


Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954)

Remember to not forget: Art and Politics in the Salão Preto e Branco (1954)

Shannon Botelho*

 0000-0003-3321-9415
shannonbotelho@cp2.g12.br

Resumo

O III Salão Nacional de Arte Moderna (Salão Preto e Branco, 1954) foi marcado pela força de seu ineditismo. Ao se contraporem ao programa varguista de sanções econômicas para a aquisição de matérias-primas, os artistas organizaram uma exposição inteiramente em preto e branco como forma de protesto. Este artigo busca resgatar os antecedentes deste Salão, destacar os enfrentamentos sociais e elucidar as permanências simbólicas logradas por ele para o sistema artístico no Brasil.

Palavras-chave

Salão Preto e Branco; Salões; Arte moderna; Arte e política

* Curador no Memorial Municipal Getúlio Vargas (RJ) e professor no Colégio Pedro II. Mestre em história e crítica de arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ com pesquisa o Salão Preto e Branco.

Abstract

The 3rd National Salon of Modern Art (Salão Preto e Branco, 1954) was marked by the strength of its originality. By opposing the Vargas's program of economic sanctions for the acquisition of raw materials, the artists organized an exhibition entirely in black and white as a form of protest. This article seeks to rescue the background of this exhibition, highlighting its social confrontations and elucidating the symbolic permanencies for the artistic system in Brazil.

PPGAV/EBA/UFRJ
Rio de Janeiro, Brasil
ISSN: 2448-3338
DOI: 10.37235/ae.n40.17

Keywords

Salão Preto e Branco; Arts sallon; Modern art; Art and politics

“Devemos voltar ao Salão; eis um dever sufocante”

Flávio de Aquino, 1951

Em dezembro de 1951, o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, promulgava a Lei 1.512, que instituiu a criação do Salão Nacional de Arte Moderna. O anseio de uma parte dos artistas por um espaço legitimado para a apresentação de ideias e poéticas modernas tornava-se realidade, enquanto o desgosto da outra parte aumentava em virtude das conquistas recentes no campo artístico e do grupo moderno. O Salão dos Modernos, como ficou pejorativamente conhecido, era instituído com a mesma organização e status do Salão Nacional de Belas Artes, conferindo aos ganhadores do certame os concorridos prêmios de viagem para o exterior e pelo país, além das medalhas e demais isenções.

Apesar da anunciada bonança, as disputas por espaço e pelo controle ideológico das ações – tanto em âmbito acadêmico, quanto nos espaços livres – foram ampliadas com a instalação de duas instâncias de premiação e de direcionamento para a produção artística¹. O conflito que havia ganhado um contorno mais complexo desde 1940, quando fora criada a divisão moderna do Salão Nacional de Belas Artes, transmutava-se em algo ainda maior, alcançando as esferas públicas e gerando acalorados debates entre críticos e jornalistas nos periódicos da época².

Ao mesmo tempo que era possibilitada a ampliação dos espaços de exposição e divulgação da arte moderna, o governo varguista, em atenção aos altos interesses nacionais e da indústria nascente, imputaria elevados ágios aos

¹ A partir da promulgação do Salão Nacional de Arte Moderna em 1951, foi extinta a Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes. Nesta nova realidade, configuraram-se duas esferas oficiais de premiação: uma para os acadêmicos e outra para os modernos. Com criação da I Bienal de São Paulo (1951), uma terceira esfera de premiação despontou no cenário, ampliando a concorrência, desta vez, para um nível internacional.

² Com a criação do Salão Nacional de Arte Moderna (1951) e da Bienal de São Paulo, travou-se uma disputa pelo protagonismo do discurso crítico, notadamente em relação às poéticas modernas. Flávio de Aquino (crítico do Diário de Notícias) e Quirino Campofiorito (O Jornal), travaram um acalorado debate em suas colunas semanais sobre as poéticas abstratas, durante os anos de 1950 e 1951. Os artistas, por sua vez, dividiam-se em grupos: uns punham-se em defesa das novas tendências, como Portinari e Di Cavalcanti, e outros, em rechaço a essas, como Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa e Lhotar Charoux.

materiais necessários para a produção artística e aos bens culturais. Em favor de um cenário industrial que começava a formar um lastro capaz de atender a certas necessidades da população brasileira³, a direção econômica do governo passou a considerar as revistas especializadas e os materiais artísticos como bens de alto consumo.

