analisados. Entre os artistas com maior número de participações e obras encontradas estão Helena Wong e o já mencionado João Osório Brzezinski[99].

Em 1963, Helena Wong participou da VII Bienal de São Paulo, apresentando 5 desenhos, identificados como de técnica mista e intitulados *Desenhos*, seguido de numeração sequenciada de um a cinco. No mesmo ano, a artista participou da I Exposição do Jovem Desenho Nacional, mostra itinerante organizada por Walter Zanini, do MAC-USP. Esta exposição foi aberta na FAAP em São Paulo em setembro de 1963, passou por Campinas, em dezembro do mesmo ano, chegando à Belo Horizonte em janeiro e finalizando no Paraná em junho de 1964. O MAC-USP possui a obra *Desenho I*, sendo identificada sua origem como Prêmio Aquisição no I Jovem Desenho Nacional. A produção da artista na época mantinha a mesma técnica e proposta visual semelhante, por isso acredita-se que as obras que foram selecionadas para compor a Bienal apresentem as mesmas características das obras apresentadas a seguir.

[99] Outra artista de destaque à época pelas tentativas de inovação técnica é a mineira Sara Ávila. Ela teve treze participações entre os cinco eventos estudados de 1963 a 1968, mas foi premiada apenas três vezes. Talvez por isso suas obras não estejam presentes nos acervos pesquisados, sendo encontrada apenas em um, no Museu de Arte da Pampulha, o tríptico *Os Visitantes*, premiado em desenho no XXII SMBA-BH, em 1967. É importante notar que ela se inscrevia na categoria desenho, mas a técnica tinha procedimentos reconhecidos como monotipia e ainda recortes sobre suporte rígido.

FIGURA 30 – *Desenho 1*. Helena Wong. 1963. 67,9 x 99,9 cm. Nanquim sobre papel



Fonte: Acervo MAC-USP. Foto Nelyane Santos Jul. 2019

Trata-se de uma composição com tracejados sobrepostos, alinhados ao centro, deixando as bordas do papel aparentes, sem cobertura. A posição do observador influencia na visualidade da obra, já que somente de muito perto percebe-se que são pequenos tracejados. À distância, o conjunto oferece a visão de nuvem, de plumas flutuantes, uma suavidade que por não direcionar o olhar deixa o observador livre para associar a obra a qualquer coisa que se movimente com leveza.

Em 1964, a artista participou do 21º SPBA, com a obra *Interlúdio*, recebendo o prêmio aquisição Universidade do Paraná.

FIGURA 31 – *Interlúdio*. Helena Wong. 1964. 70 x 99. Nanquim, aguada, guache e grafite.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto Institucional.

Neste desenho a composição reserva todo o gestual abstrato ao centro horizontal do suporte. A concentração dos traços desloca-se da esquerda para a direita, existindo maior área de suporte aparente no lado direito, com amplo espaço livre. O gestual é de pequenos traços sobrepostos, trespassados, com áreas de maior concentração, deixando nítidas formas

quadriculadas e áreas de menor concentração de traços mais espaçados. Helena Wong aparentemente fez uso de caneta de nanquim muito fina. Além destes tracejados há áreas de aguadas na cor cinza e branco. Nestas últimas a nitidez está comprometida pela falta de contraste com o papel que encontra-se bastante escurecido por causa de degradação.

Em 1965, Helena Wong foi selecionada para a mostra do XX SMBA-BH, mas não foi premiada. As obras expostas foram *Desconhecido I*, *II* e *III*, sendo que estas duas últimas pertencem ao acervo do MAP-BH, não se sabe se por doação espontânea da artista, ou simplesmente por não ter reivindicado devolução após o encerramento do evento.

FIGURA 32 – *Desconhecido II*. Helena Wong. 1965. 60 x 79,5 cm. Nanquim e aquarela sobre papel.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Mar. 2019

FIGURA 33 – *Desconhecido III*. Helena Wong. 1965. 79,9 x 59,9 cm. Nanquim e aquarela sobre papel.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Mar. 2019

A abstração foi dominante na produção de Helena Wong de meados da década de 1950 a meados de 1960. Nos desenhos que foram encontrados percebe-se a experimentação da artista em torno do gestual gráfico. Massas de cor se associam à sequência de pequenos traços uniformes, porém de ritmo inconstante, sobrepostos ou distribuídos lado a lado, gerando um efeito de ocupação do espaço em sombras que espreitam as nuvens de cores amenas ao redor (branco, bege e marrom claro). Sobre a liberdade gestual de Helena Wong, Fernando Velloso explica que,

> Os personagens e os objetos que ela jamais teve interesse em caracterizar como tais, são propositalmente deformados e transformados em proveito da pintura em si e da função plástica desejada. Busca a destruição para erigir sua obra a partir dos escombros por ela mesma produzidos. Transita com liberdade pelos temas com os quais convive em seu cotidiano, buscando extrair dos mesmos um significado poético capaz de expressar suas emoções. Sua obra é repleta de reminiscências, de sonhos, de fantasias e inquietações que ela reúne e mescla com sua visão da realidade. (MON, 2005, p. 13).

Assim como Fernando Velloso, outros artistas que conviveram com Helena Wong reconhecem em sua obra a marca de uma trajetória pessoal de perseverança marcada por forte subjetividade, reconhecida à época como adepta do informalismo. A artista tinha uma doença degenerativa adquirida na infância que aos poucos limitava sua mobilidade física.

A demarcação do gestual por grafismos esteve presente também nos desenhos de João Osório Brzezinski. Além das pinturas, o artista participava dos eventos de concorrência

artística na década de 1960 com desenhos, utilizando diferentes técnicas. Nesta categoria, participou em 1967 da IX Bienal de São Paulo, do III SACC, do 24º SPBA e do IV SAMDF. Desses, apenas a obra exposta no III SACC, que recebeu o Prêmio da Secretaria de Educação e Cultura, com a grande medalha de bronze, foi encontrada. Trata-se do *Desenho LXIX*. Atualmente, encontra-se emoldurado com fechamento posterior em Eucatex e frontal em vidro, o que lhe proporcionou acelerada acidificação do papel, com escurecimento, e manchas variadas (provavelmente decorrentes da ação de fungos e umidade).

FIGURA 34 – *Desenho LXIX*. João Osório Brzezinski. 1967. 58 x 79 cm. Aquarela, pastel e caneta esferográfica sobre papel.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

Pelo registro da participação deste artista nos cinco eventos estudados, de 1964 a 1968, percebe-se que alternou desenhos e pinturas, sendo que sua produção gráfica foi sempre marcada pela titulação *Desenho* seguida de numeração romana. Enquanto na pintura suas experimentações traziam materiais inusitados agregados às telas, no desenho João Osório tentava inovar com o uso do grafismo, ocupando espaços no papel com letras e riscos contínuos ao invés da ocupação por formas e cores.

No texto com a cronologia de sua produção, presente no catálogo de exposição retrospectiva realizada no Museu de Arte do Paraná consta que,

> No desenho, a comunicação visual se apoia em elementos de representação verbal: letras, palavras e frases decompostas, dos quais o artista se apropria apenas da estrutura formal – linhas e movimento – para compor a obra. A imagem resultante é desprovida de qualquer conteúdo ou significação. Na sequência, o tratamento formal se associa ao conceitual. (GOV. EST. PR, 1992, p. 8)

Mas há também a conformação de palavras nítidas que, embora com sentido imediato, não trazem chaves de interpretação para a visualidade da obra em si. Exemplo disso é a presença das palavras “chuta”, “eis” e “cabelo” no *Desenho XV* ilustrado a seguir, pelo qual o artista recebeu o Prêmio Biblioteca Pública do Paraná no 25º Salão Paranaense, de 1968.

FIGURA 35 - *Desenho XV*. João Osório Brzezinski.1967. 70 x 91 cm. Lápis cera, aguada de nogueira e esferográfica sobre papel.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto institucional.

O desenho apresenta outras grafias que são indecifráveis pela caligrafia cursiva ou pela sobreposição de massas de cor. O preenchimento do espaço por cores é feito com marrom esverdeado. A data e assinatura são empreendidas pelo artista como se fizessem parte do gestual caligráfico. “J. Osório” e “67” encontram-se abaixo do traço horizontal que corta a letra T e continua sem corte na demarcação do suporte do desenho. Os escritos do lado esquerdo foram feitos com caneta esferográfica preta, enquanto os do lado direito na parte inferior foram feitos com caneta esferográfica vermelha. As áreas de cor verde amarronzado foram identificadas pelo setor de acervo do MAC-PR como aguada de nogueira e encontram-se margeadas pelo lápis de cera preto utilizado na grafia da palavra “chuta”. O lado esquerdo superior tem área com inscrições contornada por aguadas mais transparentes e esfumaçado de giz.

A caligrafia do artista é o traço mais marcante da obra. A curiosidade do espectador é atiçada pela decifração do texto. Teria algum sentido, alguma ligação entre o texto e as palavras em destaque? João Osório dizia preencher os espaços vazios com a caligrafia como estratégia de composição, sem o intuito de evocar sentidos. Não utilizava textos que trouxessem referências simbólicas. O intuito era apenas o de ocupar com a escrita, enquanto forma gestual. Por isso, são muitas vezes ilegíveis. (GOV. EST. PR, 1992).

Foram encontradas 70 gravuras nos acervos consultados (MAC-PR, MAP-BH, MAC-USP, MAM-SP, MACC, MUN-DF[100], MON). Desse total, analisei presencialmente 29 gravuras, sendo que destas, 11 são produções de 5 artistas abstratos e estiveram mais frequentes entre os cinco eventos estudados. São eles: Hans Suliman Grudzinski (5 participações e 2 obras encontradas), José Assumpção Souza (11 participações e 4 obras encontradas), Moacyr de Vicentis Rocha (6 participações e 3 obras encontradas) e Vera Guerra Chaves Barcellos (11 participações e 2 obras encontradas).

A artista Izar do Amaral Berlink teve 10 participações e apenas uma obra encontrada, o que inviabilizou a análise comparativa de sua produção à época. Em 1963, esteve presente na VII Bienal, no 20º SPBA e no XVIII SMB-BH. Em 1964, novamente esteve no Salão de Belo Horizonte e no Salão Paranaense, onde recebeu a Medalha de Bronze. No ano seguinte participou do II SAMDF, do I SACC e do 22º SPBA. Em 1966, não há registros de participação, sendo que em 1967, expôs na IX Bienal e no III SACC, onde recebeu o Prêmio "Sears, Roebuck S.A." – pequena medalha de bronze. No I SACC Izar Berlinck fez parte do júri de seleção. O Art. 9º do regulamento informava que "os membros da Comissão Organizadora e de Seleção serão considerados '*Hors Concours*"'. Ou seja, quem estivesse na organização ou no júri poderia expor sua obra sem ter que competir com os demais, tendo reconhecimento prévio entre os pares. Foi sob esta prerrogativa que Izar Berlinck pode participar em duas funções no Salão, tanto como jurada quanto como expositora.

Hans Suliman Grudzinski participou em duas edições do SPBA, em 1966 e 1967; da IX Bienal, do XXI SMBA-BH e II SACC, ambos em 1966, sendo que nestes dois foi premiado e teve suas obras adquiridas. Esse artista, de origem sérvia, veio para o Brasil em 1947, fixando-se em Mauá-SP. Seu contato com a gravura iniciou-se em 1959 na Faculdade Armando Alvares Penteado – FAAP e se aperfeiçoou sob a orientação de Lívio Abramo. Ao longo da década de 1960 desenvolveu seu trabalho de gravurista com as técnicas da água-tinta, água-forte e ponta seca, sendo reconhecido com participações e premiações em diversos eventos artísticos nacionais e internacionais.

Com a gravura *Penteando-se*, Hans Grudzinski participou do II SACC, de 1966, recebendo o Prêmio Correio Popular – grande medalha de ouro em gravura.

[100] Edith Behring esteve no II SAMDF, em 1965, apresentando três gravuras. Na ocasião ela recebeu o Prêmio Nacional de Brasília. Há no acervo do MUN-DF uma gravura assinada e datada de 1964 que provavelmente foi adquirida pela FCDF em função da premiação no evento. Trata-se de uma gravura em metal sobre papel, com cores escuras que nuançam entre o verde e o marrom. Aqui ela não foi analisada, pois, além da falta de confirmação sobre a origem da obra estar ligada ao Salão, sua frequência nos eventos estudados foi baixa, participando além do SAMDF somente da IX Bienal de 1967.

FIGURA 36 – *Penteando-se*. Hans Suliman Grudzinski. 1965. 42,5 x 44,5 cm. Gravura em metal sobre papel.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

Trata-se de uma composição abstrata onde os contrastes entre o escuro da impressão de tinta mais concentrada e o claro da transparência sobre o papel oferecem formas sinuosas que amenizam o detalhamento das ranhuras e reentrâncias do metal sobre o papel. O título convida o observador à tentativa de visualização de uma cena, mas o que se vê é a expressão artística, no gesto e na técnica, sem qualquer vinculação direta com o real reivindicado.

Já na gravura *O Anoitecer da Aldeia*, o artista é mais direto na tentativa de estabelecer comunicação figurativa com o observador.

FIGURA 37 – *O Anoitecer da Aldeia.* Hans Suliman Grudzinski. 1966. 52 x 66,5 cm. Gravura em metal sobre papel.



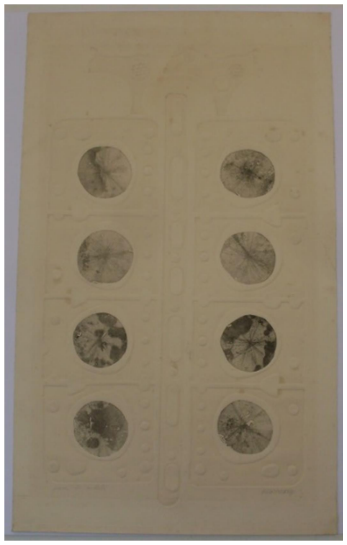
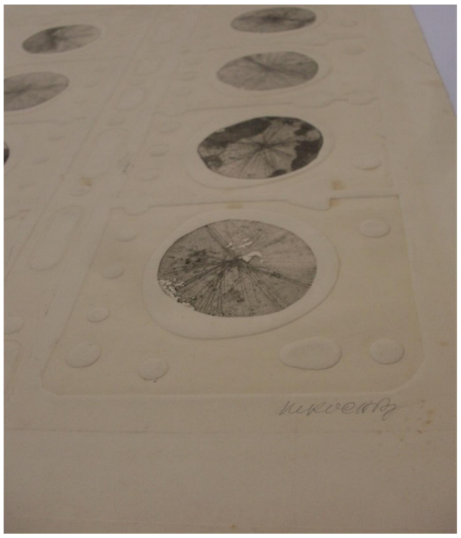
Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Mar. 2019.

Sete figuras humanas estão dispostas em círculo, como se brincassem numa ciranda na captura de um balão jogado para o alto. Do lado direito no canto superior, subentende-se a presença da Lua noturna, como se proporcionasse a claridade mínima às personagens da cena.

Há aspectos de abstração e de figuração empreendidos em diálogo direto com o título, sobressaltando as feições técnicas de impressão gráfica, onde os sulcos e ranhuras do metal fazem parte da conformação dos elementos da cena. Percebe-se que, nesta obra, Hans Grudzinski aproxima-se do lirismo de obras abstratas que reivindicam a representação de cenas, sentimentos, impressões, como vimos nas pinturas, não deixando de lado a flexibilidade própria da valorização da subjetividade tanto do artista quanto do observador.

Moacyr de Vicentis Rocha participou das edições do SMBA-BH de 1963 a 1965; do SPBA de 1965 e 1966, e do I SACC, em 1965. Importa destacar aqui as obras do artista premiadas e adquiridas no XX Salão Municipal de Belas Artes e no 22º Salão Paranaense de Belas Artes, ambos em 1965, que renderam ao artista o Prêmio Aquisição Casa Guanabara e o Prêmio Codepar, respectivamente. Estas gravuras trazem como tema a poética da lua e as feições artísticas que dialogam com a abstração que se revela na mensagem do título, assim como vimos em algumas pinturas matéricas.

FIGURA 38 - *Fases da Lua*. Moacyr de Vicentis Rocha. 1965. 49,6 x 66,5 cm. Gravura em metal sobre papel.

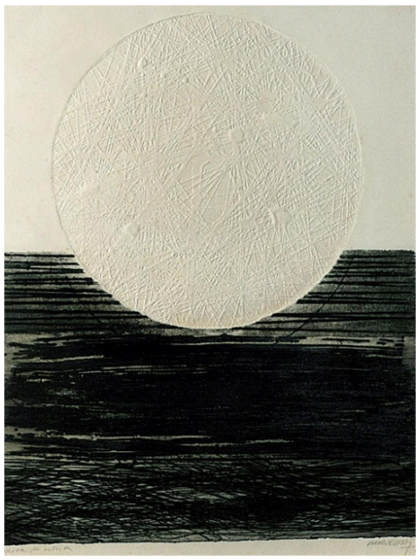
a)  b) 

Legenda: a) Visão da obra completa
b) Detalhe da obra com a volumetria resultante da impressão.
Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Mar. 2019.

A gravura *Fases da* Lua apresenta composição linear, com disposição na vertical e simetria entre as figuras gravadas em cores e as figuras resultantes dos relevos empreendidos no papel durante a impressão. A mensagem é diretamente vinculada ao título, embora as figuras evoquem apenas círculos dispostos ordenadamente.

Em 1965 participou do 22º SPBA apresentando três gravuras: *Vegetação*, *Lua Cheia* e *Marítima*. O MAC-PR possui uma obra do artista sem a referência de data e título, porém, pelas características, a instituição acredita que trata-se de uma das obras que foram selecionadas neste Salão, e o mais condizente é que seja *Lua Cheia.*

FIGURA 40 – *Sem título*. Moacyr de Vicentis Rocha 1965. 49,6 x 30,5 cm. Água-forte e água-tinta sobre papel.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto institucional.

Com composição linear, a obra registrada como *Sem título* mas que, provavelmente, trata-se de *Lua Cheia* traz ao observador a visão do astro noturno visto na linha do horizonte. Entre montanhas ou oceanos, o clarão da Lua se ascende para o encantamento de quem a aprecia detidamente. E esta apreciação é reverenciada pelo artista que, na conformação de linhas perpassadas por pequenos círculos em altos e baixos relevos, chama a atenção para as irregularidades da superfície da Lua, quando vista com auxílio de uma luneta ou mesmo aos olhos dos mais atentos. A compreensão do observador é direta quando se associa título e visualidade. Mas o artista tenta tensionar a representação do real utilizando técnicas da gravura que valorizam sua fatura na disposição de contrastes entre luz e sombra e altos e baixos relevos.

O diálogo dos artistas João Osório Brzezinski e Ildeu Moreira em suas pinturas, e dos gravuristas Hans Suliman e Moacyr Rocha se estabelece independente do uso que fazem de diferentes categorias artísticas. A fascinação pelos astros, como vimos no caso da Lua, leva-os a experimentações com novos materiais ou com diferentes formas de proceder com técnicas tradicionais.

Em suas onze participações nos cinco eventos estudados, de 1963 a 1968, José Assumpção Souza foi premiado cinco vezes, sendo que destas ocasiões foram incorporadas aos acervos dos museus quatro obras. Em 1966 concentram-se três premiações: no 23º SPBA, com *Gravura I*, recebendo o prêmio Móveis Cimo; o II SACC com *Gravura II*, com o prêmio Fundação Ferruccio Celani e o XXI SMBA, com *Gravura (Sem título)* que recebeu o 1º lugar

da categoria. Em 1968, ainda foi premiado no 25º Salão Paranaense, com a obra *Ninfas*, recebendo o prêmio Atelier Livre de Gravura Poty Lazzaratto.

FIGURA 39– Gravura II. José Assumpção Souza. 1966. 44 x 33 cm. Gravura em metal sobre papel.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

A obra *Gravura II*, incorporada ao acervo do MACC, na ocasião do II SAC, DE 1966, traz uma composição abstrata com cores escuras que variam do preto ao sépia. A disposição das cores gera contrastes demarcando os contornos de formas sinuosas, deixando impressas na gravura as marcas da matriz, com veios e ranhuras salientes.

Com produção similar, José Assumpção Souza participou do XXI SMBA-BH e do 23º SPBA, em 1966. Utilizando-se novamente do preto e da sépia, a partir da sobreposição de massas dessas cores, imprimiu à sua gravura cores que variaram também do ocre ao marrom esverdeado. Em áreas de menor concentração de cores, o branco do papel incorpora apenas as marcas da matriz utilizada na impressão.

FIGURA 40 – Comparação entre as gravuras de José Assumpção Souza apresentadas em 1966.

a)  b) 

Legenda: a) Sem título. 57,7 x 46,2 cm. Gravura em metal sobre papel.

b) *Gravura I*. *Sem título*. 42 x 32 cm. Água-forte e água-tinta sobre papel.

Fonte: a) Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Jan. 2014 b) Acervo MAC-PR. Foto institucional

O artista imprime nas cores ocre, sépia e preto formas sinuosas sobrepostas. Utilizando-se da transparência ou da concentração da tinta sobre o papel, José Assumpção destaca às reentrâncias do metal, as ranhuras e texturas que registram a percepção matérica do processo de gravação. Assim, o artista valoriza o ofício do gravador, que tem em suas várias etapas a manufatura como criação da gravura como meio expressivo.

A reprodutibilidade da gravura oferece ao artista a possibilidade de distribuí-la quantas vezes quiser. No caso dessas, José Assumpção Souza fez 10 cópias, o que é indicado nas inscrições da cópia do MAP-BH como sendo a 2/10 e a do MAC-PR a 3/10. No regulamento para inscrição no XXI SMBA-BH e no 23º SPBA não havia indicação de que as obras enviadas tivessem que ser inéditas. Por esta razão, o artista não incorreu em erro enviando cópias da mesma matriz para dois eventos competitivos distintos. As inscrições para o Salão em Belo Horizonte foram realizadas até o dia 21 de novembro de 1966 e a mostra foi inaugurada em 12 de dezembro. No caso do Salão realizado em Curitiba, as inscrições encerraram-se em 12 de novembro e a mostra foi aberta em 1º de dezembro. Ou seja, estava claro para o artista o risco de as reproduções serem selecionadas e expostas nos dois eventos concomitantemente.

A artista Vera Guerra Chaves Barcellos participou de onze eventos, apresentando gravuras e desenhos. Desses, foi premiada quatro vezes, mas teve somente duas de suas obras incorporadas e encontradas nos museus visitados. Trata-se de duas gravuras analisadas aqui sob a ótica da abstração que pretende estabelecer comunicação com o observador a partir do título, mediando a subjetividade e sensibilidade.

No XX SMBA-BH, de 1965, Vera foi classificada como primeiro lugar em gravura com a obra *Cativeiro e Liberdade*.

FIGURA 41 - *Cativeiro e Liberdade*. Vera Guerra Chaves Barcellos. 1965. 75,2 x 45,5 cm. Xilografia sobre papel.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto Nelyane Santos, Ago. 2013.

Trata-se de uma xilogravura em cores sobre papel seda, impressa na vertical. Apresenta faixas em preto e vermelho cercadas por preenchimento em amarelo na parte de cima. Na porção inferior, a forma predominante é uma espécie de losango demarcado com faixas pretas tendo ao centro uma representação em forma de escamas em preto. No entorno deste há áreas preenchidas em vermelho e amarelo.

Diferentemente das pinturas matéricas que vimos acima, em que a abstração, ao deparar-se com o título, convida o observador a encontrar na visualidade a descoberta da representação de uma ideia, de uma comunicação, na produção de Vera Chaves Barcellos a visualidade e a mensagem se isolam. Não há comunicabilidade que se expresse pela forma associada ao real. Outra diferença é a escolha da temática. Enquanto pinturas e gravuras reivindicam o encantamento com a natureza na abstração lírica, aqui Vera vai de encontro à

catástrofe, à oposição do querer humano, que coloca diante do observador a reflexão sobre a privação de liberdade.

Tal tema se repete na gravura de mesma técnica, apresentada no 24º SPBA, de 1967, em que a artista recebeu o Prêmio Iria Correia, *Prisões.*

FIGURA 42 – *Prisões*. Vera Guerra Chaves Barcellos. 1967. Xilografia sobre papel. 71 x 47 cm.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto institucional.

Com composição novamente vertical, a obra concentra nas cores preto e vermelho duas figuras isoladas: uma na porção superior em preto com uma trama que fecha os espaços, tal qual como uma grade, e na porção inferior uma representação arredondada em vermelho que preenche os contornos de massas de cor em vermelho mais claro. Do lado esquerdo uma dessas massas se isola como se estivesse excluída da conformação agregada das formas em vermelho.

Vera Chaves Barcellos assumiu-se como artista por volta de 1962, ao retornar de uma viagem à Europa imbuída da possibilidade de assumir a prática profissional. Entre este ano até 1967 incursionou primeiro pela pintura, depois pela gravura, onde estabeleceu sua produção, sendo que o desenho a acompanhou como projeção de seus trabalhos. Segundo François Soulages (2009), é na Europa que a artista conhece a abstração geométrica e lírica, o expressionismo holandês e a figuração livre que irão marcar suas obras do período. Soulages (2009) explica as razões pelas quais a artista optou pela gravura.

> A gravura parece ser uma arte na qual é mais fácil ter sucesso, atingir a excelência e inventar; ela não funciona, diferentemente da pintura, como ápice artístico insuperável; além disso, ela dá uma importância maior ao

> trabalho manual, à bricolagem, ao corpo do gravador, o que agrada à artista; em acréscimo, com a gravura a dimensão intelectual que reina na pintura continua a existir; enfim, pela tiragem em vários exemplares, a gravura ao mesmo tempo desenvolve uma potencialidade sobre a qual tornaremos a falar, toca um público diferente e compradores em maior número e reúne essa prática a outras práticas menos nobres, mais sociais, até mesmo mais políticas, como o cartaz. (SOULAGES, 2009, p. 30)

Baseado em relatos e no estudo sobre a artista, Soulages (2009) registra um posicionamento comum entre os gravuristas da época, a de assumir suas várias técnicas pelo encanto da experimentação, pelas benesses da reprodutibilidade e também pela coletivização do trabalho, já que nas oficinas de gravura circulavam vários artistas compartilhando seus ensinamentos[101].

Sobre a técnica que Vera Chaves Barcellos utilizava, podemos notar que a reprodução em cores intensas, das primárias sobrepostas às puras, diferenciava seu trabalho chamando a atenção para a manufatura que lhe exigia o uso de várias matrizes e a experimentação constante para se chegar a um efeito de áreas limpas, onde cor e forma são absolutas, sem texturas ou misturas.

> Ela faz, inicialmente, gravura em preto e branco, e isso a partir de uma única matriz, depois gravura em cores, e isso graças a duas técnicas possíveis: seja várias matrizes – uma prancha de madeira para cada cor – , seja, como Picasso o praticava para suas gravuras em linóleo, uma única matriz que é trabalhada por eliminação progressiva, o que exige não apenas uma grande delicadeza e uma intensa precisão na execução, mas, sobretudo um perfeito conhecimento, da parte do gravurista, de seu próprio objeto e, sobretudo, das modalidades de sua realização: com efeito, com uma única e mesma prancha, retiram-se todas as formas que se deseja e fazem-se todas as cópias com a primeira cor, depois se grava outra coisa e faz-se a impressão com a segunda cor, e assim sucessivamente com todas as cores desejadas... (SOULAGES, 2009, p. 30)

É a chamada *tiragem múltipla*, tão trabalhosa pela sucessão de impressões que demanda, quanto pelo suporte que o artista escolhe. No caso de Vera, o papel seda exige ainda mais apuro técnico já que a absorção é rápida e precisa ser controlada para não gerar manchas. O reconhecimento da artista à época foi exponencial, acompanhando seu aperfeiçoamento técnico na categoria de gravura, o que a levou a novas experimentações partindo para a fotografia no final da década de 1960, onde continuou adotando a reprodutibilidade como prática criadora em diálogo com problemas sociais que queria tensionar.

---

[101] Ver importantes relatos sobre o desenvolvimento da gravura no Brasil enquanto expressão artística autônoma, principalmente dos anos 1950 a 1970, muito em função dos clubes e oficinas de gravura, no livro "Gravura Brasileira Hoje. Depoimentos", organizado por Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora, publicado em 1995.

Entre formas abstratas e nomenclaturas que levam o observador a um tema, os quatro gravuristas espreitam os limites tênues entre sociabilidade e individualidade. Isto porque, mesmo com a expressão subjetiva em suas criações, há uma abertura de caminhos em seus títulos ou nas formas resultantes da experimentação que se destacam. No caso de José Assumpção Souza, mesmo não determinando temas, convida o observador à percepção da matéria, ao conflito que pode haver entre prensa, papel e tintas nas diferentes técnicas de gravura.

