



## Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas durante a década de 1960

### The Salons of Contemporary Art of Campinas during the 1960s

Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

#### Como citar:

ZAGO, R. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas durante a década de 1960. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.237-262, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/890>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i3.890>

Imagem: Antonio Henrique Amaral. *Brasileira I*, [?], óleo sobre tela, 89 x 120 cm, acervo MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone.

## Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas durante a década de 1960

### The Salons of Contemporary Art of Campinas during the 1960s

Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago \*

#### Resumo

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas aconteceram no Museu de Arte Contemporânea de Campinas de 1965 a 1977, retomados posteriormente em duas edições, nos anos 1980. As exposições podem ser divididas em dois momentos distintos: no primeiro, de 1965 a 1969, em que as obras eram inscritas nas categorias estéticas tradicionais e, no segundo, de 1970 a 1976, em que houve uma grande preocupação dos organizadores da mostra em atualizá-la. Neste artigo será analisada a trajetória das exposições realizadas durante a década de 1960, procurando dar ênfase às diretrizes que as nortearam e ao tipo de arte que abrigaram.

#### Palavras-chave

Salões de Arte; Museu de Arte Contemporânea de Campinas; Grupo Vanguarda; Acervo; Arte Contemporânea.

#### Abstract

The Campinas Contemporary Art Salons took place in the Campinas Contemporary Art Museum from 1965 to 1977. Afterwards, they were resumed in two editions in the 1980s. We can divide the exhibitions into two moments. In the first, from 1965 to 1969, the artworks were inscribed in the traditional aesthetic categories. In the second, the organizers showed a determination of promoting a renewal, as it was happening in exhibitions of the same kind in other places in Brazil, such as São Paulo and Rio de Janeiro. This study surveys the trajectories of the exhibitions that were realized in the 1960s, highlighting the rules which guided them and the kind of art they presented.

#### Keywords

Art Salons; Campinas Contemporary Art Museum; Vanguard Group; Collection; Contemporary Art.

## Introdução

A criação de salões de arte no Brasil durante a década de 1960 está inserida em um contexto de consolidação do ideário de modernidade de uma cultura brasileira do pós-guerra, que se iniciou com a fundação de importantes museus de arte<sup>1</sup> e com a realização das Bienais de São Paulo. Os salões faziam parte deste ideário no sentido de divulgação dos espaços de cultura ao público e para difusão do circuito das artes (Luz, 2005). Angela Ancora da Luz (2005) foi responsável por uma contribuição decisiva para a história da arte ao chamar atenção para os salões de arte como importante objeto de pesquisa.

O presente artigo não pretende mapear os salões de arte que ocorreram no Brasil durante a década de 1960, mas sim apresentar um estudo de caso dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs)<sup>2</sup>. No entanto, para evidenciar a relevância do salão eleito para análise, mostra-se necessário notabilizar, mesmo que rapidamente, outros salões e pesquisas, não porque se almeja empreender um discurso generalizante sobre o panorama da época, mas para ressaltar que os salões de arte podem ser analisados como mostras estruturadas a partir de questionamentos inerentes a um contexto marcado por eventos políticos – em especial a ditadura civil-militar instaurada após o golpe de 1964 – e artísticos – os debates da arte como transformação social e como vanguarda artística experimental: as novas figurações, o legado concretista e o alargamento dos suportes e dos gêneros (Peccinini, 1999).

Dessa maneira, é possível traçar similaridades entre os salões que ocorreram durante a década de 1960, tanto no que concerne ao tipo de arte que ele abriga, como em relação ao modelo expositivo e organizacional. Frequentemente essas mostras iniciavam-se nos mesmos moldes de um salão acadêmico tradicional<sup>3</sup>, com distribuição de prêmios de caráter honorífico concedidos aos artistas por um júri constituído por críticos e artistas que circulavam entre os diversos certames da época. Além disso, as obras premiadas comumente passaram a constituir o acervo de museus recém-fundados. Como nota o pesquisador Emerson Dionísio de Oliveira (2010)<sup>4</sup>, há agentes e fatores coincidentes no campo da arte que se mesclam de maneira diferente na constituição das exposições desse período. Oliveira empreende uma comparação entre os Salões que ocorreram em Belo Horizonte, Brasília, Campinas e Curitiba, o pesquisador destaca que os agentes, [ou]

“personagens” que ocuparam a cena são similares: gerência do Estado, sistema competitivo, seleção e premiação pelo “mérito”, assimilação das obras pelo poder público ou instituições autorizadas, relacionamento com sistemas educacionais (escolas) ou divulgadoras (museus, galerias etc.) interferência direta em mercados incipientes da arte, etc. (Oliveira, 2011a: 213)

Ademais, é patente na trajetória de alguns artistas que figuraram nos SACCs da década de 1960, a simultânea participação em salões estaduais e municipais, como o do Paraná, o de Belo Horizonte (1964-1968), o de Ouro Preto (1967), os de Brasília, além da Bienal Nacional de Salvador (1966 e 1968) e das Bienais de São Paulo (de 1963, 1965 e 1967). Nota-se, ainda, a presença desses artistas em exposições como: Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional, entre os anos de 1963 a 1966, e a Jovem Arte Contemporânea, de 1967 e 1968, no MAC USP; no Salão Esso em 1965; E NO Salão da Bússola em 1969. Segundo a pesquisadora Nelyane Santos:

Isso demonstra o quanto o circuito artístico no Brasil era feito com base nesses eventos, concentrados na região central do país, contando com a participação dos artistas em concursos concomitantes, o que ocorria também com os críticos de arte que tomavam corpo das comissões de júri. (Santos, 2014: 22)

Em sua dissertação de mestrado, Santos desenvolveu um estudo sobre os Salões Municipais de Belo Horizonte que ocorreram durante a década de 1960, sob a orientação do professor Rodrigo Vivas de Andrade, que também trabalhou os Salões de Belo Horizonte como objeto de pesquisa (Vivas, 2008) e mantém um grupo de pesquisa ligado a temática em questão<sup>5</sup>.

Dada a conjectura, a análise proposta a seguir elege como um estudo de caso os Salões de Arte Contemporânea de Campinas ocorridos durante a década de 1960, buscando, a partir de meandros do circuito da arte local e nacional, ressaltar as diretrizes que nortearam essas mostras e o tipo de arte que abrigaram.

### **A origem e/ou os antecedentes: a criação de um Salão de Arte Contemporânea em Campinas e a fundação de um museu**

Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACC) formam um importante conjunto de exposições que se iniciaram em 1965 com o propósito primeiro de criar um museu. Apesar dessa finalidade de fundação e consolidação de um museu, Emerson Dionísio Oliveira (2010: 65) observa “que o museu campineiro [...] não deu ênfase a uma *narrativa-de-si* a partir dos salões oficiais; elegeu como elemento constitutivo um conjunto de artistas ‘modernos’ que, em 1958, organizaram-se em um grupo denominado Vanguarda”.

Dessa maneira, a partir do discurso construído por narrativas de artistas e agentes que participaram desse momento histórico, bem como da bibliografia institucional<sup>6</sup>, a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC) está intimamente ligada à trajetória do Grupo Vanguarda<sup>7</sup> e à conjuntura artística campineira durante o período que precede a realização desse primeiro SACC.

Tal percurso diz respeito às atuações dos artistas do grupo Vanguarda no panorama campineiro das artes plásticas durante a década de 1950 e 1960 que engendraram a realização do I SACC. Durante os anos 1950, na cidade de Campinas, ainda eram realizados os Salões de Belas Artes, com primazia da arte acadêmica. Segundo o artista Bernardo Caro (2004), “[...] além desses tradicionais Salões de Belas Artes, realizados anualmente, os ‘grandes mestres’ da pintura de Campinas sempre expunham no saguão do Teatro Municipal, e as obras que ganhavam o primeiro prêmio nos Salões eram adquiridas pela Prefeitura Municipal” (informação verbal)<sup>8</sup>.

Em um contexto de modernização econômica, social, política e artística pelo qual passava o Brasil, e em especial São Paulo, poderiam parecer notórias a tendência à superação do “provincianismo” cultural e, por conseguinte, à aceitação de uma produção artística e intelectual igualmente “moderna”. No entanto, não houve permeabilidade constatada na cidade de Campinas para abrigar o discurso artístico da modernização. Por isso, mostra-se necessário abordar, mesmo que brevemente, a ação desse grupo de jovens artistas campineiros que se mostraram sensíveis aos eventos artísticos do final da década de 1940 e início da década seguinte, nos grandes centros brasileiros, como a criação de

museus de arte moderna (MAM-SP e MAM-RJ) e a realização das Bienais de São Paulo. Segundo Thomaz Perina (2004), ele e Mário Bueno frequentavam livrarias e exposições em São Paulo e liam os textos do crítico Sérgio Milliet publicados na imprensa. Mas, sem dúvida, a visita a I Bienal de São Paulo foi um momento decisivo em sua carreira. “Foi um impacto”, diz Perina (2004), e completa: “Naquele momento decidi meu caminho e percebi que tinha que ousar muito mais em minhas experiências” (informação verbal).

