

# DA ABSTRAÇÃO INFORMAL À PERSPECTIVA DE BRASÍLIA: OS SALÕES DE ARTE MODERNA DO DISTRITO FEDERAL NOS ANOS 1960

---

## FROM INFORMAL ABSTRACTION TO THE PERSPECTIVE OF BRASÍLIA: THE MODERN ART SALONS OF THE FEDERAL DISTRICT IN THE 1960S

---

**Marco Antonio Pasqualini de Andrade**

---

SALÕES DE ARTE  
ARTE CONTEMPORÂNEA  
ARTE BRASILEIRA  
ANOS 60

O presente trabalho tem por fim fazer uma apresentação das quatro edições do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, realizadas entre os anos de 1964 e 1967 em Brasília, recuperadas fundamentalmente através da sua recepção no noticiário do Correio Braziliense. Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos aconteciam esporadicamente, o Salão teve um papel fundamental, por criar uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas. É possível acompanhar o evento que, inicialmente, trazia referências a uma abstração informal, passando pela introdução do Novo Realismo e Arte Pop, e chegando à ideia de uma “perspectiva de Brasília”, uma nova visão sobre a arte brasileira.

ART EXHIBITS  
CONTEMPORARY ART  
BRAZILIAN ART  
ART IN THE SIXTIES

The purpose of this paper is to introduce the first four editions of the exhibition called "Salão de Arte Moderna do Distrito Federal", held from 1964 to 1967 in the city of Brasília. The focus of this research paper is the news included in the newspaper Correio Braziliense. Brasilia was founded in 1960, therefore, that exhibit played an important role because artistic events hardly happened then. It created the basis for critic discussion among the artists, the critics, and the public of visual arts. This paper uses references coming from informal abstraction, new realism and pop art, and it also brings about the idea of a "Brasilia perspective" as a new vision of Brazilian art.

---

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484

1. O presente texto foi originalmente apresentado e publicado nos Anais do 14º Encontro Nacional da ANPAP em Goiânia – GO em 2005.

Durante a década de 1960, a Fundação Cultural do Distrito Federal promoveu quatro edições do Salão de Arte Moderna, entre os anos de 1964 e 1967, o último dos quais acabou se tornando um evento marcante, pelas discussões que se travaram entre os membros do júri e pela provocação do artista Nelson Leirner, que questionando os critérios de seleção, acabou por instaurar o que ficou conhecido como “happening da crítica”.

Em uma cidade ainda incipiente de tradição cultural, na qual os eventos artísticos aconteciam esporadicamente, mesmo com o grande peso dos arquitetos que a conceberam, o Salão teve um papel fundamental, por criar, pelo menos nos anos em que aconteceu, uma expectativa de formação de um circuito de arte, no qual artistas, críticos e público teriam um ponto de apoio, incentivo e discussão sobre a trajetória e transformações das artes plásticas.

Cabe aqui fazer uma revisão inicial das quatro edições do evento, recuperadas fundamentalmente através da sua recepção no noticiário do *Correio Braziliense*, já que praticamente nada sobrou da documentação em arquivos, a não ser poucos catálogos com uma informação bastante precária sobre cada um<sup>1</sup>.

## 1º. SALÃO

A primeira edição do Salão de Arte Moderna foi inaugurada em 04 de junho de 1964 no saguão do edifício Vale do Rio Doce pelo então diretor da Fundação Cultural, o jornalista Almeida Fischer. O júri foi composto por Quirino Campofiorito (vice-presidente da ABCA), Harry Laus (do Jornal do Brasil) e pelo arquiteto Wilson Reis Neto (representando a Prefeitura do Distrito Federal). Foram instituídos três grandes prêmios, um para a categoria de pintura, um para escultura e um terceiro para as categorias de desenho e gravura. Nesta primeira edição, os vencedores foram Frank Schaeffer (pintura), Maurício Salgueiro (escultura), e o terceiro foi dividido entre Dora Basílio (gravura) e Marcelo Grassmann (desenho). Ainda foram premiados Paulo Iolovitch (pintura) e Éster Yracema Joffily (gravura), como artistas moradores de Brasília.

