

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

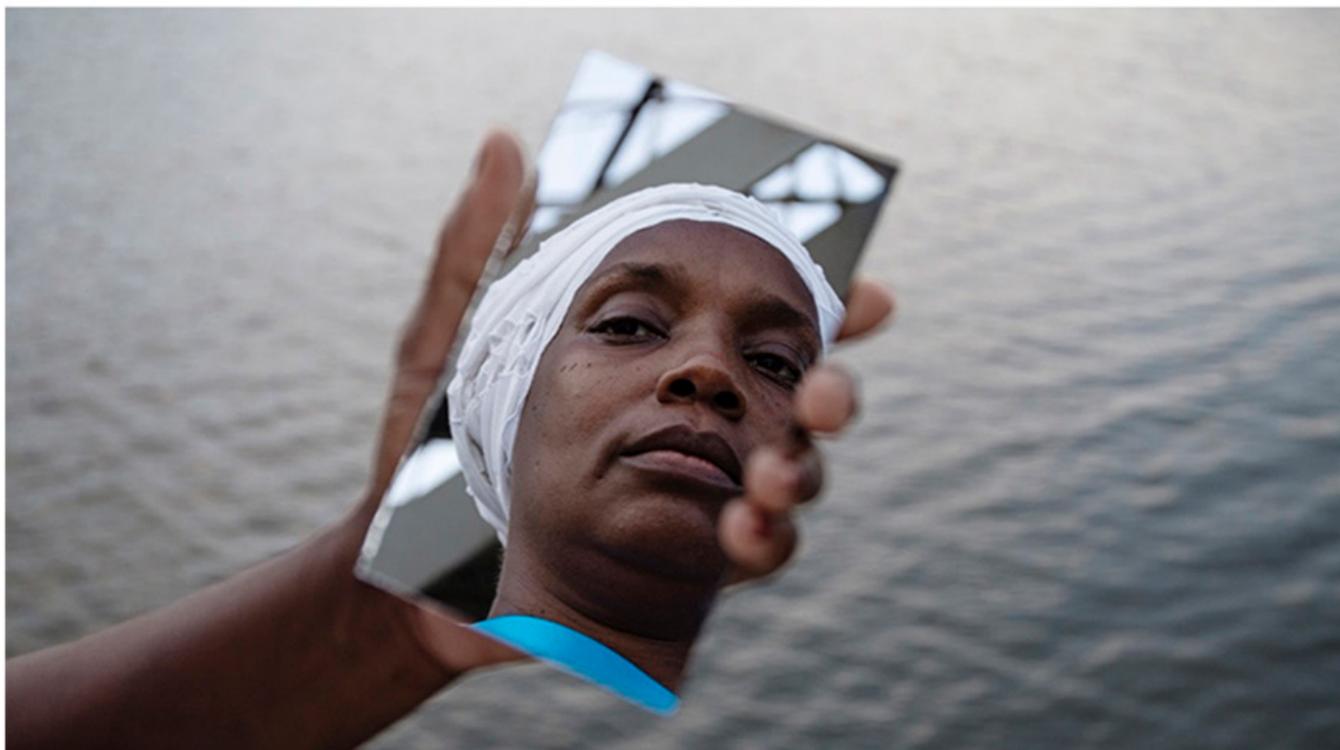


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

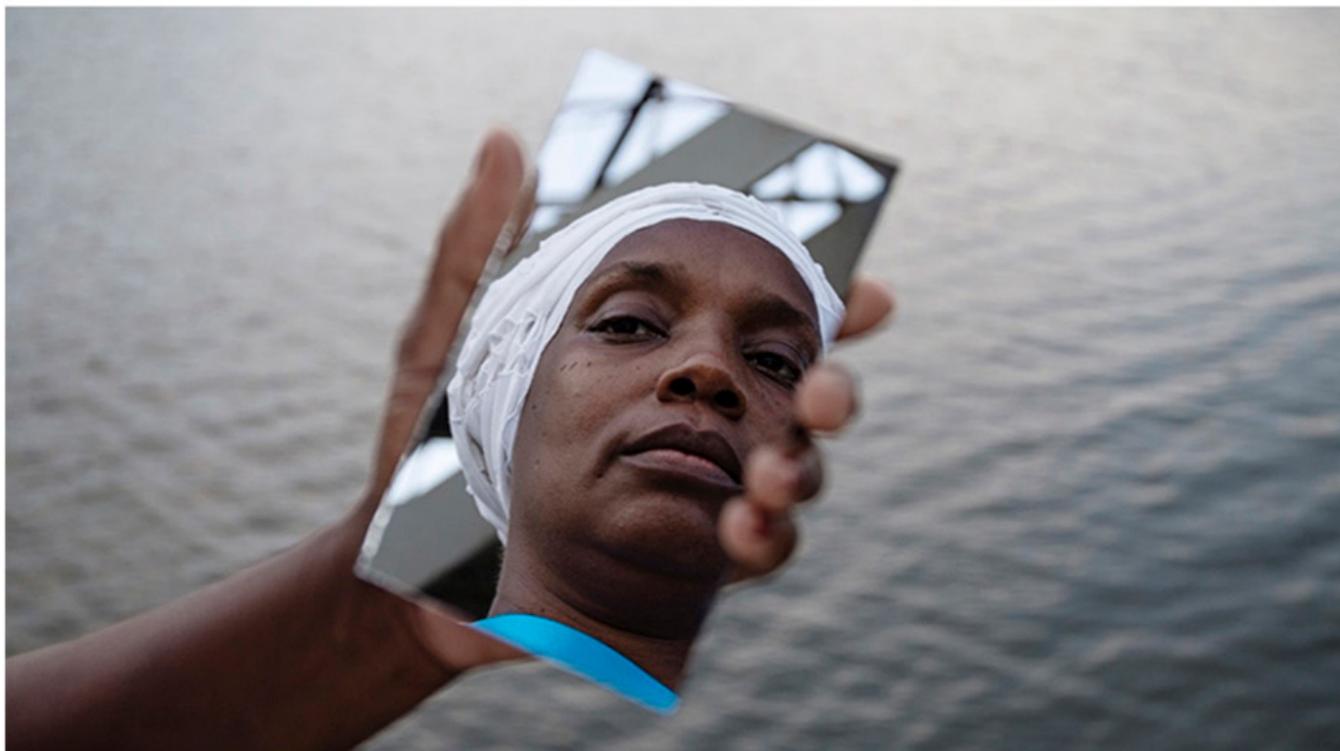


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

IX Bienal de São Paulo X artistas primitivos: os mundos da arte em disputa

Priscilla Perrud, Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense - UFF/
ORCID: <https://0000-0002-8989-739X>
e-mail: llaperrud@gmail.com

Resumo

O presente trabalho busca apresentar e investigar algumas das questões que marcaram a atuação da representação brasileira na IX Bienal de São Paulo de 1967. A representação do Brasil foi caracterizada, em linhas gerais, pelas críticas negativas aos críticos de arte que compunham o júri de seleção e ao excesso de artistas e obras expostas. Dentre as questões abordadas, destacamos a participação dos chamados artistas primitivos e a existência de redes de ação coletiva em disputa, com base no conceito de “mundos da arte” do sociólogo norte-americano Howard S. Becker.

Palavras-chave: IX Bienal de São Paulo. Artistas Primitivos. São Paulo. Disputa. Mundos da Arte.

Abstract

The present work seeks to present and investigate some of the issues that marked the performance of the Brazilian representation at the IX Bienal de São Paulo in 1967. The representation of Brazil was characterized, in general terms, by negative criticism of the art critics who made up the selection jury and the excess of artists and exhibited works. Among the issues addressed, we highlight the participation of so-called primitive artists and the existence of collective action networks in dispute, based on the concept of “worlds of art” by the American sociologist Howard S. Becker.

Keywords: IX Biennial of São Paulo. Primitive Artists. São Paulo. Dispute. Art Worlds.