As visitas às Bienais de São Paulo e a fruição das obras ali expostas, ecoaram nos trabalhos de alguns artistas de Campinas, entre eles Thomaz Perina, Mário Bueno e Clóvis Chagas. Os três inauguram uma “exposição de trabalhos modernistas, sob intensa reação dos acadêmicos que os chamavam de loucos, ao passo que a imprensa defendia os três jovens pesquisadores da pintura” (Fonseca, 1990: s.p.).

Perina, enquanto professor de uma escola de arte, passou a discutir sua teoria, suas ideias sobre arte e seus métodos para ensinar com seus alunos, que prontamente questionaram seu próprio processo criativo, bem como suas técnicas de pintura e composições a partir de gêneros tradicionais como paisagem, natureza morta e retrato. Logo, Perina, seus alunos Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes e Francisco Biojone juntamente com Geraldo Jurgensen,<sup>9</sup> Mário Bueno e Enéas Dedecca decidiram organizar uma exposição de arte contemporânea, convidando também Raul Porto, Lélío Coluccini, dois artistas italianos residentes em Campinas, Edoardo Belgrado e Franco Sacchi, além de Geraldo Décourt (de São Paulo), Ermes de Bernardi, Mário Carneiro (do Rio de Janeiro).

Esse episódio resultou, em 04 de setembro de 1957, na I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, no saguão do Teatro Municipal. Assim, o espaço anteriormente reservado apenas para a arte tradicional começou a ceder lugar a uma arte de caráter menos usual, pelo menos para Campinas. Os artistas ali reunidos tinham um desejo comum de romper com os parâmetros artísticos vigentes na cidade. Um artigo publicado no Correio Popular descreve de forma sucinta a exposição:

Trata-se, portanto, de uma exposição heterogênea, onde se poderão apreciar as diversas tendências aqui praticadas, agrupando trabalhos que trazem uma mensagem renovadora, despertando interesse e debates que só podem redundar em benefício do maior desenvolvimento das artes plásticas em nossa terra. (Mendes, 1957: s/p)

Após a mostra, os artistas passaram a se reunir por um objetivo em comum: discutir e expor a “arte contemporânea” na cidade de Campinas. Autodenominaram-se grupo Vanguarda e organizaram também a II Exposição de Arte Contemporânea de Campinas. Com a participação do jornalista e poeta Alberto Amêndola Heinzl, redigiram um manifesto, contendo os objetivos, princípios e estratégias do grupo, que foi publicado no Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, em junho de 1958<sup>10</sup>.

O objetivo do grupo era, portanto, uma união de artistas para realização de exposições em Campinas. Essa vontade dos artistas campineiros de mostrarem sua arte tornou-se, além de uma necessidade, também um problema quando o Teatro Municipal da cidade, local em que ocorreram as primeiras exposições de arte contemporânea, foi fechado por período indeterminado.

Como vimos, observar o que ocorria no panorama artístico de São Paulo, foi decisivo para que a Secretária da Educação e Cultura, na época Jacy Milani<sup>11</sup>, apoiasse a ideia defendida pelo grupo Vanguarda de se criar um museu de arte contemporânea, e não de uma pinacoteca. Verifica-se então, a partir do discurso erigido ao longo desses anos, que o grupo Vanguarda ocupou uma posição de destaque na criação do MACC, provocando, segundo Oliveira, “a sobreposição do grupo, até mesmo sobre o Salão”, o que nos dá “a impressão de que o evento foi um paliativo na história do museu” (2010: 66).

É notório que os artistas do Vanguarda empenharam-se na legitimação da nova arte – e da sua arte – e buscavam um local permanente para exposição e divulgação da arte contemporânea. A partir de sua influência e participação no cenário das artes em Campinas, tiveram relevante atuação na criação do MACC e na realização do primeiro salão. Outrossim, há uma importante história desses eventos artísticos a ser analisada e explorada.

### **Salões, salões, salões...**

Icleia Cattani afirma que “não se pode pensar nos Salões e nos museus de arte isoladamente, como entidades autônomas [...]” e assegura que “os Salões cumpriram assim, bem como os museus, um papel de legitimação da nova ordem vigente” (2006: 295). O SACC e o MACC surgiram praticamente juntos, com a intenção de legitimar a arte produzida naquele momento e, simultaneamente, criar um acervo para o museu recém fundado<sup>12</sup>.

Desde sua primeira edição, o SACC apresentou-se como uma mostra contemporânea e propôs ruptura com salões anteriormente realizados na cidade, embora estruturalmente análogo a um salão tradicional, apresentando-se dividido nas categorias (ou linguagens) artísticas convencionais e ofertando prêmios de caráter honorífico (medalhas de ouro, prata e bronze).

Na apresentação do catálogo da primeira mostra, o crítico e jurado Mário Schenberg<sup>13</sup> parabeniza a iniciativa da Prefeitura de Campinas pela criação de um Salão de Arte Contemporânea e de um Museu, e destaca ainda que sua realização contribuirá para intensificar o intercâmbio entre os meios artísticos de todo o Brasil e de Campinas e, além disso, prevê a criação de uma Escola de Arte Contemporânea que completará as atividades do MACC (Schenberg, 1965). Percebe-se um esforço para adequação às propostas contemporâneas tanto na promessa da criação de uma Escola de Arte Contemporânea, o que de fato não se concretizou, quanto na escolha de Mário Schenberg como membro do júri do evento em questão.

É relevante lembrar que em dezembro de 1965 Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a Propostas 65, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de Opinião 65 (Ver MORAIS, 1985), apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates. Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos de diversos críticos<sup>14</sup>, entre eles, Mário Schenberg. Oliveira destaca que durante os primeiros SACCs,

procurou-se ao máximo “vinculá-lo ao ambiente das artes plásticas de São Paulo, convidando para compor os primeiros corpos jurados figuras de grande influência na cena artística da capital, tais como: Mário Schenberg, Walter Zanini, José Geraldo Vieira e Aracy Amaral” (2010: 67).

Nesse contexto, o MAC USP e o professor Walter Zanini tiveram um papel relevante para a fundação de museus no interior do Estado, já que o museu atuou também como agente propagador de uma diversidade de eventos culturais em sua programação, levando palestras, cursos e conferências a instituições em cidades do interior entre os anos 1964 e 67. Segundo Dária Jaremtchuk (1999), o MAC USP organizou exposições temporárias e itinerantes com obras do acervo em diversas cidades brasileiras, que tinham como objetivo compartilhar o patrimônio cultural, divulgar obras de artistas contemporâneos e tornar o acervo do museu conhecido. Entre 1963 e 1967, estiveram em Campinas as seguintes exposições itinerantes: I JDN e Obras do acervo do MAC USP, em 1963; I JGN e 50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti, em 1964; 50 obras do acervo do MAC USP, em 1966; e novamente 50 Desenhos e Guaches de Di Cavalcanti e Babinski – Evandro Carlos Jardim, em 1967. (Jaremtchuk, 1999: 159).

Dessa maneira, para estabelecer diálogos entre as edições dos SACCs aqui abordadas, ou seja, as cinco mostras realizadas durante a década de 1960 e o momento artístico-histórico brasileiro, em especial paulista, optamos por referenciar a formação dos júris de cada certame campineiro, mencionar artistas premiados ou participantes da mostra, quando pertinente, e a fortuna crítica publicada na imprensa da época. Além disso, escolhemos algumas obras para serem apresentadas e brevemente analisadas, para assim apresentar o perfil de obras expostas nos Salões que figuram no acervo do museu.

Para cada mostra era formada uma comissão julgadora que selecionava e premiava os artistas. Os componentes dos júris dos SACCs, em sua maioria, eram críticos de arte e artistas de importante renome. A formação do júri foi determinante na maneira como era realizada a seleção e a premiação nos Salões. O primeiro certame reuniu as seções de pintura, escultura, arquitetura, arte decorativa e arte gráfica e acharam-se inscritos 340 artistas, representantes de 26 cidades do país. Foram selecionadas pelo júri, formado por Izar do Amaral Berlinck<sup>15</sup>, Mario Schenberg e Norberto Nicola<sup>16</sup>, obras de quase duzentos artistas.

Segundo o regulamento do I SACC (MACC, 1965: não p.), o Prêmio Prefeitura Municipal de Campinas era considerado o de maior destaque e foi conferido ao artista de qualquer categoria que conseguisse pelo menos dois dos três votos do júri nas respectivas seções. Desse modo, obtiveram esse prêmio: Ionaldo Andrade Cavalcanti, Raul Porto (pintura), Carlos Gustavo Tenius (escultura) e Antonio Gundemaro Lizzaraga, Lothar Charoux e Odeto Guersoni (arte gráfica) e Jacques Douchez e Paulo Menten (arte decorativa).

