



FORMAS DE CIRCULAÇÃO: EDIARTE, MERCADO EDITORIAL E A ARTE MODERNA

André Camargo Thomé Maya Monteiro
andremayamonteiro@gmail.com
Universidade de Brasília

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
dionisio@unb.br
Universidade de Brasília

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente trabalho trata dos álbuns lançados pela Ediarte, editora nascida e extinta na década de 1960, que se dedicou exclusivamente às artes visuais, mais especificamente, à arte moderna brasileira. As escolhas editoriais revelam um pouco da então dinâmica de circulação da arte no referido período. Como veremos, a análise dos artistas contemplados, das obras reproduzidas e dos textos críticos, lançam, para além da subjetividade dos editores, luz sob alguns pontos da historiografia da arte moderna no Brasil.

Palavras-chave: arte moderna brasileira, acervos, circulação, mercado editorial.


Abstract

The present work deals with the albums released by Ediarte, publishing house born and extinguished in the 1960s, devoted exclusively to visual arts, more specifically, to the Brazilian modern art. The editorial choices reveal a bit of the dynamic of the art circulation in that period. Therefore, the analysis of the selected artists, the works reproduced and the critical texts, intend to shed light over some points of the historiography of modern art in Brazil, beyond the subjectivity of editors.

Keywords: Brazilian modern art, collections, circulation, publishing market.

A biografia de alguns artistas plásticos brasileiros é recorrentemente explorada dentro da dinâmica entre a criação e o engajamento político. Todavia, raramente o engajamento é tomado numa dimensão que favorece a própria arte, preterida pela participação social e política. Carlos Scliar é excelente exemplo de artista cuja militância estava atrelada a defesa das artes visuais e seu fortalecimento político. Devotado não apenas à criação artística, mas engajado em ensiná-la e divulgá-la. Uma devoção política que tornou sua presença na arte brasileira tão necessária por sua obra quanto por sua participação na construção de espaços pedagógicos e de circulação e comercialização da arte brasileira.

É nesta última perspectiva que tomamos a biografia de Scliar. Junto com Gilberto Chateaubriand e José Paulo Moreira Fonseca, e com colaborações de Michel Loeb e Carlos Nicolaievski, o artista fundou a Ediarte em 1962. A editora tinha um objetivo preciso: divulgar e fazer circular a obra de artistas brasileiros oriundos do vocabulário modernista. Isso é claro no ambiente comercial hostil



dos anos de 1960, onde o mercado editorial voltado às artes visuais era restrito e quase sempre assunto de colecionadores especialistas.

A primeira publicação foi voltada à obra de Scliar, o que demonstra que o empreendimento era, sobretudo, uma resposta ao carente mercado de circulação de arte, com a presença de uma rede museal restrita e um mercado editorial circunscrito ao eixo Rio-São Paulo. A autopromoção era uma escolha evidente, pois, além de renomado artista, Scliar era um profissional do mercado editorial. Foi ilustrador nos anos de 1930 da Revista do Globo, em Porto Alegre. Na década seguinte, dirige o segmento “Revista de Arte” da revista *Leitura* e colabora como ilustrador na revista francesa *Cahiers d’Arts e Les Letres Françaises*. No entanto, o mais importante está em seu vínculo como ilustrador e editor de obras como *As águas têm memória* de Clóvis Assumpção (1942), *Almas Penadas* de Pedro Wayne (1943), *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes (1956), para citar os exemplos renomados. Edita e ilustra, ainda, Jorge Amado no exterior: na França, *Les Chemins de La Faim* (1949), em Israel, *Sarke Haraav* (1953), além de sua própria obra como o primeiro álbum de litografias denominado *Fábulas*, vinte anos antes da abertura da Ediarte, e o álbum *5 Gravuras Originais em Camafeus*, considerada uma edição luxuosa para 1956 (Museu Histórico do Ingá, 1977). Ou seja, o ex-diretor de arte da revista *Senhor* não era um amador na área; conhecia o mercado editorial e estava empenhado em fazer circular sua própria obra e a de outros artistas, por meio de parcerias importantes. A questão era: que arte publicar no formato de álbuns? Que obras mostrar e como fazê-las?

