

Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Arte
Maryella Gonçalves Sobrinho

**TRILHAS DA MODERNIDADE:
UMA EXPOSIÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO NA
COLEÇÃO DO BANCO CENTRAL**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE (PPG – ARTE) – UnB
TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

BRASÍLIA
2014

Universidade de Brasília
Programa de Pós-Graduação em Arte
Maryella Gonçalves Sobrinho

**TRILHAS DA MODERNIDADE:
UMA EXPOSIÇÃO DO MODERNISMO BRASILEIRO NA
COLEÇÃO DO BANCO CENTRAL**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arte na Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília, sob a orientação da professora doutora Elisa de Souza Martinez.

BRASÍLIA

2014

À mamãe e à minha irmã pelo apoio incondicional.
Ao papai, que não está aqui para ver esta conquista.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que permitiu a realização deste trabalho, mesmo nas situações mais adversas.

À minha orientadora e mestre, Elisa de Souza Martinez, que me mostrou um caminho quando eu ainda não sabia que existia um para seguir.

Aos meus companheiros de pesquisa, Fabixa, Paulo e Fran, com quem compartilhei momentos de dúvidas e descobertas.

À Alice e Suzzana, pela paciência e preocupação.

À equipe do Banco Central pelo apoio e pelo fornecimento de material de pesquisa sobre a coleção de obras da instituição.

À Capes, pelo auxílio financeiro.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a interpretação da obra de arte em seu contexto de exposição. Aqui lidamos com três contextos: a coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil (BC), a galeria de arte do BC e uma exposição que aborda o modernismo brasileiro. Como ponto de partida realizamos um breve histórico das formas de montagem de obras nos salões e nas exposições universais do século XIX na França e no Brasil até a concepção “cubo branco” e sua desejável neutralidade. Realizamos nossa análise desenvolvendo os conceitos de estrutura e texto para propor um método de análise de exposições. Também realizamos um histórico da formação da coleção de arte do BC e das mostras realizadas pela instituição. A análise concentra-se no estudo de *Trilhas da modernidade*, ocorrida em 2011, que apresentou uma visão da modernidade e do modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Exposição. Contexto. Coleção. Modernidade. Modernismo brasileiro.

ABSTRACT

This paper presents a reflection on the interpretation of the artwork in context of exposure. Here, we deal with three contexts: a collection of artworks from the Central Bank of Brazil (CBB), the art gallery of BC and an exhibition that addresses the Brazilian modernism. As a starting point, we conducted a brief history of ways of assembling works in salons and universal exhibitions of the nineteenth century in France and Brazil, to design "white cube" and its desirable neutrality. We conduct our analysis by developing the concepts of structure and text, to propose a method of analysis of exposure. We also carry out a history of the formation of the art collection of BC and exhibitions held by the institution. The analysis focuses on the study of *Modernity trails*, occurred in 2011, which presented a vision of modernity and Brazilian modernism.

Keywords: Exhibition. Context. Collection. Modernity. Brazilian modernism.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|--|----|
| Figura 1 | <i>Showing a real vernissage</i> , Salon de Paris. B. Perat. Litografia. 1866. Fonte: http://commons.wikimedia.org | 25 |
| Figura 2 | <i>The salon of 1787</i> . Piero Martini. Água-forte. 390 mm x 530 mm. 1787. Paris, Biblioteca Nacional..... | 25 |
| Figura 3 | <i>Salão de 1824</i> . Jean Pierre Marie Jazet. Água tinta. 61,5 x 91,2 cm. 1827. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes..... | 26 |
| Figura 4 | <i>Artists about to examine a painting in competition</i> . Da série <i>Le public du salon</i> . Honoré Daumier. Litografia. 214 mm x 250 mm. 1852. Paris, Biblioteca Nacional..... | 27 |
| Figura 5 | <i>Se posant en connaisseurs</i> . Da série <i>Le public du salon</i> . Honoré Daumier. Litografia. 214 mm x 248 mm. 1852?. Paris, Biblioteca Nacional..... | 28 |
| Figura 6 | <i>Au salon</i> . Honoré Daumier. Litografia. 199 mm x 219 mm. 1866 New York, Metropolitan Museum of Art..... | 28 |
| Figura 7 | <i>Exposition de 89</i> . Honoré Daumier. Litografia. 265 mm x 219 mm. 1859. New York, Metropolitan Museum of Art..... | 29 |
| Figura 8 | <i>The artist whose painting has been rejected by the jury</i> . Da série <i>Exposition de 89</i> . Honoré Daumier. Litografia. 259 mm x 218 mm. 1859. New York, Metropolitan Museum of Art..... | 30 |
| Figura 9 | <i>Exposição Universal de Paris. L'illustration</i> . n. 1.272. 1867. S. 21 fl. Disponível em: < www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php > | 32 |
| Figura 10 | <i>L' exposition universelle</i> . Daumier. Litografia. 245 mm x 186 mm. 1855. New York, Metropolitan Museum of Art..... | 32 |
| Figura 11 | O "vernissage" da XXXIII Exposição Geral – sua inauguração oficial hoje. O <i>Jornal</i> , Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 3. Disponível em: < www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=BELAS-ARTES >..... | 35 |
| Figura 12 | <i>Uma sala da XII Exposição Geral de Belas-Artes</i> . <i>Gazeta de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 26 out. 1894, p. 1. Disponível em: < www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=BELAS-ARTES >..... | 36 |
| Figura 13 | <i>Aspargos</i> . Edouard Manet. Óleo sobre tela. 169 x 219 cm. 1880. Paris, Museu d'Orsay..... | 40 |
| Figura 14 | <i>Respingos e estaca</i> . Richard Serra. Instalação no Armazém Castelli, New York. 1968. Foto de Peter Moore..... | 43 |
| Figura 15 | Museu de Arte de Brasília. Exterior. Disponível em: < www.casadacultura.unb >..... | 65 |
| Figura 16 | Museu de Arte de Brasília. Sinalização. Disponível em: < www.casadacultura.unb >..... | 65 |
| Figura 17 | Museu de Arte de Brasília. Abaixo dos Pilotis. Disponível em: < www.casadacultura.unb >..... | 65 |
| Figura 18 | Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista I. Disponível em: < ://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html >..... | 67 |
| Figura 19 | Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista II. Disponível em: < ://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html >..... | 68 |
| Figura 20 | Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista III. Disponível em: < ://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html >..... | 68 |
| Figura 21 | Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. | |

| | | |
|-----------|---|----|
| | Vista IV. Disponível em: <://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>..... | 68 |
| Figura 22 | Foto do MAB após início das reformas. Exterior do prédio. Disponível em: <://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>..... | 69 |
| Figura 23 | Foto do exterior da sede do Banco Central. A galeria de arte aparece destacada nesta imagem dentro do retângulo azul. Disponível em: <www.bcb.gov.br>..... | 70 |
| Figura 24 | Entrada da galeria de arte, saindo do corredor dos elevadores. Arquivo pessoal..... | 76 |
| Figura 25 | <i>Momento elipsoidal</i> . Mary Vieira. Escultura em alumínio. 200 x 52 x 52 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil. Vista I. Arquivo pessoal..... | 77 |
| Figura 26 | <i>Momento elipsoidal</i> . Mary Vieira. Escultura em alumínio. 200 x 52 x 52 cm. Sem data. Brasília: Coleção Banco Central do Brasil. Vista II. Arquivo pessoal..... | 77 |
| Figura 27 | Detalhe I da planta baixa da exposição e da recepção da galeria de arte. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 78 |
| Figura 28 | Planta baixa da exposição <i>Trilhas da modernidade</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 79 |
| Figura 29 | Vista frontal do painel de apresentação de <i>Trilhas da modernidade</i> . Foto de Suzzana Magalhães..... | 80 |
| Figura 30 | Vista lateral da entrada de <i>Trilhas da modernidade</i> – parede das biografias. Vista I. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 81 |
| Figura 31 | Vista lateral da entrada de <i>Trilhas da modernidade</i> – parede das biografias. Vista II. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 81 |
| Figura 32 | Detalhe II da planta baixa: entrando na exposição. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 82 |
| Figura 33 | Detalhe III da planta baixa: circulando na exposição, de <i>Consolidação</i> em direção a <i>Trilhas urbanas</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 83 |
| Figura 34 | Detalhe IV da planta baixa: circulando na exposição, de <i>Trilhas urbanas</i> em direção à <i>Abstração</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 83 |
| Figura 35 | Vista I da galeria, onde podemos ver algumas das obras expostas no núcleo <i>Trilhas de consolidação da modernidade</i> . Foto de Suzzana Magalhães..... | 84 |
| Figura 36 | Vista II da galeria, de onde podemos ver algumas obras de Aldo Bonadei..... | 84 |
| Figura 37 | Vista III da exposição. Foto de Suzzana Magalhães..... | 85 |
| Figura 38 | Vista IV da exposição. Foto de Suzzana Magalhães..... | 85 |
| Figura 39 | Vista V da exposição. Foto de Suzzana Magalhães..... | 86 |
| Figura 40 | Capa do <i>folder</i> de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 87 |
| Figura 41 | Página 2 do <i>folder</i> de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 88 |
| Figura 42 | Página 3 do <i>folder</i> de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 88 |
| Figura 43 | Página 4 do <i>folder</i> de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 89 |
| Figura 44 | Página 6 do <i>folder</i> de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 89 |
| Figura 45 | Capa do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 90 |
| Figura 46 | Página 2 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central | |

| | | |
|-----------|---|-----|
| | do Brasil..... | 90 |
| Figura 47 | Página 3 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 90 |
| Figura 48 | Página 4 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 90 |
| Figura 49 | Página 5 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 91 |
| Figura 50 | Página 6 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 91 |
| Figura 51 | Página 7 do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 91 |
| Figura 52 | Página final do <i>folder Roteiro do olhar</i> . Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 91 |
| Figura 53 | Detalhe VIII da planta baixa, no espaço de apresentação da exposição. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 94 |
| Figura 54 | <i>Retrato de moço</i> . Alfredo Volpi. Óleo sobre cartão. 33 x 22 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 95 |
| Figura 55 | <i>A leitura</i> . Aldo Bonadei. Óleo sobre tela. 73,5 x 54 cm. 1950. Brasília: Coleção Banco Central do Brasil..... | 95 |
| Figura 56 | <i>Igreja</i> . Aldo Bonadei. Óleo sobre tela. 73,5 x 54,5 cm. 1955. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 96 |
| Figura 57 | Detalhe IX da planta baixa, com vista para <i>Consolidação</i> | 97 |
| Figura 58 | <i>Três figuras</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 98 |
| Figura 59 | <i>Duas figuras</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 98 |
| Figura 60 | <i>Briga</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 98 |
| Figura 61 | Detalhe x da planta baixa, com vista para as obras de Graciano. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 99 |
| Figura 62 | <i>Figura sentada de perfil</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 99 |
| Figura 63 | <i>Mulher sentada</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 99 |
| Figura 64 | <i>Mulher sentada num sofá</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 99 |
| Figura 65 | <i>Homem sentado I</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 99 |
| Figura 66 | <i>Figura sentada I</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil. | 100 |
| Figura 67 | <i>Figura em pé</i> . Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 100 |
| Figura 68 | <i>Retrato de Tarsila</i> . Clóvis Graciano. Óleo sobre tela. 64,5 x 50 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 100 |
| Figura 69 | <i>Camponês</i> . Clóvis Graciano. Óleo sobre tela. 65 x 54 cm. 1949. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 101 |
| Figura 70 | Detalhe XI, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil | 101 |
| Figura 71 | <i>O amanhecer</i> . Alfredo Volpi. Óleo sobre tela. 94 x 194 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 102 |
| Figura 72 | <i>Arcos e bandeira</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre papel. 33,5 x 24,5 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 103 |
| Figura 73 | <i>Barco</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre cartão. 24 x 34 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 103 |
| Figura 74 | <i>Composição com uma bandeirinha</i> . Alfredo Volpi. Litografia. 40 x 60 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 104 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 75 | <i>Composição abstrata</i> . Alfredo Volpi. Litografia. 41 x 61 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 104 |
| Figura 76 | Detalhe XII, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil | 105 |
| Figura 77 | <i>Festa junina</i> . Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 35 x 53 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 105 |
| Figura 78 | <i>Festa caipira</i> . Fúlvio Pennacchi. Encáustica sobre cimento. 35 x 49 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 105 |
| Figura 79 | Detalhe XIII, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil | 107 |
| Figura 80 | <i>Mulheres</i> . Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 53 x 35 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 108 |
| Figura 81 | <i>Realejo</i> . Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 54 x 39 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 108 |
| Figura 82 | <i>Violeiro</i> . Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 53 x 38 cm 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 108 |
| Figura 83 | Detalhe XIV, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil | 109 |
| Figura 84 | <i>Sem título</i> . Antônio Augusto Marx. Óleo sobre tela. 61 x 61 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 109 |
| Figura 85 | <i>Ônibus com figuras</i> . Francisco Cuoco. Óleo sobre tela. 54 x 70 cm. Data ilegível. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 109 |
| Figura 86 | <i>Sem título</i> . Alice Brill. Acrílica sobre tela. 105 x 66 cm. 1983. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 110 |
| Figura 87 | <i>Fachada em azul/verde</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 105 x 72 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 111 |
| Figura 88 | <i>Fachada</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre cartão sobre tela. 32 x 24 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 111 |
| Figura 89 | <i>Cidade</i> . Aldo Bonadei. Xilogravura. 51 x 37 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 112 |
| Figura 90 | <i>Natureza morta</i> . Aldo Bonadei. Xilogravura. 30 x 41 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 112 |
| Figura 91 | Detalhe XV da planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil..... | 113 |
| Figura 92 | <i>Bandeiras e mastros</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 68 x 103 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 114 |
| Figura 93 | <i>Velas</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 72 x 105 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 114 |
| Figura 94 | <i>Bandeira do Brasil</i> . Alfredo Volpi. Óleo sobre tela. 336 x 280 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 114 |
| Figura 95 | <i>Árvore</i> . Aldo Bonadei. Xilogravura. 50 x 36 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil | 115 |
| Figura 96 | <i>Flor</i> . Aldo Bonadei. Xilogravura. 50 x 36 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 115 |
| Figura 97 | <i>Madrugada</i> . Gregório Gruber. Óleo sobre tela. 79 x 100 cm. 2001. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 115 |
| Figura 98 | <i>Morro de Ubatuba</i> . Aldo Bonadei. Óleo sobre tela. 60 x 76 cm. 1964. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 116 |
| Figura 99 | <i>Fachada com oval</i> . Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 75 x 49 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil..... | 116 |

LISTA DE SIGLAS

Aiba – Academia Imperial de Belas-Artes

BB – Banco do Brasil

BC – Banco Central do Brasil
MAB – Museu de Arte de Brasília
MGHN – Museu Nacional Honestino Guimarães

Secre – Secretaria Executiva

Sumoc – Superintendência da Moeda e do Crédito

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 ESPAÇOS EXPOSITIVOS E EXPOSIÇÕES DE ARTE | 20 |
| 1.1 Problematizando exposições de arte: concepção e delimitação do nosso objeto de estudo..... | 20 |
| 1.2 A relação entre a pintura moderna e as exposições de arte: um breve histórico..... | 23 |
| 1.2.1 Os salões parisienses e as exposições universais | 23 |
| 1.2.1.1 Os salões e as exposições de arte moderna no Brasil: alguns casos em fins do século XIX até a primeira década do século XX | 34 |
| 1.2.2 A concepção de espaço da pintura moderna e sua relação com as exposições de arte | 38 |
| 1.3 O cubo branco, a neutralidade ideal e contextos não neutros | 41 |
| 1.4 A exposição de arte compreendida como <i>estrutura</i> e como <i>texto</i> | 45 |
| 1.4.1 Definindo <i>estrutura</i> : por que relacioná-la a uma exposição de arte? | 45 |
| 1.4.2 A definição de <i>texto</i> e sua relevância para nossa abordagem sobre exposições..... | 49 |
| 1.5 Delimitando nosso objeto de estudo: os contextos | 51 |
| 2 O CONTEXTO – COLEÇÃO DE OBRAS DE ARTE DO BANCO CENTRAL DO BRASIL: A ORIGEM DAS OBRAS EXPOSTAS EM TRILHAS | 53 |
| 2.1 A constituição de coleções de arte: por que colecionar? | 53 |
| 2.2 A formação da coleção de arte do Banco Central do Brasil..... | 55 |
| 2.2.1 A função institucional do Banco Central do Brasil..... | 55 |
| 2.2.2 O processo de constituição da coleção..... | 56 |
| 2.2.2.1 A comissão técnica de 1992 e a comissão técnica de 2012: classificação da coleção de arte..... | 58 |
| 2.2.2.2 A coleção do Banco Central e outras coleções de arte em Brasília: como as instituições apresentam suas obras?..... | 62 |
| 2.3 Exposições e visibilidade da coleção de arte do Banco Central do Brasil..... | 70 |
| 3 TRILHAS DA MODERNIDADE NA COLEÇÃO DO BANCO CENTRAL..... | 74 |

| | |
|--|------------|
| 3.1 A exposição e o método de análise..... | 74 |
| 3.1.1 Um percurso pelas <i>Trilhas</i> : descrição espacial e documentação fotográfica..... | 76 |
| 3.1.2 Elementos da exposição: <i>folders</i> , catálogo e texto de apresentação..... | 86 |
| 3.2 A história da arte brasileira abordada em <i>Trilhas</i> : grupos temáticos..... | 93 |
| 3.2.1 <i>Trilhas de consolidação da modernidade</i> | 93 |
| 3.2.2 Trilhas urbanas – a cidade e a modernidade..... | 106 |
| 3.2.3 Trilhas para a <i>abstração</i> | 112 |
| 3.2.4 Obras presentes e ausentes em <i>Trilhas</i> | 115 |
| 3.2.5 Abordagens complementares | 117 |
| 3.3 Modernidade e modernismos brasileiros: retomando alguns conceitos.. | 118 |
| 3.4 A história da arte brasileira segundo o Banco Central do Brasil..... | 124 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 129 |
| REFERÊNCIAS..... | 133 |
| OBRAS CONSULTADAS | 136 |

INTRODUÇÃO

Neste trabalho apresentamos as reflexões realizadas durante a pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Arte, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte. A partir de 2011 desenvolvemos o projeto *A coleção de obras de arte do Banco Central: suas exposições e a obra de arte no contexto de exposição*, objetivando pesquisar as exposições ocorridas na Galeria do Banco Central, concebidas com base nesta coleção de arte. O ponto de partida foi o estudo da constituição da coleção para questionarmos em que medida as obras de arte a ela pertencentes seriam pertinentes para uma reflexão acerca da história da arte brasileira. Ao buscarmos um objeto ainda mais específico, optamos por trabalhar com as obras contextualizadas nas exposições organizadas pelo Banco Central. Mas antes de dar prosseguimento à descrição da trajetória de pesquisa traçada até então, cabe apresentar ao leitor os questionamentos que nos levaram a conceber este projeto.

Nos anos de 2008 a 2010 participei com do Programa de Iniciação Científica, com orientação da professora doutora Elisa de Souza Martinez. No primeiro ano de pesquisa desenvolvemos uma análise das características formais de uma pintura do artista José Ferraz de Almeida Júnior, *Paisagem rústica com ponte e casas*, e concluímos que esta análise foi direcionada pelo contexto em que se encontrava: uma exposição de paisagens, *A natureza das coisas*, realizada no Museu de Arte de São Paulo em 2008. Ao concluir este trabalho, percebemos uma exigência: era necessário trabalhar com um objeto com o qual tivéssemos proximidade. Com este projeto tivemos a oportunidade de ver a pintura analisada ao vivo, naquele local específico, somente uma vez. Esse fato nos fez decidir trabalhar com obras com as quais pudéssemos ter o maior contato possível, mais intimidade. Essa proximidade passou a ser essencial devido a um determinado tipo de abordagem, baseado na descrição e no reconhecimento de todas as características pertencentes e atribuídas a este objeto. Ora, isso somente pode ser feito com verdade quando estamos em constante contato com o objeto a ser analisado. É a partir do contato com o objeto de pesquisa que realizamos todo o processo de descrição, para reconhecemos suas peculiaridades, e assim desenvolver uma análise.

Então, no ano seguinte trabalhamos com a coleção de obras de arte do Palácio Itamaraty, em Brasília, para estudar a inserção da pintura de paisagem em uma coleção pública, pois a paisagem ainda se mostrava um ponto de interesse de estudo. Além disso, o acesso a esta coleção poderia ser frequente, possibilitando a necessária intimidade com as obras. Como método, analisamos o processo de formação da coleção, o caráter institucional do contexto expositivo e como as obras expostas no Palácio Itamaraty seriam importantes para uma abordagem da história da arte brasileira.

A relevância das paisagens eleitas para análise foi discutida tendo por base a descrição de suas respectivas características de forma e conteúdo, consideradas inseparáveis no desenvolvimento de nossa pesquisa. Somado a isso, buscamos na história da arte brasileira referências sobre a pesquisa e a produção desenvolvidas pelos autores das obras selecionadas. Na finalização da pesquisa,¹ consideramos que a interpretação das obras analisadas teve relação com o contexto expositivo e com os valores agregados ao discurso institucional. A exposição de obras de arte representativas da paisagem brasileira em fins do século XIX mostra-se como uma estratégia em um local cuja função principal é transmitir uma noção do que é o Brasil, por meio da representação da fauna e floras típicas brasileiras.

Durante esses dois anos de trabalho percebemos que determinadas questões permearam todo o processo investigativo. Conforme as referências foram sendo construídas, percebemos que o contexto de apresentação da obra de arte, seja ele qual for, pode interferir, direcionar e até mesmo determinar a geração de possibilidades de sua interpretação. Em um dos encontros de orientação, realizado quando ainda era bolsista Pró-Iniciação Científica, minha orientadora lançou a seguinte questão: existe um espaço ideal para a exposição da obra de arte? Felizmente não tive de responder prontamente a tal questionamento...

¹ No edital 2008/2009 foi aprovado o plano de trabalho *Natureza e paisagem: o Brasil exótico e a capital moderna*; e no edital 2009-2010, *Paisagem brasileira na coleção do Palácio Itamaraty em Brasília*. Os dois trabalhos estiveram vinculados ao projeto de pesquisa *Tipologias expográficas e narrativas excêntricas da história da arte*, desenvolvido pela professora PhD Elisa de Souza Martinez. Produzimos dois artigos, apresentados em três congressos de Iniciação Científica e no encontro da Anpap, respectivamente.

Paralelamente à realização da pesquisa na Iniciação Científica, tive a oportunidade de trabalhar em um programa educativo produzido para uma exposição ocorrida na Galeria de Arte do Banco Central do Brasil – *Portinari em obras* –, realizada de 2009 a 2010. Durante nove meses realizei com outros mediadores um trabalho educativo a respeito da obra do artista Cândido Portinari. A partir de então me aproximei aos poucos da coleção de obras de arte do Banco Central, que até então desconhecia. Ao fim desse trabalho fui convidada a trabalhar no setor de administração do Museu de Valores, também responsável pela gestão do acervo de obras. Passei a ter maior familiaridade com a coleção em razão das constantes visitas à reserva técnica e da participação na concepção e na produção de mais uma mostra, que substituiria a de Portinari. Meses depois, *Trilhas da modernidade na coleção do Banco Central* seria inaugurada na galeria de arte.

Dentre minhas atividades no Banco Central observei a seleção das obras expostas em *Trilhas*, acompanhei a confecção do material gráfico relativo à exposição, trabalhei no sistema de cadastramento das obras, visitei a reserva técnica e tive acesso a vários processos e documentos referentes à coleção de arte do Banco Central. Não permaneci na equipe administrativa, porém a intimidade com esse acervo provocou a vontade de realizar uma pesquisa mais aprofundada. Nesse período surgiram algumas inquietações...

As obras da coleção poderiam ser vistas de duas maneiras – quando guardadas na reserva técnica e quando expostas na galeria da arte. Mais uma vez o contexto direcionou minha experiência com as obras desta coleção de arte. Além disso, somente um número reduzido de pessoas tem acesso à reserva técnica, pois ela é restrita a funcionários da instituição. O público em geral só pode apreciar a coleção nas exposições. Neste caso, as obras pertencentes ao Banco Central existem para o público apenas quando expostas; a obra ganha visibilidade e existência quando é retirada de um local escondido e passa a ser exibida. Tais inquietações e experiências, somadas àquelas adquiridas nos dois anos de Iniciação Científica, foram o ponto de partida para a realização do projeto de mestrado.

Este breve relato apresenta o percurso que nos levou a propor esta pesquisa, cujo desenvolvimento está aqui apresentado em três capítulos.

No capítulo 1, Espaços expositivos e exposições de arte, relacionamos a história das exposições de arte à pintura moderna por meio de alguns apontamentos a fatos que consideramos importantes. Dentre esses fatos citamos os salões parisienses do século XIX, as exposições universais e algumas mostras realizadas pelos pintores impressionistas Gustave Courbet e Edouard Manet. Também consideramos os salões de arte ocorridos no Brasil no final do século XIX e início do século XX, estabelecendo um quadro comparativo entre a França e o Brasil. Neste trecho procuramos compreender a importância e o impacto da realização desses eventos no cenário artístico brasileiro.

Também chamamos a atenção para o ideal do “cubo branco”, refletindo sobre a possível neutralidade desta maneira de expor obras de arte: é possível desvincular as obras de arte do seu contexto de exibição? Assim, vemos que, na verdade, não existe contexto neutro ao relacionarmos modos de exibição com instituições da arte. Para desenvolver esta reflexão, os autores que serviram como referência foram principalmente Brian O’Doherty e Douglas Crimp. Mas ainda é importante citar o posicionamento de Sonia del Castillo, mesmo que seu olhar sobre as exposições de arte seja questionado neste texto. Como nesta pesquisa desenvolvemos um estudo sobre a coleção de arte do Banco Central e suas exposições, julgamos necessário compreender como a especificidade do local de realização das exposições produzidas pelo Banco Central é importante para a interpretação das obras de arte expostas, questão aprofundada nos capítulos seguintes.

Ainda no capítulo 1 apresentamos a abordagem que guiou nossa análise: a exposição de arte vista como *estrutura* e como *texto*, delimitando também nosso objeto de estudo. Para melhor justificar a opção por esta perspectiva teórica, propomos definições desenvolvidas com base em Umberto Eco, José Luiz Fiorin, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin. É importante citar que contamos com o auxílio essencial de dois dicionários, de semiótica e de linguística, na tentativa de evitar equívocos de conceituações. Tendo como referência os

autores citados, discutimos os conceitos essenciais para o desenvolvimento de nossa pesquisa: *estrutura* e *texto*, relacionando-os com exposições de arte. *Contexto* é outro conceito importante, ele é o conjunto de circunstâncias temporais e espaciais que envolvem os eventos aqui estudados – as exposições de arte; e o conjunto de textos. Em seguida definimos os três contextos envolvidos nesta pesquisa e procuramos abordá-los no capítulo seguinte.

Um dos contextos é a coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil, estudada no segundo capítulo. Iniciamos com uma discussão a respeito do ato de colecionar, citando algumas motivações que podem levar à constituição de uma coleção de arte. A partir daí citamos algumas coleções públicas de arte existentes na cidade, com destaque para a coleção do Museu de Arte de Brasília, o MAB. O MAB destaca-se pelo fato de ser um museu detentor de uma coleção de arte brasileira, assim como o Banco Central, que, apesar de não ser um museu, desenvolve algumas atividades inerentes a esse tipo de instituição. O Banco Central expõe sua coleção em sua galeria de arte (outro contexto), enquanto o MAB está fechado, deixando de produzir e abrigar exposições em suas instalações físicas.

Não ignoramos o fato de o acervo do MAB estar abrigado e exposto periodicamente no Museu Honestino Guimarães (também chamado de Museu da República ou Museu Nacional), integrante do Conjunto Cultural da República, inaugurado em 2006 na Esplanada dos Ministérios em Brasília. Ao estabelecer um paralelo entre MAB e Banco Central, questionamos: qual a importância das mostras de arte realizadas pelo Banco Central para a cena cultural de Brasília?

Discorreremos também sobre o processo de constituição da coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil, lembrando que para isso tivemos acesso a documentos cedidos pela equipe de gestão da coleção para complementar informações e construir um panorama da história dessa coleção. Recorreremos às definições propostas por Maria Cecília Lourenço sobre acervo e coleção, buscando caracterizar esse conjunto de obras. Como nomeá-lo: acervo ou coleção? Para chegar a uma conclusão descrevemos o processo de

reformulação da coleção realizada por uma equipe denominada comissão técnica de 1992, que avaliou e definiu o destino de muitas obras. Além da reorganização do acervo, esta comissão sugeriu ao Banco Central uma série de medidas de divulgação de seu patrimônio, como a realização de exposições temporárias, cuja sequência é descrita na finalização desta parte do trabalho. Recentemente, outra comissão técnica foi constituída para avaliar e organizar as obras, que tiveram novos destinos. Embora essa Comissão tenha sido finalizada recentemente, em 2012, concentramos nossa atenção na exposição *Trilhas da modernidade no Banco Central*, concebida com base na classificação anterior a 2012.

No capítulo 3 apresentamos nosso estudo de caso – uma exposição temporária ocorrida na galeria de arte do Banco Central, realizada a partir da disponibilidade de obras da coleção de arte da instituição. Por meio da análise de *Trilhas da modernidade no Banco Central* buscamos compreender como a contextualização das obras do acervo nessa mostra contribui para a construção de discursos e reflexões sobre a historiografia da arte brasileira. Aqui descrevemos um percurso pela mostra, apresentando uma documentação fotográfica com o objetivo de proporcionar ao leitor o maior número de detalhes sobre tal exposição, caso ele não a tenha visitado quando ainda estava aberta. Identificamos todos os elementos que constituem essa estrutura: além da configuração espacial, consideramos também *folders*, catálogos e textos de apoio como elementos constituintes da exposição. Dedicamo-nos a descrever e a nos confrontar com as obras expostas, sempre considerando a relação de cada uma com o espaço expositivo e com seus elementos constituintes – isso sem perder de vista alguns questionamentos.