Geralmente, salões são mais abertos aos movimentos contemporâneos que os museus, “por seu caráter temporário e por suas vinculações diretas (positivas ou negativas) com os movimentos contemporâneos” (Cattani, 2010: 295). Entretanto, é preciso lembrar que, no caso desse salão, algumas obras premiadas viriam a constituir o acervo do MACC. Dessa forma, era especialmente

importante premiar também alguns artistas cujas carreiras estavam consolidadas, para que suas obras integrassem o acervo do museu, como Lothar Charoux e Antonio Lizarraga. O júri do I SACC também outorgou a Evandro Carlos Jardim o Prêmio Aquisição de Artes Gráficas, com uma xilogravura e água forte sobre papel, *Verão IV*.

Destacamos José Roberto Aguilar como outro exemplo de artista que participou do SACC de 1965. Aguilar, jovem artista, fora revelado na Bienal de São Paulo de 1963 e já transitava entre importantes exposições do período: participou da mostra Opinião 65 e foi escolhido como um dos representantes brasileiros para a Bienal dos Jovens em Paris. No I SACC apresentou *Pintura 2*<sup>17</sup> [Fig. 1], abstrata, de vertente mais gestual, com a qual recebeu menção honrosa do júri. O artista, que transita entre a abstração e a figuração fantástica, é movido por uma grande energia criativa, buscando espontaneidade na pintura. Os trabalhos dessa fase, como é o caso da obra do MACC, apresentam matérias densas e cores fortes, transparências e manchas carregadas de massas de tinta. Realizados muitas vezes com tubos de tintas, deixavam transparecer os gestos rápidos do artista.



Fig.1. José Roberto Aguilar. *Pintura 2*, [?]. óleo, massa acrílica e spray sobre tela, 144 x 113cm; acervo MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone.

Outro fato oportuno a ser considerado no estudo desses primeiros eventos, devido ao contexto já contemplado, é a participação quantitativa dos artistas campineiros do grupo Vanguarda nesses primeiros SACCs, inclusive na obtenção de premiações ou menções honrosas. Os integrantes do Vanguarda que receberam menção honrosa nesta edição do salão foram Mário Bueno<sup>18</sup>, Enéas Dedecca e Francisco Biojone (pintura), Bernardo Caro (arte gráfica) e Geraldo Jurgensen (arte

decorativa). Outros foram agraciados com prêmios: Geraldo de Souza e Raul Porto (pintura), Geraldo Jurgensen (escultura) e Thomaz Perina (arte decorativa).

Há um registro fotográfico de 1965, no livro de José Armando Pereira da Silva e Dayz Peixoto Fonseca (2005: não p.), sobre a trajetória de Thomaz Perina, em que o artista se encontra em meio a sua obra – o que parece ser o primeiro projeto de ambiental<sup>19</sup> apresentado ao MACC – com a qual conquistou a medalha de ouro na categoria arte decorativa deste I SACC. Perina estaria exibindo um trabalho para o qual o regulamento não possuía uma classificação adequada, um ambiente com tecidos pelo qual o espectador poderia circular, propondo não apenas uma reação contemplativa, mas também uma participação corporal.

De uma maneira geral, os jornais campineiros avaliaram o salão como uma mostra variada, destacando a presença de uma gama de manifestações “modernas”. Em artigo publicado pelo jornal de Campinas *Correio Popular* há uma descrição superficial das obras expostas no I SACC: “as mais modernas manifestações da pop-art, da ingenuidade dos primitivistas, do agonizante desespero dos surrealistas, passando ainda pelo concretismo, abstracionismo, realismo fantástico, tachismo (...)” (*Correio Popular*, 1965:19).

Em depoimento para a mesma edição do *Correio Popular*, o artista campineiro Geraldo Jurgensen afirma ter tomado conhecimento da importância do I SACC em Washington, pois na embaixada brasileira havia fotos e informações sobre a exposição (*Correio Popular*, 1965:19), episódio que, segundo ele, demonstra uma grande divulgação do evento. Sabemos que o artista mencionado não está isento de posicionamento, pois foi agente no sistema que tange a construção dessa história, do grupo Vanguarda, e por isso demonstrava interesse em divulgar a ideia de um Salão de sucesso. Por outro lado, Walter Zanini menciona os eventos em seus escritos sobre a década de 1960: “os novos realismos haviam ganhado espaços nos salões de Campinas e São Paulo. Múltiplas formas de sensibilidade na sua abordagem puderam ser vistas nos certames anuais dedicados às novas gerações” (Zanini, 1994: 310), corroborando com a ideia de que essas propostas que permeavam a temática urbana e a percepção do cotidiano e propuseram uma relação provocativa e interativa com o público, também se apresentavam expostas em Campinas.

Water Zanini<sup>20</sup>, juntamente com José Geraldo Vieira<sup>21</sup>, Maurício Nogueira Lima<sup>22</sup> e novamente Mario Schenberg e Norberto Nicola formaram o júri da segunda edição do SACC. Consolidando a sua realização pela Prefeitura de Campinas, este salão foi realizado nos mesmos moldes do primeiro, reunindo as mesmas categorias, exceto arquitetura, e outorgando prêmios equivalentes. Foram 556 artistas inscritos com um total de 1446 trabalhos.

No *Correio Popular* de 10 de setembro de 1966 há um artigo que alude o sucesso do Salão: “É com algum orgulho que anotamos ainda uma vez a satisfação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura quando realiza, com resultados magníficos, o salão de arte contemporânea e este (...) adquiriu desde logo caráter estadual” (1966: s/p).

Porém, apesar da distribuição de diversos prêmios aquisição, como na edição do SACC anterior, não há obras adquiridas no acervo do MACC. Diversas obras que constam no livro tomo encontram-se desaparecidas e no catálogo não há fotografias das obras expostas. O que podemos é citar os nomes de importantes artistas que começavam a se destacar no contexto artístico do período e foram premiados neste SACC, como por exemplo, o já citado José Roberto Aguilar, Donato Ferrari, Marcelo Nitsche, Carmela Gross, Tuneu e Sara Ávila, entre outros.

A terceira edição do SACC foi realizada nos mesmos moldes dos anteriores, reunindo as mesmas categorias do II SACC, destacando-se que as artes gráficas apareceram divididas em desenho e gravura, e outorgando prêmios equivalentes. Inscreveram-se 435 artistas apresentando 1213 obras das quais 349 foram selecionadas pelos jurados.

O júri de seleção e premiação desta mostra contou com a participação dos seguintes membros: novamente José Geraldo Vieira e Mario Schenberg, além de Harry Laus<sup>23</sup>, Jayme Mauricio<sup>24</sup> e Sérgio Ferro<sup>25</sup>. Segundo artigo presente na Folha de São Paulo (1967) dois dos componentes da comissão foram indicados pelos artistas que já participaram de um Salão Oficial e três pela Secretaria de Educação e Cultura de Campinas. No regulamento do Salão, divulgado na edição do Jornal do Brasil de junho de 1967, Harry Laus explica o procedimento: “Ao fazer a inscrição, o artista já indicará dois nomes de críticos de arte ou artistas, bem como o Salão que participou. Só serão contados os votos dos artistas que fizerem a entrega das obras” (Laus, 1967). Em nota publicada no jornal O Estado de São Paulo (1967), apresentam-se como jurados eleitos pelos artistas José Geraldo Vieira e Mario Schenberg.

Ainda no mesmo artigo, Laus (1967) comenta o regulamento, antes de ser selecionado como membro da comissão julgadora. Discute a sua falta de clareza ao questionar se a comissão de seleção também seria o júri de premiação, já que no período era comum existirem dois comitês, como nas Bienais de São Paulo<sup>26</sup>. Elogia o fato de a banca ser formada por cinco integrantes, mas sugere que se deveria seguir a orientação adotada pela Bienal (que resultou do simpósio internacional de críticos de arte realizado em 1959 – AICA), em que dois membros são eleitos pelos artistas, dois indicados pela prefeitura e o último escolhido pelos outros quatro. Aconselha ainda que seria interessante um pró-labore para os jurados – como foi instituído na Bienal da Bahia e no Salão de Brasília, por exemplo – valorizando-se assim o trabalho intelectual. Também discute a distribuição de prêmios em forma de medalhas: “(...) nos parece obsoleto e com ranço acadêmico a previsão de medalhas” (*Idem*).

Coube a Sergio Ferro escrever a apresentação do catálogo desta mostra. Nela, Ferro destaca quais foram os critérios utilizados pelo júri de seleção e premiação deste Salão. São eles: “a significação e a criatividade maior dos trabalhos (a qualidade), a função didática que deve ter uma exposição deste tipo e o apoio (...) aos impulsos dos novos” (Ferro, 1967: 4).

