

THEREZA SIMÕES

DA NEOFIGURAÇÃO ÀS
EXPERIMENTAÇÕES CONCEITUAIS
(ANOS 1960)



SOFIA MAZZINI ROCHA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

Sofia Mazzini Rocha

Thereza Simões:
da neofiguração às experimentações conceituais (anos 1960)

Porto Alegre
2023

SOFIA MAZZINI ROCHA

Thereza Simões:

da neofiguração às experimentações conceituais (anos 1960)

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Ricardo Santos

Porto Alegre

2023

SOFIA MAZZINI ROCHA

Thereza Simões:

da neofiguração às experimentações conceituais (anos 1960)

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 19 de abril de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo Santos (UFRGS) – Orientador

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS)

Profa. Dra. Camila Schenkel (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Ainda hoje, depois de concluída a primeira etapa desta pesquisa, lembro o quão impossível esse tema me pareceu na primeira vez que o cogitei. Conseguir entrevistar a artista, viajar até ela, lutar contra a escassez de fontes, tudo parecia algo muito distante e improvável. Foram meses enviando e-mails, tentando contato e quase abortando a ideia.

Finalmente, consegui o contato de Raul, filho de Thereza, a quem tenho muito a agradecer pelo desembaraço da situação, pois logo tive contato direto com a artista e, em algumas semanas, nos reunimos no Sítio Guaribu, em Miguel Pereira.

Agradeço, imensamente, a Thereza, pela recepção tão carinhosa que tive ao chegar a seu sítio, pelo diálogo tão sincero e aberto que teve comigo e, também, pela generosidade e pelo tempo dedicado para responder tão bem cada uma de minhas tantas perguntas – pois até hoje trocamos mensagens. Essa pesquisa não teria sido possível sem o interesse e o comprometimento que os dois depositaram nela.

Aos professores que fizeram parte da banca, Camila Schenkel, Eduardo Veras e Alexandre Santos: agradeço o envolvimento de vocês com a pesquisa. Que sorte a minha foi poder contar com todas as dicas, com lembranças tão delicadas e com a generosidade de cada um de vocês.

Ao meu orientador, o professor Alexandre Santos, um agradecimento especial, pelas numerosas referências, pelo tempo que também investiu nesta pesquisa, pelo acompanhamento sempre tão atento e próximo e pelas palavras que tanto me tranquilizaram.

Sou muito grata à minha família e ao meu companheiro, que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas, mesmo em momentos em que elas pareciam tão incertas.

Também reconheço a importância dos meus colegas, que sempre mostraram muito entusiasmo e torcida a cada etapa da pesquisa que eu relatava em aula. Muito obrigada, turma, a escuta de vocês foi fundamental.

Enfim, surpreendo-me com os rumos que a pesquisa tomou. Ainda bem. Obrigada a vocês.

RESUMO

Durante a década de 1960, a artista carioca Thereza Simões esteve presente nas principais exposições que, até hoje, são objeto de estudo quando se trata do período, a exemplo de *Opinião 66* (1966), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), II Bienal da Bahia (1968) e *Do Corpo à Terra* (1970). Também vivenciou um início de carreira meteórico, com seu nome em destaque nos jornais e sendo considerada uma das precursoras da arte conceitual no Brasil, com trabalhos indiscutivelmente pertinentes e inovadores para seu tempo. Porém, hoje, é uma artista eclipsada na História da Arte, e sobre sua trajetória ainda existe muita divergência entre o pouco que foi escrito. Com esta pesquisa, procura-se apresentar e analisar trabalhos realizados para as exposições *Faixas da Memória*, de 1968, para o Salão da Bússola, em 1969, e para *Agnus Dei*, em 1970. A escolha de analisar essas três exposições se deu por considerá-las marcantes ao examinar os eventos com os quais a artista estava envolvida e também pelo acesso a uma boa amostragem de fontes primárias, como documentos, reportagens, fotos e relatos. Assim, este trio de exposições encerra os vertiginosos “anos-chave” da carreira da Thereza Simões, de 1968 a 1970.

Palavras-chave:

Thereza Simões; arte de guerrilha; neofiguração; ditadura civil-militar; anos 1960.

ABSTRACT

During the 1960's, Rio de Janeiro's artist Thereza Simões was present in all the major exhibitions at the time, which are still studied to this day, like *Opinião 66* (1966), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), II Bienal da Bahia (1968) e *Do Corpo à Terra* (1970). Also, she experienced a meteoric start of career, being highlighted in the newspapers and being considered a pioneer on conceptual art in Brazil, with works that were undoubtedly important and innovative at the time. However, today she is eclipsed in Art History and there's a lot of disagreement about her trajectory among the few things that were written about it. In this research, it is intended to show and analyze works made for the exhibitions *Faixas da Memória* (1968), *Salão da Bússola* (1969) and *Agnus Dei* (1970). The choice to analyze these three exhibitions was made due to considering them impactful when examining the events the artist was involved in, and also due to having access to plenty of primary source material, like documents, news articles, pictures and reports. Therefore, this trio of exhibitions closes the vertiginous "key years" in Thereza Simões' career, from 1968 to 1970.

Key-words:

Thereza Simões; guerrilla art; new figuration; military dictatorship; 1960s.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sítio Guaribu, município de Miguel Pereira, Rio de Janeiro, abril de 2022	10
Figura 2 – Cartaz do filme <i>Matou a Família e foi ao Cinema</i> , 1969	14
Figura 3 – Cartaz do filme <i>O Anjo Nasceu</i> , 1969.....	15
Figura 4 – <i>S. Título</i> , 1966. Nanquim ecoline e acrílica sobre eucatex	16
Figura 5 – Recorte da Revista Manchete: Fatos & Fotos, de outubro de 1968, anunciando a exposição individual de Thereza na Galeria do Copacabana Palace.....	19
Figura 6 – Bruno Barbey (1941 – 2020). <i>Students Hurling Projectiles Against the Police</i> , 1968	22
Figura 7 – Thereza Simões (1941-). <i>Rebelião das Ruas</i> , 1968	23
Figura 8 – Thereza Simões (1941-). <i>O Fascista</i> , 1968.....	26
Figura 9 – Thereza Simões (1941-). Fotografia de Arnaldo Jabor, c. 1968	27
Figura 10 – Thereza Simões (1941-). <i>Pindorama</i> , 1968	28
Figura 11 – Thereza Simões (1941-). <i>Herdeiros</i> , 1968.....	30
Figura 12 – Thereza Simões (1941-). <i>Minhas Primas</i> , 1968.....	31
Figura 13 – Thereza Simões (1941-)	33
Figura 14 – Evandro Teixeira (1935-). [<i>Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta</i>], 1968 ...	36
Figura 15 – Convite para vernissage do Salão da Bússola.....	39
Figura 16 – Pôsteres de divulgação do Salão da Bússola, 1969.....	40
Figura 17 – Regulamento do Salão da Bússola, 1969	41
Figura 18 – <i>Alfabeto</i> , 1969	43
Figura 19 – Pastilhas de metal que compunham a obra <i>Alfabeto</i> , 1969	43
Figura 20 – Thereza Simões (1941-). Série <i>Alfabeto</i> , 1969	44
Figura 21 – Thereza Simões (1941-). <i>Ignotos</i> , 1969	46
Figura 22 – “Ignotos, ignavos, ínvios: Thereza Simões explica”	47
Figura 23 – Thereza Simões (1941-). <i>Nós Tupis</i> , 1969.....	48
Figura 24 – Thereza Simões (1941-). <i>Lápides Geográficas</i> , 1969.....	49
Figura 25 – Pôster de divulgação para exposição <i>Agnus Dei</i> , 1970.....	50
Figura 26 – Thereza Simões (1941-). <i>Carimbos</i> , 1970	52
Figura 27 – Thereza Simões (1941-). <i>Carimbos</i> , 1970	53
Figura 28 – Thereza Simões (1941-). <i>A Serra do Roncador e a Margem do Xingu</i> , 1970	54
Figura 29 – Vista da exposição na Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970	56
Figura 30 – Cildo e Thereza, c. 1970	58
Figura 31 – Thereza Simões, 1968	62

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 THEREZA E A NOVA FIGURAÇÃO.....	18
2.1 Promessa da novíssima geração.....	18
2.2 Faixas da Memória	21
3 AI-5 E CONCEITUALISMOS.....	34
3.1 1969: Contexto Mundial.....	34
3.2 Arte Conceitual, Conceitualismos e Experimentações Conceituais	36
3.3 Salão da Bússola.....	38
3.4 Agnus Dei.....	50
4 POR ONDE ANDA THEREZA?	60
REFERÊNCIAS	63
APÊNDICE A – CRONOLOGIA	66

1 INTRODUÇÃO

Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa.

(Frederico Morais, 1970a, p. 19).

Esta pesquisa tem seu lampejo durante uma leitura para a disciplina de História da Arte no Brasil IV, ministrada pelo professor que depois viria a ser meu orientador, Alexandre Santos. O livro em questão é *Arte Brasileira na Ditadura Militar* (2012), de Claudia Calirman, que, assim como outras obras sobre o tema – como *Arte de Guerrilha* (2013), de Arthur Freitas, e *História Geral da Arte no Brasil* (1983), de Walter Zanini –, passa muito brevemente pelo nome de Thereza. Esses exemplos, apesar de ótimas leituras, que nos apresentam um panorama sobre o cenário brasileiro da década de 1960 e de 1970, reverberam um padrão patriarcal em sua escrita que é herança direta do período sobre o qual escrevem. Sobre Thereza, apenas mencionam o seu nome, sem desenvolver qualquer elemento dos seus trabalhos, trazendo informações rasas e, muitas vezes, equivocadas ou imprecisas.

Os grandes protagonistas dessas pesquisas são os artistas homens; as mulheres – com exceção de alguns nomes – aparecem em segundo plano, seja como esposas, companheiras, musas ou então assistentes. Quando surgem nos livros, o que muitas vezes acontece é o mesmo que identifiquei com o caso de Thereza: uma leitura *en passant*. Por esse motivo, destaco que esta pesquisa é feita a partir de uma perspectiva crítica e feminista sobre a escrita da História da Arte e evidencio a urgência de tal tema nas Universidades (TRIZOLI, 2015, p 573).

Até hoje consigo lembrar do sentimento que tive quando esse problema de pesquisa se apresentou a mim. Lembro-me do quão impossível me pareceu: o material era relativamente escasso¹ e recente, havia muitos dados contraditórios entre uma pesquisa e outra, e a artista estava geograficamente distante de mim. Porém, sempre tive interesse pela pesquisa de reconstrução e reinserção de carreiras femininas obliteradas na História da Arte, de modo que vi em Thereza Simões uma grande possibilidade de estudo, além de também poder contar com a fala da própria artista, que vive no Sítio Guaribu, em Miguel Pereira, município na Serra do Rio de Janeiro.

¹ Com exceção das pesquisas de três historiadoras e pesquisadoras que desenvolveram, de maneira exemplar, trabalhos que envolvem a obra de Thereza. São elas: Talita Trizoli (2015, 2018), Tamara Chagas (2017, 2018, 2020) e Dária Jaremtchuk (2007).

Finalmente, consigo visitá-la e recebo uma acolhida muito entusiasmada e calorosa. Ao todo, passei 24 horas em seu sítio; cheguei às 14h do dia 9 de abril de 2022 e fui embora no dia seguinte, pelo mesmo horário. Consegui, nesse período curto, realizar duas entrevistas, que são a fonte central deste trabalho: a partir das preferências e das ênfases a determinados assuntos que observo na fala de Thereza, consigo definir o recorte temporal da pesquisa e também quais exposições e quais obras deveriam ser trabalhadas. A troca que tivemos foi muito sincera e aberta. Thereza vive no sítio desde a década de 1990, relativamente afastada do círculo artístico carioca; por esse motivo, não poupa comentários extremamente honestos. Até hoje mantemos contato por mensagens, e esse diálogo é o que manteve esta pesquisa ativa e apaixonada, pois, a cada dúvida que tinha, fosse ela o mais preciosista possível, nunca hesitei em escrever para a artista, e o retorno foi sempre muito completo e atencioso.



Figura 1 – Sítio Guaribu, município de Miguel Pereira, Rio de Janeiro, abril de 2022

Foto: Sofia Mazzini

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O recorte temporal da pesquisa parte também do entendimento do ano de 1969 como data-chave para a História da Arte no Brasil, pois é o ano que separa os dois tipos de produção que são as principais referências de arte durante a ditadura civil-militar que temos hoje. Existe uma produção pré-1969, entre 1965 e 1968, que apresenta uma crescente politização da atividade artística somada à estética da Nova Figuração; e existe o período pós-1969, que compreende os anos de 1969 a 1974, quando o Brasil vive o auge de sua repressão política, com a implantação

do Ato Institucional nº 5, quando os artistas se veem obrigados a encontrar formas de expressão sutis, veladas, indiretas, no limiar do *underground* (FREITAS, 2013, p. 65-67).

O trabalho de Thereza também é marcadamente dividido pelo ano de 1969, da mesma maneira exposta acima. Antes, um trabalho de pinturas a óleo bastante características do movimento da Nova Figuração, uma pintura que, mesmo com temas políticos bastante expostos, ainda se mantinha em um suporte tradicionalmente clássico; e pós-1969, o início de suas experimentações conceituais, no qual vemos a tela e o pincel serem abandonados e tem início a utilização de objetos tridimensionais, que fogem da bidimensionalidade da parede. Portanto, proponho a divisão dos capítulos baseada na mesma suposição de haver um antes e um depois do ano agitado que foi 1969.

O primeiro capítulo, intitulado *Faixas da Memória*, pretende analisar seu período neofigurativo. *Faixas da Memória* também é o nome da série de dez pinturas a óleo que marcam a introdução de Thereza no circuito artístico carioca, justamente por ser sua primeira exposição individual, na Galeria do Copacabana Palace. Ainda, segundo reportagem da época, quem apresenta a exposição são os artistas Carlos Vergara² e Rubens Gerchman³ e o cineasta Glauber Rocha⁴, figuras de bastante renome no meio cultural (PEDROSA, [1968]). A exposição e a carreira promissora da jovem artista Thereza ganham bastante destaque nos jornais, fonte que me foi imprescindível para realizar as leituras sobre as obras.

