

1981: SALÃO NACIONAL E A REPRESENTAÇÃO REGIONAL

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – UnB

RESUMO

O presente trabalho procura evidenciar uma questão problemática da história da arte: a adoção de valores estéticos exóticos a determinadas comunidades artísticas. Em particular, o clássico binômio centro-periferia, refigurado pela contraposição entre os grandes centros culturais brasileiros e as demais regiões o país. Busca-se compreender como este binômio marca a quarta edição do Salão Nacional de Artes Plásticas e de que modo seus organizadores configuram e representam a chamada arte “regional” numa perceptível divisão entre a arte de viés popular-local e uma obra universal-contemporânea, no início dos anos de 1980.

Palavras-chave: salões de arte, identidade, representações.

ABSTRACT

This paper seeks to show a problematic issue in the history of art: the adoption of certain aesthetic values exotic artistic communities. In particular, the dichotomy classic center-periphery, by contrast guise among the great cultural centers of Brazil and other regions of the country. We seek to understand this like dichotomy marks the fourth edition of the National Salon of Plastic Arts and how the organizers set up and represent the art called “regional” a perceived division between the art of popular bias-place and a universal work contemporary in the early 1980s.

Key words: art exhibitions; art museums; exhibition, representations.

Em novembro de 1981, a comunidade artística no Rio de Janeiro já conhecia os vencedores da quarta edição do Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP). Maurício Arraes, Ivone Couto, Ester Grinspum, Helena De La Fontaine, Amador Perez, João Sebastião receberam o prêmios-aquisição. O prêmio-viagem ao país foi conferido a Beatriz Pages. E o mais esperado, o prêmio-viagem ao exterior, foi dividido por Antônio Pedro, Murilo Santos e Nelson Augusto. O processo de seleção e premiação havia seguido o tradicional protocolo do sistema de distinção, no qual os salões estavam inseridos. Selecionados e premiados pelo corpo jurado ganhavam o reconhecimento do salão brasileiro mais antigo e tradicional.

Como parte do SNAP, a Comissão Nacional de Arte Moderna realizou um simpósio, que reuniu pesquisadores, críticos, artistas e gestores de várias partes do país com o objetivo de discutir a “Presença das Regiões: aspectos do trabalho de artes

plásticas no Brasil", em substituição à tradicional Sala Especial, originalmente reservada a homenagens de renomados artistas.

O presente estudo busca esmiuçar os desdobramentos desse simpósio, preocupado em debater e expor a produção "regional" da década anterior – os anos de 1970 – numa dinâmica não superada para a historiografia da história da arte: a relação entre centro(s) e periferia(s). Para nos orientar, utilizarei figuras e pontos de referência concretos apresentados no evento, mas sem a preocupação de fazer um inventário.

A discussão que preocupava a Comissão Nacional de Artes Plásticas no IV SNAP não era nova. Pelo contrário, chegava atrasada diante das iniciativas de outras instituições que buscaram ampliar e pesquisar a produção fora do Rio de Janeiro e de São Paulo. Alguns exemplos importantes: a ampliação do sistema museal brasileiro capitaneada pela Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR); as exposições itinerantes patrocinadas pelo Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, nos anos de 1960; a criação das Bienais Nacionais em 1970, realizadas pela Fundação Bienal de São Paulo; as mostras do Panorama de Arte Atual Brasileira, iniciadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1969¹.

Capitaneado por Walter Zanini, o MAC-USP, de forma sistemática e extensiva, em 1963, criou as exposições itinerantes. Muitas cidades do país receberam mostras dedicadas ao acervo do museu ou organizadas com obras de talentos jovens no final daquela década.² O objetivo declarado das exposições era propiciar uma agenda artística diversa e ampliar a cena cultural de outras regiões brasileiras. O projeto não deixou de seguir o caminho inverso, pois proporcionou uma aproximação entre instituições museológicas de diferentes partes do Brasil, o que possibilitou um maior intercâmbio, dando ao museu paulista a possibilidade de receber mostras que apresentaram artistas por vezes desconhecidos do público paulistano.³