As participações do salão vieram de diversas partes do Brasil, e acabou contando inclusive com artistas de trajetória já estabelecida. Entre eles, Wega Néri, Clóvis Graciano, Arcângelo Ianelli, Iolanda Mohaly, Rebolo e Geraldo Orthof (pintura); Bruno Giorgi e Francisco Stockinger (escultura); Odila Mestriner, Anton Wladislaw, Arnaldo Pedrozo D’Horta, Cláudio Kupermann, Lótus (Lobo?), Sara Ávila, Yara Tupinambá e Rubens Gerchmann (desenho e gravura). O salão ainda teve participantes em uma seção de Bordados e uma de Pintura sobre Tecidos. Ao todo, foram selecionados 199 trabalhos, que foram mostrados até o dia 30 de junho.

Diziam os comentários do jornal sobre a obra “Brasília 64” de Paulo Iolovitch: considerado um trabalho “informalista”, com “algo de caricatural”, o jornalista pondera que “dentro do espaço que usou, duas composições se entrecrocaram, valendo mais a pena dividir o quadro em dois. Pode ser que a originalidade da obra, exista além dela, extra-artística, ou talvez mais ainda no prêmio do que nela em si” (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Já sobre Wega Néri, a impressão se fez diferenciada: “Foi um grande alumbramento meu, um dos maiores impactos que senti, diante daquelas telas, estranha emoção estética numa sensibilidade até então arrefecida. [...] Suas composições não buscam harmonias além da tela: a decisão de seu trabalho, interposições, desbordamentos,

a cor exata, precisa, fazem-na uma das maiores pintoras dos nossos tempos” (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Tentando analisar o grande prêmio de pintura, atribuído a Frank Schaeffer, o mesmo autor tenta ser mais neutro: “Apresenta estes três trabalhos de pintura estrutural cuja temática: máquinas, é escolhida como objeto principal nos espaços que lhe são impostos. [...] Não focaliza a energia a combustão dessas máquinas, elas existem como formas, formas plásticas num estranho repouso. Mas sua centrifugação ou força, mas sua existência no universo coisa, matéria. [...] Nas máquinas n. 1 e 2 vê-se a predominância dos vermelhos terras, queimados – azuis onde os volumes, as massas se adensam em toda proporção num ritmo interior” (BASTOS e ALMEIDA, 1964).

Ou seja, é possível perceber que, neste primeiro Salão há uma predominância da abstração de viés informal, vertente já consagrada na década anterior e razoavelmente aceita e admirada, com a presença de algumas obras que exploram também outras matérias extra-artísticas, coisa que já não foi vista com bons olhos. Existe a citação referencial de Jasper Johns e Enrico Baj nos textos do jornal, ou seja, pode-se perceber que havia conhecimento de artistas da chamada “nova figuração”, mas as tentativas de transposição dessas tendências para a arte brasileira ainda eram vistas com reserva.

## 2º. SALÃO

Inaugurado em 01 de setembro de 1965, o segundo Salão teve como membros do júri: Geraldo Ferraz, Harry Laus, Walter Zanini (erroneamente nomeado no jornal como Mário), Quirino Campofiorito e Alcides Rocha Miranda (INAUGURA-SE, 1965). Os artistas premiados foram Tomie Ohtake (pintura), Edith Behring (gravura) e Caciporé Torres (escultura). Uma polêmica envolveu a premiação de pintura, que resultou na ausência do crítico Geraldo Ferraz durante o julgamento do vencedor. Ao todo, foram expostas 92 obras de pintura, 26 de escultura, 73 de gravura, 39 de desenho e 10 de arquitetura. Entre os artistas, estavam presentes Athos Bulcão, Marília Rodrigues, Gilvan Samico, Soravia Bettiol, Vera Chaves Barcellos e Miriam Chiaverini.

O jornalista do *Correio Braziliense* destaca a participação de Wegá Néri que, segundo o jornal, comparece com “uma pintura brasileira de integração, conjugando 2000 anos, sendo considerada a melhor pintora, apesar da premiação ‘injusta’ da abstracionista Tomie Ohtake”. Ou seja, mais uma vez a abstração de caráter lírico e informal predomina. Porém, já se notam outras tendências figurativas, mas o comentário informa que “as mostras de Pop art, inclusive as de Luiz Canabrava, decepcionaram o público presente” (CASTELO, 1965).

Uma das edições do jornal faz uma menção positiva específica ao jovem artista Edmar de Almeida (que já havia exposto no 1o. salão), então com 21 anos (NAUD, 1965).