O Banco Central pretende apresentar com essa mostra uma visão sobre o modernismo brasileiro? Se sim, como o faz? Seria essa uma nova visão ou apenas estaria repetindo uma fala já consolidada? Além disso, qual a pertinência da visão do Banco Central sobre a história da arte brasileira, uma vez que essa instituição tradicionalmente não faz parte do cenário das instituições artísticas?

1 ESPAÇOS EXPOSITIVOS E EXPOSIÇÕES DE ARTE

Nosso século teve uma vocação especial para investigar as coisas dentro de seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si.

Thomas McEvilley
Nova York, 1986
(in O'DOHERTY, 2002)

1.1 Problematizando exposições de arte: concepção e delimitação do nosso objeto de estudo

Existem lugares e modos variados de apresentar obras de arte, como praças públicas, igrejas, casas, exposições em museus e galerias, etc. No interior de muitas residências, principalmente nas de colecionadores de arte, imaginamos que seja possível encontrar suas aquisições compondo a decoração. No caso de espaços culturais, museus e galerias de arte, são realizadas exposições de arte periodicamente, produzidas a partir de um acervo já existente ou por meio de editais culturais, que visam propor uma ação educativa, divulgar e comercializar a obra dos artistas expositores.

Em cada um desses lugares a obra exposta pode ser interpretada de diferentes formas. Podemos considerar a historicidade que carrega: sua localização geográfica e período de produção, sua localização na trajetória do artista que a produziu, sendo estes alguns dos fatores que a acompanham quando ela passa a ser exposta. Outra forma de interpretá-la é considerar sua localização em um determinado espaço e tempo, estando articulada a outras obras, de forma que seja construída e transmitida uma mensagem não necessariamente vinculada a sua historicidade (MARTINEZ, 2011a, p. 11). “Se a interpretação é contextual” (MARTINEZ, 2011b, p. 214), cabe então considerar o contexto em que são exibidas.

Todos os exemplos citados anteriormente se configuram como um contexto específico, um conjunto de circunstâncias temporais e espaciais que acompanham um evento onde podemos ter contato com obras de arte. Embora

reconheçamos que existem inúmeras maneiras e espaços físicos passíveis de apresentação de obras, optamos por abordar somente *exposições de arte*.

O motivo desta opção é a maneira como compreendemos as exposições de arte, sendo “o meio pelo qual a maior parte da arte se torna conhecida”, o “veículo primário de produção e disseminação de conhecimento hoje” e o lugar onde “objetos e textos são sempre montados de acordo com um esquema arbitrário destinado a construir um significado” (GREEMBERG; FERGUSON; NAIRNE, 1999, p. 1-2). Tais afirmativas a respeito do papel desempenhado pelas mostras representam e sintetizam uma série de reflexões desenvolvidas por outros pesquisadores desse objeto que, embora se refiram a exposições internacionais realizadas em décadas passadas, se mostram pertinentes para este trabalho. Se a palavra “exposição” se refere ao ato de mostrar publicamente algo, colocar à mostra obras ou produtos, e ainda apresentar ideias ou fatos, dando a conhecer o assunto que se propõe a desenvolver, partimos do princípio de que a exposição de arte é um meio de apresentação de obras e ideias sobre arte, e que a realização de tais eventos pode contribuir para reflexões e abordagens da história da arte.

Entretanto, somente definições são insuficientes para desenvolver um pensamento sobre esse objeto, e por isso procuramos ir além da definição de exposição de arte e dos papéis por ela desempenhados. Interessa-nos compreender *como* ela possibilita a construção de conhecimentos, significados e valores sobre a arte. Além de ser a prática de expor, apresentando obras de arte em diferentes espaços e a públicos diversos, é também uma maneira de apresentar determinadas visões, pessoais ou institucionais, da história da arte por meio da construção de significados. Mas de que maneira as exposições de arte cumprem esse papel? Quais as estratégias utilizadas para a transmissão de valores relativos a um conjunto de obras de arte? De que forma podemos estudar as exposições de arte? Existe um método que permita analisá-las?

Como afirmamos, dentre os contextos onde podemos encontrar e interpretar obras de arte estão as exposições. Aqui optamos por analisar uma exposição

específica, *Trilhas da modernidade no Banco Central*,² inaugurada em 2010 na galeria de arte do Banco Central tomando por base a coleção desta mesma instituição. Então, como analisar uma exposição que relaciona ao mesmo tempo o modernismo brasileiro, uma coleção de arte e uma instituição financeira? Percebemos que para aprofundar nossa reflexão acerca desse objeto necessitávamos relacionar os três contextos envolvidos: uma exposição de arte que aborda o modernismo brasileiro, a galeria de arte pertencente a uma instituição financeira e a coleção pública de obras de arte que disponibiliza obras expostas periodicamente.

Tendo em vista esses contextos e os questionamentos mencionados como ponto de partida, desenvolvemos uma reflexão que articulou diversos aspectos: a história da pintura moderna, sua veiculação e a maneira de pensar o espaço construído em uma exposição de arte. Começamos com a apresentação de um rápido retrospecto, relacionando maneiras de expor – com os salões parisienses ocorridos a partir de meados do século XVIII, conforme propõem Ward (1999), Feist (2006) e Del Castillo (2008) – com a história da pintura moderna. Em seguida, propomos um paralelo com as maneiras de expor no Brasil, com foco nos salões de arte e nas exposições de arte moderna realizados do fim do século XIX à primeira metade do século XX no Rio de Janeiro e em São Paulo, cidades consideradas o centro da produção artística brasileira.

1.2 A relação entre a pintura moderna e as exposições de arte: um breve histórico

1.2.1 Os salões parisienses e as exposições universais

De acordo com Ward (1999), desde o fim do século XX desenvolvem-se uma reflexão e uma escrita mais aprofundadas sobre a história das exposições de arte, especialmente a respeito das exposições de arte francesa do século XIX. A autora aponta para a existência de várias abordagens, que vão desde a análise de exposições individuais dentro da história social da arte até o estudo

² A abordagem da mostra é aprofundada no capítulo 3.

do caráter de “entretenimento” associado a grandes exposições chamadas também de *blockbusters*. Mas a preocupação de Ward (1999, p. 451) é: “O que é importante considerar na escrita da história da exposição de arte moderna?”.³ Ela decide então que seu ponto de partida é o contexto social francês (século XIX) e que o foco são exposições temporárias em vez de coleções museais. Primeiro, Ward (1999) chama a atenção para o fato de que naquele contexto, ainda no século XIX, “exposições de arte” não configuravam um assunto para discussão profissional como atualmente, ainda que muitas delas fossem realizadas e organizadas por instituições de arte (salões, galerias, museus e sociedades artísticas). Por esse motivo, segundo a autora, a preocupação existente em criar ambientações especiais para as mostras ou montagens que propusessem novos modos de visualidade estava relacionada ao modo de vida da sociedade francesa daquele período. Essa preocupação hoje é encarada de maneira mais profissional, sendo um assunto específico tratado por curadores, *designers* de exposições e artistas. No início do século XX, as exposições de arte passaram a ser objeto de estudo mais aprofundado, e com a diferenciação dos modos de visualidades de acordo com sua época e o desenvolvimento da publicidade surgiu a necessidade de se desenvolver um estudo mais aprofundado sobre a relação espectador e obra de arte. Optamos então por buscar na história da pintura moderna fatos que contribuíram para que o modo de expor se tornasse alvo de discussão.

Ao traçar um histórico de exposições ocorridas desde os primeiros salões parisienses do século XVIII, Castillo (2008) fixa a ocorrência das mostras realizadas fora dos salões como o momento decisivo para a defesa da autonomia do circuito artístico, pois era por meio dessa prática que os artistas, ao retirarem suas obras de seus ateliês e se responsabilizarem pela veiculação pública destas, estariam assumindo uma nova posição social. Além de desempenharem um papel perante as instituições, esses artistas produziram conceitos expositivos em relação a concepções de espaço e montagem, transformando o papel das exposições na história da arte (CASTILLO, 2008, p. 26).

³ *What's important to consider in writing a history of the modern art exhibition?* (WARD, 1999, p. 451).

Segundo Del Castillo (2006), desde o século XVIII, quando ocorreram os primeiros salões,⁴ o acesso do público à produção artística aumentou consideravelmente, e, em contrapartida, formava-se um público interessado em apreciar e consumir arte – a burguesia elitizada. Na França, o local mais importante onde os artistas expunham suas obras eram os salões. Desde 1673 foram realizadas mostras regulares dos trabalhos produzidos pelos membros da Academia Real de Pintura e Escultura, instituição que posteriormente se tornou a Academia de Belas-Artes (PEVSNER, 2005). Essas exposições eram realizadas no Grande Salão do Palais Royal no Louvre, e depois passariam a ser chamadas somente de “salão”.⁵

Em todas as suas edições, os salões receberam visitantes que tiveram a oportunidade de ver as obras selecionadas, sendo possível que o público tivesse dificuldade em observá-las com cuidado, tanto pela grande quantidade de trabalhos como pela maneira como essas obras (no caso, as pinturas) eram expostas. Tomando como documento as imagens que retratavam os salões parisienses realizados no século XIX, temos uma noção de como eram as organizações espaciais das mostras. Em *Showing a real vernissage* (Figura 1), observamos a *vernissage* de um dos salões, onde era realizada a aplicação dos vernizes nas obras. Percebemos que a necessidade do uso de escadas não se deve somente à grande dimensão das obras, mas à altura em que foram penduradas na parede, com o intuito de aproveitar todos os espaços disponíveis, inclusive nas proximidades do teto.

⁴ O cenário descrito neste texto tem como referência somente a França.

⁵ Os salões eram realizados de dois em dois anos, de 1855 a 1863, quando tiveram edições anuais. Havia um júri para definir a admissão das obras composto por membros da Academia de Belas-Artes. Artistas que já haviam sido contemplados com uma medalha no salão precedente também tinham o direito de eleger três quartos do júri. Depois, todos os artistas que tivessem exposto ao menos uma vez em um salão poderiam eleger dois terços dos jurados. Em 1881, a gestão do salão passou do Estado à Sociedade dos Artistas Franceses, que eram responsáveis por definir o júri.



Figura 1 – *Showing a real vernissage*, Salon de Paris. B. Perat. Litografia. 1866. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B._Perat,_Vernissage_au_salon,_Paris_1866.jpg

O aproveitamento de todos os espaços disponíveis nas paredes também é observado em outras imagens (Figuras 2 e 3). Vemos que as salas de exposições, repletas de pinturas penduradas uma ao lado da outra, alcançando o teto, estão com todos os espaços ocupados. Pela disposição das obras, é provável que as obras expostas na altura do olhar tivessem maior destaque, sendo mais facilmente observadas pelo público. Em contrapartida, as obras penduradas próximas ao chão e ao teto tinham menor destaque. Além disso, as pinturas de dimensões pequenas poderiam “se perder” em meio às de grandes dimensões.

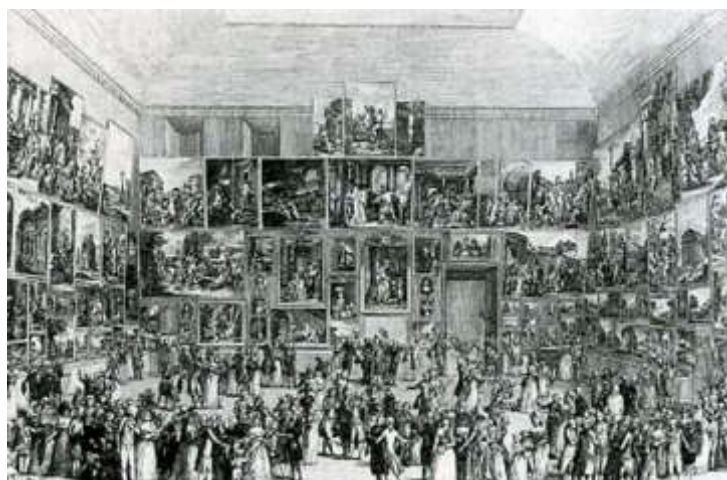


Figura 2 – *The Salon of 1787*. Piero Martini. Água-forte. 390 mm x 530 mm. 1787 . Fonte: Paris, Biblioteca Nacional

Os salões eram constantemente criticados pelos artistas, tanto pelas recusas eventuais como pela forma desfavorável de apresentação de suas obras quando admitidas. Ainda assim, tais mostras possibilitavam que o público se mantivesse informado a respeito da produção artística que usufruía do respeito oficial, sendo “digna de ser adquirida” (FEIST, 2006, p. 55-58). De fato, os salões ainda eram uma das instituições que davam reconhecimento à existência do artista e afirmavam as tendências artísticas.



Figura 3 – *Salão de 1824*. Jean Pierre Marie Jazet. Água tinta. 61,5 x 91,2 cm. 1827
Fonte: Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas-Artes

Parte da crítica feita aos salões era divulgada em publicações que continham análises das obras expostas, o que, de certa forma, também contribuía para a formação de um público. Tomemos como exemplo os escritos de Denis Diderot a respeito dos salões do século XVIII e os de Charles Baudelaire e Joris-Karl Huysmans referentes aos salões do fim do século XIX – todos expunham suas opiniões sobre a produção artística contemporânea por meio da descrição de pinturas e pelo posicionamento favorável a determinados artistas e desfavorável a outros.⁶ As críticas eram feitas não só por meio de textos, mas também por meio de imagens.

⁶ Esta afirmação é baseada na leitura dos escritos a respeito dos salões de 1763, 1765 e 1767 por Diderot, e dos salões de 1846 e de 1859 por Baudelaire. No caso de Huysmans, referimo-nos ao texto sobre o Salão dos Recusados de 1880 (in LICHTENSTEIN, 2006).

Tendo como referência algumas gravuras produzidas por Honoré Daumier (1808, 1879), temos uma noção do tipo de relação estabelecida entre o artista, os salões e a formação de público. Por terem sido produzidas e publicadas no mesmo contexto histórico aqui abordado, usamos as ilustrações da série *O público do salão* (1852) e da *Exposição de 59* (1859) como documentação de referência para traçarmos tais relações. Essas ilustrações configuram-se como material de pesquisa para compreendermos as relações entre arte, exposição, artista, público e cliente. Em *Artists about to examine a painting in competition* (1852) (Figura 4) vemos a montagem das pinturas, e, como indica o próprio título, a observação dos visitantes. Certamente o artista cuja obra foi posicionada próximo ao público foi privilegiado.



Figura 4: *Artists about to examine a painting in competition*. Da série *Le Public du Salon*. Honoré Daumier. Litografia. 214mm x 250mm. 1852. Paris: Biblioteca Nacional

Em *Se posant en connaisseurs* (1852?) e *Au salon* (1866), as legendas da ilustração evidenciam a preocupação em avaliar as obras de arte com precisão: “É bonito, mas a cor é um pouco fraca. – Não, eu acho que o desenho é que é um pouco aguado!” e “Vamos embora, madame... Estes nus são revoltantes. Voltarei depois!”, respectivamente Figuras 5 e 6.



Figura 5 – *Se posant en connaisseurs*. Da série *Le public du salon*. Honoré Daumier. Litografia. 214 mm x 248 mm. 1852? . Fonte: Paris, Biblioteca Nacional



Figura 6 – *Au salon*. Honoré Daumier. Litografia. 199 mm x 219 mm. 1866
Fonte: New York, Metropolitan Museum of Art

A existência de uma burguesia compradora, cada vez mais interessada na produção artística (Figura 7, ver legenda), teve impacto no mercado de arte, tanto que essas exposições, segundo Castillo (2008), se tornaram um meio de investimento e lucro financeiro.



“Minha querida, já que não temos tempo suficiente para ver tudo em um único dia, você poderia olhar as imagens à direita enquanto observo à esquerda, e quando chegarmos a casa contamos ao outro tudo o que vimos.”

Figura 7 – *Exposition de 1889*. Honoré Daumier. Litografia. 265 mm x 219 mm. 1859 Fonte: New York, Metropolitan Museum of Art

Os consumidores consideravam a opinião do júri para investir em obras de arte: um quadro recusado dificilmente era comprado (Figura 8, ver legenda) (FEIST, 2006. p. 59). Ao serem financiados pela classe burguesa emergente, os salões passaram a valorizar e a incentivar a competitividade entre os pintores, envolvidos em negociações comerciais com seus compradores. Essa situação acabou por se refletir na relação arte e público consumidor, enfatizando interesses econômicos, diferentes dos relacionados à prática artística. Como consequência dessas querelas, o artista, sua produção e sua clientela passaram a ser cada vez mais influenciados pelo mercado (CASTILLO, 2008).



Artista: Senhor, você não acha que esta pintura é horrível... Pode entender por que o júri aceitou este lixo?

Senhor: Mas acho que o artista que fez a pintura tem grande talento! É encantador!

Artista: Eu sei, Senhor, então você deve ser amigo do pintor... Até deve ter posado para a pintura!

Figura 8 – *The Artist Whose Painting Has Been Rejected by the Jury*. Da série *Exposition de 89*. Honoré Daumier. Litografia. 259mm x 218mm. 1859. Fonte: New York, Metropolitan Museum of Art

Mas a autora parece esquecer que a relação pintor-produção artística-mercado é bem anterior ao século XIX. Como exemplo, citamos os contratos vigentes durante a Renascença italiana entre pintores e clientes (mecenas), que encomendavam uma pintura fornecendo fundos e definindo especificações para a realização da obra. De acordo com Baxandall (1991, p. 12), “o cliente e o artista assumiam um compromisso legal em que o último se comprometia a entregar aquilo que o primeiro tinha especificado [...]”. A estrutura do mercado de arte alterou-se ao longo da história: a noção romântica de que o artista produz de acordo com suas convicções pessoais para em seguida buscar um comprador é mais recente na história da arte ocidental.

Castillo (2008) afirma, de maneira genérica, que os artistas do século XIX tinham como objetivo a busca de público comprador por meio da promoção de

exposições individuais e independentes, muitas em espaços alternativos, como maneira de crítica ao formato dos salões. Sabemos que existiam outros locais de exposições promovidas por negociantes e pelos próprios artistas; inclusive não era tão incomum que os pintores abrissem seus ateliês para apresentar uma ou um pequeno conjunto de obras recém-produzidas destinadas também à comercialização.⁷ Mas se era por meio da apresentação de suas obras que o contato comercial era feito, talvez o ateliê de um artista não fosse o local mais conveniente e atrativo para a comercialização de seus trabalhos (FEIST, 2006). Deixando de lado o aspecto comercial das obras, o que importa assinalar aqui é a organização dos artistas na busca de estratégias para a divulgação de seus ideais artísticos por meio da exposição de suas obras.

Além dos salões, outros eventos importantes eram as exposições universais (Figura 9), que passaram a ocorrer a partir da segunda metade do século XIX, cuja realização era impulsionada por questões políticas, sociais e econômicas, sendo uma forma de propagar progresso industrial. A primeira exposição universal ocorreu em Londres (1851), e a segunda, em Paris (1855), acontecendo alternadamente nas duas cidades em 1862 e 1867, respectivamente (FEIST, 2006).

Nas exposições com sede em Paris, realizava-se também uma grande mostra de arte que fazia parte do programa da exposição universal com a finalidade de aumentar a influência da produção artística francesa, o mercado de arte e colocar a cidade como centro irradiador da produção artística europeia, o que na verdade era o objetivo geral da realização de todas as exposições universais. Um dos motivos pelo qual a França era o centro irradiador da produção artística era a influência exercida pela Academia Francesa, mesmo que estivesse perdendo força no século XIX. A Academia Francesa teve seu apogeu no século XVII, com o cenário político e ideológico favorável graças ao Absolutismo francês. Seu declínio começa no fim do século XVIII, quando tem início uma campanha contra o sistema acadêmico, cujo ápice ocorre no século XIX. A crítica dos artistas recusados aos salões também se referia ao modelo

⁷ A respeito desta prática, Feist (2006) cita Luckhurts (1951), que fala sobre as “*one picture shows*”.

acadêmico e clássico, que norteava a escolha das obras a serem expostas nas mostras (PEVSNER, 2005).



Figura 9 – *Exposição Universal de Paris*. L'illustration. n. 1.272. 1867. S. 21 fl. Fonte: <www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php>

Não muito diferente, as exposições universais ocorridas em Paris também contavam com um júri composto por pintores clássicos e históricos. Um dos artistas desfavorecidos pelo gosto desse júri (Figura 10) foi o pintor Gustave Courbet (1819-1877), que, ao ser recusado, optou por realizar uma mostra individual – *O realismo. Gustave Courbet*. Para tanto, o pintor construiu um pavilhão próximo ao da Exposição Universal de 1855.



“Este Senhor Courbet faz rostos muito feios... na vida real ninguém é tão feio assim, nem a metade disso.”

Figura 10 – *L' exposition universelle*. Daumier. Litografia. 245 mm x 186 mm. 1855. Fonte: New York, Metropolitan Museum of Art

Expor suas obras era essencial para os artistas, não somente com o objetivo de movimentar o comércio de arte, mas como uma oportunidade de debate acerca da produção artística corrente. Além de Courbet, os impressionistas, após recusa e censura, também planejaram a realização de uma mostra paralela à Exposição Universal de 1867, ideia abortada devido à falta de recursos financeiros suficientes.⁸

A realização de exposições de arte também promovia a discussão sobre a pintura moderna, e por isso os artistas julgavam fundamental expor sem ter de contar com os salões, embora existisse ainda o Salão dos Recusados.⁹ Vale lembrar também que o meio de circulação da produção artística não era movimentado somente pelos salões oficiais, pelo Salão dos Recusados ou pelas exposições impressionistas, pois a Academia de Arte permanecia com o hábito de produzir exposições. Nessas mostras, os alunos tinham a oportunidade de apresentar as obras produzidas dentro dos padrões clássicos, e estas chegavam a compor uma coleção de arte da própria Academia que serviria não só para apreciação, mas como “material didático” para o ensino desenvolvido na instituição, baseado em cópias de modelos a serem seguidos (PEVSNER, 2005).

Com base no que foi apresentado, constatamos que, embora houvesse opiniões divergentes em relação ao papel desempenhado pelos salões oficiais, pelas exposições independentes e pelas mostras de arte vinculadas às exposições universais de Paris, todos os eventos foram importantes para a formação de público e a divulgação da produção artística. No Brasil, a partir do fim do século XIX, a realização de eventos semelhantes também teve importância notável para o cenário artístico local.

⁸ Édouard Manet (1832-1883) seguiu adiante e construiu seu próprio pavilhão, onde expôs individualmente, próximo a Courbet, que repetia a experiência anterior mesmo com o fracasso financeiro de 1855. Lembramos que Manet expôs individualmente nos anos de 1861 a 1866 e também participou de uma manifestação artística ocorrida em frente ao Palácio da Indústria no mesmo dia da inauguração do Salão de 1866, que recusou sua obra.

⁹ Outra amostra das tentativas de fugir das imposições feitas pelo júri dos salões oficiais foram as exposições impressionistas realizadas no estúdio do fotógrafo Félix Nadar de 1874 a 1880, importantes como incentivo à formação de outros grupos de artistas, o que ampliou a divulgação da arte. O local de exposição era constituído por sete salas, dois andares e localizado no Boulevard des Capucines (FEIST, 2006).

1.2.1.1 Os salões e as exposições de arte moderna no Brasil: alguns casos no fim do século XIX até a primeira metade do século XX

O pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848) realizou as primeiras exposições de arte no Brasil em 1829 e 1830, das quais tanto alunos como professores da Academia Imperial de Belas-Artes (Aiba) poderiam participar. No ano seguinte, 1831, quando o pintor retornou à França, somente os alunos da Aiba poderiam participar das exposições (LUZ, 2006). Mas essas não foram as únicas mostras de arte do período. Em 1840, a Aiba realizou a primeira Exposição Geral de Belas-Artes,¹⁰ instituída por Félix Taunay (1795-1881). O formato de “exposição geral” permitia que qualquer artista desfrutasse da oportunidade de expor, independentemente de sua formação artística. A montagem tinha lugar nas dependências da Aiba, onde também eram expostas as obras de sua coleção. Com a instituição da República no Brasil em 1889, a Academia Imperial de Belas-Artes passa a se chamar Escola Nacional de Belas-Artes, mantendo a realização das mostras, que continuaram a ocorrer em seus espaços físicos (LEVY, 1951).

Assim como na França, havia publicações sobre as exposições, que iam desde notas informativas a críticas sobre as obras expostas. A publicação de notas nos jornais circulantes do período permitia que o público se mantivesse informado sobre a realização dos eventos, e fomentava a formação de uma opinião artística nos leitores.

A documentação dos eventos realizados no fim do século XIX era feita de forma irregular por intermédio de *A notícia do Palácio e Academia Imperial de Belas-Artes* (em 1862), por edições independentes de 1864 e por um catálogo publicado em 1864. (LEVY, 1951) Também temos acesso a publicações em jornais, com relatos, comentários e imagens das mostras ocorridas no início do século XX. Portanto, concentramo-nos nesses documentos para que tivéssemos uma ideia do uso do espaço físico para a disposição das obras (Figuras 11 a 13).

¹⁰ De acordo com Ângela Ancora da Luz (2006), é a partir da Exposição Geral de 1840 e da instituição da República brasileira que se inicia a realização de salões oficiais no Brasil, sendo chamados de Salão Nacional de Belas-Artes.



Figura 11: O "vernissage" da XXXIII Exposição Geral - Sua inauguração oficial hoje. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 3.

Fonte: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=BELAS-ARTES>

Embora a má qualidade das fotografias aqui reproduzidas prejudique a visualização da expografia, observamos semelhanças com a forma de montagem utilizada nos salões parisienses do século XIX. Nas fotografias divulgadas em jornais da época¹¹ (Figuras 12 e 13), vemos que logo atrás do público presente na sala pinturas de diferentes formatos ocupam toda a extensão da parede. A distribuição das pinturas de gêneros distintos, paisagens e retratos, em diferentes alturas e espaçamentos parece obedecer a um critério baseado no acúmulo de obras nas extensões das paredes.

Na imagem seguinte (Figura 13) podemos ver com maior clareza a maneira de disposição das pinturas. As obras de maiores dimensões ocupam mais espaço na parede, ganhando maior destaque; em oposição, as obras menores parecem ter sido encaixadas nos espaços restantes, comprimindo-se em meio à quantidade dos trabalhos expostos. Mas ao contrário das exposições retratadas anteriormente (Figuras 11 e 12), aqui as pinturas estão

¹¹ Utilizamos como referência as publicações *O Jornal*, *Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio* e *Kósmos*. As edições consultadas estão detalhadas nas Referências desta dissertação.

concentradas em um espaço retangular, que limitou a distribuição das obras, transmitindo a sensação de maior organização.

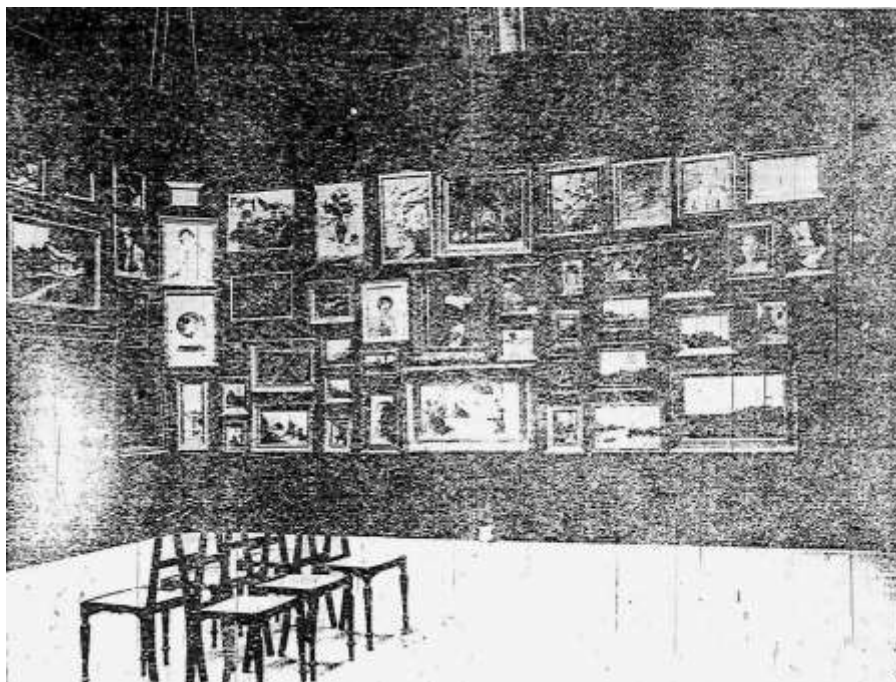


Figura 12 – Uma sala da XII Exposição Geral de Belas-Artes. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 out. 1894, p. 1

Fonte: <<http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=BELAS-ARTES>>

Comentários sobre a montagem de algumas exposições também apontavam para o acúmulo de obras:

[...] um menor e escolhido número de telas faria melhor vista [...]. Assim, o público, por um lado, poderia examinar melhor os quadros expostos e mais serenamente formar sua apreciação, e por outro lado os próprios trabalhos expostos, colocados assim mais independentes uns dos outros, poderiam apresentar mais livremente, sem as influências que uma demasiada proximidade de outros quadros lhe possa causar, os seus valores próprios.¹² (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1905, p. 1.)

O acúmulo de obras nas paredes era também uma consequência da falta de espaço suficiente para abrigar o grande número de obras da exposição.

¹² A respeito da XII Exposição Geral de Belas-Artes.

Todavia, salientamos que, independentemente dos problemas estruturais do espaço físico, a sensação visual de sobrecarga era evidente.

