

Universidade de Brasília (UnB)  
Instituto de Artes (IdA)  
Departamento de Artes Visuais (VIS)

Paulo Eduardo Lannes Souza

## **Arte Popular como Arte Contemporânea no acervo do Museu de Arte de Brasília**

Brasília – DF

2018

Paulo Eduardo Lannes Souza

## **Arte Popular como Arte Contemporânea no acervo do Museu de Arte de Brasília**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Adriana Mattos  
Clen Macedo

Brasília – DF

2018

**Aos que lutam arduamente contra o apagamento  
sistemático e artificial da memória.**

## AGRADECIMENTOS

À orientadora, Profa. Dra. Adriana Clen, por estar presente na minha construção acadêmica, pela gentileza presente em todos nossos encontros e pelos constantes suportes, tão necessários para a realização deste trabalho.

À equipe do Museu Nacional da República, Lúcia, Luciano e Venícios, pela atenção, pelo apoio e pelo incrível trabalho que fazem em prol do acervo de artes brasileiro.

Aos colegas da graduação de Teoria, Crítica e História da Arte, principalmente aos queridos Ana Paula Barbosa, Fernanda Coura, João Neto e Sormani Vasconcelos pelos debates acerca das artes, pelas fofocas de cada dia, pelos copos de cerveja, pelos encontros dominicais e pelas conversas em corredores e cafés da UnB.

Aos professores da graduação de Teoria, Crítica e História da Arte por manterem acessa essa chama viva que é trabalhar com artes.

Ao jornalismo e todos os colegas de profissão que me mostraram as alegrias e as dores de ser um repórter de cultura.

Ao marido, André Oliveira, que acreditou na possibilidade de transformar a minha paixão pelas artes em algo maior e mais prazeroso antes de mim mesmo.

À mãe, Mari Lannes, que fez dos museus e das galerias de arte uma segunda casa para mim.

À irmã, Andréa Lannes, por nunca deixar eu duvidar de um sonho meu.

Às amigas, Amanda Carvalho e Nathália Borgo, por aceitarem meus convites aos museus e ouvirem meus longos comentários sobre cada uma das obras de arte.

Ao cachorro, Ralph, por manter meus pés aquecidos enquanto escrevia todo este trabalho.

“Perder nosso nome é como perder nossa sombra;  
ser somente nosso nome é reduzirmo-nos a ser sombra.”

Octavio Paz

## **RESUMO:**

A presente monografia tem como objetivo resgatar a história do Museu de Arte de Brasília (MAB), fechado em 2007 por problemas estruturais no edifício-sede, por meio das coleções de arte contemporânea e de arte popular brasileira. O acervo, adquirido entre a década de 1960 e os anos 2000, atravessa o período de fundação e de consolidação das artes plásticas na nova capital, apontando para uma série de características – entre elas, a noção da “perspectiva de Brasília”, elaborada por Mário Pedrosa – que tornam o acervo único em seu conjunto. A produção deste trabalho contou com visitas à reserva técnica do Museu Nacional da República, que guarda as obras do MAB atualmente, pesquisas acerca do tema a partir de reportagens publicadas em diferentes periódicos do país ao longo das décadas e leituras de teóricos e críticos de arte brasileira.

## **Palavras-chave:**

Museu de Arte de Brasília; Arte popular brasileira; Arte contemporânea; Perspectiva de Brasília; Brasília.

**ABSTRACT:** This work aims to recover the history of the Brasilia’s Art Museum (MAB), closed due to structural problems in the main building, in 2007, using collections of contemporary art and brazilian popular art. The compilation, earned between the decades of 1960 and 2000, crosses the period of foundation and consolidation of the visual arts in the new capital and points to a series of characteristics – among them, the concept of “perspective of Brasilia”, elaborated by Mário Pedrosa – that make the collection unique in its set. This work was done after vistis to the National Museum of Republic’s technical reserve, that keeps the MAB’s works of art currently, researches on the subject, starting from reports published in diferents newspapers of the country, over the decades, and readings of Brazilian Arts theorists and critics.

## **KEYWORDS:**

Museum of Art of Brasília; Brazilian popular art; Contemporary art; Brasília.

## LISTA DE IMAGENS

- Figura 1.** “Guerreiro de Frente” (sem data), de Marcelo Grassmann. Serigrafia sobre papel, 57,5x78m. 53/100. Fotografia: Paulo Lannes.....32
- Figura 2.** “Sem título” (sem data), de Marcelo Grassmann. Gravura em metal sobre papel, 66x62,5m. 10/15. Fotografia: Paulo Lannes.....33
- Figura 3.** “O Anel” (sem data), de Vilma Pasqualini. Óleo sobre tela, 1,55x1,31m. Reprodução: Catálogo Museu de Arte de Brasília.....33
- Figura 4.** “Exposição e Motivos da Violência” (1967), de João Câmara Filho. Encáustica e óleo sobre madeira, 3,30x1,90m. Tríptico. Fotografia: Paulo Lannes.....34
- Figura 5.** “Euritmia Verde” (1954), de Samson Flexor. Óleo sobre tela, 1,34x0,65m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....41
- Figura 6.** “Sem Título” (1975), de Arcângelo Ianelli. Óleo sobre tela, 1,80x1,35m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....41
- Figura 7.** “Sem título” (1975), de Tomie Ohtake. Acrílica sobre tela, 1,50x1,50m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....42
- Figura 8.** “O filho coroado de Ogum” (1975), de Tancredo de Araújo. Desenho, 1x0,75m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....42
- Figura 9.** “Círculo” (sem data), de Lothar Charoux. Acrílico sobre cartão, 1x0,70m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....43
- Figura 10.** “Autorretrato com a tia doente em 1927” (1974), de Darcy Penteado. Desenho, 0,80x1,20m.....43
- Figura 11.** “Rompimento” (1975), de Cleber Gouvêa. Duco sobre tela. 1,18x1,18m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....44

- Figura 12.** “Rendeira dos sonhos” (1973), de Aldemir Martins. Acrílico sobre tela, 0,93x1,20m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....44
- Figura 13.** “Bipartição 7” (1975), de Mário Cravo Júnior. Poliéster pigmentado, 0,30x0,30x0,30m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....45
- Figura 14.** “A bela espanhola” (1975), de Vasco Prado. Alumínio pintado a duco, 0,50x1,60m. Reprodução: Catálogo da XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília.....45
- Figura 15.** “Buate” (1977), de Waldemor Nogueira de Lima. Óleo sobre tela, 0,73x0,60m. Reprodução: Catálogo Museu de Arte de Brasília.....48
- Figura 16.** “Pançudos II” (1980), de Anselmo Rodrigues. Óleo sobre tela, 0,50x0,85m. Fotografia: Paulo Lannes.....49
- Figura 17.** “Quermesse” (1976), de Thereza da Silva Carvalho. Óleo sobre tela, 0,66x0,75m. Fotografia: Paulo Lannes.....49
- Figura 18.** “Sonata para Inês Sonhando” (1984), de João Evangelista de Andrade Filho. Desenho de bico de pena, aquarela e giz de cera sobre papel, 0,70x0,925m. Fotografia: Paulo Lannes.....50
- Figura 19.** “Verdureiras de Guarapuava” (1979), de Ivoneth Gomes Miessa. De 1979. Óleo sobre tela, 78x105. Fotografia: Paulo Lannes.....50
- Figura 20.** “Boi Mamão” (1980), de Euro Brandão. Óleo e gesso sobre tela, 0,70x0,93m. Fotografia: Paulo Lannes.....51
- Figura 21.** “Cantina da Obra” (1979), de Enock Bayron de Quevedo. Acrílica sobre tela, 0,22x0,32m. Fotografia: Paulo Lannes.....51
- Figura 22.** “Folclore I” (1984), de Assis Aragão. Desenho de nanquim sobre papel, 0,61x0,1m. Fotografia: Paulo Lannes.....52
- Figura 23.** “Memória – Nalgum instante esse olhar” (1979), de Fau Martins. Desenho de grafite sobre papel, 0,64x0,94m. Fotografia: Paulo Lannes.....52

<b>Figura 24.</b> “O estupro do dia” (1981), de Waldomiro de Deus. Óleo sobre tela, 0,95x0,122m. Fotografia: Paulo Lannes.....	53
<b>Figura 25.</b> “Um Dia Qualquer em Minas Gerais” (1977), de Stella Maris Rezende Paiva. Óleo sobre tela, 0,67x0,10m. Fotografia: Paulo Lannes.....	53
<b>Figura 26.</b> “Vila do IAPI” (1977), de Valdemir Nogueira de Lima. Óleo sobre tela, 0,47x0,56m. Fotografia: Paulo Lannes.....	54
<b>Figura 27.</b> “Mulher Rendeira” (sem data), de Valdemor Nogueira de Lima. Sem data. Óleo sobre Duratex, 0,37x0,32m. Fotografia: Paulo Lannes.....	54
<b>Figura 28.</b> “Janela Cor-de-rosa” (1973), de José Francisco Rodrigues (Zezinho). De 1973. Óleo sobre tela, 0,35x0,56m. Fotografia: Paulo Lannes.....	55
<b>Figura 29.</b> “Dentista” (1983), de Armindo Leal Marques (Lamarques). Óleo sobre tela, 0,50x0,63m. Fotografia: Paulo Lannes.....	55
<b>Figura 30.</b> “Catando Lixo” (1984), de Oletice Lopes Evangelista Marques. De 1984. Óleo sobre papelão, 0,70x0,75m. Fotografia: Paulo Lannes.....	56
<b>Figura 31.</b> “A mulher e a Rosa” (1982), de Haroldo dos Santos Vieira. Óleo sobre tela, 0,74x0,63m. Fotografia: Paulo Lannes.....	56
<b>Figura 32.</b> “Carta de Amor” (1983), de Naura Timm. Desenho, spray e grafite sobre papel, 0,70x0,99m. Fotografia: Paulo Lannes.....	57
<b>Figura 33.</b> “Mulher com macaco” (1980), de Fransouzer. Desenho de nanquim e anilina, 0,34x0,25m. Fotografia: Paulo Lannes.....	57
<b>Figura 34.</b> “Flores” (1982), de Antônio Carlos Elias. Desenho, pastel a óleo sobre papel, 0,34x0,50. Fotografia: Paulo Lannes.....	58
<b>Figura 35.</b> “Influências relativas de um segmento do povo brasileiro” (1980), de João Luiz Oliveira Roth. Gravura, 0,33x0,24. Fotografia: Paulo Lannes.....	58
<b>Figura 36.</b> O edifício-sede do MAB no ano de sua inauguração, em 1985. Reprodução: Catálogo Museu de Arte de Brasília.....	60
<b>Figura 37.</b> O edifício-sede do MAB em 2007, dez anos após ter sido evacuado e lacrado por falta de infraestrutura. Fotografia: Paulo Lannes.....	62

- Figura 38.** “Composição 10” (1962), de Rubem Valentim. Óleo sobre tela, 1x0,70m. Reprodução: Catálogo da exposição Entreséculos.....66
- Figura 39.** “Pacotão” (1986), de Francisco Galeno. Óleo sobre madeira, 2x1,50m. Reprodução: Catálogo da exposição Entreséculos.....66
- Figura 40.** “Sem título” (1984), de Athos Bulcão. Acrílica sobre tela, 0,89x1,16m. Fotografia: Paulo Lannes.....67
- Figura 41.** “Estive Feliz em Saber...” (1990) de Beatriz Milhazes. Acrílica sobre tela, 1,80x1,70m. Catálogo da exposição Acervos em Movimento.....69
- Figura 42.** “Sem título” (sem data) de Evandro Salles. Acrílica e lápis sobre tela, dimensão não especificada. Fotografia: Paulo Lannes.....70
- Figura 43.** “Sem título” (1989) de Paulo Pasta. Óleo sobre tela, 2,20x1,90m. Catálogo da exposição Acervos em Movimento.....70
- Figura 44.** “Pietà” (sem data) de Sérgio Romagnolo. Plástico moldado, 1,70x1,20x1,70m. Reprodução: Catálogo da exposição Obras primas do MAB – Fragmentos a seu Imã.....71
- Figura 45.** “Grupo Pólipos” (sem data) de Ernesto Neto. Poliamida e isopor, dimensão variada. Reprodução: Catálogo da exposição Obras primas do MAB – Fragmentos a seu Imã.....71
- Figura 46.** “Martelo Giratório” (1990) de Emmanuel Nasser. Acrílica sobre tela, 1,80x1,50m. Reprodução: Catálogo da exposição Acervos em Movimento.....72
- Figura 47.** “Sem título” (1980), de Douglas Marques de Sá. Esmalte sintético sobre Eucatex, 0,60x0,90m. Reprodução: Catálogo da exposição Entreséculos.....72
- Figura 48.** “Trem” (sem data), de Carmela Gross. 21 peças de alumínio fundido. 1x0,81x0,06m. Reprodução: Catálogo da exposição Acervos em Movimento...73
- Figura 49.** “Sangue Bom” (1991), de Courtney Smith. Acrílica sobre tela, 2x1,30m. Reprodução: Catálogo da exposição Obras primas do MAB – Fragmentos a seu Imã.....74

- Figura 50.** “A Estrela Fugiu da Barriga! Antes do Mundo Morrer Sem Brilho” (1991), de Rinaldo José da Silva. Acrílica sobre tela, 2x1,50m. Fotografia: Paulo Lannes.....74
- Figura 51.** “O Triunfo da Morte (sobre Brueghel)” (1991), de Gladstone Machado. Tinta, massa e gesso sobre tela e madeira, 1,61x2,20m. Fotografia: Paulo Lannes.....75
- Figura 52.** “Sentinela” (sem data), de Carlos Borges. Acrílica sobre tela, 2,30x2,10m. Reprodução: Catálogo da exposição Obras primas do MAB – Fragmentos a seu Imã.....75
- Figura 53.** “Pinturas irmãs: Sobre a dor de ser católico” (1990), de Elder Rocha Filho. Têmpera vinílica sobre tela, 2,20x1,20 e 2,20x1,10. Fotografia: Paulo Lannes.....76
- Figura 54.** “Yanomami” (1974), de Claudia Andujar. Fotografia, 0,36x0,80m. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....77
- Fotografia 55.** “Hanging and the Shadow” (1995), “About the Time – Swift on Blue” (1994), “Sem título” (1993) e “Pantera Negra” (1993), todas da Série “Santa Rosa”. Fotografia, 0,47x0,41 (cada). Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....77
- Figura 56.** “Para sua Alma Paramentada – Werner” (1998) e “Para sua Alma Paramentada – Riad” (1998), de Odiros Mlazsho. Fotomontagem, 0,70x0,52m. 1/13 e 1/13. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....78
- Figura 57.** “Criança” (1997), de Mário Cravo Neto. Fotografia, 1x1m. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....78
- Foto 58.** “Sente e Sirva-se” (1996), de Elias Muradi. Esculturas em alumínio fundido, 0,45x0,45x0,60m. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....79
- Figura 59.** “Sem título” (1989), de Regina de Paula. Areia, impermeabilizante e madeira. 0,92x2,25x3,1m. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....79

- Foto 60.** “Chuva” (1996/1998), de Elyeser Szturm. Vídeo-instalação: oito monitores de 14 polegadas com imagens de chuvas, bacias, bandejas, etc., dimensões variáveis. Reprodução: Catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998.....80
- Figura 61.** “Para mim, só sobrou o berço de prata” (2001), de Nazareno. Escultura em prata. 0,12x0,10x0,15m. Reprodução: Catálogo do Salão de Artes Visuais do DF de 2002.....82
- Foto 62.** “Disformia Estética” (2002), de Karime Dutra. Foto sobre vinil. 1,74x0,44m. Reprodução: Catálogo do Salão de Artes Visuais do DF de 2002.....82
- Foto 63.** “Ninhos de Bachelard” (2001), de Cecília Mori. Técnica mista, 1x1,80x1,50m. Reprodução: Catálogo do Salão de Artes Visuais do DF de 2002.....83
- Figura 64.** “Sem título” (2000), de Valéria Pena-Costa. Aço inoxidável, tecido, vinho tinto e óleo. 0,80x0,30x0,30m. Reprodução: Catálogo do Salão de Artes Visuais do DF de 2002.....83
- Figura 65.** “Romaria” (sem data), de Ana Maria Silva Barbosa. Óleo sobre tela, 0,66x0,56m. Fotografia: Paulo Lannes.....92
- Figura 66.** “Comitê de Solidariedade A Greve dos Trabalhadores Rurais da Zona Canavieira de PE.” (sem data), de J. Borges. Xilogravura, 0,48x0,66m. Fotografia: Paulo Lannes.....93
- Figura 67.** “O Pastor” (sem data), de Lou. Xilogravura, 0,66x0,48m. Fotografia: Paulo Lannes.....93
- Figura 68.** “Sem título” (sem data), de Costa Leite. Xilogravura. 0,59x0,59m. Fotografia: Paulo Lannes.....94

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1. O MUSEU E SUA COLEÇÃO.....</b>	<b>17</b>
1.1 UMA COLEÇÃO POPULAR EM BRASÍLIA.....	20
1.2 UM MUSEU NA CIDADE.....	23
1.3 UM MUSEU PARA UMA CAPITAL PLANEJADA.....	23
1.4 UM MUSEU PARA UM NOVO PENSAMENTO ARTÍSTICO.....	28
<b>CAPÍTULO 2. O MUSEU A PARTIR DOS SALÕES DE ARTE.....</b>	<b>31</b>
2.1 UMA DOAÇÃO EMBLEMÁTICA PARA UM MUSEU EMBLEMÁTICO.....	40
2.2 UNS SALÕES DE ARTE POPULAR PARA UM MUSEU EMBLEMÁTICO...46	
<b>CAPÍTULO 3. O MUSEU QUE, ENFIM, É INAUGURADO.....</b>	<b>60</b>
3.1 UM MUSEU QUE VIVE DOS SALÕES DE ARTE.....	63
3.2 UM MUSEU ENTRE EXPOSIÇÕES E DOAÇÕES.....	84
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>98</b>
CATÁLOGOS.....	99
PERIÓDICOS.....	100

## INTRODUÇÃO

Considera-se que uma das principais funções do historiador da arte é a luta contra o esquecimento progressivo de leituras possíveis acerca de produções artísticas específicas por meras questões relativas às prioridades de cada período histórico. Mas é também o papel deste historiador evitar o apagamento promovido pelo descaso do poder público e pelo preconceito diante do fazer artístico que não tem sua valoração atestada no circuito de artes vigente. Estando de acordo com a problemática apresentada, esta monografia se encarrega de atuar na defesa do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB), que vem sendo afetado por esses três aspectos do esquecimento até os dias de hoje.

Lacrado em 2007 devido ao mau estado de conservação do edifício-sede da instituição, Brasília viu-se distanciada de um dos principais espaços voltados às artes plásticas e de um acervo – mais de 1.300 obras de arte – de arte contemporânea e de arte popular brasileira que remonta sua própria origem, com quadros adquiridos ainda no início da década de 1960.

Hoje, com as portas cerradas há mais de dez anos, o museu amarga o esquecimento. O espaço coleciona uma série de projetos de recuperação arquitetônica e museológica que nunca saíram do papel, fazendo da história de seu acervo uma lembrança remota. Seu curto período de funcionamento foi marcado por momentos de sucesso – como, por exemplo, a abertura do XII Salão Nacional de Artes Plásticas em suas dependências (foi a única vez que o evento ocorreu fora do Rio de Janeiro) – que são constantemente esquecidos em prol das denúncias de seu abandono pelo poder público. Em 2009, seu acervo foi transferido para o Museu Nacional da República (MUN), localizado a 10 quilômetros de seu lugar de origem. Lá as obras permanecem até os dias de hoje, o que impediu a destruição definitiva do acervo e também permitiu que, por meio de exposições temporárias, as peças voltassem a serem vistas pelo público geral.

A difícil trajetória do edifício-sede do MAB lembra o percurso da coleção de arte popular brasileira da instituição. Adquirida nas décadas de 1970 e 1980

por meio de salões de arte e nas décadas de 1990 e 2000, o museu tornou-se uma referência nacional, servindo de espaço para obras exemplares do segmento e funcionando como parada obrigatória para mostras que abarcavam questões ligadas à arte popular. Paradoxalmente, os anos posteriores à fundação do MAB também marcaram um período de reclusão deste conjunto, que passou a ser evitado a partir do final da década de 1990 e acabou caindo no total esquecimento com o encerramento das atividades do espaço em 2007. As exposições temporárias do MUN abarcam somente as obras pertencentes às obras consagradas do MAB, enquanto a coleção de arte popular permanece enclausurada na reserva técnica da instituição.

Diante do exposto, este trabalho tem como objetivo central retomar a história da coleção de arte popular do MAB, reconciliando-a com a coleção de arte contemporânea do mesmo museu e com a história da capital brasileira. Para isto, foi necessário não só a leitura de textos teóricos e críticos acerca do tema, como também saídas a campo. Ao longo de dois meses, foram realizadas visitas ao acervo técnico do MUN ao lado dos profissionais da instituição, que liberaram a lista completa das obras de arte do MAB, separaram as peças relativas à coleção de arte popular para que elas fossem avaliadas *in loco* e permitiram o registro fotográfico de cada uma delas. Assim, foi possível verificar a existência das obras e fazer anotações sobre cada uma delas – sempre com a intenção de compreender suas origens, suas histórias e seus dados técnicos.

Além disso, tornou-se necessária a visita ao Fundo da Fundação Cultural do Distrito Federal que geriu o acervo e o museu até 1998, momento de sua extinção. A partir deste momento, toda a documentação referente à fundação ficou sob os cuidados do Arquivo Público do Distrito Federal, que digitalizou os papéis e disponibilizou-os aos pesquisadores da cidade. Nesta etapa do trabalho foi possível recuperar não só informações relativas às obras de arte do MAB, como também notícias publicadas em Brasília ao longo da segunda metade do século 20 sobre o acervo e a instituição museológica. Ademais, foi vital a pesquisa na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, que guarda periódicos publicados em diversas capitais brasileiras. Lá pode-se constatar a repercussão do MAB fora de Brasília, atentando-se para os eventos ali realizados.

Com as informações em mãos foi possível organizar o trabalho em três capítulos. O primeiro deles, nomeado de “O museu e sua coleção”, consistiu em apresentar o acervo do MAB a partir dos artistas representados pela instituição, além de introduzir a questão do abandono a qual a coleção de arte popular foi submetida ao longo dos anos. Foi possível também abordar o conceito de arte popular brasileira a partir da leitura de vários textos de Ricardo Gomes Lima e Lélia Coelho Frota e demarcar a origem da arte contemporânea no Brasil. Em seguida, discutiu-se sobre uma pergunta central que envolve o trabalho: por que não foi concebido um museu em 1960, momento em que a capital foi fundada? A partir deste tópico foi possível aprofundar as discussões envolvendo o universo da arte brasileira durante o nascimento de Brasília, apresentando a leitura de Valerie Fraser, Lucio Costa e Mário Pedrosa a respeito do assunto.