3.3. Esculturas entre massas e transparências

Dos 194 registros de participações nos eventos em estudo na categoria escultura, apenas 26 encontram-se sob a guarda dos museus visitados, sendo que destas, consegui acessar somente 10. Todas as esculturas incorporadas aos acervos foram premiadas. Nesse levantamento, somente dois artistas escultores tiveram participação em pelo menos dois eventos: Francisco Stockinger e Hisao Ohara. A seguir, a análise de suas obras registra o quanto a materialidade e o desejo de romper com a tradição escultórica esteve presente em suas produções.

O escultor Franscisco Stockinger, reconhecido no circuito do Rio Grande do Sul, participou de seis dos eventos estudados, tendo sido premiado em dois, o que levou à aquisição de duas de suas obras no Salão Paranaense de Belas Artes, em 1963 e 1966. Com a escultura em metal intitulada *Aurora*, recebeu a Medalha de Ouro e o Prêmio Universidade do Paraná, no 20º SPBA, em 1963[102].

[102] Nesse mesmo ano participou do XVIII SMBA-BH e da VII Bienal Internacional de São Paulo.

FIGURA 43 – *Aurora.* Francisco Stockinger. 1963. 60 x 13 x 7,5 cm. Bronze e madeira, solda e fundição.

a) 

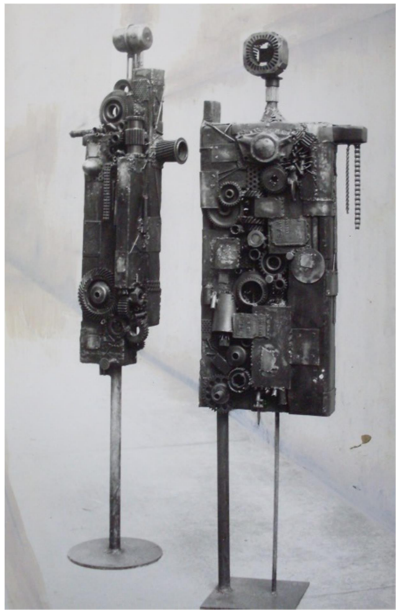
b) 

Legenda: a) Foto do catálogo da exposição, SPD-MAC-PR.
b) Foto institucional recente.
Fonte: Acervo MAC-PR

Trata-se de uma composição alongada, com corpo de feições humanas, caracterizada pela presença de pernas e cabeça. Nessa escultura em metal, o artista tensiona a deformação da superfície não polida com a fragilidade da sustentação da massa corpórea apoiada em dois vetores verticais finos que representam as pernas. A sensação de insustentabilidade advém da ideia de peso do metal, porém o escultor enfrenta esse problema artístico confeccionando a peça oca. A maleabilidade da forma em toda silhueta escultórica é o que mais impressiona. O metal pesado, sem marcas nítidas de solda, repuxe ou marteladas apresenta uma sinuosidade leve, curvas de um corpo feminizado. Cinzeladas demarcam as curvas dos seios que possuem massa arredondada sobrepostas por bicos salientes. Uma linha central cinzelada, sobreposta por um orifício, demarca a simetria do volume escultórico esguio. No topo, representando a cabeça, foi soldado um cano metálico.

No 23º SPBA, de 1966, Stockinger participou com as esculturas *Toten II* e *Toten III*, recebendo o Prêmio João Turin pela primeira obra, que foi incorporada ao acervo do Departamento de Cultura do estado do Paraná à época, e hoje pertence ao MAC-PR.

FIGURA 44 – *Totem.* Francisco Stockinger. 1966. 169 x 46,5 x 12 cm. Ferro e madeira, fundição e solda.

a) 

b) 

Legenda: a) Foto institucional SPD-MAC-PR. Foto feita na ocasião do Salão para o catálogo. Ao lado de Toten II encontra-se a escultura Toten III.
b) Foto institucional MAC-PR
Fonte: Acervo MAC-PR.

A escultura é uma sobreposição de peças em metal e madeira com forma humanoide. As peças são sucatas de placas, parafusos, pregos, cilindros, engrenagens, palha de aço, tocos de madeira, disco metálico, correntes. Mais uma vez, o corpo central aparenta desequilíbrio em relação à representação de pernas mais finas e parte oca da escultura utilizada como solução para diminuir o peso. Um pendente entre as peças de sustentação que representam as pernas insinua a representação de um falo, na tentativa de demarcar o sexo masculino da figura.

Como descreve Maria Amélia Bulhões, as esculturas de Francisco Stockinger deste período "são figuras que perdem seus membros, ficando reduzidas a toscos torsos, cujo revestimento, qual pele rasgada e recosturada em crostas metálicas, de maneira semelhante a uma armadura, oprime o elemento vivo (a árvore) nela contida" (In. GOV. EST. RGS, 1999, s/p). Ainda segundo esta autora, Stockinger introduziu o uso da madeira para aumentar a altura de suas esculturas em bronze, optando logo em seguida pelo ferro soldado por sua melhor adesão ao material orgânico.

No enfrentamento dos problemas artísticos relativos à altura desejada e ao custo dos materiais empreendidos, Stockinger chegou a um resultado plástico que marcou sua produção

à época. Caracterizadas pela sobreposição de sucatas, suas esculturas confrontavam o observador diante da irregularidade da superfície. Uma visualidade do inacabado que foi apropriada pelo artista como diálogo com os tensionamentos da arte moderna. Valorizando a materialidade e questionando o apuro técnico dos acabamentos de modelagem e entalhe de esculturas da tradição da história da arte, o artista inseriu-se nas discussões sobre a produção escultórica de sua época, conceituando principalmente a forma e o reaproveitamento de resíduos, sucatas de um mundo fabril inteiramente mecanizado.

Entre *Aurora*, de 1963 e *Totem II*, de 1966, percebe-se uma caminhada do artista em busca desses rompimentos com as tradições escultóricas. De uma superfície sem polimento e com ranhuras acompanhadas de emplastos da solda, chega-se à sobreposição de sucatas que constituem a superfície com sua forma pura, porém ganhando sentido na visualidade do todo escultórico. É como se o inacabado reivindicasse valoração artística agregando feitura escultórica e objetos resultantes dos demais ofícios humanos ligados ao metal e à madeira. Desta feita, o artista valoriza não só a natureza dos materiais, mas também a manufatura humana que os transforma.

Vemos em ambas as esculturas de Stockinger (assim como em várias outras produzidas pelo artista na época) o uso do metal e da conformação de figura antropomórfica. Trata-se de aspectos ligados à visualidade escultórica da arte moderna. Herbert Read (2003) considera que, após a Segunda Guerra Mundial, a história da escultura dificilmente apresenta coesão e elementos definidores comuns. Mas destaca o uso do metal enquanto matéria prima e o gesto do artista explorando-o como principais referências. O escultor moderno, segundo Read (2003), desprezará o acabamento do metal, explorando as qualidades brutas do material forjado ou fundido. Para Walter Zanini (1983), a escultura no Brasil da década de 1960 ainda estava pouco interessada em materiais tecnológicos, mantendo a tradição do uso do ferro.

Se Zanini tinha razão em relação à produção de Francisco Stockinger e de outros escultores brasileiros até meados da década de 1960 viu-se que, na segunda metade da década, a experimentação com outros materiais como suporte escultórico trouxe novidades para a categoria. Além de materiais perecíveis ou vinculados à natureza de forma bruta, os artistas inovaram na utilização de materiais utilizados pela indústria na confecção de objetos do cotidiano, tais como o plástico e o acrílico. Nessa linha de experimentação de novos materiais, Hisao Ohara marcou sua participação nos eventos com uma série de obras que dialogavam com a transparência e o espaço na confecção da escultura.

Em contraposição à visualidade das obras de Stockinger estão as obras de Ohara, em que a transparência e a disposição no espaço ocupam lugar de destaque. Participando sete

vezes dos eventos em pauta, esse artista foi premiado quatro vezes e teve três de suas obras incorporadas aos acervos consultados, sendo que se encontra no MAP-BH uma série de três esculturas. Segundo Gisele Guedes (2017), os estudos anteriores de Hisao Ohara, como participante do grupo da Nova Escola de Tóquio (que incluía artistas que também migraram para o Brasil, como Tomoshige Kusuno e Hisao Sakakibara) lhe garantiram a prática da escultura, chegando ao Brasil com produções de perfil abstrato utilizando-se dos materiais mais disponíveis no país, como a madeira e a pedra.

Em *Espaço nº 3*, *Espaço nº7* e *Espaço nº 9* o artista empreendeu recortes em placas de acrílico que, ao se disporem sobre um suporte de encaixe que proporciona uma sequencia ordenada, oferecem ao observador a sensação de movimento e de ocupação do espaço que opera com a transparência[103]. E é justamente a transparência que expande o espaço escultórico para o exterior como parte constitutiva da obra. Isoladamente as placas são bidimensionais, mas sua disposição no espaço as coloca na condição escultórica da tridimensionalidade. Além da inovação com o material, o que chama a atenção é a mudança da visualidade da obra a partir do posicionamento do observador que, conforme circula as esculturas, tem a sensação de que os recortes ganham outros formatos.

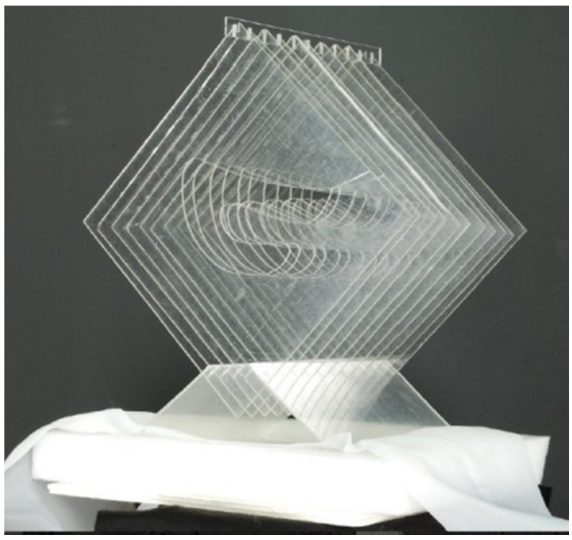
[103] As três esculturas permaneceram por muitos anos desmontadas devido a danos que dificultavam seus encaixes. Em 2013 uma pesquisa e a conservação e restauração das peças, que resultou num trabalho de conclusão de curso da EBA/UFMG intitulado "Preservação de Arte Contemporânea: (re)montagem de peças, documentação e acondicionamento das obras Espaço nº3, Espaço nº7 e Espaço nº9, de Hisao Ohara", feito por Marcella Ferraz de Oliveira, proporcionou a remontagem das esculturas.

FIGURA 45 – *Espaço nº 3.* Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico.



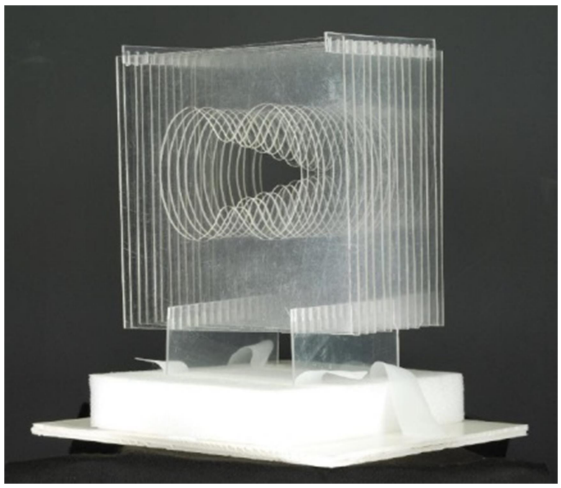
Fonte: Acervo MAP-BH. Fotos Marcella Oliveira (2013).

FIGURA 46 – *Espaço nº 7.* Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico.



Fonte: Acervo MAP-BH. Fotos Marcella Oliveira (2013).

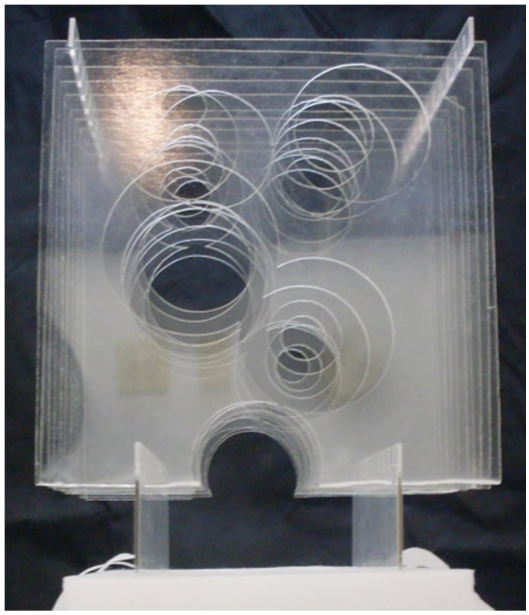
FIGURA 47 – *Espaço nº 9*. Hisao Ohara. 1967. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico.

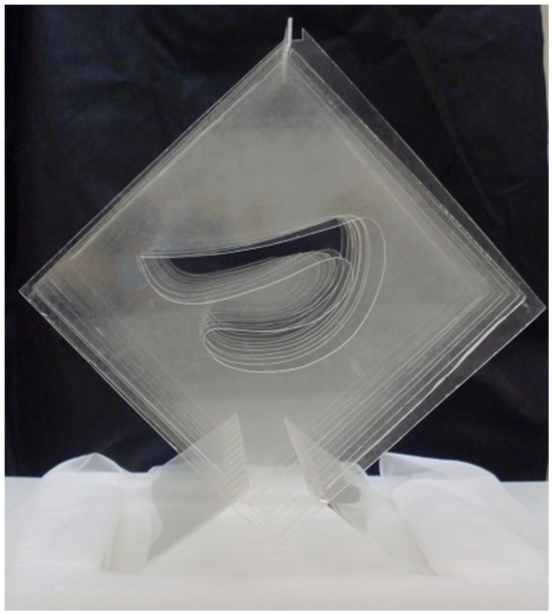


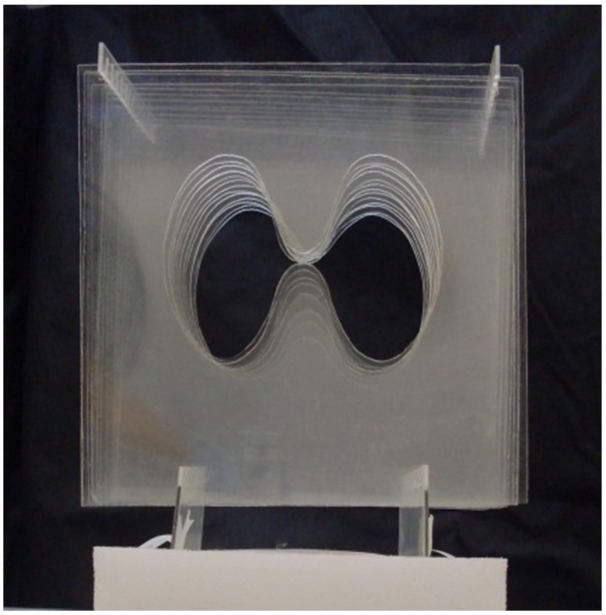
Fonte: Acervo MAP-BH. Fotos Marcella Oliveira (2013).

Espaço nº 3 apresenta o recorte das placas em formato de círculos alternados não sequenciados, sendo que na parte inferior um círculo incompleto pelo recorte rente na borda é sequenciado. *Espaço nº 7* tem as placas dispostas como losangos e o recorte é o mesmo para todas, em forma sinuosa abstrata. *Espaço nº 9* possui no centro recorte das placas com dois círculos em formato oval se encontrando, sendo que o recorte nesse encontro diferencia-se de tamanho, como se abrisse. Como vemos abaixo, a visão se modifica de acordo com a posição do observador.

FIGURA 48 – Visão frontal das esculturas da série Espaço. 30 x 30 cm (medida de cada placa). Acrílico.

a) 

b) 

c) 

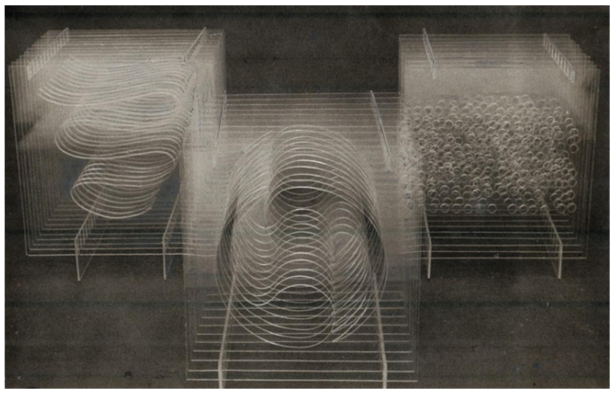
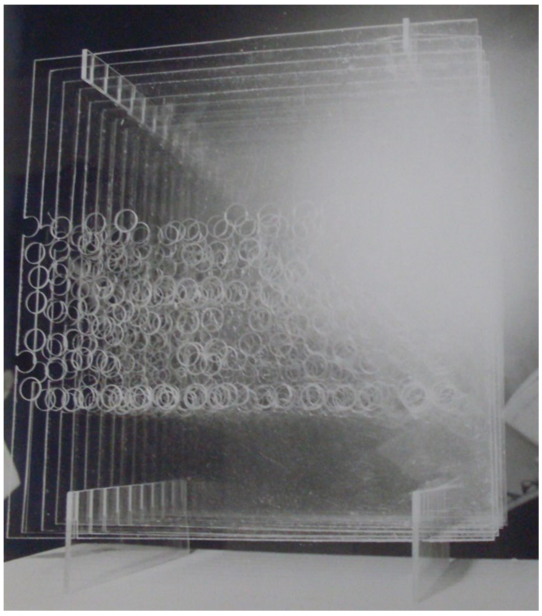
Legenda: a) *Espaço nº 3.*
b) *Espaço nº 7.*
c) *Espaço nº 9*
Fonte: Acervo MAP-BH. Fotos Nelyane Santos, Mar. 2019

Destacado pela crítica pelo uso do material diferenciado, Hisao Ohara foi bastante elogiado no XXII SMBA-BH o que parece ter refletido em sua participação em outros eventos do mesmo ano. A crítica de arte belorizontina Mari'Stella Tristão registrou a impressão que a obra do artista trouxe.

> Hisao Ohara – 1º prêmio – não poderia ter sido outra a escolha. O acrílico incolor funcionando em placas ordenadas, colocadas sobre suporte do mesmo material, com vazamentos de formas estéticas, ora em sequencia ora em inversão, sugerindo profundidade, movimento, perspectiva, trabalho matematicamente pensado. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

No mesmo ano, Hisao Ohara enviou para o 24º SPBA outras três esculturas de semelhante conformação. Por sua participação recebeu o prêmio Governo do Paraná e teve uma delas adquirida. O MAC-PR tem em seu acervo a obra *Espaço I*, desmontada, contabilizando em seus registros que a obra possui 10 peças. Nesta condição já há muitos anos, os registros fotográficos da obra são datados da época do evento.

FIGURA 49 – Série *Espaço* . Hisao Ohara. 1967. 30 x 29 cm (cada placa). Acrílico Técnica.

a)  b) 

Legenda: a) *Espaço I, Espaço II e Espaço III.* Imagem do catálogo, mostrando as três esculturas.
b) Espaço I. Hisao Ohara. 1967. Detalhe de foto institucional.

Fonte: Acervo MAC-PR. Foto Institucional.

Em estudo sobre as esculturas de Hisao Ohara premiadas tanto no Salão de Belo Horizonte quanto no Paranaense, Guedes (2017) traz uma descrição detalhada (a partir da observação da foto do catálogo) das três obras deste último evento.

> Referidas como *Espaços I*, *II* e *III*, as esculturas são igualmente construídas através da reunião de várias chapas de acrílico, sobre as quais têm-se centralizadas, formas geométricas ou abstratas. *Espaço I* guarda em seu interior uma forma de estrutura semelhante a uma fita, concebida em um percurso ondulatório horizontal, que cresce verticalmente a medida que distancia-se da base e aproxima-se do topo. *Espaço II* trabalha com a modulação formal e espacial do símbolo conhecido como Yin-Yang e diferentemente da representação original, cuja alternância se dá através da oposição entre as cores branco e preto, na peça de Ohara, a intercalação

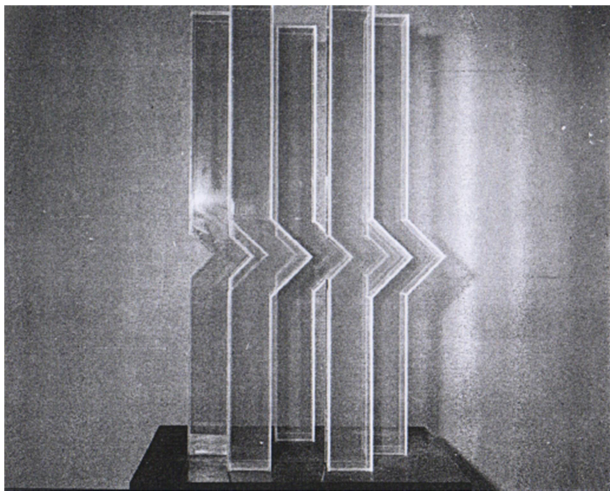
> ocorre através do confronto entre cheios e vazios. Já *Espaço III*, possui ao centro pequenas bolas distribuídas de forma heterogênea, para que a sobreposição entre placas demarque não só a imagem circular da placa mais próxima ao observador, como aquelas situadas mais distantes, dando a ideia de movimentação e deslocamento simultaneamente a sucessão por entre as folhas de acrílico. Além dos elementos desenvolvidos por Ohara como centro da composição, as peças premiadas no Salão do Paraná também se diferenciam das peças expostas em Belo Horizonte por priorizarem a montagem que estabelece o quadrado como posicionamento comum as lâminas transparentes, sem variarem entre o losango ou retângulo como as expostas em Minas Gerais. (GUEDES, 2017, p. 128)

Além da forma vazada, as placas de acrílico das obras apresentadas no 24º SPBA diferenciam-se das apresentadas no XXII SMBA-BH no mesmo formato, já que no evento mineiro Ohara utiliza-se não só do quadrado mas também do losango,. Em entrevista concedida à época, o artista explicou que "sua obra destina-se 'a tomada de consciência do espaço'. E o consegue através de planos em acrílicos lançados simetricamente no ar" (VARASSIN, *Diário do Paraná*, 14/12/1967). Sobre o desejo de se comunicar com o observador a partir de suas obras, Hisao Ohara declarou que

> Acredita firmemente que suas obras alcançam o público em comunicabilidade. Uma obra bem projetada que revele dimensão espacial ao público; que ele sinta o que são formas e como elas podem se desenvolver no espaço, é o que deseja, em última análise o escultor premiado com um milhão e meio de cruzeiros velhos. Por isso suas obras se aproximam bastante de estudos arquitetônicos. (VARASSIN, *Diário do Paraná*, 14/12/1967)

Em 1967, o artista participou do III SACC, recebendo o Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas. No ano seguinte foi premiado novamente, com o Prêmio Secretaria de Educação e Cultura. Como nos catálogos dos SACC não consta o nome das obras, não foi possível confirmar os títulos. No Inventário do acervo (2003) consta que pertence ao MACC a obra *Espaço 1373*, sob o nº de Tombo 082, que se encontra desmontada, tendo 12 placas de acrílico recortadas nas medidas de 30 x 30 cm, mas a mesma não foi localizada. Na dissertação de Renata Zago (2008) foi identificada por meio de fotografia do catálogo do IV SACC, de 1968, a obra *Espaço III*, que também não foi localizada no acervo. Nesta, o acrílico também foi usado pelo artista, assim como as formas geométricas.

FIGURA 50 – *Espaço 3*. Hisao Ohara. 1968.



Fonte: Zago (2008, p. 141).

Em 1965 Hisao Ohara participou da VIII Bienal de São Paulo com cinco esculturas de madeira. Na IX Bienal o artista participou com três esculturas que foram registradas como sendo de plástico e gesso, cujos títulos são *Possibilidade para o Espaço nº 3*, *nº 7* e *nº 9*. Destas não foram encontradas nenhuma referência.

3.4. "A arte, dita moderna, arqueja"

Como vimos, a abstração foi preponderante nos eventos de arte até a primeira metade da década de 1960. A partir de 1965, os artistas, mesmo aqueles que não abandonaram formas e gestos subjetivos sem correlação direta com o real, começaram uma nova trajetória de interesse em se expressar mais diretamente com o público. Haja vista a produção de Yo Yoshitome, Vera Chaves Barcellos e Hisao Ohara que, fosse através de uma palavra dissimulada em meio a formas indecifráveis como *Vietnã*, fosse através de um título que remete ao incômodo imediato do observador (*Cativeiro, Liberdade* e *Prisões*), ou ainda através da transparência e equilíbrio sedutores no espaço, estavam demonstrando um desejo de comunicação.

Sobre esta passagem de uma tendência a outra em meados da década, Mário Pedrosa, ainda em seu prefácio (citado na abertura deste capítulo) associa o momento de crise da arte moderna – quando diz que esta arqueja, ou seja, se encontra em asfixia, em seus últimos suspiros – a um declínio das abstrações e ao mesmo tempo à emergência de novas formas de diálogo da arte:

> Em busca das causas desta crise, que já não é mais puramente estética, dois enfoques surgem – o da função comunicativa da Arte e o da sua função social. Do primeiro enfoque se vai desenvolver uma nova problemática: a Arte como linguagem e como reflexo da nova Teoria da Informação; do segundo enfoque deriva a necessidade de recolocar em todo seu vigor o velho problema das raízes sociais da Arte em face do desenvolvimento da sociedade de consumo determinado pelo "neocapitalismo" ou pelo "alto capitalismo" das metrópoles mundiais". (PEDROSA; AMARAL, 2007, p. 8. Grifos do autor.).

O uso de imagens decifráveis no cotidiano, de materiais descartáveis associados ao consumo de massa e as mensagens de transgressão às regras estabelecidas, seja pelas teorias da arte, seja pelos parâmetros de comportamento social estabelecido, se fizeram presentes nessa busca dos artistas em se comunicar. Se já eram polêmicas as discussões em torno da função social da arte nos embates entre as tendências abstratas, foram ainda mais adiante quando do surgimento de diferentes formas de se rever a figura, a partir do Novo Realismo, da Nova Figuração e da Pop Art. Veremos não só em termos de conceituação e discussões teóricas, mas em termos de análise de obras e na vivência dos artistas e dos críticos, o quanto se configuraram estas tendências na arte que circulou entre os salões e bienais da década de 1960 no Brasil.

4. MENSAGEM DA ARTE: DOCUMENTAÇÃO, TESTEMUNHO, PROTESTO

O contexto de regime civil militar no Brasil e a polaridade política do planeta (socialismo *versus* capitalismo) são as principais características da narrativa histórica da década de 1960. Neste cenário, as artes visuais refletiram sobre a realidade vigente e propuseram reestruturações que se tornaram marcantes e definidoras de novas posturas da produção, da crítica e da difusão da arte. Porém, na análise das obras que circularam nos eventos da primeira metade daquela década, foi possível perceber que, antes do golpe civil militar que instaurou o regime ditatorial no país, a produção artística já dialogava criticamente sobre os parâmetros artísticos e as instituições, propondo novos meios de expressão que perpassavam a materialidade e tinham uma determinação comunicativa da arte.

No conjunto de obras que analisei a seguir concentram-se características que identificam um desejo de mensagem, seja de testemunho ou de protesto, expresso pelos artistas. Na relação que os artistas tiveram com as instituições promotoras das artes vê-se como proposta inicial a crítica ao Expressionismo Abstrato dos anos 1950, que demarcava a subjetividade na produção artística (ALVARADO, 1999). Resguardadas suas peculiaridades, pode-se considerar que estes movimentos da década de 1960 apresentavam em comum a comunicabilidade da arte, utilizando-se da realidade social como instrumento de diálogo com o público.

Na abordagem da arte no Brasil vemos uma correlação direta, quase sempre como estratégia discursiva, de enquadrar obras e artistas na nomenclatura das tendências da época, sem, contudo, contextualiza-las. Nesse viés são sempre destacadas nas trajetórias dos artistas do período em estudo sua produção como Neorrealista, Neo-figurativa e *Pop Art*. Interessa primeiramente tentar distinguir e identificar melhor o que são cada uma dessas tendências, mesmo que brevemente, para percebermos o quanto é redutor esse tipo de enquadramento, que não leva em conta, primeiramente, a descrição das obras em seus elementos formais e semânticos.