A expectativa gerada por tais eventos era grande, constatação feita por meio da leitura de jornais do período. Como citamos anteriormente, além da publicação de pequenas notas e lembretes referentes à abertura dos eventos, houve também o desenvolvimento da crítica de arte, realizada por intermédio de comentários sobre as obras expostas e por desenhos caricatos de algumas pinturas. Além disso, durante a realização dos eventos artistas eram premiados com viagens à Europa, e suas obras passavam a pertencer à coleção da Academia (posteriormente, Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro – Enba), originando, em 1937, o acervo do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Em São Paulo também havia uma movimentação na cena artística, e a partir da década de 1920 o meio artístico paulista atraiu a atenção com a atuação dos modernistas, embora existissem artistas com posicionamentos diversos¹³ (AMARAL, 1983, p. 91). Desde a Semana de Arte Moderna em 1922, várias associações de artistas foram constituídas, uma estratégia para que atuassem de forma mais articulada e independente de outras instituições. Podemos citar várias associações: Clube dos Artistas Modernos (1932), Sociedade Pró-Arte Moderna (1932), Família Artística Paulista (1937), Sindicato dos Artistas Plásticos (1937) e Osirarte (1944). Todos esses grupos realizaram uma série de exposições para apresentação de sua produção ao público. Neste período, entre as décadas de 1920 a 1950, foram organizadas também outras mostras, entre salões e as primeiras edições da Bienal de São Paulo, que intensificaram ainda mais a divulgação da arte moderna brasileira.

Até o momento, citamos alguns fatos sobre a história das exposições de arte, referências que contribuíram para a problematização do nosso objeto de estudo. Dentre os casos citados na França e no Brasil do fim do século XIX e início de século XX, vimos que é possível estabelecer paralelos entre as

¹³ Aracy Amaral (1983, p. 93) faz essa afirmação citando núcleos de artistas: modernistas, consagrados e independentes. Uma vez que analisamos uma exposição que aborda o modernismo brasileiro (ver capítulo 3), aqui o enfoque é a atuação dos modernistas.

mostras citadas. As exposições de arte eram espaços de divulgação da arte produzida, e devido ao momento cultural vivenciado a realização de tais eventos contribuiu para a divulgação da pintura moderna, especialmente no Brasil.

1.2.2 A concepção de espaço da pintura moderna e sua relação com as exposições de arte

Nos tópicos anteriores, chamamos a atenção para a forma de montagem de exposições recorrente no século XIX, tanto na França como no Brasil, por considerarmos que o modo como o espaço físico é construído e aproveitado interfere na maneira como fruimos uma obra de arte exposta. Para analisarmos nosso objeto, buscamos compreender em que medida o espaço físico da exposição interfere no trajeto pelo qual percorremos a mostra e se e como esse percurso interfere na interpretação das obras, interpretação influenciada não somente pelo trajeto, mas também pela relação que uma obra estabelece com a outra ao compartilharem o ambiente expositivo. Com base na discussão apresentada a seguir, intentamos localizar na história da arte em que momento o espaço expositivo passa a ser considerado pertinente para a fruição das obras.

A crescente importância atribuída ao espaço expositivo tem relação com um determinado tipo de concepção de espaço desenvolvido pela pintura moderna. Um ponto importante para a compreensão da história das exposições de arte é a percepção de espaço pictórico presente na pintura moderna, que influenciou a montagem das exposições que a veicularam, englobando a delimitação dos limites da obra pela moldura, a afirmação da planaridade pela pintura moderna e a especificidade de localização da obra de arte.

Primeiro, a moldura, associada à pintura de cavalete, fazia com que a obra fosse um fragmento distinto do mundo, pois além de direcionar o olhar do espectador para dentro dos limites da obra, reforçava o caráter ilusionista (com o uso da perspectiva), fazendo jus à compreensão da pintura como uma janela para a realidade (O'DOHERTY, 2002). Esta é uma concepção renascentista,

diferente na moderna, em que a pintura não é uma janela para a realidade, mas uma realidade em si.

“O valor *realista* de uma obra é perfeitamente independente de qualquer qualidade imitativa”, afirmou Fernand Léger (1965, p. 11). Para o pintor, foram os impressionistas os “primeiros a rejeitarem o *valor absoluto* do tema. Aí se encontra o elo e explica toda a evolução moderna” (p. 12). Na opinião de Léger, existem dois tipos de realismo: o *visual* e o de *concepção*. O tipo de realismo visual refere-se à imitação de um tema e poderia ser observado em toda a pintura antiga. Seguindo a linha de pensamento do pintor, uma pintura histórica seria “pouco” real, pois a representação de uma temática estaria em primeiro plano nos objetivos do artista.

O segundo tipo, que teria começado com o impressionismo, negligencia a importância do tema e privilegia a cor, a linha e o plano, afinal a pintura, “antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou um fato pitoresco qualquer é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores dispostas numa certa ordem” (DENIS, 1896 apud LICHSTEINSTEIN, 2006). Com essa concepção de espaço pictórico, a moldura torna-se desnecessária, primeiro porque não há necessidade da separação da pintura da realidade, visto que ela é uma realidade em si, um objeto real.

Existe ainda a importância do tipo de composição visual resultante de um determinado enquadramento, influenciado pelo surgimento da fotografia no século XIX. O enquadramento e o corte, específicos da linguagem fotográfica, estabelecem os limites da composição, que parecem amplos e quase infinitos quando analisados. Na composição aberta,¹⁴ o olho, em vez de penetrar na pintura com a ajuda da perspectiva, *percorre, desliza* pela imagem (Figura 13).

¹⁴ Este conceito é proposto por Heinrich Wölfflin (2000) em *Conceitos fundamentais da história da arte*. Ele afirma que neste modo de representação “a tendência principal está em não permitir que o quadro resulte num fragmento do mundo que existe apenas por si e para si, mas num espetáculo passageiro, do qual o observador tem a chance de participar somente por alguns instantes” (p. 170).



Sobre Manet, fala O'Doherty (2002, p. 13): “A ausência de características marcantes faz com que o olho relaxe para mirar qualquer lugar”.

Figura13 – *Aspargos*. Edouard Manet. Óleo sobre tela. 169 x 219 cm. 1880
Fonte: Paris, Museu d'Orsay

Com a negação da moldura e a afirmação da planaridade da pintura, a relação que se estabelece entre a superfície pictórica e a parede em que a obra é exposta se torna cada vez mais relevante. A exclusão da moldura e o recurso ao enquadramento/corte, realizados ao longo da história da pintura moderna, segundo Brian O'Doherty (2002), impulsionaram não somente a mudança da definição de pintura, mas também a forma como o quadro é pendurado e conseqüentemente a forma como é pensado o ambiente da galeria. Nos salões o espaço de apresentação era

[...] um lugar com uma parede que é coberta por uma parede de quadros. A parede em si não possui nenhuma estética intrínseca; existe simplesmente por necessidade [...] obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto, como um trono. [...] O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga e parede desperdiçada. (O'DOHERTY, 2002. p. 5-6.)

Segundo O' Doherty (2002), o que justifica esse tipo de montagem e apresentação de obras é justamente a maneira como a mentalidade do século XIX, taxonômica, pensava a obra de arte: “Cada quadro era encarado como uma entidade independente, totalmente isolado de seu reles vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu

interior” (p. 6). Esse isolamento da obra nos faz pensar em sua relação com o mundo exterior, com as obras expostas ao seu redor e com o espaço expositivo que a abriga.

É da relação obra/espaço expositivo que retomamos uma questão essencial para o nosso trabalho: a interpretação da obra em função de seu contexto de exposição. A questão que abordamos refere-se tanto ao espaço físico da montagem como aos valores vinculados a esses espaços expositivos. Para tratar desses valores citamos o modelo “cubo branco” e a reflexão gerada com base nele. Por abordarmos uma exposição de arte moderna brasileira que teve lugar em um espaço institucional, buscamos descobrir se a neutralidade visual de uma determinada forma de montagem das obras garante também uma neutralidade na compreensão de uma exposição e das obras nela apresentadas.

1.3 O cubo branco, a neutralidade ideal e contextos não neutros

No Museu de Arte Moderna de Nova York se desenvolveu uma maneira de expor objetos de arte, “cubo branco”, que seria uma solução espacial para a exposição da arte moderna. O espaço “ideal” de apresentação da arte moderna pode ser descrito como um ambiente que

subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores. [...] O mundo exterior não deve entrar [...]. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. (O'DOHERTY, 2002. p. 3-4.)

Segundo O'Doherty (2002), as obras exigiam um amplo espaço na parede, e a dúvida a respeito do espaço necessário entre as obras era cada vez mais frequente: o espaço que deveria existir entre cada obra deve ser bem delimitado para que o espaço da obra vizinha se inicie, pois cada uma deveria ser observada e fruída individualmente, não estando relacionada ao mundo

exterior. O curioso é que da mesma forma que nas exposições da época dos salões parisienses, em que a obra era pensada individualmente (por meio do uso da perspectiva), nesta concepção expositiva o objeto ainda permanece isolado, ainda que por meio de outro processo: a afirmação da autonomia do objeto de arte.

Retornando à questão da autorreferenciação da pintura moderna (que se segue até a década de 1960 com a pintura abstrata¹⁵), baseada principalmente na planaridade, Crimp (2005) pondera que tanto a afirmação do próprio meio como a rejeição à representação do objeto isolaram a pintura dentro do museu. Estando liberta de suas antigas funções representativas, transferidas para o interior do museu, a pintura (Crimp também inclui a escultura moderna) adquire autonomia. Assim, convence-mo-nos de que o isolamento da obra, conforme previa o pensamento do cubo branco, é utópico.

Crimp (2005) trata da especificidade do espaço¹⁶ quando discute a escultura minimalista, que problematizava a relação entre a escultura moderna, suas características internas como linguagem e o espectador. Com o minimalismo, essa relação é questionada a partir do momento em que “estabeleceu-se que as coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam” (p. 137).

A percepção do objeto de arte dava-se na relação com o lugar em que este era instalado.

Essa condição de recepção, na qual o significado é função da relação da obra com o lugar em que está exposta, veio a ser conhecida como especificidade do espaço. [...] O idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico *em si e por si mesmo* era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não lugar que na realidade era o museu [...]. A especificidade de lugar opôs-se a esse idealismo – desvendando o sistema material que ele ocultava – com a recusa da mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico. (CRIMP, 2005, p. 18.)

¹⁵ A partir deste momento, o contexto de produção artística são os Estados Unidos (Nova York), e não mais a França.

¹⁶ O'Doherty (2002) também trata da especificidade do espaço (caracterizando como contexto), mas seu foco é tratar dessa questão por meio da descrição de intervenções, referindo-se principalmente a Marcel Duchamp. Aqui, optamos por tratar somente da escultura minimalista.

Como exemplo, ao descrever a obra *Respingos* (1968), do artista Richard Serra (1939), Crimp (2005) atenta para sua “especificidade de localização”. A obra, que havia sido projetada para existir em um lugar específico (Armazém Castelli, NY), somente existiria como obra quando ocupasse o local. Além de ser uma obra que estabelece uma interação com as limitações arquitetônicas do Armazém (Figura 14), essa instalação foi fruída e definida como tal devido ao contexto em que estava montada, não sendo somente uma questão formal em relação à arquitetura do local (CRIMP, 2005, p. 135). Por este motivo este autor aponta falhas nessa crítica do minimalismo à escultura moderna, pois a “especificidade de localização” era identificada pelos minimalistas apenas do ponto de vista formal.



Figura 14 – *Respingos e estaca*, 1968. Richard Serra. Instalação no Armazém Castelli, New York. Fonte: foto de Peter Moore

O que Crimp (2005) destaca é a especificidade de localização como o lugar onde estão estabelecidas relações institucionais de poder. Para o autor, a verdadeira especificidade do lugar é “sempre uma especificidade política” (p. 165). As relações de poder estabelecidas no campo artístico podem ser identificadas em contextos diversos nos quais o poder é exercido pelas instituições da arte (museus, galerias, história da arte) que controlam o sistema há pouco descrito, por mais que se busque neutralidade.

Para exemplificar, recorreremos novamente ao autor quando ele retoma a discussão sobre a obra de Serra e sua produção de 1970-1980 e identifica

outro tipo de especificidade de localização, que parecia inexistir na obra de outros minimalistas de modo geral. Se Serra havia decidido produzir sua obra para espaços que não fossem instituições da arte, e ao mesmo tempo sua produção dificilmente seria exposta em residências ou outros espaços privados, onde Serra iria expor? Segundo o autor, ficou óbvio para o artista que “os espaços institucionais em que a arte era exposta determinavam, confinavam e limitavam drasticamente as possibilidades da arte” (CRIMP, 2005, p. 143). Esta conclusão é baseada na compreensão de que o espaço citado pelo autor neste momento é aquele onde são construídas as relações propostas pela exposição.

No ideal do “cubo branco” tenta-se evitar qualquer interferência na experiência com a obra de arte. O cubo branco parecia ser uma solução na medida em que, ao menos formalmente, aparentava neutralidade. Entretanto, esta não é apenas uma questão formal – a “neutralidade de forma” não significa necessariamente “neutralidade de conteúdo”. Crimp relembra uma declaração de Serra: “Não existe local neutro. Todo lugar tem sua estrutura e suas implicações ideológicas. É uma questão de grau” (CRIMP, 2005.p. 152). Até mesmo a opção de expor ou montar uma exposição de maneira “neutra” já indica uma tomada de posição destituída de neutralidade. Vemos então que qualquer contexto é isento de neutralidade – há sempre algum valor agregado:

O lugar da arte não é físico, mas cultural, ou seja, é definido pelas instituições de arte, que incluem não só museus e galerias, mas o ateliê, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte. [...] O lugar da arte deixa de ser um espaço literal. Passa da condição física para o sistema de relações socioeconômicas e políticas. (GERALDO, 2011, p. 193.)

Além de considerarmos o espaço físico e o “lugar cultural” de apresentação das obras, estabelecemos também um método para analisar nosso estudo de caso – *Trilhas para a modernidade na coleção Banco Central*.

1.4 A exposição de arte compreendida como uma *estrutura* e como um *texto*

Para não perdermos nosso objeto de vista, retomamos os fatos e questionamentos que determinaram nossa maneira de abordar exposições de arte. A análise concentra-se em *Trilhas* como estudo de caso, considerando determinados aspectos relevantes para nossa abordagem. De que forma podemos estudar as exposições de arte? Existe um método que permita analisá-las? Como analisar uma exposição que relaciona ao mesmo tempo o modernismo brasileiro, uma coleção de arte e uma instituição financeira?

Como ponto de partida consideramos a expografia (o modo como as obras de arte são dispostas em um espaço público), a relação estabelecida entre as obras e entre os textos (apresentação, biografias de artistas, informações da história da arte, curiosidades sobre as obras), que compõem uma estrutura que, analisada em sua totalidade, cria mensagens que geram interpretações diversas. Ao continuarmos com a pesquisa, passamos a pensar que a análise de uma exposição poderia ser realizada com base em um conceito de estrutura e de texto, contribuindo para a abordagem desse objeto.

1.4.1 Definindo *estrutura*: por que relacioná-la a uma exposição de arte?

Apresentamos algumas definições de *estrutura* elaboradas por Umberto Eco que podem contribuir para nossa abordagem:

A estrutura é um sistema regido por uma coesão interna. A estrutura só aparece quando posta em evidência pela comparação de fenômenos diferentes entre si e pela redução desses fenômenos ao mesmo sistema de relações. (ECO, 1991, p. 252.)

Fala-se, então, num termo que define ao mesmo tempo um conjunto, as partes desse conjunto e as relações dessas partes entre si; e em “entidade autônoma de dependências internas”, num todo formado de elementos solidários, de tal modo que cada um dependa dos demais e não possa ser o que é senão em virtude da sua relação com eles. (ECO, 1991, p. 252.)

Após definir o conceito de *estrutura*, Eco descreve como ele é abordado por diversos autores e em diversas áreas do conhecimento, concluindo que somente reconhecer e descrever estruturas e operar estruturalmente não é suficiente para ser “estruturalista”. Nesse contexto, identifica ao menos três tipos de estruturalismo: genérico, ontológico e metodológico. De maneira geral, o estruturalismo pode ser definido como uma disciplina que pesquisa estruturas imanentes e as construções de modelos estruturais, mas o princípio é o mesmo: o que se busca é a estrutura (GREIMAS, 2012, p. 183). O problema surge quando a definição de estrutura apresenta oscilações, conforme identificado por Eco (1991), pois cabe saber se ela é imanente ao objeto, sendo o objeto em si, ou uma construção. Existe uma dicotomia:

Admitamos, contudo, por uma espécie de *consensus gentium*, que a “estrutura” seja um conjunto, as partes desse conjunto e as relações dessas partes entre si; que seja um sistema em que tudo está conexo, o todo conexo e o sistema das conexões; e eis que logo surgem dois aspectos da noção de “estrutura”: a estrutura é um objeto estruturado ou é o conjunto de relações que estruturam o objeto, mas podem dele ser abstraídas? (ECO, 1991, p. 255.)

Tal dicotomia leva ao desenvolvimento de tipos distintos de estruturalismo. O genérico é identificado por Eco (1991) quando o conceito de estrutura é abordado em diferentes disciplinas das ciências humanas, em que esta entidade é tida como objeto e como modelo de pensamento de forma concomitante. Ou seja, mantém-se a dicotomia. Ainda a respeito da delimitação do estruturalismo genérico, Eco o contrapõe ao não genérico, que se desdobraria no estruturalismo ontológico e no metodológico. O estruturalismo não genérico tende a considerar que a estrutura deve ser mantida por uma coesão, permanente mesmo quando ocorre uma mudança de objeto. A coesão, o modo como ligamos os elementos que formam a estrutura, seria neste caso uma forma invariável, mesmo que se busque analisar diferentes objetos. Sob esse prisma, a estrutura existe ao considerarmos elementos diversos, dos quais é possível abstrair um modelo constante. Mas ainda permanece a dicotomia: objeto ou modelo operacional?

É neste momento que o desdobramento do estruturalismo não genérico em ontológico e metodológico é percebido. No campo do estruturalismo ontológico, a estrutura é compreendida como um objeto já existente, descoberta no processo de análise. É como se a “estruturização” fizesse parte da essência do objeto, sendo imanente a ele; dessa forma, é associada ao seu modo de existência. No caso do estruturalismo metodológico, a estrutura do objeto é uma realidade construída pela análise, e não descoberta. Como metodologia, o estruturalismo ajuda a compreender como funcionam determinadas formas de comunicação, lembrando que a exposição de arte como um espaço comunicacional foi sugerida na primeira parte deste capítulo. Para isso, a estrutura deve ser considerada um modelo elaborado pelo sujeito que pretende desenvolver uma análise de um objeto, de forma que tal modelo possa ser transposto a outros objetos, mantendo-se a coesão (ECO, 1991).

Em toda a discussão apresentada por Eco (1991) a respeito das possibilidades de abordagens da estrutura entre tais vertentes do estruturalismo, observamos que tanto *método* como *metodologia* aparecem de maneira muito próxima em sua fala. Então, também é importante diferenciar tais conceitos a fim de evitar equívocos no uso dessa perspectiva teórica para analisar nosso objeto de pesquisa. O método é uma “sequência de operações que visa à obtenção de um resultado conforme as exigências da teoria. Nesse sentido, é quase um sinônimo de procedimentos [...]”. Por sua vez, a metodologia “consiste, portanto, na análise dos conceitos operatórios [...] e dos procedimentos [...]” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 311).

Retomando as definições de estrutura, consideramos que ela é uma entidade que mantém uma relação de dependência de elementos, que possui uma organização interna. De fato, sendo geral, a definição de estrutura pode ser aplicada a “todo conjunto que se supõe organizado ou que se tem a intenção de organizar” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 183). Então, de que maneira se dá essa organização?

A estrutura é formada por elementos que, por meio de leis e princípios, organizam e conferem ao todo propriedades do conjunto. Assim, as leis podem ser expressas como a relação que vinculam tais elementos, constituindo a

estrutura. Os elementos podem ser considerados os objetos que fazem parte de um conjunto, que pode ser decomposto por meio do processo de descrição. *Descrição* é o processo por meio do qual podemos expor com detalhes as características de um objeto, fornecendo informações básicas sobre esse objeto com o intuito de defini-lo. Por meio da descrição, podemos identificar tanto os elementos que constituem a estrutura como a relação estabelecida entre eles. *Relação*¹⁷ é a atividade que estabelece interação, dependência, vinculação e articulação por meio de um processo de combinação ou oposição entre determinados elementos. É por meio da relação de simultaneidade entre os elementos que se constitui a estrutura.

Mantendo vários sentidos, podemos encarar a estrutura tanto como um modelo de organização e modelo de produção de significações como um modelo de articulação. Tomando por base essas considerações, iniciamos o processo de análise de uma exposição.

Julgamos necessário fazer essas distinções para deixar claro que nesta pesquisa recorreremos a essa abordagem teórica apenas como uma maneira de direcionar nossa análise do objeto “exposição de arte”. Como método, a maneira de pensar estruturalmente nos ajuda a verificar *como uma exposição de arte se organiza*.

Uma exposição de arte pode ter diferentes perfis: pode ser histórica, apresentando cronologicamente uma sequência de acontecimentos artísticos; ou a-histórica, relacionando produções de diferentes períodos. Há ainda as mostras que apresentam obras de um único artista ou aquelas coletivas. Esses são somente alguns exemplos. Nossa proposta é que, não importando seu caráter, uma exposição de arte é um objeto que, quando analisado, leva quem o analisa a construir uma estrutura.

Quando entramos num determinado espaço expositivo, identificamos uma série de elementos que compõem a estrutura de uma exposição. Geralmente, o título

¹⁷ As definições aqui expostas de *elemento*, *descrição* e *relação* têm um denominador comum encontrado por meio do *Dicionário de semiótica* (GREIMAS; COURTÉS, 2012) e do *Dicionário de linguística* (BLIKSTEIN, 2006). Para não nos perdermos, optamos por fazer uma síntese, apresentando ao leitor uma definição pertinente para nosso trabalho.

da exposição é o primeiro sinal do que podemos esperar, sinalizando e identificando. Assim, adquirimos referências acerca do objeto em questão. Percebemos que existem obras de arte dispostas em locais específicos, determinados por critérios predefinidos. Próximas às obras encontram-se legendas que indicam sua dimensão, técnica, autor e data de produção. Também localizados em pontos estratégicos estão os textos informativos da exposição, que vão desde a ficha técnica até textos teóricos e biográficos. Os pontos estratégicos são diversos: a entrada do espaço expositivo, onde há explicações sobre a mostra e dados técnicos, como período de duração. Os textos informativos tanto podem estar anexados ao espaço físico como ser móveis, quando reproduzidos em *folders* e catálogos para distribuição e divulgação do evento.

Por último, identificamos como elemento dessa estrutura o espaço onde a exposição acontece. É a importância de tal elemento que nos fez empreender uma pesquisa sobre as formas de uso do espaço em exposições de arte. O espaço expositivo é o local onde se constrói a estrutura que chamamos de exposição de arte. É onde todos os elementos citados estão organizados de maneira estratégica para que o visitante apreenda a exposição como um todo; não só apreenda, mas experencie e interprete sua vivência no local. É num determinado espaço que as relações entre os elementos são construídas e adquirem um significado. Assim, uma exposição de arte constitui uma estrutura na qual diversos elementos se relacionam e produzem significados.

1.4.2 A definição de *texto* e sua relevância para nossa abordagem sobre exposições

No início deste capítulo (tópico 1.1) mencionamos o papel das exposições de arte na construção de significados e na possibilidade de interpretações geradas com base na expografia e nos valores agregados, e afirmamos que uma exposição de arte pode ser analisada por meio da descrição de sua estrutura. Agora, passamos a considerá-la também com o *texto*, concepção que guia nossa reflexão a partir deste momento. Propomos essa analogia por

considerarmos a capacidade de uma exposição construir significados, assim como o faz um texto. Para esclarecer essa analogia, definiremos texto tendo como referência José Luiz Fiorin, Mikhail Bahktin e Roland Barthes.

De acordo com Fiorin (1995), há duas concepções de texto: o texto tido como objeto histórico e como objeto de significação. Na primeira concepção, a abordagem foca na “formação ideológica de que ele é expressão”, levando-se em consideração a história (FIORIN, 1995. p. 164). Na segunda concepção, propõe-se que o texto é “um todo de sentido, dotado de uma organização específica, diferente da frase. Isso significa, portanto, dar relevo especial ao exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como uma totalidade de sentido”. Ou seja, o texto não é um composto de frases aleatórias, mas constituído de uma estrutura interna que garante que o sentido seja apreendido em sua totalidade (idem, p. 164). Para Fiorin, conceber o texto como objeto de significação direciona o estudo dos mecanismos que o compõem, que o formam como um todo de sentido. Segundo o autor, ambas as abordagens não são excludentes, trata-se somente de evidenciar um aspecto da constituição de sentido. De qualquer forma, o texto é sempre e ao mesmo tempo um objeto linguístico e histórico.

Para Fiorin (1995), ao conceituar texto como objeto de significação, concebe-se uma teoria que visa a estudá-lo por meio de como ele é produzido e interpretado, seja ele verbal seja visual. A produção e a interpretação de um texto são processos distintos, porém muito próximos. O primeiro pode ser definido como a ação de produzir um enunciado, toda a grandeza dotada de sentido. O processo de interpretar um texto consiste em atribuir sentido a uma estrutura, na medida em que se seleciona e se atribui um uso à estrutura.

Para definir texto, Roland Barthes (1988) também faz uma série de considerações por meio de metáforas, sempre o comparando a uma noção de obra, que também passa por uma tentativa de definição. Embora abrangentes, as distinções apresentadas pelo autor apontam para um objeto imaterial, presente no campo da linguagem quando tomado em um discurso. O texto proposto por Barthes é um conjunto composto por uma pluralidade de

significantes, que acaba por gerar uma pluralidade de sentidos (1988, p. 70-73).

O texto definido como conjunto, formado por uma pluralidade também é a proposta de Mikhail Bakhtin (1997, p. 329-330):

Se tomarmos o texto no sentido amplo de conjunto coerente de signos, então também as ciências da arte (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) se relacionam com textos (produtos da arte). Pensamentos sobre pensamentos, uma emoção sobre emoção, palavras sobre palavras, textos sobre textos. [...] No campo das ciências humanas, o pensamento, enquanto pensamento, nasce no pensamento do outro que manifesta sua vontade, sua presença, sua expressão, seus signos, por trás dos quais estão as revelações divinas ou humanas [...]. O que se poderia chamar de uma definição científica e a crítica dos textos são fenômenos mais tardios [...]. O que nos interessa, nas ciências humanas, é a história do pensamento orientada para o pensamento, o sentido, o significado do outro, que se manifestam e se apresentam ao pesquisador somente em forma de *texto*. Quaisquer que sejam os objetivos de um estudo, o ponto de partida só pode ser o texto.

Na medida em que compreendemos o texto como um conjunto de signos, podemos abranger essa definição para uma mostra de arte. Não somente uma exposição pode ser compreendida como um texto, mas também cada obra apresentada (textos visuais), todas as informações históricas, biográficas e bibliográficas (textos verbais) presentes no espaço expositivo e no material impresso e o local de realização do evento.

Ora, se atentarmos para essa enumeração, vemos que uma exposição de arte reúne em sua estrutura um conjunto de textos, sendo então um *contexto* – é um conjunto de circunstâncias envolvidas em uma situação,

Chama-se contexto o conjunto do texto que precede e/ou acompanha a unidade sintagmática considerada e do qual depende a significação. O contexto pode ser explícito [...] ou implícito. O contexto implícito pode ser explorado tendo em vista a interpretação [...]. (GREIMÁS, 2012, p. 29.)

1.5 Delimitando nosso objeto de estudo: os contextos

Já afirmamos anteriormente que nesta pesquisa estamos lidando com três contextos: uma exposição de arte que aborda o modernismo brasileiro; o local de realização da exposição – uma galeria de arte pertencente a uma instituição

financeira; e, por fim, uma coleção pública de obras de arte disponibilizada periodicamente.

Nos contextos “exposição de arte” e “galeria de arte”, as obras são dispostas de determinada maneira no espaço expositivo, onde estão articuladas entre si de modo que seja construído um significado que pode apoiar-se ou não na história da arte. Este assunto é retomado no último capítulo, quando apresentamos nosso estudo de caso – a exposição *Trilhas para modernidade no Banco Central* – e atentamos para o local de exibição – a galeria de arte do Banco Central, considerando a própria configuração espacial da mostra.

A coleção pública de obras de arte citada está intimamente ligada à instituição financeira à qual pertence. Todas as obras apresentadas na exposição a ser abordada pertencem a uma coleção pública, cujo processo de constituição é descrito no próximo capítulo. Se o que pretendemos com este trabalho é analisar um determinado tipo de exposição no qual o contexto institucional pode, a princípio, ser um dos fatores determinantes para a interpretação das obras de arte expostas, cabe estudar e analisar tal contexto.

2 O CONTEXTO “COLEÇÃO DE OBRAS DE ARTE DO BANCO CENTRAL”: A ORIGEM DAS OBRAS EXPOSTAS EM *TRILHAS*

Uma coleção é sempre um documento vivo e valioso. E, como determinado conjunto da manifestação artística, ela também sempre estará em transformação, sendo vista e revista, suscitando novas análises, novos estudos e pontos de vista.

Venâncio Filho, 1994.

Conforme mencionamos no primeiro capítulo, estamos lidando com três diferentes contextos que se configuram como objetos de estudo. Assim, o objeto abordado é a coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil. Tendo em vista que não existem contextos neutros de apresentação de obras de arte, buscamos na origem das obras expostas em *Trilhas* informações que nos permitam refletir de que maneira sua origem pode interferir na interpretação das obras da exposição abordada.

Aqui, refletimos sobre definições de coleção e acervo e as motivações que levam uma instituição a formá-los; os critérios de seleção de obras, considerando que tais critérios se relacionam com a imagem institucional do Banco Central do Brasil.