Iniciamos o texto com um breve panorama do nosso processo de trabalho de pesquisa, que teve início em 2014 com o projeto de pesquisa intitulado “As exposições de Paulo Menten nas IX e X Bienais de São Paulo (1967 e 1969)”, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina (UEL). O projeto de Mestrado teve como resultado em 2016, a defesa da dissertação intitulada “A criação de um ordinário homem noturno: a busca de Paulo Menten pelo lugar social do artista em São Paulo nos anos 1960”. A partir desse trabalho inicial, submetemos o projeto de pesquisa de Doutorado intitulado “O artista e a criação de sua identidade: a constituição e a trajetória do acervo do Ateliê de Paulo Menten (1960-2012)” ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2017, com o objetivo de dar continuidade a nossa pesquisa. Como resultado deste processo, em 2021 foi defendida a tese intitulada “O Universo Menteniano: Paulo Menten e os Mundos da Arte da Gravura no Brasil do Século XX”.

Em linhas gerais, a tese teve como objeto de estudo a obra artística do gravador brasileiro Paulo Menten (1927-2011), com o objetivo de discutir a história da gravura no Brasil na segunda metade do século XX. A partir do estudo da trajetória de um artista com uma obra significativa e reconhecida em sua época, mas pouco tratada na historiografia, a análise partiu da intenção de identificar a singularidade do chamado “Universo Menteniano” para caracterizar os mundos da arte da gravura no país. Assim, a análise teve como referência teórico-metodológica a Sociologia da Arte elaborada pelo sociólogo norte-americano Howard S. Becker que pensa a arte como ação coletiva, para estabelecer as diversas conexões do artista em meio aos mundos da arte. A pesquisa baseou-se em um extenso corpo documental de fontes históricas como fichas de inscrição, convites, folders e catálogos de exposições, matérias de jornais e revistas, textos críticos, biografias e autobiografias, cartas, diários e textos diversos, fotografias, rascunhos e obras de arte, dentre outros tipos. Valorizando assim a pesquisa em acervo de diversas instituições pelo país, mas principalmente no amplo acervo do ateliê do artista. Com isso, o argumento geral do trabalho se estruturou em três capítulos que tratam respectivamente sobre a trajetória, a obra e o ateliê do artista da gravura Paulo Menten.

Nosso projeto inicial visava a apresentação e a análise da participação do gravador Paulo Menten nas duas edições da exposição Bienal de São Paulo nas quais havia sido selecionado: a IX Bienal de 1967 e a X Bienal de 1969. Essas participações são consideradas como um marco no processo de transição da carreira artística de Paulo Menten e de desenvolvimento da poética do artista, que passou de uma produção artística com enfoque no desenho e na pintura, para sua produção em gravura a partir de 1968. Sendo que esta transição também foi marcada pela diferenciação da recepção

por parte do júri de seleção e dos críticos de arte da obra de Paulo Menten. Assim, o enfoque deste texto é a problematização da classificação atribuída à obra em pintura e do próprio artista por parte dos críticos do júri de seleção da IX edição de 1967: a de artista primitivo.

Os mundos da arte de Howard S. Becker: cooperação e disputa

Nossa pesquisa se orienta a partir das proposições conceituais do sociólogo norte-americano Howard Saul Becker, apresentadas em seus escritos na área da Sociologia da Arte, acerca do que o autor define conceitualmente de “mundos da arte”. Ainda que o autor afirme que sua obra seja muito mais um “modo de olhar para as artes com o objetivo de criar problemáticas de investigação” (BECKER, 2010, p.09), ela está sob a influência, como depois o próprio autor aponta, da perspectiva teórica de estudos sobre a arte a partir de suas instituições, estando alinhado, portanto, com a Teoria Institucional da Arte.

Além disso, com a utilização do corpus teórico-metodológico do chamado Interacionismo Simbólico da Escola de Sociologia de Chicago, o autor se distancia dos estudos de cunho histórico-sociológico sobre arte que abordam o fenômeno artístico como um reflexo da sociedade, a também chamada Teoria Reflexiva. Conseqüentemente, Howard Becker aponta uma nova perspectiva de pesquisa sobre as relações entre a arte e a sociedade, ao analisar e sistematizar a arte como uma sociedade em si mesma.