No Novo Realismo – ou neorrealismo -, o objeto passou a ser considerado como material e artifício das produções artísticas, chamando a atenção do público tanto para a excentricidade quanto para a vulnerabilidade dos conceitos que envolviam a arte. Para Pierre Restany, crítico de arte que definiu essa corrente, desde a década de 1940 e 1950 já existiam artistas que apresentavam oposição e questionamentos contra os valores não-figurativos e contra a proposta vigente na arte de então de evasão para mundos imaginários. Segundo ele, no início da década de 1960 “depois de quinze anos de abstracionismo sistemático estávamos

para recolocar o pé na terra para criar os fins e os meios de uma sensibilidade adaptada às aberturas da ciência e da técnica contemporâneas" (RESTANY, 1979, p. 28). A apropriação do real pela cor, pela expressão e pelas montagens mecânicas seriam os primeiros ingredientes colocados pelos artistas do Novo Realismo.

Criado na década de 1950 primeiramente para cunhar a arte popular advinda da cultura de massa, o termo *Pop Art*, foi readaptado na década de 1960 às manifestações artísticas, que surgiram nos Estados Unidos e na Inglaterra, e que relacionavam imagens da cultura visual urbana de massas, principalmente o consumismo e os vícios humanos relacionados à materialidade das coisas, com expressões das artes visuais. O conteúdo expressa a própria atitude do artista servindo como crítica e enfrentamento dos aspectos sociais. As estratégias de repetição de imagens, a alta carga pictórica, imagens de objetos reais e sobreposições de imagens fotográficas eram recorrentes em várias das obras dos artistas *pop*. Além disso, fica claramente perceptível em diversas obras a banalidade do ambiente urbano, descrita com as técnicas da cultura visual de massa e expressões emotivas tratadas com ironia.

Já o termo *Nova Figuração* pressupõe a reintrodução da representação icônica, por sugerir semelhanças com aspectos da realidade e propor significação advinda de diferentes leituras perceptíveis. A narrativa em quadros, sejam encadeados ou desordenados, era uma das estratégias adotadas, remetendo a um dos elementos operados pela cultura *pop* vinculada às histórias em quadrinhos e ao cinema. Os elementos de ambas as tendências são recorrentes nas obras de vários artistas brasileiros da década de 1960, que inicialmente rechaçam a influência da *Pop Art* por questões ideológicas relativas à recusa da cultura de massa propagada pelos Estados Unidos, relacionada ao consumo e vista como banalização de valores. Mesmo que haja negação nos discursos, veremos o quanto o diálogo é estabelecido em suas produções como estratégia de atualização e como atração pelas formas do discurso de contestação enraizados em tais tendências.

O olhar que lançamos a algumas obras do período revelam que muitos dos artistas foram críticos às situações sociais vividas à época, lutando contra as situações de opressão estabelecidas, atuando dentro do seu próprio campo de conhecimento e produção, as artes visuais, sem serem prioritariamente neo-figurativos ou *pop.* A própria materialidade, a efemeridade, a repetição da forma e do gesto, símbolos e sinais do meio urbano, enfim, são vários sentidos impressos em obras que demonstram que as propostas artísticas perpassaram a realidade brasileira em suas várias esferas sociais. O que é preciso pensar é a obra enquanto vestígio, fonte e testemunho.

Manifestos e escritos de artistas confirmam o que já podemos ver em obras da época: uma influência do ideário neo-figurativo internacional, expressando na arte as contestações sociais. Desta maneira, a contestação pode, sim, ser uma chave de compreensão dos aspectos semânticos de muitas obras do período, mas não pode ser uma regra de acessibilidade a todas as propostas artísticas do momento.

Por toda esta extensa narrativa, caracterizada pelo diálogo crítico das artes com o cenário social vigente, a história da arte da década de 1960 foi institucionalizada com vários marcos estabelecidos entre eventos de arte e momentos político e econômicos do país. Mas resta questionar: em que medida estes marcos representam as obras produzidas no período? Entre os vários eventos, os salões estaduais e municipais concentram importantes referências dos momentos da história da arte no Brasil, pois eram propagadores de valores, movimentos e tendências presentes em obras que compunham o acervo de vários museus brasileiros por meio dos prêmios e aquisições. Desta maneira, buscar analisar as obras que circularam nos Salões regionais e na Bienal de São Paulo contribui para a releitura da história da arte no Brasil e para um questionamento crítico acerca das correlações causais entre arte e cenário sócio-político. Vejamos então o quanto estes eventos foram palco de diferentes mensagens trazidas nas obras dos artistas.

4.1. Entre o cotidiano público e privado

Entre os anos de 1966 a 1968 é que foram encontradas mais obras de artistas que produziram na tendência da nova figuração. Perpassando todas as categorias que ainda estavam presentes nos regulamentos dos salões regionais e Bienais, suas produções tensionaram o uso de novos materiais, muitas vezes efêmeros, com mensagens de cunho social. Foram selecionados para análise sete artistas: Anna Maria Maiolino, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Bernardo Caro, Getúlio Starling, João Câmara Filho e Teresinha Soares.

Em toda pesquisa que se utiliza de critérios de amostragem, como é o caso do uso do registro de dados relativos à participação nos cinco eventos, definindo quais artistas tiveram pelo menos duas de suas obras adquiridas pelos Museus acessados, há exceções que merecem destaque, dada a sua relevância para o diálogo com as tendências da arte no período. Dentre estes artistas, os três últimos citados acima tiveram participações em eventos artísticos da época, mas de alguma forma não foram reconhecidos com premiações e nem laureados pela narrativa histórica sobre o período.

Entre nomes mais consagrados, reconhecidos no cenário nacional, e outros com menor projeção, que se destacaram apenas localmente, veremos o quanto a figuração foi retomada com outros pressupostos, questionando os cânones das diferentes categoriais e estabelecendo o contato da arte com outras formas de expressão e comunicação.

Anna Maria Maiolino participou de seis eventos entre os anos de 1963 a 1967, sendo um em 1963, no 20º SPBA, um em 1966, no III SAMDF, e quatro em 1967, no III SACC, no XXII SMBA-BH, no IV SAMDF e na IX Bienal de São Paulo[104]. Destas participações, duas resultaram na incorporação de suas obras aos acervos museológicos vinculados aos eventos, no MAC-PR e no MACC.

Sua participação no 20º SPBA, em 1963, com a obra *Gravura I* é considerada em sua biografia como sendo a primeira em salão, recebendo a Medalha de Prata e o Prêmio Aquisição Graciosa Country Club.

FIGURA 51 – *Gravura I.* Anna Maria Maiolino. 1961. 24 x 33,5 cm. Xilogravura.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto Nelyane Santos, Abr. 2019[105].

A xilogravura como técnica e a figuração já se faziam presentes em suas obras. Com entalhe simplificado e sem uso de cores, valendo-se apenas do contraste do preto com o fundo branco do papel, Maiolino representou de forma bem direta uma cena familiar, de dois adultos, um homem e uma mulher, acompanhando uma criança. Não só pelo tamanho das figuras, representadas de costas, mas também pela ingenuidade do gesto é que identificamos a criança. Esta se encontra de braços abertos para cima em busca dos pássaros que a rodeiam.

[104] As gravuras que foram selecionadas para o IV SAMDF e para a IX Bienal foram incorporadas ao acervo do MAM-SP no ano de 2000, em função de aquisição por compra e por doação da própria artista.
[105] Exposição *Tempos Sensíveis*, curadoria de Agnaldo Farias, acervo do MAC-PR no MON (2018-2019).

Como reflexo de sua formação de Maiolino na gravura, suas obras sempre foram associadas ao diálogo com a cultura popular do cordel, não só pela técnica adotada, a xilo na madeira com entalhe rude, mas também pelos temas ligados ao cotidiano.

> Matriculando-se por volta de 1962 na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, um dos principais centros de referência para a xilogravura, Maiolino se familiarizou com as gravuras em madeira do influente artista Oswaldo Goeldi (1895-1961) e as estampas populares do Nordeste do Brasil. (...) Inspirada por tiras de quadrinhos e cordéis, a narrativa de Maiolino justapõe fragmentos de testemunhos íntimos a histórias de sentimentos coletivos induzidos pelo conformismo dos meios de comunicação de massa e sua resultante perda de individualidade. O tema da massificação e sua consequente solidão, fria e inegável, na cidade grande, alterna-se com o tema banal da vida cotidiana da mulher, desde cozinhar, lavar, cuidar dos filhos, até a espera... (ZEGHER, 2002, p. IV)

Esta vinculação com o cotidiano mais identificado com o urbano e com a apropriação de signos e comportamentos da sociedade de consumo de massa torna-se mais presente em suas obras de 1967. A atualidade é vista pelos críticos como um diálogo direto da artista com a *Pop Art*. Para Paulo Herkenhoff, "Ela funde cordel e Pop através do recurso à estética do primeiro e a divisões do espaço em quadros e cenas que evocam as revistas em quadrinhos do segundo" (HERKENHOFF, 2002, p. 28).

Em texto de abertura do catálogo da exposição individual da artista na Galeria Goeldi, no Rio de Janeiro, de setembro de 1967, Clarival do Prado Valladares define em poucas palavras algumas das obras que encontramos nos acervos pesquisados.

> É a visão do açougue (xilo, 1967) que lembra as peixarias de Goeldi, é a valorização da palavra "Mãe" (xilo, 1967) nas cenas seriadas de apelo ao diálogo; é a estupidez da digestão (xilo, 1967) sanitarizada, o terror da cirurgia (xilo, 1967), de gelar o coração apenas com o claro-escuro de uma xilo; é também, o Álbum de família (xilo, 1967), mera tentativa de buscar um pouco de diálogo na evocação. A solitude, fria e irrecusável, em toda a grandeza da tragédia atual, é o lastro da temática da gravadora Anna Maria Maiolino. (VALLADARES, 1967, s/p.)

De sua participação no III SACC foram adquiridas as obras *Operação*[106], *O quarto* e *Cabelereiro*[107], que receberam o Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas. Nestas gravuras, a artista representa o cotidiano íntimo e privado com cenas que não são comuns em representações artísticas da época.

---

[106] No catálogo do XXII SMBA-BH a participação de Anna Maria Maiolino foi registrada com as gravuras *Açougue*, *Ecce Homo* e *Operação*. Provavelmente esta última trata-se de uma reprodução da mesma matriz da gravura apresentada no III SACC do mesmo ano e a penúltima apresentada na IX Bienal de São Paulo.

[107] Apesar de a grafia correta ser "cabeleireiro", optei por seguir a grafia presente na obra como aproximação ao título que a artista concebeu.

FIGURA 52 – *Operação.* Anna Maria Maiolino. 1967. 30 x 39 cm. Xilogravura colorida sobre papel.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

Apesar do estranhamento do observador contemporâneo, lembremos que cenas do ofício da medicina não são incomuns na história da arte, haja visto uma das mais famosas *A Aula de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, de 1632, pintura a óleo sobre tela de Rembrandt.

FIGURA 53 – *Aula de anatomia do Dr. Nicolaes Tulp.* Rembrandt Harmenszoon van Rijn. 1632.



Fonte: Acervo Mauritshuis, Haia – Holanda[108].

Além do diálogo da cultura popular do cordel pelo uso da técnica da xilo, estaria a artista também chamando a atenção do observador para o quanto a arte é capaz de resgatar em suas tradições o diálogo com o cotidiano das práticas humanas? Intencionalmente ou não, a imagem tem relação imediata com o ofício da medicina e, como bem colocou Clarival do Prado Valladares, com os medos que ela provoca em todos nós.

[108] Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Li%C3%A7%C3%A3o_de_Anatomia_do_Dr._Tulp#/ media/ Ficheiro: The_ Anatomy_Lesson.jpg>. Acessado em 12 Dez. 2019.

Outro tema central das obras de Maiolino do período é a condição feminina e suas práticas rotineiras. No caso de *Cabelereiro*, mais uma vez a correlação é direta, ainda mais facilitada pelo letreiro anunciativo.

FIGURA 54 – *Cabelereiro.* Anna Maria Maiolino. 1967. 31 x 35 cm. Xilogravura.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

No quadro à esquerda uma mulher tem seus cabelos lavados por outra pessoa. No quadro à direita, a figura feminina se posiciona num secador de cabelos com *bobs*. Por mais que os cuidados com a aparência física sejam extremamente pessoais, o tratamento que se dá às duas cenas sequenciadas leva a refletir sobre a condição da mulher ceder às pressões sociais dos parâmetros de beleza para se preparar para o convívio externo ao seu âmbito privado.

FIGURA 55 – *Glu-Glu.* Anna Maria Maiolino. 1967. 40,3 x 23,6 cm. Xilogravura.



Fonte: Acervo MAM-SP[109].

[109] Disponível em <https://mam.org.br/acervo/2000-374-maiolino-anna-maria/>. Acesso em: 06 jan. 2020.

A gravura *Glu-Glu* foi exposta no IV SAMDF, de 1967. A imagem consiste de três planos paralelos, dispostos na horizontal. Os dois primeiros constituem uma mesma cena, onde uma figura humana disposta numa mesa dedica-se à alimentação diante de bandejas e um prato. No plano inferior, a artista insinua a ligação direta entre a primeira e a segunda cena, relacionando a alimentação a deglutição e a evacuação da mesma, representando um vaso sanitário. Cenas de comensais são comuns na história da arte, mas a relação direta entre o estado fisiológico dessa prática rompe com o naturalismo da cena vista sob a ótica da arte enquanto representação do plausível, do aceitável.

A cena remete à condição visceral da prática alimentícia, dialogando com o cotidiano explícito na arte, uma tendência da época. Em termos de relações pretendidas pela artista com a tradição da arte, podemos supor que ela estabelece uma menção à antropofagia, defendida pelos modernistas brasileiros dos anos 1920 e resgatada por artistas de diferentes expressões no tropicalismo do final dos anos 1960.

Reconhecido na história da arte por sua produção artística de mensagem direta contra o regime militar estabelecido no Brasil e também em outros países da América Latina, Antonio Henrique Amaral é personagem recorrente nas narrativas sobre a arte da década de 1960. Ele teve sete participações registradas, sendo uma na VII Bienal Internacional de São Paulo, de 1963; uma em 1965, no XX SMBA-BH; três em 1967, no 24º SPBA – em que recebeu prêmio Aquisição Amélia Assumpção e teve obras incorporadas –, no IV SAMDF e na IX Bienal. Em 1968, teve duas participações, no 25º SPBA – onde recebeu o Prêmio Aquisição Governo do Estado e teve uma pintura incorporada ao acervo e no IV SACC – recebendo Prêmio Secretaria de Educação e Cultura e tendo pintura adquirida. A seguir analiso suas gravuras expostas nos eventos de 1967 e suas pinturas de 1968.

Com as gravuras *"Quoque Tu Brutus?"*; *Passatempo Latino Americano*; *O Apetite*; *A Grande Mensagem* e *A Mesma Lingua*, Antonio Henrique Amaral participou da IX Bienal Internacional de São Paulo. Aqui, interessa a descrição sucinta de cada uma delas apenas para identificação dos temas para, em seguida, passarmos à interpretação da mensagem empreendida pelo artista na produção à época. Estas gravuras foram encontradas no acervo do MAM-SP. No catálogo das obras expostas na IX Bienal as informações são: xilogravuras em papel de arroz, datadas de 1967, medindo 70 x 45 cm. No acervo do MAM-SP foram registradas com as dimensões que coincidem com as apresentadas na Bienal.

FIGURA 56 – "Quoque Tu Brutus?". Antônio Henrique Amaral. 1967. 70 x 45 cm. Xilogravura.

a) 

b) 

Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

.

Legenda: a) Acervo MAM-SP[110]
b) Acervo MACC[111].
Fonte: a) Foto Institucional MAM-SP. b) Foto Nelyane Santos, Set. 2018

Em *"Quoque Tu Brutus?"* vemos duas figuras aladas representando pessoas fardadas. Estando bem próximas e com as mãos sobrepostas, encontram-se rodeadas de flores. O gestual é delicado e insinua uma correlação com a frase título. A expressão latina que resignifica o momento de traição de Marco Bruto ao ditador romano Júlio Cesar, assassinado pelo amigo[112], poderia ser usada para demarcar a surpresa com a atitude indigna de alguém.

[110] Disponível em: < https://mam.org.br/acervo/2004-107-amaral-antonio-henrique/>.
[111] Embora o MACC possua uma cópia desta gravura, não há registro de participação do artista com a referida obra nos SACCs de 1965 a 1968.
[112] Sobre a origem da expressão ver em https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/tu+quoque/7593/.

FIGURA 57 – Versões da obra *Passatempo Latino Americano*. Antônio Henrique Amaral. 1967.

a) 

b) 

Legenda: a) 70 x 45 cm. Técnica Xilogravura.
b) do álbum *O meu e o Seu: Impressões do nosso tempo*. 54 x 37 cm. Xilografia em cores sobre papel.
Fonte: a) Acervo MAM-SP[113]. b) Acervo MAP-BH. In Inventário do Museu de Arte da Pampulha.

Em *Passatempo Latino Americano* uma figura com duas cabeças sobre um equino parece representar um militar de cavalaria. Ao fundo a bandeira dos EUA ocupa o preenchimento da cena. Do lado esquerdo a figura segura um revólver. Essa descrição corresponde à xilogravura em preto e branco presente no acervo do MAM-SP. Mas com reprodução datada do mesmo ano o MAP-BH possui uma xilogravura em cores com as mesmas feições e com o mesmo título. Esta faz parte do álbum do artista intitulado *O meu e o seu: impressões do nosso tempo.*

Na impressão colorida do Álbum as diferenças são o fundo sem a menção à bandeira norte-americana; a moeda com o cifrão caída da arma, a onomatopeia “Pum” saindo da boca das cabeças, a face do cavalo sofreu pequenas modificações nos traços, foram acrescentadas golas e botões na farda da figura. Na impressão em preto e branco, abaixo do pescoço da cabeça à direita saem três medalhas.

. In. /

[113] Disponível em: <https://mam.org.br/acervo/2004-107-amaral-antonio-henrique/>. Acesso em: 06 jan. 2020.

FIGURA 58 – *O Apetite.* Antônio Henrique Amaral. 1967. 70 x 45 cm. Xilogravura.



Fonte: Acervo MAM-SP[114].

FIGURA 59 – *A grande mensagem.* Antônio Henrique Amaral. 1966. 70 x 45 cm. Xilogravura.



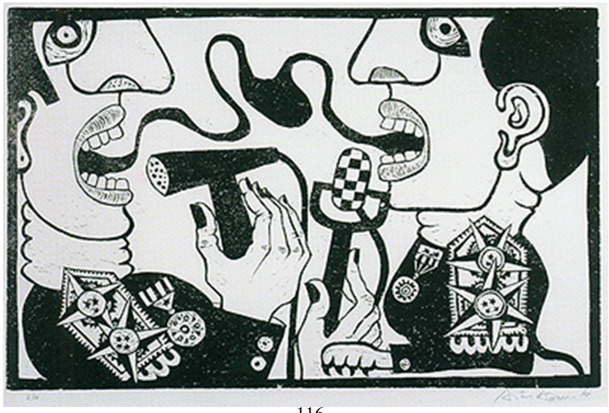
Fonte: Acervo MAM-SP[115]

Na xilogravura *O Apetite*, uma grande boca devora um sanduiche feito de pessoas comprimidas. A desproporção do gigantismo da boca e da mão que o segura se destaca diante da pequenez de figuras humanas espremidas com feições de medo e espanto. O recorte em foco na boca sugere que esta é a personagem principal da cena narrada. Em *A Grande*

[114] Disponível em <https://mam.org.br/acervo/2004-107-amaral-antonio-henrique/>. Acesso em: 17 jan. 2020incluir data de acesso.
[115] Disponível em <https://mam.org.br/acervo/2004-107-amaral-antonio-henrique/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

Mensagem, o artista representou novamente um militar com suas insígnias de patente, discursando diante de quatro microfones para um público de pessoas com quase nenhuma expressão facial. Segundo Ana Maria Belluzo (2004), nas gravuras dessa época o artista utilizou-se da estratégia do recorte em quadros para destacar figuras e para dar a sequencia de uma leitura narrativa em sua obra. "N'*A grande mensagem*, xilogravura de 1966, a manipulação das consciências e o controle dos meios de comunicação pelos militares supõem a clara organização de planos calculados". (BELLUZZO, 2004, p. 18).

FIGURA 60 – *A mesma língua.* Antônio Henrique Amaral. 1967. 45 x 70 cm. Xilogravura.



Fonte: Acervo MAM-SP[116].

Esses militares discursando são referenciados também na obra *A Mesma Língua*. Porém, nesta direcionam-se um para o outro. O discurso é para o mesmo tipo de interlocutor, o que referencia o título ao propor que ambos falam sobre as mesmas coisas.

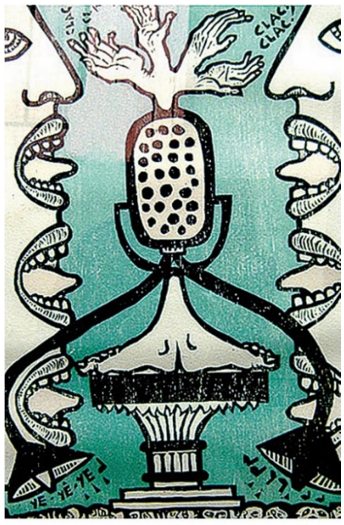
Na produção dessa fase de Antonio Henrique Amaral, percebemos que o destaque aos gestos é concentrado nas bocas e mãos. Bocas que vociferam, berram, parecem incompreensíveis, que "remetem aos discursos autoritários, à dominação por via midiática" (MILLIET, 2013, p. 16). São chefes de Estado representados em cenas de ironia que evocam a confusão de seus atos e o estado de ânimo do público que tenta compreendê-los. Sobre essa produção que convencionalmente ficou conhecida na carreira do artista como a série dos *Generais* (muito embora não tenha sido assim registrada pelos acervos que as adquiriram), em entrevista publicada em 2004, Antonio Henrique Amaral revela que "as gravuras foram aparecendo, e a forma sem dúvida lembra a literatura de cordel, com imagens toscas, diretas, e com um certo humor, sarcasmo. Eu gravava com a intenção de me fazer entender com a maior clareza possível" (MILLIET *apud* BELLUZZO, 2004, p. 37). A comunicação é o tema central

[116] No IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal foi registrada a participação de Antonio Henrique Amaral também com um xilogravura intitulada *A mesma língua*. Disponível em In. https://mam.org.br/acervo/2004-107-amaral-antonio-henrique/>. Acesso em: 17 jan. 2020

destas obras, como se vê pela fala do artista, tanto pela figuração, quanto pelo desejo de alcançar o público. As mãos reforçam o teor comunicativo, muitas vezes demarcando a agressividade, não só por suas posições, mas também pelo dimensionamento de dedos longos.

No 24º SPBA as obras do artista que foram expostas são: *O idolatrado*; *Realidades, culpas*; *Um + um = dois*. Na sequencia destas gravuras, percebe-se a introdução da cor na produção do artista. A agressividade do contraste entre o preto e branco dará espaço ao acréscimo de palavras que reforçam as tensões operadas. As figuras centrais não são mais os generais, mas a tentativa de comunicação persiste como mensagem, acrescida a esta, vemos a transgressão do gesto não só como ataque aos costumes, mas também como reafirmação das repressões e comportamentos sociais estabelecidos.

FIGURA 61 – Versões da obra *O Idolatrado*. Henrique Amaral. 1967.

a)  b) 

Legenda: a) Xilogravura sobre papel. 43 x 30,5 cm.
b) do álbum *O Meu e o Seu: Impressões do nosso tempo*. Xilogravura em cores sobre papel. 54 x 37 cm.
Fonte: a) Acervo MAC-PR. Foto institucional MAC-PR b) Acervo MAP-BH. Inventário do Museu de Arte da Pampulha

A obra à esquerda foi selecionada recebendo o Prêmio Aquisição Amélia Assumpção. O MAP-BH possui cópia que integra o álbum *O meu e o seu: impressões do nosso tempo*. As duas cópias possuem dimensões diferentes. O MAC-USP também possui cópia desse álbum.

Novamente em planos recortados, as faces destacam apenas as bocas e parte dos olhos de perfil. As bocas deixam à mostra as línguas num gesto obsceno e transgressor. A comunicação é agressiva, colocando frente a frente os interlocutores mediados por um microfone de onde saem mãos com gesto de aplausos.

FIGURA 62 – *Realidade, culpas (do álbum O Meu e o Seu: impressões do nosso tempo).* Antonio Henrique Amaral. 1967. 36,7 x 54 cm. Xilografia em cores sobre papel.



Fonte: Acervo MAP-BH. ABREU, 2015, p. 96.

Na gravura *Realidades, culpas*, a crítica do artista volta-se para o âmbito da vida privada, dos mais recônditos medos e apreensões impostas na sociedade. A descrição de Simone de Abreu desta obra coloca com clareza todos os elementos referenciados pelo artista.

> Nessa gravura, aparecem inúmeras mãos e todos os dedos apontando para o mesmo rosto acusando um homem que se apresenta formalmente, de terno e gravata. A parte superior da composição parece revelar em cinco quadros as culpas pelas quais esse homem é acusado, sendo diversos assuntos, portanto, as preocupações da figura. Nos dois extremos estão as autoridades entendidas como repressivas: de um lado, o pai e a mãe, ou seja, a família tradicional, do outro lado, o general com o seu quepe e a boca vociferando, impondo o discurso do poder, que pretendia ser uma figura paternal. O quadro do meio apresenta a ideia de submissão a um senhor autoritário e ao qual cabe à figura somente dizer "Sim, senhor". O quarto quadro traz a inscrição "as outras", e a imagem revela mulheres nuas, aludindo à questão da liberdade e à quase exploração sexual, característica da época. (ABREU, 2015, p. 97)

O artista expressou sensações de sua época, relativas às censuras e culpas impostas às pessoas, seja em forma oficial autorizada, seja em forma de comportamentos cotidianos. Percebe-se que, no primeiro grupo de gravuras apresentadas, Antonio Henrique Amaral tratava das condições humanas relativas à esfera da convivência pública, reforçadas pelo caráter político das personagens e de seus gestos. Já neste outro conjunto, o teor crítico se faz presente a partir da percepção da convivência humana em seu âmbito mais privado, nas suas relações mais íntimas e introspectivas.

FIGURA 63 – *Um + um = dois?*. Antonio Henrique Amaral. 1967. Xilogravura. 32,2 x 42,5 cm.



Fonte: BELLUZZO, 2004, p. 151.

Na gravura *Um + um = dois?* novamente o artista insere elementos de uma narrativa do cotidiano mais íntimo, relacionada à convivência entre casais. Representando um rosto feminino à esquerda e um rosto masculino à direita, ambos de perfil, o artista insere balões de diálogos, típicos de histórias em quadrinhos, com as palavras "A minha vida, o meu problema, eu, eu, eu..." no balão da figura feminina e no da figura masculina "O meu problema, a minha vida, eu, eu, sempre eu, eu...". O fato de ambas as partes dizerem a mesma coisa é emblemático para demarcar o conflito de individualidades que há na vida a dois. Desta maneira o embate está colocado, já que o questionamento sobre a soma (expressa no título) leva a refletir sobre a anulação de alguma das partes para encaminhamento da vida em casal.

As três gravuras selecionadas para o 24º SPBA, de 1967, compuseram o álbum "O meu e o seu" que faz parte do acervo do MAP-BH e do MAC-USP. No álbum, também datado de 1967, constam 7 xilogravuras a cores sobre papel, medindo 54 x 37 cm, dentre elas também está *Passatempo Latino Americano*, que vimos acima com fundo em cores, pertencente ao acervo do MAP-BH. Na apresentação do mesmo há um texto de Ferreira Gullar que elucida as temáticas e propulsões de Antonio Henrique Amaral nesta produção, anunciando que o artista acentua o caráter de realidade do seu tempo, mostrando-a "na sua crueza".

> É fato que o que estava latente na realidade se tornou evidente. Os acontecimentos políticos dos últimos anos, no plano nacional e internacional, tornaram mais claros, para um número bem maior de pessoas, o mundo em que vivem, o país em que vivem, a vida que vivem. O próprio caminho pela arte deveria conduzi-la a um reencontro inevitável com a realidade. E é dessa realidade que nos fala Antonio Henique Amaral, abrindo-a agora, aqui, diante de nossos olhos, para que a vejamos – e eu quase diria: para que a

> ouçamos, tal é a veemência de seu desenho, de seus cortes, de seus símbolos arrancados em bruto da experiência cotidiana. [...] Agora basta, ele nos parece dizer, vou falar tudo. Vou denunciar as idolatrias espúrias que entorpecem o povo, os fazedores de guerra que trazem nas mãos as bandeiras da paz e da prosperidade, a falta de amor, a hipocrisia, a miséria da vida fechada em compartimentos estanques. (GULLAR *apud* BELLUZZO, 2004, p. 146)

O texto de Ferreira Gullar reforça o teor contestatório da obra de Antonio Henrique Amaral. Identifica o comprometimento do artista em denunciar a realidade opressora, principalmente vinculada à política, deixando poucas linhas reservadas à interpretação que expressa melhor as narrativas sobre o convívio mais íntimo, da vida privada, que o artista também figurou. Na verdade, essa aproximação aciona a reflexão sobre o quanto não há divisão clara entre o âmbito privado e o público quando o sistema que se estabelece é de repressão. Sofrem as relações sociais mais amplas, mas sofrem também as mais íntimas.