O segundo capítulo deste trabalho, “O museu a partir dos Salões de Arte”, foi direcionado para a compreensão da importância dos Salões de Arte brasilienses na constituição do acervo do MAB. As primeiras obras da instituição datam dos Salões de Arte Moderna de Brasília que ocorreram entre 1963 e 1967 e que foram marcados por uma série de polêmicas que colocaram em prática a “perspectiva de Brasília”, conceito elaborado por Mário Pedrosa após sua experiência no evento que iria permear a constituição de salões futuros e de políticas de aquisição de acervo para o MAB nas próximas décadas. Em seguida, mostrou-se que, em 1975, a Fundação Bienal de São Paulo resolveu doar 35 obras de grande relevância no cenário de arte contemporânea nacional, valorizando a futura coleção do MAB. Já a passagem da década de 1970 para 1980 é marcada por salões de arte voltados à arte regionalista, momento em que se priorizou a construção de uma coleção de arte popular ao futuro museu.

Já o último capítulo, “O museu que, enfim, é inaugurado”, iniciou-se com o nascimento do MAB e seu subsequente abandono para, em seguida, apontar as políticas de aquisição que foram utilizadas durante o período de funcionamento do museu. Daí resgatou-se o papel dos salões de arte, que duraram até 1998, das exposições, que tiveram cunho tanto regional, como nacional e internacional, e das doações, que sustentaram a entrada de novas obras para a coleção de arte popular até o fechamento da instituição.

## 1. O MUSEU E SUA COLEÇÃO

Embora a história do MAB seja marcada pelo descaso público, e que ele esteja fechado ao público geral há mais de dez anos, o museu se tornou detentor da guarda de um acervo capaz de apresentar um grande panorama da arte contemporânea brasileira. Esse dado pode ser averiguado por meio de documentos e dos catálogos que sobreviveram ao longo das últimas três décadas. De acordo com Ariel Brasileiro Lins, autora da monografia *Museu de Arte de Brasília: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007)*, defendida em 2014 na Universidade de Brasília, a última listagem realizada pelo MAB para o controle do acervo dá conta de 1.358 itens, embora a contagem das obras indique um número de peças superior ao identificados na lista. Desta lista foi possível perceber que “grande maioria do acervo é composta por pinturas e gravuras que, juntas, consistem em quase dois terços de toda a coleção” (LINS, 2014, p.44) e que

os períodos de datação das obras vão do final da década de 1940 até o ano de 2012, com exceção de uma peça do século XIX – objeto de cobre sem autoria ou título – que destoa do restante da coleção. A partir de 1961, todos os anos seguintes possuem obras realizadas nestes períodos – com exceção dos anos 2008 e 2010 (...). Dentre as obras datadas, a grande maioria é de uma produção proveniente da década de 1980, seguida da década de 1990. (LINS, 2014, p.45)

Desses números, somado ao fato de que quase a totalidade do acervo artístico foi produzido dentro do país – como afirmou Ariel, “existem casos de doações documentadas advindas de Embaixadas de países como Uruguai, Chile, Polônia e México, mas os números não são significativos frente à totalidade da coleção” (LINS, 2014, p.28) –, depreende-se que quase a totalidade do acervo é composto por exemplares da fase modernista brasileira e, em grande parte, por obras da arte contemporânea nacional. Cabe considerar que, neste trabalho, este período da produção artística brasileira tem início com a publicação do Manifesto Neoconcreto, ocorrida em 1959, marco de uma série de experimentações estéticas – transpassando movimentos como Neoconcretismo,

Arte Cinética, Abstração Informal, Novas Figurações, Hiper-realismo, Arte Mínima, Arte Conceitual e Volta à Pintura<sup>1</sup> – que perduram até os dias de hoje.

O catálogo do MAB criado em comemoração à inauguração do edifício-sede dá conta da importância das obras adquiridas pela instituição, mostrando que a coleção de arte contemporânea é feita de obras realizadas por nomes de peso no circuito cultural brasileiro, como Arcângelo Ianelli (São Paulo), Tomie Ohtake (Japão – São Paulo), Iberê Camargo (Rio Grande do Sul), Aldemir Martins (São Paulo), Isabel Pons (Espanha – Rio de Janeiro), Danilo Di Prete (Itália – São Paulo), Frans Krajcberg (Polônia – Rio de Janeiro), Rose Frajmund (Rio Grande do Sul), Rubem Valentim (Bahia), Lêda Watson (Brasília), Siron Franco (Goiás), Fayga Ostrower (Polônia – Rio de Janeiro) e Edith Behring (Rio de Janeiro).

Em catálogos posteriores – no caso, os que são relativos ao Prêmio Brasília de Artes Plásticas (1991), ao Prêmio Brasília de Artes Visuais (1998), ao Salão de Artes Visuais do DF (2002) e à exposição *Obras primas do mab - fragmentos a seu ímã* (2003) –, é possível constatar que o acervo do museu brasiliense recebeu bons exemplares de obras realizadas por artistas ainda da segunda metade do século 20 que também marcaram o cenário artístico contemporâneo do Brasil. Entre eles estão: Miguel Rio Branco (Espanha – Rio de Janeiro), Amílcar de Castro (Minas Gerais), Amélia Toledo (São Paulo), Nuno Ramos (São Paulo), Lygia Pape (Rio de Janeiro), Glênio Lima (Distrito Federal), Athos Bulcão (Distrito Federal), Claudia Andujar (Suíça – Roraima), Ernesto Neto (Rio de Janeiro), Ricardo Basbaum (São Paulo), Rosangela Rennó (Minas Gerais), Waltercio Caldas (Rio de Janeiro), Ralph Gehre (Distrito Federal), Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro), Elder Rocha Filho (Brasília), Cildo Meireles (Rio de Janeiro) e Bené Fonteles (Pará).

Mesmo diante da riqueza do acervo de arte contemporânea presente no MAB, outra coleção se faz presente no museu: a de arte popular brasileira. Tal conceito de difícil definição foi pensado por diversos especialistas e críticos da área sem chegar a um consenso. Em *Arte Popular*, Ricardo Gomes Lima vê a

---

<sup>1</sup> Tais movimentos artísticos foram descritos no livro *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*, publicado por Cacilda Teixeira da Costa em 2004.

necessidade de separar a arte popular da arte erudita e afirma que esta é marcada por “objetos dotados de estilo e estética próprios, que se diferenciam da tradição que no Ocidente marcou o que veio a ser entendido por arte” (LIMA apud BARCINSKI, 2014, p.328). Para ele, a arte popular brasileira começa antes do desembarque dos portugueses no Brasil, com a produção indígena: “esses povos são responsáveis pela criação de objetos de extrema elaboração, requinte e significado social” (LIMA apud BARCINSKI, 2014, p.328). O autor também afirma que a arte sacra do período colonial – muitas vezes avaliada como pertencente ao movimento Barroco – deve ser considerada uma arte popular, pois

ao lado da produção de influência nitidamente erudita, cristalizou-se o traço de mestres e aprendizes populares que deram interpretação peculiar aos modelos clássicos importados de além-mar, legando identidade própria à arte sacra que então se fazia no país. (LIMA apud BARCINSKI, 2014, p.330)

Já no século 20, a partir da década de 1940, verifica-se o desenvolvimento de um olhar mais atencioso para as obras produzidas fora das convenções da arte erudita – adequando-as nas premissas nacionalistas da arte nacional, que começaram com o movimento Modernista e que tiveram como objetivo “recuperar para a norma erudita aqueles aspectos da realidade brasileira que constituem a cultura e que até hoje representam para a elaboração do nativismo um repertório de extraordinário vigor e riqueza” (LIMA apud BARCINSKI, 2014, p.338). No *Pequeno Dicionário de Arte do Povo Brasileiro: Século XX*, Lélia Coelho Frota aponta que os artistas deste segmento mantêm um vínculo profundo com as regiões em que vivem – sejam elas no campo ou na cidade – e que suas obras têm

relações estreitas no cotidiano do povo entre vida e criação, que se mesclam em redes de sociabilidade ligadas à experiência de festas como o Carnaval, às formas de usar e habitar o espaço, e mesmo ao exercício de ofícios como os de poeta, carpinteiro, oleiro, músico, pedreiro, pintor da comunidade, escultor de areia, funileiro, xilógrafo. (FROTA, 2005, p.19)

No artigo *Arte do Povo*, Lélia vai além ao explicitar a existência de uma produção artística do segmento popular que sentiu influências da “civilização industrial”,

tendo maior individualização formal em seu fazer artístico e sofrendo pressões externas ligadas ao mercado da arte e ao turismo cultural – sem, contudo, perder suas características particulares.

O indivíduo criador que produz o que se denomina de arte do povo não é a-histórico. Muito pelo contrário, sem abandonar o legado tradicional recebido do seu grupo cultural, ele participa e exprime contemporaneamente em seu trabalho, da mesma forma que o artista erudito, as mudanças que ocorrem em seu meio, enriquecendo com elas a sua auto-expressão, porta-voz, como é, da complexidade e da profundidade de uma experiência coletiva. (FROTA, 1976, p.8).

Assim, pode-se afirmar que esta produção popular, embora esteja inserida no mercado da arte e se veja pressionada pelo circuito artístico consagrado no país, tem marcas próprias, sendo uma produção do povo pensada no próprio povo, em que a expressão acerca do cotidiano é expressa pela afetividade do artista para com seus costumes, rituais e seres vivos (humanos, animais ou fantásticos).

### **1.1 UMA COLEÇÃO POPULAR EM BRASÍLIA**

Adquirida por meio de doações e de salões realizados em Cidades Satélites do Distrito Federal (hoje chamadas de Regiões Administrativas) antes mesmo de inaugurar o MAB, a coleção de arte popular do museu está centrada na produção realizada a partir da segunda metade do século 20 e revela os trabalhos realizados por artistas que se encontram distantes do grande circuito artístico brasileiro – seja pelas regiões que vivem, seja pelo método utilizado no fazer artístico – e, portanto, são menos conhecidos (ou totalmente desconhecidos) pela crítica de arte nacional. Já no catálogo inaugural do MAB é possível verificar, entre as já citadas da coleção de arte contemporânea, obras de artistas como Elifas Modesto Batista (Goiás), Euro Brandão (Paraná), Isabel da Rocha Braga (Rio de Janeiro), Francisco Galeno (Distrito Federal), Marco Antônio Cavalcante (Goiás), Tereza Carvalho (Rio de Janeiro), Waldemor Nogueira de Lima (Distrito Federal), Armindo Leal Marques (Pará), Gilberto Lyrio Mello (Bahia), Ivoneth (Distrito Federal), Dirzo José de Oliveira (Goiás), Gumercindo da Silva Pacheco (Rio Grande do Sul), Fulvio Pennachi (São Paulo) e Toninho de Souza (Distrito Federal).

Ainda que o catálogo inaugural do MAB apresentasse um acervo com as coleções de arte contemporânea e de arte popular quase que na mesma quantidade, esta perdeu sua importância após a fundação do museu. Os catálogos dos salões seguintes, já apresentados aqui, não contam com a presença de nenhuma obra de arte popular, mesmo que seja notória a diversidade de linguagens comuns à arte contemporânea, que é expressa por fotografias, pinturas, esculturas, colagens e vídeos. Tal mudança na política de aquisição de obras do museu provocou o esquecimento de boa parte da coleção de arte popular: nenhum dos artistas deste conjunto apresentados no catálogo inaugural do MAB aparecem na exposição *Obras primas do mab - fragmentos a seu ímã*, apesar de que Adolfo Montejo Navas, curador responsável pela mostra, afirme em seu texto curatorial que o MAB conte com “um intenso e diversificado mapeamento da arte brasileira que inclui vários horizontes estéticos” (ARTE 21, 2003, p.17) e que a exposição “compartilha por inteiro esta ambição plural” (ARTE 21, 2003, p.17).

Esse esquecimento se alastrou após o fechamento do museu. Isso fica claro com a doação de 75 obras da coleção de arte popular ao Museu Vivo da Memória Candanga “sob a visão diminuta de artesanato ou categorização de artesanato ou categorização de “popular” de forma pejorativa, dando valor inferior em comparação com as obras de arte tradicionais” (LINS, 2014, p.30). Este museu, também localizado no Distrito Federal, existe com a finalidade de contar a história da fundação de Brasília por meio dos candangos, trabalhadores responsáveis por levantar as estruturas da capital e realizarem os serviços demandados neste período (como obreiros, cabeleireiros, dentistas e artesãos). Entre os artistas que deixaram de ser representados pelo MAB estão: Manuel Vitalino Filho, Seu Pedro, Seu Quinca, Álvaro Jorge, Karla G. Simas, Safia, Selvino, Conceição dos Bugres e Fernando Gallas<sup>2</sup>. Em grande parte, tratam-se de peças feitas em barro e madeira, além de xilogravuras em tecido e tapeçarias, objetos de arte menos valorizados no grande circuito artístico.

---

<sup>2</sup> Cabe atestar que a doação destas peças deve ser avaliada como uma grande perda para o MAB. Como o Museu Vivo da Memória Candanga valoriza mais as questões históricas e etnográficas dos objetos apresentados, dificilmente as obras de arte popular recebidas serão expostas em um contexto de discussão estética – o que era uma das propostas promovidas pelo MAB.

Além disso, as exposições temporárias do MUN em que foram utilizadas as obras do MAB depois de 2007 mostram como a coleção de arte popular foi mantida na reserva técnica. É o caso da exposição *Entreséculos*, que, em 2009, utilizou 120 peças dos acervos públicos do Distrito Federal para contar a história da arte brasileira ao longo dos séculos sem utilizar qualquer obra da coleção de arte popular do já extinto museu brasiliense, da mostra *Acervos em Movimento*, aberta ao público geral durante julho de 2013, que colocou muitas peças do museu em contato com o acervo do MUN – delas, apenas a escultura “Santíssima Trindade”, de Antônio Poteiro, foi exibida da coleção de arte popular – e da exposição *Entrecopas - Arte Brasileira 1950-2014*, em cartaz entre os dias 11 de junho e 27 de julho de 2014, que apresentou obras de mais de 130 artistas, muitas delas pertencentes ao MAB e nenhuma representando a arte popular brasileira.

Porém, ainda que as obras de arte popular não estivessem contempladas nas políticas de aquisição do MAB em períodos posteriores à abertura do museu, o acervo inicial da instituição cativou artistas e colecionadores do país a apoiarem esta coleção, que recebeu inúmeras doações ao longo dos anos 1990 e 2000, mantendo o conjunto fortalecido e atualizado. Entre as novas produções acrescentadas ao MAB estão xilogravuras de artistas como J. Borges (Pernambuco), José Costa Leite (Paraíba) e Amaro Francisco Borges (Pernambuco), esculturas produzidas por Sakai do Embu (Japão – São Paulo) e Antônio Poteiro (Goiás) e pinturas realizadas por Ivoneth Gomes Miessa (Paraná), Haroldo dos Santos Vieira (Distrito Federal) e Marlene Godoy (Minas Gerais). É possível perceber também que essas obras de arte foram adquiridas posteriormente, sendo produzidas entre as décadas de 1980 e 2000 em diferentes regiões do país, indo do Norte ao Sul, o que indica a existência de um acervo capaz de contemplar a diversidade presente na arte popular brasileira. Atualmente, de acordo com a listagem de controle da instituição, o acervo do museu guarda cerca de 150 obras na coleção de arte popular<sup>3</sup>.

Assim, ainda que a coleção seja desvalorizada pelos dirigentes do MAB desde a sua fundação, relegando-as ao depósito ou permitindo sua exibição

---

<sup>3</sup> A lista ainda mantém as obras que se encontram atualmente no Museu Vivo da Memória Candanga. Isso se dá, porém, com o único objetivo de atestar que as obras um dia pertenceram ao MAB.

apenas em contexto histórico e etnográfico, a instituição guarda importância no segmento pela política de aquisição inaugural e pelas doações realizadas em momentos posteriores. Mais que isso: revela, na prática, como a formação de uma importante coleção de arte popular brasileira que perpassa a história de Brasília condiz com o ideal de espaço modernista cultural pensado para a nova capital brasileira.

## **1.2 UM MUSEU NA CIDADE**

A constituição de uma coleção de arte popular para um museu destinado à arte produzida na contemporaneidade, como era o caso do MAB, pode ser visto como algo incomum se comparado com outros museus do tipo inaugurados pelo Brasil. Porém, este conjunto específico estava, de fato, previsto para o museu, pois era adquirido pelo poder público através de salões nos anos 1970 e 1980, foi bastante celebrado no catálogo inaugural e de servir de inspiração para uma grande exposição de arte popular que viria ocorrer no mesmo ano de inauguração do edifício-sede. Ademais, a presença do acervo de arte popular servia como prova para a construção de um espaço cultural na capital do país que tornasse o meio expositivo mais democrático, mais representativo e mais próximo do povo.

Mesmo assim, o tema não foi ponto pacífico na constituição do museu. Como foi mostrado anteriormente, ainda que a coleção de arte popular fosse representativa no MAB, ela perdeu importância ao longo dos anos. E essa problemática também está presente nos dilemas que marcaram a construção de um museu de artes plásticas em Brasília, previsto desde a vinda da capital para o centro do país. Dessa forma, faz-se necessário resgatar os planos, as dinâmicas e polêmicas que margearam o nascimento do MAB, que veio a ser inaugurado de fato apenas quando a capital havia acabado de completar 25 anos de existência.

## **1.3 UM MUSEU PARA UMA CAPITAL PLANEJADA**

Sabe-se que o urbanista Lucio Costa, ao escrever o *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, vencedor do concurso de 1957 em que definia o projeto da nova capital brasileira, utilizou como base os preceitos publicados pelo arquiteto francês Le Corbusier na *Carta de Atenas*, um manifesto urbanístico que resultou

do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, realizado em Atenas (Grécia) durante o ano de 1937. Neste documento são apresentadas diretrizes e fórmulas que deveriam nortear o urbanismo de cidade moderna, repensando o lugar e a importância de áreas habitacionais, comerciais, governamentais e culturais. No que se diz respeito a este último, Le Corbusier não se aprofunda, atendo-se em ressaltar a importância de aparelhos culturais coletivos em áreas próximas às áreas residenciais: “fora da moradia, e em suas proximidades, a família ainda reclama a presença de instituições coletivas que sejam verdadeiros prolongamentos daquela” (LE CORBUSIER, 1993, p.58). Além disso, ele afirma que as áreas verdes devem deixar de ter a única função de embelezar a cidade, sendo também espaço para receber instituições culturais, e que os projetos arquitetônicos modernistas serão “salvaguardados se constituírem expressão de uma cultura anterior” (LE CORBUSIER, 1993, p.116) – ao mesmo tempo que reconhece como nem “tudo que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado” (LE CORBUSIER, 1993, p.116).

Seguindo Le Corbusier, Lucio Costa resolveu não se aprofundar em questões culturais no relatório do Plano Piloto de Brasília. Sua citação sobre o assunto se basta no detalhamento do setor cultural, que seria vizinho ao Ministério da Educação e que tinha de ser “tratado à maneira de parque para melhor ambientação dos museus, da biblioteca, do planetário, das academias, dos institutos, etc.” (COSTA, 1991, p.28). De acordo com o projeto, o setor cultural existiria próximo a uma plataforma que abrigaria o centro de diversões da cidade. Este deveria ter os mesmos moldes da Piccadilly Circus, da Times Square e da Champs Elyseés, grandes polos culturais de Londres (Reino Unido), Nova York (EUA) e Paris (França), respectivamente. Nesse local, seriam reunidos aparelhos culturais como casas de espetáculos, casas de chá, teatros, clubes, bares e cafés.

Neste caso, o silêncio se faz ensurdecador. Lucio Costa já havia sido diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1930-1931), sendo o principal responsável pelo Salão Revolucionário, como ficou conhecida a 38ª Exposição Geral de Belas Artes, em que levou uma série de artistas modernistas do Rio e de São Paulo – entre eles, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do

Amaral, Victor Brecheret e Lasar Segall – para expor dentro das dependências da instituição notoriamente academicista em 1931. Além disso, colaborou com o projeto de construção do Edifício Capanema no centro do Rio de Janeiro, um dos marcos históricos da arte brasileira, que reuniu não só arquitetos e paisagistas renomados como também pintores e escultores de grosso calibre (como Candido Portinari e Ernesto De Fiori), e atuou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) entre os anos 1937 e 1972, resgatando a importância da arte colonial portuguesa e tombando uma série de monumentos nacionais. Sendo assim, qual seria o motivo dele não ter sido enfático na criação de um espaço destinado às artes dentro do projeto que concebia a construção de uma capital modernista?

Essa é uma das perguntas que o artigo de Valerie Fraser, *Brasília, uma Capital Nacional sem um Museu Nacional*, publicado originalmente na revista *The Architecture of the Museum* em 2003 e traduzido para o português pelo site Fórum Permanente em 2012, tenta responder. Logo no início ela afirma que a “falta de planos para um museu nacional em Brasília é curiosa” (FRASER, 2012, *on-line*) e lembra que “museus de arte moderna, assim como cidades universitárias, haviam se tornado um elemento característico da arquitetura latino-americana contemporânea” (FRASER, 2012, *on-line*). Ou seja, para Fraser, “parece ter havido um consenso geral de que os museus tinham um papel importante a desempenhar na moldagem da identidade de uma nova nação, mesmo que os decretos nem sempre se tornassem realidade” (FRASER, 2012, *on-line*). Como Brasília estava alinhado com o ideal de desenvolvimento do país e de unificação da nação, é de se espantar a falta de planos para um museu representativo no projeto do Plano Piloto.

Só que, explica Fraser, a construção de Brasília ocorria em uma situação excepcional. A década de 1950 estava muito longe do século 19, momento em que boa parte dos países da América Latina ganharam a independência e construíram, em suas capitais, grandes museus que representassem o novo país – o que estava em voga eram os museus de história natural, com vestígios catalogados de flora, fauna, arqueologia, geografia e geologia. O Brasil, após a chegada do império português nesse período, também criou uma instituição do tipo: o Museu Nacional, localizado no Rio de Janeiro.

O Museu Nacional do Brasil havia sido fundado pelo próprio imperador, em 1818, usando como base a coleção real de espécimes que haviam sido enviados do Brasil para Portugal durante os dois séculos anteriores e que tinham retornado ao Rio de Janeiro com a corte. A partir de 1892, o Museu Nacional passou a ser abrigado em um antigo palácio real (...) e sua coleção reflete suas origens: paleontologia, antropologia, zoologia e arqueologia, incluindo, interessantemente, uma seção de antiguidades do México e do Peru. (FRASER, 2012, *on-line*).

Brasília, nascida em 1960, não poderia seguir esta mesma lógica. Os museus naturais não só já estavam bem estabelecidos em todo o continente como também “uma exposição de ferramentas e equipamentos de grupos tribais seria pouco apropriado em uma nova capital projetada para conquistar o interior, um símbolo nacional de modernidade e progresso” (FRASER, 2012, *on-line*).

Já o início do século 20 é marcado pela inauguração dos museus de belas artes pela América Latina – com obras de artistas locais influenciados pela cultura francesa e obras-primas europeias adquiridas por colecionadores latinos. Entre os países que passaram por este momento estão o México, a Argentina, a Venezuela e, claro, o Brasil, que utilizou o prédio e as obras adquiridas para as aulas da Academia de Belas Artes para dar início à coleção do Museu de Belas Artes, oficialmente inaugurado em 1937.

