



Um adendo moderno: a delegação iugoslava nas Bienais de São Paulo (1953-1961)

A modern addendum: the Yugoslavian representation at the São Paulo Biennials (1953-1961)

Dr. Milan Puh; Ms. André Pitol

Como citar:

PUH, M.; PITOL, A. Um adendo moderno: a delegação iugoslava nas Bienais de São Paulo (1953-1961). *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.27-48, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1303>>; DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1303>>.

Imagem: Zoran Petrović, *Como um pássaro*, 1959. Acervo MAC USP.

Um adendo moderno: a delegação iugoslava nas Bienais de São Paulo (1953-1961)

A modern addendum: the Yugoslavian representation at the São Paulo Biennials (1953-1961)

Dr. Milan Puh*; Ms. André Pitol*

Resumo

O presente artigo examina as relações entre arte e política presentes nas exposições da representação da Iugoslávia nas Bienais Internacionais de Arte de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, e parte de um enfoque específico: o grupo de pinturas e gravuras apresentadas entre a segunda e a sexta edição da mostra e que foram adquiridas por meio dos prêmios de aquisição para as coleções do MAM São Paulo e de Ciccilo Matarazzo-Yolanda Penteadado, doadas em 1963 à USP como parte do acervo que originou o Museu de Arte Contemporânea. O conjunto de 16 trabalhos realizados por oito artistas de seis países da então República Socialista Federativa Iugoslávia são indicativos de um importante episódio do modernismo nas artes plásticas, e abrange os debates relacionados ao embate figuração e abstração, arte fantástica, arte *naïf* e referências folclóricas. Esta também é uma oportunidade de compreender melhor as configurações institucionais entre Brasil e Iugoslávia e as maneiras pelas quais a política cultural iugoslava se fez presente no Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial, período do qual perdura hoje a narrativa de polarização entre as potências da Guerra Fria.

Palavras-chave

Modernismo; Arte e política; Iugoslávia; Bienais de São Paulo; MAC USP.

Abstract

This article examines the relations between art and politics in the exhibitions of the Yugoslavian representation at the International Art Biennials of São Paulo in the 1950s and 1960s and focuses on the group of paintings and engravings presented between the second and the sixth edition of the show which were obtained through the acquisition prizes for the MAM São Paulo and for Ciccilo Matarazzo-Yolanda Penteadado, both donated in 1963 to USP as part of the collection that originated the Museum of Contemporary Art. The set of 16 artworks by eight artists from six countries of the then federative socialist republic are indicative of an important episode of modernism in the visual arts, covering relevant debates about figuration, abstraction, fantastic art, naïf art and folk references. This is also an opportunity to better understand institutional arrangements between Brazil and Yugoslavia and the ways in which Yugoslavian cultural politics were present in Brazil after the Second World War, a period from which derives the narrative of polarization between the powers of the Cold War that continues today.

Keywords

Modernism; Art and politics; Yugoslavia; São Paulo Biennial; MAC USP

Introdução

Em uma carta de maio de 1985 assinada pela então diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Aracy Amaral entrava em contato com Želimir Košćević, diretor das Galerias da Cidade de Zagreb, na Croácia, a fim de conseguir documentação sobre os artistas iugoslavos pertencentes ao acervo do MAC USP. O pedido enviado por Amaral requiritava dados biográficos e informações sobre suas produções artísticas (Amaral, 1985). Os 17 artistas presentes na lista representam um conjunto heterogêneo de temáticas e suportes artísticos e que, além disso, chegaram ao MAC USP a partir de diferentes proveniências. É possível, com isso, estabelecer um ponto de contato específico entre oito desses artistas: nas décadas de 1950 e 1960, eles estiveram presentes no Brasil para participar como representantes da delegação da Iugoslávia das seis primeiras edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

Por motivos os mais variados, como o sucesso que a exposição de tal ano ou que determinado artista fez, assim como os critérios utilizados pelos membros do júri que compreendia a premiação do evento, ou ainda o interesse pessoal do próprio Ciccilo Matarazzo, o certo é que tais oportunidades fizeram com que um grupo singelo e significativo de trabalhos de artistas iugoslavos fossem adquiridos como parte da coleção do MAM SP ou da própria coleção que o empresário paulista de origem italiana constituiu com Yolanda Penteadó. O rumo que tais coleções tomaram nos evidencia também sua localização atual, ou seja, sua doação pelo industrial à Universidade de São Paulo no começo dos anos 1960, como parte do acervo inicial da constituição do Museu de Arte Contemporânea (Amaral, 1988).

Assim como a presença de trabalhos de suma importância para a escrita da arte e das coleções brasileiras, de Amadeo Modigliani, Max Bill, Joan Ponç, Alexander Calder e Wassily Kandinsky, dentre outros, o MAC USP recebeu por meio dessa doação os 16 trabalhos a serem analisados neste texto, sendo pinturas, gravuras e desenhos dos iugoslavos Peter Lubarda (Montenegro), Krsto Hegedušić (Croácia), France Mihelič (Eslovênia), Oton Gliha (Eslovênia), Ordan Petlevski (Macedônia), Riko Debenjak (Eslovênia), Mladen Srbinović (Macedônia) e Zoran Petrovic (Vojvodina).

O conjunto de trabalhos dos artistas iugoslavos que participaram das primeiras Bienais de São Paulo e que por meio dos prêmios de aquisição e doações hoje pertencem ao acervo do MAC USP é, assim, o recorte estabelecido para esta investigação, que tem dois propósitos centrais: primeiro, o de realizar uma apresentação geral das participações da Iugoslávia nas Bienais de São Paulo nas décadas de 1950 e 1960, oferecendo ao leitor informações sistematizadas sobre essa parte das bienais ainda bem pouco analisada¹. E segundo, esboçar um perfil institucional da política cultural iugoslava, que se fez presente por meio da escolha deliberada de determinados artistas e escolas para representá-los no circuito expositivo brasileiro.

Um adendo moderno

O conjunto de artistas e tendências artísticas trazidas pela Iugoslávia em suas cinco primeiras participações na Bienal de São Paulo, quando tomados a partir do nosso presente, exige uma aproximação que componha uma amostragem analítica significativa dos trabalhos presentes no acervo do MAC USP.

Uma proposta metodológica bastante pertinente em relação ao tema escolhido e ao recorte proposto está disponível no trabalho de Huyssen (2014). Ele toma a Guerra Fria como um dogma modernista, onde as dimensões e questões do modernismo, dentre eles a figuração, a narrativa, a raça, a migração, as tensões entre o estético e o político, e os usos da tradição haviam sido “esquecidos ou reprimidos pelas codificações institucionais e intelectuais” do pós-modernismo (2014: 16). Com tal diagnóstico, o autor propõe a abertura geográfica para modernismos e modernidades alternativas, pois “as culturas nacionais da Europa continental não funcionam em sincronia [e] diferentes meios artísticos voltaram-se para o modernismo em sequências diferentes” (2014: 20). Além disso, tendo em vista as dimensões de fundo em pauta neste trabalho, é importante sublinhar quando Huyssen afirma que “mesmo no modernismo europeu, as fronteiras sempre foram mais fluidas do que as codificações posteriores à Segunda Guerra Mundial nos levaram a crer” (2014: 31), referindo-se à hegemônica dicotomia discursiva formada entre as potências EUA e URSS, reduzindo em muitos momentos as complexidades que permaneciam do próprio cenário.

Quando transposta para nosso horizonte de pesquisa, a abordagem analítica de Huyssen torna-se possível, apontando que “a nova narrativa das modernidades alternativas (...) nos faz revisitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas” (2014: 21). Retomando a formação inicial da coleção MAC USP, a partir da doações das coleções formadas a partir compras e dos prêmios de aquisição das Bienais, a perspectiva analítica apontada deixa clara a colocação de Ana Mae Barbosa de que, “por meio de aquisições e doações das Bienais, o MAM relegou ao MAC algumas poucas obras de “artistas atuantes fora do eixo Paris-Roma-Milão” (1990: 32).

Justamente por conta da predominância italiana que abrange o segmento internacional da coleção doada ao MAC USP (Magalhães, 2014), nossa proposta se orienta para o que ainda foi pouco explorado, tendo em vista ainda o viés transnacional, nos termos de Huyssen, que entende que “o trânsito e a distribuição dos produtos culturais são sempre específicos e particulares, nunca homoganeamente globais” (2014: 33). Essa abordagem é válida na procura tanto de uma perspectiva dos produtos culturais, quanto na de recuperar sentidos e interpretações acerca das relações de um país, a Iugoslávia, com questões políticas, sociais e culturais tão prementes para aquela época, e que procurava estabelecer laços com o Brasil por meio de sua delegação nas bienais de São Paulo.