Cildo Meireles participou dessa edição do Salão, segundo Frederico Moraes, com uma pintura e dois desenhos, um dos quais teria sido adquirido. “Desenhos ‘sujos’ nos quais linhas e manchas convivem com recortes de jornais e textos manuscritos. Lado a lado, aparecem as figuras de um militar e um civil, legendados Guerra e Paz. [...] Cildo figura o triunvirato militar diante de um microfone” (MORAIS, 2005: 22). Tais desenhos, embora contenham uma figuração de cunho político, ainda mantêm laços com um certo expressionismo, não podendo ser caracterizados como próximos de uma Nova Figuração ou da Arte Pop. Mas podemos crer que exemplares de tais

tendências já puderam ser vistos pelo artista, o que de alguma maneira pode ter influenciado alguma mudança em sua produção gráfica.

### 3º. SALÃO:

A terceira edição do Salão de Arte Moderna foi inaugurada no dia 04 de novembro de 1966 no Teatro Nacional pelo prefeito de Brasília, Plínio Cantanhede, e pelo presidente da Fundação Cultural, Colombo Machado de Salles. Contou com 250 trabalhos de 96 artistas. O júri foi composto por Clarival do Prado Valadares, José Geraldo Vieira, Olívio Tavares de Araújo, Jayme Maurício e Paulo Mendes de Almeida. Foram premiados: Maria Bonomi (gravura), Vilma Pasqualini (pintura), Farnese de Andrade (desenho) e Gastão Manuel Henrique (escultura). Outros artistas participantes: Ana Maria Maiolino, Avatar Morais, Franz Weissmann, Lygia Clark, Vera Chaves Barcellos, Isabel Pons, Antonio Lizárraga, Regina Vater e Rubens Gerchman.

O impacto das novas vertentes artísticas na mostra pode ser percebida pelas palavras da jornalista Regina de Laet:

O público que já estava acostumado, mesmo sem entender, a matutar essas mostras de abstracionismo informal, foi agora inoculado com uma nova vacina, um novo tipo de “nonsense” vindo agora dos “states”: a Pop-Art. [...] O ano passado, o júri consagrou o primeiro prêmio a uma tal “Mancha roxa”, e não se sabe porque circunvoluções ou desvãos do subconsciente, foram aqueles simoníacos senhores dar em tal escolha. [...] Sob a pressão de renovar um palavreado incoerente e “snob”, vão até o ridículo, aprovando tudo o que for diferente, o inverossímil, nem que seja



**Figura 1.** Abertura do III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, em 1966, com os premiados: Gastão Manuel Henrique, Tomie Othake (representando Vilma Pasqualini), Maria Bonomi, o prefeito Plínio Castanhede, e Farnese de Andrade. Fonte: Correio Brasiliense, Brasília, 5 nov. 1966.