A razão dessas sanções era fruto de uma licença prévia que o governo havia dado aos industriais nos anos finais da década de 1940, com o desejo de aprimorar a indústria nacional e amplificar seu escopo de produção. O plano de verticalização da economia⁴ permitiu que os industriais acumulassem estoques de matéria-prima e equipamentos e que aumentassem as importações. Assim, o Brasil se abria, em primeiro momento, às importações para fins comerciais. O desenrolar desse processo culminou em uma forte crise econômica e cambial no início dos anos 50, pois a instabilidade causada pelo *superávit* das importações em detrimento das exportações desestabilizava por completo a balança comercial. Como estratégia para vencer a crise, os industriais sugeriram que o governo adotasse um controle rigoroso das importações dos produtos supérfluos, incentivasse a exportação, controlasse os pagamentos no exterior de *royalties* e patentes, além de incluí-los na formulação de tratados de comércio.

Atendendo aos anseios do grupo empresarial, a Carteira de Importação e Exportação do Banco do Brasil anunciou em 1951 a alteração das normas para a entrada de produtos industrializados como justificativa de proteção da indústria nacional. Os materiais para a produção artística, que, à época, eram quase integralmente fruto das importações, passaram a dividir os altos tributos com as bebidas destiladas, os esquís e os *Cadillacs* “rabo-de-peixe”, na quinta e última categorias de bens de alto consumo. Certamente, o governo não sacrificou somente os artistas que necessitavam de matéria-prima para suas produções, outras esferas sociais também foram prejudicadas pelas alterações tarifárias.

³ Apesar de a energia elétrica estar presente em numerosas cidades brasileiras na década de 1950, o país só começou a produzir fios elétricos a partir de 1952. Como o exemplo, o Brasil importava quase que integralmente os produtos industrializados que consumia.

⁴ O plano favoreceu um desenvolvimento industrial específico, ou seja, o Brasil passava a caminhar para uma ‘Industrialização Vertical’. Isto significava, para Getúlio Vargas e sua equipe de governo, uma atenção especial não só aos projetos de grande porte ligados principalmente ao petróleo, mas também, a energia elétrica e siderúrgica. Cf. (LEOPOLDI, 2002).

Da insatisfação dos artistas, frente às dificuldades em produzir seus trabalhos, somado a um desejo profundo de atualização da linguagem artística, nascia o projeto de executar um salão inteiramente em branco e preto como forma de protesto. Em virtude disto, os artistas liderados por Iberê Camargo, Milton Dacosta e Djanira publicaram a chamada política do III Salão Nacional de Arte Moderna.

Nós artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto. Esta atitude será veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e de escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista e contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional. (FERREIRA, 1985, pp. 06-07)⁵

A discussão que se estabelecia em torno do III Salão Nacional de Arte Moderna era eminentemente política e versava, notadamente, sobre a questão dos materiais. Diferentemente das duas edições anteriores, que buscaram exibir as poéticas modernas em desenvolvimento, ou ainda, fortalecer um meio de circulação das ideias ligadas à arte moderna na sociedade⁶, a terceira edição notabilizou-se por discutir uma preocupação premente para os artistas brasileiros, fossem eles ligados às novas correntes modernas ou à tradição acadêmica. Por essa razão, em postura controversa ao desenvolvimento das relações conflituosas entre os dois grupos artísticos ligados à abstração e à figuração, o Salão Preto

⁵ Texto sem autoria, original de 1954, transcrito por Glória Ferreira no catálogo da Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 1985. Cf. (FERREIRA, 1985).