Nesse sentido, este percurso de pesquisa reforça um aspecto didático, que para nós está presente na ideia de *adendo*: a investigação do tema, a sistematização das informações e as análises realizadas, ou seja, a formação de condições mais sólidas para compreender o conjunto de obras escolhidas para análise, perante a totalidade do acervo moderno do MAC USP, visando contribuir de maneira pontual e fornecer subsídios e leituras possíveis para melhor compreender aquela parte do acervo, tanto em seus aspectos artísticos quanto institucionais e políticos.

Posto isso, passemos às análises realizadas. Começaremos com as considerações gerais sobre cada uma das exposições da delegação iugoslava, entre a segunda e a sexta edição da Bienal, considerando, obviamente, os artistas cujos trabalhos encontram-se hoje no acervo MAC USP. E depois, finalizaremos com um breve resumo histórico da Iugoslávia e também dos aspectos centrais de sua política cultural.

II Bienal (1953) – Peter Lubarda

A representação da Iugoslávia na II Bienal Internacional de São Paulo foi a primeira participação do país na exposição. Foi organizada pelas Relações Culturais do Ministério dos Negócios Exteriores de Belgrado e pelo professor Marino Tartaglia, da Academia de Belas Artes de Zagreb² (Matarazzo Sobrinho, 17 set. 1952)³.

A partir das correspondências disponíveis, foi possível reconstituir algumas discussões em torno da escolha dos artistas requisitados para a participação. Depois de serem cogitados os nomes do pintor Emilio Vidović (Folha da Noite, 14 fev. 1953), do pintor sérvio Vladimir Prica e do pintor croata Edo Murtić, as negociações entre o embaixador iugoslavo Ivan Vejvoda e a Bienal foram finalizadas em abril de 1953, quando é oficializado o envio da delegação da Iugoslávia: o pintor montenegrino Petar Lubarda⁴. Os 30 trabalhos de Lubarda foram recebidos pela imprensa como “composições, figuras, paisagens e naturezas-mortas” (O Estado, 07 out. 1953; O Globo, 11 out.1953).

Antes de vir à Bienal, as telas foram apresentadas para artistas, críticos e representantes culturais em uma exposição realizada na residência do embaixador Ivan Vejvoda no Rio de Janeiro. Conforme nos relata o crítico de arte Quirino Campofiorito, que compareceu à recepção, “são composições, na maioria, de grandes dimensões, e atestam todos os interesses do artista pela pintura de aplicação mural” (Campofiorito, 12 nov. 1953).

O consenso de Lubarda como artista representante foi estabelecido entre diversas opiniões, apostas e receios. O embaixador do Brasil na Iugoslávia, Ruy Ribeiro Couto, informou à Krista Djorđević, conselheira da Comissão das Relações Culturais para o Estrangeiro, que esperava que:

as obras de Sr. Lubarda [fossem] realmente de valor, porquanto, como Vossa Excelência compreende, uma sala que represente um País através de um artista somente, pode, se fraca, ser perigosa tanto para o artista como para o País. Confiamos, portanto, que, a seleção destas obras tenha sido feita por competentes elementos (Couto, 09 mar. 1953).

O fato de a delegação iugoslava iniciar sua participação na Bienal de São Paulo com apenas um artista é algo que chamou bastante a atenção da imprensa. O crítico Antônio Bento usou sua coluna para apresentar a posição oficial da delegação na recepção realizada no Rio, onde o embaixador Ivan Vejvoda aponta que:

Preferiu o Governo de meu país fazer-se representar, na futura Bienal paulista, apenas por um pintor, ao invés de mandar um conjunto de obras de quinze ou vinte artistas plásticos. Daremos assim uma oportunidade a Petar Lubarda, (...). É propósito do meu Governo estreitar os laços culturais com o Brasil, conforme já ficou assinalado na recente exposição de gravuras que fizemos nos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo⁵ (Diário Carioca, 11 nov.1953) .

Outro jornal apontou não haver dúvida “de que o critério da escolha de um só artista tem certas vantagens, numa grande competição internacional, em que as representações de vários países aparecem muito heterogêneas ou pulverizadas” (Correio da Manhã, 26 set.1953). Tal vantagem é

interpretada como uma maneira de não fazer com que a exposição ficasse incompleta, de maneira que, se “deixamos de conhecer os altos e baixos da pintura iugoslava”, a evolução, a força, a temática, o colorido de Lubarda fez da exposição “uma ligação de força individual e popular, e um exemplo de trabalho no campo da arte plástica” (O Dia, 15 nov. 1953).

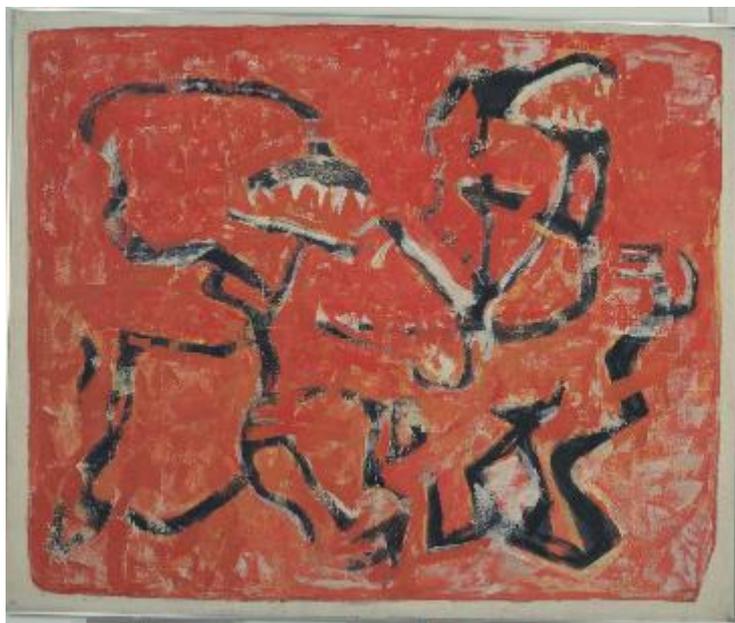


Fig. 1. Peter Lubarda, *Sobre o vermelho*, 1953, óleo sobre tela, 144,4 x 176cm, acervo MAC USP.

O trabalho de Peter Lubarda que hoje faz parte da coleção MAC USP tem como título *Sobre o vermelho* [fig.1]., e é datado de 1953. Conforme consta em correspondência, a obra foi doada ao Museu de Arte Moderna pelo próprio autor (Profili, 05 mar. 1954). Para Campofiorito, o trabalho é “pautado na plástica abstracionista, conquanto não de todo alheio ao tema” (Campofiorito, 12 nov. 1953). Ou seja, percebe-se na fala do crítico que a produção do montenegrino possui saídas figurativas e abstratas.

Essa discussão entre o figurativo e o abstrato segue na reportagem especial que Walter Zanini fez sobre a exposição de Lubarda. Publicada no jornal *O Tempo*, o artigo intitulado “A Iugoslávia no Brasil” é resultado de uma conversa com o artista, e a primeira questão que aparece é justamente sobre a abstração. Referido como “um pintor de tendência abstrata, inclinado a um jogo fantástico de formas livres, avivadas pelas cores quentes e duras de sua palheta” (Zanini, 13 dez.1953), Lubarda responde diretamente que não se “considera um pintor abstrato [mas] que parte de uma ideia e atinge, às vezes, à formulação não-figurativa. Quando a expressão resulta assim, entretanto, é por uma autêntica imposição da ideia” (*Idem*).⁶

O tema do mural, apresentado por Campofiorito, também é discutido. “O pintor iugoslavo diz que sua pintura se presta a grandes espaços” (*Ibid.*), agregando a isso o fato de o pintor ter realizado, na Sérvia, dois murais públicos: um para a Academia de Ciências e Artes e outro para o Palácio da República da Sérvia. Tal atividade se traduz, para o artista, como uma expectativa de ver suas pinturas convertidas

em mural. O colorido exerce função especial aqui, já que, partindo de referências populares, “é fácil sentir o colorido iugoslavo, que encontramos no céu do Adriático, na terra dura e nas rochas ásperas do Montenegro” (*Ibid.*).