Di Cavalcanti

No ano seguinte à criação da editora, era a vez de publicar pranchas com a obra de Di Cavalcanti. O livro trazia um texto de Sérgio Milliet e onze reproduções coloridas no tamanho de 47,5 cm x 32,5 cm. Pode parecer banal uma publicação neste formato, depois do amadurecimento da indústria editorial brasileira nos anos de 1980, mas em 1963 a dificuldade de importação de papel de qualidade, maquinário eficaz e ausência de profissionais habituados na “manipulação” foto-mecânica das reproduções, transformava a tarefa de oferecer pranchas coloridas desta dimensão, em escala industrial, num trabalho árduo e raro para o momento.

Para escrever sobre Di Cavalcanti, a editora convidou um dos mais importantes divulgadores do modernismo brasileiro. Milliet era responsável, entre outras coisas, por uma revisão da pintura moderna no Brasil, em seu livro *Marginalidade da Pintura Moderna* (1942).

As obras selecionadas de Di Cavalcanti eram oriundas de coleções privadas. Predominaram na seleção de suas telas a produção recente dos anos de 1950 e 1960. Das obras dos anos 1920, destaca-se *Mulher com taça*, pequeno óleo de c.1926, da coleção de Gilberto Bandeira de Mello, onde podemos ver uma das personagens arquetípicas de sua carreira: uma mulher com olhar melancólico, sentada à mesa de maneira despreocupada diante de sua taça, num “vago timbre da ‘École de Paris’”¹. Ao fundo, um casario que Milliet esclarece: “A paisagem nunca passou de um cenário para suas personagens” (EDIARTE, 1963).




Mulata em rua vermelha, óleo sobre tela, 1960, 81x100cm, coleção de Antônio Vicente Salgado

Na outra ponta cronológica temos uma mulata (*Mulata em rua vermelha*, óleo sobre tela de 1960) com as mesmas feições melancólicas, e ao fundo um casario representado por diferentes tons de vermelho. As duas obras iconizam seus personagens por meio de uma perspectiva enviesada e da centralidade da obra, típicas de sua trajetória artística. Todavia, o particular comentário no verso da tela de 1960 mostra-nos como a pintura do artista não conseguia subtrair o legado das “mulatas sensuais”:

O valor pictórico de mulatas como a que povoa o quadro em análise alça o assunto da órbita *pitoresca* (e superficial portanto) para de uma arte mais densa. Nesse campo a pintura de Di Cavalcanti aproxima-se de Gauguin, que foi outro homem capaz de fixar a beleza efetiva das raças tropicais.²

1 Texto não assinado no verso da reprodução (EDIARTE, 1963, prancha nº2).

2 *Idem*, prancha nº7. Não nos esqueçamos do peso que tais personagens adquiriram na fortuna crítica sobre o artista e na sua, posterior, análise: “[Di] Abandonou os tons velados de outono e crepúsculo, para se servir de todas as vibrações luminosas da arraiada e da possível primavera. Principalmente com sua admirável série de mulatas (...). Não confundiu o Brasil com paisagem; e em vez de Pão de Açúcar nos dá sambas, em vez de coqueiros, mulatas, pretos e carnavais. Analista do Rio de Janeiro noturno, satirizador odioso e pragmatista das nossas taras sociais, amoroso cantador de nossas festinhas, mulatista-mor da pintura, este é o Di Cavalcanti de agora.” (ANDRADE, 1932). Saindo do universo das definições de sexo, ela se torna gênero em dois sentidos: a mulatice é um gênero de ser, consagrado por Di Cavalcanti ou Sargentelli, entre outros, algo assim como o equivalente a um gênero literário...” (CORREIA, 1996,p.48).