2.1 A constituição de coleções de arte: por que colecionar?

Uma coleção é o resultado do ato de colecionar, da reunião, do ajuntamento ou da compilação de objetos da mesma natureza. Existem vários tipos de coleções e colecionadores: de selos, moedas, carros, obras de arte e até mesmo as de objetos variados. Se buscarmos informações sobre a história da formação das primeiras coleções, veremos que existem várias motivações para colecionar objetos: prazer, vaidade, apego material, geração de conhecimento,

afirmação de valores¹⁸... É com base nestas duas últimas motivações, *conhecimento e valores*, que levamos adiante nosso estudo sobre um tipo específico de coleção – a de obras de arte. Concordamos com Venâncio Filho (1994) quando, ao refletir sobre a constituição da coleção Roberto Marinho, ele afirma:

Uma coleção significativa de obras de arte não é somente um conjunto de peças reunidas, mas também parte da história da arte. Ela é o recorte de um conjunto, e não algo isolado, estanque. Relaciona-se necessariamente ao todo que é a história da arte, comunica-se com outras obras, outros artistas, linguagens, movimentos. É um documento histórico, e não só artístico, da vida cultural de uma sociedade. (VENÂNCIO FILHO, 1994, p. 15.)

Portanto, ao se relacionar com a história da arte e com o contexto no qual é produzida, uma coleção de arte reflete valores relativos ao ambiente cultural em que é formada, valores referentes ao colecionador responsável por adquirir determinada coleção.

Para cada tipo de coleção existe um tipo de colecionador. Antonio Houaiss e Roberto Pontual apresentam uma distinção entre *coleccionador* e *coleccionista*.¹⁹ o primeiro é aquele que escolhe as obras a compor um acervo de acordo com uma necessidade específica, com critérios definidos, diferente do *coleccionista*, que, a princípio, reúne peças aleatoriamente, impulsionado pelo desejo de acúmulo, sem critérios específicos (PONTUAL, 1987, p. 6, 8-10).

Então, as coleções de arte, além de se relacionar com a história da arte, podem refletir também os gostos de um colecionador, que o refletem como sujeito e como uma coleção de ideias que sustentam a própria coleção (SIQUEIRA, 2006, p. 32). Mas e quando uma coleção é constituída sem um colecionador que escolha e reúna suas peças? E quando ela é formada inicialmente sem critérios e ideais específicos mas ainda assim apresenta uma

¹⁸ O homem reúne objetos desde a Antiguidade Clássica para adoração dos deuses, ostentação de poder material e demonstração de autoridade. Durante o Renascimento, com a existência de um público comprador, o colecionismo começa a se alterar. Até o século XVII, o homem reuniu antiguidades, manuscritos e outros tipos de objetos, guardados em gabinetes, com o objetivo de criar um microcosmo do mundo, como uma prática da cultura da “curiosidade”. Com o passar do tempo, as coleções se especializaram (LOURENCO, 1999).

¹⁹ Apropriamo-nos das definições expostas no catálogo da exposição *Entre dois séculos* a partir da coleção Assis Chateaubriand. Essa diferenciação é realizada com base nesta coleção específica; entretanto, por considerarmos importante a distinção entre uma coleção formada aleatoriamente e uma coleção formada segundo critérios específicos.

unidade? Este questionamento é uma das motivações para a escolha da coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil como objeto de estudo.

O acervo do Banco Central (BC) foi formado por um processo peculiar, diferente das coleções particulares e de algumas coleções públicas, não envolvendo a voz de um colecionador, como veremos a seguir.

2.2 A formação da coleção de obras de arte do Banco Central do Brasil

2.2.1 A função institucional do Banco Central do Brasil

O Banco Central do Brasil²⁰ é a instituição federal responsável pelo Sistema Financeiro Nacional. Antes da criação do BC, em dezembro de 1964, a autoridade monetária do país era desempenhada pelo Banco do Brasil (BB),²¹ pela Superintendência da Moeda e do Crédito²² (Sumoc) e pelo Tesouro Nacional.²³ Com sua criação, após a promulgação da Lei n. 4.595, o BC passou a exercer todas as funções dessas instituições, desempenhando o papel de “banco dos bancos” a partir da criação de diversos mecanismos. Na década de 1980 houve um reordenamento financeiro, com a separação das contas e das funções do BC, do BB e do Tesouro Nacional e a extinção do

²⁰ O BC é uma autarquia federal. O Decreto-Lei n. 200 de 1967, no seu artigo 5º, inciso I, define autarquia como “serviço autônomo criado por lei, com personalidade jurídica de direito público, patrimônio e receita próprios, para executar atividades típicas da Administração Pública, que requeiram para seu melhor funcionamento gestão administrativa e financeira descentralizada”. Seu fim é executar serviços de caráter estatal ou interessantes à coletividade, como, entre outros, caixas econômicas e institutos de previdência.

²¹ O BB desempenhava as funções de banco do governo, exercia o controle das operações de comércio exterior, o recebimento dos depósitos compulsórios e voluntários dos bancos comerciais e executava operações de câmbio em nome de empresas públicas e do Tesouro Nacional.

²² Exercia o controle monetário e preparava a organização de um banco central. Era responsável pela fixação de percentuais de reservas obrigatórias dos bancos comerciais, de taxas e juros sobre depósitos bancários. Supervisionava também a atuação dos bancos comerciais, orientava a política cambial e representava o país junto a organismos internacionais.

²³ O Tesouro Nacional era responsável pela emissão de papel-moeda. Após a criação do BC, coube ao Tesouro Nacional o fomento e a administração da dívida pública federal.

fornecimento de recursos ao Banco do Brasil, tendo sido transferidas todas as atividades monetárias do Banco do Brasil para o Banco Central.

No ano de 1988, com a nova Constituição Federal, o BC ganhou maior autonomia e força política. A responsabilidade pela emissão de moeda passou a ser exclusivamente do BC, e os nomes indicados pelo Presidente da República para os cargos de presidente e diretores da instituição teriam de ser aprovados previamente pelo Senado Federal em votação secreta e após arguição pública dos candidatos. Quando o edifício-sede do BC foi construído, Brasília já havia sido inaugurada e vinha se afirmando como centro das decisões políticas do país.

2.2.2 O processo de constituição da coleção

A coleção de obras de arte do BC é constituída por obras que, em sua maioria, pertencem à produção do modernismo brasileiro (BANCO CENTRAL, 2010, p. 83). A forte presença de obras do modernismo brasileiro não se deve a um critério ou a uma política de aquisições que delimitou o tipo de coleção a ser criado. Essa característica deve-se na verdade às circunstâncias nas quais o acervo foi constituído.

O acervo foi formado em grande parte por obras que pertenciam a instituições financeiras falidas destinadas ao BC para pagamento de dívidas durante a década de 1970. Como exemplo, em 1976 foram destinados ao BC 12 quadros de Cândido Portinari antes pertencentes à revista *O Cruzeiro* para quitação da dívida do Grupo Halles S. A. No mesmo ano, outra obra de Portinari foi adquirida pelo BC, *Descobrimento do Brasil* (1956), como pagamento da dívida do Banco Português do Brasil S. A. Pelo destaque que essa informação recebe nos materiais de apresentação da coleção de arte do BC, é possível que a instituição considere esta aquisição²⁴ como uma das mais relevantes.

²⁴ Embora o BC não tenha comprado suas obras de arte, usamos o termo “aquisição” no sentido de tomada de posse, pois as obras antes pertencentes a outras instituições passaram a pertencer ao BC.

Em 1974, com a liquidação do Grupo Financeiro Áurea, outras obras de arte foram incorporadas ao acervo, quando foi repassada para o BC a coleção da Galeria Collectio Artes Ltda., devedora do grupo. A galeria foi inaugurada em novembro de 1969 e concentrou-se em comercializar obras de artistas modernos. Devido a problemas financeiros e ao falecimento de um dos proprietários, José Paulo Domingues da Silva, a galeria faliu, e seu acervo²⁵ passou ao Grupo Áurea e em seguida ao BC.

Durante a década de 1990, a coleção foi complementada por obras doadas por artistas que participaram de exposições no Espaço Cultural do BC. Nesse período, a coleção recebeu em torno de 4 mil obras. Devido ao grande número de obras destinadas ao BC, em 1992 o acervo foi avaliado por uma comissão técnica e organizado em três categorias, que definiram o destino das obras: Acervo Principal, Ambientação das Áreas de Trabalho e Obras para Desfazimento.

Até o momento falamos em coleção e acervo para nos referir ao conjunto de obras de arte pertencentes ao BC, como se os dois termos tivessem a mesma definição. Entretanto, é importante apresentar a distinção que Maria Cecília Lourenço (1999) faz dos dois termos. Ao discorrer sobre a história da formação dos primeiros museus de arte moderna no Brasil, a autora defende a importância dessa diferenciação para dar continuidade ao seu estudo:

A palavra coleção associa-se a voluntarismos, em que um sujeito elege objetos como parte reveladora de sua existência, seja por lazer, capricho, amuleto ou vaidade. Em geral, os objetos são de mesma natureza e/ou guardam relações como se fossem dados objetivos [...] Nem sempre a palavra coleção possui aqui significado restritivo, mas também indica um conjunto fechado e privado, transferido ou não para instituições. (p. 13)

A seguir, em seu texto, Lourenço (1999) justifica a opção de utilizar somente a palavra acervo para falar de “segmentos conectados segundo um projeto museológico”. Para a autora, a constituição de um acervo sugere um processo de reconhecimento e formação de sentidos, propondo debates e seguindo

²⁵As obras provenientes da Galeria Collectio estão listadas no Anexo.

critérios definidos por padrões formulados segundo um contexto (LOURENÇO, 1999, p. 13).

Lembramos que a autora diferencia os dois termos para falar sobre a condição dos museus de arte moderna no Brasil, e que o BC não possui um museu de arte, e sim uma coleção, apresentada periodicamente na galeria de arte do BC. No caso do BC, não existiu um voluntarismo de constituir uma coleção ou acervo de arte, e sim uma motivação econômica que levou o BC a receber obras para pagamentos de dívidas. A coleção do BC pode ser compreendida em duas instâncias: é uma coleção de arte de formação acidental, considerando-se o ponto inicial de sua formação; mas, ao mesmo tempo, passa por um tipo de voluntarismo quando lembramos que existe uma equipe dedicada a selecioná-la, organizá-la e classificá-la. Por esse motivo, vemos que o conjunto de obras com o qual trabalhamos durante toda a pesquisa pode ser relacionado com ambas as definições: coleção e acervo.

No decorrer do processo de constituição, houve dois momentos que precisam ser destacados, pois definiram a atual configuração da coleção de arte do BC e, conseqüentemente, a disponibilidade de obras a serem expostas na galeria de arte.

2.2.2.1 A comissão técnica de 1992 e a comissão técnica de 2012: classificações da coleção de arte do Banco Central

No início da década de 1990, o BC já reunia em seu acervo 4.242 obras, todas provenientes de pagamento de dívidas e de doações dos artistas que participaram de exposições nos espaços culturais²⁶ do BC. Em vista da grande quantidade de obras, a Administração de Recursos Materiais realizou uma avaliação desse acervo. Essa avaliação verificaria o estado de conservação das obras e também seu “valor cultural e artístico”. Assim, seria possível redefinir a manutenção ou o descarte das peças. A análise desse conjunto de

²⁶ Estes espaços culturais compreendem a entrada do 2º subsolo do edifício-sede em Brasília e no clube da Associação de Bancários (ASBAC).

obras foi realizada por uma comissão técnica reunida em abril de 1992. Participaram da comissão: Fábio Magalhães (que na época era conservador chefe do Masp), Pedro Martins Caldas Xexeo (então coordenador do MNBA-RJ), Glênio Alves Branco Bianchetti, Ralph Camargo, Leda Saldanha da Gama Watson, Maurício Pontual Machado e Carlo Alberto Fontes.²⁷

A classificação foi feita em três Anexos. No Anexo I estariam as obras de “maior expressão artística e cultural”; no Anexo II, as obras de “média expressão artística e cultural”; e no Anexo III, as obras de “baixa expressão artística e cultural”. As obras de cada um desses Anexos foram destinadas a diferentes segmentos da coleção: Acervo Principal (Anexo I), Ambientação das Áreas de Trabalho²⁸ (Anexo II) e Desfazimento (Anexo III).

Para compor o Acervo Principal foram selecionadas duzentas obras de *maior expressão artística e cultural* para serem preservadas e destinadas às exposições. Para a Ambientação das Áreas de Trabalho, a comissão selecionou 1.040 obras de *média expressão*. As restantes, cerca de 3 mil peças, consideradas de *baixo valor histórico e estético*, foram classificadas como Obras para Desfazimento por meio de leilão e doações a instituições nacionais das áreas de educação e cultura durante os anos 1990. As expressões “maior expressão artística e cultural”, “média expressão e baixo valor histórico e estético” foram destacadas no texto porque com base nelas podemos pensar quais os parâmetros que deram embasamento aos critérios usados pela comissão para definir o destino de cada obra pertencente ao acervo.

Além da destinação das peças, a comissão propôs que fossem tomadas medidas de divulgação e ampliação do acesso às obras do Acervo Principal pelo público. Para isso sugeriu a confecção de catálogos para distribuição em entidades culturais e previu uma autorização para que as peças fossem mostradas em exposições itinerantes por meio de convênio com entidades e

²⁷ Para discorrer sobre a comissão de 1992 tomou-se como referência o documento cedido pela equipe técnica do BC, o Voto BCB 621/92.

²⁸ Dessas 1.040 obras, quinhentas deveriam ser selecionadas, e o restante, vendida, conforme definição da comissão.

empresas interessadas na promoção da cultura e da arte, desde que tais instituições se responsabilizassem pelos custos de transporte e seguro das obras. Cogitou também a possibilidade de uma nova análise do acervo “assim que Brasília disponha de museu com condições técnicas para preservar as obras no item 2 [no caso, o Acervo Principal] e possibilitar seu acesso a maior número de pessoas na capital federal”.

Anos após a avaliação inicial do acervo de arte, a equipe de Assessoria de Exposições do BC,²⁹ como a própria comissão já previa, julgou necessário iniciar um trabalho de revisão da classificação das obras do acervo, devido a “mudanças no cenário artístico e cultural”. Uma das alterações desse trabalho, realizado a partir de 2006, foi a transferência de 170 obras da Ambientação das Áreas de Trabalho para o Acervo Principal.

Como resultado dessa classificação, o Acervo Principal passou a ser composto por obras dos anos 1920 a 1970, sendo a maioria de artistas brasileiros reconhecidos pela história da arte brasileira. Entre os artistas que participaram de exposições recentes citamos Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Candido Portinari, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi e Tarsila do Amaral. Além desses, obras de Alberto Guignard, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Ismael Nery, Antônio Bandeira, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Maria Bonomi, Mary Vieira e Milton Dacosta também passaram a pertencer à coleção.³⁰

Recentemente, a coleção de arte do BC passou por uma nova classificação, solicitada em 2010. Neste ano, o BC decidiu que o acervo de arte³¹ deveria passar por novo processo de reclassificação, concluído em julho de 2012. Como feito em 1992, especialistas foram contratados para a realização desse trabalho. O artista Glenio Bianchetti, os *marchands* e os organizadores de

²⁹ Fazem parte desta equipe funcionários do Banco Central que trabalham na área cultural. São responsáveis pela administração do Museu de Valores, pela reserva técnica e pela concepção das exposições ocorridas no BC.

³⁰ Esses são somente alguns artistas cujas obras fazem parte do patrimônio do BC. A lista completa dos artistas e das obras da coleção de obras de arte do BC está anexa.

³¹ O BC usa ambos os termos, *acervo* e *coleção*, como sinônimos. Aqui retomamos “acervo” somente para preservar a nomenclatura do processo de trabalho *Voto BCB n. 040/2010 – Projeto de Reclassificação do Acervo de Arte do Banco Central do Brasil*. Na continuidade da pesquisa, permanecemos com o uso do termo “coleção”.

leilões Soraya Felipe Pereira e Daniel Schneider Chaieb e os museólogos e historiadores Maria Alice Milliet e Fábio Magalhães foram os especialistas contratados pelo BC.

A comissão de 2012 reorganizou a coleção em três grupos: *Acervo Museológico*, *Acervo de Ambientação* e *Obras para Descarte*. Além disso, a comissão previu a realização de uma exposição, *Destaques do acervo*, e a publicação de um catálogo apresentando a coleção de arte do BC.

Para o *Acervo Museológico* foram destinadas 554 obras de “maior valor artístico e cultural”, a serem guardadas na reserva técnica e cedidas para exposições na galeria de arte. Há ainda um subgrupo chamado *Obras em exame*, composto por obras de Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Fúlvio Pennacchi e José Pancetti. Essas obras permanecem em exame para comprovação de sua autenticidade e dados técnicos. Igualmente à classificação feita em 1992, no *Acervo de Ambientação* estão obras destinadas às áreas de trabalho do BC, e as *Obras para Descarte* representam os trabalhos a serem doados.

Parte do acervo principal/museológico está em exposição nas mostras temporárias que ocorrem na galeria de arte do BC. Algumas obras estão cedidas temporariamente a outras instituições, como o Palácio Itamaraty e o Palácio da Alvorada. As obras que não estão em exposição ou não estão cedidas a outras instituições públicas ficam guardadas na reserva técnica para guarda, manutenção e realização de exposições futuras.

A sala da reserva técnica está localizada no 6º andar do edifício sede, onde as condições climáticas (temperatura e umidade) são rigorosamente controladas, assim como o sistema de segurança.³² De acordo com a equipe técnica responsável pela administração do museu e da galeria de arte, toda a estrutura física desse ambiente foi programada segundo sugestões de museólogos e conservadores. Apesar de a maior parte das obras da coleção estar guardada

³² Os dados técnicos referentes à reserva técnica foram constatados em meio às visitas ao local e por meio da consulta a diversos processos de trabalho, documentos cedidos pela Secre.

nesse local, o interesse deste trabalho é analisar as obras em conjunto, expostas em um determinado contexto de exposição.

2.2.2.2 A coleção do Banco Central e outras coleções de arte em Brasília: como as instituições apresentam suas obras?

Brasília reúne um grande acervo de obras modernistas tanto arquitetônico como artístico, exposto em espaços públicos e instituições públicas e privadas. Na cidade existem diversas instituições que possuem coleções de obras de arte, como o Palácio do Planalto, o Palácio da Alvorada, o Palácio Itamaraty, a Caixa e o Senado Federal.

As coleções de obras de arte dos Palácios do Planalto e da Alvorada ficam expostas em seus interiores, mas o acesso a elas é limitado, pois existem dependências por onde o grande público não pode transitar. No entanto, a população dispõe de um acesso mais amplo à coleção de obras do Palácio Itamaraty. A instituição possui um acervo variado, com mobiliário, objetos, pinturas e esculturas de diferentes autores e momentos da história (coloniais, neoclássicos, barrocos e acadêmicos), e há ainda os jardins projetados pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994). Algumas peças foram transferidas da antiga sede no Rio de Janeiro para a sede em Brasília, e a escolha das obras a serem integradas e organizadas na coleção foi feita em grande parte pelo embaixador Vladimir Murtinho. Em todos os casos as obras estão expostas como parte da decoração e da ambientação das dependências dos palácios. Por existirem áreas cuja entrada não é permitida a visitantes, podemos considerar que o acesso do público a estas coleções é relativamente restrito.

No caso do Senado Federal, existem em seu acervo pinturas, gravuras, esculturas, painéis e tapeçarias, que estão sob a guarda do seu serviço de museu. A princípio, esta casa congressional teria reunido “ao longo dos anos, um considerável acervo de obras de arte. São artistas das mais diversas

tendências e peças dos mais diversos materiais”.³³ Quanto à exposição das obras, não é muito diferente da forma como ocorre nos palácios: as obras estão localizadas nas áreas de circulação e de trabalho da sede do Senado Federal.

Por sua vez, a coleção da Caixa iniciou-se em 1968 e é composta por pinturas, esculturas, tapeçarias e gravuras adquiridas de coleções temáticas (como as obras encomendadas para ilustrar bilhetes de loteria); pela incorporação de obras do Banco Nacional da Habitação (BNH), extinto em 1996; pela aquisição das obras da Coleção Brasília (1987); e por doações de artistas expositores. Diferentemente das instituições citadas, realiza exposições periódicas com o objetivo de apresentar ao público sua coleção. Ao lado da sede da CEF, existe a Caixa Cultural, instituição que promove cursos e eventos culturais, e exposições temporárias itinerantes, além das exposições do acervo.

O Banco do Brasil é outra instituição financeira que também possui um acervo de arte. Entretanto, ele não está centralizado em uma única reserva técnica, e até onde se sabe não existe um catálogo das obras. Por isso o acesso a este acervo é muito difícil.

Todas essas instituições possuem um papel social, político e econômico específico no país, sendo o BC a instituição responsável pela política econômica brasileira. Entre as instituições citadas, o BC, além de assumir a responsabilidade institucional de garantir o bom funcionamento do sistema financeiro nacional, também assume “um compromisso social, com práticas que envolvem a preservação e a divulgação do patrimônio cultural brasileiro”, de acordo com materiais de divulgação da imagem institucional do BC. Para isso o BC (edifício sede) possui dois espaços onde são expostas suas coleções: o Museu de Valores do BC do Brasil e a galeria de arte.

O Museu de Valores reúne em seu acervo cédulas, moedas, documentos e curiosidades nacionais e internacionais que representam o valor monetário em seu contexto histórico. Dois anos após a criação do BC surgiu, em 1966, a ideia de criar um museu voltado para a evolução dos meios de pagamento e

³³ Informação encontrada no catálogo de divulgação do acervo de obras de arte do Senado Federal.

para a história monetária do país e do mundo. Atualmente, o espaço físico do Museu de Valores ocupa o primeiro subsolo do prédio em Brasília, tendo sido inaugurado em setembro de 1981, logo que o edifício sede foi construído.³⁴

Um dos idealizadores do Museu de Valores, Carlos Trigueiros, justifica o nome atribuído: “Um museu bancário é, antes de tudo, um museu de valores, pois em seu acervo, além de moedas e cédulas, devem ser recolhidos todos os papéis que representam circulação de riqueza”.³⁵ Embora o acervo do Museu de Valores seja o “carro-chefe” da divulgação da imagem pública do BC, o enfoque deste estudo é a coleção de obras de arte.

As coleções públicas institucionais em Brasília não se restringem aos palácios e aos bancos. Ainda durante a construção da capital cogitou-se a implementação de um museu na cidade, proposta concretizada anos após a inauguração da capital com a construção do Museu de Brasília (LOURENÇO, 1999, p. 24). Com a implementação do museu, uma coleção de arte deveria ser constituída e apresentada ao público.

O Museu de Arte de Brasília (MAB) foi implementado pelo governo do Distrito Federal (por intermédio da Secretaria de Educação e Cultura do DF e da Fundação Cultural do DF) no ano de 1985, em um edifício de 1960, de arquitetura moderna, projetado por arquitetos da Novacap. Próximo ao Lago Paranoá, o prédio tem três pavimentos e 4.800 m². Inicialmente abrigava o Clube das Forças Armadas e, posteriormente, o Casarão do Samba, até se tornar a sede do MAB (Figuras 15 a 17). Além de fazer parte da comemoração dos 25 anos da capital federal, a implementação do MAB representava também o cumprimento de uma etapa do Plano Integrado de Educação e Cultura.³⁶

³⁴ O Museu de Valores foi inaugurado em agosto de 1972, no Rio de Janeiro, como parte do sesquicentenário da Independência do Brasil. As instalações ocupavam parte do pavimento térreo do prédio que anteriormente sediava as Caixas de Conversão, de Estabilização e Amortização. Hoje, nesse edifício inaugurado em 1906 e tomado pelo Iphan em 1973 funciona o departamento do Meio Circulante do Banco Central. Com a construção do edifício sede em Brasília o acervo foi transferido para a capital federal. Maiores informações sobre o Museu de Valores e seu acervo disponíveis em: <<https://www.bcb.br>>.

³⁵ Declaração publicada no texto de apresentação do Museu de Valores. Disponível em: <<https://www.bcb.gov.br/?MUSEUHIST>>.

³⁶ Nesta época, o governador do Distrito Federal era José Ornellas de Souza Filho e a secretária de Educação e Cultura do DF era Eurides Brito da Silva. Quando de sua inauguração, o MAB era gerido por um administrador, um consultor, dois assessores e auxiliares. Informação disponível em <http://www.cultura.df.gov.br/legislacao-da-secult.html>.



Figura 15 – Museu de Arte de Brasília. Exterior. Fonte: www.casadacultura.unb.



Figura 16 – Museu de Arte de Brasília. Sinalização. Fonte: www.casadacultura.unb.



Figura 17 – Museu de Arte de Brasília. Abaixo dos pilotis. Fonte: www.casadacultura.unb.

Na tentativa de desenhar o perfil do MAB, João Evangelista de Andrade Filho, seu primeiro diretor, afirmou que o museu deveria ser aberto ao que acontece no mundo. Nesse contexto, o ideal seria que possuísse também uma coleção internacional, enfatizando a produção artística latino-americana.³⁷ Mas a principal característica do acervo, de acordo com o diretor, deveria ser sua capacidade de abrigar artistas de todas as regiões do Brasil, sendo um ponto de convergência, assim como a capital.³⁸ O acervo do MAB é caracterizado

³⁷ A respeito do desejo de adquirir obras de artistas internacionais, faz-se uma ressalva: não existia dinheiro suficiente para aquisição de obras, o que dificultou a realização de tal desejo.

³⁸ Sobre Brasília ser um ponto de convergência, lembramos da relação proposta por Mário Pedrosa em *Perspectiva de Brasília e Reflexões em torno da nova capital*. O autor faz um paralelo entre a localização geográfica da capital no centro do território do país e sua

pela diversidade de técnicas e materiais: pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, objeto, instalação. Há também uma coleção de arte popular, arte norte-americana e arte afrobrasileira (MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA, 1990).

O acervo do MAB tem diversas procedências. A parte mais antiga da coleção foi formada por meio de doações de artistas, pagamentos percentuais relativos à utilização das galerias da Fundação Cultural do Distrito Federal para a realização de exposições individuais e por outras aquisições anteriores da FCDF resultantes de prêmios-aquisições de salões na cidade. Ocorreram quatro Salões de Arte Moderna em Brasília – sendo o primeiro em 1964³⁹ e o último em 1968 – cujos prêmios foram destinados ao acervo do MAB. A outra procedência remete à XIII Bienal de São Paulo, quando uma comissão foi organizada com o objetivo de selecionar as obras a serem incorporadas ao acervo do MAB (foram selecionadas em torno de 35 obras). Em janeiro de 1976 foi organizada pela Fundação Bienal de São Paulo uma exposição idealizada pelo então presidente da Fundação, Oscar P. Landmann, com o apoio do fundador Francisco Matarazzo Sobrinho:

Cogitava-se a princípio instituir uma Sala do Artista Americano, ideia que rapidamente evoluiu para a criação do Museu do Artista Brasileiro, mais afinada com a de transformar Brasília no grande centro americano de estudos brasileiros, de acordo com o programa dentro do qual se desenvolve o ambicioso projeto de constituição da Memória Nacional, destinada a englobar de forma sistematizada toda a documentação referente aos assuntos relacionados com a vida brasileira em todos os seus aspectos. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1976, p. 75.)

Além da aquisição de novas obras, várias propostas faziam parte do plano museal do MAB: previa-se a realização de palestras, cursos e seminários para a criação de um espaço de reflexão que se estendesse além dos espaços expositivos. Havia o desejo de implantação de um centro de documentação para a catalogação de um arquivo de imagens, textos e audiovisual; e dada a inexistência em Brasília de uma biblioteca especializada em artes, seria preciso

capacidade de absorver influências externas e, ao mesmo tempo, tornar-se polo irradiador de cultura (PEDROSA, 1981).

³⁹ O artista premiado na edição de 1964 foi Clóvis Graciano. Na edição seguinte foram premiadas as artistas Maria Bonomi e Wilma Pasqualim. Em sua última edição, o artista premiado do Salão foi João Câmara.

um local para sanar essa deficiência. E ainda: era prevista a existência de um setor de pesquisas e de um laboratório de conservação e restauro.

Além de reunir ampla coleção de arte produzida no DF, o MAB era a única instituição em Brasília a expor, segundo a Secretaria de Educação e Cultura, de maneira permanente, acervo significativo da arte moderna e contemporânea brasileira (MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA, 1990). Por esse motivo, aprofundamo-nos na história de sua coleção e em suas formas de apresentação, relacionando-a com a coleção do BC, que atualmente é uma instituição que desde 2009 expõe seu acervo de maneira permanente.

A organização interna do acervo do MAB (Figuras 18 a 21) difere da do BC: enquanto a primeira classificação se baseia em valores econômicos, a segunda baseia-se em critérios relativos à história da arte.

Estimulada pela disposição das obras, a interpretação se fará sobre a base de conjuntos temáticos, formais, técnicos e simbólicos, onde a tessitura semântica proporrá leituras e releituras. Nesse sentido, a coleção tem que de ser equilibrada e harmônica. Mais importante que os arranjos por escolas ou por épocas são as organizações que, respeitando a cronologia e a procedência no seu interior, revelem sempre, nos agrupamentos, as ideologias de imagem. (MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA, 1990, p. 17.)



Figura 18 – Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista I
Fonte: <http://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>



Figura 19 – Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista II
Fonte: <http://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>



Figura 20 – Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista III
Fonte: <http://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>



Figura 21 – Interior do MAB antes de seu fechamento para início de reformas. Vista IV
Fonte: <http://www.cultura.df.gov.br/galeria-de-fotos-do-museu-de-arte-de-brasilia.html>

Infelizmente, na década de 1990 o museu já apresentava péssimo estado de conservação de seu espaço físico e do acervo (Figura 22). Após algumas interdições em anos anteriores, em 2007 o MAB foi desativado, quando o prédio foi interditado para uma reforma, tendo o acervo transferido para o Museu Nacional Honestino Guimarães (MNHG), localizado no Complexo Cultural da República, cedendo espaço constantemente para a realização de outras exposições.