Percebe-se pois que, depois de não ter conseguido participar da primeira edição da Bienal, em 1951, a comissão iugoslava realizou uma longa apresentação de sua arte no Brasil em 1953. Antecipando a Bienal com uma exposição de gravuras no MAM do RJ e de SP, a chegada e permanência de Peter Lubarda nas duas cidades, onde conseguiu ser introduzido aos artistas e críticos de arte da época. A atuação do embaixador Ivan Vejvoda foi incisiva em todos os momentos, participando das aberturas e realizando entrevistas. E a própria massa pictórica da produção de Lubarda significou um importante espaço para o debate daquela delegação em comparação com que o vinha se apresentando na Bienal. Assim, nos chama a atenção o quanto a escolha de Lubarda contempla tanto eleições baseadas em sua pintura (trabalho de dimensão mural, com referências populares, etc.) quanto evidencia as disputas culturais-políticas.

III Bienal (1955) - Krsto Hegedušić

Diferente da segunda edição, a representação iugoslava trouxe para a III Bienal os representantes da *Escola de Hlebine*, composta pelos artistas Ivan Generalic, Franjo Dolenc, Franjo Mraz, Mirko Virius, todos capitaneados pelo pintor Krsto Hegedušić⁷, que também era o chefe da delegação (Hegedušić, 01 jan. 1955).

No que diz respeito à cobertura, a exposição iugoslava de 1955 recebeu uma repercussão maior e mais aprofundada do que a do ano de 1953. Desconhecida do público, a chamada Escola de Hlebine é o assunto de vários jornais e entrevistas realizadas pelo próprio Hegedušić. Na coluna de Jayme Maurício, por exemplo, ele afirma que: “regressando dos meus estudos em Paris, animo-me o desejo de ver se a minha expressão pictórica se coadunava com a mentalidade do povo, [por isso] comecei a trabalhar com jovens camponeses de talento” (Maurício, 24 jun. 1955). Já a crítica de arte Rhada Abramo conta, na coluna O mundo, “a história da criação de Hlebine, inicialmente motivada pela relação de amizade entre alguns dos pintores em um time de futebol fundado por Hegedušić e que no decorrer do tempo se soma outros artistas-futebolistas e camponeses, [que passam] a terem confiança nas suas próprias observações e em suas maneiras de ver as cores e as formas da natureza” (Abramo, 04 set. 1955).

O trabalho de Hegedušić presente no acervo MAC USP é *A Borrasca* [fig. 2]., uma pintura datada de 1955 e adquirida pelo Prêmio de Aquisição (Probel) da III Bienal. Ela registra um enorme boi em primeiro plano, com um amontoado de casas ao fundo. Partindo dela, conseguiremos apresentar alguns dos aspectos centrais da poética do artista e da Escola de Hlebine.

A primeira referência é o *popular*, que toma principalmente o contexto de vida de Hegedušić, o qual “regressando de Paris [em 1930], começou a trabalhar com jovens camponeses, aconselhando-os a pintar os seus campos, seus animais, suas próprias casas, tal como existiam” (O Globo, 24 jun. 1955). A chave popular é também recebida nos termos do *primitivismo*, por meio do qual os “camponeses-artistas” realizavam, “para suas próprias necessidades, ícones, cenas de vários gêneros e trabalhavam figuras em madeira e barro” (Correio da Manhã, 16 jan.1955). A reportagem de Abramo, indicada

anteriormente, também os reconhece como “adeptos da linha ingênua-primitivista”. Os trabalhos de Hegedušić são tidos ainda como *realistas*, já que:

sem dúvida, estão reabilitando o figurativismo na arte contemporânea. Os assuntos folclóricos, rurais, de vida cotidiana, são tratados de modo diferente do bom comportamento plástico e temático [das] muitas exposições coletivas apresentadas em conjuntos internacionais, [que] têm ultimamente predominado a constante abstracionista (Folha da Manhã, 11 set. 1955).



Fig. 2. Krsto Hegedušić *A Borrasca*, 1955, óleo sobre tela, 81 x 100 cm, acervo MAC USP.

Tais referências ao *popular*, ao *primitivo*, ao *realismo* parecem, antes de tudo, maneiras que a crítica de arte da época utilizou para alcançar uma produção convincentemente figurativa, resultado direto da manufatura pictórica de Hegedušić. Como ele aponta,

A velha técnica do barroco camponês – pintura sobre vidro – ainda encontrável nas aldeias do vale do Drava [sic], prestou grandes serviços não só quanto ao processo técnico, como sob o ponto de vista do princípio pictórico: a cor pura e a superfície plana. (...) Tarefa difícilíssima, pois a ideia que esses campônios faziam da pintura estava corrompida pelos cartões postais coloridos e pelas imagens de santos executadas a óleo (Maurício, 24 jun. 1955).

Com essa fala, é necessário notar o empenho da comissão iugoslava em apresentar uma produção que se distanciava dos principais temas trazidos à baila em exposições internacionais da época, como a abstração. Como os próprios jornais da época apontaram,

nos 25 anos de existência da Escola de Hlebine, suas atividades e os trabalhos de seus fundador — como não é difícil de supor — foram frequentemente alvo de chacotas em nome da chama “arte superior”; ou violentamente atacadas em nome de todas as tendências e estéticas. Hoje, porém, é fato reconhecido que o círculo de pintores cujas atividades está vinculada à escola de Hlebine adicionou novo elemento característico à pintura contemporânea iugoslava (*Idem*).

Talvez este seja um dos motivos pelos quais o trabalho de Hegedušić tenha sido adquirido por meio do Prêmio de Aquisição (Probel)⁸.

IV Bienal (1957) - France Mihelić

Em 1957, a Iugoslávia mostrou pinturas e esculturas. O primeiro segmento foi representado pelo artista sérvio Marko Čelebonović e o segundo pelo artista esloveno France Mihelić⁹. Deste último, o MAC USP guarda cinco das 30 gravuras, contribuindo para uma recuperação da obra gráfica do artista, assim como para recordar a importância que a produção gráfica possui para a Eslovênia. São as cinco lineografias: *Pássaro voando* (1954) [fig. 3], *Quimeras* (1955) [fig. 4], *Os músicos* (1956) [fig. 5], *Músicos volantes* (1956) [fig. 6] e *O ateliê encantado* (1957) [fig. 7]. Representando apenas um sexto do total da exposição apresentada, o conjunto possui uma coerência estilística.



Fig. 3. France Mihelić, *Pássaro voando*, 1954, linoleografia sobre papel, 36,4 x 44,9 cm, acervo MAC USP.
Fig.4. France Mihelić, *Quimeras*, 1955, linoleografia sobre papel, 62,4 x 47,2 cm, acervo MAC USP.

Porém, diferente de outras representações que receberam uma cobertura extensa pela imprensa, não foi encontrado um corpo crítico grande sobre o ano de 1957. Um dos poucos textos recuperados é uma reportagem a respeito de Mihelić, que aponta como “sua grande imaginação encontrou motivos no folclore popular iugoslavo, e sua participação nos traz não apenas trabalhos de valor técnico, como também de grande interesse folclórico, pois suas raízes estão nas lendas e contos que atravessaram gerações na Iugoslávia” (Tribuna da Imprensa, 20 ago. 1957).



Figs. 5. France Mihelić, *Os músicos*, 1956, linoleografia sobre papel, 55,8 x 70,3 cm, acervo MAC USP.
Fig.6. France Mihelić, *Músicos volantes*, 1956, linoleografia sobre papel, 50,3 x 64,7 cm, acervo MAC USP.



Fig. 7. France Mihelić, *O ateliê encantado*, 1957, linoleografia sobre papel, 57,2 x 76,8 cm, acervo MAC USP.