Entre 1964 e 1965, Yolanda Penteado e Assis Chateaubriand lançaram a CNMR, extrapolando o eixo Rio-São Paulo. A iniciativa foi responsável pela fundação de três museus de arte no Nordeste brasileiro: o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (1965), em Olinda; o Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, na Paraíba (1967); e o Museu Regional de Arte de Feira de Santana, na

Bahia (1967). São frutos ainda dessa campanha, no estado de Minas Gerais, na cidade de Araxá, o Museu Dona Beja (1965) e a Galeria Brasiliiana, em Belo Horizonte (1966). No Sul, em Porto Alegre, criou-se a Pinacoteca Rubem Berta (1966). Numa iniciativa não tão bem sucedida, a CNMR também enviou para a cidade de São Luís uma coleção que está atualmente localizada no acervo de artes visuais do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (1966). Ainda entram na contabilidade da Campanha o Museu de Arte do Paraná, criado em 1960 em Curitiba. Os acervos museológicos dos museus regionais foram formados por contribuições públicas e, no caso dos museus nordestinos, por doações diretas de Chateaubriand.⁴

Em 1969, o Panorama de Arte Atual Brasileira foi originalmente um projeto destinado a dar fôlego à reorganização institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Concebido por Diná Lopes Coelho, então diretora do MAM, o Panorama tinha menos a intenção de projetar carreiras periféricas da arte brasileira que acolher, na coleção do museu, obras de jovens artistas da época. Todavia, a proposição de investigar a produção nacional levou o evento anual a constituir-se num tímido, mas importante, catalizador da arte contemporânea brasileira para além dos grandes centros culturais, uma vez que seus organizadores consultavam críticos de diferentes regiões.

A Pré-Bienal de São Paulo de 1970 tinha como objetivo premiar obras oriundas de todo o país e selecionar artistas brasileiros para a Bienal Internacional no ano seguinte. De fato, o evento alimentou-se de mostras realizadas em Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Belém e Recife, onde foram selecionados por um júri misto, formado por representantes da Fundação Bienal e críticos locais, artistas cruciais para a história da arte brasileira do período: Cleber Gouvêa, Humberto Espíndola, Wanda Pimental, Mário Bueno, Antonio Arney, Juarez Magno, Leo Fuhro, entre outros. As três edições subsequentes (1972, 1974 e 1976) seguiram dinâmica semelhante, ampliando para outras cidades do país as mostras regionais.

Já no Simpósio de 1981 as ambições eram difusas e mais modestas do que ampliar o sistema museal (CNMR), divulgar a arte moderna e contemporânea produzida nos grandes centros no resto do país (MAC-USP) ou selecionar obras e artistas das regiões com mercados de artes incipientes para levá-los a uma possível notoriedade

nacional (MAM-SP) e internacional (Bienal de São Paulo)⁵. Procurou-se investigar e expor⁶ alguns eventos, instituições e obras realizadas em nove estados e no Distrito Federal.

Os baianos levaram para o evento a história e as atividades do Museu de Arte Moderna do estado, criado em 1959, sob a grife de sua primeira direção: a arquiteta Lina Bo Bardi. De fato, Chico Liberato, então diretor do museu, estava preocupado em apresentar a instituição como gestora de eventos como as Bienais de Arte dos anos de 1960; quase nada sobre obras e artistas do estado, nem mesmo sobre o acervo. O foco era evidentemente a defesa de uma política institucional:

Desta integração MAMB/artistas/comunidade, desenvolve-se um pensamento claro visando uma identificação das nossas realidades culturais, o que conduz ao desenvolvimento de uma linguagem de expressão de artes plásticas tradutora dos verdadeiros anseios e sedimentos culturais, refletindo, dessa forma, ao nível da criatividade, as características mais profundas da região.⁷

Numa perspectiva diversa, o artista Sérvulo Esmeraldo levou ao evento a sua tentativa de fundar um museu da gravura em Crato, no interior do Ceará: “A escolha geográfica não foi casual nem de ordem afetiva. Prende-se sobretudo ao fato de que se desenvolveu no Cariri um dos focos mais importantes da gravura popular brasileira, sem contar que defendo a teoria de descentralização.”⁸