Porém, devido à seleção e à premiação realizada pelos críticos responsáveis por este Salão, houve um grande tumulto em sua abertura. “Com vaias, prisões e sob grande agitação foi inaugurado o III SACC. As vaias partiram de artistas inconformados com uma série de fatos ocorridos na organização

da mostra, e pelas vaias eles foram presos por vários guardas-civis” (Diário do Povo, 1967). De certo modo, essa confusão fora prevista por Sérgio Ferro ao afirmar, na apresentação do catálogo do III SACC, que “(...) talvez o público estranhe a premiação dirigida, aparentemente, para as obras mais ‘desagradáveis’: mas hoje, mais do que nunca, a função da arte é agredir a organização caduca e opressiva, ou se isolar para aguardar novos tempos” (Ferro, 1967:3).

É claro que se premiando artistas já reconhecidos nacionalmente – enfatizamos que os prêmios de maior importância, atribuídos pela prefeitura municipal, foram outorgados a artistas cuja trajetória artística encontrava-se em expansão – os jovens artistas teriam que ceder um pouco de seu espaço, o que demonstra uma abertura cultural da cidade e uma possibilidade desta ser reconhecida nacionalmente por meio deste evento.

Analisando as obras premiadas, abordadas a seguir, fica evidente que durante a década de 1960, inúmeros artistas se interessaram pelos eventos internacionais, dialogando com o Novo Realismo, as Novas Figurações e a *Pop Art*, bem como pela situação política em que se encontrava o Brasil, a ditadura civil-militar.

Bernardo Caro conquista o Prêmio Aquisição de Gravura no III SACC com sua série de xilogravuras *Protesto I, II e III*. O trabalho do gravador oficial do grupo Vanguarda demonstra um forte grafismo e uma exacerbada crítica social e política, explorados pelo artista desde sua primeira ilustração. É o que ele garante em depoimento à autora deste trabalho:

(...) E, na parede de um dos bares tinham bastantes papéis grudados com charges políticas. E eu falei ‘Puxa vida, eu quero fazer uma!’, então eu corri para casa, e fiz um desenho do Hitler em cima de uma carroça, puxada pelo Mussolini, e atrás estava o Hiroito, os três que formavam o Eixo. (...) E lá fui eu e coleí minha charge junto com aquelas outras, mas voltei correndo para casa com medo que algum ‘quinta coluna’ quisesse me matar... E meu desenho ficou lá, e nos outros dias eu ia lá perto olhar, com certa satisfação. Eu gostaria de ter esse desenho comigo, mas não o tenho. (Caro, *op.cit.*)

Em *Protesto II* [Fig. 2], Bernardo Caro utiliza-se de poucas cores (preto, vermelho, azul e magenta) em sua composição. O negro de suas figuras em protesto contrasta com as cores fortes e vibrantes das inscrições, o que faz com que o observador se atente ainda mais para as palavras. É durante esse momento de sua trajetória que o artista se interessa por inscrições, rabiscos e palavras deixadas pelas pessoas nos muros da cidade. Ao imprimir sua xilogravura sobre papel kraft, o artista discute o suporte tradicional, visto que o papel escolhido apresenta pouca durabilidade. Outros artistas nesse mesmo período, como Maurício Nogueira Lima e Marcelo Nitsche, utilizaram o mesmo tema abordado por Caro.



Fig.2. Bernardo Caro. *Protesto II*, 1967. Xilogravura, 73 x 44 cm. Acervo MACC; Fig.3. Anna Maria Maiolino, *Cabelereiro*, [?], xilogravura, acervo MACC. Fotografias: Rodrigo Biojone.

Anna Maria Maiolino também conquista um prêmio aquisição da Prefeitura Municipal de Campinas com a gravura *Cabelereiro* [Fig.3]. A artista direciona sua pesquisa a uma figuração narrativa e a obra em questão aparece segmentada em três partes: na pequena porção superior há a palavra “cabelereiro” escrita em letras “comerciais” (de forma), como se fosse uma placa de estabelecimento. Na inferior, dividida ao meio, aparecem duas figuras à esquerda – o cabeleireiro e a cliente – e à direita uma pessoa em um secador típico de salão de beleza, ambas em fundos brancos envolvidos por molduras pretas, que sugerem as bordas de fotografias. O contraste entre as figuras estilizadas e o fundo fica bem evidente. Remete-nos a um cartaz ou propaganda de um salão de cabeleireiro. Neste mesmo salão a artista apresenta outras duas gravuras: *Operação* e *O Quarto*.

Maiolino busca inspiração no cotidiano, no universo feminino e na massificação das grandes cidades em suas obras do período. São também dessa época os trabalhos da artista nos quais preocupações sociais estão inseridas, como percebemos na xilogravura *Glu...glu...glu*, adquirida pelo MAC USP na segunda JGN, no mesmo ano de 1967. Nela há uma figura humana esquematizada onde se destaca apenas sua boca. Em sua frente encontra-se uma mesa com vários alimentos. Além da técnica, o que aproxima a obra do MAC USP e do MACC é o aspecto narrativo abordado em ambas que, de certo modo, relacionam-nas às figuras da xilogravura de literatura de cordel. A artista ainda questiona o observador, provocando-o e fazendo-o questionar sua própria condição. No mesmo ano a artista participa de outras importantes mostras: Nova Objetividade Brasileira, Bienal da Bahia e IX Bienal Internacional de São Paulo.

Dentro de uma poética própria, revelando uma linguagem extremamente independente, podemos destacar Mira Schendel, vencedora do Prêmio Aquisição de Desenho do III SACC com a monotipia *Objeto Gráfico I* [Fig.4]. Sobre o papel japonês a artista insere letras, símbolos e grafismos que parecem ser dispostos ora de maneira aleatória, ora ordenados. As características do suporte, sua textura, transparência ou opacidade, leveza ou rigidez são de extrema importância na concepção das obras da artista. Percebemos aqui uma busca pela transparência que se torna evidente com a escolha do papel arroz. Os *Objetos Gráficos* são prensados entre duas placas de acrílico, suspensos por fios de nylon de modo a poderem ser vistos de ambos os lados. A artista continua a explorar o suporte do desenho em outras séries posteriores aos *Objetos Gráficos*, como as *Droguinhas*. Nestas, Mira empregou as mesmas folhas de papel arroz que utilizava para os desenhos, enrolou-as e amarrou-as, transformando-as em objetos.



Figura 4. Mira Schendel, *Objeto Gráfico I*, 1967, desenho com grafite, pastel e óleo sobre papel arroz, 98 x 98 cm, MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone

Em muitos momentos Mira Schendel optou por atrelar o signo verbal à imagem, como uma espécie de legenda, em outros, como na obra do MACC, ele funciona apenas como elemento plástico. Esse é um processo que a aproxima da arte caligráfica oriental – influência admitida pela artista (Brett, 1996: 54) – e a colocam em um plano dos mestres que estudam a história das formas, propondo novos desdobramentos. Além disso, o uso da linguagem verbal é um componente que floresce na artista. Esse desenho da letra, como algo plástico surge como um elemento sem significado, como um dado da composição, uma imagem que ao lado das formas, massas, pontos, manchas e linhas formam um vocabulário próprio.

Outra artista que mantém uma poética pessoal é Amélia Toledo, que também conquista o prêmio aquisição Prefeitura Municipal de Campinas com sua escultura *Objeto II*, construída em acrílico e metal. Sua trajetória é marcada por experimentação com materiais, formas e cores.

Os artistas supracitados figuram em diversos salões e exposições durante esse período. A edição do SACC de 1967 mostra-se sensível ao contexto artístico brasileiro como um todo, ao tentar abrigar esses artistas em detrimento dos artistas campineiros que se manifestaram contra tal abertura, como demonstrou a fortuna crítica. As edições de 1968 e 1969 trouxeram modificações mais evidentes, como veremos a seguir.

O IV SACC foi realizado nos mesmos moldes do certame anterior, reunindo as categorias pintura, escultura, desenho e gravura. Foram selecionados 79 artistas com 203 trabalhos. O júri, formado novamente por Mario Schenberg, José Geraldo Vieira e Jayme Maurício, também contou com as participações de Aracy Amaral<sup>27</sup> e Frederico Moraes<sup>28</sup>. A comissão julgadora adotou os mesmos parâmetros do SACC anterior, ainda subdividindo-o em categorias ou linguagens artísticas, porém diminuiu substancialmente o número de artistas premiados. Também se extinguíram os prêmios honoríficos (medalhas de ouro, prata e bronze) e houve a introdução do prêmio de pesquisa, oferecido pela Secretaria de Educação e Cultura. Essas modificações refletem o importante papel do júri.