para o pior. É essa a bandeira que desenrolam sempre que se aproximam tais certames. [...], mas não foi só. Havia, à guisa de telas, sacos de linhagem queimados no centro, cabos de vassouras quebrados de qualquer jeito, mas caprichosamente colados ao quadro, caixas de fósforos muito bem-dispostas, botões em fila indiana ou desarrumados mesmo, gaiolas de pássaros (sem os pássaros), enfim, “um mundo de coisas bestas por trás de uma chapinha de coca colas”. O que vem provar que em exposições de pintura, o que menos conta é pintar. [...] Quatro milhões em prêmios davam para desconfiar. Prêmios daí para cima, só aos artistas do ié-ié-ié, aos jogadores de “base-ball”, às rainhas de primavera de um país sem primavera, aos Reis da Tampinha de Cerveja etc. [...] ...porque se no ano passado ganhou a tal “Mancha Roxa”, este ano foi o “Corpo da Dama” o alvejado, que tanto poderia ter esse título, como “Dama à espera da paquera” ou “Dama nua e crua à espera da lua”. Um grupo de paqueradores em volta, completa a cena. Uma dama, (não digo inteiramente despida porque a gaja não tem pés), toma dois terços da tela e olha para fora do quadro, o que faz sugerir outro título: “Apesar de fora o umbigo, nem te ligo”. Em Desenho e Gravura há muita coisa boa. Mas em Escultura, não se fizeram de rogados. O “Tableaux objects” é uma bela “peça” de carpintaria. Por sinal muito bem acabadinha. Foi o 1o. prêmio. O autor deve ter escolhido o título, porque ao gosto da colonobidinagem artística seria “Corrimão de escada com interrupção em branco” ou “Como tirar proveito de uma sociedade ‘parvenu’”. Como queiram. A verdade é que os intelectuais da Arte nunca estiveram tão ausentes como nessa Pop-art. Tão desligados dos interesses da vida e do Homem. Há o Vietnam, o impulso de uma nova capital, a moça do Sobradinho, do Gama, há a criança de Vila Vampiro, nasce flor em Brasília, e os Pop-artistas fazem Pop-art... acaba-se uma guerra, começa-se outra, o americano vai ao espaço, arrisca-se pelo pop-artista... e os Op-artistas op-arteando-se... e que tudo mais vá para o inferno... [...] Tudo de inconcebível existe, aqui ou em qualquer parte do mundo, mesmo porque a burrice e a mediocridade são coisas internacionais. [...], mas daí a fazer nossa uma Pop-art autenticamente norte-americana, já é coisa de nosso colonobotuquismo. [...] E nós aqui a imitar gente abarrotada, superabastecida, enfarada... e então é um tal de artista colecionar tampinhas de cerveja, plásticos coloridos, objetos inusitados como máscaras contra gases (vide III salão) e outros sem valor como molas velhas, rolhas etc. tudo isto muito bem-disposto em telas para se ter a impressão de que se trata de Pintura. E nós que apreciamos arte moderna, chegamos a dar razão àquele refrão popular do “assim até eu faço”. Mas o III Salão trouxe uma vantagem: se 99% não entendiam de arte, podemos ter certeza de que, agora, já 100% não a entendem. (LAET, 1966).

Essa reação bastante negativa e repelente em relação ao Salão foi parcialmente relativizada e respondida, alguns dias depois, por outra jornalista do *Correio Braziliense*, Yvonne Jean, que colocou o seguinte:

Como todos os salões, apresenta coisa boa e coisa ruim, coisa ótima e coisa péssima, mas, sem dúvida, aproxima-nos das pesquisas que os tempos geram, dos diversos modos de expressão dos muito jovens, dos jovens e dos menos jovens. Podemos discordar por completo de muitos modos de expressão – e discordamos – sem, por isso, termos o direito de ignorá-los e lançar-lhes o anátema final. Podemos discordar

de algumas das decisões do júri – e discordamos, mesmo – sem por isso termos o direito de acusá-lo de se terem ausentado como os alfaiates do rei nu que não cumpriram sua tarefa. Um Salão serve para abrir a discussão, não para abafá-la. Muito menos para colocá-la no já ultrapassado nível do “assim até eu faço”. (JEAN, 1966)

Essas reações mostram bem como obras referenciadas nas novas vertentes do Novo Realismo, Novas Figurações e Pop Art tornaram-se, não só presentes, como muito mais polêmicas do que as vertentes informalistas, de cunho abstrato, que dominaram as primeiras versões do salão e o início dos anos 60. E é perceptível que havia não apenas um repúdio às transformações estéticas da arte, mas também uma certa resistência ao que era visto como uma importação inconsequente de uma moda norte-americana, sem respaldo na realidade sociocultural brasileira.

Mas é preciso considerar que, ao final de 1966, as discussões sobre a vanguarda brasileira já estavam relativamente avançadas, e culminariam na exposição Nova Objetividade Brasileira, que seria inaugurada em abril do ano seguinte, no Rio de Janeiro.

#### 4º. SALÃO

Inaugurado em 14 de dezembro de 1967 no Teatro Nacional e estendendo-se até 14 de janeiro de 1968, o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal teve a coordenação de Frederico Morais e como membros do júri, além dele próprio, Jayme Mauricio, Walter Zanini, Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valladares. Dos 448 artistas inscritos, foram selecionados 98: 19 em desenho; 14 em gravura; 32 em pintura; 15 em escultura e 18 na nova categoria de objeto, vindos da Guanabara, São Paulo, Distrito Federal, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Paraíba e Ceará, entre outros estados. Essa representação ampla repercutiu positivamente como uma possibilidade de apresentar de forma mais abrangente as várias tendências e regiões brasileiras, numa síntese de uma possível “integração” nacional. Durante o Salão, foram exibidos filmes sobre artistas e temas de arte, e organizado um simpósio com o título: Escultura Brasileira: Retrospectiva e Atualização.