Igualmente típicas são as obras dos anos 1950, cujo jogo cromático se acentua em fortes contrastes entre linhas, massas e planos, conferindo às telas, em muitos momentos, uma monumentalidade perspectiva que Di soube aplicar aos seus painéis públicos.

Ainda estão presentes duas faturas características da obra do pintor no pós II Guerra Mundial: as naturezas mortas com forte sotaque cubista (como *Natureza morta*, óleo de 1961), que atingiam tons quase metafísicos, emancipando os objetos numa atmosfera próxima daquela conferida pela obra de De Chirico, nos anos de 1920; e os nus de evidente inspiração clássica e contornos estilizados. A exceção de todo o conjunto é uma pequena obra de 1964, intitulada *Paisagem urbana*, cuja sobreposição de formas apresenta um centro urbano, conferindo-lhe o estatuto de modernidade pouco evidente na temática do artista preocupado com tipos, formas, cores e cenas populares.

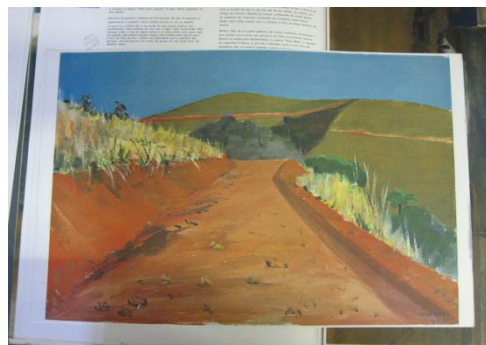
O texto de Milliet que acompanha as reproduções é de uma veemência crítica sem par nas publicações da editora. “Brasileiro, talvez o mais brasileiro de nossos pintores, jamais, entretanto, Di Cavalcanti descambou para um regionalismo estreito” (*idem*). Para o crítico, embora rica e tecnicamente louvável, a obra do pintor deixou-se levar pela necessidade de uma empatia sentimental. Milliet já estava atento à armadilha em que as obras de Di haviam sucumbido, ao nos oferecer um breve retrato crítico e histórico do modernista brasileiro, onde o artista é lembrado por ter acentuando a “moleza das linhas curvas das mulatas” (*ibidem*).

José Pancetti

Em 1965, a Editora levava ao mercado a obra de José Pancetti. O formato era o mesmo. O crítico convocado, desta vez, era o colecionador e ensaísta pernambucano Odorico Tavares. As obras selecionadas de José Pancetti eram majoritariamente provenientes de coleções privadas, visto que, poucos anos depois de sua morte (1958), o sistema museal ainda não havia assimilado sua produção, a contento.

As obras escolhidas pelos editores privilegiaram as marinhas, em detrimento das paisagens campestres e dos autorretratos, e notamos ainda que não há nenhuma natureza morta, tema tão caro ao artista. Em semelhante peso, as reproduções apresentam tanto as paisagens do interior de São Paulo quanto uma das marcas cruciais do artista marinho: o mar.

As obras, em particular, são do período pós núcleo Bernardelli, de 1945 a 1956. A obra mais antiga era o autorretrato datado de 1941, cuja palheta econômica, traços de forte acento estilizado e campos cromáticos delimitados e neutros, indicam, ainda, um artista autodidata.




Campos de Jordão, 1949, óleo sobre tela, 31x43cm.

Da fase das paisagens de Campos de Jordão, há um expressivo e pequeno óleo de 1949 chamado *Campos de Jordão*, da coleção de Maluh de Ouro Preto, onde Pancetti representa uma estrada de terra no mesmo sistema de massas e pinceladas compactas que utiliza para as paisagens marinhas: “O mar não necessita estar na tela para estar na paisagem. Está, certamente, no marinheiro, na alma de quem vê a terra com os olhos ainda cheios dele”³. O que há de distinto, nessa paisagem, é sua perspectiva enviesada e uma toponímia com fortes traços do fauvismo tardio. Outra paisagem que se destaca é a obra de 1945, óleo sobre tela, chamada *3 manhã*, da coleção de Jayme Bastian Pinto. O corte fotográfico de uma praça da cidade de São João del Rey aproxima Pancetti de uma tradição construtiva que só seria predominante no Brasil uma década depois.