Os prêmios de pesquisa foram oferecidos aos artistas Marcelo Nitsche, que apresentou um grande inflável, *A Bolha*, semelhante àquele exposto na 10ª Bienal de São Paulo, no mesmo ano; e Aldir Mendes de Souza que expôs *Metropolização do Espaço e Tempo*, um trabalho formado por diversas figuras circulares sustentadas e unidas por cabos de metal. Sobre os discos, o artista fez colagens de diferentes materiais, o que deu a eles um aspecto de mandala construída. As duas obras aparecem no catálogo na categoria escultura, porém apesar de mantida a nomenclatura tradicionalmente utilizada – escultura – houve um alargamento desse campo, o que ocasionou também uma mudança nas obras apresentadas.

Na construção das esculturas premiadas também percebemos o emprego de materiais não convencionais, destaque para a obra *Espaço 3* de Hisao Ohara, em que utiliza placas de acrílico que são dispostas regularmente e equidistantes. Já o objeto de João Moretti Bueno, *Estudos Espaciais nº 2*, aproxima-se estruturalmente a um relevo, afixado em uma superfície vertical.

Em relação às obras que obtiveram o Premio Aquisição de Pintura no IV SACC, optamos por destacar os artistas Antonio Henrique Amaral e Humberto Espíndola que utilizaram temáticas vinculadas à realidade brasileira desse período, de maneira crítica. Antonio Henrique Amaral apresenta *Brasiliana I* [Imagem capa], que pertence à série *Brasilianas*. Para o artista a fruta era um símbolo nacional, segundo sua afirmação:

(...) cheguei a elas por via racional, por uma necessidade de refutar os movimentos de vanguarda europeu e norte-americano, importados e copiados aqui (...). As bananas são, pois, uma saída brasileira para a nossa arte melhor, e não aquela elitista, “uma linguagem cifrada para um grupo muito secreto de pessoas”, como já denunciou, com propriedade, o escritor americano Henry Miller. (Leite, 1988:24)

Executadas entre 1968 e 1975, as bananas aparecem como um dos pontos altos da crítica política ao regime militar. Podemos dividir essas obras em duas fases preponderantes: a primeira que durou até 1973, em que as bananas surgem em todas as posições e tamanhos possíveis, cuja predominância dos azuis, amarelos e verdes endossa um patriotismo às avessas. Na segunda temos os *Campos de Batalha*, uma série de bananas hiper-realistas, amarradas, espetadas por garfos, amassadas ou cortadas por facas e deixadas apodrecer, em que se destacam os tons de cinzas, marrons e o preto, podem ser comparadas à população brasileira, que sofreria a violência vivida naquele período, com clara menção à tortura. Segundo Frederico Morais:

Na primeira subfase os verdes e os amarelos dominam, dando à sua pintura um caráter luminoso, solar; a ousadia dos cortes e dos enquadramentos indica uma vontade de superar as armadilhas do naturalismo. As mudanças de colorido com a entrada dos cinzas e pretos, baixando os tons, coincidem com os momentos mais sóbrios da repressão política no Brasil. A banana abandona o seu habitat natural, passando a freqüentar, agora sozinha, os espaços confinados da repressão e da tortura. (Morais, 1997)

A obra do MACC, pertencente ao momento inicial. Neste óleo sobre tela, Amaral pinta três bananas realistas com amarelos, verdes, azuis e marrom, deslocadas do centro para o lado esquerdo sobre um fundo branco. Encontramos uma leve predominância do azul, típica dessa técnica de “inflar” ou “inchar” os objetos, recurso amplamente utilizado por artistas da *pop art*. Embora todas essas referências sejam importantes, segundo o artista, em depoimento para o MACC, as bananas não teriam sido um eco em sua carreira se este não tivesse assistido a polêmica – e igualmente política – montagem da peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, sob direção de José Celso Martinez Corrêa com o Teatro Oficina, em 1967. Foi desta peça que Amaral retirou toda a junção de formas para construir umas das mais severas críticas à identidade brasileira, naquilo que possui de mais estereotipada e alienada (Oliveira, 2004).

A outra aquisição na mesma linguagem é o óleo sobre tela *Peito do Sr. Bovino II* [Fig.5] de Humberto Espíndola. Na obra a figura do boi em primeiro plano ocupa quase toda a dimensão da tela e a cabeça do boi está centralizada, quase como um retrato ou um importante personagem. É representado por fora e por dentro, de frente e de perfil. Há outros elementos na composição, ao lado esquerdo, que parecem estar inseridos dentro da parte traseira do corpo de um segundo boi. Podemos identificar um animal e bem acima do rabo do bovino um cifrão (\$). Dialogando com a estética *pop*, o artista utiliza cores fortes e vibrantes<sup>29</sup> – vermelho, amarelo e azul intensos – e um marcado contorno preto. Espíndola também chama a atenção para o momento histórico brasileiro, porém mais voltado para sua região de origem: o centro-oeste. Segundo Frederico Morais:

A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. Essência e existência do Mato Grosso, terra do artista e onde ainda reside. Um retrato inteligente e sarcástico da sociedade do boi. Com muito humor e agudo sentido crítico, relacionou o boi (pecus) com o dinheiro (pecúnia) e, a partir dessa relação rica de significados e implicações, criou o seu universo temático/formal. O boi é moeda (“status” econômico e social), cultura (a “bovinocultura”), diversão (vale o trocadilho: “boíte”), é o todo (a boiada, que expulsa o homem) e o um (o boiadeiro, e sua particular visão do mundo). O boi é o dia e a noite, a realidade e o sonho, a história e o mito, a miséria e a riqueza. Este é o assunto que Espíndola vem tratando exaustivamente, mas sem repetir-

se. Sua constância e coerência temática, surpreendente num jovem, têm-lhe permitido rápidos progressos no desenho e na cor e uma pesquisa continuada do suporte da representação. (Morais, 1969: s.p.)

A figura do boi aparece desde seus primeiros trabalhos envolta numa penumbra, numa espécie de *sfumatto*, em que o artista usa cores mais claras e pálidas. Posteriormente, em suas obras da série *Bovinocultura*, em que se insere a obra do MACC, de acordo com essa relação proposta por Frederico Moraes, em que o dinheiro se conta por cabeças de boi (binômio pecus/pecúnia), se impunha também uma realidade além de crítica, pictórica do contexto histórico-cultural. A imagem do boi é repetida em primeiro plano e, ao mesmo tempo em que o artista a decompõe, ele busca um sentido simbólico nas novas cores fortes que utiliza – inclusive o verde e o amarelo da bandeira brasileira – e é dessa maneira que sua obra ganha amplitude nacional.



Fig.5. Humberto Espíndola. Peito do Sr. Bovino II, [?], óleo sobre tela, 87 x 150 cm, MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone

Destacamos ainda que no ano seguinte, em 1969, os dois artistas ganhadores do prêmio de pintura no IV SACC tiveram suas obras adquiridas na III JAC. Portanto, no acervo do MAC USP encontram-se *Brasiliana* de Antonio Henrique Amaral e *Bovinocultura* e Humberto Espíndola, ambas das mesmas séries destas que figuram no acervo do MACC.

É importante mencionar que neste mesmo ano, em dezembro de 1968, houve a proclamação do Ato Institucional número 5 (AI - 5) pelo General Costa e Silva, fato que foi antecedido pela organização clandestina do Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes), onde mais de 1200 estudantes,

inclusive sua liderança, foram descobertos e presos. Os protestos contra a ditadura tinham o apoio de artistas e intelectuais, o que já mencionamos anteriormente.

Os trabalhos do jovem Antonio Manuel se inserem nesse contexto. Neste Salão ele conquista o Prêmio Aquisição de Desenho com uma série intitulada *Movimento Estudantil 68* [Fig.6]. Além da referência brasileira, no mesmo ano houve o Movimento Estudantil francês, que rapidamente passou de uma contestação do autoritarismo e do anacronismo das academias para um protesto contra a política do regime *gaulista*, com o apoio de diversos setores sociais.

Nessa série, e em outros trabalhos do mesmo período, o artista deixa evidente o interesse pelo jornal. Seus desenhos aspiram a um flagrante jornalístico e há uma urgência comunicativa. Neste caso, os materiais utilizados são nanquim e folha de flandres, porém, em outras séries, faz uso também do papel jornal ou do próprio jornal como suporte onde desenha com tinta ou *crayon*. Entre as imagens são inseridas frases que remetem a manchetes de jornal.