⁶ As duas primeiras edições do Salão Nacional de Arte Moderna, em 1952 e 1953, dispunham em seu júri de seleção e premiação artistas como Santa Rosa e Clóvis Graciano e, como participantes, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall, Portinari, Djanira, Iberê Camargo, Milton Dacosta e Inimá de Paula (premiado na 1ª edição). Em texto publicado no Diário de Notícias, em 22 de março de 1953, Mario Barata refletiu sobre a importância da edição moderna do Salão, bem como a sua relevância cultural por congrega artistas modernos de diferentes regiões do país.

e Branco se estabeleceria como um lugar de armistício entre os artistas e de confronto às políticas econômicas do governo.

A busca por melhores condições de trabalho não era uma preocupação recente para os artistas. No ano de 1949, Portinari, ao ser questionado sobre a expansão das poéticas abstratas no Brasil, declarou que não se demoraria em tratar de algo “já velho” e que problemas reais e maiores o preocupavam, sendo o mais importante de todos o “das condições de vida dos artistas”, numa realidade em que raríssimos pintores ou escultores viviam “exclusivamente de sua arte” (UM DEBATE..., 1949). As mesmas razões que levaram Portinari a dizer que, no Brasil, a única liberdade de um artista era “morrer de fome” conferiram vigor à afirmação de Iberê Camargo, ao declarar no momento do Salão em 1954: “temos a maior bienal do mundo, o maior estádio do mundo. Como pode ser grande o povo cujos artistas não têm sequer material para trabalhar?” (UM SALÃO..., 1954).

Ao realizar o Salão Preto e Branco, os artistas instituíam uma nova faceta política para a arte brasileira, além do enfoque modernizador das poéticas visuais presentes, visto que, até meados da década de 1940, a dimensão politizada da ação artística se concentrava no realismo social da segunda geração modernista. Desta forma, a postura aguerrida dos presentes no Salão de 54 foi um passo corajoso para o que se entenderia como ação política no campo artístico contemporâneo. O primeiro movimento rumo a ações politizadas nos cenários artísticos posteriores assumiu um curioso contorno de oposição às esferas artísticas públicas, pois, ao se valerem de uma estrutura oficial, os artistas garantiam sua posição sem a possibilidade de que o governo interviesse anulando a exposição. Diante do caráter público legal, o Salão Nacional de Arte Moderna acontecia como uma determinação da lei federal, havendo para sua execução uma verba previamente determinada e reservada nos cofres públicos.

O Salão Preto e Branco se diferenciou ainda do célebre Salão Revolucionário (1931), dirigido por Lúcio Costa. A exposição dos anos trinta se configurou como tentativa radical de atualizar as linguagens artísticas em curso através de uma estrutura legitimada, que era o Salão Nacional de Belas Artes. Entretanto, a disputa travada naquele momento se limitou aos alcances do próprio sistema artístico e alimentou discussões no campo da crítica de arte e dos meios de comunicação. A edição de 1954, por sua vez, além de se constituir como uma esfera de atualização – vocação mesma dos salões modernos –, extrapolaria

os limites do campo artístico ao adotar um caráter político frente às sanções econômicas governamentais.

Por se tratar de um movimento inédito, o evento despertou curiosidade nos meios de imprensa, que cobriam massivamente o certame. A população que recebia as notícias do Salão Preto e Branco através dos periódicos tomava conhecimento das proposições políticas dos artistas em suas reivindicações e participava das discussões ao ver os trabalhos expostos, julgando-os a seu critério e os cotejando com os discursos críticos que circundavam os amplos aspectos do Salão. Embora os salões de arte tenham sido duramente questionados por artistas e críticos, a sua existência, ao menos até a década de 1950, impulsionava os meios artísticos onde se realizavam. Ainda que os critérios fossem contestáveis, assim como as premiações, as discussões travadas em torno dos salões figuram ainda hoje como objetos de estudo no campo da história da arte. Permaneceriam suspensas as questões inerentes aos salões, se não fossem fulcrais para o sistema de arte em seu momento? Importa que, sob a amplitude dos acontecimentos – de contextos econômicos a posicionamentos políticos –, o Salão Preto e Branco certamente catalisou os anseios da classe artística, enquanto parte da sociedade.