Seu relato ligava sua própria biografia à criação do museu. Esmeraldo alinhava-se com mais profundidade à proposta do evento, pois realçava o elo entre uma produção local tradicional – a gravura popular nordestina – e uma nova configuração abstrata e construtiva da gravura, dimensões pretendidas para a coleção da sonhada instituição. Além de sua própria produção, outros artistas foram lembrados: José Tarcísio, Aldemir Martins e Carlos Morais, Mestre Noza, entre outros.

O poeta Lindolf Bell era o representante de Santa Catarina e, em seu texto “Catarinenses: a batalha da coerência”, instituiu um breve debate sobre a “Luta para manter a identidade, inquietação mais intrínseca do que atendimento às imposições de padrões vigentes”⁹. Seu apelo é por uma descentralização dos núcleos culturais do país, fora de uma visão elitista. Obras de Elke Hering, Paulo Roberto Rocha, Arno Vogel, Maria Guilhermina e Marcelo Frassman foram destacadas pelo poeta.

Mato Grosso estava presente por meio de Humberto Espíndola e do Museu de Arte e Cultura Popular. A instituição tinha sido criada por ele, Therezinha Arruda e Aline Figueiredo. Sabemos da importância do papel que Figueiredo e Espíndola tiveram na consolidação de uma retórica que valorizasse a arte regional por meio de seus aspectos nativos. Sua militância desde o final dos anos de 1960, que culminou com a fundação do museu 1974, em Cuiabá, demonstra preocupação em não ceder tão facilmente às seduções oriundas de outros centros.¹⁰ Num tom de “manifesto”, Espíndola apresentava no salão dois artistas locais pertencentes a um grupo que havia percorrido algumas capitais do país com a mostra “Brasil/Cuiabá: Pintura Cabocla” Alcides Pereira e Nilson Pimenta. Da mesma forma que a defesa de uma arte local era premente, ele também salientava que a região não estava isolada e distante da arte do resto do país: “tomamos o cuidado de não nos fecharmos”¹¹. Para tanto, destacou-se o trabalho de jovens artistas experimentais como Nelson Maravalhas, Cildo Meireles e do colombiano Antonio Caro; acolhidos pelos projetos do museu.

Osmar Pinheiro coloca-se como porta-voz de um movimento de artes plásticas paraense, coordenado pela Cooperativa dos Artistas Plásticos do Pará, criada em 1979, pelo grupo liderado por artista plástico Fernando Araújo. Na esteira da cooperativa, foi criada a Galeria Um, que reunia artistas preocupados em difundir a arte regional: Emmanoel Nasser, Pepe Condurú, Ronaldo Moraes Rego, Toscano Simões e o próprio Pinheiro. Além do espaço expositivo, ainda ressaltou-se a importância do ensino das artes com a implantação do curso de educação artística da Universidade Federal do Pará.

Outra instituição universitária ocupou o centro da exposição paraibana. Raul Córdula levara ao Simpósio a experiência do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba. Córdula, sem se limitar a apresentar o NAC, defendeu também uma ampla atuação do artista, não apenas diante da produção poética, mas também na gerência de instituições culturais. Ele destaca a questão proposta pelo evento:

No Nordeste, a produção artesanal da pintura, aquela produção média calcionada pelos valores subjetivos do ‘bom gosto’, consolida-se através da ideologia do chamado ‘mercado de arte’, que vem se caracterizando como um ‘varejo de imagens turísticas’, enquanto a produção criativa permanece na luta pela conquista de seu espaço. De um lado, o artista carente de

recursos econômicos, o artista periférico, marginal, aquele que é rotulado pela ‘cultural oficial’ de ‘artista popular’ e é envolvido pela ideologia do folclore. Do outro, o artista que tem condições de ser informado e tem acesso aos meios de comunicação, mas cujas reivindicações não dizem respeito à ‘estética’ tradicional e sim aos meios contemporâneos de produção. Ambos os casos sofrem do preconceito instituído pelo *status quo*.¹²