O Grande Prêmio foi outorgado a João Câmara, com o Prêmio Nacional de Brasília, atribuído a Anchises Azevedo, ambos de Pernambuco. Essa escolha, explicada em texto assinado pelo júri, foi resultado de uma opção que acabou por preterir a obra de Hélio Oiticica, a quem foi indicada apenas uma citação especial. Os prêmios de Aquisição foram dados a Hisão Sakakibara (pintura); Anna Bella Geiger e Miriam Chiaverini (gravura); José Ronaldo Lima (desenho); Gastão Manoel Henrique e Nicolas Vlavianos (escultura); Marcelo Nitsche e José Resende (objeto).

A Participação dos artistas de vanguarda foi grande, contando com Cláudio Tozzi; o grupo Carimbê, coordenado por Flávio Motta, do qual fazia parte, entre outros, Carmela Gross; Maria do Carmo Secco; Dileny Campos; Rubens Gerchman; Aluisio Carvão; Pedro Escostégui; Cybele Varela e Rubem Valentim.

As reações, positivas e negativas do público e da imprensa, mostraram os diversos pontos de vista envolvidos na discussão sobre a arte moderna e contemporânea brasileira. Yvonne Jean manifesta que a representatividade do salão...

Demonstra que também no setor de artes plásticas, Brasília está começando a cumprir sua função de capital. Estamos ansiosos por ver os rumos tomados pelos



**Figura 2.** Flávio Motta na mesa de Carmela Gross do grupo Carimbê. Fonte: MIYADA, Paulo. A geógrafa, a má revisora e a espeleóloga. Carmela Gross (Site). Disponível em: <https://carmelagross.com/a-geografa-a-ma-revisora-e-a-espeleologa/>



**Figura 3.** Carmela Gross ao lado de obra de Marcelo Nitsche. IV Salão de Arte do distrito Federal. Fonte: Correio Braziliense, Brasília, 9 dez. 1967.

artistas brasileiros num momento que é, no mundo inteiro, de procura, tateamento, transformações, ultrapassagem de fronteiras que parecem estabelecidas, antiarte consciente e também a indesculpável antiarte involuntária, liberdade, beleza, bizarro, e tudo o mais. A Bienal bem o demonstrou. O entusiasmo com a qual um número enorme de artistas fez questão de participar do Salão de Brasília nos permitirá, sem dúvida, começar a equacionar o problema, além de nos aproximar de tentativas e realizações tão variadas quanto as regiões e níveis culturais deste imenso país que já chamaram de surrealista, e que aqui conseguiram reunir para um confronto na capital da integração nacional. (JEAN, 1967)

Já Hugo Auler, discordando das decisões do júri, escreve um artigo de página inteira no Caderno Cultural do *Correio Braziliense*, expondo, através de inúmeras citações de Dufrenne, Francastel, Kandinsky, Franz Marc, Huygue, entre outros, as contradições e problemas do Salão. Considerando que este foi “reduzido a u’a mostra da arte de vanguarda” (AULER, 1967), comenta, por exemplo, sobre a premiação:

Justificando essa alta premiação, o Júri afirmou que essa decisão fora tomada porque “a representação pictórica de Pernambuco traz uma nota nova ao salão: Câmara, contribuindo para a pintura brasileira com um elemento que lhe faltava: o vigor descritivo do protesto social”, acrescentando que assim julgara porque o citado pintor se destacava “pela violência e agressividade de sua mensagem pictórica, em si mesma de autêntica plasticidade”. E não apresentou axiologicamente os fundamentos de ordem estética e técnica e as razões de potencial de concepção e de execução em que assentou o julgamento de valor. (AULER, 1967)



**Figuras 4 e 5.** Capa do Caderno 2 do Correio Brasiliense (esq.) e detalhe da capa: Cybele Varela, Carmela Gross e Flávio Motta na mesa do grupo Carimbê (dir.). IV Salão de Arte do distrito Federal. Fonte: Correio Braziliense, Brasília, 9 dez. 1967.