A seguir, a pesquisa trata da fase conceitualista de Thereza, a exemplo de suas participações no Salão da Bússola e na exposição *Agnus Dei*, ambas em 1969. Novamente, são exposições que, na época, ganharam bastante destaque nas reportagens e que, até hoje, são tidas como principais em pesquisas sobre o período. Thereza viveu, nesse curto período de tempo, duas fases completamente distintas em sua produção e, justamente por esse motivo, julguei ser importante trazê-las e tensioná-las em um único trabalho.

² Carlos Vergara (1941-) é um pintor, fotógrafo e gravador gaúcho, considerado um dos principais nomes da Nova Figuração. Foi colega de Thereza nas com Iberê Camargo.

³ Rubens Gerchman (1942 – 2008) foi colega e amigo de Thereza na mesma ocasião que Vergara. O livro *Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto* apresenta uma correspondência por cartas entre ambos e mostra um pouco do processo criativo da artista (p. 116-120), evidenciando a relação próxima que tiveram (GERCHMAN, 2013).

⁴ Glauber Rocha (1939 – 1981) foi um cineasta baiano e teve seu nome vinculado ao movimento *Cinema Novo*.

Disponho, para realizar as análises, de diversas fontes primárias, como as entrevistas e os depoimentos da artista, reportagens críticas de arte, entre outros documentos e registros de obras, aos quais tive acesso em seu arquivo pessoal durante minha visita. A partir dessas fontes originais, consegui cruzar e esclarecer dados extraordinários sobre a vida da artista, em uma grande tentativa de reconstruir o seu imaginário do período. Arthur Freitas, em *Arte de Guerrilha*, recorda que “o objeto histórico é composto de três dimensões fundamentais: a dimensão formal, a semântica e a social; e, segundo, que cada pesquisador deve privilegiar a dimensão que mais se adapte aos problemas de pesquisa” (FREITAS, 2013, p. 24).

Foi Thereza que “conduziu” a entrevista que realizamos, pois planejei ser algo livre, desprendido de perguntas preestabelecidas, apenas tópicos que nos guiaríamos pela conversa. Ela decidiu iniciar nosso diálogo pela sua infância e pelo seu encontro com a arte, e vejo muita influência dessas lembranças na série *Faixas da Memória*, de 1968, que trabalharei no capítulo seguinte, a exemplo de suas muitas férias de verão na estância de Pelotas, com as primas e as imagens de planícies gaúchas, que depois aparecem nos seus lampejos de memória da série.

Conforme Thereza relata, ela viveu uma infância atípica, entre a Casa de Saúde São Sebastião⁵, no Rio de Janeiro, fundada pelo seu avô, e a estância da família em Pelotas, no Rio Grande do Sul, onde passava as férias com suas primas. A Casa de Saúde, quando fundada, era um local para tratar pessoas com transtornos mentais, mas depois se tornou um hospital particular. Thereza conta que tem tantas memórias no Hospital, que é como se fosse sua casa, e que, apesar da aura do local, viveu uma infância feliz: “Tinha bichos de estimação meus lá e, para mim, a Casa de Saúde era farra, nós corríamos pelos corredores e nem lembrávamos que tinha gente doente lá” (SIMÕES, 2022, informação verbal)⁶.

Pergunto-lhe de onde surgiu esse interesse pela prática artística, se foi influenciada por alguém, se algo havia acontecido para despertar essa aspiração. Thereza relembra que é uma paixão que carrega desde criança, que desde muito cedo foi notado que ela “adorava pintar, colorir, então foi determinado que seria pintora” (SIMÕES, 2022, informação verbal). Na tese de Talita Trizoli, encontro informações importantes sobre esse período entre infância e início de estudos

⁵ Construção de 1873 na rua Bento Lisboa, no bairro do Catete, Rio de Janeiro. Encontra-se desativada há mais de 20 anos, tendo sofrido um incêndio em 2015. No local, ainda se encontram material e equipamentos hospitalares, escadarias em madeira, vitrais e acabamentos centenários.

⁶ Entrevista concedida à autora em 9 abr. 2022.

de arte. A pesquisadora, para a qual Thereza concedeu entrevista em 2015, escreve que a artista abandonou os estudos em 1958, aos 17 anos, e que, naquele mesmo período, enfrentou uma série de conflitos familiares e econômicos, mudando-se para a casa dos avós e iniciando trabalhos gráficos, o que depois colaborou na total integração de Thereza dentro do círculo artístico carioca (TRIZOLI, 2018, p. 395).

Anos depois, em 1964, aos 23 anos, iniciou seus estudos no Instituto de Belas Artes (IBA)⁷, no Rio de Janeiro. Seu professor era o pintor gaúcho Iberê Camargo⁸, de quem elogia muito a maneira como lecionava. Segundo a artista, as aulas de Iberê eram algo “permanente”, ou seja, foi a constante convivência com ele, o fluxo que os alunos tinham pelo seu ateliê pessoal e os contatos, como por exemplo, a amizade de Thereza com Rubens Gerchman e Carlos Vergara, que se iniciou nesse período. Ela foi aluna no Instituto de Belas Artes por apenas um ano, de 1964 a 1965. Quando a entrevistei, indaguei se havia concluído o curso, porque essa informação não foi encontrada no material que eu havia consultado. Então, Thereza contou-me com riso: “Abandonei porque gostava da vida noturna” (SIMÕES, 2022, informação verbal).

É neste momento, em 1965, que se desliga do curso de Artes Visuais, justamente por ele não compreender a prática de design gráfico. Como mencionado acima, Thereza era uma figura completamente ambientada e bem relacionada no cenário carioca, tanto entre artistas como entre jornalistas, críticos, cineastas, galeristas e figuras próximas a eles. Vale mencionar que, neste período, Thereza era casada com o cineasta Arnaldo Jabor⁹, relação que durou de 1967 até 1969. A partir dessa rede de contatos, Thereza começou a produção de alguns cartazes para filmes do Cinema Novo, como *Matou a Família e foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, ambos de 1969 e de Júlio Bressane¹⁰, entre outros, como *Pedro Diabo Ama Rosa Meia-Noite* (1970), de Miguel Faria Jr., *Os Monstros de Babaloo* (1970), de Elyseu Visconti Cavalleiro, além de

⁷ O instituto, fundado em 1950, logo depois foi transferido para o Parque Lage, em 1966.

⁸ Iberê Camargo (1914 - 1994) é um dos grandes nomes da arte brasileira do século XX. Nascido em Restinga Seca, cidade do interior do Rio Grande do Sul, foi professor, pintor e gravurista, autor de mais de sete mil obras, incluindo pinturas, desenhos, guaches e gravuras (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, [20--]).

⁹ Arnaldo Jabor (1940 – 2022) foi um cineasta, roteirista, diretor de cinema e TV, produtor cinematográfico, dramaturgo, crítico, jornalista e escritor brasileiro. Também foi casado com Thereza; eles trabalharam juntos no neon que ela produziu para o filme *Eu te amo* (1981), escrito por Jabor.

¹⁰ Júlio Bressane (1946) é um roteirista, diretor e produtor brasileiro. É um dos representantes do cinema marginal, conhecido por *Educação Sentimental* (2013), *Filme de Amor* (2003) e *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), para o qual Thereza produziu o pôster.

ilustrações para o jornal O Globo, capas de revista, outras tantas exposições coletivas e até figurinos¹¹.



Figura 2 – Cartaz do filme *Matou a Família e foi ao Cinema*, 1969

Arte de Thereza Simões

Direção de Júlio Bressane

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

¹¹ Thereza produziu os figurinos para a peça *Androcles e o Leão*, de Bernard Shaw, que aconteceu em 1966 no Teatro O Tablado, no Rio de Janeiro.



Figura 3 – Cartaz do filme *O Anjo Nasceu*, 1969
 Arte de Thereza Simões
 Direção de Júlio Bressane
 Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Antes de 1968, Thereza já havia participado de outras exposições com seus trabalhos figurativos, como *Opinião 66*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o 15º Salão Nacional de Arte Moderna Rio de Janeiro, em 1966; *Nova Objetividade Brasileira*, também no MAM do Rio de Janeiro, e o 16º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967; a 2ª Bienal da Bahia, em Salvador, o 17º Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de duas coletivas, uma na Galeria Giro, no Rio de Janeiro, e outra na Galeria Triângulo, em Belo Horizonte, em 1968.

De fato, Thereza era o retrato da mulher moderna, descolada, independente e despreendida, uma legítima menina do Rio. Seu início de carreira foi agitado, meteórico, impulsionada por essas relações que tanto alimentaram seu trânsito no meio do cinema e da arte (TRIZOLI, 2018. P. 395). Segundo Thereza, uma figura muito importante para todos os “dissidentes”, como os chama, era Frederico Morais¹², pois fazia artigos sobre eles: “funcionava muito isso: o crítico escrevia sobre você no jornal e você ficava com o nome conhecido” (SIMÕES, 2022, informação verbal). Não por menos, os dados que tenho sobre a primeira exposição individual de Thereza, a ser tratada no próximo capítulo, comprovam que foi um estouro, tendo destaque em diversos jornais.



Figura 4 – *S. Título*, 1966. Nanquim ecoline e acrílica sobre eucatex
 Coleção Marilu Ribeiro
 Participação no Salão de Arte Moderna, RJ
 Fonte: Perfil da artista no Instagram (2016, online)¹³.

¹² Frederico Morais (1936) é um dos primeiros e mais importantes críticos de arte e curadores brasileiros. Acompanhou várias exposições onde Thereza esteve presente, como o Salão da Bússola (1969), como júri; *Agnus Dei* (1970), como crítico; e *Do Corpo à Terra* (1970), como curador.

¹³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BINnWLZgSr9/>. Acesso em: 6 abr. 2023.

Ainda sobre a entrevista, lembro-me de o prof. dr. Eduardo Veras comentar, em aula, que durante a diálogo sempre haverá tensão, quando não um descompasso – contradições, conflitos – entre o que se vê e o que se enuncia (VERAS, 2006, p. 28). De fato, foi algo que aconteceu em minhas conversas com Thereza, afinal, ela me contava, em 2022, sobre o que viveu no final da década de 1960. Anacronismos são inevitáveis em situações como essa, e o que muitas vezes acontece é que a artista consegue hoje perceber, com tal distanciamento histórico, fatores que na época ainda estavam muito frescos e próximos, e ela constrói, com as vivências que tem hoje, uma nova narrativa que faça certo sentido para si. Thereza carrega consigo esta ideia de se guardar o conhecimento para a posteridade, reconhecendo, com total clareza, que a memória pessoal se torna finita quando não registrada: “A gente tem que tomar muito cuidado com a memória, a memória é uma coisa que não permanece, a não ser que você escreva ou grave” (SIMÕES, 2022, informação verbal).

Foi preciso, portanto, muito cuidado no tratamento dessas entrevistas, para, realmente, fazer jus ao deleite que foi ouvi-la; é encantador conseguir trabalhar todas as sutilezas que sua fala carrega. Da mesma maneira, pretendo escrever com gentileza sobre aqueles anos vibrantes de uma artista mais vibrante ainda, que possui uma produção muito instigante e que ainda hoje é obliterada pela História da Arte.

2 THEREZA E A NOVA FIGURAÇÃO

Escolho a exposição *Faixas da Memória* para comentar sobre a produção de Thereza que se caracteriza como pertencente ao movimento da Nova Figuração. Isso devido ao destaque que as reportagens da época dão à produção e à promessa de proeminência com que era vista a carreira de Thereza, mas também pela estética dos quadros, que possuem elementos típicos do vocabulário compositivo do movimento, como a tela chapada, as cores vibrantes, a divisão por linhas horizontais (TRIZOLI, 2015, p. 577).

A exposição ocorreu na Galeria do Copacabana Palace, no Rio de Janeiro, e teve sua abertura em uma terça-feira, dia 29 de outubro de 1968. A série é composta por dez pinturas a óleo¹⁴, todas de grandes dimensões (entre 1,5 e 2 metros de altura e 1 metro de comprimento). Destas, tenho uma amostragem de seis, intituladas *O Fascista*, *Minhas Primas*, *Rebelião das Ruas*, *Meu Primo e Irmãos*, *Herdeiros* e *Pindorama*, todas datadas de 1968. Infelizmente, não há registros que nos apontem com precisão onde estão as obras atualmente – com exceção de *Rebelião das Ruas*, que foi destruída, e *Minhas Primas*, que está com a artista.

2.1 Promessa da novíssima geração

Durante minha estada no sítio Guaribu, tive acesso a diversos documentos e jornais da época, que o filho de Thereza, Raul¹⁵, organizou primorosamente. Primeiramente, trabalharei, a partir desta amostragem de quatro jornais sobre a exposição *Faixas da Memória*, a maneira como Thereza era anunciada ao meio artístico do Rio com sua primeira mostra individual.

Nota-se que, em todos, ela é introduzida como “a jovem artista Thereza Simões” ou, então, considerada um dos “bons valores da novíssima geração”, ou seja, como uma promessa na pintura. É o caso de Vera Pedrosa, que é bastante crítica e formalista com outros artistas, ao compará-los e ao dizer, por exemplo, que um deles “ainda não alcançou a maturidade de Thereza Simões”, mas com Thereza não poupa elogios:

¹⁴ Thereza comenta, em entrevista a jornal de cujo nome não se tem registro, que a exposição é composta por dez pinturas a óleo e cinco serigrafias; porém, não encontrei imagens das obras em nenhum local e não foram comentadas pela artista em entrevista concedida a mim. Imagine que as obras centrais da exposição sejam, de fato, a série *Faixas da Memória*, que dá nome à mostra.

¹⁵ Raul Correa-Smith é filho único de Thereza.

Já Thereza Simões, aliando à sua técnica cuidada um clima meio hopperiano, consegue uma frieza e distanciamento bem mais expressivos. [...] A força expressiva da jovem pintora, que fez progressos marcados num curto espaço de tempo, vem de um temperamento interiorizado e refletido. [...] é seguro prever que Thereza Simões será uma das artistas mais significativas de sua geração (PEDROSA, [1968], n.p.).

Em outro recorte, da Revista *Manchete: Fatos & Fotos*, a abertura da exposição é vista com “grande expectativa”. A reportagem retoma as principais exposições coletivas das quais Thereza havia participado e complementa que a jovem artista, de apenas 26 anos, “tem demonstrado ser uma das mais talentosas artistas jovens do Brasil” (THEREZA..., 1968).



Figura 5 – Recorte da Revista *Manchete: Fatos & Fotos*, de outubro de 1968, anunciando a exposição individual de Thereza na Galeria do Copacabana Palace
Fonte: *As telas...* (1968).