As notícias mais recentes que se tem da situação atual do MAB apontam para a realização de diversas reuniões com o intuito de discutir o futuro do museu.⁴⁰ Uma das conclusões tiradas dessas reuniões foi a necessidade do estabelecimento de uma parceria público-privada para levantar recursos. Segundo Wagner Barja, “a falta de interesse por parte do governo em gestões anteriores e a falta do reconhecimento da importância do espaço contribuiu para a degradação da estrutura física do MAB”. Sabe-se que a revitalização do museu é necessária também para o desenvolvimento econômico da região e do turismo na capital: “O MAB é muito importante e fundamental para o desenvolvimento das artes brasileiras. O acervo que temos é o termômetro que mantém aquecida a ideia de que ele não morreu”, disse Barja.⁴¹



Figura 22 – Foto do MAB após início das reformas. Exterior do prédio.
Fpnte: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte>

⁴⁰ Em 2011, uma discussão foi promovida pela Promotoria de Defesa do Meio Ambiente e Patrimônio Cultural (Prodema) entre Wagner Barja (diretor do MNHG), Ana Taveira (diretora do MAB) e José Delvinei (subsecretário do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do DF). Desde 2012, foi organizada uma série de debates – os Diálogos de Resistência – para discussão da situação do MAB. Atualmente, também circula na internet um abaixo-assinado para revitalização do MAB.

⁴¹ Wagner Barja, em entrevista a Clarice Gulyas. Disponível no blog da jornalista em 2012. <http://claricegulyas.blogspot.com.br/2012/03/debates-definem-politicas-publicas-para.html>

2.3 Exposições e visibilidade da coleção de arte do Banco Central do Brasil

Como proposto pela comissão técnica de 1992, uma equipe do Banco Central, responsável pela administração do Museu de Valores e da galeria de arte, tem se concentrado na exposição da coleção de arte da instituição. Desde 2003, a equipe de Assessoria de Exposições, vinculada a uma Secretaria Executiva (Secre) do BC, concentra-se na realização de exposições temporárias. Tais exposições contam com a disponibilidade já existente na reserva técnica e são realizadas na galeria de arte do BC, inaugurada em 1989, no 8º andar da sede da instituição em Brasília, para divulgar o acervo da instituição. Em 1997, a galeria de arte (Figura 24) foi desativada devido a reestruturações internas, sendo reaberta após uma reforma no espaço somente em dezembro de 2006. Com a reabertura da galeria de arte em 2006 ocorreram outras exposições: *O óleo e o ácido* (2006/2009); *Cândido Portinari em obras* (2009/2010); *Trilhas da modernidade na coleção do Banco Central* (2010/2011); e *Vanguardas na coleção do Banco Central* (atual).

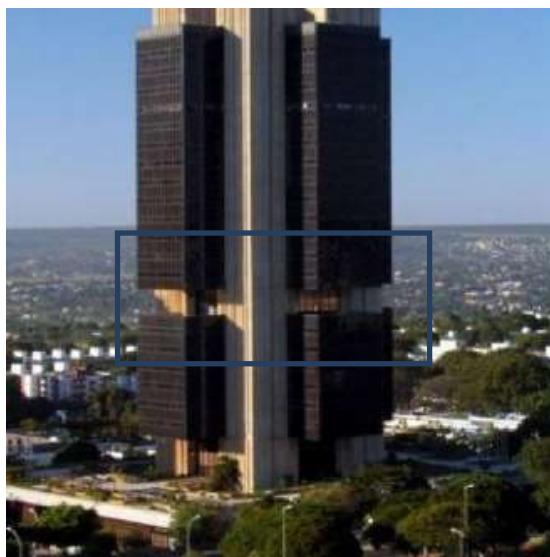


Figura 23 – Foto do exterior da sede do Banco Central. A galeria de arte aparece destacada nesta imagem dentro do retângulo azul. Fonte: <http://www.bcb.gov.br>

Com a mostra *O óleo e o ácido*, a Secre propôs uma relação entre a pintura e a gravura como procedimentos artísticos, estabelecendo um paralelo entre as duas linguagens e técnicas. Para apresentar ao público uma reflexão sobre o ato de pintar e de gravar, reuniu pinturas e gravuras, todas pertencentes à sua coleção de arte. Na galeria de arte foram expostas obras de Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Antônio Bandeira, Antonio Gomide, Clóvis Graciano, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Maciej Babinski, Marcelo Grassmann, Milton Dacosta, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Volpi.

Por sua vez, a exposição *Portinari em obras* foi realizada com o objetivo de apresentar ao público as 12 obras do artista pertencentes à Coleção de Arte.⁴² As obras de Portinari já haviam sido exibidas anteriormente, porém com uma proposta diferente. Desta vez, a motivação surgiu da vontade da instituição de tornar público o processo de restauração das obras de Cândido Portinari (1903-1962). Todas essas obras foram restauradas pelo ateliê De Vera Artes (São Paulo), processo que durou cerca de um ano (tendo início em 2008). A restauração foi acompanhada pela Secre e pelo Projeto Portinari,⁴³ idealizado pelo filho do pintor, João Cândido Portinari, com visitas periódicas ao ateliê e documentação de todo o processo por meio de fotografias e de um vídeo institucional, disponível no *site* do BC. Cabe atentar para o fato de que esta exposição é também uma forma de promover e justificar a realização do trabalho de restauro.

Além da expografia, a equipe do BC produziu um catálogo que contém a descrição de todo o processo de restauro, um resumo da biografia do artista e pequenos textos sobre a contribuição de Portinari para a história da arte brasileira. Além de textos, o catálogo apresenta imagens de todas as obras do pintor que foram expostas e fotografias do artista. Este foi o primeiro catálogo produzido para documentação das exposições. De acordo com a Secre, a ideia

⁴² Entre as obras da coleção de arte do BC que mais recebem destaque nos materiais de divulgação está a obra *Descobrimiento do Brasil*, de Cândido Portinari. Antes do restauro e desta exposição, a pintura permanecia exposta na sala de reuniões do BC, o Copom, localizada no 8º andar do prédio sede (onde também fica a galeria de arte). Ou seja, é provável que somente funcionários do alto escalão ou da equipe de limpeza tivessem livre acesso a esta obra.

⁴³ Projeto idealizado pelo filho do pintor, João Cândido Portinari.

é manter a produção de material gráfico (catálogo e *folders*) para cada exposição⁴⁴ realizada na galeria de artes do BC com o objetivo de criar uma bibliografia sobre a coleção de arte.

Durante todo o período da exposição foi realizado um trabalho educativo, sob a responsabilidade de uma empresa contratada por meio de licitação,⁴⁵ que incluiu, além das visitas de turmas escolares e de público espontâneo, a produção e a distribuição de material didático – um pequeno livreto. Ainda que o programa educativo tenha atuado somente na exposição de Portinari, vemos que essa ação educativa é complementada pelos textos dos catálogos e dos *folders* referentes às exposições subsequentes.

Após *Portinari em obras*, foi inaugurada a exposição *Trilhas da modernidade*, ocorrida entre outubro de 2010 e junho de 2011, o foco da pesquisa principal, tratada no último capítulo de maneira mais aprofundada,

Em outubro de 2011, a exposição que tomou lugar na galeria de arte foi *Vanguarda modernista na coleção do Banco Central*, onde estão expostas pinturas e gravuras de Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Cícero Dias, Vicente do Rêgo Monteiro, Ismael Nery, entre outros. De acordo com a Secre, tais artistas contribuíram “de modo pioneiro” para a renovação da arte brasileira no início do século XX. Tal renovação é marcada por dois eventos: a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Salão de 1931. Em especial, a exposição também homenageia Di Cavalcanti por ter participado dos dois eventos e comemora os noventa anos da Semana de 22, “ponto de partida de nossa renovação modernista”.⁴⁶

Um estudo do processo de constituição da coleção do BC ajudou-nos a compreender os tipos de valores agregados a esta coleção – o financeiro em

⁴⁴ Todas as exposições descritas neste texto têm seus respectivos catálogos distribuídos gratuitamente na galeria de arte do BC.

⁴⁵ Tive a oportunidade de participar desta ação educativa quando fui mediadora de exposições com a supervisora Andiará Ruas e os mediadores João Guilherme, Alice Lara e Érika Guedes. É importante lembrar que esta foi a primeira vez que o BC contratou um programa educativo (desenvolvido pela empresa Ruas Mercado Cultural) para a realização de visitas nas exposições. Já existia outra ação educativa no BC, mas apenas para a realização de visitas ao Museu de Valores.

⁴⁶ Todas essas colocações referentes à proposta da exposição foram retiradas dos materiais de divulgação fornecidos pelo BC.

detrimento do histórico, do artístico e do cultural, ainda que estes últimos sejam considerados. Entretanto, sejam quais forem os valores priorizados, quando guardadas na reserva técnica, as obras desta coleção tornam-se apenas um patrimônio arquivado. Uma coleção ganha sua importância cultural a partir do momento em que é exposta ao público, e a coleção aqui estudada é apresentada ao público por meio de exposições temporárias.

O histórico das exposições ocorridas na galeria de arte do BC ajuda-nos a entender a forma pela qual se dá o acesso a esta coleção institucional. Conforme comentado anteriormente, a divulgação do patrimônio artístico é uma maneira de desempenhar uma função cultural pelo BC, além de seu papel econômico e político. Embora o objetivo principal da realização das mostras temporárias citadas seja a divulgação da coleção de arte, tais exposições possuem também outro papel: podem se relacionar com a história da arte brasileira, pois em algumas exposições o BC se propõe a expor suas obras relacionando-as com a história da arte brasileira. É nesse sentido que elegemos como foco de pesquisa as exposições temporárias que ocorrem na galeria de arte do BC.

Já mencionamos diversas vezes que a interpretação da obra de arte é contextual (MARTINEZ, 2011). No caso da coleção do BC, ver uma obra guardada na reserva técnica pode possibilitar uma experiência diferente daquela proporcionada dentro de uma galeria de arte. Toda a pesquisa realizada acerca da constituição da coleção visou fornecer meios para entender as relações estabelecidas entre o caráter institucional do BC e o perfil de sua coleção e como essas relações afetam sua visibilidade. Para compreender as estratégias utilizadas para garantir a visibilidade do acervo é preciso abordar outros dois contextos citados no capítulo 1: uma exposição de arte que trata do modernismo brasileiro e a galeria de arte do Banco Central do Brasil, contextos relacionados no próximo capítulo, *Trilhas da modernidade no Banco Central*.

3 TRILHAS DA MODERNIDADE NA COLEÇÃO DO BANCO CENTRAL

Obras de arte significam diferentemente conforme o contexto em que se apresentam, é sempre um modo de ressaltá-las por meio de uma nova política de proximidades.

Teixeira Coelho, 2008
São Paulo

No primeiro capítulo apresentamos uma relação entre as concepções de espaço da pintura moderna e as exposições de arte, o tipo de abordagem eleito para o desenvolvimento da pesquisa e o processo de constituição da coleção de obras de arte do BC. Atentamos também para a existência de diferentes contextos de apresentação das obras: uma exposição de arte que aborda o modernismo brasileiro, uma coleção pública de arte e a galeria de arte localizada e pertencente a uma instituição financeira, onde foi realizada a exposição. Neste último capítulo relacionamos esses contextos com o intuito de aprofundarmos nosso pensamento sobre a interpretação da obra de arte em seu contexto de exposição, considerando a maneira como foi estruturada e como se relaciona com a história da arte brasileira.

3.1 A exposição e o método de análise

Trilhas da modernidade foi inaugurada em 26 de outubro de 2010 na galeria de arte do Banco Central, sendo finalizada em 30 de junho de 2011. Assim como as mostras concebidas anteriormente pelo BC, foi produzida com base na disponibilidade da coleção de arte da instituição. A motivação para realizar *Trilhas* partiu da vontade de apresentação de obras de artistas que fizeram parte da segunda geração do modernismo brasileiro, a “geração de herdeiros e continuadores do modernismo” (BANCO CENTRAL, 2010, p. 13). Assim, foram expostas as contribuições dos artistas Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Volpi (1896-1988), Clóvis Graciano (1907-1988) e Fúlvio Pennacchi (1905-1992) para a “consolidação de um determinado espírito da época – o da modernidade – no campo das artes visuais brasileiras”. Foram apresentadas também obras de outros artistas que teriam convivido com os primeiros citados e por eles

influenciados: Gregório Gruber (1951), Alice Brill (1920), Francisco Cuoco (1928) e Antônio Augusto Marx (1919) (BANCO CENTRAL, 2010, p. 13).

A expografia foi dividida em três segmentos que representam diferentes perspectivas de abordagem das obras da coleção, em que cada uma delas faz parte do percurso brasileiro rumo à modernidade de acordo com a fala do BC (2010, p. 14). Tais segmentos, *Trilhas de consolidação da modernidade*, *Trilhas urbanas* e *Trilhas para a abstração*, seriam pontos do trajeto que esses artistas percorreram para alcançar o estado de modernidade nas artes plásticas brasileira. É dessa forma que pretendemos apresentar essa exposição já finalizada: como se estivéssemos percorrendo o espaço expositivo, de forma que seja compreendido como o modernismo brasileiro é tomado como contexto histórico da mostra.

Iniciamos então a descrição da configuração espacial da exposição e a documentação fotográfica para compreender como os três pontos de vista foram apresentados ao público. A descrição do espaço físico se fez necessária, pois, além de fornecer dados a um leitor que não tenha visitado *Trilhas*, é no espaço de exposição que as relações entre seus elementos foram construídas.

3.1.1 Um percurso pelas *Trilhas*: descrição espacial e documentação fotográfica

A galeria de arte do Banco Central está localizada no 8º andar do edifício sede, em Brasília. O acesso de visitantes é permitido somente pelo 2º subsolo,⁴⁷ onde é feita a identificação. Após sermos direcionados a um dos elevadores da torre A ou B,⁴⁸ chegamos ao 8º andar e percorremos um corredor que nos levou à recepção da galeria de arte do BC (Figura 24).

⁴⁷ Existem duas entradas no prédio do BC, uma delas, no térreo, está voltada para o eixo L, por onde entram e saem somente funcionários do banco. A outra entrada, no 2º subsolo, é voltada para o estacionamento, em frente à Caixa Cultural e ao edifício sede da Caixa.

⁴⁸ Há quatro torres, A, B, C e D, com quatro elevadores cada uma. As torres que dão acesso à galeria de arte são somente as torres A e B.

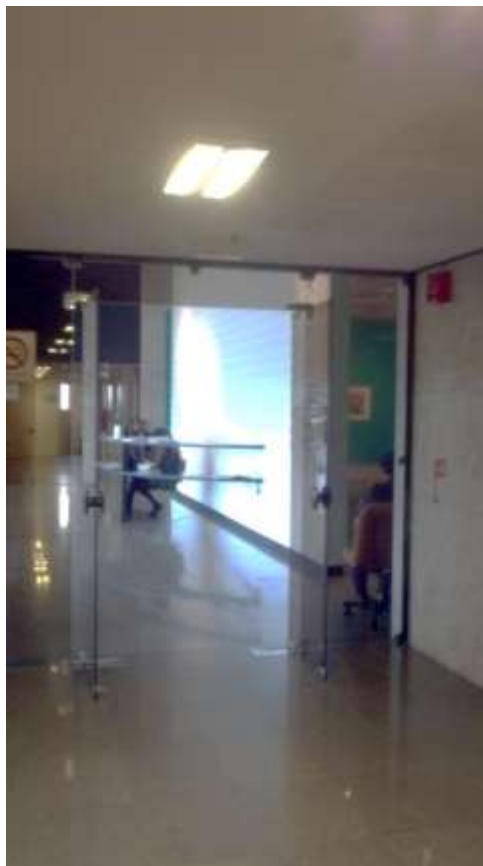


Figura 24 – Entrada da galeria de arte, saindo do corredor dos elevadores. Fonte: arquivo pessoal

Já na recepção da galeria vemos uma obra pertencente à coleção do BC – é a escultura *Momento elipsoidal*, de Mary Vieira (1927-2001), semelhante a outra obra da artista, exposta no térreo do Palácio Itamaraty – *Ponto de encontro*. Embora esteja exposta na galeria de arte, essa escultura interativa⁴⁹ não fez parte de nenhuma das exposições ocorridas na galeria, tampouco *Trilhas da modernidade*. A obra está permanentemente exposta na recepção, próxima à entrada do corredor da torre A e a uma fachada de vidro que separa a galeria de um pátio externo. Quando as persianas estão abertas é possível ver parte da cidade: a Asa Sul, o Setor Comercial Sul e parte da Zona Central. Por

⁴⁹ Acreditamos que qualquer obra de arte pode ser interativa, mas aqui falamos no sentido da interação física, uma vez que os visitantes têm a liberdade de manusear as lâminas ovais em alumínio, alterando constantemente a configuração da escultura.

motivos de segurança, a porta da fachada permanece constantemente trancada (Figuras 25 e 26).

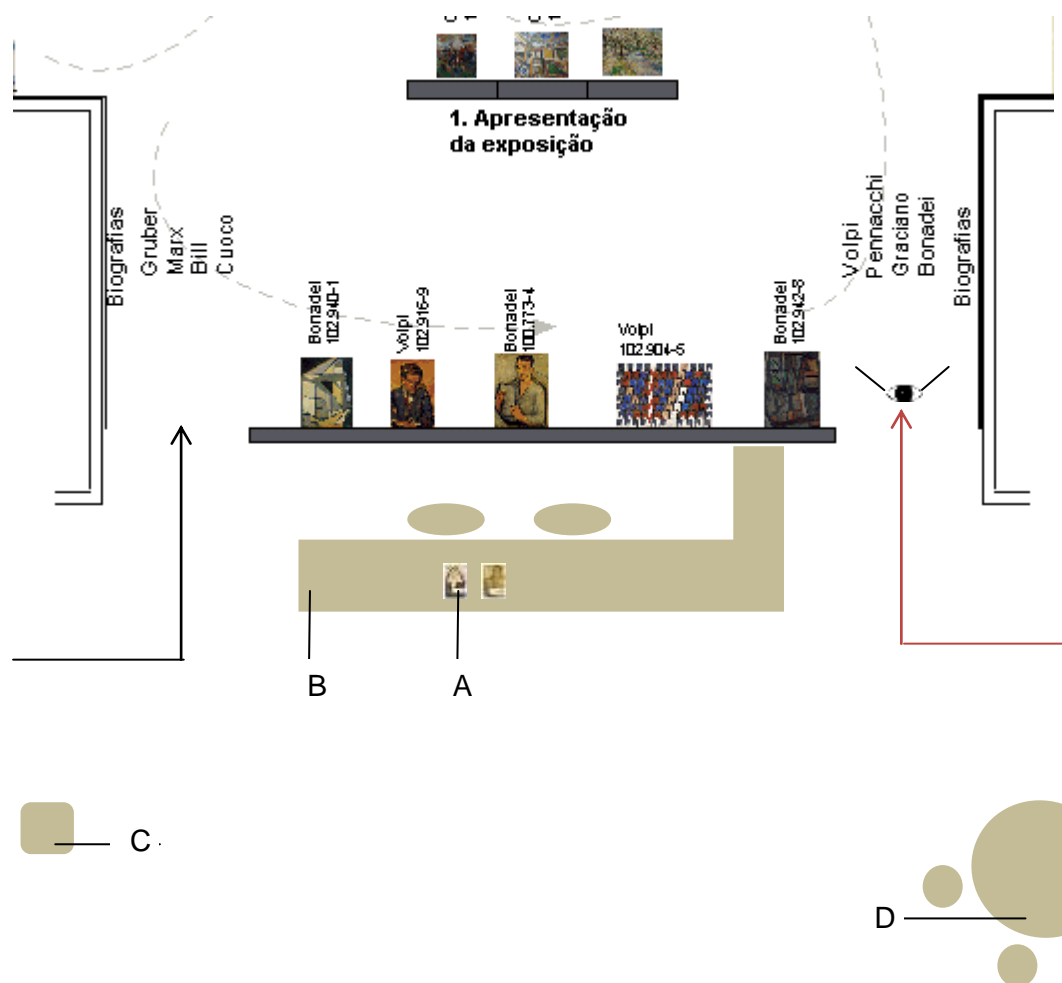


Figura 25 – *Momento elipsoidal*. Mary Vieira. Escultura em alumínio. 200 x 52 x 52 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil. Vista I
Fonte: arquivo pessoal



Figura 26 – *Momento elipsoidal*. Mary Vieira. Escultura em alumínio. 200 x 52 x 52 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil Vista II
Fonte: arquivo pessoal

Há ainda na recepção uma mesa de centro cercada por cadeiras, um armário guarda-volumes e um balcão, onde estiveram disponibilizados três tipos de material impresso: dois *folders* explicativos e catálogos, que para este trabalho se configuram como materiais de pesquisa e análise. Logo atrás do balcão há uma parede branca onde está escrito em relevo “galeria de arte”. Esta parede separa a recepção do local de exposição, e por estar centralizada o acesso à mostra se dá tanto pelo lado direito como pelo lado esquerdo (Figura 27).



Legenda:

- A – Material gráfico
- B – Balcão da recepção
- C – Guarda-volumes
- D – Bancos e mesa

Figura 27 – Detalhe I da planta baixa da exposição e da recepção da galeria de arte.
Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Todo o espaço da galeria foi dividido por paredes móveis, que criam ambientes para a exposição das obras. Tal divisão pode ser compreendida com as indicações feitas na planta baixa da expografia (Figura 28). Esses ambientes foram definidos não somente por critérios de melhor aproveitamento do espaço total da galeria, mas também para melhor definir os três segmentos da exposição.

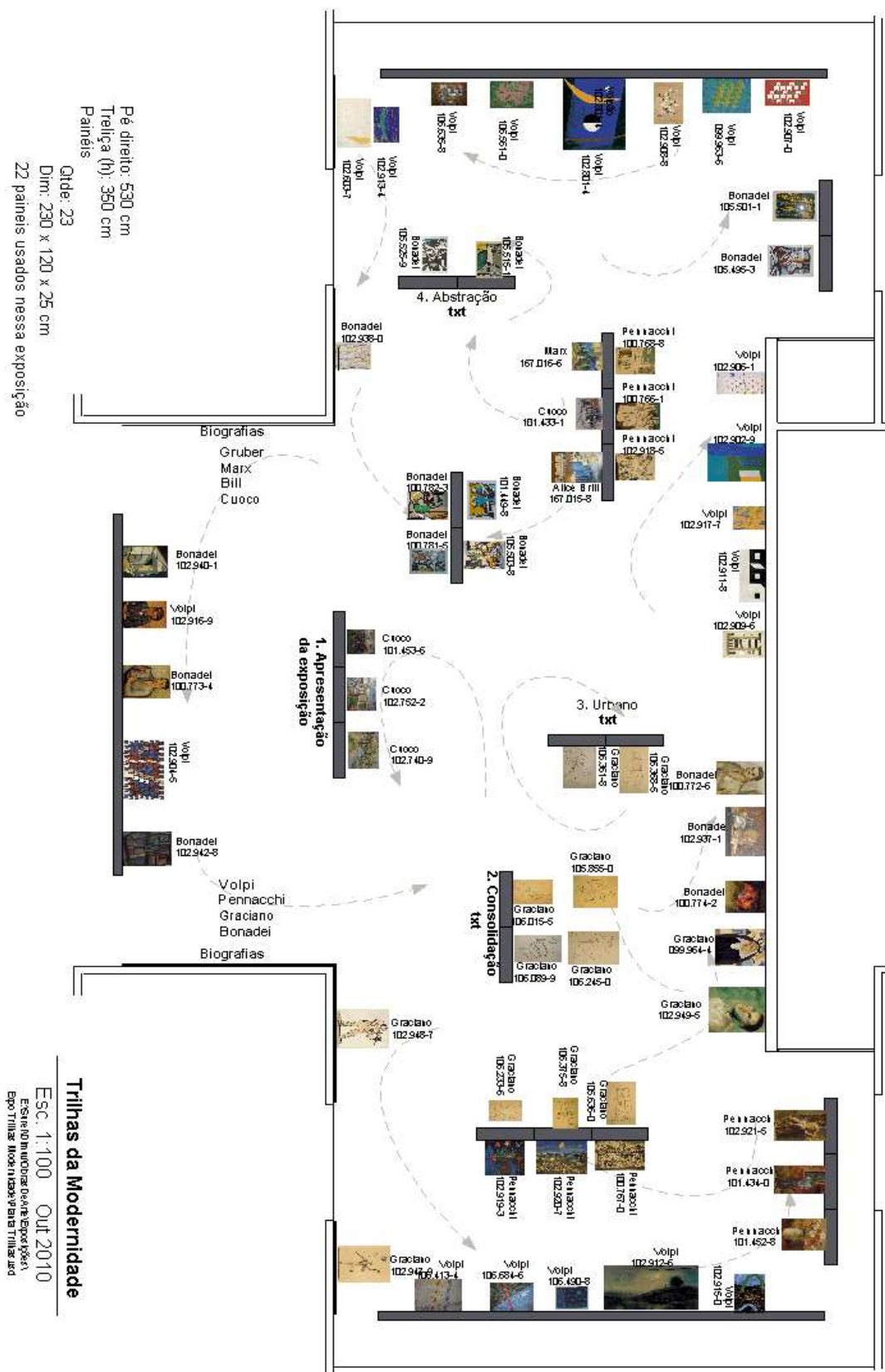


Figura 28: Planta baixa da exposição *Trilhas*.

Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Para descrever o percurso realizado pela exposição, o ponto de partida foi a entrada à direita (na Figura 27). Ao chegarmos ao espaço expositivo, vimos à nossa frente um painel, onde era feita a apresentação (Figura 29) de *Trilhas da modernidade*.



Figura 29 – Vista frontal do painel de apresentação de *Trilhas da modernidade*.
Fonte: foto de Suzzana Magalhães

Tanto do lado esquerdo como do lado direito do painel de apresentação havia textos nas paredes laterais que apresentavam as biografias dos artistas expositores. À esquerda, biografias de Gruber, Marx, Brill e Cuoco; e à direita, , de Volpi, Pennacchi e Bonadei. Em frente ao painel de apresentação estão obras de Volpi e Bonadei (Figuras 30 e 31) e um banco centralizado.



Figura 30 – Vista lateral da entrada de *Trilhas da modernidade* – parede das biografias. Vista I. Fonte: foto de Suzzana Magalhães

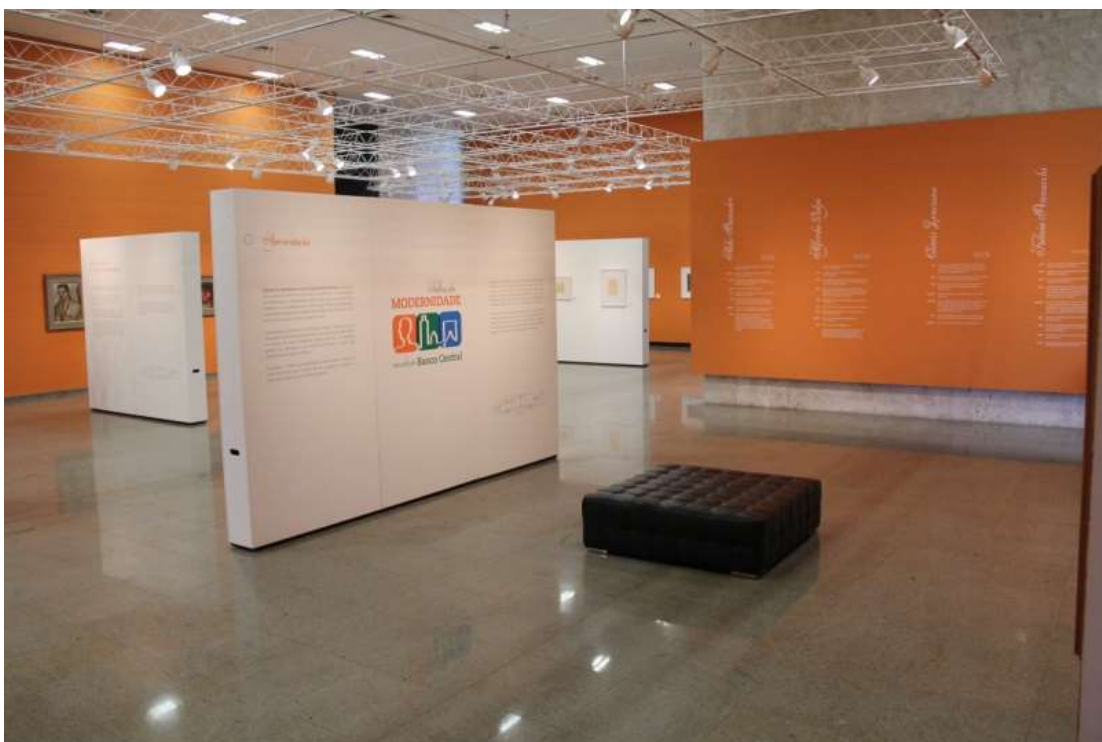


Figura 31 – Vista lateral da entrada de *Trilhas da modernidade* – parede das biografias. Vista II. Fonte: foto de Suzzana Magalhães

Seguindo à direita, chegamos às *Trilhas de consolidação da modernidade*, onde se encontravam 27 obras de Graciano, Volpi, Pennacchi e Bonadel, distribuídas pelas paredes fixas e móveis com o intuito de dividir o espaço expositivo (Figura 32).