No primeiro desenho pertencente ao MACC há cinco imagens distintas que narram a prisão dos estudantes e a polícia militar realizando a operação e entre elas há a frase “O diálogo é a violência”. No segundo desenho, novamente são cinco blocos de imagens distintas da polícia intervindo no movimento e canto esquerdo superior o artista escreveu “Eram mil a atacar o mesmo objetivo”. Porém, na primeira obra, os estudantes estão em evidência enquanto nesta há mais exploração da figura do militar com armas e cassetetes nas mãos. Antonio Manuel faz clara menção à prisão dos estudantes no Congresso Nacional. No último desenho desta série há a manchete “A Guerra contra os estudantes” e abaixo dela aparece um bloco de palavras ilegíveis, como uma notícia desfocada. Há dois grandes desenhos: acima da frase uma imagem que traz uma imensa fila de pessoas com as mãos nas cabeças e abaixo do “artigo” aparecem pessoas deitadas no chão de um local, em posição de rendimento e alguns militares identificados pelas botas e bastões. No primeiro desenho, Antonio Manuel utiliza uma linguagem bastante semelhante àquela vista em histórias em quadrinhos e em obras de diversos artistas da Nova Figuração, com contornos pretos e bem acentuados e o volume insinuado pelos próprios traços do desenho, já que a cor é chapada. Nos outros dois desenhos o artista explora e evidencia o efeito plástico de positivo/negativo e claro/escuro proporcionado pelas fotos preto e branco que aparecem nos jornais. Porém, no terceiro trabalho essa característica aparece invertida, ou seja, como se fosse a matriz da tipografia que após ser entintada e impressa, o resultado é o seu oposto: os espaços brancos se tornam pretos e vice-versa.

No mesmo período em que produziu essa série de desenhos sobre folha de flandres a partir dos desenhos sobre jornal, Antonio Manuel desenvolveu seus *flans*<sup>30</sup>. Esses *flans* eram encontrados nas cestas de detritos de vários jornais depois que a edição matutina tinha sido impressa. O texto era enegrecido e, portanto, ilegível. O artista trabalhava sobre esses “objetos encontrados”, redesenhando sobre as fotos e muitas vezes apagando completamente os blocos de letras.



Fig. 6. Antonio Manuel, *Movimento Estudantil 68*, 1968, nanquim sobre folha de flanders, 52 x 37 cm MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone

É possível perceber, a partir das análises das obras apresentadas, a participação e premiação de artistas bastante atuantes no panorama das artes plásticas no Brasil daquele período.

Na última edição do SACC a ser abordada neste artigo, há uma mudança fundamental: o certame não se encontra mais dividido em categorias artísticas tradicionais, visto que nesta edição foram levadas a cabo as discussões que se iniciaram nos SACCs anteriores. Os artistas tiveram a liberdade de inscreverem seus trabalhos independentes da linguagem, o que possibilitou ao júri admitir obras de diversas tendências atuantes no panorama do período, baseando-se na qualidade ou na problemática das obras. Este SACC recebeu inscrições de 271 artistas com 813 obras das quais foram selecionadas 261 obras de 87 artistas.

A comissão julgadora era composta novamente por Aracy Amaral e José Geraldo Vieira e outros três novos integrantes: Mário Barata<sup>31</sup>, Waldemar Cordeiro<sup>32</sup> e Walmir Ayala<sup>33</sup>. Os membros do júri prestaram depoimentos ao jornal *Correio Popular* de Campinas acerca das questões abordadas neste Salão:

Embora mantendo o nome de Salão, mas já em curso de transformação para melhor, esta mostra de arte contemporânea justifica-se inicialmente por demonstrar o apreço que Campinas dedica à cultura e às artes, como expressão de nível de civilização.

A cidade é jovem e tradicional ao mesmo tempo e não seria justo que não se desse oportunidade para os interessados – estudantes, estudiosos, professores, diletantes populares vissem um resumo da criação estética contemporânea no país e interpretassem as suas afirmações e indagações. Sendo nacional, o Salão também estimula o desenvolvimento das artes visuais no país.

A existência do Salão é importantíssima para a cidade, pois demonstra o alto grau de cultura e civilização que Campinas faz jus. É importante ressaltar que a mostra não é

apenas expositiva, mas também possui um elevado caráter didático (Correio Popular: 1969).

A comissão julgadora do Salão ainda afirma que se prezou a autenticidade na formulação das obras e nas relações destas com o meio, com as tendências inovadoras e renovadoras do país e de sua cultura (Amaral et al., 1969: 7).

Neste SACC foram exibidas obras em suportes tradicionais, como pinturas e desenhos, além de objetos, instalações, propostas efêmeras e conceituais. A categoria objeto<sup>34</sup> surgiu na seleção para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília que ocorreu de dezembro de 1967 a fevereiro de 1968 (Morais, 1975: 89). Em outras mostras do período, como na JAC de 1967, tais manifestações eram denominadas de forma genérica, como “criações afins”, que englobava os trabalhos realizados com diversos materiais como gesso, esmalte, cimento, encáustica, plástico, poliéster, entre outros (Jaremtchuck, 1999:43). Entretanto, no catálogo e na documentação do Salão ainda não aparece a denominação “objeto artístico”. As obras são tratadas como esculturas ou relevos.

Bernardo Caro, por exemplo, foi premiado com a obra *Face A.B.C. ou Tríptico I*, dita de técnica mista: construído com madeira pintada e com aplicação de gravuras e um objeto. *Aleatório Geométrico* de Gilberto Salvador, denominado como escultura em metal, acrílico e isopor consiste em um cilindro vazado de metal onde estão inseridos um poliedro regular de face pentagonal de mesmo material e cubos de isopor. A estrutura, que mede 30 cm de diâmetro, é fechada por placas de acrílico com a mesma medida da base do cilindro. É interessante observar que esta é uma das primeiras “esculturas” produzidas pelo artista que durante esse período realizava pinturas figurativas alusivas à realidade brasileira.

Outros objetos também são premiados neste salão: *Composição em vermelho para música eletrônica* de Lúcia Fleury de Oliveira, em que a artista também emprega acrílico e metal e *Vibração ondulatória – série 19* de Mário Luiz Paulucci, alto relevo construído com madeira sobre uma placa de metal. Foram expostas também propostas ambientais como *Visioplástica, Tatoplástica e Audioplástica* de Geraldo Jurgensen, o que parece ser o primeiro projeto de ambiental apresentado ao MACC admitido como tal linguagem pelo museu.

Na pintura, destacamos o prêmio aquisição neste V SACC para Cláudio Tozzi, com *Fotonovela Crescendo 1, 2 e 3* [Fig.7], no qual utilizou uma temática relacionada ao meio de comunicação de massa. Em 1967, seu painel *Guevara Vivo ou Morto*, exposto no Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, foi destruído a machadadas por um grupo radical de extrema direita, sendo posteriormente restaurado pelo artista. Mas no final da década de 1960 busca inspiração em episódios do cotidiano, faz alusão à cultura de massa, às fotonovelas e aborda aspectos concernentes à *Pop art*. Utiliza sinais de trânsito, bandeiras, letreiros, histórias em quadrinhos, retirando-os de seus contextos e atribuindo-lhes novos sentidos.

A obra do MACC é uma série de três pinturas nas cores amarelo, azul e vermelho e cinza, em que Tozzi utiliza epóxi e esmalte sintético sobre eucatex. É um tríptico com tamanhos diferentes em que,

apesar da repetição das formas, não existe nenhum padrão aparente. Cada pintura é formada por nove subdivisões. Há um vermelho que preenche o fundo de todo o quadro e contrasta com o cinza empregado no fundo das pequenas divisões. As figuras isoladas remetem a sombras e são preenchidas com um amarelo intenso, com exceção da imagem central. Produzem uma sensação de movimento e instigam o observador a produzir uma narrativa, o que é impossível, pois não há uma sequência. A repetição da forma central nas três partes e a utilização da cor azul faz com que ela se sobressaia do suporte, quebrando a tentativa dos olhos do público de produzir uma história.



Fig. 7. Cláudio Tozzi, *Fotonovela crescendo 1, 2, 3*, 1967/68, epóxi e esmalte sintético sobre eucatex, 47 x 47 cm / 70 x 70 cm / 93 x 93 cm, acervo MACC. Fotografia: Rodrigo Biojone.

Percebemos que o número de artistas diminuiu substancialmente nesta mostra. Ademais, os membros do júri, além de procurar levar ao público a arte mais atual daquela época, pretendiam discutir como deveria ser realizado um Salão de Arte. Esse debate iniciou-se ao serem abolidas as divisões por categorias tradicionais da arte (desenho, gravura, pintura, escultura). Na apresentação do catálogo, Aracy Amaral (1969) levanta uma questão pertinente: qual o objetivo da realização de um salão, mais especificamente deste salão, no determinado período e na cidade de Campinas.

Durante os 1965-69, houve uma grande fragilidade nos moldes desse tipo de certame em que os trabalhos eram inscritos, selecionados e premiados de acordo com as categorias convencionais de arte, já que a renovação da proposta artística e do meio que ela se insere era eminente.