Este álbum foi reproduzido em ampla tiragem de 300 cópias. Graças à grande circulação é possível atualmente encontra-lo no MAP-BH e no MAC-USP, além das cópias avulsas das três gravuras que estiveram presentes no 24º SPBA, de 1967. Ao que tudo indica, os dois álbuns das instituições museológicas se diferenciam pela ordem das pranchas. Outra diferença observada é em relação a uma prancha de impressão idêntica com títulos diferentes. No álbum do MAC-USP o título é *Passatempo século XX* e no álbum pertencente ao MAP-BH o título é *Passatempo Latinoamericano*.

Em entrevista datada de 2004 à pesquisadora Maria Alice Milliet (*apud* BELLUZZO, 2004), o artista declarou que foi a partir da produção do álbum *O meu e o seu* que se libertou para o uso da cor, já que suas gravuras desde o início da carreira, em meados da década de 1950, foram reproduzidas no contraste entre o preto e branco. Desta forma, Antonio Henrique Amaral disse ter se lançado com mais confiança às experimentações da pintura, categoria predominante na sua carreira a partir de 1967.

Mudam os materiais e o tema condutor da figuração do artista, mas o comprometimento de sua produção com a realidade mais imediata permanece. “Amaral denunciou as situações de opressão tanto na sua produção gráfica como em suas pinturas. Através de uma figuração extremamente sedutora introduziu a denúncia social enfrentando o desafio de gerar opinião crítica sobre a situação social vivida”. (ABREU, 2015, p. 103). As personagens na produção que se segue, deixam de ser os generais e as línguas e passam a ser as bananas. A representação é metafórica e irônica, sedutora pela beleza das cores, mas agressiva no que tende a refletir.

> A banalidade do signo enseja a imediata empatia do público. Isolada ou em penca, trivial para qualquer habitante dos trópicos, na pintura de Amaral, a banana assume significado ambígua, entre emblemático e crítico. Nas primeiras telas dessa fase, o gigantismo da imagem projetada contra o vazio do fundo remete à estética do cartaz. Ao mesmo tempo, causa certo estranhamento. (...) Segundo o artista a ideia de pintar bananas lhe ocorreu em 1967, sob o impacto da encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina. (...) A montagem apelava para procedimentos paródicos inspirados na linguagem do circo, da ópera e do teatro-revista, abusando de referências à sexualidade como forma de satirizar a burguesia nacional em suas atitudes mais estereotipadas e grosseiras. (MILLIET; SANT'ANNA, 2013, p. 20).

É importante conhecermos a origem da inspiração do artista na sua produção para percebermos a correlação com os elementos que circulavam nas outras manifestações artísticas da época. A seguir, veremos duas pinturas da primeira série da produção do artista relacionada à representação de bananas, que perdurou até meados da década de 1970.

FIGURA 64 – *Brasiliana I.* Antônio Henrique Amaral. 1968. 89 x 120 cm. Óleo sobre tela.



Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, set. 2018.

A pintura *Brasiliana I* foi selecionada e premiada no IV SACC, recebendo o Prêmio Secretaria de Educação e Cultura. Trata-se de uma composição simplificada, onde uma parte de um cacho de bananas é representada no lado esquerdo da tela. Como um recorte em close, onde não se vê uma cena completa (assim como as antigas naturezas mortas na tradição da pintura que representavam frutos e flores), o cacho de bananas recortado demarca o estilo de Antonio Henrique Amaral desenvolvido em suas gravuras, onde os planos eram encerrados nas bordas, dando um aspecto de incompletude às figuras. Mesmo assim, a sensação de foco ampliado é comum em quase toda a série onde figuram as bananas.

FIGURA 65 – *Brasiliana III.* Antônio Henrique Amaral. 1968. 85 x 122 cm. Óleo sobre chapa de madeira.



Fonte: Acervo MAC-PR. Foto institucional MAC-PR.

A pintura *Brasiliana III* foi exposta no 25º Salão Paranaense de Belas Artes, recebeu Prêmio Aquisição Governo do Estado. Ainda sob fundo azul claro, a penca representada nesta encontra-se presa ao talo.

Tanto *Brasiliana I* quanto *Brasiliana III* apresentam bananas verde-amareladas. A posição da imagem recorta o cacho, apresentando-as recortadas ao observador. Mesmo assim, o foco direto e superdimensionado nas bananas leva o olhar para diferentes pontos, pluralizando a atenção. As bananas em verde e amarelo intenso contrastam com o fundo claro. Nota-se que ambos os fundos são azuis, com pintura uniforme sem marcas de pinceladas aparentes. O que coloca a série ainda mais na condição de sequência, levando a correlação da imagem com a fotografia. Mas há também nessa impressão do uniforme, impessoal e repetitivo, a intenção de se expressar a banalidade do tema e a relação do artista com sua realidade imediata. Como afirma Abreu (2015),

> O conjunto da produção plástica de Antonio Henrique Amaral é uma reelaboração simbólica da realidade percebida, revelando o lugar onde o artista viveu e as suas questões sociopolíticas, tornando a sua percepção dos problemas de seu lugar parte integrante da obra. Nesse caminho, todos os brasileiros se encontram em suas obras. (ABREU, 2015, p. 90).

É nesse encontro que deparamos com a situação incômoda da identificação do "eu" com as bananas. "A composição aparece em primeiro plano, tendo como tendência a interpretação simbólica da figura da banana como símbolo e não como representação, mas sim como forma alusiva a todos nós". (ABREU, 2015, p. 90). A ironia está relacionada ao xingamento, dessa forma todos os brasileiros são bananas, reféns da situação, pacatos e prestes a serem devorados. As cores reforçam a identificação do nacionalismo, da brasilidade

que remete ao título, mas que também associa às cores da bandeira à paleta de cores dos modernistas, como Tarsila do Amaral (tia-avó do artista), Anita Malfati, Di Cavalcanti, entre outros.

Sem a figuração da pintura ou gravura em técnicas mais tradicionais em seu fazer artístico, utilizando-se da fotografia como base de sua produção, veremos nas obras de Antonio Manuel um diálogo com os artistas anteriores no tocante ao real. Do acontecimento transcorrido como narrativa se expressa aquilo que se quer testemunhar e denunciar.

O artista Antônio Manuel teve oito participações nos eventos. Em 1966 registra-se em sua biografia a primeira participação em Salão, no 23º SPBA. Em 1967, concentram-se seu maior número de participações, embora nenhuma de suas obras tenha sido adquirida pelas instituições promotoras dos eventos, sendo no III SACC, IX Bienal de São Paulo, IV SAMDF e XXII SMBA-BH. Em 1968, participou do IV SACC, do XXIII SMBA-BH e do 25º SPBA. Sua produção à época era registrada como gravuras e desenhos. Veremos o quanto seus problemas artísticos se colocaram em tensão diante destas categorias.

Por sua participação no 23º SPBA, com os desenhos *Domínio* e *Abandono*, Antonio Manuel recebeu o Prêmio Gustavo Kopp e teve uma obra adquirida, mais tarde incorporada ao acervo do MAC-PR.

FIGURA 66 – *Domínio.* Antonio Manuel. 1966. 54 x 38 cm. Lápis cera sobre jornal.

a) 

b) 

Legenda: a) Foto institucional MAC-PR
b) Foto Nelyane Santos, Abr. 2019[117].
Fonte: Acervo MAC-PR

Feito com lápis cera preto sobre jornal, *Domínio* traz no topo um letreiro que foi recortado na montagem da obra, mas que deixa nítido apenas as palavras "pela redenção do Brasil". Não só pela frase, mas pela disposição das figuras e uso de símbolos religiosos, *Domínio* traz claramente uma menção ao poderio da Igreja Católica diante de uma massa de fiéis que se aglomeram em manifestações religiosas.

A sensação de aglomeração desconfortável na disposição das figuras traz ao observador a impressão de que o artista quis exprimir uma crítica à instituição religiosa. *Domínio* é um título que tensiona o poder da Igreja Católica e à condição que esta coloca os seus fiéis, como submetidos a práticas coletivas no seguimento de rituais que exprimem certa alienação das massas.

Por sua participação no IV SACC, em setembro de 1968, Antonio Manuel recebeu o Prêmio Secretaria de Educação e Cultura e o MACC incorporou ao seu acervo três obras, que foram consideradas como desenho. Trata-se de uma série intitulada *Movimento Estudantil* que marcou a produção de Antonio Manuel em 1968, com sua participação em diversos eventos. Utilizando-se de fotografias feitas por fotógrafos jornalistas, o artista reproduziu em formato de cartazes manchetes de jornais que foram censuradas pela repressão.

A obra estava na exposição "Tempos Sensíveis", curadoria de Agnaldo Faria, no MON, em sala destinada a expor o acervo MAC-PR, de outubro de 2018 a setembro de 2019.

Numa equação entre as técnicas de serigrafia e de impressão gráfica, inovou no uso do *flan,* que é uma peça descartável de oficina gráfica, "utilizada como matriz das superfícies cilíndricas em impressoras rotativas dos jornais diários" (FREITAS, 2013, p. 136).

FIGURA 67 – Da série Movimento Estudantil. Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de Flan sobre papel, nanquim. Acervo MACC. Obra de Tombo 132.

a) 

b) 

Legenda: a) Visão frontal

b) Detalhe da técnica empreendida pelo artista.

Fonte: Acervo MACC. Obra de Tombo 132. Foto Nelyane Santos, set. 2008.

Na gravura registrada com o nº de tombo 132 destaca-se a manchete "A guerra contra os estudantes". As imagens são de pessoas em fila, cercadas por policiais na parte de cima, logo abaixo o letreiro da manchete com parte da matéria jornalística, que relata o ataque da polícia aos estudantes da Universidade Federal no Centro do Rio de Janeiro. A imagem da parte de baixo é de pessoas rendidas, deitadas no chão com as mãos na cabeça. A assinatura do artista encontra-se na borda inferior direita, assim como nas outras duas obras.

Sobre a técnica adotada, Antonio Manuel explicou em entrevista concedida em 1999.

> O *flan*, um cartão plastificado em alto e baixo relevos, era uma matriz necessária para a impressão de um jornal. Dele saía o chumbo que ia para a rotativa. Depois do jornal ser impresso no próprio chumbo, os *flans* eram jogados fora. De madrugada eu os recolhia e selecionava os que me interessavam, antes que fossem para o lixo. (MANUEL, 1999, p. 36)

Mesmo que, sem especificar a qual das séries se refere, a fala de Antonio Manuel é muito elucidativa sobre seu processo criativo e os resultados que queria alcançar na disposição e uso das imagens. Serve como chave para compreensão tanto da série encontrada no MACC quanto para a obra incorporada pelo MAC-PR.

> Já trabalhando com *flans* e jornais, procurei neles retângulos e quadrados, embora as figuras ainda permanecessem atuantes. Passei então a trabalhar com os dois planos: figura e abstração. Tanto podia anular imagens, deixando visíveis as partes gráficas, isto é as linhas, quanto fazer o contrário, anular as linhas e deixar as imagens. (MANUEL, 1999, p. 31)

FIGURA 68 – *Da série Movimento Estudantil.* Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de *Flan* sobre papel, nanquim.

a) 

b) 

Legenda: a) Visão frontal
b) Detalhe da imagem ao centro com título e registro de nomes abaixo.
Fonte: Acervo MACC. Obra de Tombo 133. Foto Nelyane Santos, Set. 2018.

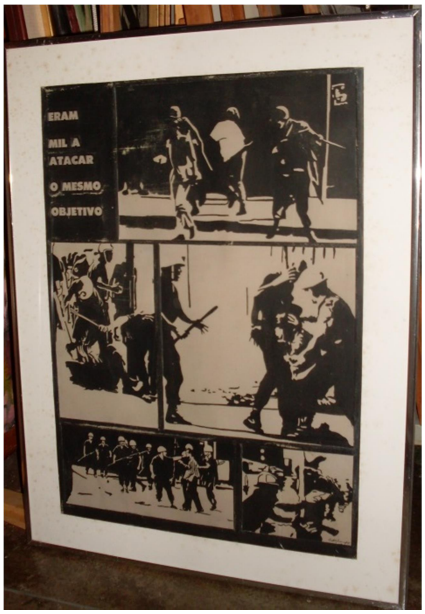
Na obra que traz o título "O diálogo é a violência" vemos na primeira imagem de cima pessoas de costas com os braços erguidos em sinal de rendição e revista policial, cercadas à direita por três policiais também de costas. Abaixo à esquerda, a imagem de pessoas com as mãos na cabeça, enquanto que na direita, abaixo do título, a imagem é de pessoas deitadas no chão, seguida de um retângulo em preto com a gravação em baixo relevo de quatro nomes:

Rubem Seixas, Osmar Gallo, Sebastião Marinho, Milton dos Santos[118]. As duas últimas debaixo são imagens mais aproximadas de pessoas em igual situação de rendição.

A última da série registra o título "Eram mil a atacar o mesmo objetivo". Nesta, as cenas são mais ampliadas, representativas de um ambiente de conflito de rua. Para a montagem deste painel, Antonio Manuel utilizou quatro reproduções fotográficas. O cerco policial em ambiente urbano é facilmente identificado. As cenas são de violência, com uso de cassetetes e a polícia prendendo e carregando pessoas a força.

No ano de 1968, Antonio Manuel dedicou-se a outras séries sobre o movimento estudantil. A inspiração e a disponibilidade de material eram abundantes, já que os conflitos entre a polícia e os estudantes foram constantes ao longo daquele ano em várias capitais do país. Como o próprio artista confirma em entrevista posterior, "tenho comigo uma série de mais ou menos vinte flans sobre o movimento estudantil de 1968, que considero hoje, além das implicações estéticas, um importante documento da violência de rua" (MANUEL, 1999, p. 38).

FIGURA 69 – *Da série Movimento Estudantil.* Antonio Manuel. 1968. 52 x 37 cm. Serigrafia de *Flan* sobre papel, nanquim.

a) 

b) 

Legenda: a) Visão Frontal
b) Detalhe do título e das imagens de entorno, lado direito.
Fonte: Acervo MACC. Obra de Tombo 134. Fotos Nelyane Santos, Set. 2018.

Na cidade do Rio de Janeiro, onde Antonio Manuel residia e coletava os *flans* para montagem de suas obras, duas datas foram marcantes naquele ano: a morte do estudante

[118] Os nomes gravados são dos fotógrafos do jornal *Correio da Manhã*, órgão de imprensa do Rio de Janeiro reconhecido à época por representar a crítica ao autoritarismo e à violência da ditadura militar.

Edson Luís de Lima Souto pela polícia em março e a Passeata dos Cem Mil em 26 de junho. Entre estes dois eventos, muitos protestos ocorreram e os fotógrafos jornalistas se faziam presentes; porém, com a vigília da censura, as matrizes gráficas dos jornais eram constantemente descartadas, proporcionando assim mais material para o trabalho artístico de Antonio Manuel.

Em dezembro, Antonio Manuel levou sua série para o XXIII SMBA-BH e para o 25º Salão Paranaense. No primeiro, como não recebeu premiação, sua obra não foi incorporada ao acervo do Museu. Já no Salão Paranaense recebeu o prêmio aquisição da Universidade Federal do Paraná. Em seu estudo sobre os Salões Paranaenses de fins da década de 1960 e início de 1970, o pesquisador de arte Artur Freitas (2013) apontou o quanto poderia parecer incoerente um artista que apresentasse uma obra com nítida expressão de crítica ao regime militar ser laureado com um prêmio justamente de um órgão federal, a UFPR, que deu apoio à realização do evento.

> Curiosamente, talvez por alguma lúdica e inteligente sutileza da comissão julgadora – que era, afinal, quem decidia qual prêmio de qual instituição iria para qual obra –, o único prêmio federal coube justamente à obra de Antonio Manuel. A premiação? Uma ironia: ao garantir NCr$1000,00 para o bolso do artista, *Movimento Estudantil* foi laureada com o "prêmio Universidade Federal do Paraná" – justamente o maior palco da movimentação estudantil paranaense em 1968. (FREITAS, 2013, p. 143)

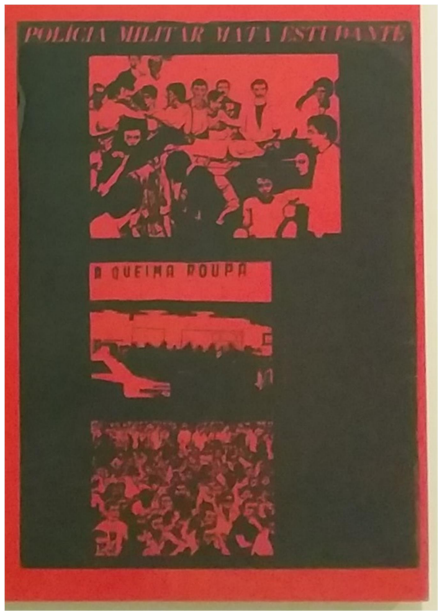
Mas Antonio Manuel revela o quanto este conflito colocado entre as instituições tinha que ser contornado pelos artistas. Era a maneira de se fazer presente nos circuitos de arte e ao mesmo tempo demarcar seu posicionamento político.

> Ganhei alguns prêmios ainda jovem. Confesso que eles foram úteis, pois podia pelo menos comprar material de trabalho. Arte reverte em arte. Mas esses prêmios tinham também uma conotação oficial; era dinheiro público, e eu pagava impostos, como recusar? Ganhei um prêmio, por exemplo, no 1º Salão de Pintura Jovem, no Hotel Quitandinha (Petrópolis) que foi entregue a mim por um general. Eu, que desenhava militares carrancudos e raivosos! Sempre convivi com essas duas vertentes. Esse conflito não era apenas meu, fazia parte da época. (MANUEL, 2013, p. 63).

De toda forma, sua produção artística, com toda sua peculiaridade referente aos materiais e técnicas adotadas, subsidiava a participação e reconhecimento do artista sem que o conteúdo abordado fosse pré-definido como motivo para rechaça-lo.

FIGURA 70 – *Movimento Estudantil 68.* Antonio Manuel. 1968. 122 x 80 cm. Serigrafia de Flan sobre papel.

a) 

b) 

Legenda: a) Visão Frontal
b) Detalhe aproximado do quadrante inferior à direita.
Fonte: Acervo MAC-PR. Foto: a) Institucional MAC-PR. b) Nelyane Santos, Abr. 2019[119].

O painel *Movimento Estudantil 68*, incorporado ao acervo do MAC-PR em decorrência de premiação a Antonio Manuel no 25º Salão Paranaense, é um dos três, com o mesmo título, que foram apresentados no evento. Trata-se de uma estrutura rígida tipo Eucatex, pintada em vermelho com a sobreposição de máscaras de fotografia em preto em quatro quadrantes. Os dois frames de cima espelham os de baixo, sendo que as duas fotografias utilizadas são as mesmas, o que muda é a disposição dos contornos das figuras.

A matriz de jornal utilizada é do Correio da Manhã do dia 29 de março de 1968. A manchete informa "Polícia Militar Mata Estudante". A outra frase, "A queima roupa", que a princípio parece um subtítulo, na verdade é uma faixa ou pichação captada pela fotografia durante o conflito policial. A foto de cima registra o velório do estudante Edson Luís na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, logo depois do confronto com os policiais que, da invasão ao restaurante universitário ocasionou no assassinato por um policial militar[120].

[119] Exposição *Tempos Sensíveis*, curadoria de Agnaldo Farias, acervo do MAC-PR no MON (2018-2019).
[120] Maiores detalhes sobre o acontecido: http://memoriasdaditadura.org.br/memorial/edson-luiz-lima-souto/.

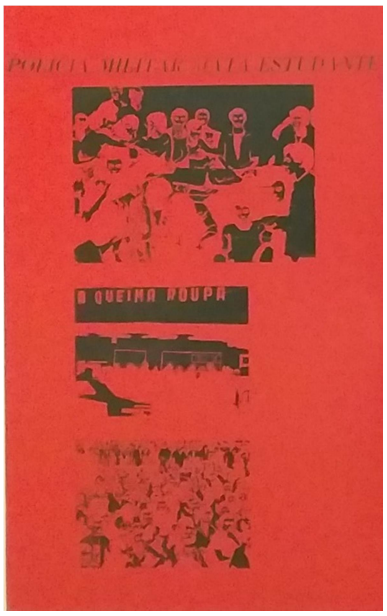
FIGURA 71 – Foto original da morte do estudante Edson Luís. *Correio da Manhã*, 29/03/1968.



Fonte: Fotógrafo desconhecido[121].

FIGURA 72 - Movimento Estudantil 68. Antonio Manuel. 1968. 122 x 80 cm. Serigrafia de Flan sobre papel.

a) 
Correio da Manhã
POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE
NEGRÃO AFASTA GEN. NIEMEYER
QUEIMA ROUPA
VENDIDA A 2.ª PARTE DO BRASIL
GAGARIN VAI INCINERADO AO TÚMULO
HOJE
FÁBRICA DE AVIÕES IRÁ PARA MINAS
CM EDITA SUPLEMENTO DO PARANÁ

b) 
POLÍCIA MILITAR MATA ESTUDANTE
QUEIMA ROUPA

Legenda: a) Página de capa do jornal *Correio da Manhã* de 29/03/1968[122].

b) Detalhe aproximado do quadrante inferior à esquerda.

Fonte: Acervo MAC-PR. Foto Nelyane Santos, Abr. 2019

As duas fotos acima registraram os policiais cercando o restaurante universitário e a multidão dentro da Assembleia Legislativa. Antonio Manuel utilizou a mesma conformação das imagens na página do jornal, trabalhando nas margens com a máscara e tinta preta sobre o

[121] Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Edson_Lu%C3%ADs_de_Lima_Souto#/ media/Ficheiro:Corpo _ de_Edson_Lu%C3%ADs_de_Lima_Souto.tif>. Acesso em: 17 jan. 2020.

[122] Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196 &pesq=ed son%20lu%C3%ADs%20de%20lima>.

fundo vermelho, excluindo a matéria jornalística. Desta maneira, o artista inseriu na obra elementos factuais, mas que pela falta de referências do observador poderia ser vista como uma narrativa ficcional, já que só informa que um estudante foi morto.

As imagens utilizadas por Antonio Manuel são retratos da realidade, foram produzidas para circular na imprensa brasileira, mas em suas mãos encarnam a ambiguidade de serem ficcionais e ao mesmo tempo documentais. Ficcionais porque são encadeadas numa narrativa artística, sem fidelidade de informação sobre o ocorrido. Isolada da textualidade original, a imagem passa a retratar o efeito da violência policial sobre os estudantes de uma forma generalizada, onde a morte de um foi marcante na memória imediata, mas que pode recorrer à premente situação vivida pelo movimento estudantil à época.

Na sua pesquisa e interpretação sobre a obra de Antonio Manuel, Freitas (2013) destaca o tensionamento entre a criação artística e a produção documental do artista:

> na obra, o discurso jornalístico, com suas letras garrafais e suas fotos apelativas, com sua precisão informativa e seu forte cheiro de documentação histórica, subverte-se. A diluição e o embaçado das representações, a repetição excessiva das mesmas cenas, as pequenas interferências da mão do artista, a inversão em negativo de dois painéis e a permanente incerteza da narrativa, nada disso colabora com a limpidez de sentidos, com a comunicação imediata e alargada, características frequentes de uma grande imprensa ainda não completamente violada pela censura prévia. (FREITAS, 2013, p. 138)

Mesmo que se baseando em cenas da realidade, facilmente reconhecidas pelo público de então, o artista dispõe de várias técnicas para transforma-las em arte. Não há como ignorar que possa ter havido um desejo de documentação, de testemunhar, que perpassou o posicionamento politico de Antonio Manuel, que considera que *"*esses registros têm tanto a conotação estética quanto a de documento histórico*"*. (MANUEL, 2013, p. 38). Mas há que se destacar que os problemas artísticos enfrentados para dispor o diálogo entre arte e vida na obra concentram valores estéticos e técnicos, como pontua Freitas (2013).

> O apelo à realidade, o uso da iconicidade, a temática agressiva, o mergulho nas especificidades dos problemas brasileiros, a reprodutibilidade da serigrafia, a iconografia de massa, a reapropriação de imagens públicas, os ruídos na comunicação e a subversão tecnológica da censura – todo esse caldo de dados marca *Movimento Estudantil* como produto de seu tempo, de fins dos anos 1960, talvez especificamente de 1968. (FREITAS, 2013, p. 142)

Talvez tenham sido estas as prerrogativas para que as obras de Antonio Manuel fossem reconhecidas pelos júris dos salões e pela crítica da época, implicando na seleção e

premiação de suas obras nos eventos artísticos competitivos. O que vemos é que outros artistas, assim como os destacados anteriormente que se utilizaram da figuração, interessaram-se pela retratação direta do cotidiano vinculado, principalmente, aos preceitos de rebeldia, resistência e oposição aos *status quo*, que eram tão caros à juventude de então.

Ainda nessa linha de arte como *mensagem*, podemos destacar Bernardo Caro, um artista que concentrou sua produção na década de 1960 na gravura. Nesta categoria se apresentou onze vezes nos eventos, tendo sido premiado quatro vezes, participando apenas uma vez com desenho e uma com escultura. No Salão mineiro foi premiado duas vezes: a primeira, com o 3º lugar em gravura no XX SMBA, de 1965 com a xilografia *Intenção* que foi adquirida pelo MAP-BH. No mesmo Salão participou com desenhos que não foram premiados nem adquiridos. Em 1966, no XXI, participou com as gravuras *Até quando* e *Pau de Arara* que não foram premiadas e nem adquiridas. A segunda vez, em 1967, foi premiado em gravura, no 2º lugar com as xilografias *Mulheres X Perdição*; *Mulheres X Ritual*; *Mulheres X Destino*, as três adquiridas pelo MAP-BH. No XXIII, trouxe o mesmo tema com as gravuras *Mulheres X sensualidade*; *Mulheres X madrugada*; *Mulheres X amor impossível*, mas sem premiação e sem aquisição.

Foram encontradas sete obras do artista nos museus pesquisados. Três séries figurativas que trazem mensagens de protesto, provocações contra o moralismo e cenas do cotidiano íntimo que serão analisadas a seguir.

No III SACC, de 1967, Caro conquistou o prêmio aquisição Banco da Cidade de Campinas pela série de xilogravuras *Protesto I*, *II* e *III*.

FIGURA 73 – Série *Protesto.* Bernardo Caro. 1967.

a) 

b) 

Legenda: a) *Protesto I.* Aproximadamente 73 x 44 cm. Xilogravura sobre papel.
b) *Protesto III*. 74 x 43,5 cm. Xilogravura sobre papel.
Fonte: Acervo MACC. Foto Nelyane Santos, Set. 2018

Há figuras masculinas em cenas que expressão vibração, sempre com alguma figura com o punho em riste em sinal de protesto. Repete-se também o gesto da boca aberta, como se a soltar um grito. Uma descrição que, se decifrada só pela imagem, associaria as figuras a um movimento de manifesto, ainda mais reforçado pelo título. Porém, as palavras que acompanham as figuras têm seu significado vinculado ao futebol – em *Protesto I* "Gol?"; em *Protesto II* "Penalti?" e em *Protesto III* "Escanteio?". O que não descarta o gesto de protesto pensando em torcedores que acompanham uma partida. Mas a dubiedade vem com o outro jogo de palavras e com os sinais de interrogação que acompanham todas elas. Em *I* "Fome?", em *II* uma frase "Luta pela cor?" e em *III* "Juiz" (sem a interrogação, mas acompanhada de palavras ilegíveis, pois estão encobertas por uma tarja preta). As palavras remetem a problemas sociais vividos no país, "propondo uma relação provocativa com o público" (ZAGO, 2007, p.33).

FIGURA 74 – *Protesto II* - Bernardo Caro. 1967. 73 x 44 cm. Xilogravura sobre papel.

a) 

b) 

Legenda: a) Acervo MACC.

b) Com moldura.