E continua discutindo a validade dos artistas selecionados:

Por certo, a ausência de nomes mais representativos da pintura moderna, donos de técnica mais apurada, com domínio absoluto do “metier” e maior poder de criação e de execução, impediu que o Júri concedesse uma premiação que tivesse outro significado e outra repercussão. E assim é que chegamos, melancolicamente, à conclusão de que, reduzido de certo modo a u’a mostra da “avant-garde” atual (o que, aliás, vem ocorrendo até mesmo nas bienais internacionais), vanguarda ainda carente de uma cultura de base na qual têm suas origens o poder de reflexão científica espaço-temporal, a potencialidade de criação e os instrumentos estéticos de percepção e de formas de expressão, o IV Salão de Arte Moderna não ofereceu uma panorama dentro do qual pudessem ser julgados todos os valores autênticos da arte contemporânea nacional. (AULER, 1967)

Destaca, porém, a presença da categoria de Objeto:

Não resta a menor dúvida que a inclusão dessa última categoria denominada nova objetividade, a formar uma divisão adicionada às divisões tradicionais da pintura, da escultura, do desenho e da gravura, causa um impacto pelo insólito de suas criações, pois se trata de apresentação de objetos formados por caixas e relevos e de apropriações de coisas consumíveis, industriais e naturais, além da arte cinética e da arte ambiental. [...] Por essa razão, sob o ângulo axiológico-experimental, não podemos negar a autenticidade do atual movimento de vanguarda, pois o problema da existência de formas estéticas está na dependência das soluções que forem dadas aos problemas das temáticas e dos signos de expressão, inclusive aos da nova objetividade que, sob o rótulo de pós-moderna, se insinua no campo das artes plásticas, na conquista desordenada de uma definição psicofilosófica de si mesma, criando abruptamente entre o presente e o futuro uma defasagem. O processo evolutivo das artes plásticas rompe, no momento, a previsibilidade do que poderá vir,

quebrando a cadeia causal de transformação de métodos e sistemas de emprego dos elementos formais de concepção e figuração. [...] Essa defasagem entre a arte moderna e a vanguarda para não exigirmos a sua conotação com o nosso passado artístico do qual podemos extrair grandes ensinamentos, fez com que a “avant-garde”, presente no IV Salão de Arte Moderna, se caracterize pela exposição de trabalhos de fatura inferior, com desprezimento ao tratamento da matéria, ao ritmo e à expressão e à imortalidade que devem distinguir as obras de arte, não revelando qualquer espírito de criação. (AULER, 1967)

As polêmicas e o alcance desse Salão não se restringiram ao circuito brasiliense. Considerado pelo *Jornal do Brasil* um dos principais acontecimentos do ano nas artes plásticas, ao lado da Bienal de São Paulo, da criação dos museus regionais de Cha-teaubriand e a conclusão do bloco de exposições do MAM-RJ, o IV Salão foi marcado por um documento, assinado pelos membros do júri, no qual seria lançada a ideia de uma “perspectiva de Brasília”. Segundo Mário Pedrosa,

O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. [...] Ali foi colocada Brasília, desde antes de ser construída. Antes mesmo de se saber o que era a região – pântano, vulcão, abismo. Por isso mesmo, ao tornar-se fato, Brasília criou para o país todo algo que não existia, uma perspectiva que física e espiritualmente pela primeira vez o abarca – a perspectiva de Brasília. (PEDROSA, 1973: 57)

A primeira condição a criar essa possibilidade seria o próprio deslocamento físico, em relação ao território brasileiro: como a colonização e o desenvolvimento urbano se deu ao longo do extenso litoral, teria sido condicionada uma visão “de dentro”, das grandes cidades, sob a qual o interior sempre parecia um fato “de fora”, secundário, menos importante, e os olhos sempre estariam voltados para as metrópoles, para a civilização europeia e norte-americana.

Com a visão “de fora”, interiorana, este novo condicionante traria um novo significado para todo o imenso território “sertanejo”, que filtraria tanto a primazia das cidades litorâneas, quanto, e mais distante, os grandes centros industriais mundiais.

Assim, velhos padrões culturais poderiam ser substituídos, tanto por uma cultura “fincada na terra”, quanto por um imenso vazio de “território a ser ocupado”. Isso traria um novo frescor para a arte, na medida em que uma base rude, tosca, mas sólida, seria rodeada pela possibilidade infinita e livre de sua construção. No Salão, esses pólos seriam representados, respectivamente, por João Câmara e Hélio Oiticica.