Entretanto, apesar de abrigarem obras de artistas como José Roberto Aguilar, Anna Maria Maiolino, Sara Ávila, Cláudio Tozzi e Antonio Manuel, que dialogavam com o momento político e social brasileiro, ou ainda que contestavam as técnicas ou suportes tradicionais, como Donato Ferrari que no II SACC trouxe uma obra de grandes dimensões (180 x 140 cm) construída com vinil, tecido, matéria orgânica, madeira e acrílico sobre tela – *Relevo II*, nas primeiras edições dos SACCs ainda eram premiados trabalhos com técnicas e suportes habituais, como óleos e gravuras que incitavam discussões estéticas formais. A inquietação política e o engajamento social se mostraram mais evidentes na maioria dos trabalhos de artistas premiados a partir do IV SACC, em 1968.

O júri da IV edição do SACC, em 1968, começou a demonstrar uma preocupação com os moldes do certame, bem como com as obras por ele abrigadas. Permitiram, assim, a coexistência de obras e linguagens elaboradas com materiais novos e ainda a presença dos meios convencionais. De acordo com Aracy Amaral (1968: 8), a comissão teve como objetivo estimular o fazer ou o projetar do artista, promovendo uma tentativa de comunicação entre as diversas propostas existentes ou emergentes no Brasil, em particular em São Paulo. Além disso, a crítica indaga se a existência do Salão é positiva e afirma que são vários os problemas enfrentados por um júri formado por críticos sérios como, por exemplo, identificar uma obra de arte no momento em que as regras estão caindo, o que torna delicado um julgamento de valores. E acrescenta: “A solução é apelar para o máximo de abertura, sem que a demasiada condescendência implique na desorientação maior para o jovem artista que se inicia e ao qual tudo é permitido” (Idem). No ano seguinte, em 1969, os artistas tiveram maior liberdade ao se inscreverem em um certame que já não se encontrava dividido por categorias artísticas tradicionais. E os membros do júri deixam claro o interesse por uma renovação do caráter do Salão, além de apoiarem as novas tendências da arte que surgiam no país naquele período.

O papel de um júri crítico, consciente e atuante durante o período foi de efetiva importância para o evento e possibilitou desdobramentos para as edições posteriores, como a discussão do papel de um Salão de Arte e como este deve ser realizado. Em um pequeno histórico traçado pudemos perceber a atuação de alguns dos críticos que foram fundamentais para que os SACCs tivessem um formato mais adequado ou abrigassem a arte que de fato estava sendo produzida no período.

Agora, o empenho do evento campineiro deixa de ser apenas com a apresentação e aquisição de obras de qualidade e se inicia um comprometimento em valorizar o certame não apenas como espaço expositivo convencional, mas como local que ainda pode abrigar as diversas formas de arte produzidas na época.

Portanto, podemos concluir a partir da análise do percurso do salão campineiro durante a década de 1960 que o estudo dos salões e suas confluências podem alargar o debate acerca das produções e dos circuitos artísticos no Brasil durante “um período muito relevante para a constituição de novas identidades e reconfiguração das relações entre produção, crítica e institucionalização da arte” (Santos, 2016:5). De acordo com Angela Ancora da Luz: “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: 18).

## Referências

- AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- \_\_\_\_\_. et al. Apresentação. *V Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: MACC, 1969.
- BRETT, Guy. Ativamente o vazio. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- CATTANI, Icleia. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil*: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- CORDEIRO, Waldemar (org.). *Propostas 65*. São Paulo: FAAP, 1965. Catálogo de exposição.
- FAVARETTO, Celso. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: *Tridimensionalidade*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997.
- FERRO, Sérgio. Apresentação. In: *III Salão de Arte Contemporânea de Campinas*. Campinas: MACC, 1967.
- FONSECA, Days Peixoto. *Thomaz Perina – Paisagens*. Campinas: Aliança Francesa, 1990. Catálogo de exposição.
- FONSECA, Days Peixoto; SILVA, José Armando Pereira da. *Thomaz Perina – Pintura e Poética*. Campinas: [s.n.], 2005.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LUZ, Angela Ancora da. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Antônio Henrique Amaral: Obra em processo*. São Paulo: DBA editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Opinião 65*. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985. Catálogo de exposição.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Identidade, arte e instituições: as disputas nos salões de arte nos anos 1960. *Revista Esboços*. Florianópolis, v.18. n° 25, p. 212-236, ago. 2011a.
- \_\_\_\_\_. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: *Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2011, Campinas: UNICAMP, 2011b, p. 475-487.
- \_\_\_\_\_. *Material Educativo: Acervo em Evidência*. Campinas: MACC, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- PONTUAL, Roberto. *Arte Brasil hoje*. 50 anos depois. São Paulo: Collectio, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 1960*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- ZANINI, Walter. Duas décadas Difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- SANTOS, Nelyane. "Os Salões e Bienais na década de 1960" In> *SEPOGA*, 2016.

**Catálogos dos SACCS:**

I Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC, 1965.

II Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC, 1966.

III Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC, 1967.

IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC, 1968.

V Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Campinas: MACC, 1969.

**Teses e dissertações:**

CAMPOS, Crispim Antônio. *Um olhar sobre o Grupo Vanguarda: uma trajetória de luta, paixão e trabalho*. 1996. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Educação – Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 1996.

JAREMTCHUK, Dária Gorete. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. 1999. [166p.] (Dissertação de Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo - São Paulo, 1999.

PORTO Filho, Geraldo Nogueira. *Geraldo Porto: uma participação na arte contemporânea do Brasil no contexto da contracultura dos anos setenta*. 2011. [180p.] (Tese de doutorado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas – São Paulo, 2011.

SANTOS, Nelyane Gonçalves. *A História da Arte de Belo Horizonte a partir de Obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. 2014. [166p.] (Dissertação de Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte – Minas Gerais, 2014.

VIVAS, Rodrigo. *Os salões municipais de belas artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. 2008. (Tese de Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas – São Paulo, 2008.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*.

2007. [160 p.] (Dissertação de Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 2007.

**Depoimentos:**

CARO, B. Depoimento concedido por Bernardo Caro à pesquisadora. Campinas, 24 jun. 2004.

PERINA, T. Depoimento concedido por Thomaz Perina à pesquisadora. Campinas, 22 set. 2004.

**Artigos de jornais:**

MENDES, José de Castro. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros. *Correio Popular*, 1957.

MENTEN, Paulo. 1º Salão de Campinas: Um Exemplo. *Revista RIC*, [S.l.], [1965].

Salão mobiliza mundo artístico nacional. *Diário do Povo*, Campinas, 4 jul. 1965.

Salão de Arte reunirá mais de duas centenas de artistas. *Diário do Povo*, Campinas, 6 ago.1965.

SAC: Arte de Vanguarda na Avenida da Saúde. *Correio Popular*, Campinas, 29 ago.1965.

Inaugurado ontem o I Salão de Arte Contemporânea de Campinas: Premiados. *Diário do Povo*, Campinas, 2 set.1965.

*Correio Popular*. Campinas, 5 set. 1957.

O Salão de Arte e o sucesso. *Correio Popular*, Campinas, 10 set. 1966.

Salão de Arte Contemporânea apresentará 1446 trabalhos. *Diário do Povo*, Campinas, 23 set. 1966.

LAUS, Harry. Salão de Campinas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1967.

Salão de Campinas tem júri. *O Estado de São Paulo*, 26 ago. 1967.

Salão de Arte: seleção de trabalhos. *Diário do Povo*, Campinas, 2 set.1967.

III Salão de Arte Contemporânea: inauguração ontem. *Correio Popular*, Campinas, 1 out. 1967.

Inauguração do II Salão de Arte Contemporânea. *Correio Popular*, Campinas, 3 out. 1967.

Museu e comissão explicam os acontecimentos do Salão. *Diário do Povo*, Campinas, 3 out. 1967.

O Salão voltou a ter a sua paz. *Diário do Povo*, Campinas, 05 out. 1967.

Arte Contemporânea: 79 artistas compareceram com 203 trabalhos. *Correio Popular*, Campinas, 4 set. 1968.

IV Salão de arte Contemporânea *Correio Popular*, Campinas, 5 nov. 1968.

MORAIS, Frederico. “Bovinocultura” – Sociedade do Boi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

A Arte nos nossos tempos no V Salão Contemporâneo. *Correio Popular*, Campinas, 16 out. 1969.

*Correio Popular*, Campinas, 19 out. 1969.

## Notas

\* Renata Cristina de Oliveira Maia Zago é professora de História da Arte do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutora e mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas. Contato: [renatamaiazago@gmail.com](mailto:renatamaiazago@gmail.com).

<sup>1</sup> Durante a o final da década de 1940, houve a criação do Museu de Arte Assis Chateaubriand, em 1947, do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Museu de Arte do Rio de Janeiro, ambos em 1948. A primeira Bienal data de 1951, bem como a realização do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas foram objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, defendida em 2007, na Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da professora Maria de Fátima Morethy Couto (Zago, 2007).