Fonte: a) ZAGO, 2008, p. 137. b) Foto Delma Medeiros. Jornal *Correio Popular*, Campinas, 12 ago. 2015.[123]

[123] Vê-se claramente que a gravura passou por tratamento de restauro para ser exposta em 2015 ou pode ser uma cópia da mesma matriz. A exposição foi "Kaleidoscópio - Censura e Liberdade - Bernardo Caro", em homenagem aos 50 anos de trajetória do artista plástico Bernardo Caro e da fundação do MACC. A curadoria da mostra foi de Fernando de Bittencourt (diretor do Museu) e Iracema Salgado (à época assessora de Artes Visuais da Secretaria de Cultura). Disponível <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/08/entretenimento/320700-macc-destaca-producao-do-multiplo-bernardo-caro.html>. Acessado em 03 jul. 2019

No XXII SMBA-BH, de 1967, Bernardo Caro recebeu o segundo prêmio de gravura pelas obras *Mulheres x Destino*, *Mulheres x Perdição* e *Mulheres x Ritual*. A técnica identificada pelo MAP-BH nas obras é a xilogravura.

FIGURA 75 – Série *Mulheres*. Bernardo Caro. 1967. (87 x 55,5 cm).



a) b) ‘ c)

Legenda: a) *Mulheres x Destino*
b) *Mulheres x Ritual*
c) Mulheres x Perdição,

Fonte: Acervo MAP-BH. Foto: Nelyane Santos, janeiro de 2014.

Trata-se de um papel seda muito fino e massas de tinta de alta cobertura e cores intensas. Todas as xilogravuras apresentam rostos de perfil de mulheres com corte de cabelo de franja sobre a testa. Cada uma diferencia-se pela posição acompanhada de um gesto e pelas cores dos cabelos. A xilogravura *Mulheres x Destino* apresenta o rosto da figura feminina de perfil à esquerda, com cabelo em verde. Os olhos fechados e o queixo levemente inclinado insinuam certo ar de excitação da figura, o que é demarcado ainda mais pela presença, abaixo, à direita, de um bico de seio (em vermelho) representado entre dois frisos largos, também em verde. Sobre fundo preto, à esquerda, veem-se hieróglifos de figuras humanas se abraçando e abaixo a frase “Eu também tenho direito venha amar”. Grafismos preenchem o espaço entre os hieróglifos. Sobre um fundo em vermelho intenso, à direita, há a ampliação de um hieróglifo representando o encontro de figuras humanas.

Na xilogravura *Mulheres x Ritual*, o rosto feminino encontra-se posicionado à direita com cabelo em azul. A figura segura um cigarro entre os dedos. Na área dos hieróglifos, as figuras humanas representam posições de sexo oral, abaixo dos grafismos que se repetem em maior quantidade. Em *Mulheres x Perdição*, a figura feminina encontra-se de perfil à esquerda com o cabelo roxo. Nesta os hieróglifos e grafismos se posicionam na parte de cima e a frase "Eu sou uma mundana, e os culpados são vocês" no lado inferior esquerdo. A ampliação do hieróglifo representa figura humana sentada com as mãos na cabeça.

As três gravuras possuem similar distribuição de figuras e formas: rosto feminino hieróglifos, grafismos e uma frase (com exceção de *Mulheres x Ritual*). As cores só se alteram nos cabelos das figuras femininas. Todas reforçam o fetichismo em torno de zonas erógenas do corpo feminino, como boca e mamilo. A composição pode ser identificada como sendo de figuração narrativa[124] com cores vibrantes e recortes de cenas bem demarcadas, o que foi exaltado pela crítica de arte Mari'Stella Tristão em matéria de jornal.

> O segundo prêmio [do XXII SMBA-BH] coube a Bernardo Caro, com uma xilogravura renovada, evoluída das experiências antigas de um dos poucos bons gravadores presentes. Figuração narrativa, colorida feita de recortes bem montados, um trabalho digno realmente de um prêmio. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Os grafismos são uma marca registrada da produção de Bernardo Caro, iniciada em 1965, chamados pelo artista de "alfabeto deformado" (CARO *apud* GOMES, 2008). Os elementos que compõem a narrativa fazem alusão a questões psicológicas e sexuais do universo feminino.

Na IX Bienal de São Paulo, Bernardo Caro expôs *Mulheres x Destino*, *Mulheres x Ritual*, *Mulheres x Saravá*, *Mulheres x Sexo*, *Mulheres x Fim*. No catálogo da Bienal estas obras são identificadas como "xilogravuras técnica prancha plástico", medindo 88 x 62 cm. No acervo do MACC encontra-se a xilogravura, *Mulheres x Saravá*, que se supõe ser uma cópia da mesma matriz utilizada para impressão enviada para Bienal.

A temática da mulher na série do MAP-BH e nesta xilo do MACC está associada a palavras e aos hieróglifos que remetem a tabus, comportamentos e repressões morais que tratados pelo artista de forma direta, levam o observador à reflexão, tensionando seus próprios

[124] A figuração narrativa foi muito utilizada entre os artistas da época, com recorrência de temas de protesto e críticas sociais. Seu uso remete à estrutura de histórias em quadrinhos. Esteve presente no XXII SMBA-BH também na pintura de Maria do Carmo Secco, *Retrato de álbum de casamento*, que recebeu o prêmio de pesquisa. (VIVAS, 2012, pp. 181-185). Mário Pedrosa destacou em "Do *Pop* Americano ao Sertanejo Dias" (Correio da Manhã, 29/10/1967) a obra de Antônio Dias que se utilizou dessa estrutura.

preceitos. Mesmo quando as figuras são masculinas, a estratégia de fazer refletir por meio do impacto do observador é a característica principal da comunicação entre o artista e o público.

FIGURA 76 - *Mulheres x Saravá*[125]. Bernardo Caro, 1967. Xilogravura sobre papel. 87 x 55 cm.

a)  b) 

Legenda: a) In: GOMES, 2008, p. 65
b) Foto Nelyane Santos, Set. 2018.
Fonte: Acervo MACC

Em *Mulheres X Saravá* o que é colocado em questão são os preconceitos contra práticas religiosas de matriz africana. De forma velada ou explícita, tal preconceito é vivenciado na cultura brasileira concomitantemente com a adesão às práticas, onde geralmente a mulher é vista como praticante, carregando seus estigmas de misticismo. Nas obras em que a figura feminina é personagem, Bernardo Caro utiliza-se de uma forma explícita de tocar em temas íntimos, chamando a atenção do público para a hipocrisia das privações da liberdade, para o esgotamento das relações íntimas romantizadas e distanciadas da realidade cotidiana.

O mineiro Getúlio Starling participou apenas de dois Salões dentre os eventos pesquisados, os Salões de Belo Horizonte de 1967 e 1968, enquanto ainda era estudante de artes na capital mineira. No ano seguinte migrou para o Rio de Janeiro e lá fez carreira como professor, marcando presença em alguns salões de arte de menor expressão na cidade. A trajetória deste artista não consta nas narrativas da história da arte do período. Mesmo assim

[125] A ilustração presente no livro demonstra ser de outra cópia da mesma matriz, já que o título e a assinatura foram registrados em local diferente. A cópia presente no acervo do MACC foi registrada como sendo a "1/20", ou seja, a primeira das 20 reproduções que o artista se planejou de fazer.

torna-se notória sua premiação com uma obra que dialoga com muita proximidade com as propostas artísticas que vimos anteriormente.

A obra de Getúlio Starling, intitulada *Máquinas de Triturar Homens*, vencedora do 2º prêmio de escultura no XXII SMBA-BH, de 1967, traz referências às discussões artísticas acerca do uso de objetos comuns ao cotidiano, tanto para compor obras quanto para transpô-los como obras de arte.

FIGURA 77 – *Máquina de Triturar Homens*. Getúlio de Andrade Starling, 1967. Madeira, metal, plástico, tinta plástica e porcelana. 34 x 42,5 x 28 cm.



Fonte: Acervo MAP-BH. Foto: Nelyane Santos, jan. 2014.

Trata-se de uma escultura montada com base de madeira, objeto utilitário em metal (máquina de moer carne), bonecos de plástico e um pires. O moedor foi pintado de branco em toda sua extensão, de azul nas peças das extremidades e de vermelho no topo de sua entrada. Também em vermelho foi pintado o pires.

Na entrada do moedor, encontram-se pequenos bonecos de plástico com escorridos de tinta vermelha. Na saída há pernas e braços de bonecos ligeiramente deformados pelo aquecimento do plástico. Da mesma forma, encontram-se bonecos inteiros ou em pedaços no pires, amontoados. No centro do prato, há dois bonecos pintados de preto. Algumas pinceladas em vermelho nos bonecos dão o aspecto de carnificina na imagem.

FIGURA 78 – Foto do artista Getúlio Starling ao lado de suas duas esculturas selecionadas para o XXII SMBA-BH.



Fonte: Acervo pessoal do artista[126].

A escultura remete à crítica ao consumismo e à cultura de massa. Getúlio Starling dialoga com as discussões contemporâneas sobre a abolição das categorias da arte e com as considerações acerca de confecções manuais que partiam de outros objetos produzidos em escala industrial ganhando o status de arte. Faz parte de uma produção artística, inserida nas tendências e movimentos da arte no Brasil de meados da década de 1960, que optaram por apresentar a realidade por meio das "coisas", objetos que constroem uma mensagem e também desmitificam a obra de arte (ALVARADO, 1978). As cores vermelha, azul e branca estão associadas à bandeira norte-americana, à época a potência mundial que ditava as normas de consumo de massa e comportamento dos jovens.

O aspecto de carnificina e morte ao ser humano, moendo corpos e massificando vidas, pode também estar vinculado à repressão do regime militar no Brasil. Como bem lembra Dayse Alvarado, "a maioria dos objetos desse período transmitem uma posição crítica seja de ordem política e social, como de negação dos valores estabelecidos tradicionalmente em relação à obra de arte, como criação estética e original" (ALVARADO, 1978, p. 14). Mas antes de tudo o artista estabeleceu naquele momento um diálogo entre sua produção e as principais discussões sobre o estatuto da arte contemporânea, questionando o objeto artístico.

Getúlio Starling era um artista iniciante em salão, jovem e aluno da Universidade Mineira de Arte. Os comentários críticos de Jayme Maurício acerca de sua obra apontam que se trata de uma narrativa do trágico, do impactante, do humor sarcástico e da comunicação direta entre tema e observador (JAYME, *Diário da Tarde*, 04/12/1967).

Mari'Stella Tristão assim descreve a obra.

[126] Disponível em <http://www.getuliostarling.com.br/artista.php#lg=1&slide=16>. Acesso em:

> O segundo lugar obedece ao módulo da arte do impacto, do choque. É imaginoso. Mereceu o prêmio, o jovem estreante em salão, Getúlio Andrade Starling. [...] Propõe tudo aquilo que o espectador queira interpretar sobre os dramas políticos e sociais desse quase fim de século. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Este diálogo com as críticas sociais e o cotidiano mais direto do artista fazia parte dos manifestos que circularam em meados da década de 1960. Como já vimos, as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, no Rio de Janeiro, e *Proposta 65* e *Proposta 66,* em São Paulo, trouxeram para os artistas de diferentes circuitos no Brasil a mensagem de compromisso da arte com a realidade, uma vivência artística mais envolvida com os problemas sociais e com as transformações das instituições de arte.

Na *Máquina...*, Getúlio Starling tensiona os parâmetros da arte com aspectos sociais do período, estando em consonância com a inserção cada vez maior de vários materiais e objetos nas produções artísticas, que remetiam também a um posicionamento político de crítica ao regime instaurado e à subserviência econômica dos países latino americanos à dominação cultural norte americana.

O artista João Câmara Filho registrou apenas uma participação entre os eventos pesquisados, embora tenha em seu currículo diversas passagens por eventos artísticos de concorrência no período. Sua importância aqui se dá pela polêmica surgida em torno de sua obra que foi selecionada e premiada no IV SAMDF, de 1967. Trata-se de uma das duas obras encontradas no acervo do Museu de Arte de Brasília (atualmente alocado no Museu Nacional Honestino Guimarães) com confirmação de incorporação ao acervo institucional devido à participação no Salão, à época então Fundação Cultural do Distrito Federal – FCDF[127].

A obra de João Câmara concorreu ao prêmio máximo, disputando ao final com uma obra de Hélio Oiticica. Embora a preferência pelo segundo fosse clara pelo júri, os responsáveis pela seleção e premiação alegaram que a obra de João Câmara, *Exposição e Motivos da Violência*, tinha uma motivação, uma necessidade de ser destacada. No texto de abertura do catálogo, apresentado pelos cinco membros do júri de seleção e premiação, Clarival do Prado Valadares, Mario Barata, Walter Zanini, Mario Pedrosa e Frederico Morais, a alegação de defesa de uma obra que dialoga diretamente com o contexto de época fica clara.

> Helio Oiticica, artista carioca de profundas raízes urbanas, representa a vanguarda brasileira em suas invenções mais originais e aberturas experimentais mais desinibidas, sendo, também considerado hoje um dos

[127] A outra obra é *O Anel*, de Vilma Faria Pasqualini, que foi selecionada e recebeu o Prêmio Nacional de Brasília no III SAMDF, em 1966. Sobre esta pintura não foram encontradas fontes que subsidiassem sua pesquisa.

> pioneiros no mundo da arte ambiental, o júri não podia deixar de cogitar de seu nome para o Grande Prêmio. Em face dele, a representação pictórica de Pernambuco traz uma nota nova ao salão: Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o vigor descritivo do protesto social. (...) Proibindo o regulamento que o Grande Prêmio fosse dado a mais de um artista ou a um grupo de artistas coletivamente encarados, o júri decidiu conferi-lo à Câmara, pela violência e agressividade de sua mensagem pictórica, em si mesma de autêntica plasticidade. (SAMDF, 1967, n/p)

Ao ser lançado, o IV SAMDF gerou a expectativa de receber ampla e variada representação artística de todo o país. Isso foi declarado por seu principal organizador, o crítico, Frederico de Morais, em declaração publicada no *Correio Braziliense* de 09 de dezembro de 1967. O cosmopolitismo da cidade capital foi reivindicado como forma de atração aos artistas de todo o país. É válido ressaltar que, neste discurso proferido à época, entoava-se o desejo de o Salão de Brasília conseguir representar a arte brasileira, sem concentrar as referências já consagradas do eixo Rio-São Paulo. Diferentemente dos outros circuitos que abrigavam os salões regionais e da Bienal em estudo, que apesar de paulista mantinha um caráter internacional, o Salão de Brasília não era constituído por representações locais que refletiam a presença de artistas e críticos de um circuito pontual.

FIGURA 79 – *Exposição e motivos da violência*. João Câmara Filho.1967. Óleo sobre madeira com elementos em relevo. 190 x 4,80 m.



Fonte: Acervo MAB/MUN-DF[128].

FIGURA 80 - *Exposição e motivos da violência*. João Câmara Filho. 1967.

a) 

b) 

Legenda: a) Detalhe quadro 1 (à direita).
b) Detalhe quadro 1 (à direita, parte inferior).
Fonte: Acervo MAB/MUN-DF. Foto Nelyane Santos, Mar. 2018

A obra é um tríptico com os dois quadros laterais de mesma dimensão e um central um pouco maior na sua extensão vertical. A pintura sobre placas de madeira é construída com painéis de fundo sobrepostos por painéis recortados em elipse na parte superior dos painéis das laterais e por cinco círculos recortados e sobrepostos no painel central, na parte inferior. Este é também encimado por retângulo em quadro separado, mas na pintura há continuidade entre as formas. A figuração narrativa é clara, trazendo ao observador imagens de violência

[128] https://www.joaocamara.com/pinturas/exposicao-e-motivos-da-violencia

que se relacionam diretamente a situações de tortura física. Os membros dos corpos humanos distribuídos na cena de forma confusa e desordenada oferecem ao observador a sensação de quanto é aterrador a disposição dos corpos presos em posições de sofrimento, acentuando ainda mais as mazelas da tortura.

No primeiro quadro, à esquerda, há duas figuras humanas, aparentemente femininas, pois há a representação de seios. Uma grande mão fechada em punho, no gesto de um soco, foi representada na parte de cima. Na figura de baixo, os ferimentos são aparentes em escorridos de tinta vermelha, representando o sangue na cabeça e nos braços. Na figura de baixo destaca-se uma caixa ao centro de onde sai uma mão, como se estivesse presa.

FIGURA 81 - *Exposição e motivos da violência.* João Câmara Filho. 1967.

a) 

b) 

Legenda: a) Detalhe quadro 2 (ao centro).
b) Detalhe quadro 2 (parte inferior).
Fonte: Acervo MAB/MUN-DF. Foto Nelyane Santos, Mar. 2018

No quadro do centro são representadas as ferramentas e objetos utilizados na tortura, como alicates, facas, martelos, aparelhos de choque e frascos semelhantes aos de produtos químicos. Acima desta representação, que encontra-se nos pequenos círculos sobrepostos ao painel de fundo, há uma figura, aparentemente masculina que, ao que tudo indica, trata-se do manuseador dos equipamentos de tortura. A face ríspida sem expressão e o corpo gordo e de pé parecem querer representar a figura do algoz que promove os maus tratos. Acima da cabeça desta figura há uma continuidade do desenho que leva ao quadro superior, onde encontra-se outra cabeça. Ao centro, na parte de cima, é representado um rosto na face de um

dado que remete à figura do torturador ou de uma autoridade que autoriza o ato de tortura, pois neste homem, mesmo que visível apenas o rosto, é possível identificar que está vestido de terno e gravata e encontra-se em suspensão na cena, ou seja, é uma figura que não está submetida às deformações e exposição de partes do corpo como das outras figuras representadas sofrendo maus tratos.

FIGURA 82 - *Exposição e motivos da violência.* João Câmara Filho. 1967.

a)  b) 

Legenda: a) Detalhe quadro 3 (à esquerda).
b) Detalhe quadro 3 (parte superior).
Fonte: Acervo MAB/MUN-DF. Foto Nelyane Santos, Mar. 2018

Neste quadro, a posição dos corpos é o que pode remeter, com maior intensidade, às técnicas de tortura mais divulgadas pela história: os choques elétricos e o pau de arara. A figura de cima tem sobre a cabeça uma espécie de capacete. Deitada de bruços tem os pés zoomórficos, o que reforça a ideia da desumanização causada pelo gesto de tortura, do quanto o torturado é tratado como um animal. A figura do painel de fundo, na parte inferior, encontra-se de cabeça para baixo, como se o corpo estivesse em suspensão.

Os rostos não apresentam expressões faciais de dor e sofrimento, o que torna a vibração do colorido e a interpretação das fraturas e lesões da tortura ainda mais contrastantes. No painel central que se supõe representar os responsáveis pela tortura, também não há expressões faciais que imprimam alguma noção de sentimento.

Mesmo com tantos sinais claros de referência à violência policial, os comentários da crítica à época não explicitaram os detalhes da obra e nem deixaram nítidas estas impressões, o que é possível verificar em parte do texto do crítico Frederico Morais.

> [...] o jovem João Câmara Filho que penetra, fundo, nas mais remotas tradições culturais do Brasil, mesmo o Brasil pré-cabralino, pré-colombiano e também tropical (em cuja obra, sobretudo, no seu tríptico, ressalta a violência da cor, a acuidade do desenho e o uso de uma matéria densa e grossa) [...] (MORAIS, *Diário de Notícias*, 02/01/1968)

Sobre a atitude da crítica, a impressão é a de que mesmo selecionando e premiando a obra como uma atitude de apoio ao protesto do artista, provavelmente os jurados, ao se declararem sobre ela, sabiam o cuidado que deveriam ter para não comprometerem a segurança do próprio artista. No caso de João Câmara, o cuidado parecia ser necessário já que, como pontua Almerinda Lopes, sua produção da época fazia menção à oposição ao regime ditatorial vigente.

> [...] tanto em algumas obras avulsas como nessas séries temáticas, constata-se que traduzem melhor a crítica mordaz e, ao mesmo tempo, ardilosa, às mazelas do poder vigente e às incoerências dos anseios e do destino humano, numa sobreposição de interesse estético e visão ideológica. (LOPES, 1995, p. 18)

Vários temas utilizados em obras de artes visuais dialogavam com a situação do Brasil durante a ditadura. A tortura foi um desses temas que, representado de forma explícita ou, por vezes implícita, no gestual artístico, chamou a atenção em exposições museológicas. Em pleno regime de repressão, enquanto várias outras manifestações artísticas eram censuradas violentamente, algumas obras que faziam críticas claras à atuação dos militares eram expostas em salões de arte e mostras coletivas, sem sofrerem restrição de acesso.

Por outro lado, as artes visuais que faziam referência ao antagonismo político da Guerra Fria, entre capitalismo e socialismo, eram perseguidas, apontadas como de conteúdo impróprio. Nesse viés, pinturas que retrataram Che Guevara ou composições pictóricas que traziam referências à Guerra no Vietña foram removidas de exposições ou vandalizadas, mesmo que não criticassem diretamente o estado de exceção no Brasil. Foi o que ocorreu com o fechamento da II Bienal de Salvador, em 1968 e com o ataque direto a algumas obras do IV SAMDF, após uma tentativa frustrada da polícia de fechar a exposição, quando as serigrafias de Claudio Tozzi, que traziam a imagem de Che Guevara, foram perfuradas[129]. Enquanto estas eram atacadas, a pintura de João Câmara Filho denunciando as torturas passou ilesa.

Na análise da obra de João Câmara, assim como em outras apresentadas anteriormente, podemos refletir sobre o aspecto de denúncia e de memória transposto pelos artistas em suas criações. Registros que passam pelo vivido ou pelo "ouvir dizer", mas que

[129] Sobre o assunto ver texto de Alexandre Pedro de Medeiros (2017) *As censuras contra Guevara, vivo ou morto... de Claudio Tozzi*.

trazem em comum narrativas de experiências, de algo que se pretende revelar para quem sabe um dia se extinguir.

Outro trabalho com o uso de placas moduladas, em recortes e encaixes, à época referido como pintura *tela-caixa*, é da artista Teresinha Soares que teve sete participações nos eventos estudados, sendo que recebeu apenas dois prêmios: a Grande Medalha de Bronze no III SACC, de 1967 e o 2º prêmio de pintura no XXIII SMBA-BH, de 1968. Somente a obra vinculada a este último foi encontrada.

A obra da artista Teresinha Soares, *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*, é um quadro montado com placas de aglomerado de madeira colados e encaixados.

FIGURA 83 – *Guerra é Guerra – Vamos Sambar*. Teresinha Soares. 1968. 117 x 150 x 4,5 cm. Tinta vinílica sobre compensado sobre relevo de suporte tipo Duratex.



Foto Nelyane Santos, Abr. 2013.

A volumetria desta montagem e as cores vibrantes chamam a atenção do observador, atraído e envolvido por um torpor de agitação e da combinação exultante de cores que se expandem na obra. Mas, estando este mais atento e propenso a observar com mais minucia a obra percebe que à sua esquerda, numa montagem em formato de filme fotográfico em preto e branco, há uma cena dramática, de uma figura humana carregando uma maca com uma pessoa desfalecida. Os quadros do filme fotográfico são cortados, apresentados em sequencia vertical modificando a cena em cada um. Estes quadros remetem também a imagens midiáticas de cinema e televisão.

Em cores da bandeira nacional, verde e amarelo com um azul mais claro, à direita, apresenta uma sequencia narrativa, também na vertical, demonstrando cenas de festa e rostos mascarados. Uma alusão às festas carnavalescas tipicamente brasileiras. Como bem observou Patrícia Cornish em estudo que correlaciona o feminismo à obra de Teresinha Soares, nesta “o

carnaval traz a liberação de cores, fantasias e comportamentos, que servem para romper com o cotidiano da ditadura militar e com a atitude conservadora em relação ao corpo e ao sexo" (CORNISH, 2018, p. 101). A temática da brasilidade, ufanismo e demarcação de emblemas da cultura nacional rivalizam com a denúncia da violência e a escuridão do regime militar que esconde a repressão e impõe medidas compensatórias de incentivo à cultura carnavalesca.

Nas obras de Teresinha Soares, o diálogo preponderante era de crítica ao machismo instituído na sociedade brasileira, à submissão sexual da mulher e as violências que elas sofriam. Por mais que se vejam pautas do feminismo em suas obras, não há subsídios para afirmar sua produção artística como uma prática desse movimento social. À época, dada a contemporaneidade recente do tema no Brasil enquanto pauta e reivindicação de movimento social, as obras de Teresinha Soares muitas vezes foram relacionadas, nas colunas de jornais, ao erotismo.

O que devemos observar é que o trabalho da artista não se limitava aos conflitos de gênero. Esta obra demonstra que Teresinha Soares questionou o estatuto da violência e o comportamento da sociedade perante as festas populares. A ideia de alienação está implícita no ato de aceitação da violência enquanto se pratica o carnaval. Além disso, é importante ressaltar o quanto sua obra foi marcante no campo das artes, ao propor a ressignificação do uso e montagem de materiais.

Como uma mulher de sua época, as ideias do movimento feminista, que se expandiam principalmente a partir dos Estados Unidos, a envolveram, fazendo-a refletir criticamente sobre suas condições, levando-a ao debate público sobre aspectos da vida social até então preservados na vida privada, tais como a sexualidade, a violência doméstica, a divisão do trabalho no lar e fora dele, a constituição e as responsabilidades para com a família. Representar essas ideias em suas obras não define Teresinha Soares como uma feminista na época de sua produção, mas demarca sua crítica com o ponto de vista de uma mulher. É o que podemos observar, por exemplo, na obra a seguir.

No XXIII SMBA-BH, de 1968, além de *Guerra é Guerra – Vamos sambar*, a artista apresentou também as obras *Morra usando a legítima sandália* e *Morrem tantos homens e eu só*.

FIGURA 84 – *Morrem tantos homens e eu aqui tão só.* Teresinha Soares. 1968. 116 x 150 x 2,5 cm.



Fonte: Acervo artístico da UFMG. Foto institucional UFMG.

Mesmo com pequena variação no título, ao que tudo indica, a pintura que encontra-se atualmente no acervo artístico da UFMG pode tratar-se da mesma obra. Além das curvas femininas remetendo à sexualidade, mais uma vez a artista coloca nas imagens a disputa pela atenção do observador em duas situações concorrentes, expressas no título: uma relativa ao desejo da mulher em ter um companheiro e a outra, à realidade da violência urbana.

Ao apresentar aqui três casos de artistas que circularam entre os circuitos de arte brasileiros, foram reconhecidos à época, mas não ocuparam lugar de destaque na narrativa da história da arte, pretendo demonstrar o quanto os critérios de seleção para desenvolvermos diferentes narrativas acerca do período merecem ser ampliados.

Getúlio Starling talvez seja um exemplo entre tantos outros de artistas-professores que mereceriam estudos aprofundados sobre suas práticas de lecionar e a concomitância com as práticas de produzir e expor suas obras. João Câmara Filho recebeu um estudo sobre sua trajetória artística, realizado pela professora Almerinda Lopes (1995), mas que pela responsabilidade de contemplar toda sua trajetória em apenas um volume não conseguiu propor análise de obras que correlacione biografia com interpretação de sua produção artística. No caso de Teresinha Soares, ao completar 90 anos em 2017, foi contemplada com algumas exposições em sua homenagem que fizeram retrospectivas importantes de sua produção[130]. Porém, com resultados esparsos em catálogos que trazem imagens de sua produção artística, mas sem interpretações que esclareçam sua produção à época e propondo,

[130] A exposição "Quem tem medo de Teresinha Soares?", no MASP, de abril a agosto de 2017, com curadoria de Rodrigo Moura; "Teresinha Soares", no Palácio das Artes, em Belo Horizonte-MG, de abril a julho de 2018 e "Mulheres radicais: arte latino americana 1960-1985" mostra coletiva em que foi representada com algumas obras na Pinacoteca de São Paulo, de agosto a novembro de 2018.

em alguns casos, uma correlação direta com o feminismo sem problematizar seu envolvimento com o tema, numa correlação ligeiramente anacrônica entre o conceito e a prática da artista.

Além dos artistas aqui apresentados, existem outros tantos que poderiam servir de exemplos para pensarmos as demandas de ampliação da narrativa histórica da arte no Brasil. O que se pretendeu com estes exemplos foi demonstrar que, para as temáticas muito revisitadas pelo discurso histórico de resistência dos artistas à ditadura militar e aos costumes repressores da época, há muitas formas de abordagem e muitas formas de produção artística que ainda precisam ser reconhecidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A historiografia da arte assiste a um momento de releituras e revisões para tentar inserir a diversidade de formas e pensamentos que a produção artística tem colocado em voga desde a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. A inviabilidade de uma narrativa linear de estilos de época colocou para a historiografia da arte ao longo do século XX o desafio de se adaptar à pluralidade de novas críticas, novas metodologias, à necessidade de considerar novos sujeitos que circulam no cenário das artes e diversidade de temas e suas respectivas fontes (BELTING, 2006). Segundo Almerinda da Sila Lopes (2002), essa ampliação e diversificação na história da arte no Brasil mostra que "as novas abordagens e os fundamentos teóricos tanto elegem a obra como objeto privilegiado de análise, como procuram estabelecer vínculos mais precisos e coerentes entre criação e criador e o contexto onde eles se inserem" (LOPES, 2002, p. 3). Sendo assim, é preciso ter muito cuidado para não perder o foco e a mirada no objeto principal da história da arte, a obra de arte, ou como queira entender, o objeto artístico.