Frederico Moraes, um dos membros do júri do IV Salão, coloca o seguinte:

Neste “fora” que adentra no homem quando dele se aproxima, o silêncio, um tempo que flui incessante, ininterruptamente, longe da presença humana, caprichosamente, um “mundo” que é mais fundo que superfície, mais tempo que espaço e no qual o homem se funde, confunde-se com a natureza, ausente a História, a vida vivida, o barulho, o caos moderno e urbano. Aí nesse “fora”, o telúrico, o ecológico, a luta de titãs, chão, terra, continente, a memória de tempos não vividos, proto-históricos e pré-lógicos, a nostalgia do arcaico, do ser indivisível, nostalgia de ritos, de vida lúdica mas, sobretudo, daquele sentido ecumenista da existência. Tudo isso Brasília capta, irradiando mais que o Brasil, o continente. (MORAIS, 1968)

Uma última provocação ainda seria lançada para consagrar este Salão como um evento fundamental: Nelson Leirner havia mandado dois objetos com o título de “Matéria e Forma” (um dos quais tratando-se de um porco empalhado dentro de um engradado de madeira com um presunto amarrado a seu pescoço) que foram aceitos, e resolve escrever uma carta aberta aos membros da comissão, através do *Jornal da Tarde*, questionando os critérios de sua aceitação. Como consequência, os membros do júri responderam às indagações de Leirner, também publicamente, o que acabou sendo chamado de “happening da crítica”.

Frederico Moraes conclui: “Importava ao IV Salão do Distrito Federal alcançar, com sua realização, não a medíocre exposição didática dos vários ismos de nossa arte moderna, mas aquilo que é o fundamento e a razão própria da cidade, a visão global e cultural de uma Nação, na qual vários tempos e perspectivas se cruzam. Nação que se descobre a cada instante, assustada com sua própria realidade, ainda por definir, por concretar. Este IV Salão assume, irremediavelmente o compromisso para o qual foi construída Brasília.” (MORAIS, 1968)

\* \* \*

Enfim, é possível reconhecer que, nas suas quatro edições, o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal teve um papel fundamental, tanto para o ambiente de Brasília, que durante esse tempo abrigou uma instituição importante para a criação de um clima de discussão e desenvolvimento das artes plásticas em nível local, como para a questão mais ampla do debate sobre a arte brasileira, seus caminhos e projetos, sendo estes voltados a uma vanguarda experimental, a uma busca das raízes culturais e dos problemas nacionais, ou a uma síntese das duas posições, talvez a verdadeira grande utopia a ser alcançada.

## REFERÊNCIAS

- AULER, Hugo. IV Salão: ausência de visão global da arte moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 23 dez. 1967, Caderno Cultural, p. 3.
- BASTOS e ALMEIDA. Arte Moderna na Cidade Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 23 jun. 1964.
- CASTELO inaugura II Salão. *Correio Braziliense*, Brasília, 2 set. 1965, p.2.
- INAUGURA-SE hoje, com o Presidente Castelo, o II Salão de Arte Moderna. *Correio Braziliense*, Brasília, 01 set. 1965.
- JEAN, Yvonne. Esquina de Brasília: Diversas Artes. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 nov. 1966.
- \_\_\_\_\_. Esquina de Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 14 dez. 1967.
- LAET, Regina de. III Salão de Arte – O rei está nu! *Correio Braziliense*, Brasília, 10 nov. 1966.
- MORAIS, Frederico. O IV Salão de Arte Moderna e o compromisso de Brasília, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1968 in: FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro-Oeste*, Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979, p. 27-9.
- \_\_\_\_\_. Cildo Meireles: Desenhos (1963 – 2005), in: Cildo Meireles: *Algum Desenho (1963-2005)*. Rio de Janeiro: CCB, 2005.
- NAUD, Leda. II Salão de Arte do Distrito Federal. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 set. 1965, p.3.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. *Arte Brasileira Hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

**MARCO ANTONIO PASQUALINI DE ANDRADE**

Possui graduação em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (1989), mestrado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1999) e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2007). Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (2018). Professor Associado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

*<http://lattes.cnpq.br/4236535095408406>*