Com isso, Howard Becker elabora seus trabalhos em Sociologia da Arte a partir do âmbito de estudos sociológicos das categorias profissionais, ao compreender a arte também como um processo de divisão de trabalho cooperativo, uma ação coletiva de cooperação entre as pessoas (BECKER, 1977). Ao valer-se desse argumento, o sociólogo sinaliza que a peça-chave para se compreender os mundos da arte são justamente as diversas pessoas que deles participam e os laços de sociabilidade e de trabalho cooperativo criados entre elas. Elos que são embasados, mediados e regulados pelas convenções artísticas com o objetivo de se produzir arte para um público específico (ou não). Assim, Howard Becker define o conceito de mundos da arte a partir da escala micro social da ação coletiva de grupos especializados, no qual:

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos

pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si. (BECKER, 2010, p.54)

Na concepção de Howard Becker, os mundos da arte são caracterizados necessariamente por redes de cooperação, de ação coletiva, entre os sujeitos que interagem e cooperam para a produção das obras de arte em meio aos diversos mundos da arte existentes. Alguns autores, como a socióloga Vera L. Zolberg, apontam algumas comparações entre os trabalhos em Sociologia da Arte de Howard Becker e do sociólogo francês Pierre Bourdieu, argumentando que a conceituação de “campo” de Bourdieu abarcaria a noção de conflito e de disputa no meio artístico, contudo, dentro do espectro do simbólico e da escala macrossocial (ZOLBERG, 2006, p.189-195). Vale destacar que a autora ainda busca estabelecer o que compreende como uma “síntese utilizável” das duas vertentes teóricas (ZOLBERG, 2006, p.195-204), apesar do próprio Howard Becker apontar na dispersão dos seus escritos, a incompatibilidade entre as teorias de viés interacionista e estruturalista.

Porém, a partir do processo de desenvolvimento de nosso trabalho de pesquisa, compreendemos que também existem redes de ação coletiva dos mundos da arte que se organizam pela disputa, como aquelas que se acirraram com a questão da presença dos chamados artistas primitivos na IX Bienal de São Paulo em 1967.

A IX Bienal de São Paulo: um breve panorama

A IX Bienal de São Paulo, se estendeu entre os dias 22 de setembro de 1967 e 08 de janeiro de 1968, e foi caracterizada como a edição em que foram unificadas as categorias de premiação. A IX edição também trouxe uma ampla perspectiva sobre as mudanças que ocorriam na chamada Arte Contemporânea, caracterizada na época pela ascensão do Pop Art em detrimento dos Abstracionismos, além da adoção de uma atitude interativa na recepção das obras, ao permitir que o público visitante as tocasse.

A seleção das obras nacionais foi criticada posteriormente pela relativa “falta de critério” e a das obras internacionais pelo “mecanicismo” de uma seleção rotineira e burocrática, atributo que se estenderia a elaboração das salas especiais que possuíam uma orientação didático-museológica. Nessa edição, o Brasil contou com salas especiais dedicadas aos artistas Danilo di Prete, Bruno Giorgi e Fernando Odriozola. O júri de seleção da representação do Brasil, foi composto por José Geraldo Vieira, Mário Schenberg, Geraldo Ferraz, Jayme Mauricio e Clarival Valladares. É notório que o trabalho de seleção do júri havia sido exaustivo: em 08 dias, o júri realizou um corte de cerca de 75% das obras submetidas, aceitando “somente” 788 obras de 250 artistas.

Assim, as críticas a essa edição se estenderam da atuação dos críticos ao excesso de artistas e obras expostas, compreendido como consequência do obscurecimento acerca dos processos de seleção adotados e da evidente divisão da produção nacional entre artistas, sobre a qual Francisco Alambert e Polyana Canhête destacam que “[...] os ‘jovens’ existiam, mas não surpreendiam.” (2004, p.119).