Nas lutas entre os vários campos de conhecimento que tomam para si este mesmo objeto, a interdisciplinaridade tem sido defendida como base para o discurso da diversidade das práticas artísticas, considerada como presença constante com o advento da arte contemporânea. Como referencial na construção dos contatos entre as disciplinas, a arte estreita seus laços com as ciências humanas. Como ressalta Lopes (2002):

> A interface das Ciências Humanas com outras áreas do saber passa a ser fundamental também para a História da Arte, numa época em que não se discute apenas a modernidade da arte, mas também a modernidade e a singularidade do ser que a produz, a partir das condições e dos referenciais que servem de suporte ou embasam a visão de mundo do artista. (LOPES, 2002, p. 7)

Porém, é preciso ter em mente que essas aproximações são geradoras de um campo de disputas, onde se corre o risco de a arte ser subjugada quando as narrativas reforçam mais os sujeitos, os cenários, os discursos em detrimento da exibição, análise e divulgação das obras. O historiador da arte alemão Hans Belting, em *O Fim da História da Arte* (2006), apresenta esse raciocínio, demonstrando o quanto os produtores de arte muitas vezes se deixam levar por esta perspectiva das ideias em detrimento de ações e construções que se insiram na história da arte a partir do diálogo com sua tradição. O foco na produção artística enquanto ação humana é o amparo necessário para continuar no páreo dessas disputas.

Assim, a história da arte começa a conceber a importância do papel social que a arte exerce, do estatuto da obra e das suas condições de produção, legitimação e circulação, bem como das instituições e suas práticas sociais. O estudo da inserção social das práticas artísticas possibilita interpretar a obra sobre outros parâmetros, identificando as nuances de suas lutas por autonomia e as funções e os usos que ela cumpre em determinados meios sociais.

É nesta perspectiva de análise que desenvolvi esta pesquisa. A obra de arte permanece como objeto definidor da investigação, mas sua inserção sociológica em determinado tempo e espaço é que irá trazer novos questionamentos e possibilidades de reflexão acerca de sua historicidade. Entretanto, como coloca Kern (2007),

> novas abordagens não condicionam o historiador da arte a abandonar o seu objeto de estudo, a obra, mas alargar o território com o qual ele interpreta a mesma, sem limitá-la à temporalidade de sua criação, tendo em vista que ela se constitui como componente cultural e elemento de memória. No entanto, os historiadores da arte têm se preocupado em resgatar os aspectos sensíveis e estéticos das obras, sem ignorar a presença do sujeito. Agora, um sujeito desmistificado de sua qualidade de gênio. (KERN, 2007, p. 73)

É nesse sentido que considerou-se aqui a seleção de obras a serem analisadas a partir das premiações e exibição nos salões regionais e Bienais. Por mais que se imagine que as seleções são consagradoras, é importante notar que nem sempre a trajetória do artista seguiu essa mistificação típica das artes. Sua importância como sujeito da história muitas vezes foi renegada pela narrativa da história da arte que se utilizou de outros parâmetros para demarcar os traços de genialidade da arte moderna e contemporânea no Brasil. De acordo com Lopes (2002),

> O cruzamento dessas diferentes análises permitirá rever metodologias, emitir análises mais verdadeiras, menos fragmentadas e dotadas de maior isenção nos trabalhos historiográficos que vierem a ser elaborados no futuro. Estaremos assim aprofundando visões e contribuindo para a compreensão da especificidade tanto dos objetos artísticos mais conceituais, como daqueles que permaneceram à margem da rede de difusão institucional e do circuito mercadológico do eixo Rio/São Paulo. (LOPES, 2002, p. 10)

Naturalmente, me eximo da pretensão de alcançar a verdade. Mas, em concordância com a autora citada, é preciso destacar a importância de novas pesquisas em história da arte. Ao abordarem recortes de análise variados e ampliados, os trabalhos mais recentes nos estimulam a enfrentar os desafios de uma narrativa mais ampliada e diversificada a partir da história dos diferentes circuitos artísticos que se constituíram no Brasil ao longo do século XX.

Os salões regionais e Bienais destacam-se como objetos de estudo para várias pesquisas por concentrarem referências artísticas, propagando valores impressos em obras. Estas múltiplas referências inerentes às histórias desses eventos, são capazes de esclarecer muito a respeito dos circuitos artísticos e suas interseções na constituição da história da arte no Brasil. Segundo Angela Ancora da Luz (2005):

> O Salão renova experiências, lança nomes, consagra alguns e sepulta outros. Confirma publicamente critérios de juízo, possibilitando que seu público avalie, não apenas as obras e os artistas, mas a justiça do julgamento na indicação de premiação. (LUZ, 2005, p. 18).

Para Emerson Dionísio de Oliveira (2010), os salões também demonstraram grande relevância, por terem sido eventos propulsores da política de aquisição museológica e por determinarem os principais aspectos de uma arte reconhecida institucionalmente.

> Os salões ligados a ou herdados pelos museus, no âmago de uma coalizão heterogênea de atores culturais e econômicos, desempenharam na história recente das instituições brasileiras um papel determinante na homologação e na hierarquização dos valores artísticos utilizados na construção dos acervos. Dos salões não saíram apenas obras assimiladas às coleções públicas, mas também, atribuições, classificações, publicidade e interdições que afetaram parte considerável do circuito artístico doméstico, em uma função de qualificação dos criadores. (OLIVEIRA, 2010, p. 51).

Tal afirmativa corrobora a constatação de que os salões de arte no Brasil contribuíram para a ampliação e até mesmo para a formação de acervos da arte brasileira[131]. Outra contribuição importante dos salões no cenário artístico nacional é o desenvolvimento da crítica de arte. Em muitas cidades brasileiras, o salão era o único evento de envergadura para atrair artistas e críticos de arte, que tradicionalmente se concentravam no eixo Rio-São Paulo. Em consonância com este pensamento, Vivas (2008) considera que "o estudo dos salões também possibilita entender qual o papel da crítica para a definição e legitimação de obras e artistas" (VIVAS, 2008, p.104).

A itinerância dos artistas demonstra o papel dos salões regionais e Bienais na profissionalização das artes visuais no Brasil. Mesmo tendo surgido num momento de crise da prática de seleção de artistas, os salões no Brasil perduraram sob duras críticas, mantendo-se e passando por expansão em termos quantitativos de eventos nesses moldes por todo o país

[131] Os SACC tiveram início em 1965, tendo como objetivo a constituição de um acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (ZAGO, 2007). Luz (2005) informa que em 1937 o acervo dos Salões da Academia Imperial das Belas Artes foi transformado em Museu Nacional de Belas Artes.

(LUZ, 2005). Para lembrar o quão conflituoso eram os salões entre os artistas e os críticos, Artur Freitas (2013) destaca:

> No contexto brasileiro, contudo, estudar a efervescente arte dos anos [1960] a partir de um salão não deixa de ser um desafio de interpretação, dado que parte considerável da vanguarda da época opunha-se abertamente às regras institucionais, aí incluídos dos salões de arte. Todavia, como também veremos, mesmo os artistas mais insubordinados frequentaram o circuito formal de arte, ainda que em tom provocativo, ou mesmo político. (FREITAS, 2013, p. 21).

É importante notar que a pesquisa aqui apresentada é apenas um recorte diante das várias possibilidades de interseções entre outros salões regionais e outros de esfera nacional como objetos de análise da itinerância dos sujeitos do campo artístico do país. Pensando assim e, por admitir as lacunas, é que almejo a continuidade em trabalhos mais amplos e verticalizados.

Pensar em ampliar as narrativas da história da arte a partir da itinerância dos artistas e dos críticos demandou a definição de vários recortes e critérios para tornar a pesquisa exequível, já que não era producente simplesmente discorrer sobre a biografia desses sujeitos em determinados espaços e período. Assim, uma das metodologias da história da arte, que sempre parte do estudo da obra, tornou-se fundamental para que pudesse traçar os temas de maior interesse a serem desenvolvidos.

O diferencial do trabalho seria justamente a busca das obras que estiveram nos Salões e Bienais. Percebi, então, o quanto a itinerância e acesso às obras estariam atrelados na narrativa que deveria construir. Mas, chegar a uma organização e concatenação das reflexões não parecia tão lógico, já que o importante era também propor ampliações para a história da arte no Brasil, ainda muito concentrada no eixo Rio-São Paulo.

Tratar a itinerância dos artistas e dos críticos como fundamento norteador para a tese seria suficiente para articular a ampliação das narrativas da história da arte para a década de 1960? De que maneira essas itinerâncias refutam ou corroboram com as narrativas existentes da história da arte no Brasil do período? Foram esses questionamentos que mais me perseguiram ao longo do trabalho em meio às dúvidas de como articular a interpretação das obras e das fontes. Percebi que existiam várias vias de análise. No caso do estudo de obras que foram expostas em eventos como os Salões e as Bienais, sempre haverá diversas possibilidades de investigação. Ainda está para ser escrita a história dessas exposições tentando compreender o papel das instituições na sua organização, divulgação, modo expositivo e recepção do público.

A partir do registro de participação dos artistas em vários outros eventos da época, seja em mostras competitivas como os salões, seja em exposições coletivas ou individuais promovidas por galerias de arte, é importante frisar que, para além dos eventos aqui estudados, é válida a incursão por outras mostras de mesmo teor para identificar permanências e rupturas entre as diferentes organizações dos eventos da época. Paralelamente a esses eventos, os museus seguiam com suas exposições permanentes expondo a narrativa da história da arte com exemplares das tradicionais narrativas lineares da história da arte e alguns, iniciando diálogos com a contemporaneidade.

Dentre os vários questionamentos sobre as relações que podem ter existido entre essas duas instituições no país, ou seja, as mostras competitivas regionais e os museus, um deles diz respeito ao modo expositivo instituído em cada um desses espaços. Muitos dos salões regionais eram realizados em museus, que cediam espaço para esta mostra anual de curta duração. A história dessas exposições e as relações destas com as práticas institucionais podem auxiliar na compreensão de como se processavam os salões nos circuitos regionais.

Era possível explorar cada um dos eventos por ordem cronológica, abordando em cada uma das edições os pontos mais polêmicos destacados pela crítica e pela historiografia. Havia também a possibilidade de partir dos sujeitos, articulando a circulação dos artistas e a dos críticos nos eventos. Diante dos conceitos mais operados nas narrativas da história da arte da época, tais como *vanguarda*, *arte moderna* e *arte contemporânea*, poderia também discorrer sobre a transposição viável entre as conceituações que se estabeleceram na historiografia e suas potencialidades de tornar compreensíveis as produções dos sujeitos do campo da arte no período abordado. Mas, nessas possibilidades, a análise das obras não ganharia o merecido destaque.

Foi então que decidi priorizar as obras como caminho norteador, já que é a partir delas que pretendia demonstrar o quanto a pesquisa em história da arte no Brasil precisa se voltar para o estudo dos nossos acervos museológicos. A imagem que a obra carrega e os fatos relacionados a ela ao longo de sua existência possuem historicidade. Sua materialidade dialoga com a forma em relação às intenções do artista e aos problemas que enfrentou para sua concepção e execução. Por isso merecem ser observadas, analisadas cuidadosamente e inseridas nas interpretações sobre a produção artística da época. Sem uma metodologia que privilegia a obra de arte como fonte, as narrativas passam a ser sociológicas, focadas exclusivamente nos sujeitos, com ampla possibilidade de estabelecer ícones e marcos que se sustentam somente nos discursos, sem que estes sejam contrapostos à produção artística e as referências que elas trazem.

Tornou-se essencial, desde o início, o registro de dados em planilhas, utilizadas para pensar sistematicamente a adoção de critérios de escolha de obras e de artistas, já que nem todas as possibilidades eram viáveis pela falta de acesso às obras. O cruzamento de informações registradas em planilhas a partir da análise de uma fonte, como foram os catálogos, permitiu quantificar e contrapor dados que podem levar a ampliar as narrativas da história da arte de forma mais fundamentada. O destaque dado a alguns artistas e obras demonstra o quanto a pesquisa histórica se deixa influenciar pela memória sem, contudo, colocar à prova seus artifícios e estratégias de permanência no campo da arte. Realizando levantamentos quantitativos para avaliação de critérios de pesquisa, percebi o quanto os pesquisadores são também responsáveis por tentar ampliar a acessibilidade das fontes de pesquisa e das ferramentas de análise, seja por meio de reivindicações junto às instituições, para que promovam acesso e divulgação de seus dados de pesquisa.

Partindo das obras, algumas limitações se colocaram. Não seria possível tratar a itinerância apenas pela recorrência da presença dos artistas, já que era preciso encontrar pelo menos duas de suas obras nos acervos pesquisados para que pudesse explorar sua análise. Assim, alguns artistas que registraram intensa participação nos eventos não foram abordados, porque suas obras não foram incorporadas aos acervos.

O mesmo ocorreu com os críticos, pois inicialmente pensei em explorar a trajetória de formação de cada um e suas influências teóricas da época para tentar compreender os posicionamentos nas escolhas das obras no ofício de jurado. Mas percebi o quanto isso era limitado, já que a prática de ser júri era tão frequente e corriqueira, ao ponto de, na maioria das vezes não se pronunciarem sobre suas escolhas. As polêmicas em torno das seleções e premiações partiam muito mais da crítica local, interna aos circuitos, que nem sempre era especializada, publicadas nos jornais de circulação dentro do circuito ou em esfera nacional.

Dentre os críticos que mais produziram textos teóricos e analíticos sobre a produção artística da época, destacou-se Mário Pedrosa. Por si só, sua atuação já demandaria uma tese. Mas o que foi possível perceber é que seus escritos se limitavam ao reconhecimento dos artistas e dos eventos dentro dos circuitos em que atuava, o do Rio de Janeiro, e também o de São Paulo, principalmente por sua atuação junto à Bienal.

Logo, não foi possível discorrer longamente sobre a crítica, já que pouco foi produzido sobre as obras expostas nos salões regionais e Bienais. Dedicavam-se muito mais a comentários negativos sobre a escolha dos jurados, sem, contudo, argumentarem os critérios relativos à análise das obras. Operavam conceitos e padrões artísticos para avaliarem as seleções, mas não assumiam o papel de divulgarem o trabalho dos artistas a partir da análise

descritiva de suas obras. Sendo assim, os críticos apareceram no texto de forma esparsa, apenas quando sua produção crítica esteve intrinsecamente ligada a algum evento, artista ou obra em questão.

Apesar das limitações apresentadas, a itinerância revelou a pluralidade de tendências que estiveram presentes entre os circuitos artísticos no Brasil da década de 1960. Para a história da arte, diante da multiplicidade de métodos de análise disponíveis para o pesquisador, que se coloca com a possibilidade de, a partir das obras, operar com fontes diversas como documentos institucionais, escritos de artistas e de críticos da época, e a memória dos sujeitos, não é possível criar um discurso homogêneo sobre a arte na década em questão. Mesmo ao identificar duas principais correntes produtivas, as abstrações foram diversas e as formas de mensagens sociais também. Em ambas é possível notar a presença da ação política nas várias esferas da produção artística e cultural, cada uma a seu modo de acordo com as possibilidades e as demandas que cada tempo colocava aos sujeitos.

Concentrando a atenção na itinerância dos artistas entre os eventos em estudo e na produção interligada, muitas vezes tive que abrir mão de aspectos biográficos de períodos diferentes do recorte temporal estabelecido e até mesmo sobre a produção artística e crítica que não fosse relevante para este foco. Isso foi necessário não só para tornar a pesquisa exequível e condizente com o recorte temporal estabelecido, mas também para não incorrer em narrativas cronológicas, que colocam muitas vezes um aspecto evolucionista na trajetória dos sujeitos. É fato que o processo criativo é cumulativo em vários aspectos, mas daí a esperar coerência e um desenvolvimento progressivo a partir de uma visão posterior do passado é incorrer em anacronismos, e até mesmo injustiças com os sujeitos, esperando que eles se encaixem num padrão de desenvolvimento intelectual criado *a posteriori* com base em contextos históricos.

O objetivo inicial desta pesquisa - estudar as obras dos salões regionais e das bienais entre os anos de 1963 a 1968, foi realizado, esperando assim, ter contribuído para o conhecimento dos acervos das instituições museológicas que são públicas e comprometidas com a divulgação e promoção das artes visuais no país. Por mais que existam trâmites que dificultem a pesquisa, o acesso não pode ser negado e a disposição e disponibilidade dos agentes da cultura que compõem estas instituições sempre são um estímulo para o compromisso com o conhecimento. Sabendo das possibilidades de ampliação deste conhecimento, acredita-se que, com a metodologia adotada e com a indicação de outras obras que constituem os acervos pesquisados a partir das aquisições nos Salões e Bienais, este trabalho possa contribuir para o surgimento de outras pesquisas.

Ao definir duas principais correntes de produção artística presentes na década de 1960, a abstração e a nova figuração, sabia o risco de incorrer em parâmetros de análise que estipulam algumas tendências artísticas como hegemônicas. Mas, ao concentrar a narrativa nas obras, evitando determinações estilísticas e conceituações teóricas, procurei ampliar o espectro de percepção sobre as mesmas, trazendo o agrupamento como possibilidade de diálogo com a produção artística da época que poderá ser encontrada em outras instituições museológicas.

Considero que foi muito importante partir de critérios quantitativos, referentes à participação dos artistas e a acessibilidade das obras, para seleção das mesmas, pois assim percebi o quanto a abstração foi ampla em suas propostas ao longo da década de 1960, não se concentrando apenas numa mera passagem ou transição, e também o quanto a *nova figuração* assumiu diferentes temáticas e formatos. Em ambas as correntes, nota-se o quanto as narrativas da história da arte se deixaram levar pelas explicações sociológicas relativas à bipolaridade vivida no planeta à época entre capitalismo e socialismo. Contudo, isso não explica as práticas artísticas e muito menos a produção em voga.

Percebendo as várias nuances na consideração da política enquanto esfera social presente na produção artística, é extremamente questionável esse tipo de formulação na história da arte. Para essa percepção, foi de fundamental importância meus primeiros contatos com a conceituação de "partilha do sensível", de Jacques Rancière (2005), que lança a reflexão para que a percepção do político seja mais dinâmica, possibilitando ampliações para as diversas esferas de atuação. A política das artes tem sua historicidade própria, sem depender do tema político se expressar para que prevaleça em seu meio.

Sobre a expectativa que se tem de ver nas obras de arte da década de 1960 relações diretas com a crítica sociopolítica, João Pedro Cachopo (2013), ao interpretar Rancière auxilia na compreensão do quanto é equivocada essa atitude no sentido de ver a obra de arte como ação política.

> Inevitavelmente, decorre desta apreciação que a política da arte se joga independentemente do comprometimento político dos artistas e dos temas sociais que as suas obras de arte possam abordar. A arte será política enquanto arte – não na medida em que veicula ideias capazes de dirigir ou fomentar uma acção [sic] política. Ao mesmo tempo, tal não autoriza, nem o confinamento da política à arte, nem o decalque, por extrapolação, de toda e qualquer forma de política sobre o seu desdobramento artístico. A arte, tendo intrinsecamente que ver com política, não é de modo nenhum a sua única declinação. (CACHOPO, 2013, p. 25)

Cobrar dos artistas que no gesto de se expressar estejam também transformando a sua realidade imediata é subverter a ação do sujeito expectador, esperando que a fruição artística seja mobilizadora por si só, desconsiderando o quanto a recepção é imprevisível. Desta maneira, a história da arte deixa demandas para ampliações de narrativas que precisam reconsiderar os diferentes espectros da vivência política dos seus sujeitos.

Há interpretações possíveis nas obras da época sobre a violência urbana, a sexualidade (tanto na sua contextualização de liberação sexual quanto em denúncias do machismo), a conscientização da individualidade e seus aspectos tanto psicanalíticos quanto transcendentais, a carnavalização do povo, a pobreza, e tantos outros temas representados em obras figurativas. Mas, não podemos ignorar a permanência das poéticas abstratas com pistas para interpretações semânticas que dialogam com a tradição das artes visuais e apontam também para questionamentos e rupturas. Mensagens que, mesmo carregadas de individualidade, trazem traços da sociabilidade do sujeito artista, inserido em seu tempo.

Assim, a responsabilidade pela *partilha* está disponível para novas pesquisas e novas propostas de narrativas, considerando que o universo das artes visuais traz uma diversidade de manifestações políticas no sentido de sua prática e não só em sua temática. Nos aspectos formais, semânticos e sociais das obras, analisadas em sua historicidade, nota-se o quanto a produção artística é mobilizadora da compreensão "da relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas" (RANCIÈRE, 2005, p. 9).

REFERÊNCIAS

Livros e capítulos de livros

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo*. Da era do museu à era dos curadores (1951 – 2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60*: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini (cord.). *Objeto na arte Brasil anos 60*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

ALVES, José Francisco. *Stockinger*. Vida e obra. Porto Alegre/RS: MultiArte, 2012.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 2003.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo*. 1951-1987. São Paulo: Projeto, 1989.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa*: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Adalice Maria de. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins fontes, 2001.

ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, G. Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte.* Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARQUIVO Público do Distrito Federal. *Guia do Arquivo Público do Distrito Federal* (APDF). Brasília: ARPDF, 2015.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BELLUZZO, Ana Maria. *Antonio Henrique Amaral*. Obra Gráfica. 1957-2003. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2004.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BONADIO, Luciana. A preservação do acervo do Museu de Arte da Pampulha: a conservação-restauração dos prêmios aquisição dos Salões Nacionais de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. *In*: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Entre Salões – Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969-2000*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2009, p. 225-289.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989.

BRATKE, Carlos. Bienal, Bienal, Bienal. *In*: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal, 2001 (p. 20-23). (Edição de comemoração do 50.º aniversário da I Bienal de São Paulo)

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda***.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CALIRMAN, Claudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil Editora, 2014.

CASILLO, Regina de Barros Correia. *Pintores contemporâneos do Paraná*. Curitiba: Solar do Rosário, 2002.

CATANI, Afranio (orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner.* Arte e não arte. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal*. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CONONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda Nacional*. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Lech, 1998.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1989.

FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. *In*: INSTITUTO CULTURAL ITAÚ (ed.). Tridimensionalidade. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997, p. 110-115.

FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil.* Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. (Coleção Pensamento Crítico)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas*: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Heloisa Pires; CAMARA, Adamastor; TAVORA, Maria Luisa Luz. *Gravura brasileira hoje*. Depoimentos. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995 (v.1).

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: Edições UFMT/MACP, 1979.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2017.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Bienal 50 anos: 1951-2001.* São Paulo: Fundação Bienal, 2001. (Edição de comemoração do 50.º aniversário da I Bienal de São Paulo).

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FREIRE, Cristina (org.). *Walter Zanini*. Escrituras críticas. São Paulo: Annablume; MAC-USP, 2013.

FREITAS, *Artur. Arte e Contestação*: o Salão Paranaense nos anos de chumbo. Curitiba: Medusa, 2013.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA de Belo Horizonte. *Inventário* – Museu de Arte da Pampulha / Museu de Arte da Pampulha. -- Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

GOMES, Eustáquio. *Bernardo Caro*. São Paulo: Instituo Cervantes, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. Trajetória de Maiolino: uma negociação de diferenças. *In*: MAIOLINO, Anna Maria; ZAGHER, Catherine de; PAÇO IMPERIAL (BRASIL); MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Anna Maria Maiolino.* Vida Afora. New York, NY: The Drawing Center, 2002.

JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marilia Andrés. *Jarbas Juarez*: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.

JUSTINO, Maria. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-PR, 1995.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIPPARD, Lucy (org.). *A arte pop*. Lisboa: Editora Verbo S/A; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara*. São Paulo: EDUSP, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 1999.

LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MADEIRA, Angélica. *A Itinerância dos artistas*: a construção do campo das artes visuais em Brasília. 1958-2008. Brasília: Editora EDU – UNB, 2013.

MAGALHÃES, Fábio (org.). *Resistir é preciso*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.

MANUEL, Antônio. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas*: a crise da hora atual. Rio de Janeiro: 1975.

NAPOLITANO, Marcos. A "resistência cultural" durante o regime militar brasileiro. Um novo olhar historiográfico. (p. 193-211). *In*: MOTTA, Rodrigo Patto. *Ditaduras militares*. Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. Dilemas da arte engajada em busca de público. *In*: _____. *Coração civil*. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico. São Paulo: Intermeios/USP, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. pp. 99-149.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora*: a visibilidade dos acervos contemporâneos no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3. ed. São Paulo. Editora Brasiliense, 1991.

PANOFSKY, Erwim. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEDROSA, Mario; AMARAL, Aracy A. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. Do porco empalhado ou os critérios da crítica. *In:* FERREIRA, Glória. *Crítica de Arte no Brasil.* Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. (pp. 207-210).

PEDROSA, Mário; AMARAL, Aracy (org.). *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERLINGEIRO, Max. *Opinião 65*. 50 anos depois. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2015.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte*. Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

READ, Herbert. *Escultura Moderna*. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RECHT, Roland. A escritura da História diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky. *In*: HUCHET, S. (org). Fragmentos de uma Teoria da Arte. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RICOEUR, Paul. *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e mistificação da resistência armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. *In*: REIS, Daniel Aarao; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar*: quarenta anos depois (1964-2004). Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 53-66

SHCWARZ, Roberto. *Cultura e política – 1964-1969*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SMITH, Stan; HOLT, Friso. Manual del Artista. *Equipo, materiales, técnicas*. Madrid: Blume Ediciones, 1982.

SOULAGENS, François. *Vera Chaves Barcellos*: obras incompletas. Porto Alegre/RS: Zouk, 2009.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte:* artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. *Abstrações em Movimento*. Concretismo, Neoconcretismo e Tachismo. Porto Alegre: Zouk, 2016.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

ZEGHER, Catherine. "Ciao bela": uma migrante por dentro e por fora. *In*: MAIOLINO, Anna Maria; ZAGHER, Catherine de; PAÇO IMPERIAL (BRASIL); MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Anna Maria Maiolino. Vida Afora*. New York, NY: The Drawing Center, 2002.

Monografias, dissertações e teses acadêmicas

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Escolhas Abstratas*: Arte e Política no Paraná (1950-1962). 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002. Disponível em <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24676>. Acessado em 17 abr. 2019.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. *Paranismo*: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953. 2007. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em <https://hdl.handle.net/1884/46372 >. Acessado em 17 abr. 2019.

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas*: vanguarda e participação política. (Brasil aos 60 e 70). Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação da Unicamp, 2005. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279845>. Acessado em 17 abr. 2019.

CORNISH, Patricia Branco. *Artistas mulheres na ditadura brasileira*: os casos de Wanda Pimentel e Teresinha Soares. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-12122018-120942/pt-br.php>. Acessado em 04 jan. 2020.

FREYESLEBEN, Alice Fernandes. *Os sentidos do "moderno" nos discursos sobre as artes em Curitiba*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018. Disponível em <https://hdl.handle.net/1884/54992>. Acessado em 06 abr. 2019.

GUEDES, Gisele. *Opacidade e transparência*. Percurso por obras tridimensionais em Belo Horizonte: de Adolescentes (1937) a Espaço Nº 9 (1967). Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte, 2017. Disponível em <http://hdl.handle.net/1843/BUBD-APENYH>. Acesso em: 11 de maio 2018.

LINS, Ariel Brasileiro. *Museu de Arte de Brasília*: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007). Monografia (Graduação em Museologia). Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2014. Disponível em <https://bdm.unb.br/handle/10483/10704>. Acessado em 07 maio 2018.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo*. 1993. Dissertação (Mestrado em História). – UNICAMP, Campinas, 1993.

PALMA, Adriana A. D. Leme. *Invenções Museológicas em Exposição*: MAC do Zanini e MASP do Casal Bardi (1960-1970). Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-24042015-171943/pt-br.php>. Acessado em 04 jan. 2020.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005. Disponível em < https://hdl.handle.net/1884/2397>. Acessado em 02 maio 2018.

SANTOS, Nelyane. *A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q6NHL>. Acessado em 20 de jul. 2017.

SILVEIRA, Cristiane. *Cultura política versus política cultural*: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernista (1971-1983). 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em História.

Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016. Disponível em <https://hdl.handle.net/1884/45326>. Acessado em 27 maio 2019.