Fora do salão, o ano de 1954 culminaria com uma série de crises político-econômicas em todo país. O governo brasileiro via as tentativas de estabilização econômica sucessivamente frustradas pelas conjunturas nacionais e internacionais. A implementação da Comissão de Desenvolvimento Industrial, fruto de um aparelhamento Brasil-Estados Unidos em 1951, não rendia os frutos desejados, embora a parceria beneficiasse as empresas de capital estrangeiro por serem entendidas como de interesse primordial do Estado.

A CDI formulou um plano geral de industrialização (maio de 1952) no qual estabeleceu áreas prioritárias a serem atendidas pelo governo: energia (refino do petróleo, indústria de equipamentos para prospecção e refino, e material elétrico pesado), metalurgia (produção de ligas metálicas e seu processamento em bens de consumo e bens de produção), indústrias químicas (insumos industriais, adubos, fibras artificiais e matérias plásticas, produtos farmacêuticos, celulose e papel), indústria da borracha e indústria de alimentos. (LEOPOLDI, 1994, p.169)

Dada a ineficácia do projeto econômico, o governo abriu duas frentes imediatas: a primeira com os EUA⁷ – dos quais pretendia ganhar favorecimentos monetários e técnicos – e, a segunda, com a Europa – buscando créditos, assistência técnica e trocas comerciais.

O plano, que parecia ser uma solução para elevar a classificação do país nos *rankings* do mercado internacional, revelar-se-ia como um grande conflito político e econômico. Os embates se davam em torno do papel do capital estrangeiro tanto para o mercado interno quanto para o externo, uma vez que as transações representavam um risco para os investimentos. A crise, na economia e no campo artístico, foi novamente agravada pela mudança na aprovação da Lei do Câmbio Livre (Lei nº 1807 de 07/01/1953). A nova regulamentação manteve o sistema de licenciamento das operações de importação e exportação, o que implicava na transferência do ônus para o mercado livre de câmbio. Como aponta Leopoldi, “era intenção dessa medida atrair e fixar capital estrangeiro no país, pondo fim às incertezas e aos temores provocados pelos movimentos nacionalistas” (LEOPOLDI, 1994, p.191). Contudo, ainda que a medida procurasse solucionar o impasse causado pela instabilidade econômica, a FIESP (Federação de Indústrias do Estado de São Paulo) a avaliou negativamente, ao indicar falhas no objetivo de atrair investimentos, controlar a inflação e aumentar as exportações.

Amparados pelo prestígio financeiro, os representantes das indústrias nacionais organizaram a I Reunião Plenária da Indústria, onde recomendaram que o governo adotasse uma política comercial mais agressiva visando ao “aumento das exportações dos produtos manufaturados, a proteção cambial às importações de equipamentos e insumos industriais e a necessidade de controlar importações não-essenciais” (LEOPOLDI, 1994, p.191). O resultado do encontro, considerado prejudicial para a classe artística, foi encaminhado para o Congresso no ano seguinte.

⁷ Da relação com os Estados Unidos, nasce, no seio do BNDES, em 1952, a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos. O grupo foi criado para entender os gargalos que impediam o desenvolvimento industrial brasileiro e promover ações de superação de seus entraves. Segundo JUVENAL e MATTOS, todas as unidades nacionais produtoras de papel careciam de investimento. Cf. (JUVENAL, 2002)

A partir desse encontro os industriais ganharam acesso à formulação e à aplicação da política cambial, e tiveram o compromisso do governo acelerar a tarifa e impor taxas alfandegárias e produtos competitivos. O projeto de nova tarifa foi encaminhado ao Congresso em junho de 1954 (LEOPOLDI, 1994, p.192)

No campo artístico, a crise de ordem material que já havia se instaurado em 1951 alcançava proporções ainda maiores. Conforme as sanções do governo iam atarraxando a importação das tintas e demais materiais, formava-se gradualmente uma gênese política para o Salão de 1954. Os contra-argumentos do governo em favor das razões econômicas valiam-se da presença de indústrias nacionais produtoras de materiais artísticos. A empresa CORFIX, fundada em 1943 no Sul do país, buscava expandir suas ações lançando mão dos incentivos fiscais do governo, sem, contudo, oferecer aos artistas produtos com a qualidade demandada pela classe. Para eles, o principal problema das tintas nacionais era o processo de oxidação das cores, que resultava na mudança de coloração dos pigmentos após a aplicação na tela ou na mistura com outros matizes. Como declarou Glauco Rodrigues, “não existia na época, similar nacional para as tintas importadas” (RODRIGUES, 1985, p. 44).