Essas considerações vão ao encontro da ideia de que Thereza era vista como uma “musa da geração vanguardista” (TRIZOLI, 2015, p. 577). Mesmo que este papel de mulheres “musas” seja hoje bastante questionado, é fato que ela era essa pessoa completamente interessante e talentosa nas suas proposições intelectuais, compartilhando, até hoje, de pensamentos livres e revolucionários. Ao conhecer Thereza, vejo que nada se perdeu; mesmo com a pausa em sua

carreira como artista, mantém-se atualizada e completamente lúcida sobre suas crenças e posições.

Na construção desses trabalhos, nota-se uma influência grande da *pop art* americana, muito pelo prestígio que tinha no movimento da Nova Figuração. Porém, como muitos outros artistas da época, por exemplo, Romanita Disconzi¹⁶, Claudio Tozzi¹⁷, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, nega qualquer possibilidade de relação com as representações anglo-americanas. O que Thereza comenta, em entrevista para um jornal, em 1968, é que “a coragem dos artistas da pop-art norte-americana serviu para incitar minha própria”, mas que ao mesmo tempo detesta a “cultura pronta” (A IDEIA..., 1968, n. p.).

O que acontece é que, de fato, ao chegar ao Brasil, a estética pop se torna mais política nos temas, é uma figuração na qual o essencial não era somente a representação do objeto, mas também os signos e os valores políticos e psicológicos atribuídos a ele (PECCININI, 1999, p. 99). Afinal, pairava no ar uma atmosfera de mudanças: o país já havia passado pela experiência neoconcreta, que, acrescida das questões da Art Pop, do Novo Realismo e da Nova Figuração, além dos fatos históricos e políticos, formou um caldo propício para profundas mudanças na arte brasileira (JAREMTCHUK, 2007, p. 47).

Quem, na época, desenvolveu um pouco suas observações sobre as telas, foi Frederico Moraes, em texto de 1969. É pertinente notar que ele, como crítico e curador, também acompanha o mesmo movimento dos artistas: ao invés de tentar aproximá-los dos americanos e dos ingleses, compara o trabalho de Thereza com a pintura brasileira, especialmente com Portinari, sobretudo nos espaços vazios, na problemática social e na figura humana bem desenhada. Ainda sobre essa aproximação, ressalta que Thereza sabe desenhar e pintar no sentido acadêmico dos termos e que possui um bom repertório histórico sobre arte (MORAIS, 1968). Vale recapitular que a artista foi, por pouco tempo – de 1964 a 1965 –, aluna de Iberê Camargo na Escola de Belas Artes, ou seja, ou fizera ótimo proveito da prática artística ensinada ou continuou a praticar de maneira autodidata.

¹⁶ Romanita Disconzi (1940-) é uma pintora gaúcha que teve sua formação no Rio Grande do Sul, mas, de qualquer maneira, pode-se propor comparações do seu trabalho com o de artistas cariocas da Nova Figuração. Foi integrante do grupo Nervo Óptico e diretora do MARGS.

¹⁷ Claudio Tozzi (1944-) é da mesma geração que Thereza, apostando em trabalhos de temas políticos e de estética pop. Assim como ela e tantos outros, em 1969 se autoexila do país.

2.2 Faixas da Memória

Das seis obras de que possuo registros, vejo em *Rebelião das Ruas* – obra de Thereza que, após a exposição no Rio, foi censurada e destruída pela ditadura civil-militar durante a II Bienal da Bahia – e em *O Fascista* a temática política bastante destacada. Na construção desta narrativa contada em faixas horizontais, em ambas Thereza utiliza fotos jornalísticas. No primeiro exemplo, fotos de dois movimentos sociais: a Passeata dos Cem Mil, evento histórico do Rio de Janeiro, organizado pelo movimento estudantil, e do protesto francês que ficou conhecido como o movimento estudantil de Maio de 68.

Simões evoca mitos urbanos de revolução, efígies modernas da revolta juvenil. São rostos inflados pela fúria revolucionária em sua subjetividade, integrados pela massa combativa, ou então elevados à categoria de ícones/monumentos de uma utopia distante, mas almejada. Maio de 68 e UNE tornaram-se pares imagéticos da Revolução Francesa e das batalhas épicas do período mercantil colonial. (TRIZOLI, 2015, p. 578).

Na tela *Rebelião das Ruas*, Thereza pinta no primeiro espaço da tela uma imagem de cartão-postal da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro; logo embaixo, em meio a um cenário vazio de uma cor sólida e chapada, uma figura feminina em uma poça de sangue, ao estilo de “Moema”, de Victor Meirelles (TRIZOLI, 2015, p. 578) – trocando o mar pelo líquido vermelho –, representando a total vulnerabilidade e vazio feminino frente a um regime de barbárie e ódio. Talvez por conta dessas referências da História da Arte, Frederico fizera aquele comentário sobre a artista ter “boa informação histórica”.

Logo abaixo, segue a pintura de outra paisagem, mas, desta vez, um cenário que não corresponde aos estereótipos turísticos de brasilidade, retirado do que parece ser uma publicação cartográfica, algo visto de cima de um avião, por exemplo. Como se, na tentativa de relembrar aqueles tempos e paisagens, Thereza, posteriormente, tivesse pesquisado por aquelas planícies. Em formato circular, Thereza pinta o próximo recorte: uma cópia fiel da fotografia do artista Bruno Barbey nos protestos estudantis de Maio de 68, na França. A revolta francesa aconteceu apenas um mês antes da Passeata dos 100 Mil, no Rio de Janeiro. A cena da parte inferior da tela traz um grupo de manifestantes com faixas que carregam os protestos de “abaixo a ditadura”, “artistas com os estudantes” e “trabalhadores: - tanques e + verbas”. Pela proximidade política e temporal dos eventos, Thereza faz com que eles se “encontrem” na tela,

com os tons mais claros das cenas formando um contraste em formato oval contra o fundo escuro que permeia ambos os recortes, divididos apenas por uma faixa branca de espessura maior se comparada às outras da composição.



Figura 6 – Bruno Barbey (1941 – 2020). *Students Hurling Projectiles Against the Police*, 1968

Fotografia, 30cm x 40cm

©Bruno Barbey/Magnum Photos

Fonte: Artnet (c2023, online)¹⁸.

¹⁸ Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/bruno-barbey/france-paris-6th-arrondissement-boulevard-saint-a-YcZo6nuj2wpz4LciFmKTgg2>. Acesso em: 14 fev. 2023.



Figura 7 – Thereza Simões (1941-). *Rebelião das Ruas*, 1968
Óleo sobre tela, 200cm x 100cm
Fonte: Arquivo pessoal da artista (1968).

Como dito anteriormente, a passeata ocorreu em 26 de junho de 1968, a exposição na Galeria do Copacabana Palace, em 29 de outubro, e a II Bienal da Bahia, apenas em dezembro do mesmo ano, sendo o primeiro evento cultural após o Ato Institucional nº 5 ser decretado, em

13 de dezembro. A obra cumpriu seu intento: afrontar a repressão militar. Porém, infelizmente, foi censurada na Bienal, e acredita-se que também foi destruída. Pergunto a Thereza em entrevista sobre o ocorrido. Ela relata que, antes mesmo de começar a exposição, a obra já não estava mais presente, mas que, embora estivesse vivenciando a repressão brutal, era difícil derrubar o grupo de artistas e críticos: “Aí, nós fomos para os bares, beber e passear. Tirava essa tentativa de nos derrubarem como um incentivo, uma posição artística” (SIMÕES, 2022, informação verbal)¹⁹.

Ainda hoje, faz-se necessário um trabalho que retome o evento da II Bienal da Bahia, dando a devida importância que esse episódio merece na História da Arte. Seus dados são escassos, e encontramos divergências sobre os fatos. Fiquei imensamente feliz quando encontrei, no arquivo pessoal de Thereza, um recorte de jornal desconhecido, também escrito por Frederico Moraes, em 1968, que fala sobre a II Bienal. Frederico menciona o quão emocionado foi o discurso do governador da Bahia, Luís Viana Filho, e o quão rápida foi a ação dos militares que, intervindo na exposição, conseguiram acabar com o encontro que o governador teria com os artistas durante a noite daquele mesmo dia de abertura. Naturalmente, surgiu um compromisso impreterível, e o governador viajou antes do anoitecer. Tudo é escrito de forma velada e sutil; vejo muita relevância neste documento, pois joga luz sobre informações ainda bastante ocultas:

O governador da Bahia, de improviso, fez rápido discurso no qual afirmou que “atravessamos uma época inquieta e por isso a arte deve ser revolucionária, pois ela é inseparável do homem e deixa na terra sua marca, sua história, sofrimentos e aspirações”. Após destacar em seu discurso a importância da arte jovem e de vanguarda e cortar a fita simbólica, visitou a Bienal acompanhado de seu secretário particular e tendo como guia o crítico Mário Barata. Só não pôde visitar o subsolo, onde estava a seção de pintura, pois houve um curto circuito e tudo ficou às escuras.

[...]

No sábado, logo cedinho, resolvido o problema do curto-circuito (que impediu, no dia anterior, que várias obras fossem vistas), novo júri reuniu-se à portas fechadas no Convento da Lapa.

[...]

Ao mesmo tempo, o secretário particular do governador informava aos convidados que o jantar em homenagem aos artistas plásticos na residência de Ondina, à noite, fora suspenso, pois o governador teve que viajar

¹⁹ Para complementar a fala de Thereza, acrescento parte de sua entrevista para Talita Trizoli, em 2015, em que fala que “Felizmente eu não fui à Bahia, e depois de retirarem este e mais 2 ou 3 obras, abriram a Bienal. Obs. Jamais voltei a ver e nem recebi nenhum comunicado mesmo depois da Anistia, assim ou está em algum lugar ou foi queimado”.

repentinamente. Perdeu-se, assim, uma ótima oportunidade de diálogo entre governantes e artistas (MORAIS, 1968).

O segundo quadro de caráter político evidenciado é *O Fascista*. Há uma figura central no quadro, um homem com os símbolos nazistas na roupa e no rosto. Precisei escrever para Thereza perguntando quem seria aquele personagem. Ela me respondeu que não era ninguém, apenas uma liderança da extrema direita que havia saído nos jornais. Mesmo nesses casos, quando a pergunta era pontual e a resposta, direta, Thereza sempre fez questão de complementar com alguma outra “pérola”. Comenta que, mesmo em um período de total insensatez política, viveu seu momento de maior lucidez com a pintura, que pintou com muito cuidado e moderação a série de dez telas e que, depois, nunca mais pintou com a mesma dedicação.

Além da figura central do fascista, nota-se nesse quadro a presença de outro elemento comum na série: as cenas de violência, em sua maioria, do regime militar contra manifestantes ou contra mulheres. Por meio de detalhes nas obras, desde as menores figuras até as que estão em primeiro plano, as situações retratadas carregam a ideia de uma violência velada, algo inerente ao período e sua brutalidade. Era algo inerente ao período e à sua brutalidade. Veremos, no próximo capítulo, que, pós-AI-5, os artifícios para realizar as críticas aos militares se tornam cada vez mais implícitos e inteligentes.

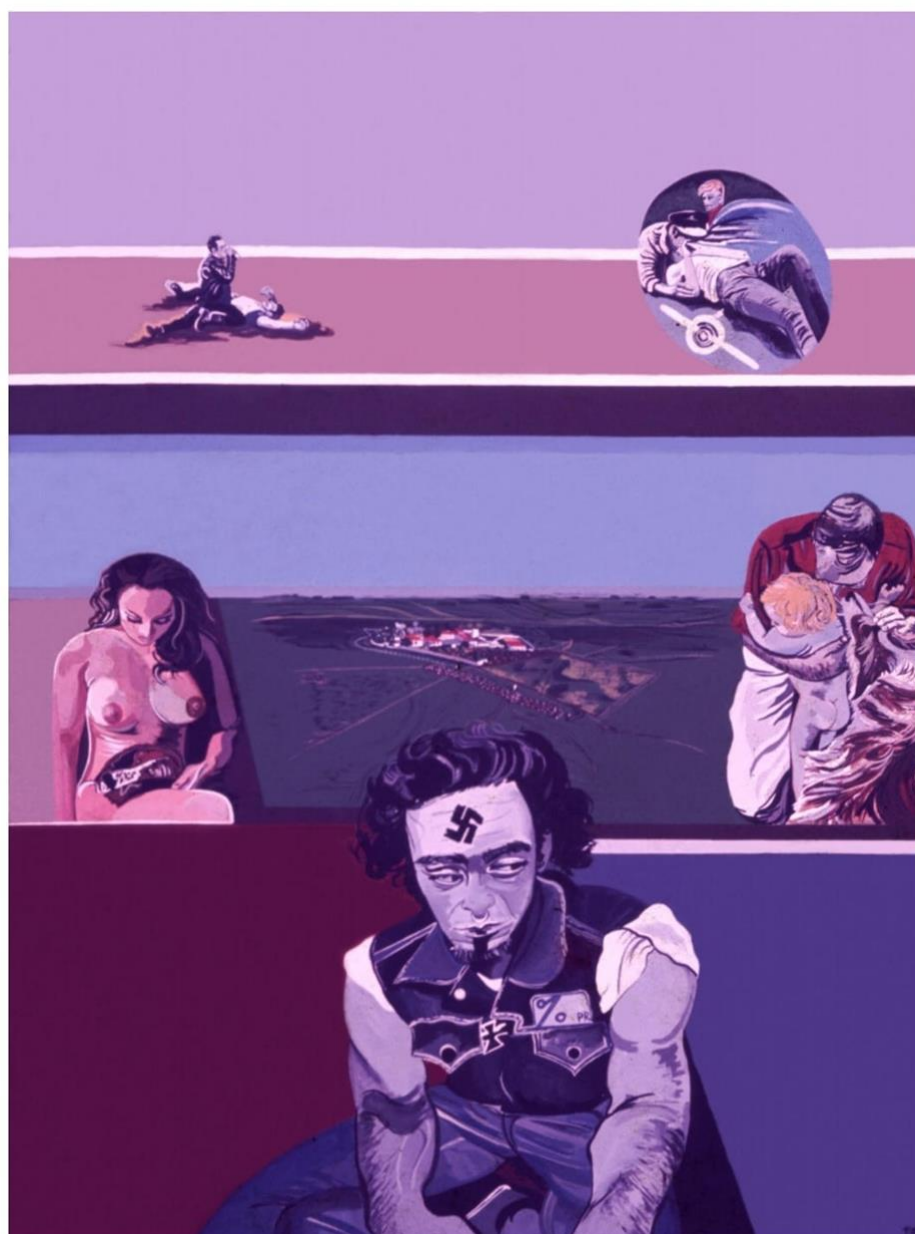


Figura 8 – Thereza Simões (1941-). *O Fascista*, 1968
 Óleo sobre tela, aprox. 100cm x 150cm
 Coleção privada
 Fonte: Arquivo pessoal da artista (1968).