No que diz respeito à referência popular, seus trabalhos dedicam-se à representação gráfica dos Kurent. Elas são máscaras de Carnaval do município de Ptuj representadas por homens transformados em monstros

peludos com grandes sinos amarrados na cintura utilizados para produzir barulho estrondoso. Essa ação é ligada às tradições eslavas pré-cristãs, em que se introduz a primavera através do “espanto” do inverno durante as festividades carnavalescas e, segundo Ciglencečki (2017: 30), esta tradição está enraizada na representação da deusa Kybela. A autora nos informa um caso ocorrido no Carnaval de 1937, quando Mihelič estaria na zona rural de Ptuj acompanhando a procissão e teria recebido uma notícia de que tinha um kurent morto deitado nos campos. Ao chegar no local, ele se depara com um grupo de kurents fantasiados rodeando o defunto, e esta cena teria o assombrado pelo resto da vida. Um kurent que, a princípio, sempre trazia a vida, o renascer da natureza, agora estava morto, inspirando-o para criar máscaras mortas de Carnaval. Tal motivação popular reflete-se graficamente em um uso muito simplificado do plano e das cores. Usando apenas o fundo branco sobre o desenho em negro ou o seu negativo (fundo negro com as inscrições clareando a área escura), Mihelič alcança grande nitidez de detalhes nos personagens e cenas que constrói.

Assim, a produção de Mihelič é um importante contraponto do que vinha sendo exposto pela Iugoslávia. Talvez, por isso, seu interesse por parte da imprensa tenha sido menor. Embora o referencial central do popular e das referências permanecessem a seu modo, a solução material gráfica do artista, sua aproximação talvez dos livros ilustrados, e a própria tradição eslovena da arte gráfica tenha feito com que ele fosse visto de outra maneira.

V Bienal (1959) - Oton Gliha e Riko Debenjak

A delegação da Iugoslávia na V Bienal Internacional de São Paulo foi organizada pelo comissário Aleksa Čelebonović, que preparou uma exposição coletiva. E, a partir da imprensa da época, são perceptíveis alterações na nomeação dos artistas representantes.

Em janeiro de 1959, falava-se na vinda dos pintores Milan Konjović, Stane Kregar e Oton Gliha (A Gazeta, 20 jan. 1959; O Globo, 19 fev. 1959). Já nas notas de imprensa mais próximas à abertura da exposição, acrescenta-se aos três nomes o do pintor e gravador Riko Debenjak (O Estado, 28 jun. 1959; Jornal do Brasil, 01 set. 1959). Desse grupo descrito como a geração entreguerras, permaneceram no Brasil trabalhos de Gliha¹⁰ e Debenjak¹¹.

Oton Gliha é conhecido por uma produção pictórica, cujo processo recebeu um redimensionamento nítido. De uma produção figurativa durante os anos 1930 e 1940, para uma redução abstrata informal das paisagens e, principalmente, das paredes rochosas do litoral croata nos anos 1950. Entendido como uma “contribuição fortemente adstrita à terra” (O Estado, 01 nov. 1959), assim podemos examinar a pintura do MAC USP *Montão de pedras na ilha de KRK III* (1958) [fig. 8].

Essa reformulação poética está ligada, em grande medida, ao Salão de Arte de Rijeka, que possibilitou a “justaposição de trabalhos dos períodos pré e pós-guerra e trouxe luz sobre conexões cruciais entre estes dois segmentos da arte moderna e, neste sentido, completou o processo de reconstrução modernista no ambiente cultural iugoslavo” (Kolešnik, 2012: 112). A autora propõe que, no caso específico de Gliha, essa mudança se deu pela aproximação com a Escola de Paris, assim como Peter Lubarda (primeiro artista a representar a Iugoslávia na Bienal de São Paulo). A comparação com Lubarda funciona na medida em que a série de Krk, da qual o MAC USP tem um exemplar, ultrapassa o limiar da figuração na abstração. A redução de elementos

em direção a uma solução esquemática de linhas faz com que ambas as pinturas possam ser postas lado a lado.

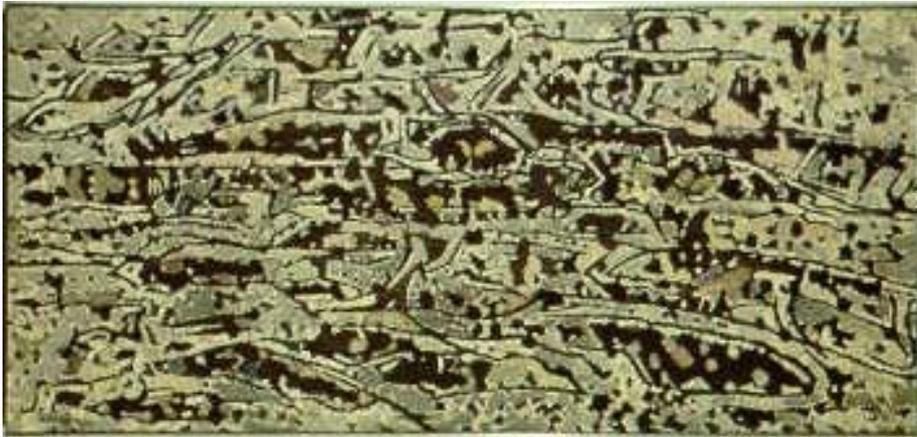


Fig. 8. Oton Gliha, *Montão de pedras na ilha de KRK III*, 1958, óleo sobre tela, 95 x 200 cm. Acervo MAC USP.



Fig. 9. Riko Debenjak, *Associação I*, 1957, água-tinta em cores sobre papel, 66x 50,4 cm, acervo MAC USP.

Fig. 10. Riko Debenjak, *Harmonia do fundo do mar*, 1958, água-tinta em cores sobre papel, 50 x 67,3 cm, acervo MAC USP.

Fig. 11. Riko Debenjak, *Conto de fadas: casinha*, 1958, água-tinta em cores sobre papel, 56,7 x 45 cm, acervo MAC USP.

Já a produção de Riko Debenjak recebeu mais destaque na imprensa (A Tribuna de Santos, 23 set. 1959; Berkowitz, 1959), situação que talvez esteja ligada ao fato de o artista ter ganhado o prêmio de melhor gravador

na ocasião (Correio Paulistano, 17 set. 1959). O Estado de São Paulo aponta que Debenjak “é um dos mestres decorativos, alegóricos, que a V Bienal conta para ilustrar a atualização da velha arte da gravura” e que seu repertório imagético provém das “Bienais de gravura de Liubliana, cujo renome e prestígio ganharam imediato destaque internacional” (01 nov. 1959).

As três gravuras de Riko Debenjak, que hoje fazem parte do MAC-USP são *Associação I* (1957) [fig. 9], *Harmonia no fundo do mar* (1958) [fig. 10] e *Conto de fadas: casinha* (1958) [fig. 11]. Em seu conjunto, nota-se que os efeitos gráficos se fazem visíveis junto “às suas construções com uma textura rica de poros luminosos, em que toda a sua vasta experiência de artista plástico reflete e engrandece” (*Idem*).

Além disso, “à luz das imagens retiradas das lendas, do folclore popular, das atividades marítimas, afrontando com uma rara coragem num tempo em que o abstracionismo predomina, a feição narrativa e simbólica, apenas fundamentalmente em associações e sugestões, mas sob um tratamento plástico que valoriza a gravura ao máximo” (*Ibid.*). Aspectos que podemos até sugerir que, no final da década de 1950, ainda resistem no debate artístico, já seus trabalhos são relacionados na chave comparativa entre uma expressão popular e um formalismo abstracionista.

VI Bienal (1961) – Ordan Petlevski, Mladen Srbinović e Zoran Petrović

A última participação da Iugoslávia em uma Bienal de São Paulo cujo recorte temporal abarca o escopo deste trabalho se dá na edição de 1961. Desta vez, o país conseguiu trazer sua produção artística em duas frentes. A primeira frente foi uma seleção de 20 afrescos medievais de estilo bizantino, cujos originais pertencem a igrejas e mosteiros da República Federativa Popular da Iugoslávia, especificamente na Sérvia e Macedônia (Jornal do Comércio, 13 jun. 1961; Correio da Manhã, 13 jun. 1961). Comissionada pelo diretor da Galeria de Afrescos de Belgrado, prof. Milan Kasanin, o envio especial foi realizado para comemorar dez anos da participação iugoslava na Bienal de São Paulo (Correio Paulistano, 23 abr. 1961).

A segunda frente é a de artistas contemporâneos, sobre a qual nos ocuparemos aqui. Foram apresentadas pinturas de Ordan Petlevski¹² e Mladen Srbinović¹³, esculturas Zoran Petrović¹⁴ e desenhos tanto de Petlevski quanto de Petrović. Desse conjunto, o acervo do MAC USP tem uma variedade importante, com pelo menos um trabalho de cada um dos artistas. O comissário, Aleksa Čelebonović – que também dirigiu a delegação da V Bienal, de 1959 – esclarece que, com idades que variavam entre 30 e 40 anos, os três representantes iugoslavos de arte moderna eram artistas da nova geração (O Estado, 08 set. 1961).