Das paisagens marinhas, há um exemplar de sua famosa série das lavadeiras do Abaeté, de 1951, cuja composição está constituída de massas cromáticas compactas, num jogo que funde as figuras humanas das lavadeiras à própria paisagem, característica que marcou parte considerável de sua obra e que rendeu acesso privilegiado ao mercado de arte desde o final dos anos de 1940.

O texto de Tavares é mais intimista que aquele que Milliet dedicou a Di Cavalcanti. O colecionador nordestino preocupou-se com a dimensão biográfica do pintor marinheiro e deu especial destaque à relação de proximidade entre ele e o artista. Tavares salienta os últimos dias de vida de Pancetti, apresentando trechos de seu diário de novembro de 1957: “Não há o que pensar: o destino já está traçado. Os dias se passam e o esgotamento é completo. Certa manhã, levanta-se, vai ao espelho *só para ter o retrato fiel e vivo de uma caveira humana*” (apud EDIARTE, 1965). A personalidade de Pancetti é, portanto, apresentada num breve jogo biográfico teleológico.

3 Texto não assinado no verso da reprodução (EDIARTE, 1965, prancha nº7). Todos os textos desta publicação estavam traduzidos para o inglês e o francês, conferindo à publicação distinção e uma pretensa circulação internacional. Este breve detalhe mostra o grau de profissionalização da Editora e as ambições diante de um possível mercado de arte estrangeiro, já conhecido de Scliar.

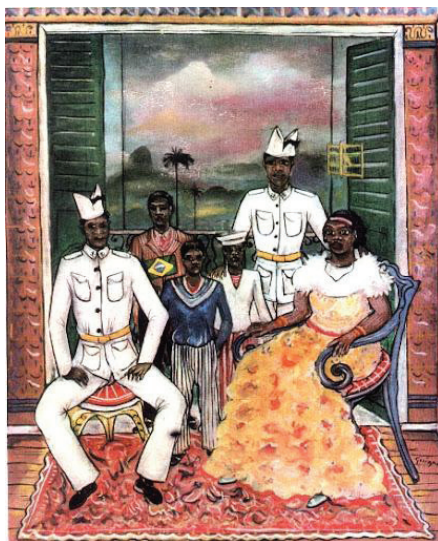


Neste jogo estão presentes os três aspectos clássicos da biografia moderna: o nascimento em Campinas, sua relação íntima e apaixonada pelo mar e sua dedicação ao trabalho até os últimos momentos de sua morte⁴. Lembremos que Odorico Tavares, já nos anos 1960, era um importante crítico do modernismo tardio na Bahia. A importância de sua coleção só terá paralelo, no nordeste, às coleções de Abelardo Rodrigues e Lina Bo Bardi. Para a editora, chamá-lo como testemunha crítica da obra de Pancetti é evidenciar o momento em que o artista dedicou-se à pintura do litoral baiano. Nesse tocante, podemos especular que a publicação da Ediarte pode não ter sido uma das primeiras a construir uma reputação que, anos depois, tornará as obras deste período, na Bahia, as mais valorizadas e reproduzidas do vasto repertório de Pancetti, mas ter sido um dos primeiros instrumentos de divulgação de tal reputação.