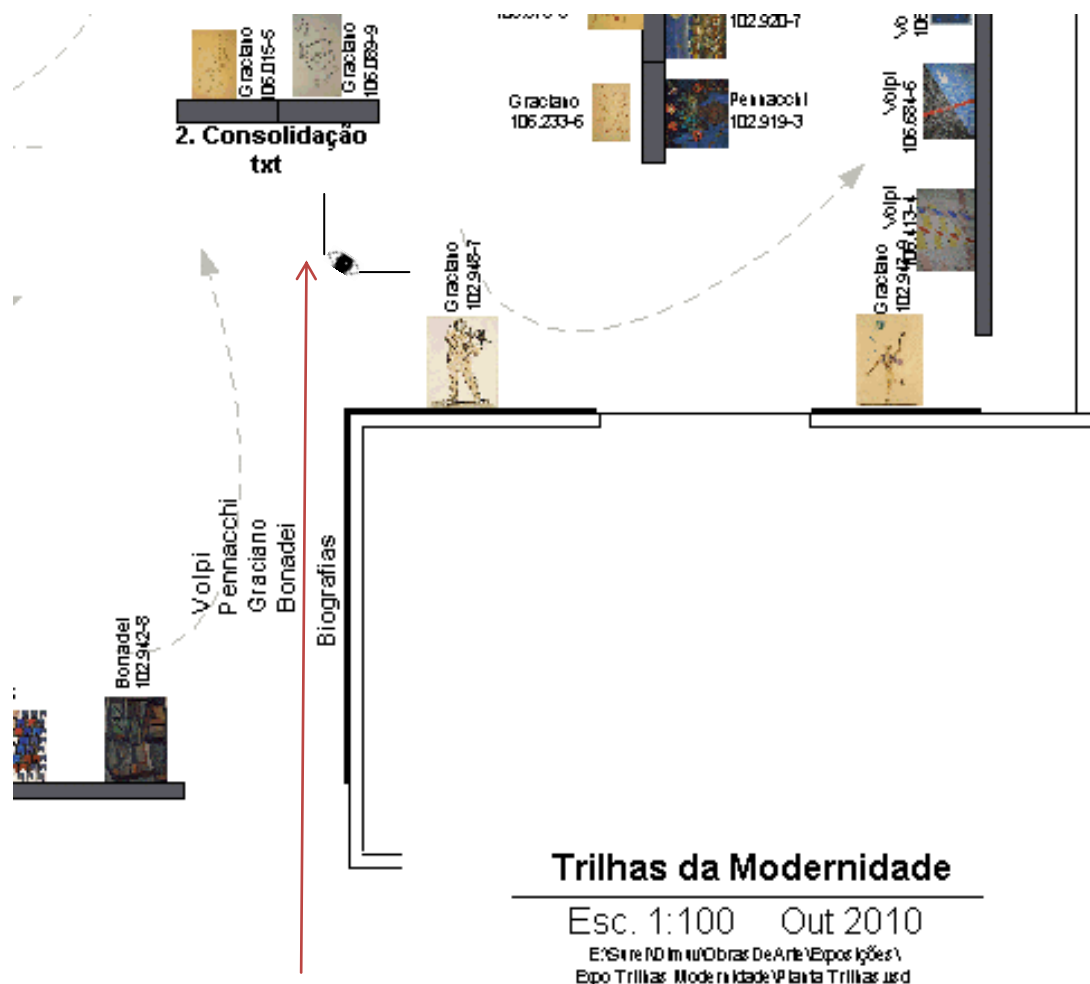


Figura 32 – Detalhe II da planta baixa: entrando na exposição. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Ao lado esquerdo, um painel sinalizando outro espaço da exposição: *Trilhas Urbanas – a cidade e a modernidade*, onde estiveram reunidas 16 obras de Bonadei, Volpi, Pennacchi, Cuoco, Brill e Marx (Figura 33).

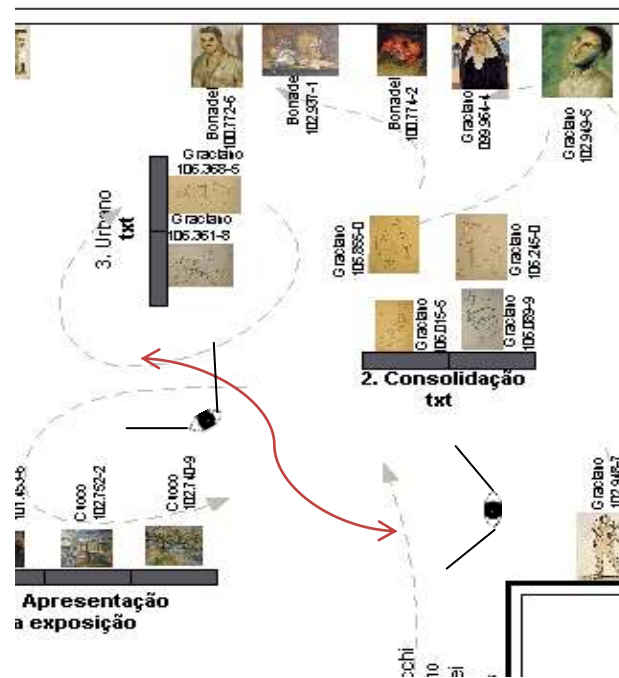


Figura 33 – Detalhe III da planta baixa: circulando na exposição, de *Consolidação* em direção a *Trilhas urbanas*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Por fim, *Trilhas para a abstração*, onde 12 obras de Volpi e Bonadei foram expostas. Após passar por todos esses espaços, chegamos novamente à apresentação da exposição (Figura 34).

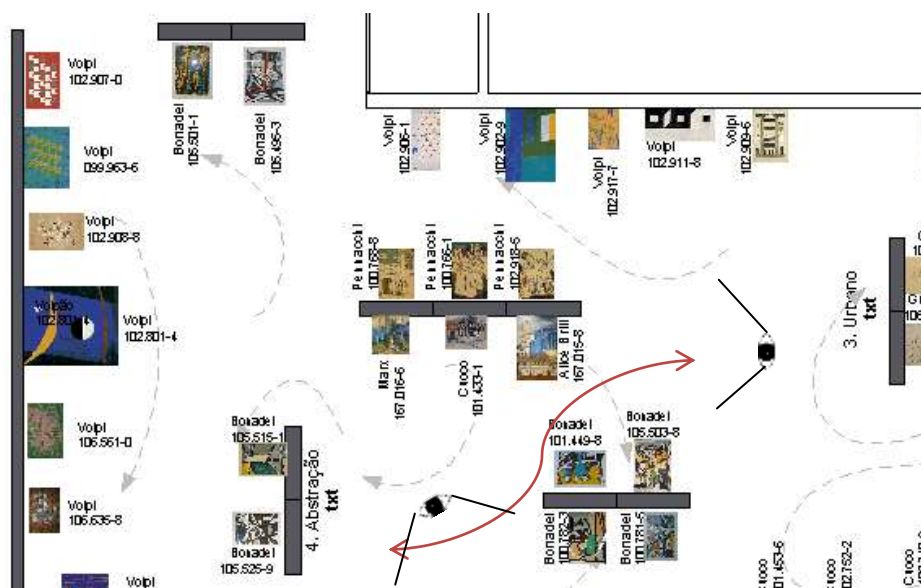


Figura 34 – Detalhe IV da planta baixa: circulando na exposição, de *Trilhas urbanas* em direção à *Abstração*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Existem vários bancos distribuídos, portanto o visitante é convidado a visualizar determinadas obras por um maior período de tempo, pois tem a opção de sentar-se. De todos os ângulos da galeria temos uma ampla visão do espaço, podendo visualizar diversas obras ao mesmo tempo e relacioná-las entre si (Figuras 35 a 39).



Figura 35– Vista I da galeria, onde podemos ver algumas das obras expostas no núcleo *Trilhas de consolidação da modernidade*. Fonte: foto de Suzzana Magalhães



Figura 36 – Vista II da galeria, de onde podemos ver algumas obras de Aldo Bonadei. Fonte: foto de Suzzana Magalhães



Figura 37 – Vista III da exposição. Fonte: foto de Suzzana Magalhães



Figura 38 – Vista IV da exposição. Fonte: foto de Suzzana Magalhães



Figura 39 – Vista V da exposição. Fonte: foto de Suzzana Magalhães

Embora o visitante tenha liberdade de circulação, conforme as setas desenhadas na planta baixa, *folders* explicativos sinalizam uma sequência a ser percorrida. Tendo em vista a importância do material gráfico para a interpretação das obras e reconhecendo que tal material é elemento constituinte da estrutura da exposição, a seguir passamos a descrevê-lo, atentando para o conteúdo dos textos institucionais.

3.1.2 Elementos da exposição: *folders*, catálogo e texto de apresentação

Além da escolha das obras expostas, o BC também produziu um material gráfico e textos explicativos como material complementar à exposição. Este material gráfico é composto por dois tipos de *folders*, *Apresentação* e *Roteiro do olhar*, e um catálogo, todos contendo informações sobre a exposição, os artistas expositores e as imagens das obras. Julgamos ser importante verificar como o material distribuído durante todo o período de vigência da exposição e os textos de apresentação da mostra foram articulados para construir e

transmitir uma mensagem aos visitantes. Cabe então descrever cada elemento que compõe a estrutura da exposição.

No folder *Apresentação* o leitor encontra blocos de textos informativos que tratam do compromisso cultural assumido pelo BC, além de sua função econômica, da coleção de obras de arte e de *Trilhas*. Cada bloco de texto vem acompanhado de algumas imagens de obras expostas na galeria de arte com suas respectivas legendas. Na capa do *folder*, junto ao título da mostra (Figura 40), vemos os detalhes da obra *Retrato de Tarsila* (CLÓVIS GRACIANO, 1971).



Figura 40 – Capa do *folder Apresentação*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Na página seguinte, além de citar sua missão institucional, o BC atenta para uma das características de sua coleção: a forte presença de obras do modernismo brasileiro (Figura 45). Cita também a sequência de exposições

ocorridas após a reabertura da galeria de arte em 2006, finalizando sua fala institucional com a apresentação de *Trilhas da modernidade na coleção do Banco Central*. Em cada uma das páginas seguintes (Figuras 41 a 44) há um texto destinado a cada grupo temático⁵⁰ da exposição. Dessa forma, o visitante pode conhecer o motivo da divisão. A maneira como a exposição foi organizada em grupos temáticos foi tomada como um dos pontos de partida para nossa análise, pois, segundo o BC, são perspectivas e pontos do trajeto rumo à modernidade. Por esse motivo, é importante verificar quais argumentos utilizados pelo BC corroboram a definição de modernidade brasileira.⁵¹



Figura 41: Página 2 do folder de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 42: Página 3 do folder de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

⁵⁰ Discorreremos sobre os grupos temáticos posteriormente.

⁵¹ Por hora, apenas levantamos uma das questões problematizadas neste capítulo em tópicos posteriores.



Figura 43 - Página 4 do folder de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 44 - Página 5 do folder de Apresentação. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

No *folder Roteiro do olhar* (Figuras 45 a 52) encontramos textos curtos, parágrafos que descrevem algumas características formais de determinadas obras, de forma que a atenção do observador seja direcionada. Para exemplificar essa afirmação, basta observarmos a maneira imperativa como o texto é construído, ao solicitar ao visitante: “Observe que Volpi inicia sua trilha de geometrização e redução das formas a partir dos portais e fachadas das casas” (a respeito da obra *Fachada com oval*, sem data); ou “Observe como Bonadei utiliza-se do espaço urbano [...] para prosseguir a pesquisa cubista, com a redução e geometrização das formas e o despojamento dos elementos retratados” (a respeito de *Igreja*, 1955). Assim, cada artista cuja obra foi exposta em *Trilhas* tem determinados aspectos de sua produção artística ressaltados.

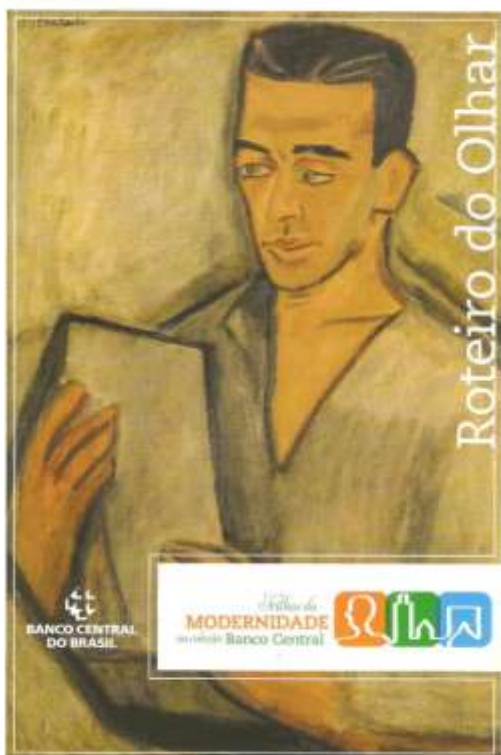


Figura 45 – Capa do folder *Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 46 – Página 2 do folder *Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 47 – Página 3 do folder *Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 48: Página 4 do folder *Roteiro do Olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 49 – Página 5 do *folder Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 50 – Página 6 do *folder Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 51 – Página 7 do *folder Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 52 – Página final do *folder Roteiro do olhar*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

O terceiro material produzido para acompanhar a mostra foi o catálogo, cuja *Apresentação* é assinada por Henrique Meirelles.⁵² Trata do compromisso assumido pelo BC ante a economia e a cultura brasileiras, citando a iniciativa da instituição em expor sua coleção da galeria de arte no formato de exposições temporárias. Assim, finaliza apresentando *Trilhas* e sua proposta: “É um orgulho para o BC homenagear os atores do caminho de inserção brasileira na modernidade, que culminou com a construção de Brasília [...]” (BANCO CENTRAL, 2010, p. 9).

Os textos posteriores⁵³ não têm uma assinatura evidente, mas podemos afirmar que foram escritos pela mesma equipe que produziu *Trilhas*. Eles são pertinentes para nossa análise por auxiliarem na compreensão de como o BC buscou justificar suas escolhas para a exposição e para formar uma ideia de modernidade brasileira.

O conteúdo dos textos do catálogo é o mesmo dos *folders* e das paredes do espaço expositivo. Entretanto, contém maior número de informações sobre os artistas e as obras, como dados biográficos e descrições das pinturas e gravuras. além de fazer afirmações sobre a história da arte brasileira, usando como referência autores que pesquisam o mesmo assunto. Adicionalmente, foram reproduzidas imagens dos trabalhos e dos artistas expositores acompanhadas de comentários críticos.

Recorremos ao conteúdo do catálogo, dos *folders* e dos textos das paredes com o objetivo de verificar em que medida eles sustentam a proposta de *Trilhas*. Conforme sugerido no *folder Roteiro do olhar*, a visita inicia-se pelas *Trilhas de consolidação da modernidade*, seguindo para *Trilhas urbanas* e finalizando em *Trilhas para a abstração*, sendo todos grupos temáticos criados pelo BC, como de classificar as obras de acordo com suas características de forma e conteúdo.

⁵² Presidente do Banco Central entre os anos de 2003 e 2010.

⁵³ São respectivamente: *Introdução*, *Trilhas da consolidação da modernidade*, *Trilhas urbanas – a cidade e a modernidade*, *Trilhas para a abstração*, *A coleção Banco Central e o modernismo brasileiro*.

3.2 A história da arte brasileira abordada em *Trilhas*: grupos temáticos

A categorização em grupos temáticos resultou das diferentes perspectivas de abordagem das obras da coleção do BC que citamos anteriormente. Ao construir um projeto de exposição e definir parâmetros de seleção, o BC identificou algumas características visuais de suas obras, o que permitiu sua tematização nos três grupos constituintes da exposição. A partir dessa constatação, iniciamos uma análise de cada grupo para discutir a ideia de modernidade proposta por *Trilhas* ao final deste trabalho.

O método de análise baseou-se na descrição das obras que receberam maior destaque na exposição e sua relação com a história da arte brasileira, sem deixar de problematizar as questões propostas pelo BC.

3.2.1 *Trilhas de consolidação da modernidade*

Dentre as perspectivas de abordagem possíveis, o BC atenta para uma específica, que julga os trabalhos expostos neste grupo como “essenciais ao impulso de superação da arte acadêmica e de afirmação da linguagem moderna no campo das artes plásticas do país [...]”. Assim, o BC considera Volpi, Graciano, Bonadei e Pennacchi continuadores da “renovação cultural que se deve ao impulso pioneiro da Semana de Arte Moderna de 1922”, ao desenvolverem suas respectivas pesquisas artísticas (BANCO CENTRAL, 2010, p. 17).

Nas obras apresentadas nesse grupo, o BC verificou determinadas qualidades plásticas correspondentes ao modernismo paulistano, a saber:

- a) a pesquisa do expressionismo revelando os traços de deformação e valorização do elemento humano na pintura, que muitas vezes se interpõe à pesquisa da paisagem e da natureza morta;
- b) a verificação de certo realismo social que se alia à linguagem expressiva;

c) a derivação das influências europeias impressionista e fauvista, seguido da pintura metafísica (BANCO CENTRAL, 2010, p. 19)

Antes mesmo do acesso ao grupo *Consolidação*, na entrada da exposição (Figura 53), estavam dispostas, uma ao lado da outra, de maneira alternada, obras de Bonadei e Volpi. Estando deslocadas espacialmente em relação aos outros grupos e expostas frente à parede de apresentação, o visitante teve uma ideia prévia do que seria encontrado no restante da exposição: figura humana e abstração. Mesmo com a ausência do vínculo aos outros grupos temáticos, pudemos perceber em algumas obras a influência da produção artística europeia, citada pelo BC como uma das características da *Consolidação da modernidade*.

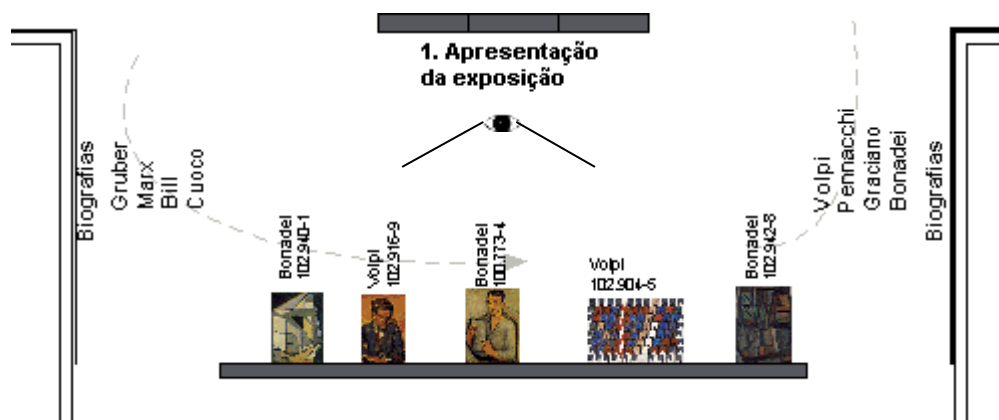


Figura 53 – Detalhe VIII da planta baixa no espaço de apresentação da exposição. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Os retratos produzidos por Volpi e Bonadei, *Retrato de moço* (sem data) e *A leitura* (1947), respectivamente, criam uma unidade em termos de gênero pictórico, sendo expostos um ao lado do outro entre as obras abstratas e geométricas dos mesmos artistas expostas na mesma parede. Em *Retrato de moço* (Figura 54), vemos um homem com o rosto levemente inclinado para baixo, parecendo ignorar o pintor que o retrata. O desenho bem definido cede lugar a massas de cor e luz feitas por uma pincelada semelhante à do pintor

Paul Cézanne. O homem está centralizado na composição, mas seu busto extrapola os limites da tela, sugerindo que há algo mais para se ver que não é representado na pintura, característica que também lembra as composições nas obras de Cézanne.



Figura 54 – *Retrato de moço*. Alfredo Volpi. Óleo s/ cartão, 33 x 22 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 55 – *A leitura*. Aldo Bonadei. Óleo s/ tela, 73,5 x 54 cm. 1950. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Bonadei também retrata um homem que não olha para o observador, dirigindo sua atenção para um papel que segura em suas mãos (Figura 55). Embora haja semelhanças entre a posição das duas figuras retratadas nas pinturas de Volpi e Bonadei, a fatura da segunda é bem diversa da de *Retrato de moço*. Em *A leitura* não existe uma massa de tinta, mas sim uma pincelada mais rala, em que a distribuição de cor e luz é sutil. A forma é definida por um desenho cujo traço é grosso e bem definido. O homem de Bonadei também está centralizado, mas dentro de uma composição fechada e geometrizada, limitada por um traço circular que parte do ombro esquerdo e passa pelo contorno da mão esquerda, envolvendo todo o braço até chegar ao ombro direito.

Ainda no espaço de apresentação, temos uma obra de Bonadei, *Igreja* (1955), que, pela imagem arquitetônica e urbana representada e pelo próprio título, poderia ter sido relacionada ao grupo das *Trilhas urbanas* ou das *Trilhas para a abstração*. Vemos uma imagem geometrizada cuja abstração parte da figura de uma igreja localizada ao fundo de uma rua, representada no canto direito inferior da composição. Embora o posicionamento em diagonal da rua busque trazer a ideia de profundidade à cena, esta é mínima. O que se sobressai é a presença de várias formas geométricas que ocupam o mesmo plano, isoladas por linhas grossas e escuras. *Igreja*, não estando claramente associada a nenhum dos grupos, tem destaque no *Roteiro do olhar*. Nele, o BC orienta o visitante a observar a influência do cubismo e o “despojamento dos elementos retratados” (Figura 56).



Figura 56 – *Igreja*. Aldo Bonadei. Óleo sobre tela, 73,5 x 54,5 cm. 1955. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Deixando este espaço e seguindo para as *Trilhas de consolidação* (Figura 61), encontramos as obras de Bonadei, Volpi, Pennacchi e Graciano expostas

separadamente em cada uma das paredes. A primeira parede que vimos foi a das obras de Graciano (ver seta preta indicativa na Figura 47).

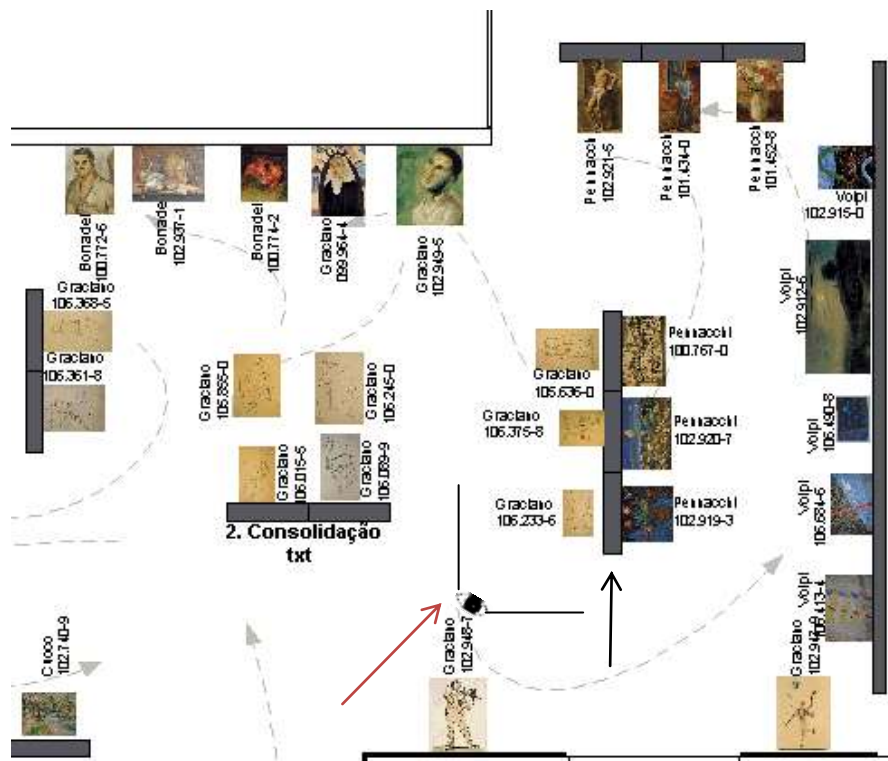


Figura 57 – Detalhe IX da planta baixa com vista para *Consolidação*. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Em todas as obras de Graciano expostas, a exploração da figura humana é marcante. Mas chamamos a atenção para o conjunto apresentado na parede indicada pela seta em preto, no detalhe da planta baixa, por ser o primeiro conjunto de obras com o qual temos contato ao entrar no ambiente das *Trilhas de consolidação*. (Figura 57) Nas obras *Três figuras* (1971), *Duas figuras* (1975) e *Briga* (1971), a gravura serve de suporte de uma série de estudos da figura humana (Figuras 58 a 60).

Em todas as obras, a figura humana está centralizada na composição e é delimitada por traços rápidos e contínuos. Em *Três figuras*, vemos um homem entre duas mulheres. A linha do seu corpo também define partes dos corpos das mulheres ao seu lado, e a sobreposição das linhas que contornam as três figuras faz com que não haja profundidade. Não sabemos qual das três

peças está em primeiro plano, todas parecem ocupar o mesmo, o que dificulta até mesmo a distinção entre os personagens (Figura 62). Isso também ocorre na obra exposta ao lado *Duas figuras*, onde vemos dois homens cujo contorno parece ter sido feito por uma única linha, dada a sua continuidade.



Figura 58 – *Três figuras*. Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 59 – *Duas figuras*. Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 60 – *Briga*. Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 20 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

A sobreposição ocorre novamente nesta obra, unindo duas metades dos corpos, e assim não distinguimos a quem pertence a perna do meio, que faz parte dos dois homens ao mesmo tempo (Figura 85). Em *Briga*, três pessoas puxam algum objeto que não está representado na cena. Uma mulher está isolada à direita, não fazendo parte do aglomerado de linhas que contornam as três pessoas, aparentemente homens. Embora os personagens estejam sobrepostos como nas obras anteriormente citadas, existe profundidade devido ao posicionamento em diagonal ao longo do espaço da composição (Figura 60).

Outro conjunto de gravuras de Graciano foi exposto em paredes próximas (Figura 61), em que o artista também apresenta estudos da figura humana.

Com exceção de *Figura em pé* (Figura 67), o personagem é representado sentado em uma cadeira, em diferentes posições e ângulos (Figuras 66 a 71).

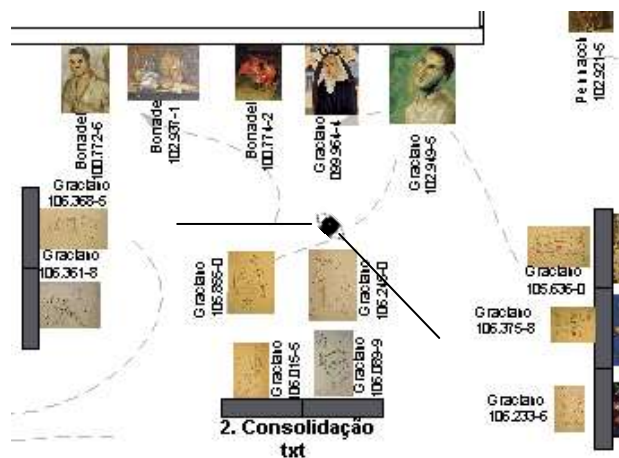


Figura 61 – Detalhe X da planta baixa com vista para as obras de Graciano. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil



Figura 62 – *Figura sentada de perfil*. Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 63 – *Mulher sentada*. Clóvis Gracian. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 64 – *Mulher sentada num sofá*. Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 65 – *Homem sentado I*. Clóvis Graciano. Água-forte. 30 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 66 – *Figura sentada I*. Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 67 – *Figura em pé*. Clóvis Graciano. Água-forte. 24 x 18 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Outros exemplos de representação da figura humana no trabalho de Graciano estão nas pinturas *Retrato de Tarsila* (1971) e *Camponês* (1949), retratos em que a fisionomia das pessoas recebe um tratamento pictórico de influência expressionista (Figuras 68 e 69).



Figura 68 – *Retrato de Tarsila*. Clóvis Graciano. Óleo sobre tela. 64,5 x 50 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Em *O amanhecer* (sem data), o artista representa a imagem de uma natureza habitada por uma cidade iluminada ao fundo e pelos barqueiros em primeiro plano. O tratamento pictórico que a imagem recebe remete a uma influência do impressionismo, com uma pincelada esfumada e distribuição de luz difusa (Figura 71).



Figura 71 – *O amanhecer*. Alfredo Volpi. Óleo sobre tela. 94 x 194 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Ao lado de *O amanhecer*, outras obras expostas ao ser redor recebem tratamentos pictóricos e formais distintos. *Arcos e bandeiras* (sem data), *Barco* (sem data), *Composição com uma bandeirinha* (sem data) e *Composição abstrata* (sem data) representam uma pesquisa voltada para a geometrização, um tipo de representação que se distancia do naturalismo observado em *O amanhecer*. Se na primeira uma temática e referência à natureza ainda se sobressaem, nas outras aparecem a geometrização, a planaridade e a abstração da imagem. Especialmente a planaridade, característica da pintura moderna tida como fundamental (relembrando o primeiro capítulo), mostra-se mais visível, com a pincelada rala de Volpi, que deixa à mostra o fundo da superfície (Figuras 72 a 75).



Figura 72 – *Arcos e bandeira*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre papel. 33,5 x 24,5 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 73 – *Barco*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre cartão. 24 x 34 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Mesmo produzidas por técnicas diferentes, a geometrização e a afirmação da planaridade também são observadas nas gravuras *Composição com uma bandeirinha* e *Composição abstrata* (Figuras 78 e 79). Na primeira, os dois planos diagonais que dividem a composição compartilham a mesma superfície, dando a impressão de continuidade da imagem para além dos limites da moldura. A planaridade continua sendo destacada com a sobreposição de outro plano em vermelho, uma linha larga que corta a composição.



Figura 74 – *Composição com uma bandeirinha*. Alfredo Volpi. Litografia. 40 x 60 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Solução semelhante também é verificada na obra exposta ao lado, na mesma parede (rever Figura 74), mesmo que resulte em uma visualidade diferente. Novamente, planaridade, geometrização e abstração, características que poderiam direcionar a presença das últimas obras citadas para outro grupo temático, *Trilhas para a abstração*, que abordaremos posteriormente.