A exposição recebeu diversas resenhas na imprensa. Além das incontáveis notas informativas, em tom de curiosidade, foi possível encontrar textos que se detiveram nos artistas, de maneira a compor um importante registro sobre a recepção que tais trabalhos obtiveram na época. Para críticos como Vera Martins, mesmo com as diferenças particulares entre os artistas, “sente-se ali um clima nacional” (Martins, 29 set. 1961). Já a coluna Artes Plásticas do jornal *O Estado de São Paulo* sugere um direcionamento bastante específico sobre como encarava tais produções, ao intitular a reportagem *Iugoslavos figurativos na Bienal* (19 dez. 1961).

De Ordan Petlevski, o acervo do MAC USP hoje possui a tela *Fendas* [fig. 12], um óleo adquirido à época da VI Bienal por Ciccilo Matarazzo. O trabalho de tons pesados, terrosos, tem como núcleo o registro particular

das paisagens de certas regiões da Macedônia e, como aponta Čelebonović, apresenta “uma feitura sutil, semelhante à textura preciosa dos bordados dos camponeses de sua pátria” (Čelebonović, 1961: 272).



Fig. 12. Ordan Petlevski, *Fendas*, 1959, óleo sobre tela, 135,4 x 99,6 cm, acervo MAC USP.

A produção do artista remonta a indícios materiais, ancestrais, motivos que talvez façam dele um *figurativista*. A reportagem do *Estado* toma sua produção a partir da ideia de diluição de formas, com um tratamento minucioso da técnica empregada. Tal diluição afrouxa a figuração latente de Petlevski, e leva também em consideração a linhagem abstrato-lírica da qual o artista passa a se aproximar no período em que esteve em Paris¹⁵.

A produção de Srbinović apresenta uma visão particular de figuras e objetos e da relação do pintor com seu mundo. As duas telas do MAC USP, *Ronda para três Pratos* (1959) [fig. 13] e *Mulher e espelho* (1960) [fig. 14] são constituídas de uma combinação escura de cores, em tons terrosos e azulados, que se desdobram em pequenos objetos e personagens, que por sua vez se misturam a fundos geométricos. Assim, alguns veículos apresentaram seu trabalho como uma “geometria dramática” que “mergulha numa atmosfera de luzes irrealis, colocadas, dir-se-ia, atrás dos objetos, fazendo-os sair das trevas, ao mesmo tempo atravessando-os graças a uma semitransparência, cheia de silêncio e mistério”.

Por último, os trabalhos de Zoran Petrović são tidos como parte de “um mundo fantástico e fantasmagórico [que] emerge duma visualização de monstros animais, antropomorfos, que confinam com as máquinas e armas, os instrumentos e os pedaços perdidos que as associações representativas vão surgindo ao artista, uma forma nascendo da outra” (Jornal do Comercio, 07 set. 1961).

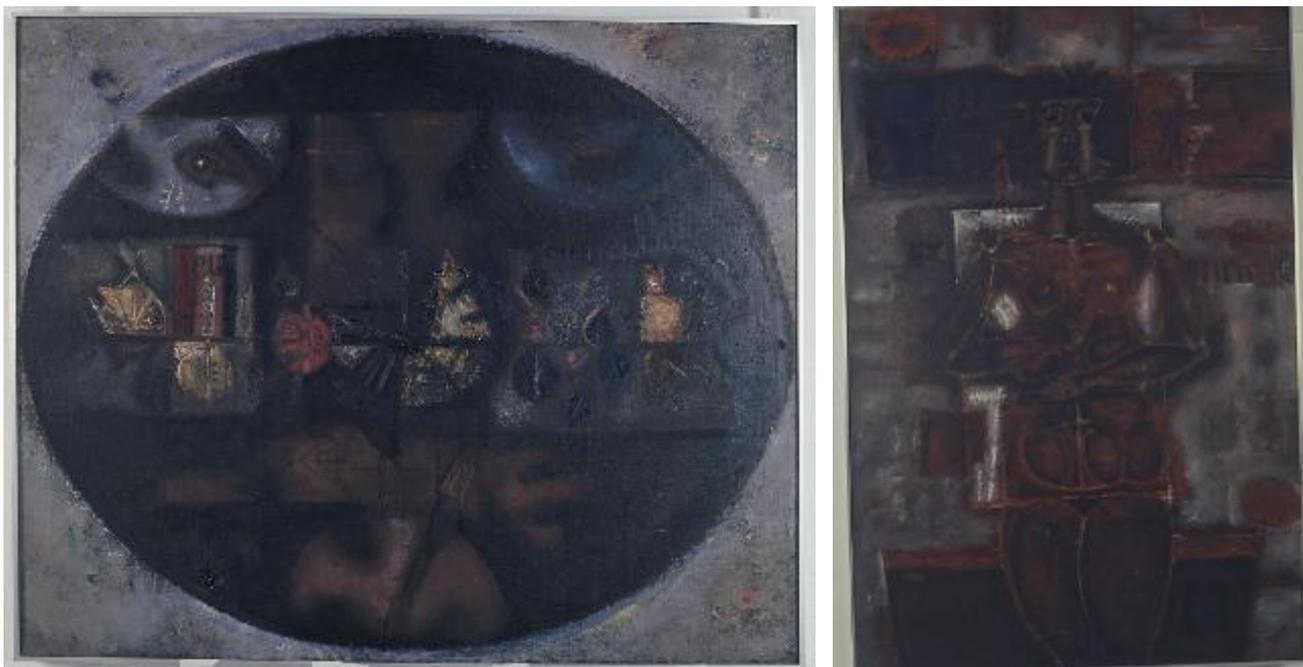


Fig. 13. Mladen Srbinović, *Ronda para três Pratos*, 1959, óleo sobre tela, 80 x 95,8 cm, acervo MAC USP.
 Fig. 14. Mladen Srbinović. *Mulher e espelho*, 1960, óleo e areia sobre tela, 136 x 90 cm, acervo MAC USP.



Fig. 15. Zoran Petrović, *Como um pássaro*, 1959, aquarela sobre papel, 70 x 100 cm, acervo MAC USP.

A partir de elementos disponíveis na aguada *Como um pássaro* (1959) [fig. 15], adquirido na VI Bienal, o que se percebe é a ligação que seus desenhos e esculturas tem com o tema da guerra. Uma imaginação muito particular que compunha com membros estirados, angulosos, pontudos. “Seus dados

referenciais, sua alta gestualidade, sua poesia fremente, distanciam-se daquele informalismo do ferro, tantas vezes caindo no puro domínio dos jogos arbitrário das formas, sem comunicação possível” (O Estado, 19 dez. 1961).

Com isso, finalizamos o perfil dos artistas do Leste Europeu participantes das Bienais de São Paulo entre 1953 e 1961, presentes no acervo MAC USP. Passaremos agora a um breve panorama do cenário sociopolítico da Iugoslávia à época, assim como sua política cultural.

A política cultural iugoslava

Os anos 1950 são um momento de intensa modificação do funcionamento e dos objetivos da então República Democrática da Iugoslávia. A situação singular de um país socialista que não se integrava no bloco soviético representa um espaço privilegiado de estudo, pois seu leque de interações é exponencialmente maior, com contatos feitos com países do mundo ocidental capitalista e principalmente com os então chamado Terceiro Mundo. A composição heterogênea de artistas, trabalhos, orientações apresentadas pela delegação da Iugoslávia nas primeiras Bienais de São Paulo elucidada, assim, alguns horizontes comuns do que seria a constituição de uma política cultural levada a cabo por uma “terceira via”, executada em diversos planos, como em exposições de arte como as Bienais, e que, justamente por esse motivo, trazia em si elementos tanto de relações com a esfera capitalista quanto com o socialismo.

As políticas levadas à cabo pelas Relações Exteriores da Iugoslávia pós Segunda-Guerra Mundial estão relacionadas intrinsecamente com o desenvolvimento das relações internacionais de interesse das lideranças naquele momento (Jakovina, 2012). Trazer o reconhecimento mundial para essa nova nação, ainda se recuperando do conflito militar e étnico, exigia políticas diferenciadas para tratar com cada um dos novos blocos (socialista e capitalista). Definir um caminho capaz de preservar a Iugoslávia socialista tanto da dependência da URSS quanto dos EUA, fez com que ela entrasse em contato com países que ainda não haviam sido incorporados na visão dualista pós-guerra.