O júri de seleção X os artistas primitivos: disputa

O que nos chamou a atenção levando em conta o aceite e a participação do artista objeto de nosso estudo, Paulo Menten, foi constatar a dinâmica de organização de redes de disputa entre críticos e artistas, que se acirraram com a questão da presença dos chamados artistas primitivos na IX Bienal de São Paulo em 1967. Para o corpo do júri de seleção, a não ser Mário Schenberg, os primitivos não deveriam participar da Bienal. Como solução, Jayme Maurício e Geraldo Ferraz acabaram propondo uma sala especial que condensasse as obras desses artistas, que foi aceita por José Geraldo Vieira e Clarival Valladares. Contudo, a proposta foi recusada pelo conselho da Bienal, que manteve a estrutura original da mostra.

Em matéria do jornal O Estado de São Paulo, Jayme Maurício manteve sua posição contrária à presença dos artistas primitivos na Bienal, argumentando que “[...] este é um gênero totalmente diverso e sua presença junto às outras obras só poderá prejudicá-lo e confundir o público.” (JÚRI, 1967, p.07). José Geraldo Vieira, na mesma matéria disse que “[...] pensa que sendo a Bienal, como o próprio nome diz, uma exposição coletiva sempre mutável de processos e pesquisas, é obvio que nela não podem caber os primitivos, gênero tipicamente autodidático.” (JÚRI, 1967, p.07).

A fim de se defender das críticas, Jayme Maurício ainda escreveria em sua coluna “Itinerário das Artes Plásticas”, no jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro:

Reunido em São Paulo desde o dia 26, o júri de seleção da IX Bienal de São Paulo (José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, Mário Schemberg, Clarival Valladares e Jayme Maurício) ainda não concluiu todo o imenso e penoso trabalho da grande maioria de inscritos diretamente na bienal. Sendo a mais numerosa, a remessa para São Paulo é também a que apresenta maior vitalidade e maior índice de mediocridades e até sandices. Atendendo à grande expectativa dos artistas inscritos, a título precário nos detalhes, damos hoje a relação dos artistas até agora aceitos para a representação brasileira, na seleção do Ibirapuera. Posteriormente completaremos a lista (faltam ainda vários e a revisão dos primitivos que acabaram vencendo a parada, depois de muita luta e alguns choques graves). (MAURÍCIO, 1967, p.02)

Sobre o assunto, Geraldo Ferraz ainda iria além, estendendo a disputa da questão dos primitivos na Bienal para uma de suas críticas de uma exposição coletiva na Pequena Galeria KLM em São Paulo:

Ora, foi precisamente essa medida do acaso que agora nos ensejou a verificação da disparidade eclética, que necessitava de ser salientada, num caso em que se coloca, como motivo de polêmica, a validade de nosso “primitivo popular”, ou pintura ingênua, e um trabalho erudito. Efetivamente, os artistas reunidos na exposição da KLM fazem que se defrontem trabalhos ingênuos, de Manezinho Araújo, Isabel de Jesus, Campello e Paulo Menten, com duas telas de Paulo Chaves. [...] O que acontece? Acontece precisamente isto: os cromos coloridos e bonitinhos ficam brigando com uma pintura, como a de Paulo Chaves [...] Nada tem a ver essa pintura com as coisas dos outros quatro artistas, que ali estão assim meio desajeitados de se encontrarem em tal companhia. (FERRAZ, 1967, p.14)

Ainda não se sabe quais seriam as obras de Paulo Menten expostas na ocasião. Contudo, levando em consideração outras exposições no mesmo ano de 1967 em que o artista participou, podemos inferir que provavelmente foram obras em pintura de sua série principal “Sequências Brasileiras”, também intitulada de “Fachadas”. Ainda em sua crítica, Geraldo Ferraz continuava a tecer suas justificativas:

Foi tal vexame que se quis evitar na IX Bienal, quando o Júri de Seleção procurou afastar-se de aceitar trabalhos “ingênuos”. Essa espécie de orientação tácita foi depois modificada, o que cindiu o Júri, e estabeleceu, para alguns artistas, o desagrado de se verem julgados apenas por três membros do júri, os srs. José Geraldo Vieira, Mario Schenberg e Clarival do Prado Valladares. A imputação de ‘cortes’ na remessa dos ‘primitivos’ deve, assim, exclusivamente, caber a esses três senhores e de maneira alguma à totalidade do Júri. [...] apenas os três mencionados membros do Júri é que aceitaram ou cortaram, impiedosamente, os ‘ingênuos’. Os outros dois membros abstiveram-se, pois queriam fazer muito melhor, mas na verdade são inocentes do sangue derramado. A exposição que está na KLM assim serve de apoio e de pretexto para a retomada desse assunto [...]. (FERRAZ, 1967, p.14)

Assim, o crítico lavava suas mãos e apontava os “culpados” pela presença dos primitivos na IX Bienal. Após diversas tentativas, foi justamente nesta IX edição que Paulo Menten foi aceito para expor. Selecionado para a categoria “Pintura” da Sala Geral, o artista expôs duas pinturas a óleo sobre tela e sobre madeira: “Sequências Brasileiras 201”, de 1967, com as dimensões de 210 cm X 75 cm e “Sequências Brasileiras 205”, do mesmo ano e com as mesmas dimensões. Contudo, em meio a rede de disputa do corpo do júri de seleção, nos chama a atenção o posicionamento favorável de Mário Schenberg em relação aos artistas primitivos dentro e fora da Bienal de São Paulo, a qual se exemplifica na relação do crítico com a obra de Paulo Menten.

Mário Schenberg já conhecia a obra do artista pelo menos desde meados dos anos 1960. Tanto que processo de construção e desenvolvimento da obra de Paulo Menten nesse período foi analisado e descrito em uma crítica escrita por Mário Schenberg para o material de divulgação da exposição individual “Pinturas de Paulo Menten” na Galeria Dearte no ano de 1964 em São Paulo:

Paulo Menten: entre os artistas paulistanos que vêm se destacando nos últimos

tempos, Paulo Menten é uma das personalidades mais interessantes. Tem uma temática de grandes possibilidades e já se revela capaz de lhe dar uma expressão plástica adequada e muito pessoal. Menten é um artista de marcadas tendências construtivas. Procura uma organização clara e coerente da obra, tanto do ponto de vista pictórico como no da transmissão de um conteúdo social e nacional bem definido. Não lhe faltam as qualidades da apreensão intuitiva, bem visíveis em todos os seus trabalhos, e, até dominantes em suas encantadoras paisagens de uns oito anos atrás. Há mesmo um certo primitivismo subjacente em que se alicerçam as construções de Menten. (SCHENBERG, 1964)

Em linhas gerais, para o crítico, apesar de ser um artista jovem, Paulo Menten já apresentava clareza na organização formal e temática de sua obra, fruto de uma pesquisa artística de caráter racionalista.

Mas quem eram os primitivos?

De acordo com Ian Chilvers (1996), o termo “primitivo” já possuiu diversos sentidos em meio a história e a crítica de arte, já tendo sido utilizado para se referir a pintura europeia pré-renascentista. Em linhas gerais, “designa a arte de sociedades situadas fora das grandes civilizações ocidentais e orientais” (CHILVERS, 1996, p.428), sendo muitas vezes empregado sob o viés comparativo como antônimo de sofisticação e/ou como sinônimo para o termo Naïf. Tal termo, ainda segundo o mesmo autor, se aplica principalmente a pintura que “caracteriza-se pela ausência de habilidades convencionais de representação. As cores são tipicamente brilhantes e não-naturalistas, a perspectiva é não-científica e a visão, infantil e prosaica.” (CHILVERS, 1996, p.370).