VASQUEZ, Ana Lúcia. *O Salão Paranaense e o Campo Artístico de Curitiba*. (Tese) Doutorado em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012. Disponível em < https://hdl.handle.net/1884/27155 >. Acessado em 26 mar. 2020.

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte*: 1960-1969. 2008. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2008. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/280775>. Acessado em 30 maio de 2011.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. 2007 – Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285032>. Acessado em 04 jul. 2019.

Artigos científicos

ABREU, Simone de. Antonio Henrique Amaral: A cara do Brasil na arte brasileira. *Revista USP*, n. 105, p. 89-104, 15 jun. 2015. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/106701/105323>. Acessado em 02 jan. 2020.

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 16-25. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

ANDRADE, Marcos Pasqualini. Da abstração informal à perspectiva de Brasília: os salões do Distrito Federal nos anos 60. *In*: MARTINS, Alice; COSTA, Luis; MONTEIRO, Rosana (orgs.). Cultura visual e desafios da pesquisa em artes. Goiânia: ANPAP, 2005, v. 1, p. 224-234.

BONOMI, Maria. Bienal sempre. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 26-37. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

COLI, Jorge. Pela implantação de graduações em História da Arte nas universidades brasileiras. In: *Anais do XXVI Colóquio do Comitê de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 127-128. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/16_XXVICBHA_Jorge%20Coli.pdf>. Acessado em 23 abr. 2014.

DANTO, Arthur. O mundo da arte. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n.1, p. 13-25, jul. 2006. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_01_mundo_ arte_ arthur_ danto.pdf>. Acessado em 12 mar. 2014.

FABRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo. Da arte moderna à contemporânea. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 46-55. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

FREITAS, Artur. Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5. HISTÓRIA: *Questões & Debates*. Curitiba, v.21, n.40, jan./jun.2004, p.59-90.

FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. *ArtCultura*, Uberlândia, V.7, N.11, 2005, p. 197-211. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF11/ArtCultura%2011_artur.pdf>. Acessado em 21 mar. 2018.

FREITAS, Artur. As três dimensões da imagem artística: uma proposta metodológica em História da Arte. *In*: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3, 2005, Curitiba. *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte.* Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 174-185. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/arthur_freitas.pdf> Acesso em 22 Nov. de 2010.

HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 116-121. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. *Anais do XXVI Comitê Brasileiro de História da Arte.* Belo Horizonte, 2007. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/anaiscbha2006.html. Acessado em 12 ago. 2017.

LOPES, Almerinda da Silva. Identidade ou identidades artísticas brasileiras? *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*, Porto Alegre, 2002. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto08.pdf >. Acessado em 05 maio 2018.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. O debate crítico na exposição do Edifício Sul América, Rio de Janeiro, 1949. *Anais do XXIX Colóquio Brasileiro de História da Arte.* Vitória: UFES. Disponível em <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_magalhaes_ana_art.pdf >. Acessado em 25 mar. 2020. (pp. 120-128).

MARQUES, Luiz. A Bienal e o novo sistema das artes. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 56-63. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

MEDEIROS. Alexandre Pedro de. As censuras contra *Guevara, vivo ou morto...* de Claudio Tozzi. *Palíndromo*. Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 9, n. 19, 2017 (pp. 43-66). Disponível em <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/11045/8499>. Acessado em 26 mar. 2020.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros.* Universidade de São Paulo, 1992. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70497/73267>. Acessado em 25 maio 2018.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 38, Nº 79, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v38n79/1806-9347-rbh-38-79-195.pdf>. Acessado em 13 jan. 2020.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. *In*: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê de História da Arte*.

Campinas: UNICAMP, 2011 (b) p. 475-487. Disponível em <http://www.cbha.art.br/ coloquios/2011/anais/pdfs/emerson_oliveira_anaiscbha2011.pdf>. Acessado em 24 jun. 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*. Florianópolis, v.18. nº 25, p. 212-236, ago. 2011 (a). Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2011 v18n25p212/21539>. Acessado em 24 set. 2014.

SALA, Dalton. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. *Revista USP*, São Paulo, nº 52, 2002. p. 122-146. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo. Revista da USP. São Paulo, USP, nº 52, dez-jan-fev 2001-2002.

SANTOS, Nelyane. Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte na década de 1960. Anais eletrônicos do XX Encontro Regional de História da ANPUH-MG, "História em tempos de crise", 2016, Uberaba. Disponível em http://encontro2016.mg. anpuh.org/resources/anais/44/1469226038_ ARQUIVO_ARTIGO-ANPUH-2016-NELYANE.pdf. Acessado em 30 maio de 2017.

SANTOS, Nelyane. Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras de Salões de Arte da década de 1960. *Revista ouvirOUver*. Revista dos Programas de Pós Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. V.13, N.1, 2017. Disponível em <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35484>. Acessado em 15 maio 2018.

SILVA, Ana Paula França Carneiro da. Abstração em Helena Wong – 1960 a 1965. Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006, p. 120-131. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/ arquivos/File/ anais4/ana_paula_silva.pdf>. Acessado em 05 dez. 2019.

SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. *In: Anais do XXIV Comitê Brasileiro de História da Arte*. 2004, Belo Horizonte. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/87_paulo_silveira.pdf>. Acessado em 22 mar. 2020.

VIVAS, Rodrigo. A História da Arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 3, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.

VIVAS. Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?. Revista Científica de artes/ FAP. Curitiba, vº 8, jul-dez. 2011 (pp. 94-114). Disponível em <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cinetifica%20F AP/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol8_Artigo06.pdf>. Acessado em 22 ago. 2018.

VIVAS, Rodrigo; GUEDES, Gisele. Da Narrativa Comum à História da Arte: Uma Proposta Metodológica. *Art Sensorium - Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais.* Paraná, vol. 2, nº1, 2015. Disponível em <http://periodicos.unespar.edu.br/ index.php/sensorium/article/view/362/381>. Acessado em 22 mar. 2020.

ZIELINSKY, Mônica. História da arte e questões da arte no Brasil. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Belo Horizonte: C/Arte, 2007. Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/anaiscbha2006.html. Acessado em 12 ago. 2017.

Artigos em periódicos

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Sobre Phases (I). *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 set. 1964.

BENTO, Antonio. *Diário Carioca*, Cortes Drásticos do Salão Mineiro. Rio de Janeiro, 11 dez. 1964.

FERREIRA, Ennio Marques. Diretor do Departamento de cultura refuta críticas contra o XX Salão Paranaense de Belas Artes. *O Estado do Paraná*. Curitiba-PR, 21 dez. 1963.

IV SALÃO DE ARTE MODERNA. *Correio Braziliense*, Brasília-DF, 09 dez. 1967. (Caderno 2).

JAYME MAURÍCIO e o 22º Salão. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 04 Dez. 1967.

LAUS, Harry. Rigor no Salão mineiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1963.

LAUS, Harry. Salão de Campinas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1967.

MARCELLINO, Walmor. O Salão de Belas Artes. *O Esportivo*, Curitiba, 05 dez. 1963.

MAURÍCIO, Jayme. Flashes do júri da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1963. (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MAURÍCIO, Jayme. Frente à VII Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 out. 1963. (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MAURÍCIO, Jayme. Faltam poucos dias para o encerramento da VII Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 dez. 1963. (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MAURÍCIO, José. Ôba, hoje tem fofoca. *Diário de Minas*, 01 dez. 1965. (Coluna Em Sociedade).

MAURÍCIO, Jayme. Restany: a VIII Bienal e o Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 Jan. 1966. (Coluna Itinerário das Artes Plásticas).

MORAIS, Frederico. Escolhidos ontem vencedores do XVII Salão de Belas Artes. *Estado de Minas,* Belo Horizonte, 02 de dezembro de 1962.

MORAIS, Frederico. Guignard está morto. Depoimento de Jarbas Juarez. *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 1964.

MORAIS, Frederico. Rei morto, rei posto. Guignard, o grande derrotado no Salão Municipal de Belas Artes. *Suplemento Dominical do Estado de Minas,* Belo Horizonte, p. 1, 13 dez. 1964.

MORAIS, Frederico. O IV Salão de Arte Moderna e o compromisso de Brasília. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1968.

TRISTÃO, Mari'Stella. Julgamento dos Trabalhos do Salão Mineiro de 1965. *Estado de Minas,* 30 nov. 1965. (Coluna Vida Artística)

TRISTÃO, Mari'Stella. Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 Nov. 1967.

VARASSIN, Raul. A tomada de consciência do espaço no 24º Salão. *Diário do Paraná*, 14 dez. 1967.

ZANINI, Walter. Phases em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 jul. 1964. Suplemento Literário.

ZANINI, Walter. "*Phases*" em São Paulo. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo*, 25/07/1964. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640725-27380-nac-0044-lit-6-not/>. Acessado em 11 out. 2013.

Fontes documentais

ATA da comissão brasileira de seleção da VIII Bienal Internacional de São Paulo. *Fundação Bienal de São Paulo*. 15 maio 1965.

MUSEU DE ARTE COMTEMPORÂNEA DE CAMPINAS "JOSÉ PANCETTI". Acervo em Evidência. Recadastramento do Acervo do MACC. Campinas, 2003.

YOSHITOME, Yo. Pasta do artista. Seção de Catalogação e Documentação do Acervo do MAC-USP. São Paulo.

YOSHITOME, Yo. Pasta do artista. Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha.

Catálogos de exposição:

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 7. 1963, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1963. Vol. 1 e 2. Catálogo de exposição.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 8. 1965, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1963. Vol. 1 e 2. Catálogo de exposição.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 9. 1967, São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo, 1963. Vol. 1 e 2. Catálogo de exposição.

CORREIO DA MANHÃ. *Uma revolução de imagens nos anos 1960*. Curadoria: Maria do Carmo Rainho. Rio de Janeiro: Casa 12 Projetos & Edições, 2018.

GOMES, Eustáquio. *Bernardo Caro ou um andaluz nos trópicos*. 1994. Museu de Arte Contemporânea de Campinas "José Pancetti".

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Museu de Arte de Brasília.* Catálogo de Acervo e Exposição. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1985.

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ. João Osório Brzezinski. *O infinito e mais um pouco*. Catálogo de Exposição Retrospectiva. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1992.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *Stockinger*. Porto Alegre: Secretaria de Estado da Cultura; Secretaria Municipal de Cultura, 1999. (Catálogo de exposição).

MILLIET, Maria Alice; SANT'ANNA, Margarida. *Antonio Henrique Amaral*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.

MOSTRA DO GRUPO VANGUARDA DE CAMPINAS, 1960, Poços de Caldas. Prefeitura Municipal: Departamento Municipal de Turismo de Poços de Caldas, 14 a 28 de agosto de 1960, 20 p. Catálogo de Exposição.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Memória e Momento*. Salão Paranaense. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, Secretaria de Estado da Cultura, 2017. (Catálogo de Exposição Comemorativa).

MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON). *Helena Wong*. Trajetória de uma paixão. Exposição Homenagem à artista. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2005.

PHASES. Belo Horizonte: UFMG/MAC-USP, 1964. Catálogo de exposição, Reitoria da UFMG.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, 1. 1965, Campinas. Prefeitura Municipal: Secretaria de Educação e Cultura, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, 2. 1966, Campinas. Prefeitura Municipal: Secretaria de Educação e Cultura, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, 3. 1967, Campinas. Prefeitura Municipal: Secretaria de Educação e Cultura, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL, I. Brasília, 1964. (Catálogo de exposição)

SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL, II. Brasília, 1965. (Catálogo de exposição)

SALÃO DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL, IV. Brasília, 1967. (Catálogo de exposição)

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 14. 1959, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Departamento de Educação e Cultura, 1959. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 18. 1963, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Departamento de Educação e Cultura, 1963. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 19. 1964, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Departamento de Educação e Cultura, 1964. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 20. 1965, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Departamento de Educação e Cultura, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 21. 1966, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Departamento de Educação e Cultura, 1966. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 22. 1967, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Secretaria de Educação e Cultura, 1967. Catálogo de exposição.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 23. 1968, Belo Horizonte. Prefeitura Municipal: Secretaria de Educação e Cultura, 1968. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, 20. 1963, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1963. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, 21. 1964, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1964. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, 22. 1965, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1965. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, 23. 1966, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1966. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE DE BELAS ARTES, 24. 1967, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1967. Catálogo de exposição.

SALÃO PARANAENSE, 25. 1968, Curitiba. Governo do Estado do Paraná: Departamento de Cultura, 1968. Catálogo de exposição.

SOARES, Teresinha. Teresinha Soares. Curadoria Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SUNEGA, Renata Alves (org.). MACC. Vida e obra, Fundo Histórico décadas 1960/1970. Campinas: Coordenadoria de Extensão Cultural; Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. Anna Maria Maiolino. Galeria Goeldi, Rio de Janeiro, 1967. Catálogo de exposição individual.

VANGUARDA brasileira dos anos 1960 – Coleção Roger Wrigt. Curadoria José Augusto Ribeiro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2017.

VIVAS, Rodrigo. Museu Revelado: o fardo da história não revelada. In: *Catálogo do Museu Revelado*. 1ª ed. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2013.

Sites Consultados

ARQUIVO BIENAL BANCO DE DADOS. Disponível em <http://arquivo.bienal.org.br/pawtucket/>. Acesso em: 17 jan. 2020.inserir data de acesso.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *Fundos e Coleções*. Belo Horizonte, 2017. Disponível em <http://www.acervoarquivopublico.pbh.gov.br/acervo.php?cid=183>. Acesso em 30 mai. 2017.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. Disponível em: <http://www.arpdf.df.gov.br/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

BIBLIOTECA NACIONAL. Hemeroteca digital. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 23 set. 2016.

BIBLIOTECA WALTER WEY E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA. <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/index.php>. Acesso em: 17 jan. 2020

COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. Disponível em: < http://www.cbha.art.br/>. Acesso em: 07 jun. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/> Acesso em: 17 jan. 2020.

GETÚLIO STARLING. Site do artista. Disponível em: <http://www.getuliostarling.com.br/index.php>. Acesso em: 17 jan. 2020.

ILDEU MOREIRA. Site do artista. Disponível em: <http://www.ildeumoreira.com.br/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

JOÃO CÂMARA FILHO. Site do artista. Disponível em: <https://www.joaocamara.com/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

JORNAL DO BRASIL. Acervo histórico. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=PqgpAAAAIBAJ&sjid=b-8DAAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=7204%2C53142>. Acesso em: 17 jan. 2020.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Disponível em: <https://mam.org.br/colecao/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

MUSEU OSCAR NIEMEYER. Disponível em: <https://www.museuoscarniemeyer.org.br/home>. Acesso em: 17 jan. 2020

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Acervo. Disponível em <https://pinacoteca.org.br/a-pina/7200-2/>. Acessado em 10 jan. 2020.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ. Rede de informações Museus Paraná - Acervos. Disponível em <http://www.memoria.pr.gov.br/biblioteca/index.php>. Acessado em 10 jan. 2020.

APÊNDICES

1. GLOSSÁRIO DE ARTISTAS E JURADOS

ANNA MARIA MAIOLINO
Nascida na Itália, em 1942, passou a residir em Caracas, Venezuela, em 1954, onde estudou na Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, entre 1958 e 1960, ano em que se transferiu para o Brasil. Em 1961, iniciou curso de gravura em madeira na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Frequentou o ateliê de Ivan Serpa (1923-1973), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), e estudou gravura com Adir Botelho em 1963. No ano seguinte, realizou sua primeira exposição individual na Galeria G, em Caracas. Em 1967 participou da exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ. Estudou também em Nova York, entre 1968 e 1971, e a partir desse período começou a trabalhar com diversas mídias, como a instalação, a fotografia e filmes. No final da década de 1970, passou a se dedicar à performances. Na década de 1980, começou a trabalhar com a argila por influência do artista argentino Victor Grippo. Em 1990, recebeu o prêmio de melhor mostra do ano, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), pela exposição individual realizada em 1989, no Centro Cultural Cândido Mendes (CCCM). Realizou em Nova York, em 2002 exposição retrospectiva acompanhada do livro A Life Line/Vida Afora.

ANTONIO HENRIQUE AMARAL
Nasceu em São Paulo, em 1935. Iniciou sua formação artística na Escola do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), com Roberto Sambonet, em 1952, e em 1956 estudou gravura com Lívio Abramo no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Realizou exposições na Argentina e Chile em 1958. Em 1959 estudou gravura nos Estados Unidos, no Pratt Graphics Center, em Nova York. De volta ao Brasil, em 1960, trabalhou como assistente na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, onde conheceu grandes artistas como Ivan Serpa, Cândido Portinari, Antonio Bandeira, Djanira e Oswaldo Goeldi. Paralelamente à carreira artística, atuou como redator publicitário. Suas influências no campo artístico foram marcadas pelo surrealismo no início da carreira e, a partir da metade da década de 1960, sua produção passou a incorporar elementos da temática social, com uso de gravura popular e da cultura de massa, aproximando-se da arte *pop*. Em 1967, lançou o álbum de xilogravuras coloridas *O Meu e o Seu*, com apresentação e texto de Ferreira Gullar e capa de Ruben Martins, em que apresenta uma crítica ao autoritarismo vigente no país. Passou a dedicar-se predominantemente à pintura. Faleceu em 2015.

ANTÔNIO MANUEL
Nascido em Portugal, em 1947, chegou ao Brasil em 1953, passando a residir no Rio de Janeiro, onde estudou na Escola de Arte do Brasil (EAB), com Augusto Rodrigues, e na Escola Nacional de Belas Artes, além de ter frequentado o ateliê de Ivan Serpa. Destacou-se com a utilização do jornal e sua matriz – o *flan* – como suporte para realização de seus trabalhos. Além da partipação nas exposições com pinturas e perfomances, produziu filmes de curta-metragem como *Loucura & Cultura* (1973) e *Semi-Ótica* (1975). A partir da década de 1980, passou a realizar pinturas de caráter abstrato-geométrico, nas quais explora as ortogonais e a sugestão de labirinto. Apresentou, em 1994, a primeira versão da instalação *Fantasma* que, como outras obras do artista, solicita uma reflexão sobre o contexto social e político brasileiro.

BERNARDO CARO
Nasceu em Itatiba-SP, em 1931. Mudou-se para Campinas em 1933. Atuou como professor do ensino secundário em diversas escolas estaduais do interior de São Paulo, entre 1954 e 1971. Coordenou, em 1968, o Curso Experimental de Arte Moderna do MACC. Participou em 1964 do XIII SNAM-RJ e do XIII SNAM-RJ. Participou em 1965 do XIV SPAM e da II Exposição do Jovem Desenho Nacional (MAC-USP). Em 1966, esteve presente no XV SPAM, na II Exposição da Jovem Gravura Nacional (MAC-USP) e da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador. Em 1967 participou do XVI SPAM, do X Salão de Arte Contemporânea de Santos. De 1972 a 1982 foi professor da PUC de Campinas e a partir de 1983, docente do Instituto de Artes da UNICAMP. Faleceu em 2007, em Campinas.

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES
Nasceu em Salvador-BA, em 1918. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1983. Pesquisador, crítico de arte e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Era médico, pós-graduado em Patologia pela Harvard University, combinou metodologia científica e sensibilidade na abordagem sociológica do objeto artístico. Publicou em 1962 o livro *Paisagem* Rediviva, em 1965 *O comportamento Arcaico* Brasileiro e em 1967, *Riscadores de Milagres: um estudo sobre Arte* Genuína. Escrevia no *Jornal do Brasil* e na revista especializada em Arte *GAM* (Galeria de Arte Moderna). Participou de várias comissões de júri de bienais e salões nacionais e internacionais, assim como da organização de exposições de arte.

FRANCISCO ALEXANDRE STOCKINGER
De origem austríaca (Traun), nasceu em 1919 e veio para o Brasil em 1921. Em 1929, fixou-se em São Paulo e fez curso de desenho com Anita Malfatti (1889-1964) no Colégio Mackenzie. Em 1937, passou a viver no Rio de Janeiro iniciando estudos no Liceu de Artes e Ofícios em 1946. Entre os artistas que marcaram sua trajetória, destacam-se Bruno Giorgi (1905-1993), com quem desenvolveu trabalhos no ateliê do artista, no antigo hospício da Praia Vermelha, entre 1947 e 1950. Realizou caricaturas e charges políticas para jornais. Em 1954, transferiu-se para Porto Alegre, para trabalhar na diagramação do jornal *A Hora*. Nesse período, começou a realizar xilogravuras. Em 1956, ano em que se naturalizou brasileiro, foi eleito presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, cargo que ocupou em 1957 e em 1978. Foi fundador e primeiro diretor do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em 1961, e diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli - MARGS e da Divisão de Artes do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, em 1967. Ministrou curso de escultura com modelo vivo com Vasco Prado (1914-1998), no MARGS em 1985. Recebeu, em 1994, o título de cidadão honorário de Porto Alegre e, em 1997, o prêmio do Ministério da Cultura na área de artes plásticas. Faleceu em 2009.

GERALDO DE SOUZA:
Nasceu em Sumaré-SP em 1922. Fez parte do Grupo Vanguarda, de Campinas. Participou do XII Salão Paulista de Arte Moderna, em 1963, recebendo pequena medalha de prata e da VII Bienal Internacional de São Paulo no mesmo ano. Participou do VIII (1959), X (1961), XI (1962) e XII (1963) Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Faleceu em 1970, em Campinas-SP.

GETÚLIO STARLING
Nasceu em Belo Horizonte em 25 de outubro de 1941. Licenciado em desenho pela Universidade Mineira de Arte, em 1967 e em Publicidade pela mesma universidade e1968.

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1968 onde lecionou artes em escolas de educação básica e no ensino superior. Participou de eventos de concorrência artística no Rio de Janeiro na década de 1970 e 1980, onde teve amplo reconhecimento por seu trabalho como escultor. Expos em mostras coletivas e individuais em centros culturais e galerias privadas, na década de 1980 e 1990, principalmente no estado do Rio de Janeiro. Retornou para residir em Belo Horizonte, depois de aposentar-se como professor de artes, em 2009.

HANS SULIMAN GRUDZINSKI

Nascido na Iugoslávia, atual Sérvia, em 1921, transferiu-se para o Brasil em 1947, na cidade de Mauá, em São Paulo. Formou-se em arquitetura em 1940. Entre 1954 e 1956, estudou pintura na Associação Paulista de Belas Artes, e em 1959 cursou artes gráficas, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Em 1963, expos na 1ª Bienal Americana de Gravura, em Santiago do Chile. Obteve prêmio no SPAM em 1967. No ano seguinte, conquistou medalha de prata em artes gráficas, no Salão de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul-SP. Ganhou o prêmio Conselho Estadual de Cultura do 1º Salão Paulista de Arte Contemporânea, em 1969. Em 1970, foi premiado pelo conjunto da obra no Salão de Arte Brasileira Religiosa de Londrina-PR. Faleceu em 1986.

HELENA WONG

De origem chinesa, nascida em 1938, Yuan Wong Mie (nome de nascimento) destacou-se como pintora, desenhista e gravadora. Passou a residir no Brasil em 1950, naturalizando-se brasileira em 1962. Na década de 1950 frequentou a EMBA-PR e o ateliê de Thorstein Andersen em Curitiba (1953), mantendo contato com Alcy Xavier, através do Círculo de Artes Plásticas (1958). Em 1962 conheceu Ivan Serpa e iniciou-se em gravura no MAM-RJ. Em meados da década de 1960 mudou-se para o Rio de Janeiro, mas retornou para Curitiba em 1972. Leciona por alguns meses no Centro de Criatividade (1979) e fez uma exposição retrospectiva em 1983, na capital paranaense. Faleceu em 1990.

HISAO OHARA

Nasceu em 1932, no Japão. Cursou Faculdade de Belas Artes em Tóquio. Transferiu-se para o Brasil em 1961, instalando-se no interior de São Paulo e produzindo esculturas em granito e mármore. Foi membro do Grupo Nova Escola de Tóquio e do Grupo Seibi-Kai, que integrava artistas japoneses que também imigraram para São Paulo. Em 1963 recebeu a grande medalha de prata no Salão do Grupo Seibi-Kai; em 1964 a medalha de bronze no SPAM; em 1965 participou da VIII Bienal Internacional de São Paulo e em 1966 da I Bienal da Bahia. Faleceu em 1989.

ILDEU MOREIRA

Nasceu em Belo Horizonte, em 1920. Viveu no Rio de Janeiro, onde foi ilustrador da revista *O Cruzeiro* até 1954, quando voltou para Belo Horizonte, assumindo o departamento de arte dos *Diários Associados*. Obteve no SMBA-BH o terceiro prêmio de pintura em 1962. Participou de mostras de artistas mineiros nas galerias Atrium (São Paulo, 1964), Copacabana Palace (Rio de Janeiro, 1964) e Cantu (Rio de Janeiro, 1967), e no Hotel Nacional (Brasília, 1966). Participou do XV SPAM (1966) e da IX Bienal de São Paulo (1967). Faleceu em 1999.

JAYME MAURÍCIO RODRIGUES SIQUEIRA

Nasceu em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Faleceu em 1997, no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte estudou pintura com Guignard e ao fixar residência no Rio de Janeiro, em 1952, teve destacada atuação no jornal carioca *Correio da Manhã* como crítico de arte. Teve participação importante no movimento que, em 1951, buscava uma sede definitiva para o

MAM-RJ, criado em 1948. Promoveu no MAM, exposições de artistas como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica. Participou do júri do XXII e do XXIII SMBA-BH, 1967 e 1968 e do III e IV SACC, 1967 e 1968.

JARBAS JUAREZ ANTUNES
Nasceu em Coqueiral-MG, em 1936. Veio para Belo Horizonte na segunda metade da década de 1950, determinado a estudar Belas Artes. Ingressou na Escolinha do Parque, a Escola Guignard, em 1957, onde permaneceu até 1959. Foi funcionário de banco, cursou jornalismo (1964) e ingressou como professor da Escola de Belas Artes da UFMG (na cadeira de desenho), em 1967. Tendo sido o desenho sua expressão artística mais constante e duradoura, experimentou a pintura, a gravura e a escultura. Após já ter sido reconhecido como desenhista – recebendo o primeiro prêmio no XIII SMBA-BH de 1958 e um prêmio de aquisição no XVII de 1962, no mesmo ano da sua primeira exposição individual com a série de desenhos intitulada *Bichos* – Jarbas incursionou na pintura já com a consagração de primeiro prêmio no XIX SMBA-BH, de 1964. Participou do XX Salão Anual de Pintura, 1961, em Recife-PE (MEPE); da II Exposição do Jovem Desenho Nacional SP (MAC-USP), 1965; da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966, em Salvador-BA; da IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967.

JOÃO CÂMARA FILHO
Nasceu em 1944, em João Pessoa-PB. Estudou pintura na Escola livre da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, entre 1960 e 1963, sendo eleito presidente da Sociedade de Arte Moderna do Recife – SAMR. Cursou xilogravura sob orientação de Henrique Oswald e Emanoel Araújo, na Escola de Belas Artes de Salvador. Em 1964, juntamente a Adão Pinheiro, José Tavares e Guita Charifker, fundou o Ateliê Coletivo da Ribeira e em 1965 o Ateliê + Dez, ambos em Olinda. Passou a lecionar pintura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Paraíba, entre 1967 e 1970. Em 1974, montou um ateliê de litografia, transformado depois na Oficina Guaianases de Gravura, que, em 1995, foi incorporada ao Laboratório de Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco.

JOÃO OSÓRIO BUENO DE BRZEZINSKI
Natural de Castro, no Paraná (1941), formou-se em pintura na Escola de Belas Artes do Paraná em 1962 e em didática de desenho em 1963 na Faculdade Católica de Filosofia. Sua primeira mostra individual ocorreu em 1968, ano em que ingressou na docência acadêmica, tendo sido professor na Escola de Belas Artes do Paraná até 1977. Foi também diretor do Museu Alfredo Andersen, em Curitiba-PR, de 1971 a 1978. Participou da VIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, e da IX em 1967. Em 1965, participou da II Exposição Jovem Desenho Nacional, em São Paulo-SP.

JOSÉ ASSUMPÇÃO SOUZA
Nasceu em 1924, em Recife, Pernambuco. Em 1959 estudou gravura com Edith Behring e Johnny Friedlaender no ateliê livre de gravura do MAM-RJ. Começou a lecionar gravura em 1961, e entre 1964 e 1971 atuou como professor assistente de Edith Behring no MAM-RJ. Nesse período, ministrou (1965) curso de gravura no Centro Cultural Bolívia-Brasil, em La Paz, a convite do ministério das Relações Exteriores e lecionou no Centro de Pesquisa de Arte do Rio de Janeiro, a convite de Ivan Serpa e Bruno Tausz. Participou de várias coletivas entre elas o Salão de Arte Moderna no Rio de Janeiro entre 1959 a 1968; Salão Municipal de Belo Horizonte, entre 1960 e 1967; Salão Paraense de Belas Artes, entre 1961 e 1967 e do I Concurso Latino-Americano de Grabado, Havana, Cuba em 1962 e 1963. Faleceu em 1994.