Na passagem da primeira para a segunda metade do século 20, conta Fraser, a história dos museus no Brasil se afasta da América Latina com o entusiasmo pela construção não só de Brasília, como também de instituições culturais destinadas às obras de arte presentes no país: o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947 e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1948. Este teve o edifício-sede oficialmente inaugurado em 1958 e foi desenhado por Affonso Reidy, que “projetou-o para ser tão diferente de um museu tradicional quanto possível: ele queria que fosse uma força educacional e social vital, ao invés de, como ele próprio colocou, ‘um organismo vivo’” (FRASER, 2012, *on-line*). O Masp também se destacou pela inovação arquitetônica, com um edifício modernista desenhado em 1958 e inaugurado 10 anos depois.

O projeto surpreendente de Lina Bo Bardi (...) aprimorou uma quantidade de ideias de Reidy usadas no MAM, no Rio de Janeiro, incluindo a ênfase nos aspectos sociais e educacionais e a decisão de expor as obras em galerias em plano aberto e com paredes de vidro para permitir aos visitantes verem o mundo exterior e vice-versa. (FRASER, 2012, *on-line*)

Para além da estrutura predial, tanto o museu carioca como o paulista se destacavam pelo acervo, que eram recheados de trabalhos realizados não só por artistas brasileiros e latino-americanos do século 20, como também por obras-primas europeias realizadas em vários períodos diferentes da história da arte – entre os artistas representados no MAM- RJ estavam Miró, Picasso e Dali enquanto o MASP tinha peças do Ticiano, Rembrandt, Goya, Cézanne, Van Gogh e Modigliani. Daí, conclui Fraser,

a explicação óbvia para a ausência de um museu nacional importante em Brasília é que não seria prático criar um novo museu suficientemente importante: qualquer tentativa de transferir um ou mais dos museus existentes para a nova capital teria sido extremamente impopular, e também teria sido extremamente caro e demorado tentar reunir – seja por aquisição, doação ou ambos – uma coleção que rivalizasse com a do MAM no Rio de Janeiro ou a do MASP em São Paulo. (FRASER, 2012, *on-line*)

Ou seja, pode-se afirmar que Lucio Costa preferiu deixar a discussão sobre um novo museu de fora do que pensar em um que dificilmente sairia do papel ou que seria inferior aos que já existiam em outras cidades do Brasil – enquanto Brasília estava, de fato, sendo concebida para superar tudo o que já havia sido feito antes no país.

Além disso, acrescenta Fraser, o próprio conceito de museu seria difícil de ser aplicado no projeto da nova capital, visto que tais instituições “envolvem uma comemoração ao – e uma saudade do – passado e Brasília havia sido deliberadamente criada como um local sem história, sem passado e sem pré-concepções” (FRASER, 2012, *on-line*). Porém, ainda que o momento cultural que o país passava afetasse diretamente o projeto do Plano Piloto, os ideais que

envolvem a criação da nova capital ainda serviriam de norte para a construção do MAB, ainda que com mais de duas décadas de atraso.

#### **1.4 UM MUSEU PARA UM NOVO PENSAMENTO ARTÍSTICO**

A criação de uma nova capital brasileira não afetou apenas o desenvolvimento da arquitetura nacional como também forçou a criação de um novo local de mito. Brasília foi capaz de “capturar a imaginação da nação” (FRASER, 2012, *on-line*) e, enquanto símbolo, mostrou ser bem-sucedida, mesmo que sofresse mudanças ao longo do tempo:

a imagem de Brasília era a de um lugar bastante masculino, construído e habitado por intrépidos homens das fronteiras; mas, mais recentemente, esta visão transformou-se em uma ideia mais doméstica e gentil, refletindo a forma como Brasília foi aceita e incorporada ao senso de identidade brasileira. (FRASER, 2012, *on-line*)

Autossuficiente no meio artístico por sua arquitetura inovadora e monumental, que fez de seus bairros e edifícios verdadeiros parques de esculturas, Brasília encontrou liberdade para pensar em um museu que não servisse para dar suporte aos novos valores de nacionalidade que surgiam com a capital, mas sim para repensar o modelo de museus criados no Brasil até então.

O livro *Política das Artes: Textos Escolhidos*, organizado por Otilia Arantes, traz uma série de artigos escritos pelo crítico de arte Mario Pedrosa que versam sobre o tema. Em *Arte Experimental e Museus*, publicado originalmente no Jornal do Brasil em 1960, Pedrosa afirma que o advento da arte contemporânea pede a construção de um espaço diferente. “Diferente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um par laboratório” (PEDROSA, 1995, p.295). Ou seja, já se falava, no momento da construção e inauguração de Brasília, sobre um novo modelo de museu a ser pensado, diferente dos voltados às histórias naturais, como no século 19, dos que guardam obras inspiradas no academicismo francês, como no início do século 20, e até mesmo dos modernistas brasileiros, elaborados na mesma

década – e presos aos ideais propostos em seus projetos. Afinal, uma das características comuns às “atividades artísticas é o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção” (PEDROSA, 1995, p.295). Em *Museu, Instrumento de Síntese*, publicado no ano seguinte pelo mesmo jornal que o artigo citado anteriormente, Pedrosa faz um resumo eficiente sobre o papel do museu repensado para o novo momento em que vive a arte brasileira:

O museu de arte, sobretudo o museu vivo, experimental, que visa o povo a atraí-lo, educando-o, pode ser o lugar privilegiado para essa reeducação não-lógica, mas perceptivo-estética. Primeiramente, tudo nele deve concorrer para aquela finalidade, desde os serviços internos às montagens de exposições, desde a casa em que se abriga, a arquitetura que o envolve, ao seu acervo, desde os cartazes, boletins, catálogos, placas indicativas até a sua iluminação. E não só isso – não pode ficar adstrito a uma única atividade sensorial artística. (Ibidem, p.298)

Então, para Pedrosa, o novo museu serviria não só para guardar e expor obras-primas como também para educar os visitantes, visto que muitas das obras produzidas no momento poderiam ser de difícil assimilação ao grande público em um primeiro contato. Porém, esse conhecimento seria ensinado por meio de elementos educativos que vão para além do escopo da arte, sendo utilizados modelos, maquetes, exposições interativas, fugindo à experiência artística proposta pelos museus que prezam a leitura da teoria e da crítica da arte. Um museu com este perfil “experimental” serviria, no final das contas, de porta de entrada para coleções antes negligenciadas pelo circuito cultural.

Pedrosa detalha alguns desses aspectos inovadores na carta em que enviou ao arquiteto Oscar Niemeyer em 1958 propondo e detalhando um projeto para um museu de arte em Brasília. Logo no início, o crítico avisa: “Nada de se construir em Brasília mais um museu dito de arte ou de arte moderna” (PEDROSA, 1995, p.287). Ele também conta sua decepção com os novos museus criados no Rio de Janeiro e em São Paulo, que “muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos, a despeito dos esforços sobre-humanos e patrióticos de suas direções” (Ibidem, p.288), e afirma que a instituição brasiliense deveria “atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental” (Ibidem, p.288). Dito isto, ele dá início ao museu que imaginou para

capital do país: um espaço sem obras originais, “todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc” (Ibidem, p.288), trazendo, assim, uma coleção completa da história da arte, indo desde a arte das cavernas pintadas por homens pré-históricos até a arte produzida na atualidade.

Paradoxalmente, é nesse momento que o crítico se vale de conceitos lógicos, ao invés de “perspectivos-estéticos”, como havia proposto: todo o museu seria dividido por ciclos históricos em que cada “ciclo será representado por suas obras mais características e de mais sabido valor” (Ibidem, p.289), criando um itinerário histórico-artístico altamente didático, sem qualquer experiência estética. Este projeto de museu não foi adiante, mas a ideia de fundar um novo espaço expositivo com acervo baseado em produções que se aproximam e se distanciam do sistema de artes já consagrado no Brasil permaneceu viva – influenciando diretamente na aquisição de obras que viriam compor o acervo do MAB. E isso ocorreu a partir de eventos que viriam mexer com a intelligentsia artística de todo o país na década de 1960: os Salões de Arte.

## 2. O MUSEU A PARTIR DOS SALÕES DE ARTE

Ainda que a história dos Salões de Arte remontem o estabelecimento da corte portuguesa para o Brasil e tenha chamado atenção da classe artística nacional em diversos momentos – como o aqui já citado Salão Revolucionário, que ocorreu em 1931 na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro –, a década de 1960 é marcada pelo surgimento de eventos do tipo, só que, desta vez, pela inauguração destes fora do eixo Rio-São Paulo. No artigo *Identidade, Arte e Instituições: As disputas nos Salões de Arte nos Anos 1960*, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira aponta eventos do tipo ocorridos em quatro cidades brasileiras: Curitiba (Paraná), Belo Horizonte (Minas Gerais), Campinas (São Paulo) e Brasília (Distrito Federal). Para ele, a existência destes salões

levou para arena pública questões identitárias, lógicas de mercado, rivalidades entre artistas locais e “estrangeiros”, a censura e o descaso, além de toda uma gama de obras de arte absorvidas por diferentes instituições públicas, como os museus locais. (OLIVEIRA, 2011, p.231).

Na capital brasileira, os salões de arte – ocorridos em 1964, 1965, 1966 e 1967 – serviram de pontapé inicial para a constituição do acervo do MAB, influenciando nas obras adquiridas posteriormente. É o que afirmou João Evangelista de Andrade Filho, em texto escrito para o catálogo inaugural do MAB: “Os prêmios de aquisição dos diversos Salões de Arte Moderna de Brasília contribuíram para a formação do acervo” (FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p.10). Outros salões, ocorridos nas décadas de 1970, 1980, 1990 e 2000 também iriam contribuir para o aumento da coleção do MAB.

Porém, vale ressaltar que esta não era a principal fonte de aquisição do museu. Apesar de toda a mobilização gerada pelos salões brasilienses, a Fundação Cultural do Distrito Federal, responsável pelos eventos e por guardar as obras de arte que posteriormente iriam compor o acervo do MAB, adquiria poucos trabalhos participantes. Ariel contabilizou, pelas informações contidas em listagens do museu, que apenas 13% do acervo do MAB é proveniente de

salões. No caso dos eventos ocorridos na década de 1960 foram adquiridas apenas seis obras. São elas: três gravuras, sendo duas delas serigrafias, sem título de Marcelo Grassmann (figuras 1 e 2), uma gravura em metal sem título de Edith Behring, a pintura “O Anel” de Vilma Pasqualini (figura 3) e a pintura “Exposições e Motivos da Violência” de João Câmara<sup>4</sup> (figura 4). Esse dado reforça que a importância destes eventos para a construção do acervo se deu mais pelo tom político-artístico que aproximou uma série de artistas fora de circuito dos eventos culturais da cidade do que pela própria política de aquisição de obras.

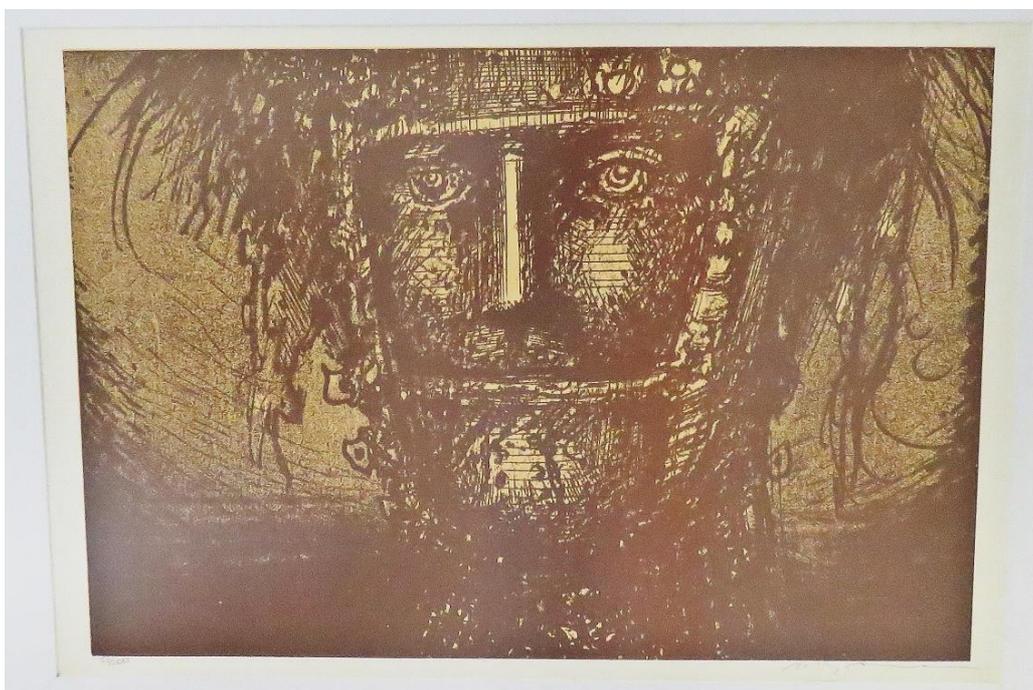


Figura 1 – “Guerreiro de Frente” (sem data), de Marcelo Grassmann. Serigrafia sobre papel, 57,5x78m. 53/100.

---

<sup>4</sup> De acordo com a pesquisa de Emerson, o SAMB, em suas quatro edições, “não legou mais que duas dezenas de obras ao museu” (OLIVEIRA, 2009, p.105). O pesquisador também afirmou que, entre os artistas premiados e com obras adquiridas pelo MAB, estavam, além dos já citados, Cildo Meireles, Tomie Ohtake, Maria Bonomi, Farnese de Andrade, Frank Schaeffer, Anna Bella Geiger e Marcelo Nitsche. Porém, estas peças não foram encontradas durante as visitas à reserva técnica do museu brasileiro.



Figura 2 - "Sem título" (sem data), de Marcelo Grassmann. Gravura em metal sobre papel, 66x62,5m. 10/15.

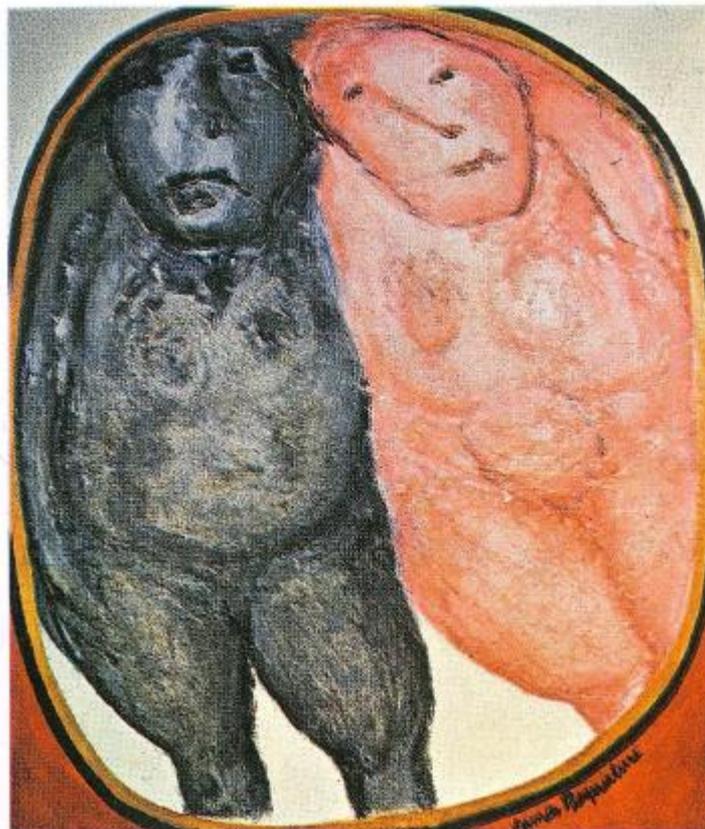


Figura 3 - "O Anel" (sem data), de Vilma Pasqualini. Óleo sobre tela, 1,55x1,31m.



Figura 4 – “Exposição e Motivos da Violência” (1967), de João Câmara Filho. Encaustica e óleo sobre madeira, 3,30x1,90m. Tríptico.

Esse aspecto diferenciado foi identificado no artigo de Oliveira, que colocou os salões brasilienses da década de 1960 ao lado dos que ocorreram em outras cidades fora do eixo Rio-São Paulo no mesmo período. Enquanto os salões de Curitiba, Belo Horizonte e Campinas trataram das “relações identitárias que procuravam definir uma arte local – geralmente atrelada ao frágil argumento da “arte natal” – em relação à produção oriunda de “fora”” (OLIVEIRA, 2011, p.231), em Brasília, o

conservadorismo local encontrou grande dificuldade em absorver novas temáticas e propostas oriundas das experimentações das artes visuais, sem, contudo, ater-se às questões identitárias, o que, sobremaneira, já chama atenção para as idiosincrasias da capital recém-criada. (Ibidem, p.231)

Isso se deu por vários motivos. A começar pelo fato de que a capital, inaugurada na mesma década, não poderia pleitear uma produção local, diferente das outras cidades, todas fundadas em séculos anteriores – Belo Horizonte, a mais nova depois de Brasília, teve sua inauguração oficial em 1897. Além disso, a construção da cidade planejada no centro do Brasil motivou a chegada de trabalhadores de todo o país, permitindo que o Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB) flertasse

com dinâmicas artísticas de diferentes partes do país, pois Brasília era uma criação cuja identidade movia-se entre uma multiplicidade de “híbridos” reunidos que formavam um amálgama difícil de mensurar a partir de fenômenos culturais isolados, numa “sobrecarga de identidades”. Tal especificidade cultural, inédita na história brasileira, trouxe para as discussões “temporalidades” artísticas diferentes, provenientes de todo o país, num curto período histórico, algo que explica, em parte, a dificuldade da própria escolha de um projeto museal de arte para capital. (OLIVEIRA, 2011, p.229).

No artigo *Da Abstração Informal à Perspectiva de Brasília: os Salões de Arte Moderna do Distrito Federal nos anos 60*, Marco Antonio Pasqualini de Andrade faz uma revisão detalhando as diretrizes, os personagens e as polêmicas de cada um dos salões brasilienses a partir, principalmente, das notícias sobre o tema publicadas no jornal local *Correio Brasiliense*, visto que “praticamente nada sobrou da documentação em arquivos” (ANDRADE, 2005, p.224). No primeiro, ocorrido em 4 de julho de 1964, o que se tem em conta é que participaram obras de artistas modernistas e contemporâneos de trajetória estabelecida no circuito artístico. Neste,

há uma predominância da abstração de viés informal, vertente já consagrada na década anterior e razoavelmente aceita e admirada, com a presença de obras que exploram também outras matérias extra-artísticas (...), 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. (Ibidem, p.225)

A arte popular também marcou presença com obras de “participantes em uma seção de Bordados e uma de Pintura sobre Tecidos” (Ibidem, p.225). O segundo salão<sup>5</sup>, inaugurado no dia 1 de setembro de 1965, foi revisitado mais rapidamente pelo autor do artigo: nele, diz-se que o abstracionismo de caráter lírico e informal continua se destacando, com a vitória de Tomie Ohtake no prêmio de pintura, e que conta a participação de Cildo Meireles com uma obra

---

<sup>5</sup> Com prêmios orçados em 4 milhões de cruzeiros (cerca de 70 mil de reais) chamou atenção da mídia à época. É o caso do Diário do Paraná, que publicou uma nota sobre o evento com a seguinte manchete: *Altos prêmios no Salão de Arte de Brasília: Milhão.*

expressionista de cunho político que ainda não permite vislumbrar sua tendência à nova figuração ou à arte pop. Já o terceiro salão, aberto no dia 4 de novembro de 1966, é marcado pela ascensão da Pop Art e da volta do figurativismo: “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” (ANDRADE, 2005, p.228). Para o autor, “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 sócio-cultural brasileira” (Ibidem, p.228). Entre os artistas participantes estavam Vilma Pasqualini, Farnese de Andrade, Maria Bonomi, Lygia Clark, Franz Weissmann e Rubens Gerchman.

No último salão brasiliense, iniciado no dia 14 de dezembro de 1967 com Frederico Moraes na coordenação, foi marcado por uma série de polêmicas que o colocou sob holofotes da mídia nacional, sendo considerado “pelo Jornal do Brasil um dos acontecimentos do ano nas artes plásticas, ao lado da Bienal de São Paulo, da criação dos museus regionais de Chateaubriand e a conclusão do bloco de exposições do MAM-RJ” (Ibidem, p.231). A começar pela inauguração da categoria de objeto – que atenderia à nova objetividade, produção artística que não se adequava nas seções já existentes de pintura, desenho, gravura e escultura. “Essa representação ampla repercutiu positivamente como uma possibilidade de apresentar de uma forma mais abrangente as várias tendências e regiões brasileiras, numa síntese de uma possível “integração” nacional” (Ibidem, p.229). Daí a entrada de nomes como Rubem Valentin, Anna Bella Geiger, Gastão Manoel Henrique e João Câmara Filho na disputa. Este, paraibano com atuação em Pernambuco e até então desconhecido pelo eixo Rio-São Paulo, levou o principal prêmio do salão com o tríptico “Exposição e Motivos da Violência”. A vitória foi polêmica, pois também estava na competição as bóides da “Trilogia Sensorial” criados pelo carioca e já estabelecido no circuito artístico nacional Hélio Oiticica. A escolha marca, de vez, o “confronto na capital da integração nacional” (JEAN apud ANDRADE, 2005, p.230), como afirmou a repórter Yvonne Jean, que fez a cobertura do salão pelo *Correio Brasiliense*.