Assim, a base do desenvolvimento da política externa do país socialista é fruto da vinculação entre a luta pela libertação e distanciamento com a União Soviética e a aproximação com as demais lutas presentes, no sentido de modificar e adaptar essa luta às novas circunstâncias geopolíticas. Além disso, na chave da reorganização no plano econômico e político, o marechal Tito definira uma série de grupos e indivíduos que se encaminhariam em busca de países que não se encontravam na divisão em dois blocos, de modo que gradualmente foi sendo definida a proposta da terceira via.

Nesse sentido, as diferenças culturais, religiosas e linguísticas entre as seis repúblicas representavam uma questão problemática para o país em termos de representatividade, pois a diversidade cultural era uma de suas características mais fortes (Doknić, 2013). Podemos refletir sobre a estratégia proposta pela Iugoslávia, a qual tinha que pensar no cenário nacional e nos objetivos específicos que se referem ao balanço e igualdade de representatividade das diversas etnias; concomitantemente existia uma necessidade de apresentar o país internacionalmente como uma entidade unida na sua diversidade. Transitar entre o unitarismo e o individualismo étnico representou um desafio constante para o país, especialmente nesse primeiro momento em que as relações interétnicas eram tensas por conta da

guerra e pela experiência da primeira Iugoslávia, cuja instabilidade impossibilitava o funcionamento das instituições públicas.

Olhando mais especificamente para o âmbito internacional, sua descentralização com a instituição da autogestão previa a decisão independente de cooperação cultural-educativa com países estrangeiros e a sua continuação de acordo com suas necessidades. Nessa lógica, somente para tratar de eventos culturais de importância nacional, instituiu-se a Comissão Federal das Relações Culturais para o Estrangeiro, que era responsável pela participação da Iugoslávia na Bienal de São Paulo. O presidente, isto é, o comissário da Comissão era nomeado pelo Conselho Executivo Federal que igualmente definia 15 membros da Comissão, formada por funcionários trabalhando na cultura e por acadêmicos sugeridos pelas 6 repúblicas e 2 regiões autônomas. A Comissão também era financiada, ao contrário das demais atividades culturais no âmbito nacional, pelos fundos federais que não seguiam a lógica da descentralização.

Tudo isso culmina no primeiro encontro do movimento dos “não alinhados” em Belgrado em setembro de 1961. As relações políticas de tal configuração com a América Latina se daria, por exemplo, no fato de que o único participante latino-americano na conferência tenha sido Cuba. O Brasil, enquanto país observador do encontro, recebe da parte da Iugoslávia o embaixador Ivan Vejvoda, figura vinculada à essa visão “global” da nova política exterior iugoslava. Segundo Berić (2008), uma das primeiras funções de Vejvoda era estabelecer relações com os países latino-americanos e, como vimos anteriormente, Vejvoda está no primeiro plano das negociações para a vinda da delegação iugoslava na Bienal de São Paulo.

No que diz respeito à essa configuração político-cultural e os artistas escolhidos para a referida mostra, autores contemporâneos, como Berić (2008) e Doknić (2013), consideravam a política do equilíbrio étnico como a principal preocupação e dificuldade em fazer o país funcionar de modo estável. Mesmo os mais antigos, como Majstorović (1972), constatam que o problema da representação na área de intercâmbio cultural internacional tendia a fortalecer os antagonismos e as rivalidades dentro do país. Os argumentos e contra-argumentos a favor de um artista ou instituição eram analisados dentro da ótica do nacionalismo individualista e do unitarismo coletivista, que deixava margem para o subjetivismo e que também indiretamente se refletia na natureza das decisões adotadas e em seu efeito geral. Essas colocações são essenciais na análise do intercâmbio entre os dois países (Brasil e Iugoslávia), uma vez que permitem entender o contexto mais amplo de tomadas de decisão e da interação entre os representantes culturais nesse período em que tanto o Brasil como a Iugoslávia tentavam se aproximar da região do outro.

É nítido, assim, que a situação singular de um país socialista que não se integrava no bloco soviético, ao mesmo tempo em que, embora dialogasse com o bloco capitalista, não aderiu completamente às suas propostas e buscava um caminho alternativo, representa um espaço privilegiado de estudo. Ainda mais justaposta à reflexão sobre os artistas que participaram da Bienal no período entre 1953 e 1961, momento em que a prospecção industrial e cultural de São Paulo procurava se sobressair no cenário nacional e internacional.

Conclusão

A Iugoslávia não existe mais e com ela ficaram no passado as propostas e projetos artísticos e culturais, porém modificados na atualidade pelos países agora emancipados Eslovênia, Croácia, Bósnia, Sérvia, Macedônia e Montenegro. Uma área nova a ser explorada e recontada à luz dos acontecimentos da época, mas também à luz de sua importância para o momento atual, em que a ideia de internacionalização vem ganhando cada vez mais força e a noção de globalização unilateral demanda uma resistência para olharmos o modernismo de uma outra maneira, como proposto por Huyssen (2014). Prestar atenção às produções artísticas de países considerados “distantes” tornou-se uma necessidade nesse mundo dito globalizado, em que as trocas são cada vez mais velozes.

Em nosso caso, a junção dos temas que formam esta pesquisa – Bienal de São Paulo, Iugoslávia, arte moderna – indica que uma das preocupações de fundo é o debate artístico dos anos 1950. Ele tem como um dos seus pontos principais a reconfiguração de todo o sistema da arte – em aspectos que perpassam tanto a predominância de tendências específicas sobre outras –, quanto uma alteração geográfica, ou geopolítica, dos espaços detentores das tendências internacionais da arte moderna.

A atenção de exposições como as bienais de arte, como a de São Paulo e a de Veneza, no contexto da Guerra Fria foi vital para que esses espaços se transformassem. Um exemplo é o caso da VI Bienal de São Paulo, abordado por Amarante: “Não se pode dizer que a mostra de 1961 tenha sido política, mas [Mário] Pedrosa finalmente conseguiu trazer, pela primeira vez ao Ibirapuera, obras da União Soviética e de outros três países do Leste Europeu: Hungria, Romênia e Bulgária” (1989: 107). Percebe-se que, para a autora, uma abordagem política da exposição se deu na vinda da representação soviética e de alguns países do leste europeu, ou seja, em uma perspectiva que parece tomar em primeiro plano as relações binárias da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética.

Isso difere, por exemplo, de como na época os partidos comunistas da Venezuela e do Brasil atacaram o “embaixador do Tito”, Ivan Veijoda – o mesmo responsável pelas negociações da primeira participação iugoslava na Bienal –, definindo-o como “agente americano” que queria dividir o movimento operário da região (Berić, 2008). Esse caso indica como as relações da Iugoslávia para com a política externa deveria ser mais trabalhada, a fim de esclarecer leituras tendenciosas e possibilitar o diálogo. As exposições da Bienal seriam um bom espaço para isso. Não nos esqueçamos, por fim, que foi o próprio Ciccilo Matarazzo que, durante alguns dias de 1963, recebeu em sua fazenda em Leme, no interior paulista, a visita do marechal Tito, que estava de passagem pelo Brasil (Alambert; Canhête, 2004: 109)¹⁶.

Deste modo, reposicionar a representação iugoslava nas Bienais de São Paulo fornece-nos um espectro mais amplo tanto em termos artísticos quanto em termos político-históricos do momento vivido e do qual a Bienal de São Paulo tinha posição privilegiada. Torna-se, pois, mais evidente que o número reduzido de trabalhos – quinze de oito artistas – não é posto aqui por acaso. Ao invés de propor um discurso de exaltação nacionalista, uma abordagem estilística ou uma reivindicação de esquecimento e reparação para parte da narrativa moderna a fim de torná-la vitoriosa – e devolvê-la ao lugar merecedor da onde nunca deveria ter sido retirado –, optamos pela ideia de adendo moderno, por aquilo que o termo significa de soma, de acréscimo a um contexto já posto e já preenchido de determinados

significados e que, dentro da possibilidade de uma análise detida dos elementos e disputas que lhes são caros, busca explicitar, complementar e, em última instância, atualizar determinada composição historiográfica, museológica e artística.