Embora desde o século XIX existisse uma indústria papelreira nacional, os papéis para fins artísticos eram massivamente importados. A produção brasileira destinava-se quase integralmente para fins comerciais e burocráticos⁸. Mesmo para a gravura, que possuía melhores condições no acesso às tintas produzidas no Brasil pela *Loirelleux*, a obtenção de papéis também era dificultada. Os mais utilizados eram os *Canson*, integralmente importados. Semelhantemente à situação das tintas, a produção nacional de papel se via ameaçada pela presença dos equivalentes importados. Contudo, os fabricantes não produziam séries artísticas, pois não havia mercado que justificasse tal investimento. Como declarou Glauco Rodrigues,

teve uma discussão sobre papel para gravura. Era um dono de uma fábrica de papel dizendo: “Nós podemos fazer tão bom quanto, acontece que tem que parar a fábrica um ano para adaptar tudo e depois começar a fabricar. Mas aí a gente vai vender pra quem? São meia dúzia

de pessoas que compram isso, economicamente é impossível”. E qual é o prejuízo para o país importar um pouco desse material que já é bom e testado, e que é fundamental para a cultura brasileira? Faça um trabalho com uma tinta que não preste, daqui a pouco a memória nacional vai embora, vai desbotar tudo, os papeis vão se desmanchar. As tintas e os pigmentos não são bons (RODRIGUES, 1985, p. 44)

A situação dos materiais permaneceria complexa por décadas, logrando, ainda hoje, dificuldade aos artistas que deles necessitam para a produção de seus trabalhos⁹.

Inaugurado no dia 15 de maio de 1954, o Salão Preto e Branco se diferenciou dos demais por ter alcançado um nível de repercussão social muito mais amplo do que as edições anteriores. Um mês antes do *vernissage*, os jornais de grande circulação, como o Correio da Manhã, já realizavam as chamadas para inscrições e presença no salão do protesto.

Reunidos num movimento inédito no mundo, os artistas plásticos brasileiros participarão do III Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar no dia 15 de maio próximo, como veemente protesto contra o desinteresse dos poderes competentes em manter proibitiva a importação de tintas, material de gravura e de desenho. As inscrições para o próximo Salão oficial estão abertas no Museu Nacional de Belas Artes, devendo a entrega dos trabalhos ser efetuada no Ministério da Educação, até o dia 20 do mês corrente. (SALÃO..., 1954)

⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Celulose e Papel (BRACELPAL), no ano de 1952, produziram-se 262 mil toneladas de papéis. Dentre a produção, destacam-se os papéis de embalagem, que formam 48% de toda produção. Neste mesmo ano, o país importou 115 mil toneladas de papel: 101 mil toneladas de papel de imprensa e 99 mil de celulose, totalizando um gasto de divisas de U\$559 milhões.

⁹ As taxas cambiais e as políticas alfandegárias são, ainda hoje, um problema para a classe artística no país. Mesmo após a última revisão das alíquotas para materiais artísticos, realizada na década de 1980, os preços das tintas e demais insumos continuaram elevados. Em pesquisa virtual realizada no dia 05 de agosto de 2020, na loja Casa do Artista, constatou-se que um tubo de tinta óleo Branco Titânio de 20 mL da marca Corfix custa R\$ 9,10, enquanto a tinta Branco Titânio de 15mL da marca Winsor & Newton pode custar R\$ 97,15, aproximadamente 11 vezes o valor da tinta nacional.