Estamos ansiosos por ver os rumos tomados pelos artistas brasileiros num momento que é, no mundo inteiro, de procura, tateamento, transformações, ultrapassagem de fronteiras que parecem estabelecidas, anti-arte consciente e também a indesculpável anti-arte involuntária, liberdade, beleza, bizarro, e tudo o mais. (JEAN apud ANDRADE, 2005, p.229-230)

A escolha da obra “Matéria e Forma”, um porco empalhado dentro de um engradado de madeira com um presunto amarrado a seu pescoço, feita por Nelson Leirner para o salão, também provocou uma polêmica que foi chamada de “happening da crítica”. Ao saber da sua entrada no evento, o artista enviou uma carta aberta ao *Jornal da Tarde* questionando os critérios de seleção do júri, formado por grandes nomes da crítica de arte brasileira. Entre eles estava Mário Pedrosa e o próprio Frederico de Moraes, que defenderam suas escolhas. Este deu a resposta no Diário de Notícias do Rio de Janeiro com a coluna *Como Julgar Uma Obra de Arte: O Porco do Leirner*, publicada no dia 14 de janeiro de 1968:

A arte é, e sempre foi, provocação. “A função da arte em relação à sociedade resulta clara: expressar a qualquer preço o que se oculta atrás do muro”. “O artista é o que arranca o véu”. Toda arte é uma violação, ou, como diz Jean Jacques Lebel, o autor das citações acima, “é uma expressão ilegal em relação à “maturidade” da sociedade industrial e super-repressiva” (vide incidente das bandeiras expostas em praça pública). A repressão veio logo. A burocracia capitalista (que você conhece bem, afinal é um industrial) veio logo: onde o alvará de licença? Mas não era, no fundo, este o seu objetivo? Provocar? (MORAIS, 1968, p.3)

Assim, Frederico afirma que a obra de Leirner entrou no salão justamente por seu potencial provocador<sup>6</sup>. Já Mário Pedrosa, no artigo *Do porco empalhado ou os critérios da crítica*, traz à tona a dificuldade do crítico em lidar com a série de

---

<sup>6</sup> Em outra coluna, nomeada de *O IV Salão de Arte Moderna e o Compromisso de Brasília*, publicada no dia 7 de janeiro de 1968 pelo mesmo periódico, Frederico aponta o valor da premiação para além das polêmicas: “A importância maior do IV Salão de Arte Moderna de Brasília já foi salientada não só pelo documento final do Júri de Seleção e Premiação, que ressaltou nele a “perspectiva de Brasília, como também por aqueles que já escreveram sobre a exposição, entre outros, Jacob Klintowitz, falando do “espírito de Brasília”, “uma espécie de distanciamento regional dos problemas, para encará-los nacionalmente”. Não seria necessário, portanto, enfatizar, uma vez mais, este mérito maior do IV Salão e de seu Júri, modéstia à parte, que soube apreender, criadoramente, os vários tempos que coexistem significativamente na arte brasileira, atendendo, assim, à própria vocação de Brasília”.

movimentos artísticos de vanguarda, que ele chama de “lei de aceleração de ismos”, para afirmar como sua função hoje,

cada vez mais incômoda, o leva ou a assumir deliberadamente um papel partidário, ativo de um ismo ou a ser, de mais a mais, uma alma dilacerada que, por dever de universalidade, testemunha impávida e viva de seu tempo, tem de relacionar os pólos, descobrir-lhes a estrutura comum em que se colocam, e dar sobre eles o depoimento de sua presença, que encerra ou deve encerrar os critérios de juízo que são os seus. Cada artista faz, uma vez, sua revolução, mas o crítico é a testemunha sem repouso de cada revolução. (PEDROSA apud FERREIRA, 2006, p.208)

Mário se vale, então, da complexificação que marca o fazer artístico comum ao circuito das artes desde o início do século 20 para afirmar que o papel do crítico também se alterou, vivendo em “revolução permanente” e obrigando-se a “acompanhar o artista nas suas investigações, na sua inquietude criadora” (Ibidem, p.209) e “saber não só captá-las, mas colocá-las em situação” (Ibidem, p.209). Ao final do artigo, o crítico questiona Leirner se “o Júri fosse negar validade (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmitificação cultural e estética?” (Ibidem, p.210) e conclui que “na arte pós-moderna, a ideia, a atitude por trás do artista é decisiva” (Ibidem, p.210).

Para além das polêmicas geradas pelas obras de João Câmara Filho e Nelson Leirner, o salão foi marcado também pela tentativa de censura do governo militar em vigor até então. Ao visitarem o evento, os agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) tentaram retirar quatro obras consideradas subversivas por retratar o guerrilheiro socialista Che Guevara. São elas: “Um Bilhão de Dólares” e “Só”, de Rubens Gerchman, “Ele”, de José Roberto Aguilar, e “Guevara, Vivo ou Morto”, de Claudio Tozzi – sendo esta última violentamente atacada por um grupo de direita. De acordo com o artigo *O Grande Prêmio do IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal: 50 Anos Depois*, de Alexandre Pedro de Medeiros, “Frederico Moraes, coordenador do salão, ameaçou fechar a mostra, porque não aceitaria a censura imposta, isto é, a

retirada das quatro obras” (MEDEIROS, 2017, p.47), tornando-se a primeira exposição censurada pela Ditadura Militar.

A extinção do Salão de Arte Moderna de Brasília em sua quarta edição não foi o suficiente para que as discussões ali feitas caíssem no esquecimento. Pelo contrário: proporcionou

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. (ANDRADE, 2005, p.233)

Assim, tal atitude de enfrentamento dos quatro salões realizados serviu de norte para salões e exposições futuras na capital, além de fundar um novo conceito pensado por Mário Pedrosa, a “perspectiva de Brasília”.

O planalto central foi o primeiro mito telúrico a configurar o Brasil. Geógrafos eminentes – e ingleses – divisaram o planalto central como a causa geográfica da nossa unidade continental; do nosso imenso esqueleto ele seria uma espécie de gigantesco eterno, chave protetora do peito e do coração. 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 – perspectiva de Brasília. (PEDROSA, 1995, p.276)

Assim, a capital brasileira, que antes não permitia a criação de um museu por ela mesma ser o próprio museu, criou, para Pedrosa, um novo modo de pensar a arte brasileira que permite a presença de múltiplas identidades artísticas provenientes de diferentes regiões do país. Além disso, o crítico percebeu que “os que são artistas o são sobretudo por serem homens com determinações pré-sociais absorventes, e não se integram senão em segundo ou em terceiro grau no meio social e cultural por onde circulam” (Ibidem, p.277), abrindo a possibilidade de a crítica também abarcar obras que fogem ao circuito de artes já pré-estabelecido.

Enquanto essas ideias eram discutidas em Brasília, a capital paulista – centro da produção e da crítica artística – ainda resistiria a esta abertura de olhares estéticos em 1975. A XIII Bienal de São Paulo, ocorrida neste ano, foi marcada por sucessivas crises financeiras e políticas: Francisco Matarazzo Sobrinho havia acabado de sair da presidência da Bienal; a prefeitura de São Paulo, responsável pelo custeio do evento, estava reticente em liberar a verba por desconfiar dos gastos da administração na mostra; e muitos críticos de arte do país concordavam que a mostra já não oferecia reflexões estéticas a mesmo nível que era realizada no passado. Mesmo diante destas questões, muitos críticos que foram ao evento avaliaram negativamente a aposta do evento na diversidade da arte brasileira: “Voltando a apresentar artistas de diversos Estados brasileiros, selecionados a partir da Pré-Bienal de 74, a XIII Bienal foi acusada de não ter unidade nem critério e permitir que artistas medíocres tivessem acesso ao Ibirapuera” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.142).

## **2.1 UMA DOAÇÃO EMBLEMÁTICA PARA UM MUSEU EMBLEMÁTICO**

Diante da “perspectiva Brasília” e das dificuldades em diversificar o circuito artístico nacional, não é de surpreender que a Fundação Bienal de São Paulo, que gere o salão de arte, olhe para fora da capital paulista e encontre na nova capital a cidade ideal para a construção do Museu do Artista Brasileiro.

Cogitava-se a princípio de instituir uma Sala do Artista Americano, idéia que rapidamente evoluiu para a da 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 seus aspectos. (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, s.p.)

Assim, em sua 13ª edição, a instituição transformou um dos ambientes da Bienal na Sala Brasília, onde foram expostas 300 produções de artistas nacionais. Dessas obras, 35 foram doadas ao Museu do Artista Brasileiro: todas criadas por grandes nomes da arte modernista e contemporânea, como Samson Flexor (figura 5), Arcângelo Ianelli (figura 6), Tomie Ohtake (figura 7), Tancredo de Araújo (figura 8), Lothar Charoux (figura 9), Darcy Penteado (figura 10), Cleber

Gouvêa (figura 11), Aldemir Martins (figura 12), Mario Cravo Júnior (figura 13) e Vasco Prado (figura 14). Porém, como o museu nunca chegou a existir de fato, esta coleção ficou sob os cuidados da Fundação Cultural do Distrito Federal até ser incorporada, em sua totalidade, ao acervo do MAB.

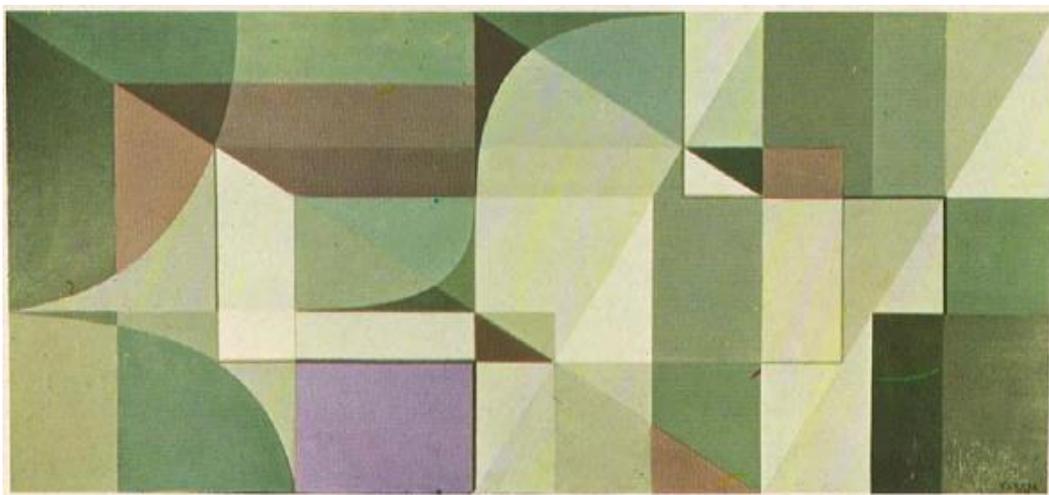


Figura 5 – “Euritmia Verde” (1954), de Samson Flexor. Óleo sobre tela, 1,34x0,65m.



Figura 6 – “Sem Título” (1975), de Arcângelo Ianelli. Óleo sobre tela, 1,80x1,35m.



Figura 7 – “Sem título” (1975), de Tomie Ohtake. Acrílica sobre tela, 1,50x1,50m.



Figura 8 – “O filho coroado de Ogum” (1975), de Tancredo de Araújo. Desenho, 1x 0,75m.

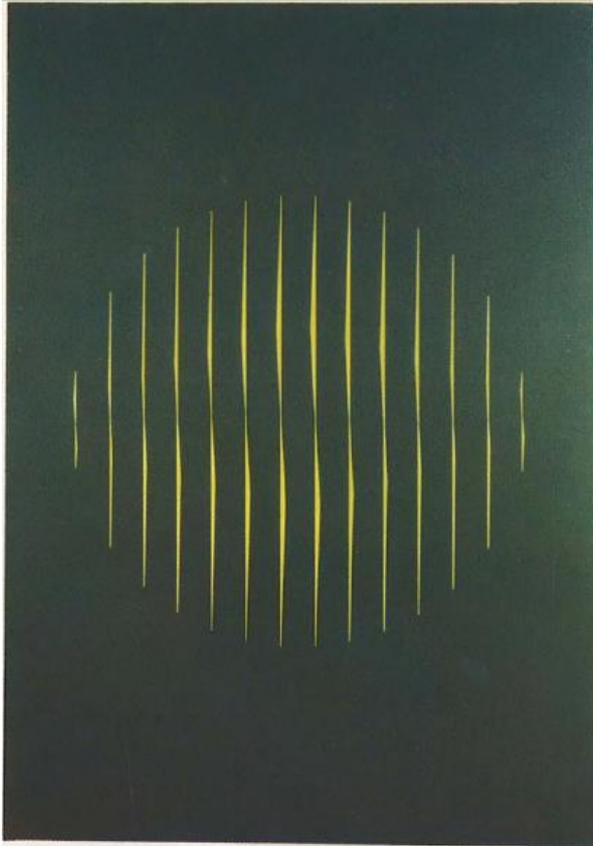


Figura 9 – “Círculo” (sem data), de Lothar Charoux. Acrílico sobre cartão, 1x0,70m.



Figura 10 – “Autorretrato com a tia doente em 1927” (1974), de Darcy Penteadó. Desenho, 0,80x1,20m.



Figura 11 – “Rompimento” (1975), de Cleber Gouvêa. Duco sobre tela. 1,18x1,18m.



Figura 12 – “Rendeira dos sonhos” (1973), de Aldemir Martins. Acrílico sobre tela, 0,93x1,20m.



Figura 13 – “Bipartição 7” (1975), de Mário Cravo Júnior. Poliéster pigmentado, 0,30x0,30x0,30m.

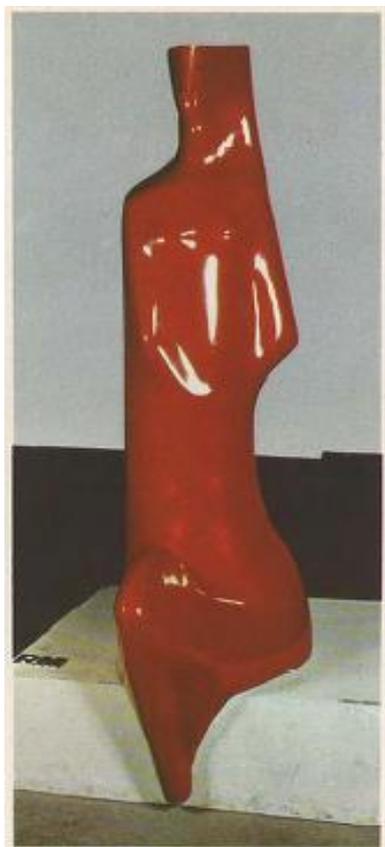


Figura 14 – “A bela espanhola” (1975), de Vasco Prado. Alumínio pintado a duco, 0,50x1,60m.

Com a experiência dos Salões de Arte Moderna de Brasília, que trouxe obras feitas em diferentes regiões do país para Brasília, e do grandioso acervo doado pela Fundação Bienal de São Paulo, com produções reconhecidas no circuito artístico nacional, a Fundação Cultural do Distrito Federal tinha em mãos um acervo representativo e diverso. Porém, isso não era suficiente.

## **2.2. UNS SALÕES DE ARTE POPULAR PARA UM MUSEU EMBLEMÁTICO**

Após a concepção da “perspectiva Brasília” feita por Mario Pedrosa, que avaliou a capital como um ambiente propício à criação de múltiplas identidades brasileiras ainda nos anos 1960, Grace de Freitas renova o assunto ao lançar, em 1978, o artigo *Do ouro ao poder*. No texto, a autora reafirma a capital como um ponto de encontro entre brasileiros com uma arte feita a partir de uma consciência nacional – pensamento este sempre impulsionado pelo “desejo construtivo, concreto, para preencher vazios” (FREITAS apud FERREIRA, 2006, p.275). Assim, a autora percebe a diversidade como a principal característica da arte produzida na capital e afirma:

É claro que o objeto artístico passou por grandes transformações, no curto período de vida da cidade, dinamizando a proposta original, acrescentando-lhes outros elementos e, principalmente, voltando o artista para sua própria produção. A arte integrada, de tendência construtiva, que significou uma atuação sistemática da vanguarda brasileira, se fez realidade palpável em Brasília”. (FREITAS apud FERREIRA, 2006, p.276)

De olho nesta produção diversificada e pautada por uma ideia de nação – sendo, ao mesmo tempo, original – a Fundação Cultural do Distrito Federal criou o Salão de Artes Plásticas das Cidades Satélites (SAPCS), realizados em sete edições com artistas das Regiões Administrativas do Distrito Federal localizadas à periferia do Plano Piloto – como Sobradinho, Taguatinga, Planaltina, Guará e Brazlândia<sup>7</sup>. Com muitos prêmios aquisitivos, o evento, que funcionou entre os

---

<sup>7</sup> A proposta do salão foi ovacionada pelos meios de comunicação em geral. A reportagem *Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sendo feita nas cidades-satélites*, publicada em dezembro de

anos 1978 e 1984, também influenciou na constituição do patrimônio artístico do MAB. Além de ser responsável pela entrada de 38 peças participantes do salão no acervo do museu brasiliense, havia uma

preocupação em contemplar a arte local tanto quanto a de outras partes do Brasil, levando em consideração o caráter ainda híbrido e heterogêneo da produção do Distrito Federal, com uma constituição populacional também híbrida e heterogênea (LINS, 2014, p.56).

Em sua tese de doutoramento, *Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira afirma que “SAPCS foram, acima de tudo, eventos políticos que demonstraram uma aptidão para indicar talentos importantes, os quais raramente estariam visíveis no circuito de arte contemporânea da época” (OLIVEIRA, 2009, p.108), lembrando também que a primeira edição, ocorrida em 1978, foi realizada no Palácio do Buriti, sede do Poder Executivo do Distrito Federal – deixando claro sua vocação política.

Neste mesmo período – entre 1975 e 1985, especificamente – houve outros salões de arte que também serviram para selecionar obras à Fundação Cultural do Distrito Federal, sendo adquiridas pelo MAB posteriormente. Apesar de serem menores e menos impactantes no cenário artístico local, tiveram como mérito apresentar um painel dos artistas à época, trazendo à tona desde estudantes universitários até professores da rede pública de Brasília. Entre eles estão o Salão Universitário do DF, realizado pela Universidade de Brasília, a Exposição de Artes Plásticas dos Professores da Rede Oficial de Ensino do DF, promovida pela Secretaria de Educação do Distrito Federal, o Coletivo de Artes Visuais do DF, o Salão de Artes Plásticas dos Servidores da SEP, o Salão de Artes Plásticas do Centro-Oeste, o Salão de Artes Plásticas dos Servidores Públicos Federais, o Salão Brasília Marinhas e o II Salão de Pintura do Clube do Exército – estes dois últimos sob os cuidados das Forças Armadas.

---

1978 no Correio Braziliense, defendeu o evento não pela excelência das obras ali exibidas, mas pelo fato de mostrar que a “arte está muito longe de discriminações sociais e é sempre arte, seja lá onde e como é feita”.

Assim, além das 38 obras de arte adquiridas pelo SAPCS, estes salões permitiram a entrada de outras peças regionalistas no acervo do museu brasiliense – graças à falta de documentos, não se pode atestar quantas exatamente. Em visita ao acervo técnico do MAB no MUN, foi possível reconhecer algumas das telas apresentadas nos eventos do período e chegar à conclusão de que tais obras não possuem um estilo, técnica ou tema em comum: o que urge é a diversidade dos trabalhos e a liberdade de expressão em um ambiente (Brasília, com cerca de 20 anos de existência) ainda não dominado por convenções artísticas específicas. Nas próximas páginas serão apresentadas 20 dessas pinturas:

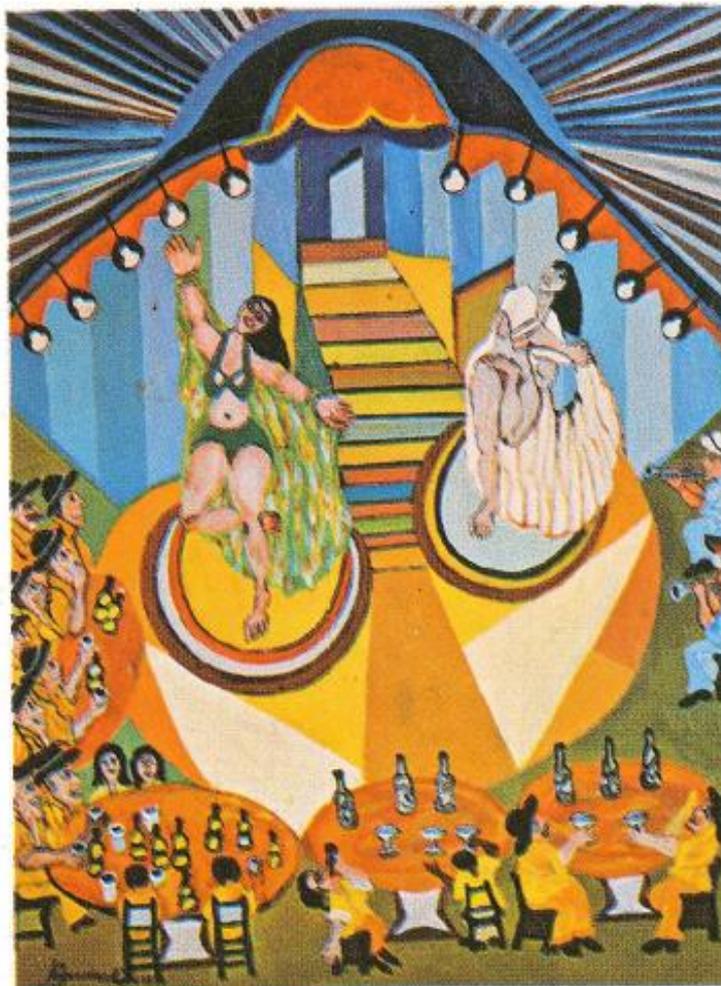


Figura 15 – “Buate” (1977), de Waldemor Nogueira de Lima. Óleo sobre tela, 0,73x0,60m.



Figura 16 - "Pançudos II" (1980), de Anselmo Rodrigues. Óleo sobre tela, 0,50x0,85m.



Figura 17 - "Quermesse" (1976), de Therêza da Silva Carvalho. Óleo sobre tela, 0,66x0,75m.



Figura 18 - "Sonata para Inês Sonhando" (1984), de João Evangelista de Andrade Filho. Desenho de bico de pena, aquarela e giz de cera sobre papel, 0,70x0,925m.

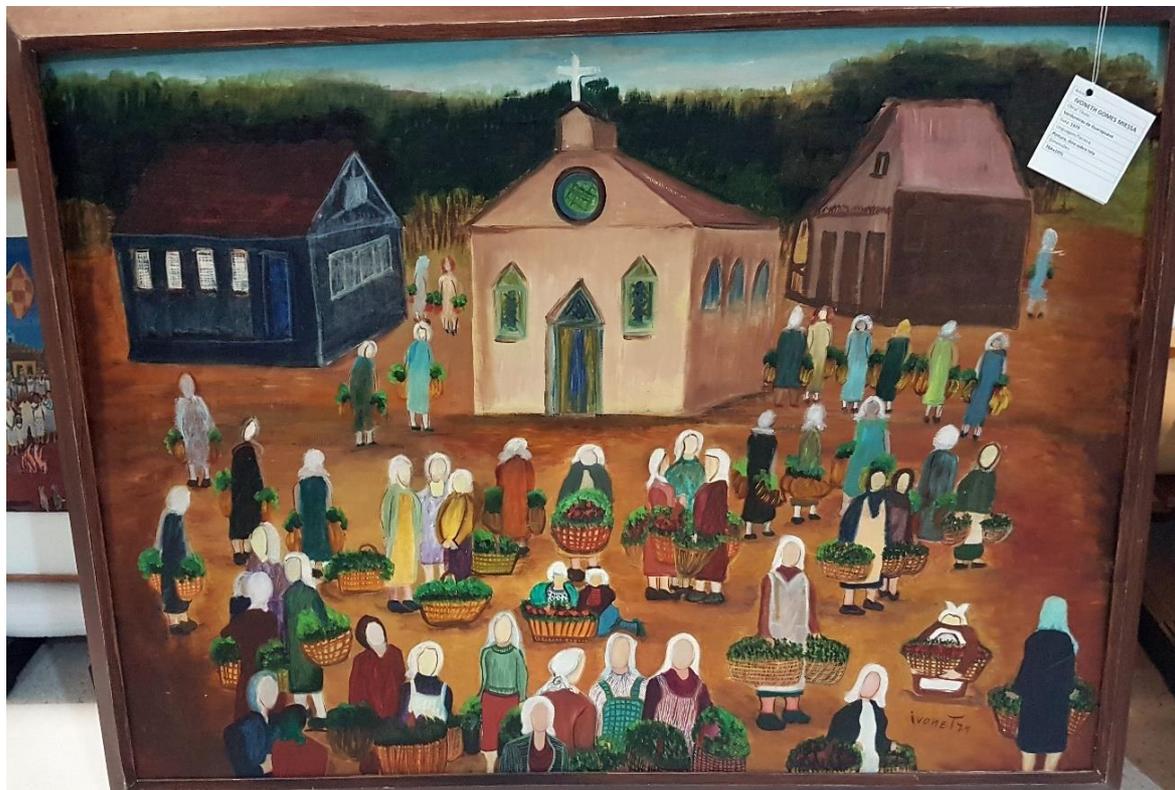


Figura 19 - "Verdureiras de Guarapuava" (1979), de Ivoneth Gomes Miessa. De 1979. Óleo sobre tela, 0,78x1,05m.