Com uma consciência aguda da divisão produzida por essa seção, Córdula salientava que a preocupação do NAC era a divulgação e a pesquisa de artistas preocupados com seu tempo, ou seja, pelos exemplos mostrados isso significava uma tentativa de trazer a arte contemporânea para uma periferia ávida por informação. Para evidenciar os trânsitos ele lembra os artistas experimentais como Annamaria Maiolino, Marcelo Nitsche, Francisco Pereira Jr. e Gustavo Moura. Enfim, fazia a defesa do NAC como uma espécie de embaixada da produção mais contemporânea dos grandes centros culturais. Na mesma direção, Paulo Bruscky partilhou com os convidados suas experiências com a I Mostra Internacional de Art Door (arte em outdoor) de 1981, em Recife, organizada por ele e por Daniel Santiago.

Uma abordagem semelhante à de Córdula foi adotada por Vera Chaves Barcellos, que representava o Rio Grande do Sul. A instituição responsável pela divulgação da arte contemporânea na capital gaúcha foi o Espaço N.O. (Nervo Óptico), um centro cultural inaugurado em 1979. Barcellos lembra a atuação de muitos artistas locais, suas obras e as principais exposições. Criadores de outras partes do país – como Paulo Bruscky, Hélio Oiticica, Bené Fonteles e Carmela Gross – foram destacados. A diferença do texto da artista está na atenção conferida à necessidade de formação de um público capaz de participar das manifestações artísticas contemporâneas.

O mais extenso texto dos registros documentais do evento foi aquele produzido por Adalice Araújo, crítica de arte que apresentou “A evolução das artes plásticas do Paraná”, desde a pré-história até a arte contemporânea dos anos de 1970. Ela defendeu tal cronologia de modo comparativo:

Por seu pioneirismo industrial, São Paulo denota um somatório de atitudes inconformistas, tanto no plano político como no cultural, que irão gerar a Semana de 22 e os movimentos subsequentes. Seria, porém, temerário tentarmos explicar o Modernismo brasileiro tomando por base o fenômeno paulista. Em realidade, cada Estado brasileiro viverá o seu próprio processo evolutivo, substituindo não a sua economia ‘fechada’ pela dinâmica, como também vivendo um processo de ‘integração cultural’ à sua própria maneira.

Processo este que, nas artes plásticas, o Paraná só irá completar nos anos 70. Não se pode, porém, colocar em compartimentos estanques a década de 70 e as precedentes. Ela surge como o clímax de uma lenta evolução, cujas remotas raízes se perdem, quem sabe, há três mil anos (...) ¹³

Araújo produziu uma narrativa histórica das principais instituições, artistas e eventos que marcaram as artes visuais do estado. Quando passa a narrar a passagem do modernismo para a arte acadêmica, o apelo às categoriais estéticas fica evidente no que concerne à apresentação do *expressionismo*, da *abstração*, da *arte metafísica* e *fantástica*. Há um esforço para indicar um número expressivo de artistas. Ela ainda conferiu espaço aos “Encontros de arte moderna”, descrevendo suas sete edições, além de dos grupos de artistas que orbitaram ao redor do evento. Araújo termina apontando os artistas experimentais dos anos de 1970 e os “rumos da década de 1980”. Embora ampla, a discussão da crítica recria o problema do próprio Simpósio, ao transferir para dentro do estado a relação centro-periferia. Ao contrário de tentativa de descentralização de Sérvulo Esmeraldo, aqui pouca atenção foi dada à produção do interior paranaense. Basicamente a história da arte do Paraná, segundo a perspectiva apresentada, resumia-se à história das artes de sua capital, Curitiba.

De modo geral, as apresentações navegaram em duas direções – que podemos supor complementares –, que enfatizavam a raiz do problema: uma necessidade premente de ressaltar a produção de uma arte atualizada próxima à produção experimental contemporânea dos anos de 1970 e, seu contraponto, uma arte com sotaque local e identidade própria.