Se algumas telas da série recontam, principalmente, eventos políticos, uma parcela delas tem seu foco em memórias pessoais da artista, da família, de paisagens por onde passou, enfim, de todos os “fetiches visuais” que a cercam desde a infância: santinhos, álbum de família, fotografia de jornal, cinema, publicidade.²⁰ Durante a entrevista que realizei com Thereza, ao ser perguntada sobre essa série, ela me disse que “É tudo memória. Tem pessoas que é tudo

²⁰ Thereza usa a expressão “fetiches visuais” para se referir ao conteúdo na série em uma mesma reportagem aqui já exposta: “A ideia tem tanta força quanto o braço”, 1968, de jornal desconhecido.

invenção, mas, pra mim, é tudo muito ligado à memória.” (SIMÕES, 2022, informação verbal).

Vemos com clareza, nas faixas, essas memórias de uma infância na fazenda, no Rio Grande do Sul, e sua relação com a família, com os animais, com a natureza, enfim, seu amor por todas essas esferas da vida privada somado a uma inquieta vontade de participar e de se relacionar com tudo à sua volta, uma agitação provocada pela abundância de imagens. É dessa maneira que os seus acontecimentos vividos e memorizados se colam à realidade presente:

A pintura de Thereza é este mosaico da era eletrônica: é o campo e a cidade, o que se vê e o que se recorda, o que está diante de nós e a radiofoto (e o jornal e reprodução e o telejornal), o bombardeio do Vietnã e a repressão no Brasil, Da Nang ou o Nordeste. Tudo-ao-mesmo-tempo: um certo medo do amanhã, ou pelo menos, espanto, e o sonho da criança; a realidade concreta, palpável (espaço) e a história (tempo). (MORAIS, 1968).

Frederico, além de ter nomeado a série como *Faixas da Memória*, também surge com o termo “roteiros interiores” e “mosaico”, justamente por as obras traduzirem a ideia de uma narrativa fragmentada pela presença de linhas horizontais e serem essa miscelânea de recordações de diferentes fontes, como a fotografia e seus registros pessoais. Um exemplo nítido da transposição de fotos para a pintura é a fotografia que Thereza tirou de Arnaldo Jabor e que, depois, aparece de forma idêntica na tela.



Figura 9 – Thereza Simões (1941-). Fotografia de Arnaldo Jabor, c. 1968
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

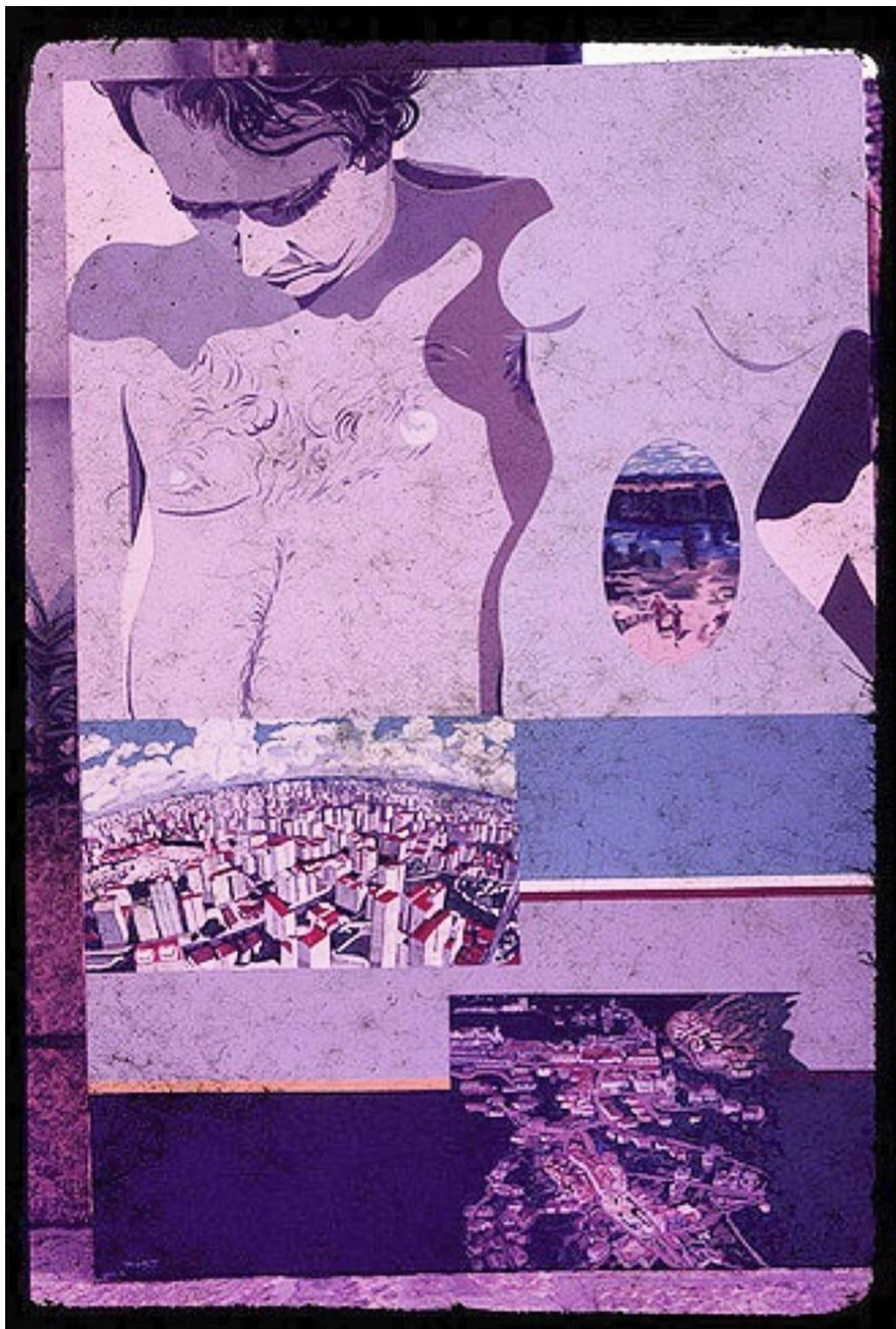


Figura 10 – Thereza Simões (1941-). *Pindorama*, 1968
Óleo sobre tela, 100cm x 150cm
Coleção privada
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Outro elemento que permeia todos os trabalhos de Thereza e que pode ser notado desde essa série é a presença das paisagens. Mesmo na entrevista, a artista já havia me dado pistas do quão

importante é esta lembrança das ruas – e de seus nomes –, dos locais onde já viveu e trabalhou. A todo momento, lembrava nomes de ruas: das numeradas de Nova York até as mais interioranas do Rio de Janeiro. Em Pindorama, surgiam as paisagens urbanas e sem presença humana, também vislumbradas de um ponto de vista cartográfico.

A tela *Minhas Primas*, das dez que produziu, é a única que manteve consigo – felizmente, consegui vê-la quando estive com a artista –, talvez por ser a mais pessoal de todas elas, pois revisita sua infância e início de adolescência passados na fazenda do avô, no Rio Grande do Sul. Salvo o saudosismo daqueles tempos, penso que também havia, por parte de Thereza, um sentimento de adoração pela simplicidade que envolvia a vida pacata e interiorana, já que sua vida acontecia no Rio de Janeiro, que até 1960 era capital do Brasil, ou seja, Thereza cresceu também em uma cidade gigantesca, tumultuada, e esses visuais bucólicos e ingênuos, como as primas²¹ à beira do lago em *Minhas Primas* e os peões andando a cavalo em *Herdeiros*, do período em “férias”, reforçavam um grande contraste entre a metrópole e o ambiente rural.

Novamente, como Morais já havia escrito, Thereza traz outra referência clara da História da Arte para a composição da tela. No canto direito da obra *Minhas Primas*, a cena clássica da obra *O Beijo*, de Auguste Rodin; porém, o gesto acontece entre duas figuras femininas, desta vez em uma posição contrária à da vulnerabilidade de outras situações, mas em um pedestal, celebrando o amor.

[...] figuras fotográficas “recortadas”, as quais são ou imagens retiradas de jornais e revistas, ou referências a obras canônicas da história da arte, ou ainda, mais impactantes, pertencentes a seu acervo familiar de fotos – por isso a correlação com memória estabelecida por Morais, pois trata-se da reconstituição de uma narrativa familiar. (TRIZOLI, 2015, p. 578).

Uma possível leitura, tendo em vista todos os contrastes propostos, é que estes cenários de campos de plantação geométricos, ordenados, civilizados, estariam salientando o caráter econômico e político do novo “imaginário rural”, e os cenários urbanos, caóticos e revolucionários das capitais surgiriam na tela como um contraponto à ordem, à crença em um milagre econômico como façanha dos militares (TRIZOLI, 2015, p. 578). Toda a série se sustenta por oposições e contradições, sejam elas geográficas, sejam políticas ou afetivas, enfim, há sempre um jogo de tensões entre opostos.

²¹ “Essa aqui tem meu retrato com a minha prima, as minhas duas primas, depois nós na beira da lagoa, depois uma paisagem no Rio Grande do Sul”, disse Thereza em entrevista à autora em 2022.



Outra tela marcadamente saudosista da vida no interior é *Herdeiros*. Na parte inferior da composição há duas pessoas sentadas em poltronas, as quais imagino serem de sua família gaúcha. Um ponto a ser mencionado nesse conjunto é a presença de aviões no topo da tela, que marcam um contraste entre modernidade e a vida pacata e pastoril.

Figura 11 – Thereza Simões (1941-). *Herdeiros*, 1968
Óleo sobre tela, 100cm x 150cm
Coleção privada
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

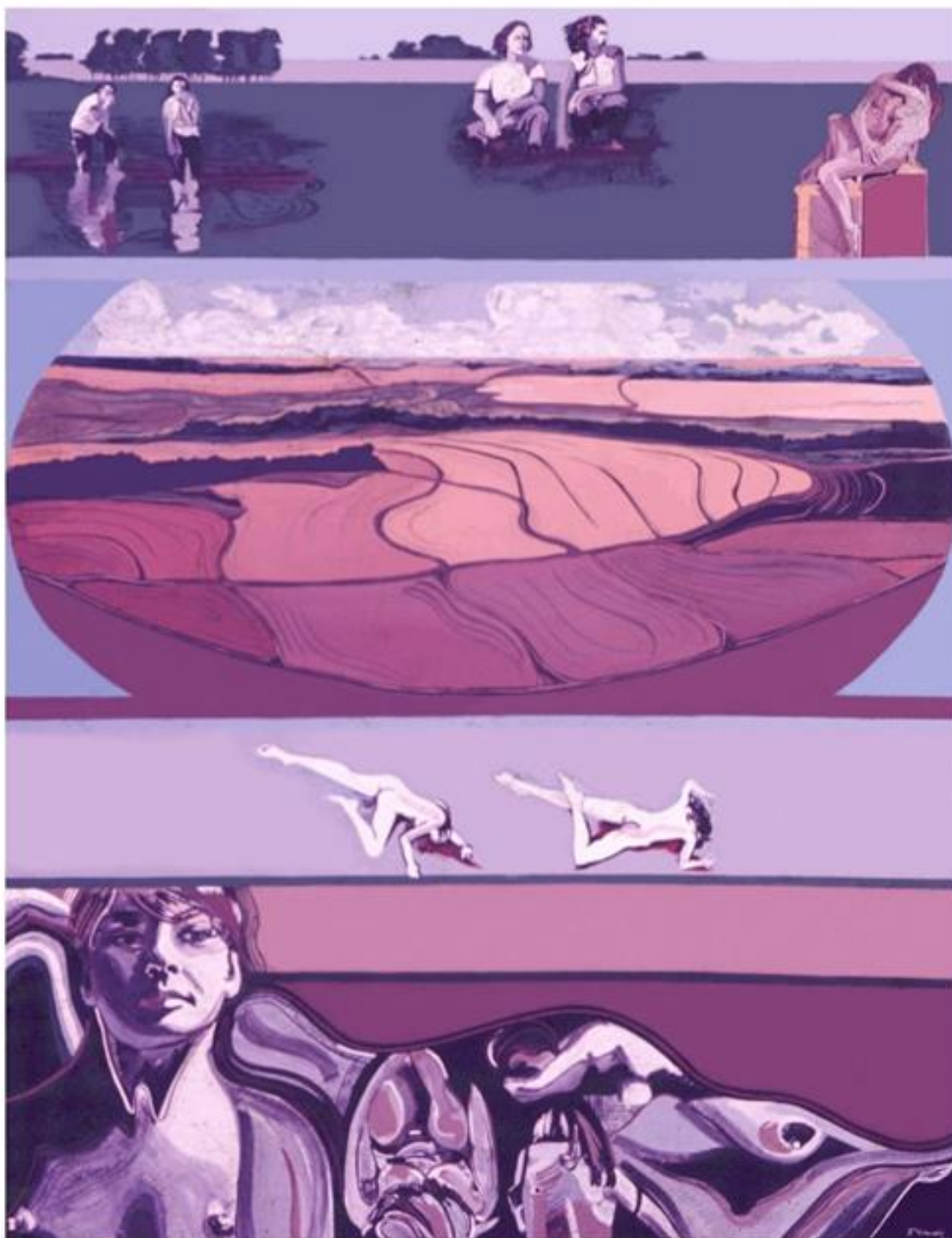


Figura 12 – Thereza Simões (1941-). *Minhas Primas*, 1968
Óleo sobre tela, 100cm x 150cm
Coleção particular da artista
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

A partir desse momento, acontece, na carreira de Thereza, uma grande guinada para a arte conceitual. Assim como sua produção neofigurativa, de certa maneira, “acompanhava” o movimento que estava em voga nos anos 1960, com a proximidade do fim da década seus suportes mudam, pois o recurso poético da pintura, da tela e do cavalete, da Nova Figuração e da Arte Pop começa a parecer insuficiente, saturado, óbvio. Em 1968, em entrevista intitulada *A ideia tem tanta força quanto o braço*, a artista demonstra que já estava sentindo a mudança que havia no ar:

Faço uma arte que há cem anos está em agonia. Não importa que eu tenha chegado agora. Parto do princípio que a pintura existe. Sei que ela é considerada desnecessária hoje em dia. Ninguém quer parar para ver um quadro nem que a realidade em toda sua violência esteja ali pintada. Alguns dos meus companheiros de geração assumem a crise e acham que a solução é sair da parede. Eu ainda não cheguei nesse ponto (A IDEIA..., 1968).