Figura 20 - "Boi Mamão" (1980), de Euro Brandão. Óleo e gesso sobre tela, 0,70x0,93m.



Figura 21 - "Cantina da Obra" (1979), de Enock Bayron de Quevedo. Acrílica sobre tela, 0,22x0,32m.



Figura 22 - "Folclore I" (1984), de Assis Aragão. Desenho de nanquim sobre papel, 0,61x0,10m.



Figura 23 - "Memória – Nalgum instante esse olhar" (1979), de Fau Martins. Desenho de grafite sobre papel, 0,64x0,94m.



Figura 24 - "O estupro do dia" (1981), de Waldomiro de Deus. Óleo sobre tela, 0,95x1,22m.



Figura 25 - "Um Dia Qualquer em Minas Gerais" (1977), de Stella Maris Rezende Paiva. Óleo sobre tela, 0,67x0,10m.



Figura 26 - "Vila do IAPI" (1977), de Valdemir Nogueira de Lima. Óleo sobre tela, 0,47x0,56m.



Figura 27 - "Mulher Rendeira" (sem data), de Valdemir Nogueira de Lima. Sem data. Óleo sobre Duratex, 0,37x0,32m.



Figura 28 – “Janela Cor-de-rosa” (1973), de José Francisco Rodrigues (Zezinho). De 1973. Óleo sobre tela, 0,35x0,56m.



Figura 29 – “Dentista” (1983), de Armindo Leal Marques (Lamarques). Óleo sobre tela, 0,50x0,63m.



Figura 30 – “Catando Lixo” (1984), de Oletice Lopes Evangelista Marques. De 1984. Óleo sobre papelão, 0,70x0,75m.



Figura 31 - “A mulher e a Rosa” (1982), de Haroldo dos Santos Vieira. Óleo sobre tela, 0,74x0,63m.



Figura 32 - "Carta de Amor" (1983), de Naura Timm. Desenho, spray e grafite sobre papel, 0,70x0,99m.

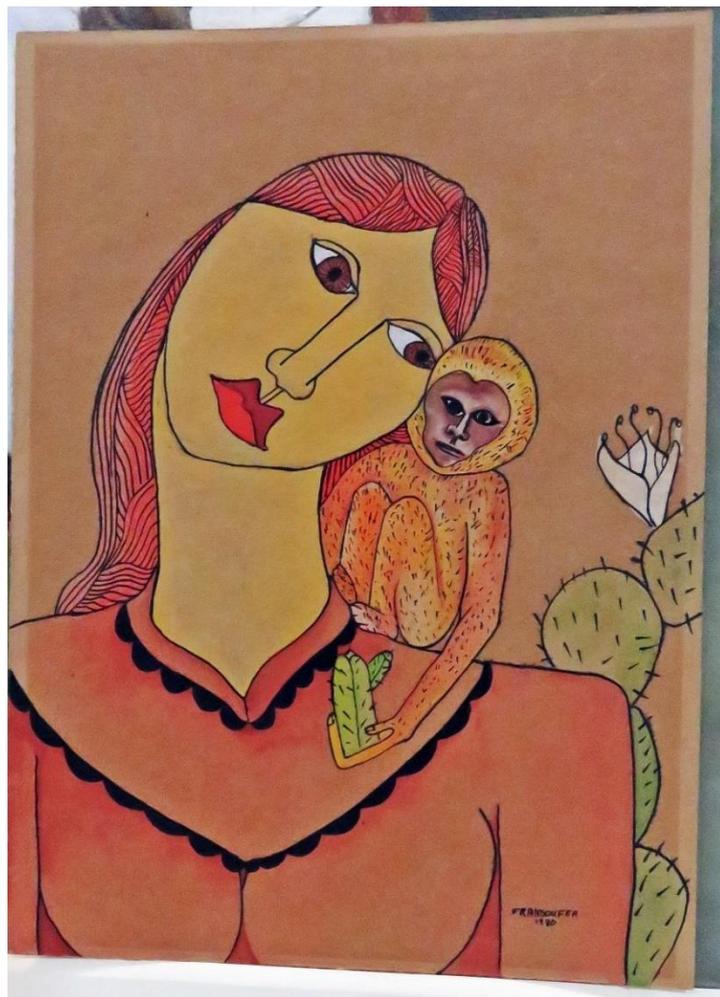


Figura 33 - "Mulher com macaco" (1980), de Fransouzer. Desenho de nanquim e anilina, 0,34x0,25m.

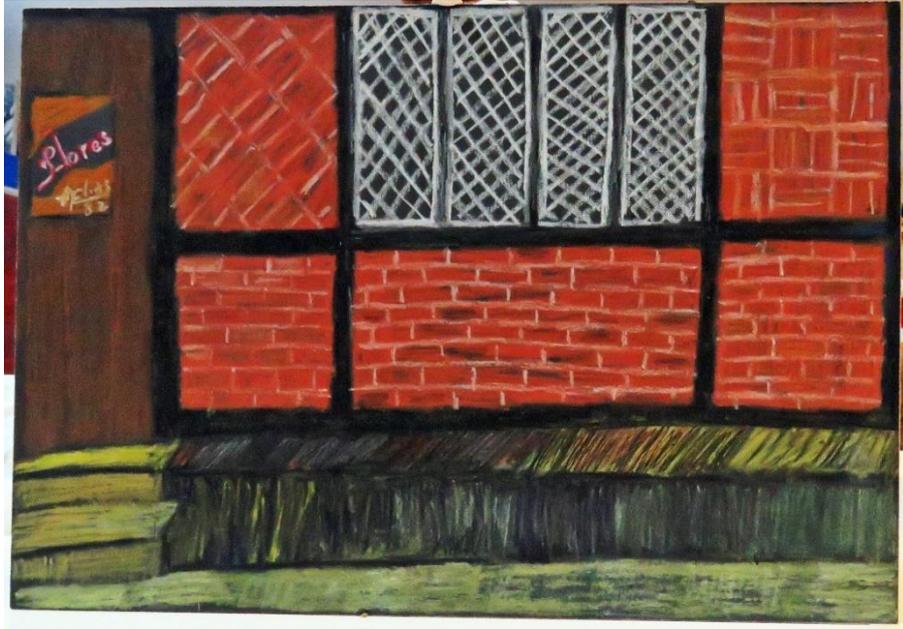


Figura 34 - "Flores" (1982), de Antônio Carlos Elias. Desenho, pastel a óleo sobre papel, 0,34x0,50.

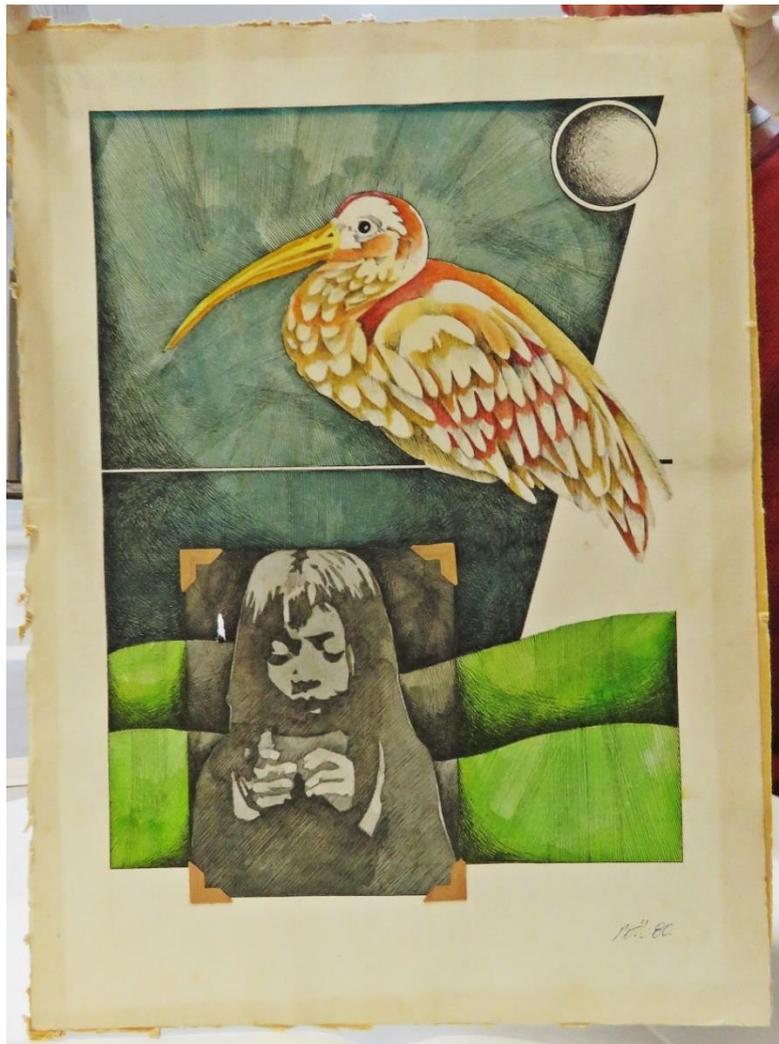


Figura 35 - "Influências relativas de um segmento do povo brasileiro" (1980), de João Luiz Oliveira Roth. Gravura, 0,33x0,24.

No mesmo trabalho, Oliveira explica que “a “variedade” é um elemento importante a ser utilizado como categoria para justificar-se a “aceitação da arte produzida nas regiões periféricas ao Plano Piloto” (OLIVEIRA, 2009, p.109). Dessa forma, o acervo do MAB foi enriquecido com obras de arte que fugiam ao escopo da arte contemporânea comuns ao eixo Rio-São Paulo e, portanto, já estabelecida pelo circuito de artes brasileiro. Enquanto as quatro edições do SAMB almejavam colocar em confronto as produções realizadas a nível nacional, os SAPCS tinham como objetivo dar luz à produção regional, feitas muitas vezes por artistas que estão fora do ambiente acadêmico. Tal particularidade foi acentuada no texto de João Evangelista de Andrade Filho para o catálogo inaugural do MAB:

Sentimos que lugar de destaque compete atribuir à arte das cidades-satélites. Toda a arte, e especialmente a que convencionamos chamar de ingênua, bruta ou primitiva, ínsita, incomum ou o que quer que seja. Verificamos, ao organizar o material existente, que Brasília (Sobradinho) já tem em Nogueira de Lima um **Laienmaler** à altura de Poteiro, de Raimundo de Oliveira, de José Antônio da Silva. Outros artistas significativos: Zezinho, Letice, Ivoneth e Alberto Luiz da Silva, o entalhador. São os amadores, os artistas do domingo, às vezes se profissionalizando no ofício, e aos quais dedicou Anatole Jacovsky, no seu **Lexicon of the World's Primitives Painters** a epígrafe de Diderot: “A história dos nossos lazeres será um dia a porção de nossa vida que mais nos honrará”. (FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p.15)

Porém, ao mesmo tempo que os SAPCS (e os outros salões do período) permitiram a entrada de artistas locais no acervo do MAB, os salões evidenciaram um preconceito com a produção de obras que fugiam ao *establishment* da arte contemporânea nacional, pois tal iniciativa não se repetiria após a inauguração do museu – e a boa parte da coleção de arte popular iria permanecer longe das vistas do público ao longo das décadas de 1990 e 2000. De toda forma, o MAB tinha seu acervo formado e estava pronto para nascer.

### 3. O MUSEU QUE, ENFIM, É INAUGURADO

Em meio às comemorações dos 25 anos da nova capital, o Museu de Arte de Brasília é inaugurado. Com cerca de 207 obras de arte<sup>8</sup>, todas até então pertencentes à Fundação Cultural de Brasília, o MAB passa a funcionar em um prédio modernista localizado no trecho 1 do Setor de Hotéis de Turismo Norte, próximo ao Palácio da Alvorada, residência oficial da presidência do Brasil. O endereço era privilegiado, mas o cuidado dispensado à infraestrutura estava muito abaixo do mínimo necessário.



Figura 36 – O edifício-sede do MAB no ano de sua inauguração, em 1985

Daí em diante, a história do acervo do museu dividiria espaço com a história do edifício que o abrigou até 2007 – marcada por uma série de fatores negativos que evidenciam o descaso do poder público com as artes plásticas no Distrito Federal. Apesar de haver diversos projetos museológicos pensados para a capital – neles incluem-se os de Mario Pedrosa e da XIII Bienal de São Paulo, ambos apresentados aqui anteriormente –, o MAB foi concebido sem qualquer planejamento, atendo-se apenas ao acervo acumulado ao longo de décadas pela Fundação Cultural de Brasília, o que acarretou em uma série de problemas em seu funcionamento. As falhas começam pelo fato de que o prédio destinado ao MAB não havia sido pensado para ser um museu, mas sim uma área de lazer:

---

<sup>8</sup> Este número é referente à soma das peças apresentadas no catálogo inaugural do MAB.

a estrutura foi construída na década de 1960 para funcionar como um restaurante anexo do Brasília Palace Hotel. Não se sabe exatamente até quando o empreendimento funcionou no edifício, mas, em 1972, o lugar foi adaptado para abrigar o Clube das Forças Armadas. Três anos depois, o clube foi transferido para o Setor Militar Urbano, desocupando o prédio<sup>9</sup>, que passaria a servir de endereço para o Casarão do Samba – um restaurante-boate voltado à elite de Brasília<sup>10</sup> – até o início da década de 1980.

Ao ser reinaugurado como edifício-sede do MAB em 1985, não havia sido feita qualquer adaptação de infraestrutura para receber as obras de arte. Para que se tenha em conta o tamanho do absurdo: a reserva técnica passou a funcionar na área destinada ao frigorífico do restaurante que havia ocupado o local anteriormente. Diante de tais condições, foi realizada uma reforma superficial logo no ano seguinte à inauguração – que não resolveria o problema de vez, obrigando o museu a enfrentar uma série de intervenções<sup>11</sup> durante sua existência.

Entre 1999 e 2001, o espaço foi mantido fechado devido ao mau estado de conservação do prédio, o que não impediu sua posterior reabertura sem nenhuma melhoria estrutural. Após seis temporadas funcionando aos trancos, ele cerrou as portas de vez. Os 24 meses seguintes foram gastos com a

---

<sup>9</sup> A falta de documentos relativos à história do prédio antes de sediar o MAB prejudica uma exatidão dos dados, principalmente no que se refere a datas. A divergência entre as informações publicadas na mídia impressa piora a situação. No artigo *O brasileiro ri da morte*, publicado no jornal carioca Tribuna da Imprensa em 1986, o repórter Marcílio Faria traz à tona uma pesquisa audiovisual realizada pelo museu e aponta para o fato de que o edifício estava, antes, “entregue ao mofo, aos ratos e às baratas do Lago Sul por mais de 18 anos”. Tal periodicidade não se confirma, pois o mesmo teria sido construído, de acordo com a administração do Clube das Forças Armadas, apenas 13 anos antes, funcionando como área de lazer para o exército brasileiro até 1975, 10 anos antes da inauguração do MAB.

<sup>10</sup> Embora não haja qualquer documentação indicando o funcionamento de um restaurante no local, o fato foi comentado em vários momentos na mídia brasileira. Em um deles, *Brasília terá dois museus e pouco acervo*, publicado no jornal Diário do Pará em 1989, a repórter Marion Strecker entrevista o então Ministro da Cultura José Aparecido de Oliveira, que havia sido Governador do Distrito Federal no momento da inauguração do MAB e o questionou: “Quando o senhor era governador do Distrito Federal, o Museu de Arte de Brasília (MAB) funcionava num antigo restaurante-sambão e suas obras eram guardadas no antigo frigorífico do local. Vale a pena manter um museu nessas condições?” Inabalado, o político afirmou: “Acho que vale”. O que valida a leitura de que, por algum momento, o edifício serviu a este empreendimento gastronômico.

<sup>11</sup> A infraestrutura do MAB prejudicava a aquisição de novas obras. Em uma nota publicada no Jornal do Commercio em agosto de 1992 sob o nome de *Aplausos*, Alfredo Souto de Almeida explica que o museu “deve passar por uma reforma que permita funcionar como qualificado espaço cultural” para que o espaço possa servir de lar para peças do acervo do Banco do Brasil e da Caixa Econômica. Hoje, sabe-se que não ocorreu qualquer obra em 1992 e que nenhuma obra de arte de ambos os bancos foi transferida para a instituição brasiliense.

transferência das obras para uma locação provisória. Desde então, nada de boas notícias. Primeiro, falou-se em incorporá-lo ao Museu Nacional. Depois, foi prometida uma recuperação, a ser iniciada em setembro de 2013, algo que não ocorreu. (LANNES, 2014, p.30)

Tamanho descalabro com MAB é comentado até os dias de hoje, ainda que a última gestão do Governo do Distrito Federal, liderada pelo governador Rodrigo Rollemberg, tenha prometido a entrega do edifício completamente repaginado em novembro de 2018<sup>12</sup>.



Figura 37 – O edifício-sede do MAB em 2007, dez anos após ter sido evacuado e lacrado por falta de infraestrutura.

---

<sup>12</sup> A reportagem de Samira Pádua, *Museu de Arte de Brasília começa a ser reformado*, publicada em outubro de 2017 pelo site Agência Brasília, meio de comunicação institucional do Governo do Distrito Federal, confirma a intenção de entregar o museu totalmente adaptado às obras de arte em novembro de 2018 após reforma orçada em 7,6 milhões de reais.

Enquanto as questões envolvendo a sede do MAB passavam por um despreparo sem precedentes dentro de uma cidade planejada desde o início, o acervo do museu alimenta sua história com salões de arte polêmicos, exposições marcantes e doações de grande relevância. Vale conferir cada um desses aspectos.

### **3.1 UM MUSEU QUE VIVE DOS SALÕES DE ARTE**

Como foi possível perceber, muitas obras do MAB haviam sido adquiridas em salões de arte – ao menos até a sua inauguração. Porém, o circuito artístico já era bem diferente do que despontava em décadas anteriores. Ultrapassados, os salões passaram a servir mais para promover o trabalho de um artista iniciante do que para atestar os rumos da produção artística nacional, acabando por serem cancelados pouco a pouco até o final da década de 1980. Entre eles constam os principais que estavam localizados fora do Eixo Rio-São Paulo – como o Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (1937-1969)<sup>13</sup>, o Salão de Arte Moderna do Paraná (1960-1969) e o Salão de Arte Contemporânea de Campinas (1965-1977) – e as tradicionais Exposições Gerais de Belas Artes do Rio de Janeiro (1829-1990)<sup>14</sup>. Nesse cenário, escapava à regra a Bienal de São Paulo, que tentava adaptar-se com rapidez às novidades para manter-se sustentável, deixando de distribuir prêmios a artistas e investindo em polêmicas

---

<sup>13</sup> Em *Identidade, Arte e Instituições: As Disputas nos Salões de Arte nos Anos 1960*, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira explica que os salões de arte de Belo Horizonte foram divididos em três momentos, com três nomes diferentes: Salão de Belas Artes (1937-1960), Salão Municipal de Belas Artes (1960-1968) e Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969)

<sup>14</sup> As Exposições Gerais de Belas Artes passariam a ser chamadas de Salão Nacional de Belas Artes a partir de 1934.

para chamar atenção do público e da crítica de arte nacional (como ocorreu com as edições XVIII<sup>15</sup> e a XIX<sup>16</sup>, ocorridas em 1985 e 1987, respectivamente).

Diante desta situação, Icleia Borsa Cattani publica o artigo *Os salões de arte são espaços contraditórios*, afirmando que

Os Salões de Arte, com seu sistema de seleção e premiação, reforçam muitas vezes esse caráter mítico da obra e de seu criador, além de auxiliarem na criação de modas e hierarquias que irão pesar diretamente no mercado de obras de arte. É fundamental a questão da vinculação do sistema de artes das sociedades capitalistas contemporâneas ao mercado artístico. (CATTANI apud FERREIRA, 2006, p.296)

Isso ocorre pelo fato destes salões contarem com um júri composto por especialistas da área vinculados ao poder público e aos princípios estéticos em vigor, serem financiados por iniciativas privadas ou estatais que, de uma forma ou outra, impõe certo controle sobre o evento e servirem como espaços de legitimação e sacralização de artistas e de movimentos artísticos. Porém, ao mesmo tempo, a autora traz à tona a contradição dos salões: esses eventos também são capazes de promover reflexões sobre as produções artísticas apresentadas, testando os alcances da criação humana e de sua inserção na sociedade.

---

<sup>15</sup> Marcada pela criação da Grande Tela, em que dezenas de pinturas produzidas por artistas de várias partes do mundo foram reunidas juntas em um corredor de 6 metros de largura, 5 de altura e 100 de comprimento, dando a impressão de se tratar de um único quadro. “Assim, a Bienal de Sheila Leirner trouxe, depois de anos de centralidade no conceitualismo das vanguardas contemporâneas (desligadas já do ideal “revolucionário” que animou o modernismo, mas ainda crentes na idéia de “ruptura” ou “inovação”), a “velha” linguagem da pintura ao centro do debate. A nova pintura voltava na forma retilínea dos enormes corredores que traçavam um caminho pelo qual o observador ia (e vinha, se quisesse) para ser “engolido”, como se estivesse numa caverna, por centenas de telas “parecidas”. Tanto, e de tal modo, que suas particularidades tendiam a se anular diante da universalidade de sua aparência ou representação. Pela balbúrdia do olhar, “passavam” obras que podiam ser de alemães, como Helmut Middendorf, italianos, como Enzo Cucchi, ou brasileiros, como Nuno Ramos ou Fabio Miguez, estes já destacados expoentes da Geração 80” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.174-175)

<sup>16</sup> Chamada de Utopia versus Realidade, a exposição “trouxe grandes nomes ao Ibirapuera: uma sala especial com *ready-mades* de Marcel Duchamp (incluindo a *Roda de bicicleta*, 1913, e *O grande vidro*, 1965) e duas importantes exposições com artistas nacionais, nomeadas Imaginários Singulares e Em Busca da Essência. Mas, por fim, a exposição ficaria conhecida como a “Bienal de Kiefer”, pelo impacto que provocou a sala do artista alemão” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.180). Assim, a “Bienal paulistana voltava a ser sucesso, falava-se em um público de mais de 200 mil pessoas – que com isso teria empatado com o número de visitantes que recebera a última Documenta de Kassel” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.181).