Referências

- ABRAMO, Rhada. Nasceu num campo de futebol a escola modernista iugoslava. *O Mundo*. Rio de Janeiro, 04 set. 1955.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. Para Galerija Graba Zagreb. São Paulo, 30 mai. 1985. SDC/MAC USP. Carta.
- _____. A história de uma coleção. In: _____ (org.) *Perfil de um acervo*. São Paulo: MAC-USP: Technit, 1988.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, 1990.
- BERIĆ, Gojko. *Zbogom dvadeseto stoljeće. Sjećanja Ive Vejdode*. Zagreb: Profil International, 2008.
- BERKOWITZ, Marc. Iugoslávia. *Revista Leitura*. Rio de Janeiro, set. 1959.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Nota. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1953.
- CELEBOVIĆ, Aleksa. Sala geral. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Catálogo Geral. São Paulo: MAM, 1961, p. 271-273.
- CIGLENEČKI, Marjeta. "...new content will require an appropriate form ..." The Slovene Painter and Graphic Artist France Mihelič (1907 – 1998). *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, set. 2017, p.26-46.
- CORREIO DA MANHÃ. Nota. Rio de Janeiro, 26 set.1953.
- _____. Rio de Janeiro, 16 jan.1955.
- _____. Nota. Rio de Janeiro, 13 jul.1961.
- CORREIO PAULISTANO. Nota. São Paulo, 17set.1959.
- _____. Nota. São Paulo, 23 abr.1961.
- COUTO, Ruy Ribeiro. Para Secretaria do Estado dos Negócios Estrangeiros. Belgrado, 09 mar. 1953. Arquivo Wanda Svevo/SP. Carta.
- O DIA. Nota. Rio de Janeiro, 15 nov. de 1953.
- DIÁRIO CARIOCA. Nota. Rio de Janeiro, 11 Nov. 1953.
- DOKNIĆ, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*, Službeni glasnik, Beograd, 2013, 335 str.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. Nota. São Paulo, 07 out. 1953.
- _____. Nota. São Paulo, 28 jul.1959.
- _____. Nota. São Paulo, 01 nov.1959.
- _____. Nota. São Paulo, 08 set.1961.
- _____. Os iugoslavos figurativos na Bienal. São Paulo, 19 dez.1961.
- FOLHA DA MANHÃ. Nota. São Paulo, 11 set. 1955.
- FOLHA DA NOITE. Serão expostas telas de Vidović. São Paulo, 14 fev. 1953.
- PROFILI, Artur. Para Exmo. Sr. Embaixador Ivan Vejdoda. São Paulo, 05 mar.1954.
- _____. Para Embaixada da Iugoslávia. São Paulo, 11 out. 1955.
- _____. Para Prof. Krsto Hegedušić. São Paulo, 18 out. 1955.
- A GAZETA. Nota. São Paulo, 20 jan.1959.
- O GLOBO. Nota. Rio de Janeiro, 11 out.1953.
- _____. Nota. Rio de Janeiro, 24 jul.1955.
- _____. Nota. Rio de Janeiro, 19 jan.1959.

HEGEDUŠIĆ, Krsto. Para Artur Profili. Belgrado, 01 jan. 1955.

HUYSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. São Paulo: Contraponto, 2014.

JAKOVINA, Tvrtko. Historical success of schizophrenic state: modernisation in Yugoslavia 1945-1974. In: *Socialism and modernity: art, culture and politics 1950-1974*. Zagreb, 2012, p. 7-43.

JORNAL DO BRASIL. Nota. Rio de Janeiro, 01 jul.1959.

JORNAL DO COMERCIO. Nota. Rio de Janeiro, 13 jun.1961.

_____. Nota. Rio de Janeiro, 07 set.1961.

KOLEŠNIK, Ljiljana. Conflicting visions of modernity and the post-war modern art. In: *Socialism and modernity: art, culture and politics 1950 -1974*. Zagreb, 2012, p. 107-179.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Arte e crítica de arte entre o Brasil e a Itália: pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*. Tese de livre-docência – MAC-USP. 2014.

MAJSTOROVIĆ, Stevan. Cultural Policy in Yugoslavia. Paris: UNESCO, 1972.

MARTINS, Vera. Roteiro da Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 set.1961.

MAURÍCIO, Jayme. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 24 jun. 1955.

MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 17 set.1952. Arquivo Wanda Svevo/SP. Carta.

_____. Para Dr. Ruy Ribeiro Couto. São Paulo, 10 mar. 1953. Arquivo Wanda Svevo/SP. Carta.

TRIBUNA DA IMPRENSA. Nota. Rio de Janeiro, 20 ago.1957.

TRIBUNA DE SANTOS. Nota. Santos, 23 ago.1959.

ZANINI, Walter. A Iugoslávia no Brasil. *O Tempo*. São Paulo, 13 dez.1953.

Notas

* Milan Puh é doutor em Educação e mestre em Filologia e Língua Portuguesa, ambas pela Universidade de São Paulo; e mestre em Linguística e graduado em Antropologia e Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade de Zagreb. Coordena o projeto de pesquisa História da Croácia e da imigração croata no Brasil e é organizador dos livros *A Croácia no Brasil: Histórias de uma imigração* (2015), *Croácia no Brasil até 1918: primeira fase de imigração* (2017) e *Croácia no Brasil entre 1918 e 1941: segunda fase de imigração* (2018). É professor de história e língua croata na Sociedade Amigos da Dalmácia e Croatia Sacra Paulistana, ambas em São Paulo. Interessa-se pelos temas de imigração, especialmente eslava no Brasil, Ensino de Línguas, Políticas Linguísticas e História. E-mail: milan.puh1@gmail.com.

** André Pitol é pesquisador na área de artes, mestre em História, Teoria e Crítica de Arte e graduado em Artes Visuais com habilitação em Gravura, ambos pela ECA USP. Desenvolveu extensa pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes com os trabalhos *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013) e *“Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano* (2016). E-mail: pitolpitolpitol@gmail.com. O presente artigo é a extroversão da pesquisa *Um adendo moderno: a representação iugoslava nas Bienais de São Paulo (1953-1961)*, desenvolvida por Milan Puh durante o ano de 2017 junto ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, dentro do Programa Institucional de Pesquisa nos Acervos da USP. Este texto também é fruto da contribuição de André Pitol, principalmente nas discussões sobre história da arte e especialmente a partir de sua atual pesquisa sobre produções artísticas contemporâneas no Leste Europeu.

¹ Longe de serem completamente esquecidas ou negligenciadas, estes trabalhos ocuparam, com maior ou menor intensidade, a construção de algumas importantes propostas curatoriais do MAC USP. Nesse sentido, um objetivo subjacente aqui é o de rever os lugares que essas obras já ocuparam, possibilitando um balanço do quanto elas ainda podem auxiliar a construir outras histórias possíveis, quanto evidenciar lacunas historiográficas que elas podem preencher.

² É possível que uma terceira vertente de ajuda tenha vindo do crítico Mário Pedrosa, que em viagem pela Europa na época, na função de membro da Comissão Artística da Bienal, é enviado por Ciccilo Matarazzo para negociar a participação iugoslava com as devidas autoridades (Matarazzo Sobrinho, 10 mar.1953).

³ Toda a documentação de correspondência e material jornalístico apresentado neste texto foi pesquisada no Arquivo Histórico Wanda Svevo/Bienal de São Paulo.

⁴ Peter Lubarda nasceu em 1907 na região sul de Montenegro, próximo ao mar Adriático. Sua formação inicial como pintor se deu em vários municípios litorâneos, como Herceg Novi, Šibenik, Sinj e Nikšić, até que segue para a Sérvia, onde ingressa na Escola das Artes em Belgrado em 1925 e retorna em 1945 como professor, auxiliando a formar o primeiro quadro de artistas e educadores em artes na Escola de Artes de Cetinje e depois de Herceg Novi. Realiza algumas estadias em Paris (1926 e 1938-1940). Entra em 1961 para a Academia Sérvia de Ciências e Artes, lugar que conserva seu espólio artístico. Em 1997 é fundado o Prêmio Nacional Montenegrino de Artes Visuais Peter Lubarda.

⁵ A exposição a qual o embaixador Vejvoda refere-se é a mostra de gravuras modernas da Iugoslávia, apresentada no Museu de Arte Moderna/SP. Conforme registrado no jornal *O tempo*, de maio de 1953, a exposição “constitui[u]m um introito à delegação desse país na II Bienal”.