Artur Freitas afirma que antes, trabalhando com a estética pop, a luta política era encarada como um tema dentro das pinturas; na arte conceitual, porém, toda a prática artística é entendida como um ato ideológico de resistência:

Principal diferença que normalmente se aponta entre a vanguarda dos anos 1960 e a dos tempos do AI-5: ambas partilhavam uma preocupação política, por certo, mas enquanto a primeira, vinculada à nova-figuração e à art pop, tinha no político um “tema” por tratar, a segunda, ao inverso, pensava a própria prática artística como ideológica. (FREITAS, 2013. p. 99).

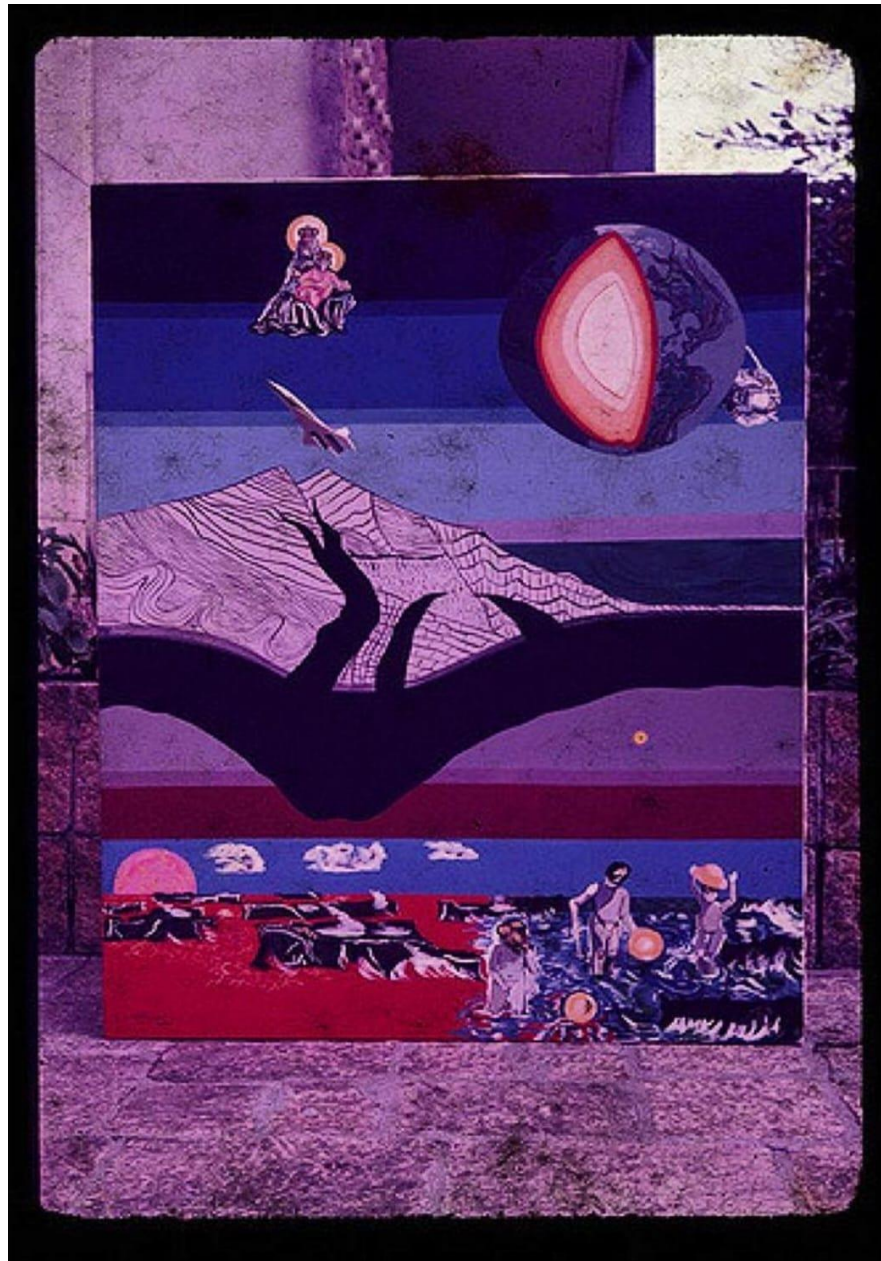


Figura 13 – Thereza Simões (1941-). *Meu Primo e Irmãos*, 1968
Óleo sobre tela, 100cm x 150cm
Coleção privada
Fonte: Arquivo pessoal da artista (1968).

3 AI-5 E CONCEITUALISMOS

Este capítulo propõe-se a investigar as produções de caráter conceitualista de Thereza Simões, com foco no Salão da Bússola, em 1969, e na exposição coletiva *Agnus Dei*, em 1970, ambas no Rio de Janeiro. Para analisar trabalhos conceituais, é necessário primeiro contextualizar o que estava acontecendo no mundo, na América Latina e no Brasil, tendo cada localidade suas especificidades políticas e sua própria herança artística. Em todas as situações, porém, 1969 é tido como ano-chave, justamente por agravar regimes militares na América, suscitar revoltas progressistas e vermos essa grande mudança na materialidade de trabalhos artísticos.

3.1 1969: Contexto Mundial

É difícil estabelecer uma só origem, ou um só evento, que tenha iniciado as experimentações artísticas que possuem a questão política como seu maior fundamento. A curadora Mari Carmen Ramírez defende a tese de que há uma raiz comum para toda a produção conceitual, e que esta seria a crise ontológica da arte europeia pós-1945, que significou um processo de redefinição do conceito de arte e do objeto artístico (JAREMTCHUK, 2007, p. 24). No contexto mundial, vimos o Civil Rights Movement, nos Estados Unidos, de 1954 a 1968, precedido pelos assassinatos de Martin Luther King e de Robert Kennedy; na França, os protestos estudantis de Maio de 68; no México, o massacre de Tlatelolco na Praça das Três Culturas; na Tchecoslováquia, a repressão à Primavera de Praga, com a ocupação do país pelas tropas do Pacto de Varsóvia; na América Latina, os numerosos golpes militares e o agravamento da opressão e da censura, como no Paraguai, na Argentina, no Chile, na Bolívia, no Peru, no Uruguai e no Brasil; além do Movimento Feminista, que se propagava pelo mundo (CARDOSO, 1990, p. 103).

Em 13 de dezembro de 1968, a tortura a dissidentes políticos e a todos os considerados subversivos pelo governo é institucionalizada. Com o Ato Institucional nº 5, inicia-se, no Brasil, o período mais violento da ditadura civil-militar. Desde 1964, quando houve o golpe de Estado liderado pelas Forças Armadas, até 1968, houve uma onda crescente de protestos populares contra o regime, tanto nas ruas como na arte. Durante o intervalo de dez anos de AI-5, de 1968 a 1978, o país vive um período marcado pelo fim das liberdades civis, pelo controle da imprensa, pela censura à arte e à cultura, pelas prisões clandestinas, torturas, desaparecimentos

e mortes. Como escreve Francisco Bittencourt, em *Dez Anos de Experimentação*, é nítida a mudança que houve de uma década para a outra:

Se a década de 1960 no Brasil foi a do Cinema Novo, dos festivais de música popular, da tropicália, do Chacrinha e do Rei da Vela, isto é, anos de celebração dionisíaca, os anos 1970 podem ser considerados como anos de tomada de consciência de uma realidade já inescapável, de luta aberta e muitas vezes de luto fechado. Para a cultura brasileira foi o que poderia ser chamado de ingresso na idade da razão, com todas as suas dolorosas consequências. (BITTENCOURT *apud* LOPES, 2013, p. 13).

Os artistas necessitaram renovar seus suportes, conceber novas formas de criação e de reação, como metáforas, simbolismos, até obras efêmeras, passando pelo hermetismo, pela contracultura e pelo exílio (FREITAS, 2013, p. 27). No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, acontecia uma sucessão de casos de censura que foram determinantes para o despertar das proposições conceitualistas. Isso, somado à herança experimental deixada por Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, propiciou o surgimento do núcleo da arte conceitual, com artistas como Cildo Meireles²², Guilherme Vaz²³, Thereza Simões, Artur Barrio²⁴, Luiz Alphonsus²⁵.

Já havia acontecido um episódio de censura no Salão de Ouro Preto, em 1968, no qual as obras foram retiradas antes da análise do júri, e na II Bienal da Bahia, interdita pelos militares e com organizadores presos e obras apreendidas e destruídas. Em 1969, acontece, no Rio, o fechamento da mostra que representaria o Brasil na IV Bienal de Jovens de Paris, o que gera o boicote por parte dos artistas à Bienal de São Paulo, que era reconhecida pelos militares. Assim, todos os trabalhos que estavam prontos são destinados ao famoso Salão da Bússola, evento que parte de uma proposição completamente desprezível, mas que, pelo arranjo dos

²² Cildo Meireles (1948-) é um escultor e pintor brasileiro reconhecido internacionalmente por suas propostas conceituais, sejam elas instalações, sejam performances, de questões poéticas, sociais e políticas. Foi um grande companheiro de Thereza até seu exílio político em Nova York nos anos 1970.

²³ Guilherme Vaz (1948 – 2018) foi um artista conceitual carioca que fez parte do que Frederico Morais chama de “Arte de Guerrilha”.

²⁴ Artur Barrio (1945-) é um artista multimídia nascido em Porto, Portugal, que vive no Rio de Janeiro desde 1955. Tem percurso similar ao de Thereza: a partir de 1965, dedica-se à pintura; e em 1969, inicia sua produção conceitual. Em 1970, expõe as *Trouxas Ensanguentadas* na mostra *Do Corpo à Terra*, na qual Thereza também estava presente.

²⁵ Luiz Alphonsus (1948-) é um artista conceitual de amplo repertório: produz fotografias, pinturas, esculturas, land art e trabalhos multimídia. Em 1969, integrou o grupo que fundou a Unidade Experimental do MAM, junto de Frederico Morais, Guilherme Vaz e Cildo Meireles, além de participar, em 1970, da coletiva *Do Corpo à Terra*.

acontecimentos, se torna essencial para a contextualização da arte conceitual no Brasil (LOPES, 2013, p. 10).

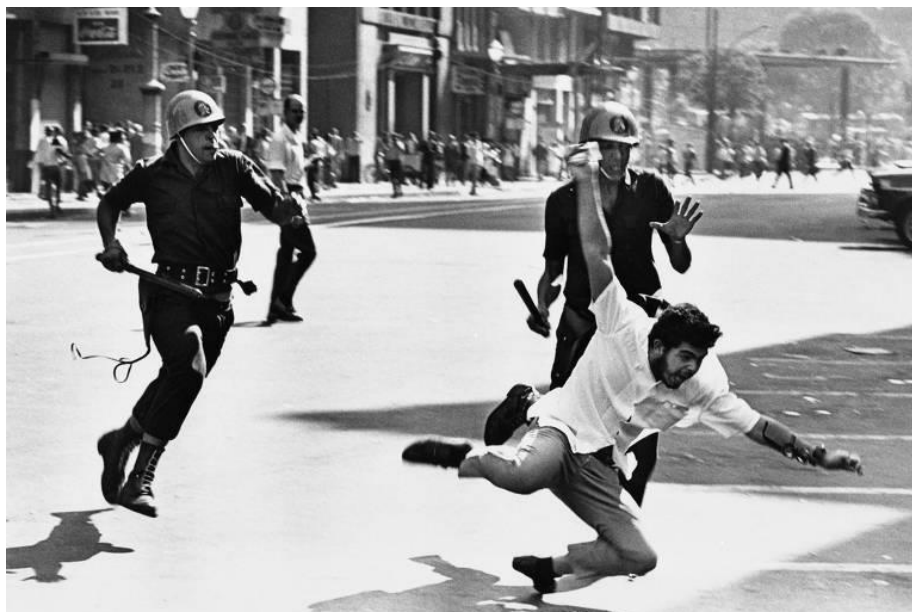


Figura 14 – Evandro Teixeira (1935-). [*Caça ao estudante. Sexta-feira Sangrenta*], 1968

Fotografia

Acervo Instituto Moreira Salles

Fonte: Site oficial do Instituto Moreira Salles (c2023, online)²⁶.

3.2 Arte Conceitual, Conceitualismos e Experimentações Conceituais

A primeira aparição do termo “arte conceitual” é no texto *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, de junho de 1967, do artista Sol LeWitt. São expostas ideias primordiais sobre esta nova forma de arte, como, por exemplo, a ideia de um conceito ser seu aspecto mais importante e a execução e as habilidades do artista não terem mais relevância (LEWITT, 2006a). Já em *Sentenças sobre Arte Conceitual*, publicado em janeiro de 1969, o artista desenvolve, em 35 sentenças, o que seriam observações e até certo ponto “normas e convenções” conceituais (LEWITT, 2006b). O artista Joseph Kosuth lança, no fim de 1969, o famoso ensaio *A Arte Depois da Filosofia*, uma espécie de manifesto da arte conceitual que, hoje, depois de numerosas revisões e teses alargadas, soa com muita rigidez e formalismos (KOSUTH, 2006).

É pertinente notar a data destes textos, 1968 e 1969, visto que o Salão da Bússola, evento que desponta a produção conceitual do país, acontece no mesmo ano em que Kosuth divulga seu

²⁶ Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/evandro-teixeira/>. Acesso em: 6 abr. 2023.

ensaio (que, aliás, só chega traduzido ao Brasil em 1975, na revista *Malasartes*). Essa proximidade temporal só prova que todos os eventos mundiais citados no subcapítulo anterior, fossem eles de repressão ou de liberdade, tiveram uma forte influência no campo da arte, pois desse caos político e social se deu uma “crise geral da arte”, que a partir daquele momento buscou novas poéticas e materialidades. Portanto, cada local possui o seu modelo de assimilação guiado por sua própria dinâmica interna e pelas contradições de seu contexto local, que, no caso dos artistas latino-americanos, se distanciaram das críticas ao sistema da arte e focaram suas críticas às ditaduras militares, constituindo uma produção bastante peculiar e independente (JAREMTCHUK, 2007, p. 24-25). Como afirma Freitas, “para a arte conceitual anglo-americana, ‘arte é definição de arte’; mas para a arte conceitual ampliada, como o conceitualismo político-ideológico latino-americano, ‘arte é vida’” (FREITAS, 2013, p. 20).