Os Salões permanecem assim, apesar das inevitáveis margens de erro em seus critérios de seleção e premiação e malgrado aos interesses que em parte os condicionam e eventualmente os descaracterizam, como os espaços que mais incitam a visões de conjunto da produção artística contemporânea. Eles também acolhem, muitas vezes, provocações que mexem com os conceitos já aceitos de arte, e incitam a confrontações pela coexistência, no mesmo espaço, de propostas distintas e até mesmo contraditórias. Eles podem refletir de modo abrangente e inclusive, auxiliar a produzir o intenso dinamismo e a grande diversidade de tendências da produção artística contemporânea. (CATTANI apud FERREIRA, 2006, p.296-297).

No Brasil, o dinamismo e a diversidade promovida pelos salões seriam essenciais para trazer à tona produções criadas em regiões distantes do Eixo Rio-São Paulo. E é por conta dessa característica que a Fundação Cultural de Brasília decidiu investir em novos salões no final da década de 1980: os eventos serviriam não apenas para alimentar o acervo do MAB como também para colocar Brasília novamente no centro de discussões do circuito de artes nacional – ao menos por alguns instantes.

Em 1986, quando o museu tinha apenas um ano de existência, deu-se o início do Salão de Artes Plásticas de Brasília (SAPB). Ligado às comemorações de 30 anos do concurso que aprovou o Plano Piloto da nova capital, já se vê um forte interesse na produção a nível nacional em prol da arte regional. Apesar de permitir a entrada de quem tivesse o interesse em participar do salão,

todas as obras inscritas (cerca de 1.105) foram expostas em diferentes espaços, e apenas as “selecionadas” e premiadas, no MAB. (...) somente as obras que estavam no MAB eram candidatas a pertencer à mostra “Brasília”, que seguiu para Lisboa Madrid e Roma. (OLIVEIRA, 2009, p.114)

Entre os representados, afirma Emerson, estavam alguns dos nomes já conhecidos no circuito de arte nacional, como Rubem Valentim (figura 38), Francisco Galeno (figura 39), Bruno Giorgi e Athos Bulcão (figura 40).

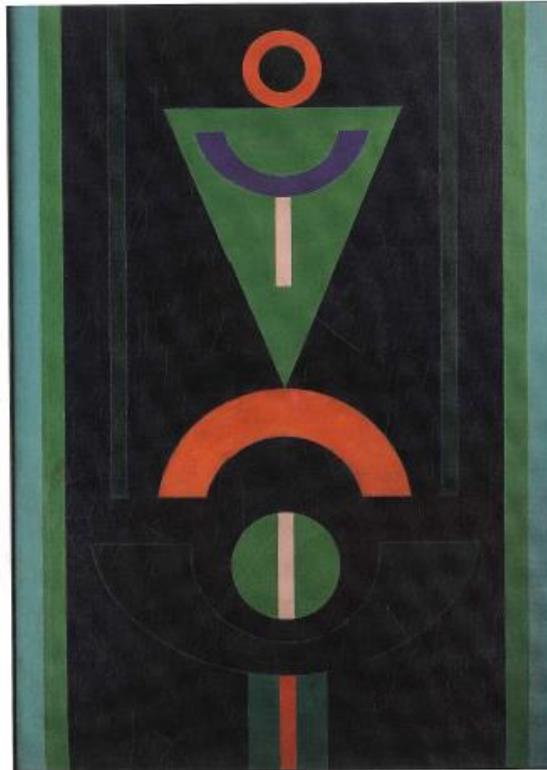


Figura 38 – “Composição 10” (1962), de Rubem Valentim. Óleo sobre tela, 1x0,70m.



Figura 39 – “Pacotão” (1986), de Francisco Galeno. Óleo sobre madeira, 2x1,50m.



Figura 40 – “Sem título” (1984), de Athos Bulcão. Acrílica sobre tela, 0,89x1,16m.

Artistas com esse perfil seriam beneficiados no ano seguinte com a abertura da segunda edição do SAPB, ainda que não tivesse conseguido “romper com uma maciça inscrição de trabalhos cuja linguagem não era de todo contemporânea” (OLIVEIRA, 2009, p.114-115). João Evangelista de Andrade Filho, o mesmo museólogo que escreveu o texto do catálogo inaugural do MAB, assinou o catálogo deste evento afirmando que a seleção das obras inscritas não teria mais como objetivo a realização de um panorama da produção artística local – ou seja, os salões brasilienses continuaram existindo, mas suas políticas de premiação e aquisição haviam alterado sensivelmente. Essa mudança se faria ser sentida com força no Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990<sup>17</sup>. A

---

<sup>17</sup> A reportagem *Novo prêmio para as artes plásticas*, feita por Mário Margutti para o Jornal do Commercio em setembro de 1990, evidencia a que veio a premiação brasiliense: “Tudo indica que este será o único prêmio importante para as artes plásticas brasileiras este ano, já que o Salão Nacional encontra-se misteriosamente suspenso (Deus ou Ipojuca Pontes devem saber por que). Este impasse, entretanto, é oportuníssimo para estimular a reflexão nacional sobre os reais benefícios deste gênero de premiação para poucos artistas. A experiência tem demonstrado que este sistema acaba por privilegiar apenas um grupo de artistas, levando os não-selecionados a desistirem de participar do circuito competitivo, criando uma discutível “vanguarda” que ocupa o primeiro plano do cenário nacional, obscurecendo trabalhos valiosos que permanecem à margem dos acontecimentos”.

premiação partia de um edital polêmico: dentre os artistas inscritos, 30 seriam selecionados<sup>18</sup> para receber um prêmio de 220 mil cruzeiros (o equivalente a R\$ 9 mil nos dias de hoje); o mesmo valor seria entregue a 20 outros artistas convidados (desses, 16 vinham do Rio de Janeiro e de São Paulo<sup>19</sup>), que não passariam por nenhuma seleção<sup>20</sup>; ao final, um único artista ganharia 1 milhão de cruzeiros (R\$ 45 mil); todas as 50 obras participantes seriam adquiridas pelo MAB. Trata-se do evento mais importante – tanto em representatividade quanto em ganhos financeiros – no ano para os artistas brasileiros. E, não à toa, contou com a participação de grandes nomes do meio, podendo serem citados aqui Beatriz Milhazes (figura 41), Evandro Salles (figura 42), Paulo Pasta (figura 43), Sérgio Romagnolo (figura 44), Ernesto Neto (figura 45) e Emmanuel Nassar (figura 46). O salão também traria nomes com produções que se aproximam da arte popular, mas que já eram aceitos no circuito de arte nacional, como Douglas Marquês de Sá (figura 47).

Com tantas “estrelas” de fora e sem nenhum evento-âncora para os artistas distritais, as críticas da cena local foram inevitáveis. No ano seguinte, a FCDF reuniu os descontentes para uma reunião pública. Naquela ocasião, a artista Leda Watson, então coordenadora dos museus da Fundação, define como prioridade do salão daquele ano “beneficiar a cidade e não certos grupos politicamente articulados” (OLIVEIRA, 2009, p.116-117).

---

<sup>18</sup> O júri do Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1990 contava com nomes já consagrados no circuito de arte brasileiro: Aracy Amaral (ex-diretora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo), Sheila Leirner (curadora da Bienal de São Paulo neste período), Marcos Lontra (diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), Márcio Doctors (professor da PUC do Rio de Janeiro) e Evelin Ioshipe (ex-diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul). Como pode ser verificado, não há qualquer especialista sediado em Brasília.

<sup>19</sup> Foram oito do Rio de Janeiro (Abraham Palatnik, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Ivens Machado, Katie Van Scherpenberg, Lygia Pape, Tunga e Waltercio Caldas), oito de São Paulo (Antonio Henrique Amaral, Artur Luis Piza, Carmela Gross, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, José Antonio da Silva, José Roberto Aguilar e Nelson Leirner), um de Minas Gerais (Amílcar de Castro), um do Goiás (Antonio Poteiro), um do Rio Grande do Sul (Regina Silveira) e um do Distrito Federal (Maciej Babinski).

<sup>20</sup> O método foi criticado por artistas e críticos da área. Em uma coluna opinativa publicada pelo Correio Braziliense em agosto de 1990, o artista plástico João de Sylos questionou: “Ora, como pode um artista que se submeteu a uma comissão de seleção concorrer em pé de igualdade a um mesmo prêmio com artistas previamente convidados?” O artista ainda aproveitou para criticar o MAB: “E ainda, para que adquirir cinquenta obras de arte para o Museu quando as que ele já tem estão se deteriorando?”

No final, a ganhadora do maior prêmio do evento seria Carmela Gross com a obra “Trem”<sup>21</sup> (figura 48). Havia ficado claro que a busca pela diversidade não estava entre os interesses do salão de 1990. O primordial era tornar o MAB (e a capital) representativo para círculo artístico do eixo Rio-São Paulo. Os frutos desse esforço seriam colhidos logo no ano seguinte, mas não iriam adiante.

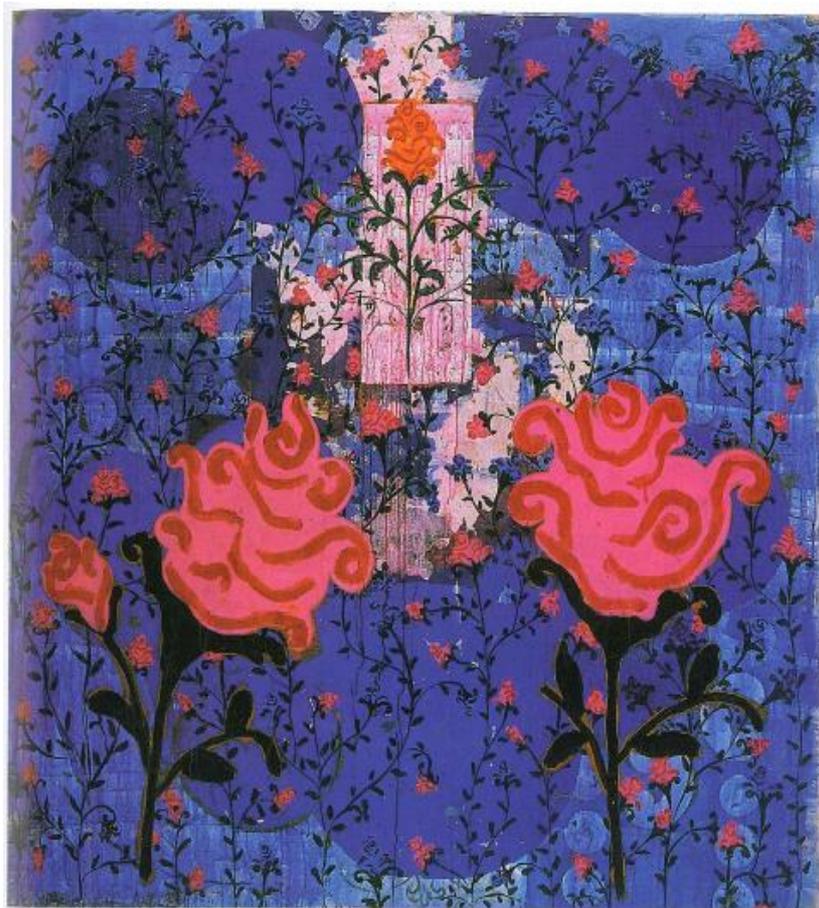


Figura 41 – “Estive Feliz em Saber...” (1990) de Beatriz Milhazes. Acrílica sobre tela, 1,80x1,70m.

---

<sup>21</sup> Com a polêmica sobre o método de seleção, mais se falou sobre a necessidade de aquisição de novas obras ao MAB do que do resultado da premiação em si. Isso pode ser verificado na matéria de Cleusa Maria para o *Jornal do Brasil*, feita em outubro de 1990 sob o título *‘Trem’ de Carmela é premiado em Brasília*, que aponta não só para o resultado final do evento como também para o novo acervo do museu brasiliense: “Mais importante que escolher o melhor entre tantos bons é que com as aquisições do Prêmio Brasília o MAB começa a formar um novo acervo de arte contemporânea brasileira, reunindo obras, como a trança em fios metálicos tecida pelo carioca Tunga ou a Ocamaloca, da gaúcha Maria Tomaselli”.



Figura 42 – “Sem título” (sem data) de Evandro Salles. Acrílica e lápis sobre tela, dimensão não especificada.



Figura 43 – “Sem título” (1989) de Paulo Pasta. Óleo sobre tela, 2,20x1,90m.



Figura 44 – “Pietà” (sem data) de Sérgio Romagnolo. Plástico moldado, 1,70x1,20x1,70m.



Figura 45 – “Grupo Pólipos” (sem data) de Ernesto Neto. Poliamida e isopor, dimensão variada.



Figura 46 – “Martelo Giratório” (1990) de Emmanuel Nasser. Acrílica sobre tela, 1,80x1,50m.



Figura 47 – “Sem título” (1980), de Douglas Marques de Sá. Esmalte sintético sobre Eucatex, 0,60x0,90m.



Figura 48 – “Trem” (sem data), de Carmela Gross. 21 peças de alumínio fundido. 1x0,81x0,06m.

Diante da falta de recursos financeiros, o XII Salão Nacional de Artes Plásticas aceitou se juntar ao Prêmio Brasília de Artes Plásticas de 1991, sendo esta a primeira vez que a premiação deixaria de ser sediada no Rio de Janeiro para ocorrer na capital do país<sup>22</sup>. Paradoxalmente, como o júri não fazia diferenciação entre inscritos e convidados (como ocorreu em 1990), o evento acabou por trazer mais participantes do Eixo Rio-São. Deste salão, o MAB iria adquirir 20 obras participantes, inclusive a que ganharia o principal prêmio do evento: “O Bosque”, de Mariannita Luzzati. Outros nomes do evento que passaram a ser representado pelo museu brasileiro estão Courtney Smith (figura 49), Rinaldo José da Silva (figura 50), Gladstone Machado (figura 51), Carlos Borges (figura 52) e Elder Rocha Filho (figura 53) – sendo estes três últimos artistas radicados em Brasília.

---

<sup>22</sup> A mudança de cidade-sede para o salão provocou uma grande polêmica no cenário artístico do país. Uma reportagem publicada sem assinatura pelo Jornal do Commercio em fevereiro de 1992 sob o título de *Premiados do Salão Nacional serão exibidos no Ibac/Rio* resume bem a problemática do evento: “No ano passado, a transferência do Salão para Brasília não agradou a muita gente, assim como os critérios de seleção e de premiação. Como sempre, o Salão gera polêmicas e controvérsias, demonstrando que o País ainda não encontrou uma fórmula adequada para o evento. Este Salão, em particular, foi muito mais uma premiação decidida em Brasília do que um evento representativo da produção plástica contemporânea do País. A impressão que se teve foi a de que o Governo apenas cumpriu a lei de obrigatoriedade da realização do evento, da forma mais imediatista e econômica possível”.

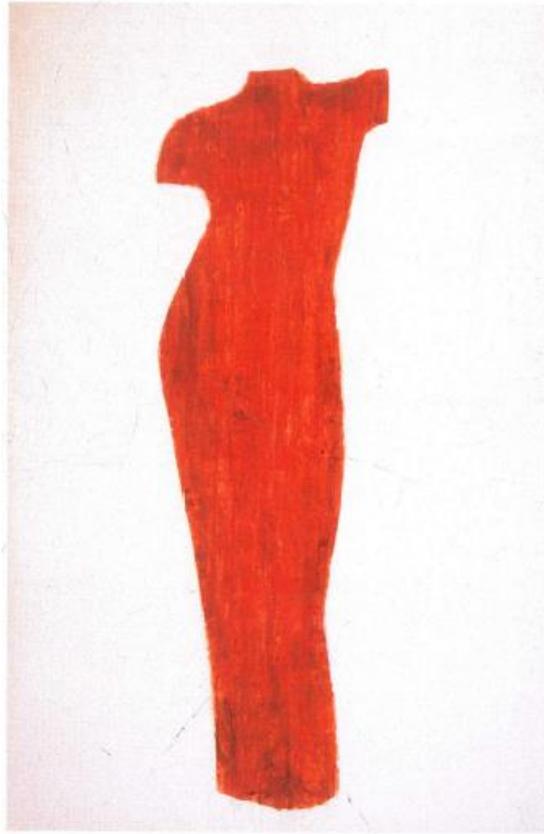


Figura 49 – “Sangue Bom” (1991), de Courtney Smith. Acrílico sobre tela, 2x1,30m.



Figura 50 – “A Estrela Fugiu da Barriga! Antes do Mundo Morrer Sem Brilho” (1991), de Rinaldo José da Silva. Acrílico sobre tela, 2x1,50m.



Figura 51 – “O Triunfo da Morte (sobre Brueghel)” (1991), de Gladstone Machado. Tinta, massa e gesso sobre tela e madeira, 1,61x2,20m.



Figura 52 – “Sentinela” (sem data), de Carlos Borges. Acrílica sobre tela, 2,30x2,10m.



Figura 53 – “Pinturas irmãs: Sobre a dor de ser católico” (1990), de Elder Rocha Filho. Têmpera vinílica sobre tela, 2,20x1,20 e 2,20x1,10.

Porém, como mostra Emerson, esse relampejo de diversidade custaria caro:

A repercussão negativa foi tamanha que ambas as instituições estavam separadas novamente em 1992. Naquele ano, ocorreu o Salão de Artes do DF, com recursos e ambições mais modestas que aqueles indicados pelos “Prêmios” nos dois anos anteriores. (OLIVEIRA, 2009, p.117)

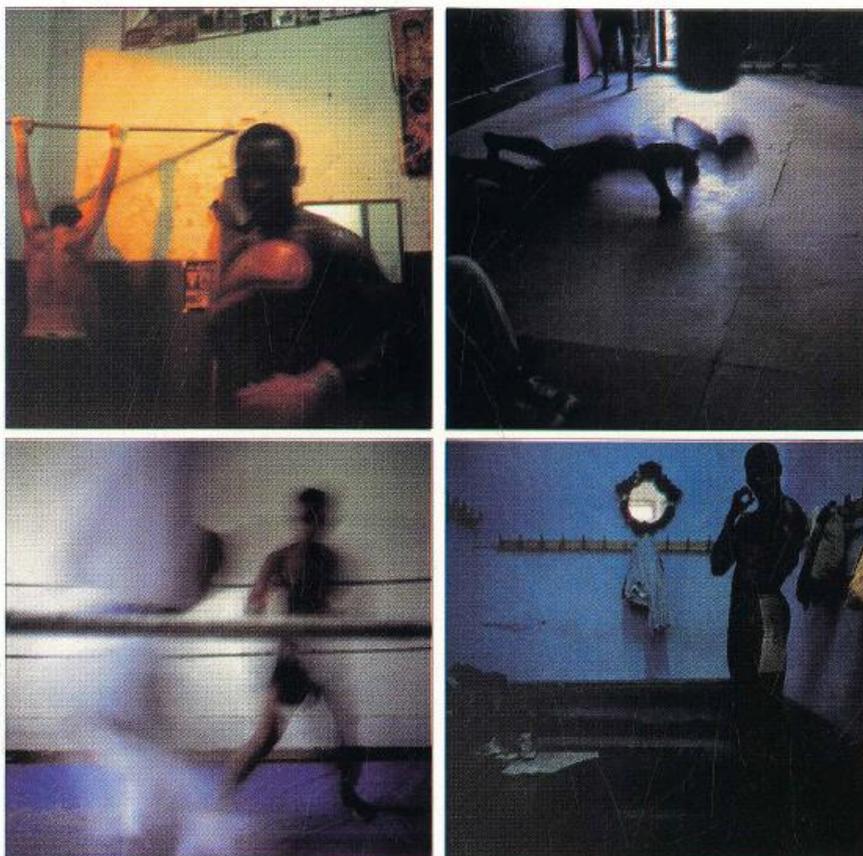
De 1994 em diante, o MAB passou a produzir elementos documentais que dessem espaço a artistas inseridos no mercado de arte nacional. Aquela coleção que possui seus vieses “primitivos” não interessavam mais a uma narrativa-de-si. (OLIVEIRA, 2009, p.118)

É o que pode ser verificado no catálogo do Prêmio Brasília de Artes Visuais de 1998, que ofereceu 20 mil de reais ao vencedor do salão. Dos artistas selecionados que passaram a ser representados no acervo do MAB estão fotógrafos como Claudia Andujar (figura 54), Miguel Rio Branco (figura 55), Odiros Mlazsho (figura 56) e Mário Cravo Neto (figura 57), além de artistas como Elias Muradi (figura 58), Regina de Paula (figura 59), Elyeser Szturm (figura 60)

– todos alinhados às concepções consagradas pelo circuito de arte contemporânea do Brasil.



Figura 54 – “Yanomami” (1974), de Claudia Andujar. Fotografia, 0,36x0,80m.



Fotografia 55 – “Hanging and the Shadow” (1995), “About the Time – Swift on Blue” (1994), “Sem título” (1993) e “Pantera Negra” (1993), todas da Série “Santa Rosa”. Fotografia, 0,47x0,41 (cada).

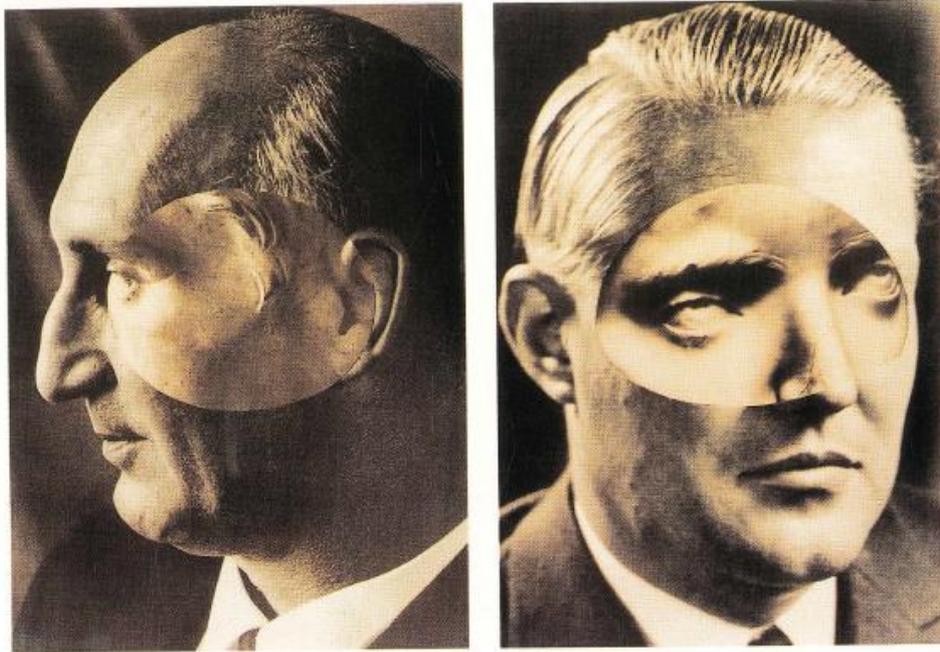


Figura 56 – “Para sua Alma Paramentada – Werner” (1998) e “Para sua Alma Paramentada – Riad” (1998), de Odires Mlazsho. Fotomontagem, 0,70x0,52m. 1/13 e 1/13.