⁶ Relacionando à essa imposição da ideia sobre a forma, Lubarda reporta a Zanini as produções de Kandinsky e Mondrian como grandes referências, sendo que a posição de Mondrian na arte de então é sentida por Lubarda também nos diversos outros artistas expostos naquela Bienal.

⁷ Krsto Hegedušić nasceu em Petrinja, região central da Croácia, e cresceu na cidade de Hlebine, região norte e rural do país. Em 1919 vai estudar na Escola Superior de Artes, na capital Zagreb, mudança que o possibilita entrar em contato, por meio da literatura, com o socialismo, ocasião que permite à Hegedušić uma forte politização. Em 1931 organiza a primeira exposição de seus alunos: Generalić (o qual continuará como mestre da escola, depois da morte de Hegedušić) e Mraz, fundando o movimento *Zemlja* (Terra) ligado ao *naif*, movimento que posteriormente recebeu o nome de Escola de Hlebine. Nos anos 1950 dedica-se também às artes gráficas, ilustrações de livros e montagem de cenografias em teatros. É nomeado mestre pela Academia de Ciências e Artes da Iugoslávia e recebe um ateliê/laboratório para trabalhar, o que fez com que iniciasse um caminho rumo ao funcionalismo público, tornando-se conselheiro da Comissão das Relações Culturais para o Estrangeiro.

⁸ Nas correspondências entre a Bienal e a Embaixada da Iugoslávia, é possível ainda encontrar notícias de colecionadores brasileiros interessados na compra de outros trabalhos do pintor (Arturo Profili, 11 out. 1955; Arturo Profili, 18 out. 1955).

⁹ France Mihelič nasceu em 1907 no vilarejo camponês de Virmaše, região eslovena de Carniola Superior. Em 1927, muda-se para Zagreb, a fim de estudar na Academia de Belas Artes. Nos anos 1930, fez parte do grupo *Zemlja*, coordenado por Krsto Hegedušić. Depois de uma temporada na Sérvia, leciona na cidade eslovena de Ptuj, onde entra em contato com a forte tradição folclórica da região, fato que influencia toda a sua obra posterior. Em 1943, muda-se para Ljubljana e acaba fazendo parte da resistência contra as forças nazistas, integrando o grupo de artistas responsáveis pela propaganda da Frente de Libertação Iugoslava e do Partido Comunista Esloveno. Tanto a experiência com a produção da propaganda antinazista, quanto o contato com os horrores da guerra, tiveram impacto no interesse de Mihelič pelo fantasmagórico, uma dos elementos característicos de sua produção. Depois da Guerra, leciona na Academia de Artes de Ljubljana, mesma época em que participa assiduamente de diversas exposições, como a Bienal de Veneza e a Bienal de Artes Gráficas de Liubliana.

¹⁰ Oton Gliha nasceu em 1914 em Črnomelj, cidade na fronteira entre a Eslovênia e a Croácia. Estuda na Academia de Artes de Zagreb, e em 1937 se forma com o mestre Marino Tartaglia – que ajuda a organizar a delegação Iugoslava na Bienal de 1953. Passa a residir na ilha de Krk, oportunidade que entra em contato com a geografia e o cenário paisagístico das ilhas do litoral croata que será a sua inspiração visual posterior. Continua seus estudos em Paris, por meio de bolsa do governo francês, passando por Viena e Munique.

¹¹ Riko Debenjak nasceu em 1908 na região fronteira entre a Eslovênia e a Itália. Tendo a região passado para a Itália sob o governo fascista, prefere permanecer na Eslovênia e trabalhar com o irmão nas ferrovias estatais para depois se mudar para Belgrado, onde realiza a Escola de Artes entre 1930 e 1934. Complementa a formação artística, entre 1934 a 1937, com o mestre Ivan Radović. Após conseguir oficialmente a cidadania Iugoslava, parte em 1938 para Paris para continuar seus estudos, recebendo ajuda do artista e mecenas esloveno Venko Pilon. Nos anos 1940 começa a trabalhar com afrescos, participando inclusive da restauração de diversas obras medievais encontradas nas igrejas do país. O artista fez uma carreira universitária expressiva como professor, e posteriormente pró-reitor, na Universidade de Ljubljana; membro e presidente da Associação de artistas plásticos da Iugoslávia até o seu falecimento em 1987.

¹² Ordan Petlevski nasceu em 1930 em Prilep, na região central da Macedônia e um dos centros culturais do país. Lá, obteve a sua formação e o contato forte com diferentes tradições culturais e religiosas: ortodoxas/muçulmanas e romanas/gregas/eslavas/otomanas. Tenta inicialmente estudar arquitetura na capital Skopje, partindo no ano seguinte para Zagreb, para realizar uma formação artística na então Academia de Artes Aplicadas, a qual termina em 1955. Após esse estágio, realiza entre 1955 e 1960 uma especialização com o mestre Krsto Hegedušić e, durante esse período, faz duas viagens de estudos para Paris, onde se interessa pela abstração informal e também pela ilustração de livros. Assim, já no final da década de 1950, começa a participar da vida cultural da capital croata. Em 1959, participa da 1ª Bienal de Jovens em Paris em 1959, onde conquista um dos principais prêmios. Também participa da Bienal de Veneza em 1964.

¹³ Mladen Srbinović nasceu em 1925 em Gostivar, no norte da Macedônia, em uma família sérvia que se muda para Belgrado em 1930. Forma-se na Academia de Belas Artes de Belgrado em 1951, seguida de uma pós-graduação até 1953, quando é aceito como professor assistente na mesma instituição. Expõe pela primeira vez em 1948, e participa de exposições como membro de grupos como o *Grafički Kolektiv* [Coletivo Gráfico], o *Samostalni* [Individuais] e também auxilia na formação do *Decembarska grupa* [Grupo de dezembro], em uma atuação que vai de 1955 até 1960. Nos anos 1960 começa a produzir mosaicos, além das pinturas e gravuras que integram sua obra. Teve uma carreira acadêmica longa de 40 anos, aposentando-se oficialmente em 1988, quando é chamado para ser membro da Academia Sérvia de Ciências e Artes.

¹⁴ Zoran Petrović nasceu em 1921 em Sakule, na Região Autônoma de Vojvodina, pertencente à Sérvia. Na região em que cresceu, entra em contato com uma multiplicidade de etnias (húngaros, croatas, eslovenos, ucranianos, romenos, ciganos etc.) que lhe dá o estatuto especial que foi transformado em uma autonomia maior política. Participa da guerrilha *partisan* na Segunda Guerra Mundial, entrando na universidade somente com o fim dos conflitos, em 1945, mas sempre ligado à proposta socialista de reconstrução do país. Assim como Sribinović, fez parte do grupo *Samostalni* e *Decembarska grupa*, além de ter sido fundador e um dos principais articuladores das colônias artísticas na Vojvodina nos anos 1950. Teve sua primeira exposição realizada em 1955, que também se deu na interlocução com o trabalho realizado na primeira colônia organizada chamada Ečka. Foi professor da Academia de Artes Visuais em Belgrado.

¹⁵ Embora não tenhamos imagens dos desenhos apresentados por Petlevski, é interessante o modo como o jornal aponta o lirismo as aguadas: “Com o abstracionismo lírico de Petlevsky [sic] ocorre, porém, que ele se torna um dominador de estruturas ao passar do paisagismo ao desenho, em que essas imagens acabam transfiguradas por um rico tratamento, em particular nos extremos de seu acabamento, exasperado em comentários vitais, de rebordos ásperos, ora bordados, ora agressivas cerdas nuas, com pontas e determinações muito ativas. A qualidade desse desenho supera em muito as diluições constantes da tela” (O Estado de São Paulo, 19 de dez. de 1961). Arquivo Histórico Wanda Svevo/SP.

¹⁶ Contrariamente à imagem que Vojvodina passou, a conservadora comunidade italiana responde ao acontecimento da fazenda questionando a “italianidade” e o “catolicismo” de Ciccilo, por ter aceito contato com um “ditador comunista”. Outras instâncias defenderam o presidente da Bienal, argumentando que como cidadão brasileiro poderia se comportar como quisesse em relação ao presidente iugoslavo (Alambert; Canhête, 2004: 109).

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em julho de 2018.