O que nos interessa nesta discussão são paramentos dicotômicos explícitos entre uma periferia e os centros culturais do país (Rio de Janeiro e São Paulo¹⁴). Frederico Morais, um dos organizadores do simpósio toma partido na discussão e lamenta que a circulação de arte entre as regiões brasileiras não tivesse sido enfrentada:

Penso eu que as questões de arte no Brasil, ou melhor, a definição de uma política cultural no campo das artes plásticas, não podem continuar sendo decididas em função de certos padrões e modelos de produção e consumo de arte gerados no Rio e em São Paulo. A renovação e a reciclagem da arte brasileira passará obrigatoriamente pela absorção da produção regional, assim como a melhoria da produção regional vai depender da criação e circuitos alternativos inter-regionais, da criação de oficinas e núcleos de arte, do mapeamento da produção existente, a nível erudito e popular, do

apoio à pesquisa e à documentação, da intensificação da troca de informações entre artistas de todo o país.¹⁵

Estamos diante de um autor que representa – e seu papel não é nada desprezível nesse tocante – um corpo de críticos, gestores e articuladores culturais engajados na construção de um cenário artístico profissional nos grandes centros e na sua ampliação para demais regiões do país. A ideia de que a produção regional precisa de uma “melhoria” reflete as discussões encontradas em outros salões pelo país desde os anos de 1960¹⁶. De fato, para historiadores da arte, a utilização de fontes extra-artísticas que indiciem claramente uma dinâmica entre periferia e centro não é incomum. Antes de desconsiderarmos a discussão com o argumento de que tal dinâmica é um mau caminho de análise histórica, é preciso entender que, num passado recente, a relação de subordinação entre geografias e modelos institucionais era relevante para um amplo debate crítico e que, de certa forma, mantém-se próxima das crises identitárias tratadas pela arte contemporânea da última década.¹⁷

Nos anos de 1970, Ginzburg, inicialmente ao lado de Enrico Castelnuevo, nos alertava que o conceito de periferia só poderia ser abordado de modo multifacetado. Mais que uma abordagem geográfica, o conceito nos oferece a possibilidade de compreender hierarquizações de modelos intelectuais e processos simbólicos. No texto de Moraes, a questão fica pressuposta no tocante às reverberações geográficas, compreendidas pelo viés identitário. Afinal, se a renovação da arte brasileira passa pela assimilação da arte regional, o que seria esta arte brasileira? Não estaria contida nessa nomenclatura toda a arte produzida no Brasil? E mais: Se a produção artística regional precisa melhorar, quais os valores utilizados para este parecer? As respostas dependem menos de uma inserção discursiva do que inseri-las na tradição dos trânsitos intelectuais que afetaram (e ainda afetam) a historiografia da arte brasileira.

Ao estudar a engenharia na história da arte italiana, Ginzburg abre uma discussão sobre os trânsitos intelectuais, econômicos, políticos e religiosos entre áreas periféricas e centrais.¹⁸ Neste debatido estudo do historiador italiano cabe lembrar que a relação centro/periferia não pode ser tomada no sentido generalizador, invariável; muito menos pode-se pressupor o centro como inovador, enquanto a periferia é tratada com o signo do obsoleto. Todavia, o discurso crítico, ainda nas

últimas três décadas do século passado, insiste numa qualificação que determina um distanciamento entre a arte experimental e uma arte local, mais ou menos próxima às realidades regionais.

No texto “Mais um Encontro?”, Paulo Sérgio Duarte, presente no simpósio de 1981, indicava a necessidade de ampliar-se o conceito de “cultura popular”, “ainda excessivamente preso às tradições folclóricas e impermeável à recepção de técnicas do fazer popular ligadas diretamente ao progresso de trabalho e a novas manifestações geradas a partir de transformações recentes da sociedade brasileira.”¹⁹

O texto de Duarte não coaduna com a maioria das manifestações dos representantes dos Estados. Tais manifestações, e os exemplos apresentados por elas contêm uma espécie de denominador comum: a necessidade de marcar-se por meio de representações identitárias distinguíveis, ao passo que manifestavam um incômodo com o desprestígio oriundo dos cenários artísticos dos grandes centros culturais. Sendo assim, em sua dubiedade, o “popular-local” tornou-se um fantasma que atestava a distância entre a produção de valores internacionais e a arte regional, ao passo que também exprimia, de algum modo, uma marca de distinção que organiza e exalta as artes locais.