Guignard e a elite modernista

Rodrigo Mello Franco de Andrade e Clarival do Prado Valladares foram a dupla de críticos convidada em 1967 para o álbum dedicado a Alberto da Veiga Guignard. As treze pranchas apresentam um panorama mais completo e exato da trajetória do artista. Ao selecionar suas principais faturas e seus diferentes momentos estilísticos, entre o início dos anos 1930 e final dos anos 1950, a publicação apresenta obras religiosas, como *São Sebastião* (1961), naturezas mortas, como *Vaso de Flores* (1932), paisagens oníricas, como *Noite de São João* (1961), retratos alegóricos, como *Marília de Dirceu* (1946), pintura histórica, como *Execução de Tiradentes* (1960), retratos de conjunto, como *A Família do Fuzileiro Naval* (1935), autorretratos, como a pequena tela de 1953, retratos com acento naturalista, como *Retrato de Pedrinho* (sem data), paisagens realistas, como *Parque Municipal de Belo Horizonte* (1947), casamento e cenas populares, como *Casamento na Roça* (1960).

4 O relato de Tavares estava crivado pelo elementos que constituem o famoso mote biográfico próprio da *bios*: “Segundo Marc Fumaroli, cumpre distinguir duas grandes fases da biografia. Da Antiguidade ao século XVII, seria a época do registro das *Vidas*, impondo-se depois, quando da ruptura moderna, a biografia. O que mudou, no fundo, foi o método de escolha dos grandes homens, dos sujeitos e das biografias. Hoje, o entusiasmo por entusiasmo por estas últimas põe de parte as *Vidas*: ‘A palavra *Vidas* cheira a velharia, é um parente pobre condenado ao asilo e ao hospital. Desde o entreguerras desapareceu das vitrines das livrarias e das capas dos livros’. O primeiro período associado às *Vidas* toma por unidade de medida o *bios*, ou seja, o ciclo vital completo que vai do nascimento à morte. Parecem contemplar qualquer um, mas a filtragem é severa para quem pretende alcançar a imortalidade.” (DOSSE, 2009, p.12).




A família do fuzileiro naval, óleo sobre tela, 1935, 47x57cm,
coleção Casa Mário de Andrade.

No álbum de Guignard, temos duas exceções na dinâmica de concessão de direitos para publicação: duas obras de coleções públicas. *Auto-retrato*, de 1953 (MAM-Rio) e *a Família do fuzileiro naval*, de 1935 (coleção Casa Mário de Andrade - SP). Esta última, uma obra-prima de Guignard, oferece-nos o modo como Valladares interpreta as demais obras:

Numa composição cenográfica de atitudes convencionais, como se fôra retrato para um álbum de família, Guignard atinge, em surdina, um dos pontos mais altos da pintura brasileira. Para o primeiro plano, utiliza esquema bi-dimensional numa aparência de desenho ingênuo, primário. Entretanto isto corresponde apenas a um recurso de aproximação subjetiva aos personagens, dando-lhes uma atmosfera de naturalidade. Aproveitando a janela aberta, constrói um fundo paisagístico com perspectivismo.⁵

As notas explicativas de Clarival do Prado Valladares impressas no verso de cada prancha são as primeiras assinadas e revelam um cuidado com o vocabulário formal das obras. Ao contrário das notas encontradas nas pranchas dos álbuns de Di e Pancetti, aquelas escritas por Valladares sobre as pinturas de Guignard estabelecem uma relação de conjunto pelo sentido comparativo das obras selecionadas para o álbum. Ele estabelece um elo entre elas, criando diálogo entre as obras, num esforço real para criar nexos na seleção. Nesse sentido, as pranchas de Guignard tornam-se menos independentes umas das outras. Separá-las coloca em colapso a unicidade discursiva criada pelo crítico.

5 Texto assinado no verso da reprodução (EDIARTE, 1967, prancha nº2).



A situação fica mais explícita quando lemos o texto de Andrade ⁶. É o mais longo dos apresentados pela editora. Num tom de crônica, Andrade se apoia sobre os textos de Valladares, esboçando menos uma trajetória biográfica que uma abordagem crítica das obras, vinculando o entendimento do texto à leitura das notas.