Sendo os artistas primitivos vistos em geral de maneira pejorativa como amadores sem formação artística, ainda de acordo com Ian Chilvers (1996, p.370), artistas profissionais também por muitas vezes simulam o “estilo” da Arte Naïf. Em âmbito internacional, podem-se destacar como grandes artistas primitivos pintores como Henri Rousseau (1844-1910) na França, Anne Mary Robertson Moses, mais conhecida como Vovó Moses (1860-1961) nos Estados Unidos e Alfred Wallis (1855-1942) na Inglaterra, reconhecidos por historiadores, críticos, marchands, galeristas e colecionadores. Howard Becker também destaca a caracterização e atuação profissional destes artistas classificados então como “primitivos” junto aos mundos da arte internacionais (BECKER, 2010).

Porém, no contexto da Arte Brasileira, até ao ponto em que pesquisamos no presente momento, a categorização e a classificação de um artista como primitivo não ficam definidas e caracterizadas a contento. A começar pelo problema de qual seria o sentido de primitivo na época: seria um primitivismo sob o viés da Arte Moderna ou já canibalizado pela Semana de 22? Ou seria ainda uma aproximação com a noção de Arte Popular? Um diálogo com a Arte Naïf? Nos anos 1970, Roberto Pontual ainda cita o

termo “Arte Ínsita”, como uma nova denominação para, segundo o autor, “[...] designar aquilo que até aqui vinha sendo indistinta, incompleta ou incorretamente chamado de arte primitiva, primitivista, ingênua (naif), de comportamento arcaico da realidade popular, de domingo e outros rótulos menos frequentes.” (PUCU; MEDEIROS, 2013, p.249). A falta de delimitação conceitual e a problemática do processo de seleção dos artistas primitivos da IX Bienal de São Paulo deixam mais dúvidas do que respostas.

Os artistas primitivos nos mundos da arte em São Paulo

Por isso, a perspectiva institucional neste caso tem o potencial de nos apontar caminhos novos de pesquisa. Pois, apesar do posicionamento negativo dos salões e bienais, muitas galerias na capital paulista davam espaço para os artistas primitivos, como a Capela Galeria de Arte Brasileira de São Paulo, em 1964, que destacou o primitivismo e a brasilidade nas obras de diversos artistas e a Galeria Azulão, em 1969, que organizou uma mostra coletiva de figurativos e primitivistas sob o tema as diferentes fases do colonial no Brasil. Aqui os museus também se destacam, como no caso da mostra coletiva “3 Premissas” no MAB-FAAP, sob a curadoria de João Rossi, que reuniu uma extensa lista de pintores paulistas pertencentes aos movimentos figurativo, abstrato e concretista, dentre eles, os primitivos.

Além de que Paulo Menten também organizou suas próprias exposições, como a exposição da Biblioteca da Lapa em 1968, que foi descrita no jornal O Estado de São Paulo: “Organizada por Paulo Menten, que junto com Odila Mestriner, Duillio Galli e Pavel Kudis, artista convidado à mostra, a coletiva da Biblioteca da Lapa reúne trabalhos de artistas jovens, entre eles os primitivos Moraes e Ivonaldo, bem como o pintor Boris.”. A intenção da mostra era a de se tornar um salão para artistas com pouca divulgação nos mundos da arte.

Artista primitivos X Mercado: cooperação

Ainda na primeira metade dos anos 1960, os artistas primitivos já haviam começado consolidar suas próprias redes de ação coletiva e a se adaptar aos diferentes mundos da arte, cooperando e criando soluções alternativas para expor seus trabalhos, como as feiras populares de arte. A premissa era a de levar diretamente ao grande público suas obras, sem a ação de intermediários do mercado de arte, visando uma comunicação direta com a população.

De acordo com Aracy Amaral em uma crítica para o Jornal Brasil Urgente em 1963, “O pensamento inicial foi: se os escritores fazem, com sucesso, feiras de livros, porque não podemos lutar um pouco pela popularização de nosso trabalho expondo-o também

publicamente?” (AMARAL, 1963, p.15). Para isso, os artistas escolheram em 1963 a princípio a Praça Dom José Gaspar ao redor da Biblioteca Municipal de São Paulo, a “Biblioteca Municipal Mario de Andrade”, bem no centro da cidade. Nomeando o evento como “Arte na Praça”, seria o primeiro do tipo em São Paulo, com a adesão de 82 artistas.