O reconhecimento e o investimento institucional das e nas artes ditas “populares”, consideradas como aquelas que foram produzidas fora dos âmbitos cultos, deram-se lenta e gradativamente desde o início do último século. Processo inserido numa dinâmica da produção popular mais ampla, onde destacaram-se a militância intelectual crítica dos modernistas diante da supremacia do discurso erudito²⁰. Os interesses pelos temas regionais por parte da literatura e das artes plásticas, o crescente prestígio da música regional na incipiente indústria fonográfica, o nascimento das primeiras políticas voltadas ao patrimônio nacional, bem como o nascimento do turismo profissional em ampla escala foram destaques desde complexo e polêmico processo. Polêmico por que além do reconhecimento gerou ou corroborou hierarquizações.

O “popular-local” ou uma possível “arte regional”, ao contrário do que se expressa em outras artes, não é evidente nas artes visuais, mesmo que se recorra a

predicativos temáticos ou tradições formais²¹. O sentido de periferia evocado é manifestadamente “geográfico”. As aspas são particularmente importantes, em virtude de as identidades geográficas se tornarem incertas, semeando mais dúvidas que fixações. Nesse tocante, é importante lembrar que as representações regionais estavam mais preocupadas em tipificar instituições que elencar aspectos artísticos próprios. Nesse sentido, Humberto Espíndola (arte cabocla mato-grossense) e Sérvelo Esmeraldo (a gravura tradicional nordestina) aparecem como tímidas tentativas de emancipação de uma arte local, para além das restrições do “popular”, sem dele abrir mão.

O debate sem conclusões do simpósio lembra-nos de que as narrativas sobre a arte brasileira, entre os anos de 1960 e 1980, estavam demasiadamente preocupadas com os enquadramentos de obras de outras regiões do país aos valores críticos divulgados pelos grandes centros²². Historiadores da arte não deveriam temer a questão regional, em toda sua indeterminação e especificidade, que, num exame mais detalhado, pode-nos parecer trivial e exterior à própria arte. O temor deve ser, pelo contrário, o de subestimar este fator na pesquisa da arte brasileira dita “periférica”: seu impacto na organização de diferentes histórias da arte; na circulação valores exótico; no arquivamento segmentador que distinguiu o que deveria ser ou não entendido como arte de seu tempo, como nos lembrou Córdula; e no efeito classificatório sobre a mediação e a recepção das obras de arte.

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais/IdA/UnB e docente consorciado no curso de Museologia na mesma universidade.

¹ Embora dominada por artistas residentes no eixo Rio-São Paulo, a primeira edição do Panorama apresentou nomes importantes de outras regiões do país naquele momento: Maria Helena Andrés e Yara Tupynambá (Belo Horizonte), Antonio Arney e João Osório Brzezinski (Curitiba), João Câmara e José Cláudio (Recife/Olinda), Genaro de Carvalho, Juarez Paraiso e Carybé (Salvador), Henrique Leo Fuhro e Francisco Stockinger (Rio Grande do Sul) e Rubem Valentim (Brasília).

² Segundo Daria Jaremtcuk, as cidades visitadas foram: Campinas, Ribeirão Preto, Marília, Araraquara, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba, Santos, Salvador, São José do Rio Preto, Rio de Janeiro, Florianópolis, Blumenau, Rio Claro, Juiz de Fora, Belém (Pará), Campo Grande (Mato Grosso), Fortaleza (Ceará), Olinda (Pernambuco), São Caetano do Sul, Santa Maria (Rio Grande do Sul), Penápolis, Brasília, São Carlos, Itapetininga, Rio Claro, Campina Grande (Paraíba) e Ouro Preto; JAREMTCHUK, 1999.