Antes de publicar o álbum de Guignard, a Ediarte lançou *Panorama da Pintura Moderna Brasileira* com onze pranchas e texto do renomado crítico Antonio Bento. A indicação no lançamento é que o projeto teria ao menos dois volumes, mas apenas um único volume foi lançado em 1966 com a ambição de apresentar os mestres cruciais do período de 1913 a 1939; foram escolhidos Lasar Segall (capa), Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila, Guignard, Ismael Nery, Antônio Gomide, Portinari, Cícero Dias, Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho e Aldo Bonadei.

Esta publicação apresentava, predominantemente, peças da coleção da Casa Mário de Andrade e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), além de poucas contribuições de coleções privadas. O álbum mostra-nos uma coleção de obras irregulares, provavelmente por ter privilegiado, ou por conveniência, ou por desejo, coleções paulistas. Este aspecto pode ser observado na estranha escolha de um óleo sobre tela chamado *Modelo e Pintor*, de 1937, de Aldo Bonadei. A pintura não exemplifica nem dimensiona a importância do artista pertencente ao grupo Santa Helena. Um argumento contrário a esta avaliação se dá pelo fato de que a coletânea almejava apresentar obras produzidas até 1939, o que poderia explicar a escolha das obras de Volpi, Bonadei e Gomide, incipientes e pouco representativas de suas carreiras. Todavia, isso não explica o fato de que Flávio de Carvalho está subdimensionado, por seu óleo sobre tela denominado *Nú amarelo deitado*, de 1932, pertencente ao MASP. No verso da questão, a escolha do *Homem Amarelo*, de Anita Malfatti, de c. 1917 e de *Família na Paisagem*, de Cícero Dias, são exemplos notáveis da carreira de ambos.

No texto de Antônio Bento, representado no *Panorama*, encontramos, como de costume na época, a história do modernismo brasileiro organizada ao redor da Semana de Arte Moderna de 1922⁷. Nesse tocante, ainda lembra dois fatos que precederam a semana: a primeira exposição de Lasar Segall na capital paulista, em 1913, e a polêmica exposição de Anita Malfatti, em 1917. Para fugir da predominância paulista na representação do modernismo, o crítico

6 Andrade está presente na publicação como colecionador, proprietário do mural *Marília de Dirceu*, de 116 x 172cm, localizado em Ouro Preto. (EDIARTE, 1967, prancha nº6).

7 O modernismo brasileiro encontrava-se delineado pelo fenômeno que nos acostumamos a chamar de “retorno à ordem”. Tanto a refutação do primado da semana paulista quanto seu valor estético, enquanto ruptura, têm como objeto de crítica o “semanismo”, termo empregado Paulo Herkenhoff – uma valorização do evento sem reflexões estéticas e históricas que a acompanhassem (HERKENHOFF, 2002: p.30-44). Há pelo menos duas décadas A *Semana de 1922* não é mais unanimidade quanto a seu poder modernizador (FABRIS, 2007, p.86).




e historiador da arte confere a Di Cavalcanti um papel de destaque, entre eles, a responsabilidade de ter iniciado, em 1925, o modernismo no Rio de Janeiro. Afirmação que, por si só, nos é hoje demasiadamente polêmica.

O texto de Bento ainda lembra da importância de Vicente do Rego Monteiro, que não possui obra reproduzida no álbum. Monteiro aparece como um representante da Escola de Paris, mas que, ao lado de Cícero Dias, constrói um particular momento do modernismo brasileiro, fora do eixo Rio-São Paulo, em Recife. A ausência de uma obra sua deve estar mais ligada às coleções acessadas em São Paulo, pela editora, do que necessariamente a sua real importância para o modernismo. Bento ainda comentará as principais influências dos artistas elencados, ocupando-se de uma cronologia do movimento onde numa ponta temos Segall e Anitta e na outra temos Bonadei e Gomide. Particular, e, provavelmente, não casual, é o fato de que Bento diminui o papel da literatura na construção do modernismo plástico brasileiro, dando às letras um lugar secundário em sua breve narrativa. Há de se ressaltar que Portinari recebeu do autor o título de mais importante criador do século XX. Essa honraria não deixa de ser casual, visto que, em 1966, as artes visuais brasileiras estavam vivendo uma rápida transformação com a ampliação da produção abstrata, da introdução das novas figurações e das primeiras experiências neovanguardistas na esteira da exposição *Opinião 1965* (COUTO, 2004).