No caso do Brasil, mesmo antes já havia artistas com propostas que iam além da dimensão visual. Isso é algo único do país que, por ter esse passado pelo neoconcreto, de Oiticica e das Lygias, já estava a um passo à frente, pois, em 1969, quando se começa a discutir conceitualismos, a arte experimental brasileira simplesmente incorpora mais categorias artísticas (LOPES, 2013, p. 29). Em 1962, Oiticica já escrevia, em *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, sobre a tomada de consciência do espaço como elemento ativo e sobre a capacidade humana de transformar sua vivência em expressão. Indo um pouco mais além, em 1967, em *Esquema Geral da Nova Objetividade* – originalmente publicado no catálogo da mostra de mesmo nome –, escreveu sobre as tendências de objetivos e de participação do espectador e a obrigatória tomada de posição dos artistas em relação a problemas políticos e sociais: “Ou se processa a tomada de consciência ou se está fadado a permanecer numa espécie de colonialismo cultural.” (OITICICA, 2006, p. 165).

Ainda há outra vertente na arte brasileira, não necessariamente conceitualista, mas com muitos pontos em comum, que é a chamada arte de guerrilha. Essa expressão para designar toda a arte que atuasse como um dispositivo de guerrilha urbana e poética foi definida por Frederico Moraes durante a exposição *Do Corpo à Terra*²⁷, em Belo Horizonte, 1970, quando se referia às obras de um grupo de artistas extremamente jovens e altamente experimentais, forjados a ferro e fogo pela violência da ditadura (FREITAS, 2013, p. 29). Sobre a analogia elaborada por Frederico, Artur Freitas, no livro também chamado *Arte de Guerrilha* (2013), comenta

²⁷ A exposição *Do Corpo à Terra* aconteceu no mesmo ano de 1970, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. Segundo Arthur Freitas (2013), Thereza foi a única participante mulher.

[...] que não é mero ‘rasgo de expressão’, pois os artistas, assim como os guerrilheiros, atuavam imprevisivelmente, com rapidez, assumindo todo o risco que envolve a ação clandestina, e que também a arte (convencional) estaria para a vanguarda assim como a guerra (clássica e linear) está para a conceitual. (FREITAS, 2013, p. 57).

Não por coincidência, é o período da arte brasileira mais marcado pelo medo e pelo uso de metáforas.

Mas, afinal, o que separa arte conceitual de conceitualismos? Tive como base para este subcapítulo as leituras de *Arte de Guerrilha*, de Arthur Freitas; *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*, de Dária Jaremtchuk; e *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira. A combinação dessas três leituras me fez ter um panorama não só cronológico, mas também sobre o que cada expressão implicava. Entendo, hoje, que o termo “arte conceitual” vem de uma herança anglo-americana, analítica e formalista, e que o termo “conceitualismo”, primeiramente adotado por Cristina Freire, em *Arte Conceitual* (2006), engloba todas as teses ampliadas desenvolvidas sobre a produção que é diversa à norma e que, por esse motivo, é o termo usado quando nos referimos a trabalhos políticos.

É prudente salientar que não há consenso sobre o uso das duas nomenclaturas, é uma questão ainda discutida; porém, “conceitualismo” ainda é pouco usada pela historiografia tradicional. Agrada-me o termo que Dária Jaremtchuk usa para denominar a produção conceitual – ou conceitualista – de Anna Bella Geiger, pois dificilmente um artista brasileiro, durante toda a sua carreira, seguiu estritamente um só movimento. O que geralmente acontece, bem como Dária escreve, são passagens/experimentações, como no caso de Thereza, que passa da produção neofigurativista em suporte tradicional, que já carregava em seus temas posicionamentos extremamente críticos, para a produção conceitual em suas diversas formas materiais.

3.3 Salão da Bússola

Ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969, o Salão da Bússola, promovido pela agência Aroldo Araújo Propaganda para comemorar e também divulgar sua agência de propaganda²⁸. Em informativo sobre o Salão, a

²⁸ Item 1 do Regulamento do Salão da Bússola: “Aroldo Araújo Propaganda, para comemorar o seu 5º aniversário, tendo como objetivo elevar o padrão de suas promoções e na busca de novos meios de comunicação, através de

agência se apresenta como uma “agência jovem para tempos de juventude” e também elucida o motivo de ter uma bússola como símbolo, argumentando que o objeto traz a ideia de descoberta de novos caminhos, de horizontes mais amplos para a humanidade.



A princípio, como prevê o item número 2 do regulamento do Salão, o tema dos trabalhos inscritos deveria ser a Bússola e todas as suas implicações, como rumo, norte, progresso, direção: “qualquer conotação, enfim, de ordem histórica, técnica, literária, sob cuja imagem se inscreva o símbolo da empresa promotora” (AROLDO ARAÚJO PROPAGANDA, 1969). O Salão também pretendia ser o mais amplo possível: podiam participar artistas de qualquer nacionalidade (Item 2); era aceita qualquer categoria de trabalho artístico (Item 4); cada artista poderia concorrer em quantas categorias quisesse (Item 7); e não era prevista uma pré-seleção dos trabalhos.

Figura 15 – Convite para vernissage do Salão da Bússola
Fonte: Acervo documental do MAM/RJ.

O evento tomou proporções inesperadas a partir do boicote à Bienal de São Paulo, que era legitimada pelos militares e, por esse motivo, desconsiderada por não ser um polo de resistência ao regime. Artistas, críticos e intelectuais brasileiros e de vários outros países recusaram-se a participar da 10ª edição e realizaram protestos contrários a mostra (LOPES, 2012, p. 10). Acontece que muitos artistas que já tinham seus trabalhos prontos e deixaram de submetê-los à Bienal encontraram no Salão da Bússola uma bela segunda opção. Em função da grande quantidade de obras arrojadas e já finalizadas, Aroldo Araújo Propaganda abandonou a ideia de

uma ampla perspectiva de cooperação cultural, promove o Salão da Bússola, a ser realizado em novembro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”.

os artistas precisarem, obrigatoriamente, estabelecer uma relação entre seu trabalho e o objeto da bússola.

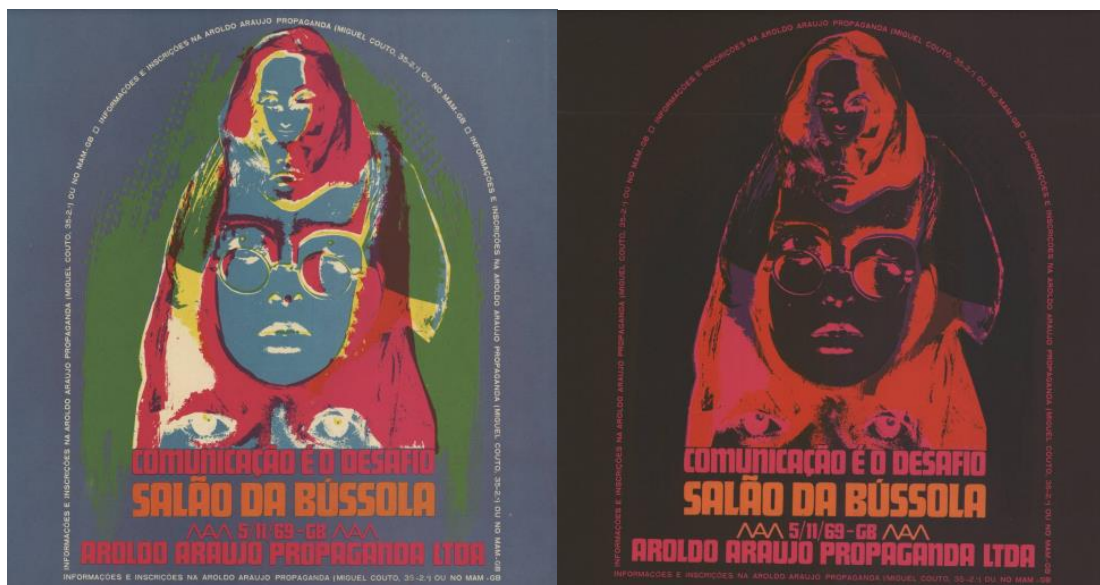


Figura 16 – Pôsteres de divulgação do Salão da Bússola, 1969
Fonte: Acervo documental do MAM/RJ.

Foram mais de mil trabalhos inscritos por mais de 300 artistas (segundo o *Jornal do Brasil*, em edição de 1969, foram expostas 1370 obras), o que colaborou para a existência de muitos projetos inusitados e desafiadores para o júri²⁹. Estes encontraram uma “brecha” no item de número 4: “No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenhos, esculturas, objetos etc...” (CHAGAS, 2017, online). Assim, no momento de preencher a ficha de inscrição, muitos artistas optaram por preencher a “categoria” como “etc”.

²⁹ “Cinco jurados formaram o júri do salão: Frederico Moraes, representando a Arold Araújo Propaganda; Mário Schenberg, representando o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); Walmir Ayala, representando a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA); Renina Katz, representando a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIPA); e José Roberto Teixeira Leite, representando o MAM-Rio.” (CHAGAS, 2017).

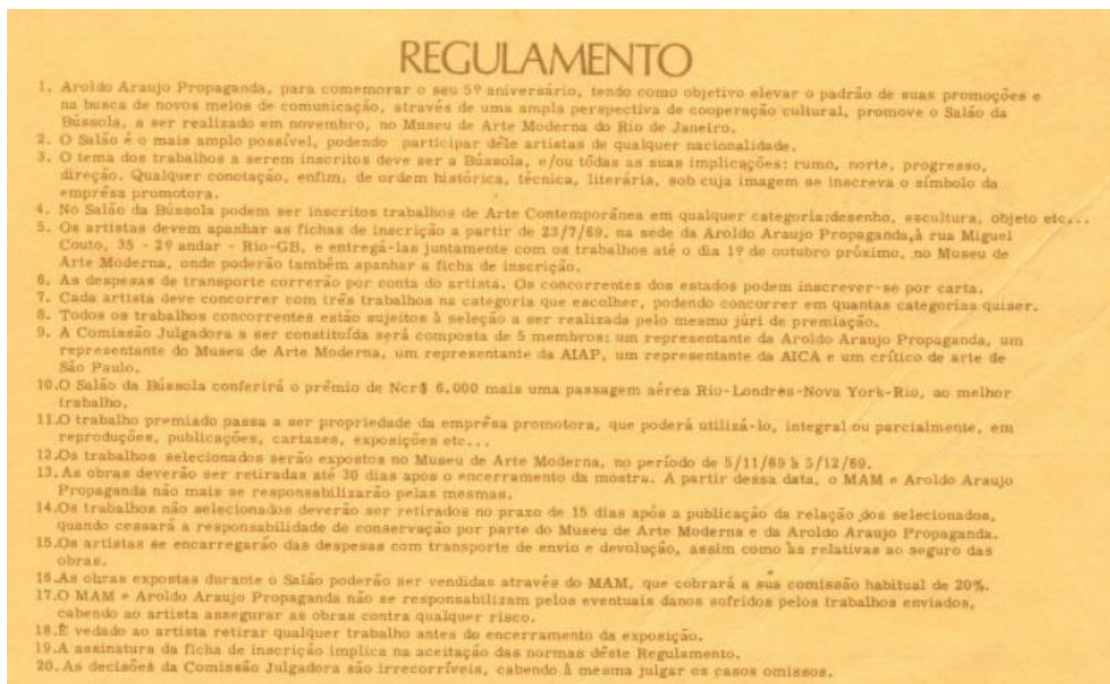


Figura 17 – Regulamento do Salão da Bússola, 1969

Fonte: Acervo documental do MAM/RJ.

De qualquer forma, o Salão que se iniciou de forma tímida e despreziosa acabou sendo um sucesso, palco para as primeiras experimentações conceituais brasileiras. Frederico Morais, integrante do júri, aponta que o Salão foi “indiscutivelmente a mais importante coletiva” realizada no Brasil em 1969, posto de bastante destaque, tendo em vista tudo que aconteceu no âmbito cultural naquele ano (FREITAS, 2013, p. 72). Sobre os prêmios, o principal, a passagem Rio de Janeiro – Londres – Nova York – Rio de Janeiro, foi dado a Cildo Meireles, e os outros três prêmios aquisitivos ficaram com Antônio Manuel, Ascânio MMM e Thereza Simões.

Thereza inscreve no Salão quatro trabalhos diferentes: a série *Alfabeto*; a condensação dos contornos da Lagoa dos Patos e da Lagoa Mirim em peças de madeira e aço, chamada *Ignotos*; *Nós Tupis*, peça em pinho de riga e aço inox; e as *Lápides Geográficas*, trabalho premiado com o prêmio aquisitivo. Todas essas obras são marcadas pela temática indígena e identitária do Brasil, da qual Thereza foi precursora no Brasil, ao questionar o desaparecimento da língua e dos territórios indígenas.

São trabalhos que estão focalizados nos conflitos políticos e ideológicos e além disso, promovem uma tomada de consciência do espectador sobre o passado do país. [...] Thereza, com sua lápide em memória dos povos indígenas do Brasil, faz uma crítica ao massacre sofrido pelos mesmos e seu respectivo genocídio cultural, marcado pela extinção da língua tupi. (CHAGAS, 2018, p. 19).

São trabalhos que afrontam os militares, utilizando um evento de opressão anterior, colonialista, que partia do mesmo pressuposto de destruir e impedir tudo o que parecesse excêntrico e diferente às normas desses regimes. Thereza produz uma arte que se expande para outros campos do conhecimento, falando da história do país, de sua geografia, de uma história de abuso anterior àquela que a artista estava vivendo, como se contasse que o Brasil tem uma longa memória de violência. É como se, nesta mesma série – na qual todos os trabalhos dialogam entre si – conseguisse enredar o fio histórico do país aos outros tantos fios da vida cultural (FREITAS, 2013, p. 24). Em entrevista para esta pesquisa, a artista me conta como surgiu o interesse pela temática:

Eu comecei primeiro a mencionar os Tupis, a pioneira é a que está aqui, essa chapa de aço inoxidável que chama *Nós Tupis*. Aí eu comecei a pegar palavras Tupis e fiz alguns trabalhos. Eu sabia falar de cor tudo que estava escrito, mas agora não vou lembrar. Essas obras partem mais de uma consciência de quem você é, pra você ser quem você é, você tem que saber de onde vem, o que aconteceu, e os Tupis entram como essa parte da formação do brasileiro. Agora, lá pro lado do Rio Grande do Sul tem os Tapuias, que entraram mais pro interior do país. Eu lia muito sobre isso, os Tupis ficaram no litoral e os Tapuias foram aqueles que entraram para o interior, foram pro Paraguai, saíram do Brasil. (SIMÕES, 2022, informação verbal).