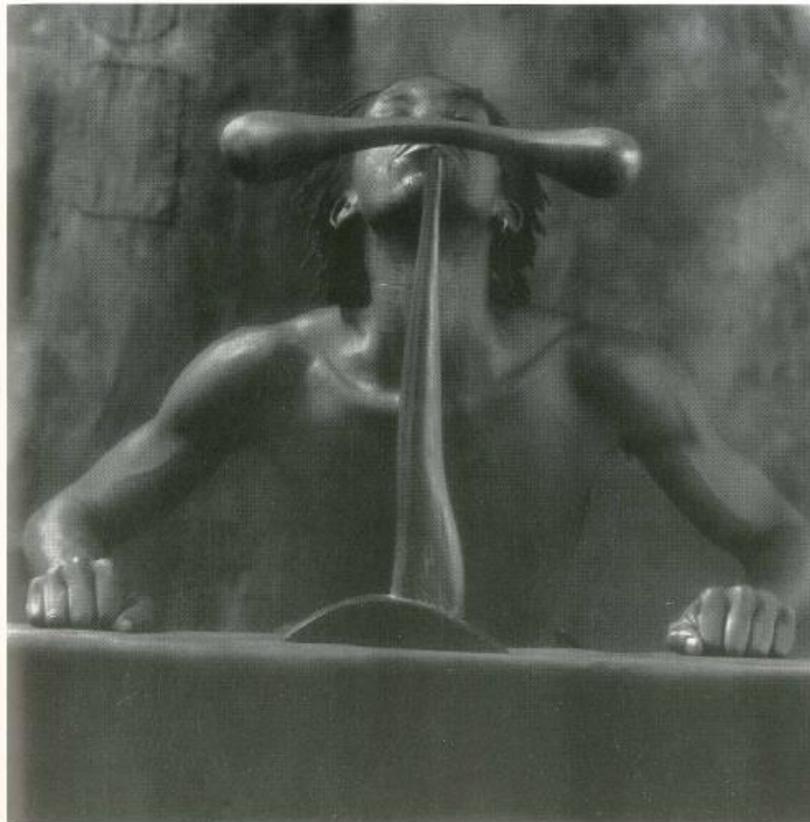


Figura 57 – “Criança” (1997), de Mário Cravo Neto. Fotografia, 1x1m.



Foto 58 – “Sente e Sirva-se” (1996), de Elias Muradi. Esculturas em alumínio fundido, 0,45x0,45x0,60m.



Figura 59 – “Sem título” (1989), de Regina de Paula. Areia, impermeabilizante e madeira. 0,92x2,25x3,1m.

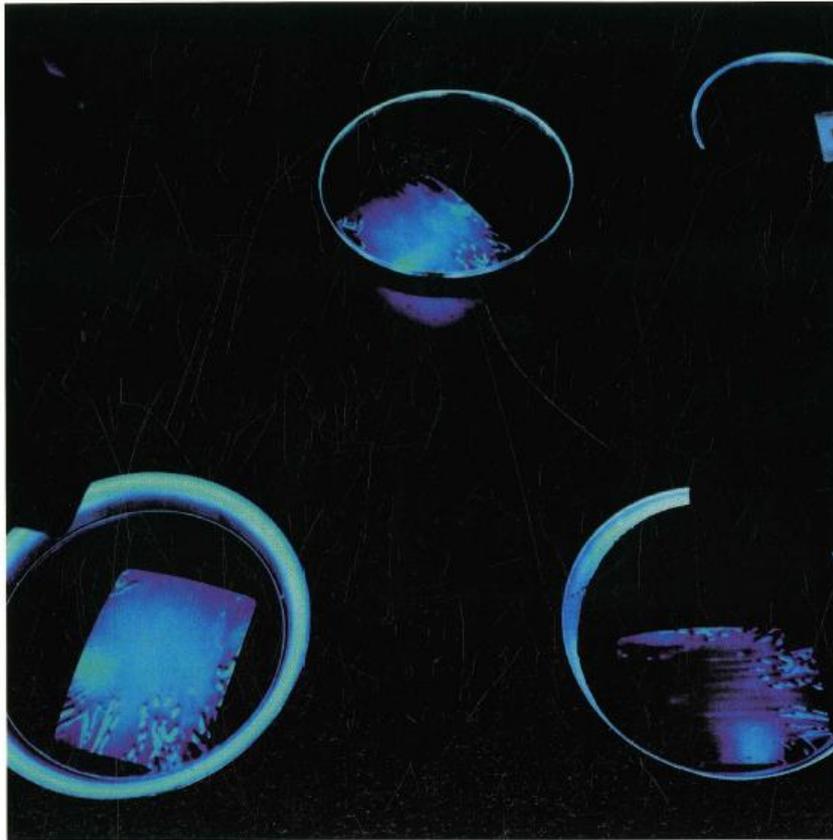


Foto 60 – “Chuva” (1996/1998), de Elyeser Szturm. Vídeo-instalação: oito monitores de 14 polegadas com imagens de chuvas, bacias, bandejas, etc., dimensões variáveis.

A extinção da Fundação Cultural do Distrito Federal no ano seguinte marcaria também o fim dos salões voltados para a arte de todo o país, com os eventos atendo-se a trazer a produção artística brasiliense alinhada às concepções nacionais de arte contemporânea. Porém, esta alteração na busca da arte nacional para a arte local não vem apenas da troca de instituições (o MAB e os salões brasilienses passam a ser responsabilidade da Secretaria de Cultura do Distrito Federal) como também da mudança do cenário artístico brasiliense. Em *Itinerância dos Artistas*, Angélica madeira identifica que houve uma evolução na produção artística do Distrito Federal a partir dos anos 1980 e que essa situação se fortaleceu a partir dos anos 2000.

Nos anos 1980, houve um fortalecimento de espaços expositivos e institucionais. O Instituto de Artes da UnB recebe uma leva de artistas consagrados, beneficiados pela Lei da Anistia. (...) De cada uma das histórias dos artistas vivendo na cidade, aprende-se algo sobre *itinerância*, de ideias, de pessoas e de exposições

que provocaram mudanças significativas de direção e de trajetória no campo das artes. (MADEIRA, 2013, p.187)

Ao falar sobre o circuito de artes em Brasília no início da década de 1980, a autora afirma que tudo era ainda muito precário e dependente dos setores culturais das embaixadas por “seus espaços expositivos e ateliês, auditórios para a realização de concertos” (Ibidem, p.190). Ao longo da década, o cenário se alteraria por conta da criação de um itinerário cultural em espaços públicos da cidade, como o Teatro Nacional, o Espaço Cultural Renato Russo da 508 Sul e o próprio MAB, recém-inaugurado. Esses ambientes, geridos pelo governo do Distrito Federal, foram somados na década de 2000 às galerias de arte privadas (responsáveis por fomentar o mercado artístico local e por promover exposições com artistas contemporâneos brasileiros e internacionais) e às instituições culturais sustentadas por órgãos do governo federal.

A partir do ano 2000, afinados com as novas tendências em gestão cultural, surgem espaços vinculados a bancos, empresas ou à iniciativa privada, como, por exemplo, o Gabinete 45, Arte 21, AVE e o Instituto Terceiro Setor. (...) Um breve *survey* pode ser revelador das mudanças significativas que se processaram com a inauguração de espaços institucionais, como o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), a reinauguração das galerias da Caixa Cultural, os espaços Anatel e Vivo, o Espaço Cultural Contemporâneo, o Espaço Cultural Marcantonio Vilaça – importantes canais de circulação de ideias de arte, na medida em que estes espaços se dedicam, preferencialmente, à arte contemporânea. (Ibidem, p.193)

Diante toda essa movimentação cultural, não é de se surpreender que os artistas da capital tenham se fortalecido e se alinhado ao que era realizado no resto do país. Ao menos, é esta constatação possível de ser verificada no catálogo do Salão de Artes Visuais do DF de 2002, que levou ao MAB obras de artistas como Nazareno (figura 61), Karime Dutra (figura 62), Cecília Mori (figura 63) e Valéria Pena-Costa (figura 64) – que mais lembram as peças contemporâneas dos salões de 1990 e 1991 do que das “populares” apresentadas nos salões da década de 1970 e 1980.



Figura 61 – “Para mim, só sobrou o berço de prata” (2001), de Nazareno. Escultura em prata. 0,12x0,10x0,15m.



Foto 62 – “Disformia Estética” (2002), de Karime Dutra. Foto sobre vinil. 1,74x0,44m.



Foto 63 – “Ninhos de Bachelard” (2001), de Cecília Mori. Técnica mista, 1x1,80x1,50m.

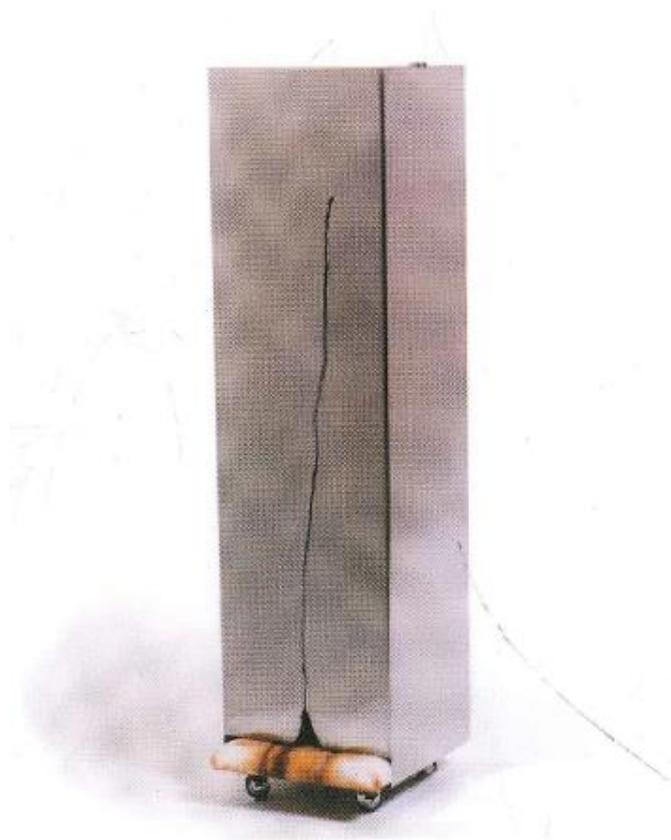


Figura 64 – “Sem título” (2000), de Valéria Pena-Costa. Aço inoxidável, tecido, vinho tinto e óleo. 0,80x0,30x0,30m.

### 3.2 UM MUSEU ENTRE EXPOSIÇÕES E DOAÇÕES

Assim como os salões brasileiros, as exposições foram fundamentais para o MAB, de modo a criarem credibilidade da instituição no meio artístico e de ajudarem na construção de novas leituras sobre seu próprio acervo, além de servirem de porta de entrada para aquisições de novas obras por meio de doações-pagamentos. Muitas delas apontavam a vocação do museu em guardar e expor uma coleção de arte popular. Emerson lembra que poucos meses antes da inauguração do MAB

Durante apenas cinco dias de setembro de 1984, a FCDF apresentou em sua galeria uma mostra com seu acervo. Não estavam nessa exposição as obras de Aldemir Martins, Samson Flexor, Lothar Charoux ou Thomaz Ianelli. Nenhum nome “reconhecido” da cena artística nacional; estava presente uma seleção dos artistas locais, com poucas exceções (sobretudo na gravura). Oitenta e cinco artistas que eram, em sua maioria, identificados por dois aspectos predominantes: eram rotulados de “primitivos” (ou naïfs) e/ou vinham de premiações realizadas nos Salões das Cidades-Satélites. (OLIVEIRA, 2009, p.106)

Assim, a Fundação Cultural do Distrito Federal exibia não só o resultado dos salões que haviam ocorrido no final da década de 1970 e no início da década de 1980 como também apresentavam ao cenário cultural parte crucial do acervo que pertenceria ao MAB, mostrando que os artistas da cidade, ainda que estivessem produzindo obras distantes dos conceitos em voga na arte contemporânea nacional, teriam espaço na nova instituição. Afinal, devia-se afirmar que a construção da capital no centro país promoveria uma troca de conhecimentos, não apenas uma invasão de saberes comuns às cidades mais próximas do litoral. É isso que nos diz Aline Figueiredo em *A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade cultural*, artigo publicado em 1985.

*E o advento de Brasília nos tirou de um grande marasmo. De um esquecimento. E nos tornou contemporâneos, de um momento*

*para o outro, já que Brasília é a cidade mais moderna do mundo, e estava ali a nos transmitir a sua pujança e o seu sentimento pelo povo. (FIGUEIREDO apud FERREIRA, 2006, p.289)*

Aqui a autora trata de fazer da arte popular realizada no Centro-Oeste, até então pouco valorizada nos grandes centros culturais do país, uma arte contemporânea válida ao circuito artístico nacional. O que não significa, é claro, que esses artistas não devam sofrer qualquer interferência do que é feito em outros locais: pelo contrário, olhar para esse artista, valorizando-o, deveria ajudá-lo a encontrar as suas “verdades” aprofundando seu conhecimento sobre suas raízes. Foi o que fez Aline Figueiredo em Cuiabá, ao incentivar a fundação do Museu de Arte e de Cultura Popular, que ficou sob os cuidados da Universidade Federal do Mato Grosso:

*Que valorizassem a origem de onde eles tinham saído. Que começassem a pintar e a reflexionar o seu bairro, a sua casa, a sua escola, onde ele havia surgido, vivenciado, criado. E começamos a botar na cabeça destes artistas, também, que se devia fazer uma reflexão em torno do nosso espaço, nossa grande realidade circunstancial, o espaço aberto dos nossos horizontes, a nossa mata, os bichos, a floresta, o homem caboclo, a morenidade do povo, o chão, a cor da terra, a cor do índio e toda essa matreirice do selvagem. Todos esses lances nós começamos a incutir e a falar aos artistas que aí estaria, quem sabe, ou seja, que dali poderia sair uma visualidade morena, da cor do chão, salgada e suada. (FIGUEIREDO apud FERREIRA, 2009, p.291)*

A exposição de artistas locais para um público geral e o contato deles com uma linguagem acadêmica aberta ao seu modo de fazer artístico enriqueceria, então, sua experiência diante da obra de arte – não só como criador, bem como espectador. E isso atingiria a produção artística daquela região, como formaria um circuito local que, com a construção de uma capital moderna e idealizada em região próxima ao Mato Grosso, poderia muito bem chamar a atenção do circuito nacional ainda sediado no Eixo Rio-São Paulo.

A experiência descrita no Mato Grosso também pode ser encontrada na capital após a construção do MAB. Se os salões e a exposição da FCDF promoveram uma valorização dos artistas de Brasília no circuito local, as mostras realizadas pelo MAB promoveriam um encontro das variadas artes

populares existentes em regiões próximas ao Distrito Federal e em todo o país. É o caso da mostra *A Visão Popular da Realidade – O Perfil do Colecionador*, que entrou em cartaz no dia 16 de agosto de 1985, poucos meses depois da inauguração do museu. Nela, são apresentados acervos privados de 38 colecionadores de arte popular, com obras realizadas por artistas de regiões como Goiás, Pernambuco, Santa Catarina, Minas Gerais, Paraíba, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Bahia e Distrito Federal.

O catálogo, bastante completo, apresenta biografia dos artistas representados e fotos das obras que fizeram parte da exposição – revelando a participação de pinturas e estátuas em barro e madeira que tratavam de cenas de cotidiano, imagens sacras, festas populares, carrancas e figuras animais e mitológicas. Além disso, o encarte traz entrevistas com alguns colecionadores e textos apontando a importância de se olhar para a arte popular brasileira, colocando-a ao lado da arte contemporânea consagrada pelo circuito nacional. Diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal no momento da inauguração do museu e da abertura da mostra, o fotógrafo Luiz Humberto Miranda Martins Pereira afirmou, logo no primeiro texto apresentado pelo catálogo, que toda ação cultural “deve ocorrer sem paternalismo ou direcionismo, mas procurando – sempre – identificar autênticas aspirações a serem expressas dirigindo-lhes estímulos para torná-las viáveis e transformadoras” (FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p.3), indo de acordo com as ideias professadas por Aline Figueiredo no mesmo ano. Em um texto intitulado *A Contemporaneidade do Artesanato Popular*, também presente no catálogo, Maria Angélica Madeira aponta para a necessidade de que seja afastado o viés folclórico e sociológico tão impregnado na arte popular para que se possa enxergá-la como um desdobramento da arte contemporânea brasileira.

O olhar que a modernidade lança sobre a arte popular desloca a reflexão e não tem mais como resultado uma fala competente sobre matéria alheia. Trata-se antes de uma escuta que amplia o diálogo entre os diferentes usos feitos pela sociedade das linguagens de que se dispõe. Pois “Popular”, aplicado à arte significa apenas uma marca diferenciadora, impressa no modo particular de trabalhar a linguagem. A arte entendida como trabalho, trabalho sobre linguagem, a linguagem como matéria, plena em sua concretude. O trabalho entendido como arte,

incorporação cotidiana do lúdico do produtivo, arte de sobrevivência, meio-de-vida. (Ibidem, 1985, p.11)

Para ela, então, o “popular” não é mais aquilo que se diferencia do “erudito”, sendo expresso como um fazer artístico único e tão relevante como qualquer outro. Fazendo coro a este discurso, João Evangelista de Andrade Filho, que também assinou o catálogo inaugural do MAB, fez o texto *Arte Popular: o Ponto de Vista do Colecionador* defendendo que a exposição traz à tona uma série de produções que deveriam ser contempladas também pelos museus e afirma que, com a exposição, o espaço brasiliense permitirá identificar que o mercado de arte passa pelos consumidores (no caso, colecionadores) de arte popular.

Os trabalhos que o Museu vai expor transbordam, pelo fenômeno do colecionismo, o complexo cultural espontâneo que os gerou. São obras de salas de visitas; obras para os deleites dos possuidores, que se orgulham quando merecem a atenção dos amigos e não se acanham quando as veem bem cotadas no mercado. Muitas vezes são, eles próprios, artistas (FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL, 1985, p.16)

Abordando a arte popular como objeto de desejo dos colecionadores, João Evangelista trata de dar credibilidade não só à exposição, como também à produção artística – que ainda não tinha o reconhecimento do meio artístico até então –, tratando de inserí-la no circuito de arte contemporânea. Percebe-se, também, a vocação do MAB para a realização de exposições temporárias que tratem de temas que vão para além do que está consagrado no meio artístico. Conforme João Evangelista afirmou no catálogo inaugural:

não haverá reducionismo temático, sendo de se evitar aqui, novamente, a especialização. Tanto se podem expor cartazes, jornais, fotografias, tecidos, objetos-testemunhas, meios de transportes, capas de discos, enfim toda espécie de exemplos de modos de vida, quanto escultura africana, arte do Uzbequistão, móveis coloniais brasileiros, **art and technology** da Califórnia. As opções, por inesgotáveis, só se justificarão pelas circunstâncias. (Ibidem, p.19)

Trata-se de limitar, ao máximo possível, a hierarquização da arte, promovendo encontro entre culturas diferentes e estéticas distintas. Se o acervo não contava com tanta representatividade (ou credibilidade) no circuito cultural (local ou nacional), as exposições temporárias poderiam se encarregar de levantar o debate em questão.

A iniciativa deu certo, pois o MAB foi construído no centro do poder político do país, onde não apenas se tornou a nova morada para povos de diferentes regiões como também serviu de sede para as embaixadas de países interessados em investir culturalmente no Brasil. Ou seja, as galerias do museu serviram de espaço para mostras de obras locais e nacionais – como o *Projeto Arte Brasileira – Módulo Introdução* em 1986, “que reúne originais e reproduções de artistas como Castagneto, Ismael Nery, Portinari, Iberê Camargo, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias e Leonilson”<sup>23</sup> (*Arte Brasileira*, 1986, s.p.), a coletiva de tecelagem e materiais de cena de 1987 promovida pelo artista goiano Edir Monteiro<sup>24</sup>, a mostra *Paulistas em Brasília* em 1987, que reuniu “150 obras de produção recente de 54 artistas, em manifestações que vão do óleo à fotografia”<sup>25</sup> (*Noticiário*, p.187), a coletiva *Brasil Arte Popular Hoje*<sup>26</sup> em 1988, a mostra *Armadilhas Indígenas* em 1990, na qual “41 artistas plásticos contemporâneos criaram obras-denúncias”<sup>27</sup> (MARGUTTI, 1990, p.26)

---

<sup>23</sup> O artigo, publicado sem autoria no periódico carioca *Tribuna da Imprensa* afirma que a mostra “faz parte de uma série de nove exposições consecutivas, ou nove módulos, que pretende mostrar e discutir a trajetória da arte brasileira”, ainda que por meio de reproduções. Tal iniciativa nos remete ao projeto de museu brasiliense pensado por Mario Pedrosa, que contaria com reproduções para não padecer do mal dos outros museus brasileiros: ser incompleto.

<sup>24</sup> Emily Cardoso aponta no artigo *Arrumando as tramas, os entremeios e as tranças da paisagem goiana e paraense*, feito para o *Diário do Pará* em 1987, que o artista goiano havia feito sua pesquisa de tecelagem na capital paraense e que o adaptou ao voltar para o Planalto Central, pois “natural se apropriar do que existe na natureza para confeccionar seus trabalhos de tecelagem”.

<sup>25</sup> De acordo com o *Noticiário*, publicado em 1987 sem autoria no carioca *Jornal dos Sports*, esta foi, até então, a “maior exposição de artistas paulistas contemporâneos já realizada fora de São Paulo”. Entre os artistas representados na mostra estava Mário Gruber, com uma pintura avaliada em 25 mil dólares.

<sup>26</sup> Em notícia publicada pelo *O Fluminense* em 1988, essa “mostra já foi exposta em Paris, onde despertou interesse de diversos países em recebe-la”. A exposição ganhou catálogo assinado por Lelia Coelho Frota.