<sup>3</sup> A história dos salões de arte no Brasil está ligada à realização dos Salões da Imperial Academia de Bellas Artes, criados oficialmente em 1834, no Rio de Janeiro. (Luz, 2005)

<sup>4</sup> O professor e pesquisador realiza uma análise, em seu livro publicado em 2010, sobre a formação de acervos de museus de arte em todo o Brasil a partir da prática de Salões de Arte nessas instituições. Além disso, demonstra a formação de um circuito da arte contemporânea por meio dessas exposições. (Oliveira, 2010).

<sup>5</sup> Destaco a importância das pesquisas anteriormente empreendidas pela historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro sobre as Neovanguardas em Belo Horizonte durante a década de 1960 (Ribeiro, 1997). Rodrigo Vivas também publicou um livro sobre o ambiente artístico de Belo Horizonte durante o período, centralizando suas discussões nos Salões que ocorreram na cidade durante a década de 1960 (Vivas, 2012).

<sup>6</sup> Conclusão resultante da pesquisa de mestrado da autora, em que foram realizadas diversas entrevistas com artistas que atuaram tanto no grupo Vanguarda quanto nos SACCs. Além disso, realizaram-se pesquisas e análises de documentação textual – documentos pertencentes ao fundo histórico do MACC, jornais de época – e catálogos de época. (Zago, 2007)

<sup>7</sup> O Grupo Vanguarda contou de forma definitiva e constante com os seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto. Integrou-se em 1964, Bernardo Caro. Edoardo Belgrado, Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram – por diferentes motivos – de duas ou três exposições. Belgrado afastou-se de Campinas em virtude de trabalho, retornando depois à Itália. José Armando Pereira da Silva e Alberto Amêndola Heinzl, críticos de arte, participaram do grupo por diversos anos contribuindo principalmente com a divulgação através da página Minarete, do jornal de Campinas *Correio Popular*.

<sup>8</sup> A Pinacoteca Municipal era uma reivindicação dos artistas “acadêmicos” da cidade, que desejavam ver as obras adquiridas pela Prefeitura Municipal nos Salões de Belas Artes protegidas em uma instituição que respaldasse a produção local. (Oliveira, 2010: 242)

<sup>9</sup> Geraldo Jurgensen chegou em Campinas, em 1957, do Rio de Janeiro, onde terminou o curso de Arquitetura, trazendo novas experiências de exposições de arte contemporânea.

<sup>10</sup> O Manifesto Vanguarda foi amplamente inspirado no Manifesto Ruptura, tanto conceitualmente quanto em sua diagramação. Claramente menos panfletário, no entanto, assim com as propostas dos concretos, palavras de ordem, protesto e a ideia de que a

arte do passado estava em crise e que eles seriam a renovação. Além do manifesto, a maioria das obras dos artistas do Vanguarda daquele período fazia grande referência ao concretismo, o que se deve também a um produtivo entrosamento com o grupo concreto. Devido a esse amistoso relacionamento, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Maurício Nogueira Lima e Hermelindo Fiaminghi procuravam dar apoio aos artistas de Campinas.

<sup>11</sup> Jacy Milani era responsável pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Apesar de seu nome aparecer nos catálogos apenas como menção burocrática, ela provavelmente teve um papel fundamental na criação do museu e dos salões (CAMPOS, 1996). O artista plástico Paulo Menten, em um artigo para a Revista RIC intitulado “1º Salão de Campinas: Um Exemplo” elogia a realização deste SACC, e enfatiza ainda a participação da Secretária da Cultura, Jacy Milani, “figura dinâmica, cujo entusiasmo é contagiante” (Menten, 1965: s/p.).

<sup>12</sup> Com a contribuição da Prefeitura de Campinas e de algumas empresas privadas, foram outorgados vários prêmios em dinheiro, alguns distribuídos na forma de prêmios aquisição em todas as categorias, além de menções honrosas aos artistas, iniciando-se, dessa maneira, o acervo do museu.

<sup>13</sup> Físico e crítico de arte, Mario Schenberg teve intensa participação política e cultural no Brasil. Desde 1943, Schenberg atuou ativamente no cenário artístico nacional. Incentivador dos novos artistas, foi membro de júris de diversas mostras, entre elas a Bienal de São Paulo.

<sup>14</sup> Ângelo de Aquino, Clarival do Prado Valadares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. (Cordeiro, 1965)

<sup>15</sup> Artista, gravadora e pintora, participa de diversos salões e de três edições das Bienais de São Paulo entre os anos 1950 e 60.

<sup>16</sup> Tapeceiro, pintor, desenhista, escultor e gravador. Participa de diversos salões paulistas e de cinco edições das Bienais de São Paulo, duas delas durante a década de 1960.

<sup>17</sup> A obra pertence ao acervo do MACC. Consta em seu registro como doação do artista.

<sup>18</sup> Recebeu menção honrosa no I SACC com a obra *Pintura XII* e a doou ao MACC.

<sup>19</sup> O termo arte ambiental foi cunhado por Mário Pedrosa ao falar de Hélio Oiticica e de como o artista denominava a sua produção. “Arte ambiental é como Hélio Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina”. (Pedrosa, 1981: 207)

<sup>20</sup> Walter Zanini era diretor do MAC USP e, como vimos, importante incentivador de novas manifestações artísticas, principalmente através das exposições Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional – e posteriormente das Jovem Arte Contemporânea (JACs).

<sup>21</sup> Na época deste Salão, José Geraldo Vieira era crítico de arte da Folha de São Paulo, curador da Galeria das Folhas e já participara de júris de seis Bienais, além de integrar comissões julgadoras de mostras em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.

<sup>22</sup> Maurício Nogueira Lima, arquiteto e artista plástico, foi um dos fundadores do Grupo Ruptura. Concretista, em meados da década de 1960 começou a trabalhar a figuração em sua obra e em seguida, em 1967, foi um dos organizadores da mostra Nova Objetividade Brasileira.

<sup>23</sup> Harry Laus, escritor e crítico de arte, entre 1965 e 1975 participou de comissões de arte em salões e bienais. Colunista do Jornal do Brasil.

<sup>24</sup> Jayme Maurício, crítico de arte, participa ativamente de diversos júris de salões e bienais durante a década de 1960. Era jornalista, colunista do Correio da Manhã e defensor da arte informal, auxiliou na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>25</sup> Sérgio Ferro, pintor, desenhista, arquiteto e professor. Em 1965, participa da organização da mostra Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, onde também expõe. Participa de diversos salões durante a década de 1960, ora como artista, ora como jurado.

<sup>26</sup> No caso dos Salões de Campinas, ambas as comissões eram formadas pelos mesmos jurados.

<sup>27</sup> Aracy Amaral é historiadora e crítica de arte e nessa época já pesquisava amplamente o modernismo brasileiro e era colaboradora de colunas sobre arte e cultura em jornais como *O Estado de São Paulo* e *Correio da Manhã* – RJ.

<sup>28</sup> Durante esse período, Frederico Moraes era crítico de arte do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro e professor do MAM – RJ, além de ter participado de júris de importantes eventos como Bienais de São Paulo, Salão de Belo Horizonte, Salão Esso, IV Salão de Brasília, entre outros.

<sup>29</sup> Infelizmente a reprodução fotográfica é em preto e branco.

<sup>30</sup> *Flan*, termo francês usado para designar a matriz do jornal, é um molde impresso com a imagem e o texto para a página de notícia.

<sup>31</sup> Mário Barata foi importante crítico de arte, responsável pela organização do Congresso Internacional Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte realizado no Brasil em 1959. Atuou em júris de diversos salões durante a década de 1960.

<sup>32</sup> Waldemar Cordeiro é artista plástico, crítico e teórico da arte. Foi um dos fundadores do grupo Ruptura, integrou o movimento Concreto e posteriormente, após um contato com o *Pop* norte-americano, cria seus Popcretos ou a Arte Concreta Semântica, cuja conceitualização ele desenvolve e publica em 1964, no catálogo de sua exposição, juntamente com Augusto de Campos e Damiano Cozzela, na Galeria Atrium.

---

<sup>33</sup>Poeta, escritor e crítico de arte. Entre 1959 e 1965 colabora, como crítico de teatro, em diversos periódicos, entre eles o Jornal de Letras e a revista Leitura. No Jornal do Brasil mantém, de 1968 a 1974, coluna sobre crítica de arte. Atuou como jurado em diversos salões durante a década de 1960.

<sup>34</sup> Há uma discussão sobre a utilização do termo objeto. Pode ser utilizado para designar uma linguagem ou categoria artística, em que são utilizados novos meios e materiais, ou ainda como uma obra de cunho conceitual. Segundo Celso Favaretto, a palavra “objeto” pode ser empregada para superar o suporte e a ideia de obra, bem como substituto do quadro ou da escultura. Portanto, no segundo caso subsiste a ideia de elaboração da obra (Favaretto, 1997: 111).

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em agosto de 2017.