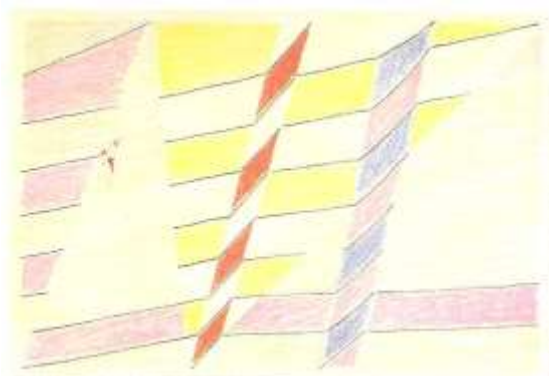


Figura 75 – *Composição abstrata*. Alfredo Volpi. Litografia. 41 x 61 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Em frente à parede de Volpi estão obras de Pennacchi (Figura 76) que retratam festas populares – *Festa junina* (1973) e *Festa caipira* (1971) –, retomando a representação de uma temática social no grupo *Consolidação*.

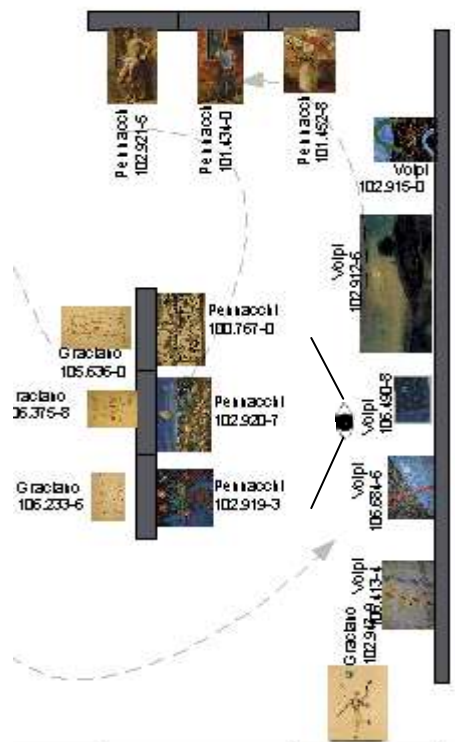


Figura 76 – Detalhe XII, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

As duas festas retratadas por Pennacchi apontam para outra característica do modernismo brasileiro: a temática social. Em ambas as obras, a composição é solucionada de maneira muito semelhante. Há um grande balão centralizado no alto, entre outros dois menores; ao fundo, casas simples em meio a montes criam o cenário para as festas populares, dando a impressão de profundidade à cena. Abaixo do balão, um grupo de pessoas, negras em sua maioria, com braços levantados saudando os balões compõem toda a parte inferior da composição (Figuras 77 e 78).



Figura 77 – *Festa junina*. Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 35 x 53 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

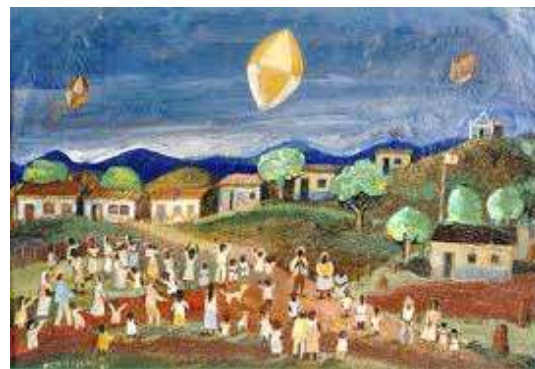


Figura 78 – *Festa caipira*. Fúlvio Pennacchi. Encáustica sobre cimento. 35 x 49 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Até o momento citamos algumas obras destacadas pelo BC que observamos durante nosso percurso pelas *Trilhas*, ressaltando algumas características formais. Além das qualidades levantadas, consideradas como indícios de que as obras de Volpi, Bonadei, Graciano e Pennacchi estariam consolidando a modernidade brasileira, existe também um enfoque à representação da cidade e à abstração, tendo como ponto de partida a visualidade da metrópole em expansão – São Paulo. Tal enfoque é abordado nos próximos tópicos.

3.2.2 *Trilhas urbanas* – a cidade e a modernidade

Nesta exposição, a modernidade é pensada como um fenômeno urbano e paulistano ligado ao crescimento de São Paulo a partir de 1920 com a industrialização, a urbanização e a migração maciça de estrangeiros. A referência à metrópole, tendo a capital São Paulo como símbolo para a realização de experimentações visuais e plásticas, é para o BC o ponto de partida para este grupo temático. Desde a década de 1920, a cidade tem grande importância para os modernos e, por esse motivo, o BC viu a necessidade da criação de outro grupo temático, objetivando relacionar a cidade com a produção artística do período 1930-1940. Dentre as obras pertencentes à sua coleção, o BC selecionou pinturas e gravuras que registram ou que fazem referência à paisagem urbana, tendo a cidade como tema principal.

Após percorrer as *Trilhas de consolidação*, chegamos às *Trilhas urbanas* (ver setas vermelhas indicativas na Figura 79).

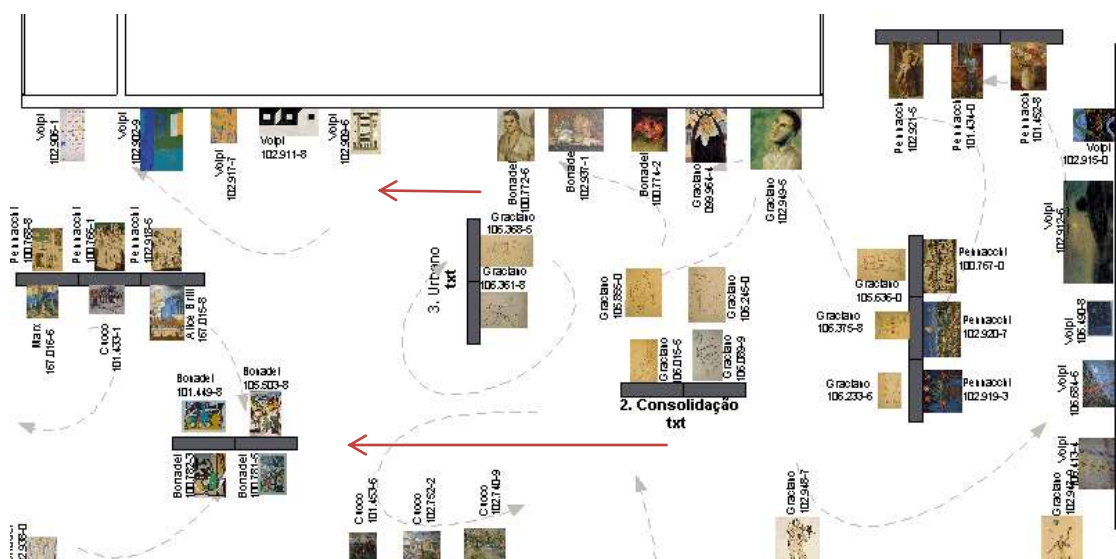


Figura 79 – Detalhe XIII, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

A cidade é retratada pelos artistas ora como elemento principal, ora como elemento secundário, sendo apenas cenário para situar a presença de figuras humanas. No caso de Pennacchi, a cidade é apenas cenário para os episódios em que o grupo de personagens é o elemento principal da composição. Em *Mulheres* (1973), *Realejo* (1973) e *Violeiro* (1973), a arquitetura construída ao fundo das cenas não remete à metrópole de forma alguma, e sim a vilarejos ou a cidades interioranas. No caso de *Mulheres* (Figura 80), as casas em último plano quase passam despercebidas, estando isoladas. Em *Realejo* (1973) e *Violeiro* (1973), a perspectiva da arquitetura, as portas e janelas que abrigam as pessoas representadas servindo para fechar a composição, direcionando nosso olhar para o centro da imagem (Figuras 81 e 82). Aqui não existe a sensação de uma imagem que expande os limites da moldura, observada em obras anteriores de Volpi e Bonadei.



Figura 80 – *Mulheres*. Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 53 x 35 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

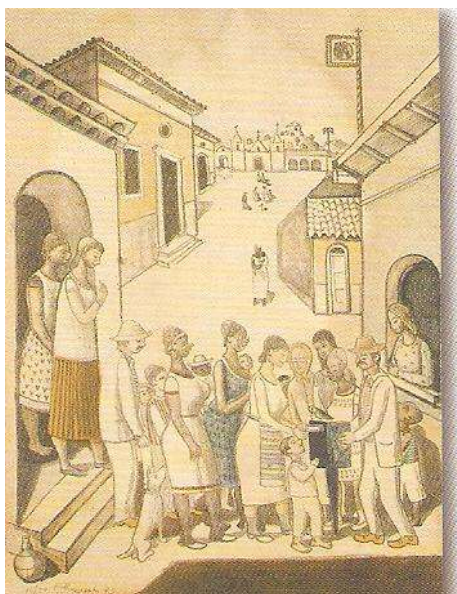


Figura 81 – *Realejo*. Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 54 x 39 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

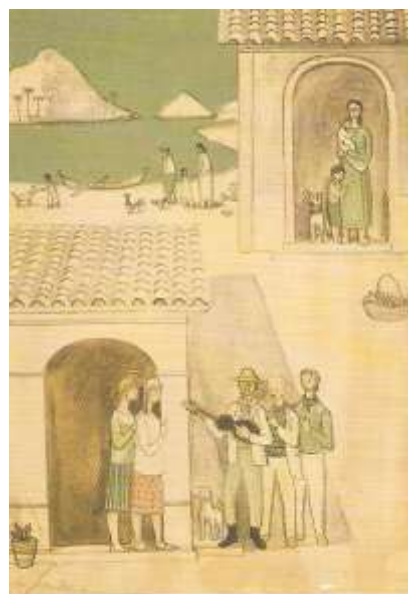


Figura 82 – *Violeiro*. Fúlvio Pennacchi. Litografia sobre papel. 53 x 38 cm. 1973. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Ainda percorrendo o espaço destinado às *Trilhas urbanas*, vemos atrás da parede de Pennacchi obras de Marx, Cuoco e Brill (Figura 83).

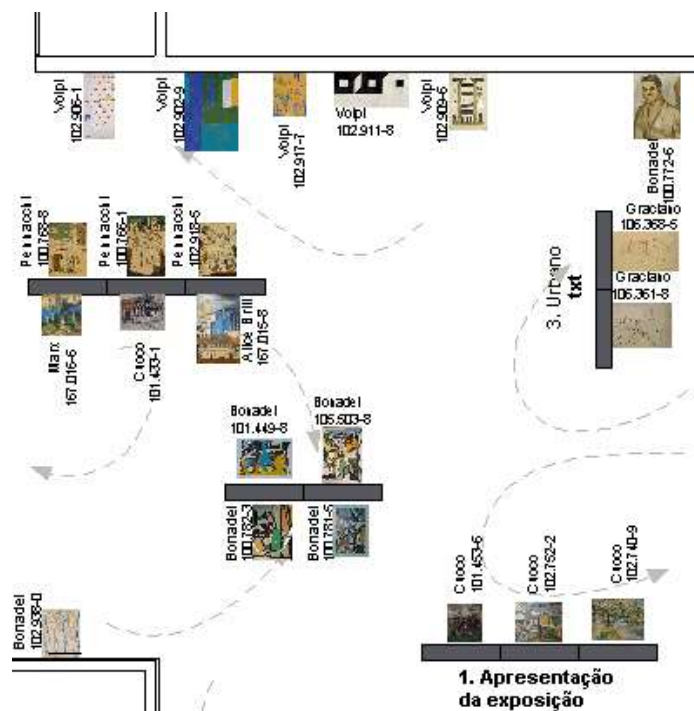


Figura 83 – Detalhe XIV, planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

Temos uma sequência de três obras: *Sem título* (sem data), *Ônibus com figuras* (data ilegível) e *Sem título* (1963), de Marx, Cuoco e Brill, respectivamente (Figuras 84 a 86).



Figura 84 – *Sem título*. Antônio Augusto Marx. Óleo sobre tela. 61 x 61 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 85 – *Ônibus com figuras*. Francisco Cuoco. Óleo sobre tela. 54 x 70 cm. Data ilegível. Brasília Coleção Banco Central do Brasil



Figura 86 – *Sem título*. Alice Brill. Acrílica sobre tela. 105 x 66 cm. 1983. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

É inegável que essas pinturas fazem referência à cidade e que o tratamento dispensado à imagem dialoga com as tendências estéticas que o BC ressalta como importantes para o alcance da modernidade. Porém, analisando a exposição em sua totalidade e atentando para o grande destaque ao trabalho dos santelenistas, tanto no espaço expositivo como no material gráfico, as obras de Marx, Cuoco e Brill mais “fazem volume” na exposição do que propõem uma reflexão acerca da modernidade brasileira, como intenciona o BC.

No caso dos santelenistas, além de terem um grande número de obras apresentadas em *Trilhas*, elas são mais bem abordadas na exposição e no catálogo, pois pudemos perceber momentos diferentes de sua produção e verificar as soluções formais utilizadas pelos artistas. Mesmo que o convívio direto e indireto de Marx, Cuoco e Brill com os santelenistas tenha sido citado no catálogo de *Trilhas*, justificando sua presença na exposição, suas obras ainda estão deslocadas, principalmente se considerarmos o enfoque à atuação do Grupo Santa Helena e o recorte cronológico limitado pelas décadas de 1930 e 1940. Por tal motivo, não nos concentramos na análise da pintura de Marx,

Cuoco e Brill, e sim nas obras de Volpi e Bonadei, artistas que mais se destacam.

Na obra de Bonadei e Volpi, a imagem da cidade é usada como referência para uma abstração geométrica. Tendo como ponto de partida fachadas de casas e prédios, os dois artistas desenvolveram suas respectivas pesquisas cromáticas e de influência cubista (Figuras 87 e 88).



Figura 87 – *Fachada em azul/verde*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 105 x 72 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 88 – *Fachada*. Alfredo Volpi. sobre cartão sobre tela. 32 x 24 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Na pintura de Volpi, quadrados e retângulos deixam de ser janelas e portas para serem somente planos de cor que ocupam toda a composição. Em *Fachada azul e verde* (sem data) e *Fachada* (sem data), percebemos as mesmas qualidades plásticas que identificamos em outras obras citadas anteriormente, quando ainda percorríamos as *Trilhas de consolidação*: cor e planos têm papel preponderante na pesquisa pictórica, não havendo necessidade de um tema ou de referência direta à realidade. Por sua vez, na gravura de Bonadei, *Cidade* (1971) e *Natureza morta* (1971), a cidade não é representada de maneira tão abstrata como em Volpi, mas a geometrização

deixa clara a influência da pesquisa cubista, que também privilegia o reforço da planaridade (Figuras 89 e 90).



Figura 89 – *Cidade*. Aldo Bonadei. Xilogravura. 51 x 37 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 90 – *Natureza morta*. Aldo Bonadei. Xilogravura. 30 x 41 cm. 1971. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

A proximidade destas últimas obras citadas do próximo e último grupo não é por acaso; percebemos como a geometrização, feita a partir da imagem da cidade, apresentada nas obras de Volpi e Bonadei introduz o grupo temático que se segue.

3.2.3 *Trilhas para a abstração*

Nas *Trilhas para a abstração* (Figura 90) foram expostas somente as obras de Volpi e Bonadei que teriam contribuído para o desenvolvimento do abstracionismo no Brasil. De acordo com informações apresentadas no catálogo da exposição, se havia produção abstrata na arte brasileira até a década de 1940, esta era muito pouco conhecida. Tal fato aparece associado ao “isolamento que a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) impunha aos ambientes periféricos em relação à Europa e à América do Norte [...]” (BANCO CENTRAL, 2010, p. 67). Então, logo após o fim da guerra, o “caminho de

atualização” passaria pelo abstracionismo, cuja visibilidade foi facilitada com a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e dos Museus de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e do Rio de Janeiro durante a década de 1940.

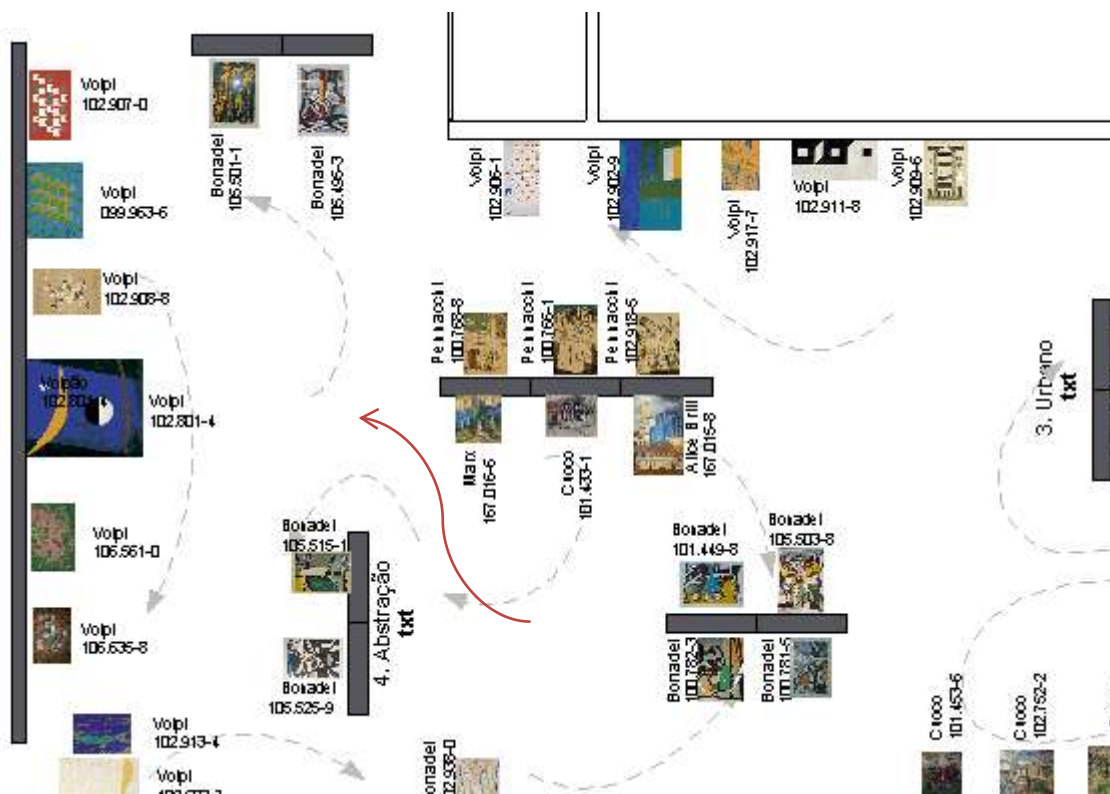


Figura 91 – Detalhe XV da planta baixa. Fonte: arquivo Banco Central do Brasil

A abstração é tida como um dos pontos em direção à modernidade, e pela ordem de trajeto proposta é o último. A geometria e o uso da cor fazem com que a abstração seja a tendência estética que mais se aproxima da concepção de pintura moderna, cuja definição já observamos em Léger.

Relembrando, o realismo pictural consistiria na ordenação de três elementos plásticos: a linha, a cor e a forma (LÉGER, 1965, p. 12). Nesse sentido, a pintura moderna torna-se mais realista na medida em que os valores plásticos são priorizados, ocorrendo a rejeição do tema, ou ao menos da função narrativa da pintura, como prioridade. Na pintura modernista brasileira, a temática é um dos traços que diferenciam a pintura brasileira da europeia, pois

o tema representa a questão da brasilidade. Mas na produção de Volpi e Bonadei que apreciamos no grupo final da exposição vemos que os artistas, em vez de submeter a pintura a um assunto, utilizam o assunto de acordo com os valores plásticos.

Ainda é possível reconhecer composições que remetam à realidade externa, mas identificação de imagens que façam referência à realidade externa, como casas, barcos, bandeirinhas, árvores e flores, não interfere na identificação de, em primeiro lugar, linhas, planos e cores, dada a hierarquia desses elementos plásticos (Figuras 92 a 95).



Figura 92 – *Bandeiras e mastros*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 68 x 103 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 93 – *Velas*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 72 x 105 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 94 – *Bandeira do Brasil*. Alfredo Volpi. Óleo sobre tela. 336 x 280 cm. Sem data. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 95 – *Árvore*. Aldo Bonadei.
Xilogravura. 50 x 36 cm. 1971.
Brasília, Coleção Banco Central do
Brasil



Figura 96 – *Flor*. Aldo Bonadei.
Xilogravura. 50 x 36 cm. 1971.
Brasília, Coleção Banco Central do
Brasil

3.2.4 Obras presentes e ausentes em *Trilhas*

Afirmamos no início deste capítulo que é no espaço expositivo que as relações são construídas, e, por tal motivo, dedicamo-nos a descrever todo o percurso, algumas obras e o material impresso para analisarmos *Trilhas* como um todo. Embora o catálogo e as biografias afirmem a participação de várias obras, algumas delas não estiveram presentes na exposição.

Primeiro, citamos a referência ao pintor Gregório Gruber nos materiais impressos referentes a *Trilhas* e na biografia plotada em uma das paredes, mas cuja obra não foi exposta. O BC possui em sua coleção uma obra do artista, *Madrugada* (2001), associada ao grupo *Trilhas urbanas*. Porém, no lugar de ter sido apresentada ao público no espaço expositivo, conforme propõe o catálogo, esteve durante todo o período exposta no edifício sede do Banco Central em São Paulo (Figura 97).



Figura 97 – *Madrugada*. Gregório Gruber. Óleo sobre tela. 79 x 100 cm. 2001. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil

Mais outras duas obras constam como participantes de *Trilhas* segundo o catálogo, mas não foram expostas na galeria de arte, são elas: *Morro de Ubatuba* (1964) e *Fachada com oval* (sem data), de Bonadei e Volpi, respectivamente, ambas em exposição nas dependências do Palácio da Alvorada. A obra de Bonadei esteve associada ao grupo *Consolidação*, e a de Volpi, às *Trilhas urbanas*, mas somente no texto do catálogo. Por esse motivo consideramos que nenhum dos trabalhos citados tenha de fato participado da exposição (Figuras 98 e 99).



Figura 98 – *Morro de Ubatuba*. Aldo Bonadei. Óleo sobre tela. 60 x 76 cm. 1964. Brasília, Coleção Banco Central do Brasil



Figura 99: *Fachada com oval*. Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela. 75 x 49 cm. Sem data

3.2.5 Abordagens complementares

Uma abordagem que permeia toda a exposição, mas não recebe uma classificação temática, é a referência ao Grupo Santa Helena, formado por alguns dos artistas expositores em *Trilhas*. Além de considerar Volpi, Bonadei, Pennacchi e Graciano continuadores do modernismo brasileiro, o BC relaciona sua produção e biografia, citando o grupo ao qual pertenceram – o Santa Helena. O grupo, formado nos anos de 1935 e 1936, contou com a presença também de Alfredo Rizzotti (1909-1972), Manoel Martins (1911-1979), Humberto Rosa (1908-1948), Francisco Reboló (1902-1980) e Mário Zanini (1907-1971), sendo estes os primeiros a se reunir. Recebeu tal nome porque seus integrantes costumavam reunir-se nas dependências do Palacete Santa Helena, em uma sala adaptada como ateliê, a partir de 1935 (ZANINI, 1991).

O Palacete Santa Helena localizava-se na Praça da Sé, centro de São Paulo. De propriedade do ex-presidente do Estado de São Paulo, Manuel Joaquim de Albuquerque Lins (1852-1926), teve seu projeto idealizado pelo arquiteto Giacomo Corbesi, mas sofreu modificações por Giuseppe Sachetti. Quando construído, entre 1921 e 1925, foi considerado um marco no progresso de São Paulo, dado seu caráter elitista, sua função comercial e cultural e sua decoração luxuosa. Entretanto, pela localização central próxima a bairros suburbanos, como o Braz e a Mooca, tornou-se ponto de encontro de operários, que fizeram das salas do Palacete sedes de seus sindicatos.⁵⁴ A vivência suburbana e o contato com o proletariado foram comuns a todos os artistas do Santa Helena.

⁵⁴ O Palacete era dividido em cinco blocos e sete andares, comportando sobrelojas, teatro, cinema e mais de duzentas salas. Na época, era um dos prédios de arquitetura mais imponentes de São Paulo, possuindo duas fachadas ornamentadas: uma voltada para a Praça da Sé e a outra para a Rua XI de Agosto, hoje Praça Clóvis Bevilacqua. Anos após sua inauguração, o Santa Helena perdeu seu caráter elitista. A migração da elite para bairros a oeste do centro, a crescente presença proletária e o uso da Praça da Sé como terminal de ônibus contribuíram para sua popularização. O barateamento do aluguel das salas facilitou o aproveitamento dos espaços como sedes de sindicatos de operários e pelos artistas santelenistas, cuja origem era humilde, em sua maioria. Conforme o ABC paulista crescia como polo industrial e a cidade crescia para outros lados, os escritórios foram desocupados, os artistas se retiraram e o Santa Helena se esvaziou. Ao perder sua rentabilidade imobiliária, foi vendido ao Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI) em 1944. Em 1971, o Palacete foi adquirido pela Companhia Metropolitana, que determinou sua demolição e a de prédios vizinhos para ampliação da Sé e construção da linha norte-sul do metrô. (CANDIDO, JÚNIOR, 2006).

Segundo Walter Zanini (1991), a posição social desses pintores, proletários ou pequeno burgueses, além de diferenciá-los dos modernistas, claramente elitistas, da década de 1920, influenciou também sua produção pictórica. Em relação à temática, nas obras de todos os artistas prevaleceu a representação de temas populares, naturezas-mortas, operários e principalmente paisagens suburbanas, o que podemos observar em obras expostas em *Trilhas*.

Tendo a formação profissional em comum, os santelenistas foram autodidatas ou estudaram no Liceu de Artes e Ofícios, e outro fator que os uniu foi o vínculo profissional, pois trabalhavam também com pintura decorativa de residências. Esses artistas preocupavam-se com o conhecimento dos materiais e das técnicas e apresentavam influências do impressionismo, de Cézanne, do futurismo italiano e também do expressionismo alemão, mantendo ainda um distanciamento da arte acadêmica, como também propõe o próprio BC em sua exposição.

Por fim, há o recorte temporal. O BC busca relacionar o contexto histórico-social que se concentra entre 1930 e 1940, com a produção artística deste mesmo período para justificar a escolha das obras de *Trilhas*. Isso é verificado nos textos do material impresso para distribuição e nas paredes. Caso os visitantes deixassem de adquirir o material impresso, teriam noção do recorte temporal por meio dos textos das plotagens nas paredes da Galeria de Arte. Mas lembramos também que foram expostas obras cuja produção é posterior – entre 1940 e 2000. Nos textos do catálogo, este período sequer é citado, tampouco é relacionado à produção artística brasileira e contemporânea. De fato, o enfoque é feito no período de 1930 a 1940.

3.3 Modernidade e modernismo brasileiro: retomando alguns conceitos

Todos os grupos descritos têm um ponto em comum, explicitado pelo título da mostra. Ao nomear a exposição como *Trilhas da modernidade na coleção Banco Central*, a instituição buscou apresentar uma seleção de obras que transmitisse o “percurso brasileiro rumo à modernidade [...]” na arte brasileira

(BANCO CENTRAL, 2010, p. 13). O que pretendemos aqui é compreender como *modernidade* e *modernismo* (e outros termos a eles relacionados) são abordados pelo BC, pois são os conceitos que guiam a reflexão que se propõe com *Trilhas*.

O termo *modernidade* é definido pelo BC como um determinado

modus vivendi, em um ambiente cultural marcado pela renovação de hábitos e ideias, em que passam a conviver os brasileiros a partir da primeira metade do século XX. Prefere-se, para designar aquele espírito da época, o conceito de modernidade em lugar de modernismo, que marca de modo mais restrito a ligação a movimento, a uma vanguarda, o que não era o caso dos artistas aqui apresentados. (BANCO CENTRAL, 2010, p. 13.)

É possível qualificá-los, portanto, menos como modernistas e mais como modernos, ou seja, já como artistas integrados à modernidade, refletindo criticamente, com suas obras e trajetórias, sobre o amplo e mutável significado do termo “moderno”. (BANCO CENTRAL, 2010, p. 21.)

Embora tenha optado por não utilizar o termo “modernismo” para designar a produção dos artistas de *Trilhas*, ao descrever sua coleção de arte e seu processo de formação, em *A coleção do Banco Central e o modernismo brasileiro* (BANCO CENTRAL, 2010, p. 81-83) o BC chama a atenção para a prevalência das obras produzidas no século XX e pertencentes ao modernismo brasileiro, inclusive para abordar a produção dos mesmos artistas que apresenta em *Trilhas*, atentando para o fato de que esta característica “não se deve a um critério curatorial ou a uma política de aquisições deliberada quando da formação da coleção, mas às circunstâncias pelas quais se formou o acervo”. Entre os artistas citados estão Di Cavalcanti, Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Vicente do Rêgo Monteiro, Cícero Dias, Alberto Guinnard; e ainda Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano e Fúlvio Pennacchi – “segunda geração modernista”. O BC também faz uso do termo modernismo em diversos momentos para se referir à produção dos mesmos artistas.

Mesmo que tenha optado por não trabalhar com uma definição aprofundada de *modernismo*, ocupando-se apenas em citá-lo, este termo tem relação com

modernidade, e por esse motivo nos concentramos em desenvolver uma reflexão a respeito para melhor problematizar *Trilhas*.

De acordo com o BC, dois dos pontos principais do percurso rumo à modernidade na arte brasileira seriam a superação da arte acadêmica e a afirmação da linguagem moderna. À primeira vista, a “superação da arte acadêmica” implica um rompimento (ou tentativa de) com uma tradição estabelecida; e a “afirmação de uma linguagem moderna” demonstra o estabelecimento (ou tentativa) de outra tradição. Nesse sentido, uma das questões discutidas é o posicionamento desses artistas em relação à *tradição*, considerada a transmissão de doutrinas, costumes, valores e usos de geração para geração.⁵⁵ Para avaliar o posicionamento dos artistas em relação à tradição acadêmica, consideramo-na em relação à produção do final do século XIX até as primeiras décadas do século XX, de 1910 a 1930, atribuída à primeira geração modernista, como uma possível continuidade da prática de costumes, valores e doutrinas nas artes plásticas brasileiras.