No *Diário de Notícias*, em 1º de maio de 1954, o crítico Mário Barata apontou:

Já se pode falar em meio êxito da iniciativa do Salão Moderno em Preto e Branco, a inaugurar-se no próximo dia 15. Essa metade de sucesso corresponde à parte que cabia aos artistas e foi integral, surpreendente mesmo. Numerosas telas, muitas delas muito bem trabalhadas, revelam a unidade e a dignidade de uma categoria profissional que sobrevive, no Brasil, só de teimosa que é... Falta agora a outra metade: a parte dos poderes públicos. (BARATA, 1954, p.5)

O Salão, que havia surgido do desejo de artistas de firmar oposição ao governo, ganhou uma dimensão maior do que esperavam. Dentre os presentes, figuraram Portinari, Burle Marx, Eduardo Sued, Georgina de Albuquerque, Lygia Pape, Abraham Palatnik, Aloisio Carvão, Ubi Bava, Lygia Clark, Antônio Bandeira, Sigaud, Maria Leontina, Volpi, Sanson Flexor, Caribé e tantos outros. A mostra exibiu 323 trabalhos, 120 a mais do que a edição anterior. Géza Heller, Milton Dacosta e Djanira – cujas trajetórias e interesses artísticos eram distintos – compuseram o júri de seleção e premiação, o que conferiu ao evento um resultado heterogêneo e diverso, a partir de trabalhos ligados pela proposta de adequação ao protesto¹⁰.

A querela entre figurativos e abstracionistas, que se prolongava desde a década anterior, marcou presença de modo menos combativo no Salão. Após um levantamento minucioso das obras presentes, foram localizados 59 trabalhos – dentre as coleções particulares e o acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Do total de obras, 29 peças poderiam ser classificadas como figurativas e 21 como abstratas. Embora o número de trabalhos figurativos fosse maior, não se pode afirmar que a tendência tenha sido hegemônica, visto que, dentre as figurações, estavam explícitas as estilizações e geometrizações que situavam

¹⁰ Dentre as obras expostas no Salão de 54, destacam-se as premiações de Aldo Bonadei (Composição, 1953. MNBA), Sérgio Camargo (Forma Abstrata, 1954. MNBA), Sansão Castello Branco (Série de Colagens: Preto e Branco, 1954. MNBA) e demais participações, a exemplo de Fayga Ostrower (Composição com luz, 1953. MNBA), Portinari (Menino com arapuca, 1945. Museu de Belas Artes de Buenos Aires), Ione Saldanha (Paisagem, 1954. Col. Artista), Glauco Rodrigues (Oswaldo, 1954. Col. Artista) e Lygia Clark (Planos e Superfícies Modulado. nº 6. Série B. 1954. Col. Luiz Buarque de Hollanda).

essas produções como istmos entre os polos. Sobre a questão, Djanira afirmou em entrevista: “A rigor não venceu, dentro da mostra, nenhuma tendência artística. Abstratos e figurativos dividiam entre si as honras da premiação” (MOTTA E SILVA, 1954, p. 22).

A despeito do reconhecimento do Salão de 54 como um lugar de pluralidade e politicamente estruturado para conferir voz aos artistas no âmbito de uma “antiga luta pela dignidade e pelo progresso das artes no país” (BARATA, 1954, p. 5), Paulo Herkenhoff levantou questionamentos quanto ao seu nível de referência para os artistas do grupo neoconcreto e para aqueles de tendência construtiva.

Salão PB em 1954. Num país que superava o modernismo e desenvolvia as primeiras experiências abstratas... O que o Salão Preto e Branco poderá ter indicado à experiência construtiva? Há numa outra dimensão as superfícies moduladas de Lygia Clark, as xilogravuras de Lygia Pape, os álbuns de Madri de Ivan Serpa, alguns metaesquemas de Hélio Oiticica, ou o poema de Ferreira Gullar. (HERKENHOFF, 1985, p. 09)

Certamente, o desafio de produzir uma obra lançando mão apenas do preto e branco estimulou o desenvolvimento de poéticas pessoais, como apontou Abelardo Zaluar, um dos participantes da exposição. Para ele, foi curioso perceber o esforço dos artistas ao tentar traduzir a pintura produzida normalmente a cores, em preto e branco. “Se isso não ocasionou novas linguagens ou modificou a obra dos artistas nos anos posteriores, pelo menos foi um momento de reflexão interessante” (ZALUAR, 1985, p.33).