Ante o sucesso dessas primeiras feiras, ainda nos anos 1960, os artistas passaram a expor em uma feira popular de arte da Praça da República, onde estavam presentes artistas como Paulo Menten, Tanaka, Tomie Ohtake, Giusy Pradela, Fabio Pace, Takaoka, Santo (João Szanto), Pavel Kudis, Manabu, Fukusgima, Alfredo Volpi, Rebolo, Walter Lewy, Aldo Bonadei e muitos outros (FEIRA, 1969, p.09).

Conclusão

Antes mesmo da IX Bienal de São Paulo em 1967, Paulo Menten em entrevista para uma matéria a seu respeito publicada no jornal paulista Diário Popular, em 1966, afirmava que:

[...] o recente XV Salão Paulista de Arte Moderna, prometeu muito abrindo as portas a muitos jovens, mas a premiação foi simplesmente decepcionante. É preciso que o Salão seja desburocratizado. Não deve haver júri. Ninguém tem direito de cortar trabalhos apresentados. O público é sempre o melhor juiz. A exposição que estamos realizando na Praça da República trouxe para a pintura um público novo, gente de todas as camadas da população. Ela representa o protesto dos artistas contra a crítica estagnada. Que se imponha quem realmente tiver talento. Junto ao público, é claro, pois impor-se não significa ingressar nesta ou naquela ‘igrejinha’. (MENTEN, 1966)

Por ora finalizamos nosso texto com o questionamento de que até que ponto as feiras populares de arte teriam firmado ou não uma reação das redes de cooperação dos artistas primitivos a sua recusa por parte da crítica de arte nos salões e bienais e se essa reação teria consolidado as redes de disputa em meio aos mundos da arte em São Paulo.

Referências

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2000)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy. Por que uma feira? Jornal *Brasil Urgente*, São Paulo, 1963, p.15. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- BECKER, Howard S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- _____. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- EXPOSIÇÕES. Jornal *Folha de São Paulo*, 08 de março de 1969, p.17. Acervo Digital do Jornal Folha de São Paulo.
- FEIRA vai terminar 2ª-feira. Jornal *O Estado de São Paulo*, 28 de março de 1969, p.09. Acervo Digital do Jornal O Estado de São Paulo.
- FERRAZ, Geraldo. O caso dos “ingênuos”. Jornal *O Estado de São Paulo*, 30 de julho de 1967, p.14. Acervo Digital do Jornal O Estado de São Paulo.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da *IX Bienal de São Paulo*, 1967. Acervo Pessoal da Autora.
- JÚRI da Bienal finaliza seus trabalhos. Jornal *O Estado de São Paulo*, 1967, p.07. Acervo Digital do Jornal O Estado de São Paulo.
- MAURÍCIO, Jayme. IX Bienal: selecionados em São Paulo. Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1967, p.02. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- MENTEN, Paulo. Folder da *1ª Exposição de Pintura Psicodélica do Brasil*, 1969. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.
- PAULO Menten: capacidade posta à prova. Jornal *Diário Popular*, São Paulo, 22 de junho de 1966. Acervo da Coleção de Dossiês de Artistas do Arquivo Histórico Wanda Svevo (Arquivo Bienal), Pasta “Paulo Menten”.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline. *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- SÃO duas as mostras hoje. Jornal *O Estado de São Paulo*, 25 de setembro de 1968, p.12. Acervo Digital do Jornal O Estado de São Paulo.

SCHENBERG, Mário. In: GALERIA DEARTE. Folder da Exposição *Pinturas de Paulo Menten*, 1964. Acervo do Ateliê de Gravura Paulo Menten.

VIEIRA, João Geraldo. Premissas 3. Jornal *Folha de São Paulo*, 01 de janeiro de 1967, p.03. Acervo Digital do Jornal Folha de São Paulo.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

Como citar:

PERRUD, Priscilla. IX Bienal de São Paulo X artistas primitivos: os mundos da arte em disputa. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 413-423, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.032>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>