Panorama ampliava bem as ambições iniciais da Ediarte. Se num primeiro momento a editora está disposta a divulgar artistas renomados, com este número a editora passava a influir numa revisão crítica e num modelo narrativo e historiográfico sobre a arte moderna. Independente das ambições propostas o livro de *Guignard* foi o último. Uma relevante implicação da editora foi expor o sistema de visibilidade das obras. A maioria das reproduções eram oriundas de coleções privadas, cujo acesso é sempre demasiadamente incerto. No final do texto, o então diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional explicita uma questão importante para o que discutimos neste trabalho:

O interessado que procurar nos museus nacionais coleções representativas dos mestres da pintura e da escultura modernas do Brasil ficará decepcionado. Nem de Segall, nem de Portinari, nem de Pancetti, nem de Brecheret, nem de Guignard (para mencionar somente alguns dos já desaparecidos) nosso museus possuem seleção de obras correspondentes à importância de tais artistas. Apenas o Museu de Arte de São Paulo talvez constitua uma exceção ainda assim limitada a poucos daqueles mestres. A falta é tanto mais grave quanto não pode mais ser reparada. Para supri-la não só o custo das aquisições ficou fora do alcance das instituições, como também os atuais possuidores das obras desejáveis só têm motivos para querer retê-las. Ainda que por circunstâncias imprevisivelmente favoráveis, um dos museus fosse



provido de recursos financeiros extraordinários, não conseguiria reunir o acervo pretendido. Aquilo que lhes teria sido fácil, com dispêndio relativamente modesto, há bem pouco tempo, os agentes do poder público responsáveis e os dirigentes das instituições de arte privadas perderam a ocasião de realizar.

O que estava em jogo era a precariedade do processo de circulação das obras. A ausência de acervos sistematizados públicos e privados era um problema para o mercado editorial. Menos pela dinâmica de acesso à obra de arte e sua reprodução que pela inexistência de políticas de formação de públicos. E sem um público habituado a consumir as *imagens da arte*, manter um projeto como o da Ediarte parecia inviável.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário. “Di Cavalcanti”. *Diário Nacional*, São Paulo, 08 de maio de 1932.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos Pagu*. Campinas, Universidade de Campinas, vol.6-7, 1996.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

DOSSE, F.. *O desafio biográfico. Escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

EDIARTE. *Di Cavalcanti*. Texto de Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Ediarte, 1964.


EDIARTE. *Pancetti: pinturas*. Texto de Odorico Tavares. Rio de Janeiro: Ediarte, 1965.

EDIARTE. *Panorama da pintura moderna brasileira*. Texto de Antonio Bento. Rio de Janeiro: Ediarte, 1966.

EDIARTE. *Guignard*. Textos de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Clarival do Prado Valladares. Rio de Janeiro: Ediarte, 1967.

FABRIS, Annateresa. “A Semana de arte Moderna e seus desdobramentos”. In: GOLÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. “1922, um ano sem arte moderna” In: _____. *Arte brasileira na coleção Fadel*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002, p.30-44.



MUSEU HISTÓRICO DE INGÁ. *Scliar*. 1940/1977. Retrospectiva. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1977.

Minicurrículos

André Camargo Thomé Maya Monteiro cursa Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, na linha Teoria e História da Arte, sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. Mestre em História da Arte e Cultura pela Unicamp. Doutor em História pela Universidade de Brasília. Docente no Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Na mesma instituição, é docente consorciado no curso de Museologia.

ISSN 2316-6479

MONTEIRO, R. H. e ROCHA, C. (Orgs.). Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual
Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012