Quatorze anos depois da emblemática edição, ao experimentar o amargor da ditadura civil-militar, Hélio Oiticica sentenciou: “da adversidade vivemos!”¹¹. Apesar de revelar o amadurecimento dos grupos artísticos e de ter acenado para uma alteração no curso das manifestações políticas da classe – da passividade para um posicionamento político ativo e corajoso –, o vigor de 54 fora duramente abatido pela violência e pela censura instituídas nos anos seguintes. As associações

¹¹ Hélio Oiticica, embora não tenha participado do Salão, pode acompanhar as discussões do Salão Preto e Branco através do ateliê de Ivan Serpa.

derivadas do Salão foram sucessivamente extintas ou reprimidas pelo regime militar. Contudo, apesar da dureza, ainda despontariam lastros vigorosos daquela época, como os painéis cobertos de Antônio Manuel, as cédulas de Cildo Meireles, os classificados de Paulo Bruscky, o porco empalhado de Nelson Leirner e os bueiros de Wanda Pimentel. A resistência manifestada por obras como essas, expostas nos Salões ao longo dos chamados “anos de chumbo”, revela que o legado político do engajamento da geração de 1954 lograria simbolicamente ao futuro a coragem da contraposição e o enfrentamento das realidades impostas à classe artística e à sociedade.

Referências

- BARATA, Mário. Vida difícil para os artistas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, Suplemento Literário, 01 maio 1954, p. 5. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/32078. Acesso em: 21 fev. 2020.
- BOTELHO, Shannon. Salão Preto e Branco: o III Salão Nacional de Arte Moderna como espaço de reivindicação e experimentação artística. **Anais do 26º Encontro da Anpap**, Campinas, Pontifícia Universidade Católica de Campinas/Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, p. 2234-2247, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S05/26encontro_BOTELHO_Shannon.pdf. Acesso em: 06 ago. 2020.
- COCCHIARALLE, Fernando e GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva: EDUSP, 1989.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: c/ Arte, 1998.
- FERREIRA, Glória. **Brasil: figuração x abstração no final dos anos 40**. São Paulo: IAC, 2013.
- HERKENHOFF, Paulo. O Salão Preto e Branco. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A Arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE;INAP, 1985.
- LE BLANC, Aleca. The Agency of artists at the Salão Preto e Branco. In: BULHÕES, Maria Amélia; RIBEIRO, Marília Andrés; FRONER, Yacy-Ara; Souza, Luiz Antônio Cruz (org.). **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica** (Jornada ABCA). Belo Horizonte: Editora ABCA, 2018.
- LEOPOLDI, M^a Antonieta P. **História econômica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEOPOLDI, M^a. Antonieta. O difícil caminho do meio: estado, burguesia e industrialização no segundo governo Vargas (1951-1954). In: GOMES, Ângela Castro. (org.). **Vargas e a crise dos anos 50**. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.

LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MOTTA E SILVA, Djanira. Entrevista. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

RODRIGUES, Glaucio. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INAP, 1985.

SALÃO OFICIAL em Branco e Preto. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1954, 1^o Caderno, p.11. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/35590. Acesso em: 21 fev. 2020.

SÃO PAULO, Elizabeth Maria de; KALACHE FILHO, Jorge. **Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social 50 anos: histórias setoriais**. Rio de Janeiro: Dbá, 2002. Disponível em: <http://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/12975>. Acesso em: 19 fev. 2020.

UM DEBATE oportuno sobre as artes plásticas. Abstracionismo uma coisa já velha. **Folha da Noite**, São Paulo, 04 dez. 1949, p.02.

UM SALÃO Oficial. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de maio de 1954, 1^o Caderno, p.8. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/36441. Acesso em: 20 fev. 2020.

VIVAS, Rodrigo. **Por uma história da Arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

ZALUAR, Abelardo. Depoimento. In: FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo. **A Arte e seus materiais; Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954**. Rio de Janeiro: FUNARTE; INAP, 1985.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

BOTELHO, Shannon. Lembrar para não esquecer: Arte e Política no Salão Preto e Branco (1954). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 247-259, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.17>. Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>