JOSÉ GERALDO VIEIRA
Nasceu em Açores, em 1897, faleceu em São Paulo, em 1977. Seu nome completo era José Geraldo Manuel Germano Correia Vieira Machado Drummond da Costa. Foi tradutor, escritor e crítico de arte (da literatura e das artes plásticas). Atuou como crítico de arte no jornal *Folha de São Paulo* e na revista *Habitat*. Dirigiu a *Galeria das Folhas* e fez parte da comissão organizadora da Bienal de São Paulo na década de 1950 e 1960.

MÁRIO PEDROSA
Nasceu em Timbaúba- PE, em 1900. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1981. Foi referência da crítica de arte no Brasil desde a década de 1940. Iniciou nas artes plásticas como crítico na década de 1930, tendo atuado na década de 1920 mais como crítico literário. Foi colunista de arte no jornal *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *Folha de São Paulo*. Dirigiu o MAM-SP de 1961 a 1963. Foi secretário do Conselho Federal de Cultura no governo federal de Jânio Quadros. Era membro atuante da Associação Internacional de Críticos de Arte e presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Participou de comissões de seleção para Bienais e salões, nacionais e internacionais.

MÁRIO SCHENBERG
Nasceu em Recife, Pernambuco, em 1914, faleceu em 1990, em SãoPaulo. Físico, político e crítico de arte teve ativa participação política. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro foi cassado e preso mais de uma vez pela ditadura militar. Atuou como crítico de arte, escrevendo diversos artigos sobre artistas contemporâneos brasileiros como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Desde 1943 atuava no cenário artístico nacional, como incentivador de novos artistas, membro de júris de diversos salões, inclusive da Bienal de São Paulo, atuando como júri na VI, VII e VIII, 1961, 1965 e 1967. Foi professor de física da USP, destituído do cargo em 1969, em função do AI-5 e restituído em 1979, após a anistia. Atuou como júri na I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, 1966, em Salvador e no I, II, III e IV SACC, de 1965 a 1968. Participou do júri do XXI SMBA-BH, em 1966.

MOACYR DE VICENTIS ROCHA:
Nascido em 1929. Estudou gravura com Lívio Abramo. Ajudou a fundar a Escola Livre de Artes Plásticas do Juqueri, em Franco da Rocha-SP, direcionada para atender internos esquizofrênicos, de 1955 a 1957. Participou do XII SPAM, em 1963 e da I Jovem Gravura Nacional, em 1964. Foi vice-presidente da Associação Internacional de Artistas Plásticos e lecionou gravura na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1966.

TERESINHA SOARES
Natural de Minas gerais, Araxá, 1927. Sua produção artísticas concentrou-se nas décadas de 1960 e 1970. Entre 1965 e 1966, frequentou cursos na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Mineira de Artes. A partir de 1966 teve participação intensa nas artes visuais em Belo Horizonte. Em 1974, graduou-se em Letras, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Entre as várias participações em exposições e salões de arte destacam-se a Realização da exposição individual na Galeria Guignard (BH), com pinturas e caixas; I Salão do Pequeno Quadro, na Galeria Guignard (BH); Salão Nacional de Arte Moderna (RJ), todas essas participações no ano de 1967. Além de artista, Soares é escritora e já atuou como vereadora, funcionária pública e professora. Em 2017, foi inaugurada sua primeira exposição individual no MASP.

VERA GUERRA CHAVES BARCELLOS

Nasceu em Porto Alegre, em 1938. Formou-se em música, no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, em 1957, e em seguida, cursou artes plásticas, por dois anos. Em sua primeira viagem à Europa, entre 1961 e 1962, frequentou a Central School of Arts and Crafts e a St. Martin's School, ambas em Londres, a Academie van Beeldende Kunsten, em Roterdã, Holanda, e a Académie de la Grande Chaumière, em Paris, onde estudou desenho, gravura e pintura. De volta ao Brasil, em 1965, dedicou-se exclusivamente à gravura. Na década de 1970, começou a utilizar a fotografia, combinando-a à serigrafia, passando a lecionar gravura e plástica na Federação de Ensino Superior de Novo Hamburgo-RS, entre 1970 e 1977. Apresentou na Bienal de Veneza em 1976 e na Bienal Internacional de São Paulo em 1977. Foi contemplada com uma bolsa de estudo do British Council, em 1975, e fez estágio de seis meses no Croydon College of Art and Technology, estudando a fotografia e sua relação com as artes gráficas. Integrou o grupo Nervo Ótico, em Porto Alegre entre 1977 e 1978, e participou da criação do Espaço N.O., com atividade entre 1979 e 1982. Mudou-se para Barcelona em 1986, mantendo desde então, atividades no Brasil e na Espanha. Com os artistas Carlos Pasquetti e Patricio Farias, fundou a Galeria Obra Aberta, dedicada à arte contemporânea, que funcionou de 1999 a 2002. Em 2003, com a doação de sua coleção particular, criou a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, destinada à difusão, preservação e divulgação da arte contemporânea.

WALTER ZANINI

Nasceu em São Paulo em 1925. Faleceu em 2013. Graduou-se e fez doutorado em História da Arte na Universidade de Paris. Foi professor de Historia da Arte da USP. Foi diretor do MAC-USP, entre 1963 e 1978, e curador das Bienais de São Paulo na década de 1980. Participou do júri da II Exposição Jovem Desenho Nacional, 1965, em São Paulo-SP. No período em que dirigiu o MAC-USP, foi responsável por mudanças no perfil do Museu, como a realização do programa Jovem Arte Contemporânea (JAC), entre 1967 a 1974, que substituiu as exposições anuais, Jovem Desenho Nacional (JDN) e Jovem Gravura Nacional (JGN). Era membro do grupo internacional Phases e organizou a mostra de artistas desse no Brasil em 1964, passando por São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Participou do júri da VII Bienal de São Paulo, 1963, do II SACC, em 1966 e do XXII SMBA-BH, em 1967. Realizou as exposições *Prospectiva 74* e *Poéticas Visuais*, em 1977, consequências de suas relações com artistas e instituições, tanto no Brasil quanto no exterior, por meio de incentivo a produções experimentais ligadas à video-arte e arte postal. Publicou em 1983 os dois volumes da *História Geral da Arte no Brasil.*

YO YOSHITOME

De origem japonesa, nascido em 1925, em Shimane, estudou na Escola de Belas Artes de Tóquio e já expunha individualmente, desde 1956. Veio para o Brasil em 1961 e se fixou em São Paulo. Vinculou-se ao Grupo Seibi de artistas plásticos da colônia japonesa. Integrou o Grupo Austral, vinculado ao grupo internacional Phases, em 1964, por convite de Walter Zanini, participando da mostra coletiva no Brasil. Participou da VII Bienal de São Paulo em 1963 e do VII Salão do Grupo Seib, São Paulo, no mesmo ano. Em 1964 esteve novamente no VIII Salão do Grupo Seibi. Em 1966, participou do XV SPAM e da exposição Artistas Nipo-Brasileiros (MAC-USP).

APÊNDICE 2 - Quadro com a Recorrência dos Artistas nos Salões e Bienais de 1963 a 1968

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
Anna Maria Maiolino	[Operação]; O quarto; [Cabeleleiro]	Gravura	MACC	III SACC	1967	Campinas	Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas
	Açougue; Ecce Homo; Operação	Gravura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
		Gravura	N/L	III SAMDF	1966	Brasília	Menção honrosa
	[Gravura I]; Gravura II e III	Gravura	MAC-PR	20º SPBA	1963	Curitiba	Medalha de Prata; Prêmio Aquisição Graciosa Country Club (Gravura II)
	Rio; Mãe; Encontro; ["Ecce Homo"]	Gravura	MAM-SP	IX Bienal	1967	São Paulo	
	Anna; [Glu-Glu]; Digestão	Gravura	MAM-SP	IV SAMDF	1967	Brasília	
Antônio Henrique Amaral	"37-37-37"; Incomunicação I e II	Pintura	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Sem premiação
	Gravura Circense; Século XX	Gravura	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação
	Brasiliana I e II; [Brasiliana III]	Pintura	MAC-PR	25º SP	1968	Curitiba	Prêmio Aquisição Governo do Estado
	Gênese; A Farsa; [A mesma língua]	Gravura	MAM-SP	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	[O idolatrado]; {Realidades, culpas; Um + um = dois}	Gravura	MAC-PR; {MAC-USP}	24º SPBA	1967	Curitiba	Prêmio Aquisição Amélia Assumpção

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	["Quoque Tu Brutus?"]; {Passatempo Latino Americano}; [O Apetite]; [A Grande Mensagem]; [A Mesma Lingua]; Monumento Século XX	Gravura	MAM-SP; {MAP-BH}	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	[Monumento Século XX]; Pressões; Incomunicação	Pintura	Coleção Particular	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	Desenho nº 3; [Desenho nº 5]	Desenho	MAC-USP	VII Bienal	1963	São Paulo	Sem premiação
	Diálogo na Terra; Criaturas; O Passarinho Matinal; Imóveis em Silêncio; Noturno	Gravura	N/L	VII Bienal	1963	São Paulo	Sem premiação
	Brasiliana I	Pintura	MACC	IV SACC	1968	Campinas	Prêmio Secretaria de Educação e Cultura
	Meditação; General Manager; Nós nos amamos	Pintura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
Bernardo Caro	Caixa A - Movimento Vertical; Caixa E - Movimento Espiral; Caixa S - Movimento Inclinado; Caixa U - Movimento Circular	Escultura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	
	Mulheres X Destino; Mulheres Ritual; Mulheres x Saravá; Mulehres x Sexo; Mulheres x Fim	Gravura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Prêmio Aquisição Itamaraty para Mulheres x Saravá
	Desenho I; Desenho II	Desenho	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Protesto I; Protesto II; Protesto III	Gravura	MACC	III SACC	1967	Campinas	Prêmio Banco da Cidade de Campinas
	Protesto II e III	Gravura	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Sem premiação
	Intenção I; [Intenção II]; Intenção III	Gravura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	3º prêmio
	Mulheres x sensualidade; Mulheres x madrugada; Mulheres x amor impossível	Gravura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
	Brancos Enigmas; Enigmas III	Gravura	N/L	22º SPBA	1965	Curitiba	Sem premiação
	Janela e muro	Gravura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem premiação
	Até quando; Pau de Arara	Gravura	N/L	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	Sem premiação
		Gravura	N/L	I SACC	1965	Campinas	Sem premiação
	Mulheres X Perdição; Mulheres X Ritual; Mulheres x Destino	Gravura	MAP-BH	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	2º Prêmio
	Enigmas expostos; Enigmas II	Gravura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Xilogravura 4	Gravura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
Francisco Stockinger	Ascenção; Assimetria	Escultura	N/L	XVIII SMBA-BH	1963	Belo Horizonte	Sem premiação
	Homenagem à Africa; Liberdade; Arqueiro; Cruzado; Mulher	Escultura	N/L	VIII Bienal	1965	São Paulo	
	Aurora	Escultura	MAC-PR	20º SPBA	1963	Curitiba	Medalha de Ouro; Prêmio Universidade do Paraná
	Lanceiro; Rei	Escultura	N/L	I SAMDF	1964	Brasília	Sem premiação
	[Toten II]; Totem III	Escultura	MAC-PR	23º SPBA	1966	Curitiba	Prêmio João Turin

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Mulher; Herói; Resistência	Escultura	N/L	VII Bienal	1963	São Paulo	
Geraldo de Souza	Vertical Negro; [Ocre horizontal]	Pintura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Prêmio Aquisição Editora Pilar
	Narrativa vertical; Narrativa horizontal	Pintura	N/L	22º SPBA	1965	Curitiba	Sem premiação
	Verde Horizonte; Dilucular cinco	Pintura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	Rubro Sol; Azul-Orto	Pintura	N/L	XIX MBA-BH	1964	Belo Horizonte	Sem premiação
	Narrativa Vertical	Pintura	MACC	I SACC	1965	Campinas	Prêmio Aquisicao “Câmara Municipal”
	Delicular I; Dilicular II e III	Pintura	N/L	I SAMDF	1964	Brasília	Sem premiação
	Viva; Longe	Pintura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Narrativa E	Pintura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	
Getúlio Andrade Starling	Depois da Pílula Anticoncepcional; Máquina de triturar homens	Escultura	MAP-BH	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	2º Prêmio
	Círculo (Alfa) 191068; Círculo (Beta) 860191	Escultura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
Hans Suliman Grudzinski	A Mãe	Gravura	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Sem premiação
	Papagaios; Na Rua; [O anoitecer da aldeia]	Gravura	MAP-BH	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	3º Prêmio
	Penteando-se	Gravura	MACC	II SACC	1966	Campinas	Prêmio Correio Popular - grande medalha de ouro
	Vultos noturmos e V	Gravura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem Premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Paralelos e Meridianos; Jogo de Sombras	Gravura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	
Helena Wong	[Ternura]; Prenúncio; Alegria	Desenho	N/L	20º SPBA	1963	Curitiba	Prêmio Aquisição Hermes Macedo
	Símbolo; Sonho; Noite	Pintura	N/L	20º SPBA	1963	Curitiba	Sem premiação
	Confissão da borboleta; Limiar Intangível	Pintura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	[Primavera II] e I	Desenho	N/L	22º SPBA	1965	Curitiba	Sem premiação
	[Desenho 1]; 2; 3; 4; 5	Desenho	N/L	VII Bienal	1963	São Paulo	
	Margem do desconhecido; Amplidão; [Interlúdio]	Desenho	MAC-PR	21º SPBA	1964	Curitiba	Prêmio Aquisição Universidade do Paraná
	Ermo; Ventos Longínquos	Desenho	N/L	I SAMDF	1964	Brasília	Sem premiação
	[Primavera II]; I e III	Pintura	MAC-PR	22º SPBA	1965	Curitiba	Prêmio Estado do Paraná
	Lá Perto de Casa; Odor Transcendental; Repouso do Eu; Mito; "Insight"; Evocação; Derrelição ao Evo; Imanência	Desenho	N/L	VIII Bienal	1965	São Paulo	
	Fim de Verão; Queda do Sonho; Semente de Vento; Secreto; Magnífica	Pintura	N/L	VIII Bienal	1965	São Paulo	
	Grito; Origem; Jogo	Pintura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem Premiação
	Desconhecido I; [Desconhecido II e III]	Desenho	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação
	Alva e o Biquini; Enigma; Aparição Noturna	Pintura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	[Matamorfose I] e II	Desenho	MAC-PR	25º SP	1968	Curitiba	Prêmio Aquisição Museu Paranaense
Hisao Ohara	Espaço 1373	Escultura	MACC	III SACC	1967	Campinas	Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas
	Possibilidade para o Espaço nº 3, 7 e 9	Escultura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	Espaço nº 3; Espaço nº 7; Espaço nº 9	Escultura	MAP-BH	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	1º Prêmio
	Espaço (3 obras c mesmo título)	Escultura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	Espaço 3	Escultura	MACC	IV SACC	1968	Campinas	Prêmio Secretaria de Educação e Cultura
	Espaço I	Escultura	MAC-PR	24º SPBA	1967	Curitiba	Prêmio Governo do Paraná
	Obra nº 31, 33,35, 37, 39	Escultura	N/L	VIII Bienal	1965	São Paulo	Sem premiação
Ildeu Moreira da Silva	Pintura I; Pintura II	Pintura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Prêmio Aquisição
	Desenho I, II e III	Desenho	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação
	Fase Espacial I; II e III	Pintura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
	Reflexos; Cores e transparência; Geometria rítmica	Pintura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Prêmio de Aquisição Reitoria da UFMG
	Natureza Morta	Gravura	MAP-BH	XVIII SMBA-BH	1963	Belo Horizonte	Prêmio Aquisição Banco Mineiro de Produção
	Alquimia Solar 2 e 3	Pintura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Inspiração Espacial; Alkimia Solar II; [Alkimia Solar I]	Pintura	MAP-BH	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	2º Prêmio
Jarbas Juarez Antunes	Armas para a paz (3 obras c mesmo título)	Desenho	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	Varal (2)	Pintura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Monstro (2); Bicho	Desenho	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Medalha de Bronze
	Vietnan I; II e III	Pintura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Prêmio Banco Mercantil de Minas Gerais S/A
	Pássaro; Peixe	Desenho	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Peixe (2)	Escultura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
	Armas para a paz (3 obras c mesmo título)	Escultura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	(3) Composição em Preto	Pintura	MAP-BH	XIX MBA-BH	1964	Belo Horizonte	1º Prêmio
	Vietnan I; II e III	Desenho	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
	Escultura I; Escultura II	Escultura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
	Ideografismo (2)	Pintura	N/L	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	Sem premiação
	Peixe I; Peixe II	Desenho	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação
	Galo; Pássaro	Desenho	N/L	22º SPBA	1965	Curitiba	Sem premiação
	Composição Preta nº 1; Composição Díptica Preta	Pintura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem Premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Vietnã I, II e III	Desenho	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
	Vietnã II; III e IV	Desenho	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Melhor artista mineiro
	Varal; Motivação de venda	Pintura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
João Câmara Filho	A Barca; Homenagem a Sheldom; [Exposição e motivos da violência]	Pintura	MUN-DF	IV SAMDF	1967	Brasília	Grande Prêmio
João Osório Bueno de Brzezinski	Onde dorme a esperança	Pintura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	Desenho LXIV, LXVIII, LXX	Desenho	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
		Desenho	N/L	I SACC	1965	Campinas	Sem premiação
	Desenho (3)	Desenho	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Prêmio Aquisição Frederico Virmond
	Vislumbre do Incognoscivel; Aconchego Cósmico; Tempo de Brinquedo; Calor num Dia Perdido	Pintura	N/L	VIII Bienal	1965	São Paulo	Sem premiação
	Escalada para Ontem; [Tempo Estampado]; Remendo de Chuva; Espaço Nulo; Espírito do Colchão	Pintura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	Mundo do fantoche	Pintura	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Sem premiação
	Desenho LXXII; Desenho IXXIII; Desenho IXXIV	Desenho	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Desenho LXIX	Desenho	MACC	III SACC	1967	Campinas	Prêmio Secretaria de Educação e Cultura – grande medalha de bronze
	Desenho LXII; Desenho LXIII	Desenho	MAC-PR	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem Premiação
	[Desenho XC]; Desenho LXXX	Desenho	MAC-PR	25º SP	1968	Curitiba	Prêmio Biblioteca Pública do Paraná
	Jaimúnculo Espacial	Pintura	N/L	25º SP	1968	Curitiba	Sem premiação
	O lugar do poente; Utopia da Mente	Pintura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Desenho XXX; Desenho XXXII	Desenho	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	Desenho XLV, XLVI	Desenho	MON	22º SPBA	1965	Curitiba	Prêmio Especial Dante Alighieri
	Desenho LXII; Desenho LXIII; Desenho LXIV	Desenho	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Sem premiação
	Desenho XXVII; [Desenho XXV] e XXVI	Desenho	MAC-PR	20º SPBA	1963	Curitiba	Prêmio Aquisição Clube Curittibano ([Desenho XXVII)
	[O infinito e mais um pouco]; O início da luz; O canto da noite	Pintura	MON	20º SPBA	1963	Curitiba	Medalha de Ouro / Prêmio Aquisição Fundepar (O infinito e mais um pouco)
	Anjo da Primavera; Campo Surdo; O ouro da vida	Pintura	N/L	22º SPBA	1965	Curitiba	Sem premiação
	O lado vermelho; O canto da terra; Longe da flor	Pintura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem Premiação
	O Plano da Solidão, [Hora da Noite Minguante]	Pintura	MAP-BH	XIX MBA-BH	1964	Belo Horizonte	3º Prêmio

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
José Assumpção Souza	Gravura II	Gravura	MACC	II SACC	1966	Campinas	Prêmio "Fundação Ferruccio Celani"
	Sem título	Gravura	MAP-BH	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	1º Prêmio
	[Gravura I]; Gravura II e III	Gravura	MAC-PR	23º SPBA	1966	Curitiba	Prêmio Móveis Cimo
	Gravura II, Gravura III, Gravura I	Gravura	N/L	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	2º Prêmio
	Fragmentos I; II e III	Gravura	N/L	24º SPBA	1967	Curitiba	Sem premiação
	Ninfas	Gravura	MAC-PR	25º SP	1968	Curitiba	Prêmio Atelier Livre de Gravura Poty Lazzaratto
	Fragmentos (3)	Gravura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
	Gravura (3)	Gravura	N/L	20º SPBA	1963	Curitiba	Sem premiação
	Fragmentos I, II e III	Gravura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	
	Gravura (3)	Gravura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	Gravura (2)	Gravura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
Moacyr de Vicentis Rocha	Vegetação, [Lua cheia], Marítima	Gravura	MAC-PR	22º SPBA	1965	Curitiba	Prêmio Codepar
	Gravura I; Gravura II	Gravura	MAP-BH	XIX MBA-BH	1964	Belo Horizonte	Indicado para aquisição. Prêmio Federação do Comércio de Minas Gerais.
	Lua cheia; Quarto crescente; Plenilúnio	Gravura	N/L	23º SPBA	1966	Curitiba	Sem premiação
	Lua	Gravura	N/L	XVIII SMBA-BH	1963	Belo Horizonte	Sem premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Gravura II	Gravura	MACC	I SACC	1965	Campinas	Prêmio Correio Popular – medalha de ouro
	[Fases da Lua]; Quarto crescente; Lua cheia	Gravura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	Prêmio Aquisição Casa Guanabara
Teresinha Correia Soares	Morreu usando a legítima sandália; [Morreu tantos homens e eu só]; [Guerra é Guerra - vamos sambar]	Pintura	UFMG; MAP-BH	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	2º Prêmio
	Hora marcada para o amor	Pintura	N/L	25º SP	1968	Curitiba	Sem premiação
	O Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano; Auto-Retrato; Ele tocou as Cordas do Meu Coração	Pintura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	Caixinha mágina de circo; Entrai pela porta sem bater; Maternidade quinta	Gravura	N/L	XXIII SMBA-BH	1968	Belo Horizonte	Sem premiação
	Um homem e uma mulher [3 titulos iguais]	Relevo e/ou objeto	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	Um homem e uma mulher I; II e III	Gravura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
	Filho da prostituta; Esperando por aquele beijo; Retalhou o corpo todo da patroa	Pintura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	Sem premiação
	Entra na fila Zé	Gravura	N/L	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	Sem premiação

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Desenho (2)	Desenho	N/L	XXI SMBA-BH	1966	Belo Horizonte	Sem premiação
	Acoplamento Bem Sucedido; Meu Filho no Azul; Inseminação Artificial	Desenho	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	Sem premiação
	S/I	Gravura	N/L	III SACC	1967	Campinas	Prêmio "Sears, Roebuck S.A." – grande medalha de bronze
Vera Guerra Chaves Barcellos	Pinheiros; Flores; Frutos	Gravura	N/L	XVIII SMBA-BH	1963	Belo Horizonte	2º Prêmio
	Paisagem; Abstração	Gravura	N/L	II SAMDF	1965	Brasília	Sem premiação
	Composição (2)	S/I	N/L	I SAMDF	1964	Brasília	Sem premiação
	Vermelhos; Homenagem a Bethoven	Gravura	N/L	21º SPBA	1964	Curitiba	Sem premiação
	Frutas	Gravura	N/L	20º SPBA	1963	Curitiba	Sem premiação
	Paisagem Disciplinada; Ação, Meditação, Viagem; Barreira; Ameaça; Contraste; Balanço; Ganância	Gravura	N/L	IX Bienal	1967	São Paulo	
	Fertilidade; Crescer, crescer!; Gravura para permutações nº3	Gravura	N/L	XXII SMBA-BH	1967	Belo Horizonte	Sem premiação
	Frutas e folhas; Figura; Crianças	Desenho	N/L	20º SPBA	1963	Curitiba	Sem premiação
	[Prisões]; Centro Vital; Da noite	Gravura	MAC-PR	24º SPBA	1967	Curitiba	Prêmio Iria Correia
	Abstração; [Cativeiro e liberdade]; Raízes	Gravura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	1º Prêmio

Artista	Nome da obra	Categoria	Localização	Nome do Evento	Ano de Realização	Local	Premiação
	Orgânico	Gravura	MACC	III SACC	1967	Campinas	Prêmio “Sears, Roebuck S.A.” – grande medalha de ouro
	Advertência; Prisões; Mecanismo orgânico	Gravura	N/L	IV SAMDF	1967	Brasília	
	Acidente; Vendaval	Desenho	N/L	XVIII SMBA-BH	1963	Belo Horizonte	Sem premiação
Yo Yoshitome	Energia 1, 2, 3, 4, 5	Pintura	MAC-USP	VII Bienal	1963	São Paulo	
	Dramaturgia I	Pintura	MACC	II SACC	1966	Campinas	Prêmio Câmara Municipal de Campinas
	Dramaturgia I; Dramaturgia III; [Dramaturgia II]	Pintura	MAP-BH	XX SMBA-BH	1965	Belo Horizonte	1º Prêmio

APÊNDICE 3- Quadro de Registro de Frequência de Jurados nos Salões e Bienais

Anos	REGISTRO DE FREQUÊNCIA DE CRÍTICOS NA COMPOSIÇÃO DO JURI DOS SALÕES DE 1963 A 1968					
	Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA)	Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH)	Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SACC)	Salão de Arte Moderna do Distrito federal (SAMDF)	Bienal Internacional de São Paulo	
					Juri de Seleção Artes plásticas	Júri Premiação Artes Plásticas
1963		Mário Pedrosa			Geraldo Ferraz	Geraldo Ferraz
	Mário Barata	Clarival do Prado Valladares			José Geraldo Vieira	José Geraldo Vieira
		José Geraldo Vieira			Mário Pedrosa	
	Loio Pérsio	Ruy Flores			Walter Zanini	
	Eduardo Rocha Virmond	João Quaglia			Sérgio Milliet	
1964		Mário Pedrosa				
	Walter Zanini	Clarival do Prado Valladares		Quirino Campofiorito		
		José Geraldo Vieira				
	Francisco Stockinger	José Joaquim Carneiro de Mendonça		Harry Laus		
	Waldemar Roza	Maristela Tristão		Wilson Reis Netto		
1965		Clarival do Prado Valladares	Izar do Amaral Berlink	Alcides Áquila da Rocha Miranda	Fernado Lemos	Paulo Mendes de Almeida
	Paulo Mendes de Almeida	Mário Schenberg		Geraldo Ferraz	Geraldo Ferraz	
	Eduardo Rocha Virmond	Maristela Tristão	Norberto Nicola	Harry Laus	José Geraldo Vieira	
	Marc Berkowitz	Pierre Santos	Mario Schenberg	Quirino Campofiorito	Mário Pedrosa	
				Walter Zanini	Mário Schenberg	
1966	Geraldo Ferraz	Clarival do Prado Valladares	José Geraldo Vieira	Clarival do Prado Valladares		
	Fernando Velloso	Mário Schenberg	Mario Schenberg	Jayme Maurício		
		Maristela Tristão	Maurício Nogueira Lima	José Geraldo Vieira		
	José Roberto Teixeira Leite	Pierre Santos	Norberto Nicola	Embaixador Josias		
			Walter Zanini	Olívio Tavares		

Anos	REGISTRO DE FREQUÊNCIA DE CRÍTICOS NA COMPOSIÇÃO DO JURI DOS SALÕES DE 1963 A 1968					
	Salão Paranaense de Belas Artes (SPBA)	**Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (SMBA-BH)**	**Salão de Arte Contemporânea de Campinas (SACC)**	**Salão de Arte Moderna do Distrito federal (SAMDF)**	**Bienal Internacional de São Paulo**	
					Juri de Seleção Artes plásticas	**Júri Premiação Artes Plásticas**
1967	Yolanda Mohaly	Walter Zanini	Harry Laus	Clarival do Prado Valadares	José Geraldo Vieira	Geraldo Ferraz
	Clarival do Prado Valladares	Jacques do Prado Brandão	Jayme Mauricio	Mário Barata	Mário Schenberg	
		Jayme Maurício	José Geraldo Vieira	Walter Zanini	Geraldo Ferraz	
	Eduardo Rocha Virmond	Frederico de Moraes	Mario Schenberg	Mario Pedrosa	Jayme Maurício	
		Morgan Motta	Sérgio Ferro	Frederico Morais	Clarival do Prado Valladares	
1968	Loio Pérsio	Jayme Maurício	Mario Schenberg			
		Morgan Motta	José Geraldo Vieira			
	Ivan serpa	Walmir Ayala	Jayme Mauricio			
	Ennio Marques Ferreira	Donato Ferrari	Aracy Amaral			
			Frederico Morais			