<sup>27</sup> Mário Margutti explica, em seu artigo publicado com o nome de *Armadilhas de resistência* no *Jornal do Comércio* em 1990, que a mostra foi organizada por Bené Fonteles e que estavam representados artistas como Cildo Meireles, Tomie Ohtake, Wesley Duke Lee, Siron Franco, Guto Lacaz, Cravo Neto, Rômulo Fialdini, Athos Bulcão, Celeida Tostes, Xico Chaves, Carlos Martins, Luiz Hermano, Marcos Coelho Benjamim, Manfredo de Souza Neto, Megumi Yuasa, Rubem Grilo, Ruben Valentin, Lygia Pape e Roberto Micole. Antes de passar pelo MAB, a exposição foi apresentada no MASP, em São Paulo, e chegou a ser confirmada sua exibição em cidades como Londres (Inglaterra) e Nova York (EUA).

inspiradas em táticas de defesa dos índios de Guaporé (Rondônia), o 3º Fórum Brasília de Artes Visuais em 1994, que apresentou mostras com trabalhos ligados à Brasília feitos por artistas como Lúcio Costa, Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco<sup>28</sup>, a exposição *Tesouros do Patrimônio*<sup>29</sup> em 1995, que contou com obras de artistas brasileiros modernistas, além de objetos pessoais do ex-presidente Getúlio Vargas e a coletiva *Poetas do Espaço e da Cor*<sup>30</sup> em 1997, que exibiu trabalhos feitos pelos artistas Alfredo Volpi, Arcângelo Ianelli, Aldir Mendes de Souza e Franz Weissmann –, sendo também a porta de entrada para artistas internacionais – é o caso da individual do português Julio Pomar em 1986<sup>31</sup>, do Festival Latino Americano de Arte e Cultura (FLAAC), ocorrido em 1987, que promoveu “mostras de Artesanato, artes plásticas, cinema, vídeo, fotografia, literatura, música, teatro, dança, questões culturais” (MARINO, 1987, s.p.) de artistas da América Latina, da coletiva *Cobra*<sup>32</sup> em 1992, que trouxe artistas de vanguarda de Copenhague (Dinamarca), Bruxelas (Bélgica) e Amsterdã (Holanda), da individual do pintor alemão Joseph Beuys em 1993<sup>33</sup> e da retrospectiva do artista holandês Mauritz Cornelis Escher em 1993<sup>34</sup>.

---

<sup>28</sup> O evento, promovido pela Fundação Athos Bulcão, foi notado pelo repórter Hugo Sukman, que escreveu o artigo *Brasília abre fórum sobre artes visuais*, publicado em setembro de 1994 pelo Jornal do Brasil. Nele se explicita que foram abertas, por conta do evento, as exposições *Presença Lucio Costa* e *Reverendo Brasília*, trazendo não só Rosângela Rennó e Miguel Rio Branco como também os alemães Thomas Ruff, Andreas Gursky e Ulrich Gorlich. Para o repórter, o fórum tinha como objetivo “enfocar a arquitetura, problemas e o futuro das grandes cidades brasileiras”.

<sup>29</sup> Uma nota feita em 1995 pela coluna Registro do Jornal do Brasil, sem assinatura, dá conta que Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Aleijadinho, Guignard, Bruno Giorgi, Visconti, Segall e Vitor Meireles foram os artistas representados na mostra, realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Também foram exibidos objetos pessoais do compositor Villa-Lobos.

<sup>30</sup> A reportagem de Roberta Oliveira no Jornal do Brasil, também intitulada de *Poetas do espaço e cor*, mostra que a exposição foi um sucesso no MASP e que seria apresentada também no MAM-RJ. Foram reunidos 40 trabalhos no total (10 de cada artista). Havia trabalhos inéditos para o público geral.

<sup>31</sup> A reportagem realizada pelo repórter João Alves das Neves para o jornal O Estado de S. Paulo, *Pomar: diálogo entre a imagem e o quadro*, mostra a importância da exposição para a capital: “O presidente Sarney declarou à televisão: “Foi a primeira exposição de nível internacional realizada em Brasília””.

<sup>32</sup> De acordo com artigo publicado em dezembro de 1992 pelo Jornal do Brasil, a mostra foi realizada pela Embaixada da Holanda.

<sup>33</sup> De acordo com o Informe DF do Jornal do Brasil publicado em julho de 1993, a exposição do artista, considerado um dos alemães mais importantes do período pós-guerra, faria parte do Festival de Cultura Brasil-Alemanha, promovido pela embaixada do país europeu. Além da mostra, o MAB também recebeu a Jovem Filarmônica de Câmara de Vaden-Wuttemberg, a Filarmônica de Munique e a mostra fotográfica *O que os satélites vêem*.

<sup>34</sup> A publicação do Programa, feita no dia 13 de dezembro de 1993 no Jornal do Brasil, indica a abertura da mostra no dia seguinte. O evento contou com 114 trabalhos do artista europeu – todos pertencentes à Fundação Escher, da Holanda. De acordo com a nota, as obras foram feitas com diferentes técnicas, como “xilografia, gravuras em metal, litogravuras e linóleo”.

Assim, o MAB se posicionou com eficácia como ponto de referência cultural brasileiro durante sua primeira década. Com o fim da Fundação Cultural do Distrito Federal, a falta de orçamento para novas produções e os repetidos fechamentos provocados pela infraestrutura falha do espaço, o museu perdeu representatividade tendo que apresentar seu próprio acervo em outros locais para que sua importância não fosse esquecida:

A riqueza do acervo do Museu de Artes de Brasília (MAB) veio à tona durante os últimos anos quando os dirigentes da instituição preocuparam-se em implantar uma política para torna-lo conhecido e fazê-lo circular em outros espaços, enquanto o Museu passava por reformas. Em menos de três anos, de 2007 a 2009, foram realizadas 17 exposições de obras pertencentes ao MAB. (MADEIRA, 2013, p.193)

Como foi dito anteriormente, estas exposições tiveram como objetivo enfatizar a importância da coleção de arte contemporânea do MAB – deixando boa parte do acervo de arte popular e regionalista de fora. Mesmo em exposições que tinham como alvo a produção artística oriunda de regiões localizadas fora do circuito artístico não houve esforço para resgatar esse acervo. É o caso da mostra *Nem é erudito, nem é popular*<sup>35</sup>, realizada em 2008, com a curadoria de Bené Fonteles, até então diretor do MAB. O evento tratou de apresentar 61 artistas contemporâneos, colocando em xeque o fazer artístico de nomes consagrados no circuito brasileiro e de “artesãos” – como são tratados pela crítica geral – presentes em diversas partes do país. Nele, estavam presentes várias peças pertencentes ao MAB, de artistas como Elyeser Szturm, Elder Rocha Filho e Luiz Gallina, todos constantes no cenário artístico nacional, com envolvimento direto no universo acadêmico. Entre os artistas populares, porém, grande parte dos nomes selecionados não são representados pelo museu, como é o caso de dona Benícia e dona Carmelita, ambas artesãs de Pirenópolis (Goiás). Excetuando as xilogravuras de J. Borges, todos os artistas do tipo vieram de outras coleções. Ou seja, manteve-se em algum nível o debate promovido pelo MAB em seus

---

<sup>35</sup> O artigo *Universos Mesclados*, realizado por Nahima Maciel para o Correio Braziliense em novembro de 2008, detalha a mostra: “Na sala principal do Museu Nacional, a mescla é intencional e nasceu de proposta do curador Bené Fonteles, também artista e autor de obras concebidas com objetos da cultura popular brasileira (...) *Nem é erudito, nem é popular* reúne obras de 61 artistas de todo o país sem levar em consideração as fronteiras a arte erudita da popular”.

anos de inauguração – o de pensar a arte produzida fora do Eixo Rio-São Paulo e colocá-la ao lado das obras de arte contemporânea consagradas –, mas optou-se por manter maioria da coleção de arte popular do MAB fora das vistas do público.

Para além da exibição e da fomentação de novos debates, as exposições do MAB tinham também o objetivo angariar obras de arte para o museu por meio de doações-pagamentos, permitindo maior diversidade do acervo institucional. A importância desse modelo de aquisição para o espaço era tão grande que chegou a ser formada uma comissão com o objetivo de selecionar as propostas de exposições que chegavam ao MAB. Porém, a questão não foi ponto pacífico, pois

As incorporações por meio de pagamentos percentuais (20% sobre as vendas das exposições) são práticas problemáticas para a composição do acervo, visto que as obras deixadas eram de escolha do artista e nem sempre consistiam em incorporações de interesse da instituição, não estando sujeitas a uma seleção. (LINS, 2014, p.59)

É o caso das pinturas *Mulher Rendeira*, de Valdemor Nogueira de Lima (figura 27), e *Romaria*, de Ana Maria Silva Barbosa (figura 65), que custaram 15 mil de cruzeiros (cerca de 3 mil de reais) e 4 mil de cruzeiros (cerca de 800 de reais), respectivamente. Em comum, ambas nunca exibidas ao público geral após a inauguração do museu – integrando uma coleção que muitas vezes tinha suas qualidades artísticas questionadas pela equipe do museu, como mostra Lins: “Em uma das antigas listas de inventário encontradas na documentação do MAB, há uma anotação com os dizeres “não é arte” em um dos objetos de arte popular” (LINS, 2014, p.30-31).

Muito da coleção de arte popular do MAB foi adquirida por meio de doações espontâneas de artistas e colecionadores<sup>36</sup>, como é o caso das xilogravuras de J. Borges (figura 66), Lou (figura 67) e J. Costa Leite (figura 68). Porém, mesmo nesse modelo houve certa repreensão. De acordo com Lins,

---

<sup>36</sup> Também é possível encontrar notícias de doação de obras contemporâneas ao MAB. É o caso das gravuras de Francisco Stockinger que, de acordo com uma nota publicada pelo Jornal dos Sports sob o nome *Apoio à arte* em março de 1987, foram enviadas pela companhia lochpe de participações a seis museus, estando o brasileiro entre eles.

Foi encontrado apenas um caso documentado de recusa [de doação], em processo de dezembro de 2008. Tratava-se de uma tentativa de doação das dezesseis esculturas de Orixás que compõem o conjunto da Prainha do Paranoá, por iniciativa do artista Octavio de Castro Moreno Filho (Tatti Moreno), (...). A não efetivação da incorporação dessas esculturas se deu por meio da alegação de que algumas das obras já haviam sido destruídas pela ação de vândalos. (LINS, 2014, p.52).

Assim, é interessante que a coleção de arte popular do MAB, embora tenha sofrido uma série de entraves ao longo de sua construção, tenha sobrevivido até os dias atuais, possuindo uma trajetória que anda lado a lado com a formação e ascensão da arte contemporânea brasileira, mantendo características próprias do fazer artístico popular ao mesmo tempo que obtinha semelhanças temáticas e técnicas com obras capitaneadas pelas grandes capitais.

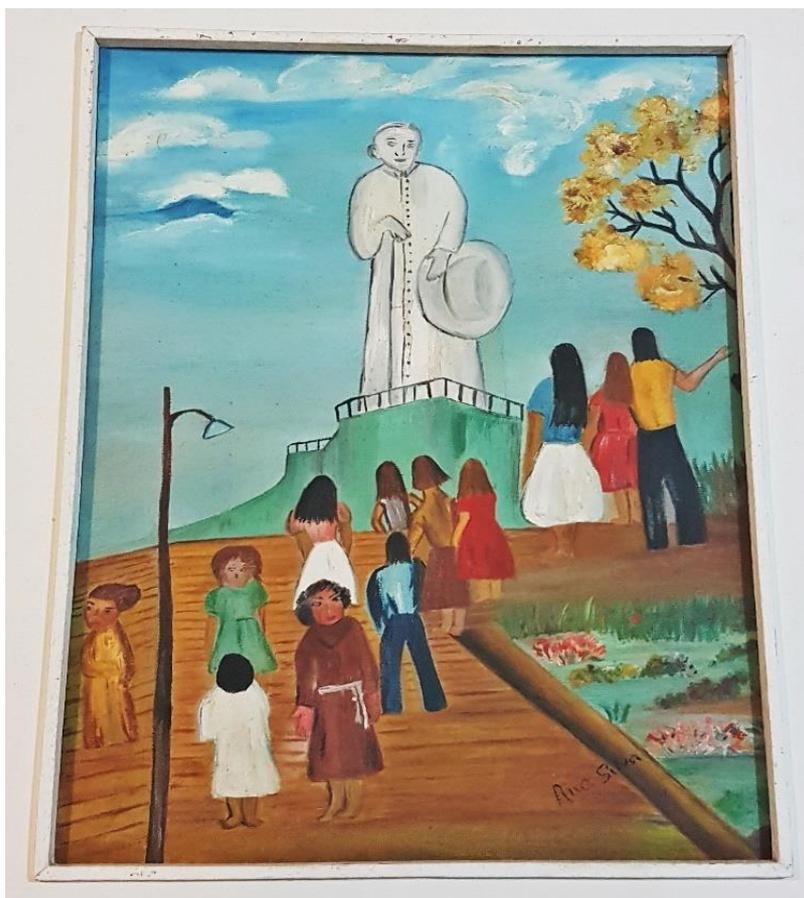


Figura 65 – “Romaria” (sem data), de Ana Maria Silva Barbosa. Óleo sobre tela, 0,66x0,56m.



Figura 66 - "Comitê de Solidariedade A Greve dos Trabalhadores Rurais da Zona Canavieira de PE." (sem data), de J. Borges. Xilogravura, 0,48x0,66m.



Figura 67 – "O Pastor" (sem data), de Lou. Xilogravura, 0,66x0,48m.



Figura 68 – “Sem título” (sem data), de Costa Leite. Xilogravura. 0,59x0,59m.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O historiador da arte deve, sempre, lutar contra o esquecimento. Esta é a premissa básica que permeou toda a monografia. Recuperar a história do acervo de um museu que se encontra lacrado por falta de cuidados é, de alguma forma, agir para que o destino das obras de arte não siga pelo mesmo caminho que o do edifício-sede. Porém, pôr luz sobre cerca de sessenta anos de políticas de aquisição diante de um número precário de documentos e do difícil acesso ao material artístico não é tarefa fácil.

Percebe-se que houve uma tentativa de trazer à tona não só as obras de arte pertencentes ao MAB, como também contar a história do museu e explicar o contexto em que elas foram apresentadas e, posteriormente, adquiridas. Se a trajetória do acervo tem início na década de 1960 e finda nos últimos anos da década de 2000, o MAB teve uma existência mais curta: inaugurado em 1985, sobreviveu aos trancos e barrancos até seu definitivo fechamento em 2007. Porém, este dominou as principais notícias da cidade – seja por guardar obras de grande relevância para o panorama artístico brasileiro, seja por seus ilustres eventos, seja pelo descaso do poder público para com sua estrutura física. Assim, constata-se a existência de duas histórias (uma do museu e outra do acervo), que se entrelaçam, coexistindo em alguns períodos, mas que avançam sobre terrenos diferentes.

Embora a história do museu tenha sido contemplada neste trabalho, percebe-se que o foco central ficou sobre o acervo e suas políticas de aquisição. Esta, por consequência, mistura-se à história da nova capital – tanto pelo seu surgimento físico como também pelos ideais propostos por seus criadores, que visavam uma cidade moderna no centro do país. Daí, percebe-se a importância dos salões de arte que ocorreram em Brasília na década de 1960, considerados inovadores tanto por sua existência – em uma cidade que havia acabado de ser construída – e como por provocar polêmicas relativas a questões estéticas e políticas. É o que pode ser constatado no Salão de Arte Moderna de Brasília de 1967, que mereceu especial atenção não só por exibir o quadro “Exposição e Motivos da Violência”, de João Câmara Filho, posteriormente acrescentado ao

acervo do MAB, como também por colocar em prática a “perspectiva de Brasília”, conceito cunhado por Mário Pedrosa a partir de sua experiência nos salões da cidade.

A “perspectiva de Brasília”, então, fazia da nova capital um espaço geográfico aberto às múltiplas identidades existentes em todo o país. Essa ideia influenciaria a entrada de obras no MAB durante os anos seguintes. Foi o caso da doação da Fundação Bienal de São Paulo em 1975, que tinha como objetivo ceder 35 obras de arte emblemáticas à arte moderna e contemporânea brasileira para um museu brasiliense que deveria ser tão emblemático quanto as obras recebidas – assim, era garantido que o MAB teria representação no que se diz respeito a produções artísticas consagradas no meio. Foi também o caso do surgimento de salões de arte brasilienses voltado à produção regionalista, que enriqueceu a coleção de arte popular brasileira do MAB – assim, era garantido que o MAB teria representação no que se diz respeito a produções artísticas não consagradas pelo meio.

Em seguida, deu-se o surgimento do museu, em um edifício-sede que enfrentaria a benção e a maldição de estar na capital brasileira. Benção por existir em um ambiente em que a tradição passa a coexistir com a inovação, tornando-se alvo de interesse não só nacional bem como internacionalmente. Maldição por não estar dentro do circuito de artes, facilitando a possibilidade de seu abandono, visto que o poder público local, responsável pelo seu funcionamento, pouco fazia para sustentá-lo.

Porém, antes de seu fechamento o que se viu foram reais tentativas de tornar o museu uma instituição de referência: as políticas de aquisição de obras por meio de salões de arte, que haviam dado certo em décadas anteriores, foram mantidas e se tornaram ainda mais agressivas – com foco total na produção artística contemporânea consagrada no Brasil. As novas peças acrescentadas ao MAB durante a década de 1990 rivalizavam em importância com as cedidas pela Fundação Bienal de São Paulo em 1975, realçando a capacidade de o museu abarcar as novas práticas artísticas da atualidade, ao passo que também foram responsáveis por minar qualquer possibilidade de exibição e valoração das obras de arte popular que pertenciam ao acervo. Ao menos, enquanto o museu funcionou, houve doações de obras de arte popular que acabaram por

manter a coleção atualizada. Com o encerramento da instituição, a coleção de arte contemporânea até conseguiu manter-se aberta ao público geral por meio de exposições temporárias no MUN. Já a coleção de arte popular, nem isso: permanece guardada na reserva técnica, relegada ao esquecimento. Daí, retoma-se a função primordial deste trabalho, que é lutar contra este esquecimento.

Por fim, esta monografia revela a possibilidade de uma série de desdobramentos que tornaria o trabalho mais completo e eficiente na tentativa de compreender as coleções de arte popular e de arte contemporânea do MAB. A começar pelo fato de haver duas coleções com obras produzidas no mesmo período, cada uma com características próprias, mas que se dialogam em diferentes aspectos. Assim, continuar este texto por meio de uma análise em que se compara as estéticas abarcadas em cada uma dessas coleções poderia permitir novos olhares acerca daquilo que já se entende por arte contemporânea e por arte popular no Brasil. Há também outros caminhos interessantes para o debate levantado neste trabalho: avançar sobre a biografia dos artistas populares contemplados pelo museu e, se possível, entrevista-los para que traga à tona os salões regionalistas promovidos no DF entre os anos 1970 e 1980; aprofundar a pesquisa documental acerca do acervo do MAB por meio do Fundo da Fundação Cultural do Distrito Federal com o objetivo de localizar temporalmente e contextualmente as obras de arte adquiridas ao longo das décadas; nortear uma análise estética das obras do MAB pela “perspectiva de Brasília”, encontrando novos elementos característicos à produção artística da segunda metade do século 20. Entre essas, muitas outras ideias são possíveis diante da riqueza deste acervo brasileiro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo – da era do Museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Da abstração informal à perspectiva de Brasília: os salões do Distrito Federal nos anos 60**. In: MARTINS, Alice Fátima; COSTA, Luis Edegar; MONTEIRO, Rosana Horio. (Org.). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: ANPAP, 2005, 1ª ed., v. 1, p. 224-234.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Lucio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: GDF, 1991.

FERREIRA, Glória (Org.). **Crítica da Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FRASER, Vera. **Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional**. Fórum Permanente, 2012. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/brasilia>>. Acesso em: 23 de abril de 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Arte do povo**. Museu Casa do Pontal, 1976. Disponível em <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/artigos>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro: Século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. Tradução de Rebeca Scherer. São Paulo: Edusp, 1993.

LIMA, Ricardo Gomes. **Arte Popular**. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (ORG.). *Sobre a Arte Brasileira: Da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

LINS, Ariel Brasileiro. **Museu de Arte de Brasília: fragmentos de uma política de aquisição (1985 – 2007)**. Monografia (Graduação em Museologia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MADEIRA, Angélica. **A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-2008)**. Brasília: UnB, 2013.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otília (Org.). **Política das Artes: Textos Escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1995.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Identidade, Arte e Instituições: As Disputas nos Salões de Arte nos Anos 1960**. Revista Esboços, Florianópolis, v.18, n. 25, p.212-236, ago. 2011.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. **Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

## **CATÁLOGOS**

ARTE 21. **Obras Primas do Mab – Fragmentos a seu Imã**. Brasília: ARTE 21, 2003.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XIII Bienal de São Paulo – Sala Brasília**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. **A Visão Popular da Realidade – O Perfil do Colecionador**. Brasília: GDF, 1985.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. **Museu de Arte de Brasília**. Brasília: GDF, 1985.

FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL. **Prêmio Brasília de Artes Visuais 98**. Brasília: GDF, 1998.

MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. **Prêmio Brasília de Artes Plásticas – 1991 – XII Salão Nacional de Artes Plásticas**. Brasília: GDF, 1991.

MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA. **Salão de Artes Visuais**. Brasília: GDF, 2002.

MUSEU NACIONAL CONJUNTO CULTURAL DA REPÚBLICA. **Entreséculos**.  
Brasília: GDF, 2009.

## **PERIÓDICOS**

Altos prêmios no Salão de Arte de Brasília: Milhão. **Diário do Paraná**, Curitiba, 6 jul., 1965.

Agenda. **O Fluminense**, Rio de Janeiro, 24 jul., 1988.

Apoio à arte. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 26 mar., 1987, p.6.

Arte Brasileira. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 12 jun., 1986.

CARDOSO, Emily. Arrumando as tramas, os entremeios e as tranças da paisagem goiana e paraense. **Diário do Pará**, Belém, 17 dez., 1987.

FARIAS, Marcílio. O brasileiro ri da morte. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 26 mai., 1986.

Informe DF. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jul., 1993.

LANNES, Paulo. Monumento às traças. **Revista Veja Brasília**. Brasília, ano 47, nº25, p.30-31, jun. 2014.

MACIEL, Nahima. Universos Mesclados. **Correio Braziliense**, Brasília, 23 nov., 2008, p.8.

MARGUTTI, Mário. Armadilhas de resistência. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1 mar., 1990, p.26.

MARIA, Cleusa. 'Trem' de Carmela é premiado em Brasília. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 out., 1990.

MARINO, Alexandre. Brasília, capital da arte: Artistas de toda a América Latina realizam o seu primeiro festival. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 set., 1987.

MORAIS, Frederico. Como Julgar Uma Obra de Arte: O Porco de Leirner. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 jan., 1968, p.3.

NEVES, João Alves das. Pomar: diálogo entre a imagem e o quadro. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 3 jan., 1987, p.4.

Noticiário. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 8 ago., 1987.

PÁDUA, Samira. **Museu de Arte de Brasília começa a ser reformado**. Agência Brasília. 24 out., 2017. Disponível em: <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2017/10/24/museu-de-arte-de-brasilia-comeca-a-ser-reformado/>>. Acesso em 13 de junho de 2018.

Premiados do Salão Nacional serão exibidos no Ibac/Rio. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 17 fev., 1992, p.12.

Programa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 dez., 1992, p.13.

Programa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 dez., 1993, p.13.

OLIVEIRA, Roberta. Poetas do espaço e cor. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jun., 1997, p.8.

Registro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 nov., 1995, p.25.

SUKMAN, Hugo. Brasília abre fórum sobre artes visuais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 set., 1994, p.9.

STRECKER, Marion. Brasília terá dois museus e pouco acervo. **Diário do Pará**, Belém, 20 abr., 1989.

SYLOS, João de. Salão pode ser o trem na direção contrária. **Correio Braziliense**, Brasília, 28 ago., 1990, p.3.