O começo se deu pelo uso das palavras – algo, por si só, tipicamente conceitual – *ínvios*, *ignotos* e *ignavos*, presentes em duas obras diferentes: na série *Alfabeto* e nos objetos de formas geográficos, que possuem em relevo a inscrição da palavra “ignotos”. Essas três palavras caíram em desuso na língua portuguesa, tendo quase o mesmo destino de apagamento que ocorreu com a língua Tupi. A série *Alfabeto* consiste em dezenas de pastilhas de metal que, apropriadas e dispostas por Thereza, podem compor infinitas palavras com inúmeros significados. Possuo registro de Thereza realizando esse trabalho em uma praia do Rio de Janeiro e também apenas das pastilhas dispostas, formando as mesmas três palavras, em um campo de localização desconhecida.



Figura 18 – *Alfabeto*, 1969
Fonte: Arquivo pessoal da artista (1969).



Figura 19 – Pastilhas de metal que compunham a obra *Alfabeto*, 1969
Fonte: Arquivo pessoal da artista (1969).



Figura 20 – Theresia Simões (1941-). Série *Alfabeto*, 1969
Foto de Sofia Mazzini tirada no Sítio Guaribu, 2022
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Estas três palavras, *ínvios*, *ignotos* e *ignavos*, aparecem no poema *I-Juca Pirama*³⁰, de 1951, do poeta indianista Gonçalves Dias³¹. O cenário do poema é uma mata nativa, onde guerreiros timbiras haviam capturado um tupi, que, para ser salvo, conta sua história. O título do poema significa “o que há de ser morto, e que é digno de ser morto”, justamente pela tensão entre diferentes povos indígenas (FUKS, [20--], online). As palavras em questão se repetem, na ordem que surgem no poema; *ignavos* aparece com o sentido de algo covarde, indolente:

As tribos vizinhas, sem forças, sem brio,
As armas quebrando, lançando-as ao rio,
O incenso aspiraram dos seus maracás:
Medrosos das guerras que os fortes acendem,
Custosos tributos ignavos lá rendem,
Aos duros guerreiros sujeitos na paz.

Enquanto *ignotos*, como algo desconhecido; e *ínvio* como um local intransitável, como a mata:

Quem é?
— ninguém sabe: seu nome é ignoto,
Sua tribo não diz: — de um povo remoto
Descende por certo — d’um povo gentil;
Assim lá na Grécia ao escravo insulano

³⁰ Agradeço à Camila Schenkel pela lembrança.

³¹ Gonçalves Dias (1823 – 1864) foi um dos principais poetas indianistas brasileiros, sendo *I-Juca Pirama* um de seus mais notáveis poemas.

Tornavam distinto do vil muçulmano
As linhas corretas do nobre perfil.
[...]
Meu pai a meu lado
Já cego e quebrado,
De penas ralado,
Firmava-se em mi:
Nós ambos, mesquinhos,
Por ínvios caminhos,
Cobertos d'espinhos
Chegamos aqui!

A aparição no objeto em madeira é apenas da palavra ignotos, ou seja, uma geografia desconhecida, bem como diz ao jornal *O Globo*, em novembro de 1969 (IGNOTOS..., 1969). Revela que, na verdade, a forma geográfica cortada na madeira, é uma “condensação da forma das lagoas Patos e Mirim do Sul” e que, dessa maneira, uma superfície desconhecida se revela. Vale aqui mencionar que essas são as duas maiores lagoas do Brasil, de uma região habitada por indígenas que foram massacrados pelos bandeirantes (CHAGAS, 2018, p. 19). São muitas as relações articuladas entre estes quatro trabalhos: o distanciamento do Brasil, que vivia com o seu Brasil originário, a questão do desaparecimento geográfico e linguístico dos povos originários, o uso da palavra, dos materiais, das referências; enfim, heranças, fatalidades geográficas e históricas (IGNOTOS..., 1969).



Figura 21 – Thereza Simões (1941-). *Ignotos*, 1969
Objeto em madeira e placa de aço
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Na mesma reportagem do jornal *O Globo*, Thereza fala de maneira bastante enigmática a respeito de seu trabalho e comenta sobre o que se passou no Salão. Seus pensamentos, novamente, estão em completo acordo com a novidade estilística e artística da época, pois aproveita a visibilidade que tem no jornal para fazer como que um manifesto dos novos conceitualismos, destes trabalhos que não estão alheios à política de seu meio:

O Salão, embora grande, levará as atenções a se voltarem para estes novos pintores. Quando se pensa em pintor, se pensa em museus e galerias... Nascer com esta única perspectiva, impossível. Hoje o trabalho não se separa, não se divide do próprio corpo da gente. (...) Galerias, Museus, repito: o pintor não é só isto, o trabalho não se divide, não se coloca em local algum, é a própria vida que se registra como a de qualquer pessoa.



Figura 22 – “Ignotos, ignavos, ínvios: Thereza Simões explica”
Recorte do jornal O Globo
Fonte: IGNOTOS... (1969).

Thereza ainda expõe a placa *Nós Tupis*, em madeira pinho de riga – madeira que chega ao Brasil durante a colonização portuguesa – e placa de aço. A ausência de acento na letra O torna a obra ambígua, pode ser lida como *Nos Tupis*, ou seja, no tempo dos tupis, na terra brasileira que é Tupi; ou então *Nós Tupis*, partindo do pressuposto de que todo brasileiro tem origens indígenas. Em ambos os sentidos, busca uma identidade nacional perdida no processo de colonização.



Figura 23 – Thereza Simões (1941-). *Nós Tupis*, 1969
Madeira pinho de riga e placa de aço, 50x50cm
Acervo da artista
Foto: Sofia Mazzini
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Por fim, analiso trabalho premiado no Salão, com o qual conquistou o prêmio aquisitivo, suas *Lápides Geográficas*. A artista apropria um objeto comum, como a lápide funerária, para fazer alusão à morte da cultura tupi como um todo. Na foto, parece estar sobre o mesmo gramado que a série *Alfabeto*, com um prédio severo e simétrico refletindo na sua superfície espelhada. Mesmo que seja uma casualidade, é interessante notar, novamente, esse embate entre o que brancos e o que indígenas entendem por progresso, desenvolvimento e prosperidade.



Figura 24 – Thereza Simões (1941-). *Lápides Geográficas*, 1969

Placa de vidro

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Na placa, estão inscritas as palavras “Ui carù, pyrà, comandà: tembiù. Caà mondoçára. Pindorama”. Segundo a pesquisadora Tamara Changas, esses termos em tupi fazem referência a comidas, tais como peixe e farinha, e no fim “pindorama”, maneira como os indígenas chamavam a terra (do tupi, pindó-rama), ou seja, país ou região das palmeiras. Changas também menciona o decreto do Marquês de Pombal que implanta a língua portuguesa no Brasil, onde antes era falada a “língua geral”, um idioma descendente do tupi (CHAGAS, 2018, p. 18).

Esse conjunto de trabalhos marca o início das experimentações conceituais na carreira de Thereza e também indica uma tomada de consciência sobre a história do Brasil, seu processo de colonização e desenvolvimento de uma nova identidade. No subcapítulo seguinte, apresento as proposições pensadas para a exposição *Agnus Dei*, realizada cerca de seis meses após o Salão da Bússola. Nesse intervalo, a artista participou, em abril de 1970 da exposição *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte, considerada outro marco da arte conceitualista no país.

3.4 Agnus Dei

A exposição *Agnus Dei*, em 1970, foi uma mostra coletiva dividida entre três artistas, cada um tendo uma semana para ocupar com seus trabalhos – todos conceitualistas – a Petite Galerie. Como o pôster, também realizado por Thereza, revela, a primeira semana, de 22 a 29 de junho foi da artista; depois, de 30 de junho a 7 de julho, de Guilherme Magalhães Vaz; e por fim, de 8 a 17 de julho, de Cildo Meireles.



Figura 25 – Pôster de divulgação para exposição *Agnus Dei*, 1970
Fonte: Arquivo pessoal da artista (1970).

A expressão religiosa “Agnus Dei” significa “o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo” e refere-se ao sacrifício de Jesus Cristo (SIGNIFICADO..., c2023, online). O pôster de

divulgação foi realizado em uma funerária, em uma cena bastante desconfortável e suspeita, na qual Guilherme aparece em primeiro plano, falando ao telefone, e não conseguimos ver seu rosto. No segundo plano, Thereza e Cildo; ela, com a atenção desviada para outro ponto, sem olhar diretamente para o espectador, e ele, olhando-nos indiretamente pelo espelho, algo típico de obras canônicas da História da Arte, como, por exemplo em *O casal Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck, e *Vênus ao Espelho* (1647), de Diego Velázquez.

Enfim, além do enigma do nome da exposição, *Agnus Dei*, a maneira como os artistas se encontram nesse ambiente funerário é bastante misteriosa, pois parece que estão ali de passagem, como que aguardando uma ligação ou resolvendo algum problema. Porém, pela presença de três caixões, pode-se propor uma leitura de que estariam ali para um “sacrifício” dos artistas, que, expondo esta série de trabalhos politicamente subversivos, seriam vítimas da ditadura civil-militar, tendo em vista que os três já haviam participado de exposições que foram canceladas: Thereza, na II Bienal da Bahia; Cildo, na seleção dos artistas brasileiros para a Bienal de Paris, e os três amigos também haviam sido selecionados para uma mostra de Arte Brasileira de Vanguarda em Buenos Aires, no Instituto Torcuato di Tella, cancelada pelo governo militar. Os lugares considerados “desimpedidos” para se expor no Rio de Janeiro eram poucos, assim como as políticas culturais, e os museus públicos não aceitariam esse tipo de proposta, pois eram controlados pelos militares. Então, os três artistas encontraram a Petite Galerie, do marchand italiano Franco Terranova³², como um local alternativo para a circulação de arte de guerrilha.

Os carimbos que Thereza apresenta em *Agnus Dei* já haviam aparecido em sua carreira em outros momentos, como no pôster do filme *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e na exposição *Objeto e Participação*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em abril daquele mesmo ano (MORAIS, 1970b). A inscrição para a exposição em Belo Horizonte era a seguinte: “*Ready Made – Carimbo nº 1 – História das Artes Plásticas – Exposição no Palácio das Artes – Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil – Abril de 1970*”, em tamanhos variados de carimbos, todos com tinta permanente. Já em *Agnus Dei*, as inscrições eram as seguintes: “*Espaço reservado às futuras gerações – Junho 1970 – Thereza Simões, A década sórdida: Sangue – Suor – Lágrimas*” e outros mais sucintos, como *Fragile, Dirty, Act Silently, Silent Way*, e

³² Franco Terranova (1923 – 2013) foi um italiano que veio para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial e, no Rio de Janeiro, fundou a Petite Galerie, ponto de encontro de artistas da época. Franco também era poeta e marchand.

Verboten (proibido, em alemão) (CHAGAS, 2018, p. 20).



Figura 26 – Thereza Simões (1941-). *Carimbos*, 1970
Petite Galerie

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Sobre estes últimos carimbos, de uma única palavra e também em outras línguas, pode-se propor duas leituras diferentes. A primeira, é que estariam carimbando a parede de Petite Galerie com palavras que definiriam a exposição de Thereza, como, por exemplo, “frágil”, pela constante vulnerabilidade da mostra, que, como tantas outras, poderia ser subitamente fechada pelos militares. Como também pode ser uma alusão aos carimbos usados em correspondências entre amigos e artistas recentemente exilados, considerando que, após o AI-5, de dezembro de 1968, muitos artistas brasileiros de autoexilaram.

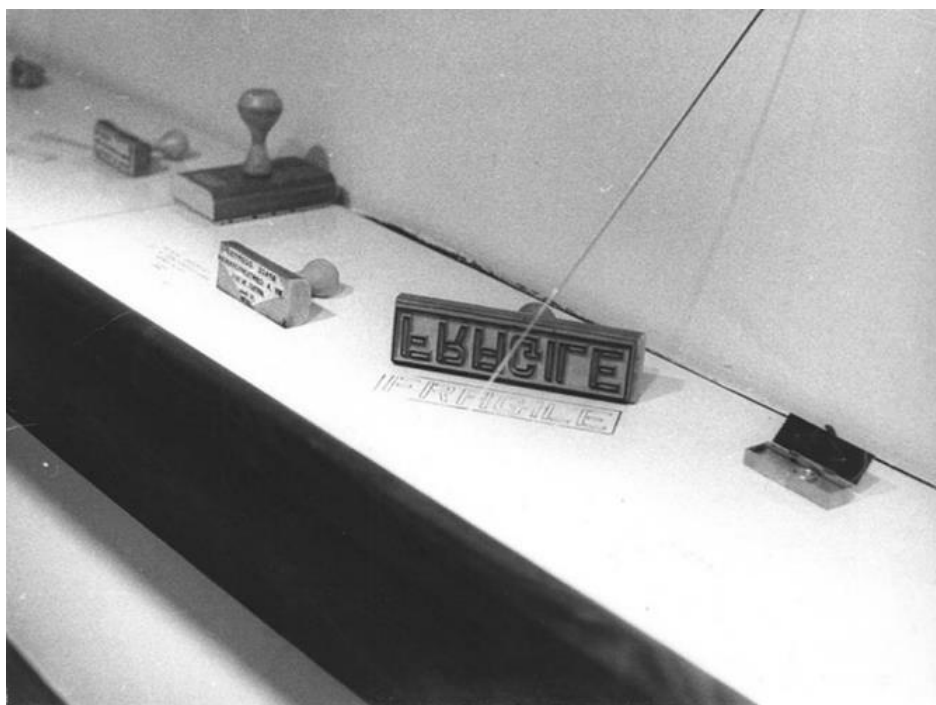


Figura 27 – Thereza Simões (1941-). *Carimbos*, 1970
Petite Galerie
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

No mesmo texto, Frederico Moraes escreve que, com o uso dos carimbos, Thereza acaba com o mito do local (e também com o mito da autoria da obra, visto que os carimbos ficavam disponíveis ao espectador para carimbar as paredes também). Vejo nesta proposta dos carimbos algo que se encaixa perfeitamente no termo “Arte de Guerrilha”, que Moraes criou, pois é um objeto cotidiano, de fácil transporte, pequeno e, por esse motivo, acaba tendo uma estratégia artística inteligentíssima, pois carregando-o, é possível marcar qualquer local de forma rápida, ágil e permanente. Os locais e as possibilidades são ilimitados, visto que a obra reside na inscrição do carimbo, na informação e na mensagem que ele carrega, e não no objeto em si:

Não existem mais locais sagrados ou únicos. A obra torna-se onipotente, a galeria é apenas um dos N lugares para a sua apresentação, e certamente o mais frio se considerarmos as palavras como “Verbotten” ou “Dirty”. Mas deixarei os comentários para outra oportunidade. Por enquanto, apenas alerto os leitores para a atualidade e importância do trabalho de Thereza Simões. E mais, os carimbos constituem apenas parte de sua exposição. A artista apresentará vários títulos de trabalhos inexistentes, de molduras ou espaços brancos. (MORAIS, 1970b, Segundo Caderno, p. 3).