³ Talvez as duas mostras mais importantes nesse tocante foram “13 Artistas Gaúchos”, em 1968, organizada pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de Porto Alegre, com a presença de Francisco Stockinger, Tenius, Vasco Prado, Regina Silveira, Suely Anna Kelling, Ennio Lipmann, Leo Dexheimer, Marlene Füser, Paulo Magali Porcella, Vera Barcellos, Zoravia Bettoli, Leo Henrique Fuhro e Avatar Moraes. E, no ano anterior, os artistas da Oficina Pernambucana, com a presença de Abelardo da Hora, Samico, Anchises Azevedo, João Câmara Filho, Wellington Virgolino e Maria Carmem.

⁴ BARATA, 1970, p.105-106; LOURENÇO, 1999, p.239-256.

⁵ Evidentemente o recorte proposto neste trabalho obedeceu a questões institucionais. Muitos artistas, em ações isoladas ou coletivas, contribuíram, no mesmo período, para a descentralização e o trânsito da arte “regional”. Entre eles podemos citar: João Evangelista de Andrade, Paulo Bruscky, Leda Watson, Humberto Espíndola, Raul Córdula, Bené Fonteles, Martinho Haro etc.

⁶ Para acompanhar o Simpósio, foi realizada uma mostra com documentos, fotografias e textos da produção artística de diferentes regiões do país, parte desse material foi reproduzida pelo catálogo do evento: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, p.8.

⁷ *Idem*, p.12

⁸ MEC, *op.cit.*, p.13.

⁹ MEC, *op.cit.*, p.55.

¹⁰ A autora volta a salientar esse aspecto num texto escrito em 1985; FIGUEIREDO, 2006, p.290-293.

¹¹ MEC, *op.cit.*, p.17.

¹² *Idem*, p.26.

¹³ MEC, *op.cit.*, p.32.

¹⁴ Embora a discussão focasse em regiões periféricas, estranhamente o simpósio acolheu a Pinacoteca do Estado de São Paulo, representada por seu diretor Fábio Magalhães, que apresenta as diferentes seções do museu, suas atividades e projetos.

¹⁵ MEC, *op.cit.*, p.8.

¹⁶ OLIVEIRA, 2011.

¹⁷ CHIARELLI, 2010, p.28-29.

¹⁸ GINZBURG, 1991.

¹⁹ MEC, *op.cit.*, p.66.

²⁰ Lembremos das ressalvas de Canclini ao termo erudito: “É preferível falar em culto, elitista, erudito ou hegemônico? Essas denominações se superpõem parcialmente e nenhuma é satisfatória. Erudito é a mais vulnerável, porque define essa modalidade de organizar a cultura pela vastidão do saber reunido, enquanto oculta que se trata de um tipo de saber: não são eruditos também o curandeiro e o artesão?” (Garcia, 2003: 21).

²¹ Para aprofundar a questão do regionalismo na literatura, ver: ARRUDA, 2012.

²² OLIVEIRA, 2010.

Referências Bibliográficas

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição”. *Tempo Social*, São Paulo, v. 23, n. 2, nov. 2011. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702011000200008&lng=pt&nrm=iso; acessos em 17 mar. 2012.
- BARATA, Mario. *Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1970.
- CHIARELLI, Tadeu. “O brasileiro na grade: anotações sobre a questão identitária na arte brasileira” In: JAREMTCHUK, D.& RUFINONI, Priscila. *Arte e Política: situações*. São Paulo, Alameda, 2010, p.28-29.
- FIGUEIREDO, Aline. *A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural*. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.290-293.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2003.
- GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; São Paulo: Difel, 1991.
- JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação de Mestrado (Escola de Comunicação e Artes) Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- LOURENÇO, M.C.F. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *IV Salão Nacional de Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- OLIVEIRA, E.D.G., *Museus de fora*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- _____. “Memória, Patrimônio e Arte: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros”. *Projeto História* (PUCSP), v. 40, p. 43-69, 2011.