Como referencial de abordagem, recorreremos a Sônia Gomes Pereira (2008), que, para desenvolver um pensamento sobre tradição e moderno, apresenta definições de acadêmico, estilo e narratividade. Ao retomar estudos sobre a história da arte brasileira do século XIX, a autora afirma que este foi um século já moderno, não devendo ser pensado no sentido de uma ruptura total com a tradição acadêmica.

No caso, a vontade de rompimento com a Academia era uma consequência da insatisfação com o método de ensino adotado pela Academia de Belas-Artes, instituída no Rio de Janeiro em 1826, que operava segundo os moldes da *École de Beux-Arts de Paris* (PEREIRA, 2008). Na Academia, o método de ensino ocorria em duas etapas distintas, mas interligadas. Na primeira etapa ocorria a concepção da ideia e, em seguida, sua realização. Segundo Pereira (2008), o problema desse tipo de ensino era que, dada a expansão da Academia, quase todo artista procedia da mesma forma ao recorrer às mesmas ideias consagradas. Era necessário ao artista o conhecimento de uma tradição dos modelos antigos e renascentistas para tornar completa sua formação. Por

⁵⁵ Definição feita com base na síntese de diversas referências.

isso, o afastamento da Academia representava mais o desejo de rompimento com o classicismo e seus ideais e uma vontade de atualização em relação ao contexto europeu, sobretudo com a absorção do realismo, do impressionismo e do simbolismo, “correntes artísticas que na primeira década do século XX propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial” (ARGAN, 1992, p. 208).-

Dentro das correntes modernistas buscou-se principalmente a renúncia do modelo clássico, a aproximação das artes maiores e menores e o “fazer arte” em conformidade com sua época. Essas correntes desenvolveram-se com as vanguardas, que se preocuparam em modernizar e atualizar discursos e práticas artísticas. A vanguarda pode ser definida como um movimento de interesse ideológico da arte que preparou e anunciou uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo um passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação estilística e técnica (ARGAN, 1992, p. 309).

O comportamento vanguardista descrito é identificado por Annateresa Fabris (1994), ao refletir sobre as primeiras manifestações modernistas no Brasil. Segundo a autora, “é possível [...] detectar o desejo de estruturar uma plataforma teórica da qual o artista apresenta e discute a própria poética” (teoria e práxis), presente nos manifestos, veiculados em canais de comunicação de massa, em uma cidade em intensa urbanização (FABRIS, 1994, p. 22). O comportamento vanguardista já se mostra presente no contexto artístico brasileiro a partir de meados na década de 1910. Porém, em relação à presença da linguagem moderna (neste caso, referimo-nos somente à pintura brasileira), existem diferentes posicionamentos no estabelecimento de um consenso sobre quando realmente se desenvolveu o modernismo nas artes plásticas brasileiras. O modernismo brasileiro costuma ser dividido em três fases, de maneira didática, divisão reforçada pelo BC, ao afirmar a presença de artistas da terceira geração de modernistas.

A “primeira geração modernista” teve como base de sua produção a influência das linguagens das vanguardas europeias, como o expressionismo alemão e o cubismo, somados a um conteúdo nacionalista. O modernismo de 22, ocorrido

em São Paulo, com a obra de Tarsila, Anita, Brecheret, Segall e Cícero Dias foi a manifestação que rompeu com a tradição, e a conquista principal desses artistas foi propor ao meio cultural brasileiro novas concepções e ideias. Um fator contribuiu para que essa manifestação tenha ocorrido na cidade de São Paulo: a inexistência de uma Academia de Belas-Artes, como no Rio de Janeiro, e a formação internacional de alguns dos artistas citados, que conviveram com as vanguardas europeias. (AMARAL, 1998)

Nos anos 1930, o cenário das artes plásticas brasileiras tornou-se mais complexo em razão da intensificação do contato do país com a Europa, o que contribuiu para a superação do quadro acadêmico de ideais clássicos. Mas a questão principal da segunda geração não é somente a superação do quadro acadêmico em termos de soluções formais, mas sim o reforço do nacionalismo⁵⁶ nas artes plásticas brasileiras, principalmente com a obra de Portinari e Di Cavalcanti, na qual a temática é ainda importante para a pintura. Assim, vemos diferentes tipos de discurso que definem os modos de abordar o modernismo.

Annateresa Fabris (1994) cita dois tipos de discurso sobre a arte moderna: o estético, com base no pensamento de Clement Greenberg, e o sociocultural, proposto por Joan Borrell.⁵⁷ Clement Greenberg (2008) defende a ideia de que o modernismo é definido a partir da metalinguagem, ou seja, a autorreferencialidade das linguagens modernas. Para evitar que a arte se tornasse mero entretenimento, fato que teria sido causado pela perda da função da arte na época do Iluminismo, o crítico propõe como solução a concentração nas especificidades de cada linguagem. No caso da pintura moderna, a busca pela afirmação da planaridade e a dissolução de um possível conteúdo literário na forma tornam-se palavras de ordem, ao menos no

⁵⁶ O nacionalismo, colocado como questão fundamental pelos modernistas, implicou também a negação da arte brasileira do século XIX e do início do XX. A Academia foi alvo de rejeição pelos primeiros modernistas não somente pela insatisfação com o ensino clássico, mas também pelo fato de não representar a arte colonial, valorizada pelos modernistas, que a consideram depositária dos valores nacionais autênticos.

⁵⁷ Um terceiro discurso citado pela autora é proposto por Joseph Kosuth, que indica um pensamento sobre a função da arte moderna, usando os *ready-mades* de Marcel Duchamp como alvo de reflexão (FABRIS, 1994).

pensamento do autor, que encontra na pintura abstrata o melhor exemplo para sua crítica.

Segundo Fabris (1994), Greenberg concentra suas reflexões sobre arte deixando de lado as relações que esta estabelece com o cenário social. Assim, relaciona a visão de Greenberg com a de Borrell, que parte do quadro sociocultural para desenvolver sua abordagem. Courbet é colocado como o precursor da arte moderna por ignorar a instituição legitimadora (no caso, a Academia), posicionamento que inaugura o caráter ideológico da arte como ruptura. Para Fabris, lembrar esses dois discursos é importante para se compreender a constituição do modernismo e da modernidade brasileiros. Se levarmos em consideração somente o discurso estético, poderemos concluir que o modernismo brasileiro se iniciou somente na década de 1950, como o BC sugeriu, sem afirmar claramente, com o grupo *Trilhas para a abstração*.

Ainda tomando Fabris (1994) como referência, vemos que a crítica parcial ao modernismo brasileiro, que considera a Semana de 22 o primeiro indício do modernismo e da modernidade na arte brasileira, é resultado também do fato de sua construção ter sido realizada por seus protagonistas. Visão semelhante é observada em Aracy Amaral. Em *As artes plásticas da década de 20: São Paulo: "consagrados", "modernistas" e "novos"*, Aracy Amaral (1983) afirma que muitos textos sobre a década de 1920 fazem parecer que os outros artistas, que não os "modernistas", não faziam parte do cenário cultural da capital paulista. Possivelmente isso se deve ao caráter vanguardista do grupo modernista, que atuou como um grupo de pressão em São Paulo contra as instituições artísticas. Por isso, Aracy Amaral, ao fazer um panorama sobre as artes dos anos 1920, mostra que, na verdade, existiram contribuições de outros artistas. Então, cita Mário de Andrade, lembrando uma crônica do escritor de 1928. Nessa publicação, Mário de Andrade chama o artista modernista de elite em razão de seu "isolamento e requinte", e, por esse motivo, foi a "única parte da nação que fez da questão artística nacional um caso de preocupação quase exclusiva". Cita ainda outro fragmento: "Por tudo isso é que sou forçado a verificar que essa minoria não representa nada na entidade contemporânea do país relativamente às artes plásticas" (AMARAL, 1983, p. 91). Com base nesses trechos, a autora retoma alguns casos que poderiam representar a

“entidade contemporânea do país”, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional do Brás por um lado e por outro os grupos de artistas que se reuniam para ensinar e aprender técnicas de pintura.

De acordo com Amaral (1983), na cidade de São Paulo dos anos 1920 o cenário cultural estaria dividido entre os grupos de artistas “consagrados” e os “novos”. Os consagrados eram os artistas que recebiam bolsas de estudo para ir à Europa pelo Estado, considerados “individualistas” pelos novos artistas. Os novos artistas, que começavam a aparecer nos anos 1920, na década seguinte organizar-se-iam em grupos. Destaca, entre os novos, a atuação de Alfredo Volpi, assinalando sua “atuação independente” e chamando-o de “revelação”. A autora chama a atenção para a “nova geração”, com Rossi Ossir e Orlando Taruínio; e ainda Aldo Bonadei e Mário Zanini, que juntamente com Volpi formariam o Grupo Santa Helena.

A partir dos anos 1930, esse grupo de artistas de origem operária emergiria no contexto artístico, destacando-se em relação aos consagrados e à classe artística burguesa, em declínio. E é por esse caminho que o BC segue para apresentar a obra dos santelenistas em sua exposição, *Trilhas para a modernidade*, e propor uma visão acerca da modernidade e do modernismo brasileiros.

3.4 A história da arte brasileira segundo o Banco Central do Brasil

No primeiro capítulo chegamos a refletir a respeito da busca pela neutralidade dos espaços expositivos. A inexistente neutralidade ideal, apontada por O’Doherty e Crimp, deixa claro que sempre há uma intenção que se reflete na escolha das obras, dos artistas e da disposição dos trabalhos dentro do contexto expositivo, etc. Tendo em vista que as exposições são o meio principal pelo qual se conhece a produção artística e que ao ser considerada e construída como um “texto” a exposição de arte transmite uma mensagem e uma determinada visão sobre a arte, vemos que a mostra com a qual

trabalhamos é o meio pelo qual o BC transmite uma determinada visão sobre a arte brasileira, tendo como ponto de partida sua própria coleção de arte.

Para fundamentar sua proposta, o BC recorreu à fala de diversos pesquisadores da arte brasileira, como Walter Zanini, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho e Roberto Pontual, fazendo uma espécie de *pot-pourri* com a fala desses autores. O *pot-pourri* ao qual nos referimos é a síntese da fala de cada um desses autores, que, tendo em vista o reconhecimento da importância de seu trabalho, podem não ter sido questionados pelo BC. Resta saber se a associação da síntese teórica com as obras expostas gera um discurso consistente e frutífero para a historiografia da arte brasileira.

Em vários trechos do catálogo encontramos fragmentos da fala de diversos autores, principalmente comentários sobre a produção dos artistas, apresentados ao leitor de maneira superficial, vinculando opiniões desses autores a algumas das obras expostas com o intuito de ressaltar qualidades destas, sem analisá-las. Considerando o posicionamento de diversos autores, não elege referências principais. O que temos como resultado é uma história da arte contada de forma fragmentada, que em alguns momentos diverge da história contada pela própria exposição.

À medida que confrontamos a síntese histórica feita pelo BC com as reflexões dos autores tomados como referência neste trabalho, percebemos que a visão do BC não é incorreta, mas também não se preocupa em problematizar conceitos, como *modernidade* e *modernismo*, ocupando-se somente em selecionar trechos do pensamento de pesquisadores renomados para justificar a seleção das obras expostas. Essa estratégia resulta em uma generalização da produção artística modernista brasileira. Ora, não estamos questionando a importância da produção de Volpi, Bonadei, Pennacchi ou Graciano, mas o modernismo brasileiro das décadas de 1930 a 1940, conforme localizado cronologicamente pelo próprio BC, não se resume à obra desses artistas. O enfoque na produção paulistana parece desconsiderar também a produção artística de outras regiões brasileiras. Ao considerar a expansão da metrópole brasileira, cita somente outro centro urbano – o Rio de Janeiro (e que fique

claro, citação feita somente no catálogo), sendo este um fenômeno local, não brasileiro em sentido geral, como o BC parece levar o visitante a crer.

Em relação às considerações que fazemos a respeito do posicionamento do BC, perguntamo-nos: qual o compromisso do BC ante a produção intelectual sobre a história da arte brasileira?

A historiografia da arte brasileira é construída não somente por pesquisadores, mas também por instituições da arte, cada uma com um perfil específico: exposições, coleções, salões e prêmios, museus, sendo a própria história da arte uma instituição. A cada uma dessas instituições está agregado um conjunto de valores, que aqui é compreendido como um sentido atribuído a uma unidade material, podendo assumir diferentes formas. O valor pode possuir diferentes concepções, de acordo com o contexto em que ele é atribuído e identificado.

Sabemos que o BC é a instituição financeira mais importante do país, portanto seus valores são econômicos e políticos. À sua coleção de arte vinculam-se os valores artísticos, históricos e econômicos, dada a sua forma de constituição. No momento de exposição de suas obras, todos esses valores coexistem no espaço de exposição, e eles interferem na forma como as obras são apresentadas e em nossa interpretação da exposição. O BC não é uma instituição diretamente ligada à arte, mas desempenha algumas funções específicas de um museu de arte, como salvaguardar e conservar obras de arte, preservar o patrimônio artístico brasileiro e propiciar um espaço de construção de conhecimento. Identificamos essas funções considerando a definição de museu proposta pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (International Council of Museums) em 6 de julho de 2001:

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade.

Mesmo que desempenhe alguns desses papéis, o BC não se coloca formalmente como um museu de arte; em nenhum dos materiais com os quais trabalhamos (*folders*, catálogos, processos de trabalho, documentos) durante toda a pesquisa existe alguma afirmação institucional em que o BC se defina como um museu. Assim, ao possuir uma coleção de arte, o papel primeiro do banco é salvaguardar tais obras, pois, além do valor artístico, elas têm valor financeiro, tanto que serviram como pagamento de dívidas.

Retomando o processo de constituição da coleção apresentada no capítulo 2, vimos que o que definiu a destinação das obras foram três tipos de valor: artístico, cultural e histórico. O financeiro não é citado no processo de trabalho da comissão de 1992, mas está subentendido, pois sabemos que a formação do acervo teve início a partir da necessidade do pagamento de dívidas. Além disso, a última classificação da coleção, realizada em 2012, contou com a participação de profissionais que prezam pelo valor comercial das obras de arte – organizadores de leilão de arte.

Em uma reportagem realizada para o Banco Central BR (canal oficial da instituição), constatamos o destaque dado ao valor financeiro dos trabalhos. Uma das entrevistadas, a organizadora de leilões Soraya Cals, atenta para o momento de formação da coleção, quando o mercado de arte no Brasil era muito incipiente; e um funcionário do BC, Ricardo Orsi, lembra que esta última classificação foi uma exigência da diretoria, que demandou uma avaliação financeira de cada obra da coleção, uma vez que a anterior foi realizada dez anos antes, tempo suficiente para mudanças no mercado de arte.

Finalmente, temos mais uma confirmação da importância econômica sobressaindo em relação à artística. Ao fim do trabalho da comissão de 2012 foi produzido um *folder* que descrevia, de maneira breve, como se havia desenvolvido tal projeto. Na última página do *folder* temos um quadro com a divulgação de seu patrimônio em números.

Em muitos dos materiais de pesquisa e na exposição com a qual trabalhamos vimos que determinados artistas têm um destaque maior em relação a outros, como Portinari, Volpi, Tarsila e Di Cavalcanti. O destaque a esses artistas é

dado não somente por suas contribuições à arte brasileira, mas também pelo alto valor econômico que suas obras possuem. Afinal, fazem parte da coleção de uma instituição financeira, e por mais que o BC reconheça a legitimidade do valor cultural, é o valor econômico que garante a permanência dessas obras na coleção e motiva sua exposição, seja por meio do empréstimo das peças a outras instituições ou na galeria de arte do BC.

No caso da coleção de arte do BC o valor econômico das obras se sobressai em relação ao valor artístico. O fato de os diferentes valores coexistirem em um mesmo objeto (a obra e a coleção de arte) não significa que sejam compatíveis. Enquanto uma instituição financeira percebe qualidades de sua coleção que não são extremamente importantes ao nosso estudo, a pesquisa em arte percebe e considera outras qualidades, não tão pertinentes para o BC.

Tudo parece depender da conjuntura. Da mesma forma que estamos lidando com diferentes contextos ao estudar essa exposição, poderíamos afirmar também que estamos lidando com diferentes tipos de instituição. Na galeria de arte, onde as obras da coleção são arranjadas em uma exposição de arte, é indiscutível que algum tipo de discurso relacionado à história da arte, seja ele qual for, seja produzido. Portanto, cabe discutir a pertinência do discurso produzido pelo BC em uma hierarquia de discursos produzidos por instituições que veem a história da arte como campo do conhecimento. Esperamos ao menos ter chamado a atenção para uma coleção, que, infelizmente, é desconhecida por boa parte da população da cidade, e para as práticas expositivas que têm sido desenvolvidas pela Secre do BC, que merecem ser questionadas, discutidas e problematizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos históricos realizados, referentes às formas de apresentação de obras de arte em exposições e às coleções institucionais de arte em Brasília, compreendemos como as relações construídas pelos diferentes contextos contribuem para uma reflexão sobre discursos da história da arte.

Brasília, exemplo concreto do pensamento moderno (talvez o mais importante no caso brasileiro), poderia também ser o centro produtor, consumidor e pensante no que diz respeito à arte brasileira tendo em vista o papel simbólico da cidade na história do país. Lembrando Mário Pedrosa (1981), a localização geográfica da capital no centro do território do país seria um convite à absorção de influências externas e, ao mesmo tempo, para se tornar polo irradiador de cultura. Entretanto, pelo que se conclui nesta pesquisa, a capital ainda não assumiu em sua totalidade o papel cultural que lhe poderia caber, insistindo ainda em seguir modelos externos que não condizem com a realidade vivida na cidade (tanto na prática de expor obras de arte como de pensá-las), sem ter um impacto efetivo na cultura nacional.

Em Brasília, as políticas culturais aqui existentes se concentram nas mãos de instituições financeiras, sendo o fato de a cidade abrigar um notável acervo de obras pertencente ao governo local insuficiente para haver uma dedicação em restaurar, reformar, reconstruir e reformular um espaço dedicado a recebê-las..

A vontade de retomar o Museu de Arte de Brasília e ampliar a atuação do Museu Nacional Honestino Guimarães existe, embora a burocracia dificulte o processo. Mas as articulações entre os artistas aqui formados, cujo apreço pela cidade os faz permanecer, têm se multiplicado, e com isso o cenário tem melhorado. Pensar a relevância de *Trilhas da Modernidade* em relação a outras exposições realizadas em Brasília foi uma das motivações iniciais para que buscássemos um objeto de pesquisa cujo estudo apresentasse contribuições às discussões sobre o cenário cultural da cidade e especialmente para a pesquisa acadêmica.

Chamamos a atenção para a forma como são organizadas as exposições em Brasília, pois, como afirmamos no primeiro capítulo, existem diferentes maneiras de apresentar obras de arte, e cada uma das formas de expô-las proporciona diferentes leituras. Para chegarmos a esta conclusão, foi necessário percorrer a história das exposições realizadas desde o século XIX, como os salões e o modelo “cubo branco”. Priorizamos a pintura moderna em relação às concepções expositivas, mas vale lembrar também da contribuição da fotografia e da escultura moderna no desenvolvimento de novas concepções de espaço.

Outro ponto importante são as falas institucionais, como a de museus, galerias, curadores da própria história da arte, na validação de visões sobre a produção artística e sobre os valores são tomados como universais. Apesar de parecer óbvio a nós pesquisadores, tais questões muitas vezes passam despercebidas ao visitante de exposições. Se uma das funções de uma exposição de arte é apresentar a produção artística, as diferentes visões sobre a história da arte e possibilitar a experiência estética ao visitante, é responsabilidade das instituições promotoras das mostras de arte elucidar questões e promover a discussão naqueles que demonstram interesse em conhecer a produção artística. Tal responsabilidade pode não ser assumida por todas as instituições promotoras de mostras de arte, mas questionar como a produção artística é apresentada em determinado contexto foi relevante em nossa pesquisa. Isso porque a obra de arte não existe no vazio, e quando ela é pensada em relação a tudo que as envolve, as possibilidades de interpretação podem se diversificar, constatação resultante da pesquisa desenvolvida pela professora Elisa Martinez (2012.p.27).

Ao entender a exposição como uma estrutura textual, compreendemos que a obra de arte pode ser lida de diferentes formas, considerando os contextos (o conjunto de textos) em que se apresenta, seja em uma exposição de arte, na recepção de uma Galeria de Arte (como a obra de Mary Vieira no Banco Central) ou na Reserva Técnica. Talvez este método de análise não seja tão claro para um visitante, mas para o pesquisador que se dedica ao estudo das exposições pode ser pertinente. A contribuição da linguística para a análise do nosso objeto de estudo foi essencial para a análise de *Trilhas*, realizada no

capítulo final. Especialmente para as definições de texto, estrutura e contexto, com José Luiz Fiorin (1999) e Umberto Eco (1991).

No segundo capítulo, as informações apresentadas sobre a constituição de uma coleção que faz parte da cidade foram passíveis de ser apresentadas graças à boa vontade dos funcionários do Banco Central. É claro que o fato de possuir uma coleção de arte que é pública faz com que facilitar a pesquisa seja quase uma obrigação da instituição. Entretanto, a gentileza da equipe do BC e sua vontade em ver um trabalho sobre a coleção da qual ela cuida tornaram o processo de pesquisa mais prazeroso.

A história da coleção de obras de arte do BC foi contada tendo como ponto de partida a história de outras coleções, sempre servindo como um referencial. Esperamos não estar enganados, mas até então desconhecíamos um trabalho dedicado a contar esta história. Em meio a uma colcha de retalhos, entre publicações de jornais antigos, conversas informais com funcionários do BC, professores do Departamento de Artes da Universidade de Brasília, entrevistas e constantes consultas a documentos empoeirados, esperamos ter conseguido ao menos traçar um panorama histórico de uma coleção que, infelizmente, ainda é pouco conhecida pelos habitantes da capital. Esperamos também que as lacunas, como a destinação de obras doadas ou estudos específicos sobre cada uma das obras da coleção, deixadas neste trabalho sejam supridas pela publicação que está por vir sobre a coleção, elaborada pela própria equipe do BC.

Chegado o momento de abordar as exposições de arte produzidas pelo BC, a primeira constatação é que cada uma delas foi constituída com base em uma visão do modernismo que considera o contexto paulistano o precursor. Tendo em vista as características de sua coleção, o que o BC faz é apresentar formas de ver o modernismo brasileiro e sua própria coleção. Durante nossa análise identificamos falhas da equipe do BC na apresentação, mas também reconhecemos a iniciativa. Talvez a maior falha da instituição seja deixar de promover uma parceria com a universidade para que a coleção e as práticas expositivas sejam aprimoradas. Por mais que os funcionários do BC sejam capacitados, é na universidade que a reflexão está em constante movimento.

Em relação à proposta de *Trilhas* sobre a história da arte, citar a visão de diferentes autores mostra diferentes posicionamentos em relação ao modernismo e à modernidade brasileiros, principalmente com a existência de várias pesquisas sobre o assunto, o que nos leva a crer que estas ainda são questões não resolvidas em sua totalidade pelos pesquisadores da arte brasileira. Se a história da arte pode ser formada por meios diversos, as exposições de arte têm papel preponderante: são reflexo e agente de uma historiografia em constante construção.

Enquanto pesquisávamos a história das exposições, tínhamos sempre em mente *Trilhas da modernidade*. Questionávamo-nos regularmente se esta exposição seria apenas um reflexo de uma história já consolidada e não questionada ou se propunha algo inovador. Não identificamos nenhum discurso inovador a respeito da história da arte, mas a inexistência de neutralidade no contexto de exposição leva-nos a perceber as estratégias utilizadas pela instituição para justificar a guarda e o cuidado dispensado a seu patrimônio. Tenhamos em mente sempre os tipos de valores considerados.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

———. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Ed34, 1998.

———. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. *Modernismo, arte moderna, compromisso com o lugar*. v. 1. São Paulo: Ed34, 2006.

———; TORAL, Andre. *Arte e sociedade no Brasil: 1930-1965*. São Paulo: Callas, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

———. *Guia da história da arte*. São Paulo: Estampa, 1994.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. *Trilhas da modernidade no Banco Central do Brasil*. Brasília: BCB, 2010.

———. *Voto BCB: relatório da comissão técnica de 1992*. Brasília: BCB, 1992. 10 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 5. São Paulo: Ed. 34, 2006.

———. Salão de 1846. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 10. São Paulo: Ed. 34, 2006.

———. O pintor da vida moderna. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro (Org.). *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas dos museus*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COELHO, Teixeira. *A natureza das coisas*. Catálogo exposição Masp. São Paulo, 2008.

DIDEROT, Denis. Salão de 1765. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2006.

———. A apologia do grande estilo e a sedução dos gêneros menores. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 10. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002 – Folha Explica.

FEIST, Peter H. O impressionismo em França. *Impressionismo*. Singapura: Taschen, 2006.

FIORIN, José Luiz. O conceito de texto na semiótica. *Organon* 23. Porto Alegre, 1995.

FREITAS, Grace de. *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da XIII Bienal de São Paulo*. Disponível em:

<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/Publicacoes/Paginas/XIII-Bienal-de-S%C3%A3o-Paulo---Sala-Bras%C3%ADlia---1976.aspx>.

GERALDO, Sheila Cabo. Liberdade, representação e poder. In: CAMPOS, Marcelo et al. (Org.) *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Uerj, 2011.

GONÇALVES, Rebollo Lisbeth. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp, 2004.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTES, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.

HYUSMAN, Joris-Karl. Às avessas. LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 4. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KNAUS, Paulo. Arte e política. In: CAMPOS, Marcelo et al. (Org.) *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Uerj, 2011.

LEGER, Fernand. *Funções da pintura*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro L. D. A, 1965.

LOURENÇO, Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Exposições de arte: narrativas, histórias e temporalidades. In: II CONGRESO INTERNACIONAL Y VII NACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE SEMIÓTICA, *Anais...* 2007.

———. *Curadoria, heterogeneidade e subjetividade*. In: XIX COLÓQUIO DA HISTÓRIA DA ARTE DA ANPAP. Cachoeira, 2011.

———. *Curadoria e descontexto: o fim da obra da arte*. In: XXX COLÓQUIO DO COMITÊ DE HISTÓRIA DA ARTE, 2010.

———. *Curadoria e expografia em abordagem semiótica*. Anpap, 2007.

———. *Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade*. *Galáxia*, n. 5, abr. 2003.

———. *Curadoria, deslocamento e porosidade das fronteiras institucionais*. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de, COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Instituições da Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012

———. *O sistema das exposições de arte e seus modos de transtextualidade*. Florianópolis, Anpap, 2008.

———. *Fidúcia, manipulação e interação: relação verbal-visual em contexto de exposição*. Trabalho apresentado ao NP Semiótica da Comunicação do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, 2008.

MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. *Catálogo*. Brasília: FCDF, 1990.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

WARD, Martha. What's important about the history of modern art exhibitions? In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about exhibitions*. London and New York: Routledge, 1996.

OBRAS CONSULTADAS

A XXXVI EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1929, p. 7.

BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. (Org.). *Brasil: 1º tempo modernista – 1917/1929*. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

BARATA, Frederico. A XXXIV Exposição Geral de Belas-Artes – os disputantes do prêmio de viagem à Europa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1927, p. 3.

BELAS-ARTES. O *vernissage* da Exposição Geral deste ano. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1923, p. 3.

———. A exposição geral deste ano. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1924, p. 3.

———. A inauguração oficial da Exposição Geral deste ano. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1925, p. 2.

———. O *vernissage* da Exposição Geral. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1928, p. 3.

———. O *vernissage* da XXXIII Exposição Geral – sua inauguração oficial hoje. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1926, p. 3.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: CosacNaif, 2012.

BONESCHI, Paulo. A XXXIII Exposição Geral de Belas-Artes. Impressões rápidas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 ago. 1926, p. 8.

BULCÃO, Athos Cortino; CAVALCANTI, Celia Maria; LONTRA, Marcus Lauro. Coleções de Brasília. *Acervos*: Banco do Brasil, Banco Central, Caixa Econômica Federal. Brasília: Ministério da Cultura, 1995.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaif, 2012.

CAMPOS, Marcelo et al. (Org.). História da arte. *Ensaaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Uerj, 2011.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

———. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

———. *Conceito de texto*. São Paulo: Edusp, 1984.

EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS-ARTES. Os “novos” na arte brasileira. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1924, p.1.

———. Prêmios e recompensas do Salão Oficial de 1926. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1926, p. 4.

———. O *vernissage* de ontem. A inauguração oficial do Salão Brasileiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1928, p. 1.

———. Almeida Junior. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 out. 1894, p. 2.

———. *O vernissage de ontem. O Paiz*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1925, p. 1.

FABRIS, Annateresa (Org.). *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura. Textos essenciais*. v. 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MARTINEZ, Elisa de Souza. Entrevista concedida à Patrícia Colmenero. Este extintor faz parte da exposição? *Revista Nil*. Brasília: Charbel, 2011.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Comunicação, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, Mário. *Panorama da pintura moderna*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952.

———. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

———. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*. ARANTES, Otília (Org.). São Paulo: Edusp, 2000

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Coleção Castro Maya – estilo e instituição*. In: 16º ENCONTRO DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. *Anais...* Florianópolis, 2007.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Arte moderna brasileira: uma seleção da coleção Roberto Marinho*. São Paulo: Museu de Arte Assis Chateaubriand, 1994.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

———. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Edusp, 1991.

Sites

<http://claricegulyas.blogspot.com.br/2012/03/debates-definem-politicas-publicas-para.html> (01/10/2012)

<http://www.brasil.gov.br/galeriadearte/html> (01/01/2012)

<http://www.bcb.gov.br/?HISTORIABC> (2/12/11)