Ao mencionar “títulos de trabalhos inexistentes”, Frederico refere-se à série *Telas Brancas*. São telas dos mais diversos tamanhos, cada uma com o escrito do que seria a paisagem nela pintada,

como, por exemplo *Aterrissagem do PP PV8 da Panair do Brasil na cidade de Porto Velho no ano de 1970* ou, então, *Serra do Roncador e a Margem do Xingu*, que se encontra no acervo da artista.

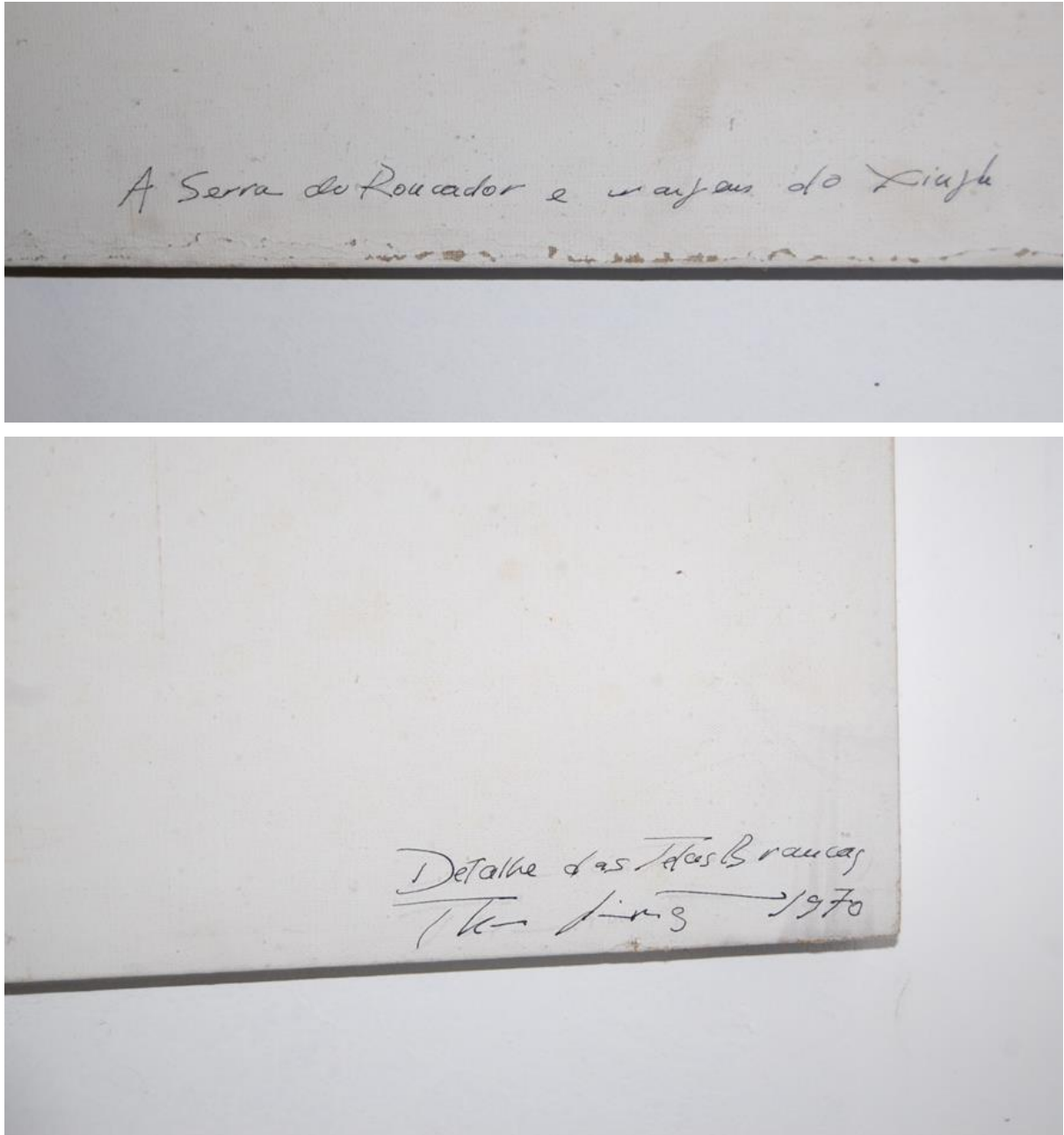


Figura 28 – Thereza Simões (1941-). *A Serra do Roncador e a Margem do Xingu*, 1970

Série *Telas Brancas*

Inscrição de canela sobre tela, 100cm x 200cm

Foto: Sofia Mazzini

Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No jornal *Anexo*, de 26 de junho de 1970, a artista ganha destaque na pauta *Thereza de telas brancas: a arte em estado de graça* e cede uma entrevista para a matéria.

Quero falar o mínimo possível para que tudo transcorra como deve transcorrer. Para que ninguém use, quando se referir ao meu trabalho, palavras como válido, importante e radical. Estas palavras complicariam a limpeza que eu quero em torno destes trabalhos. Por que as telas brancas? Porque cada um pode vê-las como quiser, se bem que meus quadros não dêem margem a divagações. São diretos, limpos. Ou talvez porque não tenham relação alguma com o Olimpo artístico. Algumas pessoas também não podem entendê-los, é claro (THEREZA..., 1970, p. 1).

anexo
de 26 de junho de 1970, número 10, ano 1, p. 10

Thereza de telas brancas: a arte em estado de graça

**ESPÁCIO RESERVADO
AS
FUTURAS GERAÇÕES**
SPACE RESERVED TO
THE
FUTURE GENERATION
Junho 1970
THEREZA SIMÕES

**A Década Sórdida Sangue
Suor Lágrimas**
América 1960 - 1970

Para encontrar um caminho é preciso ser claro. Telas brancas pelas paredes, também brancas, da Petite Galerie é a exposição de Thereza Simões, a primeira de uma série de três, que se chama Agnus Dei. Os outros pintores, Guilherme e Gildo, virão logo em seguida. Para conhecer Thereza carimba, entre outras frases, a parede da exposição: FRAGIL.



— É sempre importante se fazer as coisas que se gostam. Não dá para fazer o que os outros dizem. Não trabalho à luz por que é melhor.

Thereza Simões tem 28 anos, foi professora de arte de crianças e mudou-se de São Paulo para a cidade de Curitiba em 1969. Ela não acredita em uma carreira artística. Ela diz que gosta de fazer coisas que não sejam para ser vistas, mas para ser feitas. Ela trabalhou em uma fábrica de tecidos e depois em uma loja de roupas. Ela diz que gosta de fazer coisas que não sejam para ser vistas, mas para ser feitas.

— Para quem se propõe à arte, a primeira coisa é não se preocupar com o que os outros vão pensar. A arte é uma coisa que se faz por dentro. Ela diz que gosta de fazer coisas que não sejam para ser vistas, mas para ser feitas.

— Para quem se propõe à arte, a primeira coisa é não se preocupar com o que os outros vão pensar. A arte é uma coisa que se faz por dentro. Ela diz que gosta de fazer coisas que não sejam para ser vistas, mas para ser feitas.

— Para quem se propõe à arte, a primeira coisa é não se preocupar com o que os outros vão pensar. A arte é uma coisa que se faz por dentro. Ela diz que gosta de fazer coisas que não sejam para ser vistas, mas para ser feitas.

bola
Sangue de volta com os bons momentos e as últimas novidades. Este ano por aí para fazer para você um monte de boas dicas, tudo devidamente revisado pelo nosso equipe. Um endereço diferente faz sentido em São Paulo, em pleno Praça Roosevelt. Veja como foi no página 2.

última página
Jayme Maurício, de Milão, fala sobre o design e apresentação do Compasso de Ouro, no Sescão do Design. Para além do desenho industrial, ele investiga como uma maneira de ser à vitor.

3.ª página
Halter: Villa-Lobos permanece — e artista passa, o obra fica — e lembrança de sua educação. Agora, mais do que nunca, com a exposição que lhe dedicaram, na MEC, coordenada por E. Almeida Villa-Lobos.

mensagem
José Luis Grinewald (cinema), Oscar Arias (teatro), Jayme Maurício (plástico), Edilberto Cavalcini (livros), João Rabello de Prado (intelectual) e Luis Carlos da Silveira (artes visuais), 6 e 7.

Figura – Entrevista de Thereza Simões ao jornal Anexo, 1970
Fonte: Thereza... (1970, p. 1).

As obras funcionam como um convite para o espectador empenhar-se em visualizar as paisagens – algumas, quase inimagináveis e surreais – que Thereza descreve em cada tela branca, como por exemplo:

Cassius Clay está presente, como a passagem do trópico de câncer sobre o deserto do Saara. Uma tela grande retrata alguns acidentes físicos desaparecidos na superfície do Planalto Brasileiro. Estes são alguns títulos de suas telas colocadas sobre as paredes brancas da Petite Galerie. (THEREZA... 1970, p. 1).

A matéria também conta uma situação que aconteceu durante a semana de exposição de Thereza, quando a artista estava sentada em um banco e um visitante chega – segundo a matéria, as luzes da Petite estavam fortes e as paredes, todas brancas, o que fez com que as luzes chamassem a atenção para Thereza – e pergunta se não tem nenhuma exposição ocorrendo na galeria e ela responde que não. Como disse: algumas pessoas podem não entender o trabalho, e, no momento que o trabalho conceitual sai das mãos do artista, não é mais sua função o torná-lo inteligível.



Figura 29 – Vista da exposição na Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970
Fonte: Arquivo pessoal da artista.



Thereza Simões na Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Outro fato a se considerar é que, nessa época, Thereza já havia se separado de seu primeiro marido, Arnaldo Jabor, e estava em um relacionamento com Cildo Meireles, companheiro de exposições e de guerrilha artística. Os dois jovens, ele com 22 e ela com 30, com carreiras extremamente promissoras, fugiram do Brasil e se autoexilaram em Nova York, Estados Unidos, em 1971. O termo “autoexílio” é utilizado, pois Thereza relata que a fuga se deu pela política de perseguição a artistas: “por causa do AI-5, o Cildo era mais visado que eu, mas no dia seguinte, eles apareceram na minha casa e eu já tinha ido para os Estados Unidos” (SIMÕES, 2022, informação verbal). Assim como muitos outros artistas brasileiros que se viram obrigados a deixar o país, como Lygia Pape, Regina Vater, Cybèle Varela, Jeannette Priolli, Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Yolanda Freyre, Maria do Carmo Secco e Amélia Toledo (TRIZOLI, 2018, p. 24). Thereza muda bruscamente sua produção nos Estados Unidos, abandonando seus conceitualismos brasileiros e descobrindo a luminosidade advinda dos tubos do neon.



Figura 30 – Cildo e Thereza, c. 1970

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Após a semana de Thereza, quem expôs na Petite Galerie foi Guilherme Vaz. Sobre a sua participação na mostra, existem pouquíssimos registros, mas Thereza relata o que aconteceu: “ele colocou um cartaz na porta da galeria impedindo que qualquer pessoa entrasse. Negação total. Ele era muito radical, o Guilherme, mas foi radical demais, com isso ele não conseguiu se inserir. Tem que ter um radicalismo que não seja demais, se for demais, acabou” (SIMÕES, 2022, informação verbal). Depois de Guilherme, Cildo Meireles fechou o último ciclo da mostra, expondo três trabalhos: as três garrafas de Coca-Cola da série *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*; as fotografias de *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*; e também, pela primeira vez, expôs *Introdução a uma nova crítica*, uma cadeira forrada de pregos (CALIRMAN, 2013, p. 133).

Posteriormente a *Agnus Dei*, inicia-se, na Petite Galerie, a célebre *Nova Crítica*, de Frederico Morais. Como Thamara Chagas recorda, no Salão da Bússola, no ano anterior, Frederico tinha participado do júri, que foi bastante polêmico e intransigente sobre as novas formas de arte que surgiram na mostra (CHAGAS, 2017). É provável que o evento o tenha radicalizado e incentivado a procurar uma nova forma de crítica, diferente da que acontecia nos júris dos Salões. A *Nova Crítica*, que realiza a partir de *Agnus Dei*, é criativa, uma resposta às obras em um formato igual ao que foram feitas. Em resposta às telas de Thereza, apresenta telas em branco que ele havia deixado em mictórios de bares localizados na Tijuca e em Ipanema e que,

obviamente, voltaram recheadas de críticas ao governo Médici. Justamente pela presença de tantas críticas em uma das telas, a exposição permaneceu aberta por apenas 4 horas, pois houve ameaças de invasão pela polícia e foi fechada. Segundo Moraes, os três artistas que expuseram em *Agnus Dei* eram guerrilheiros, mas Thereza discorda, em parte:

Na verdade, o Cildo, o Guilherme e, de certa forma, eu também, representamos uma mudança muito radical. O Guilherme foi radical demais, o Cildo na medida certa e eu fui pouco radical. Hoje em dia, olhando a gente não diz, mas na época era pouco radical. (SIMÕES, 2022, informação verbal).

4 POR ONDE ANDA THEREZA?

Mesmo com o atual aumento de pesquisas historiográficas sobre o período, ainda há uma grande escassez sobre as peculiaridades do conceitualismo no Brasil e sobre a trajetória de artistas conceituais brasileiros, principalmente sobre as artistas mulheres. Essa carência de informações, documentos, imagens e relatos é herança direta de repressão militar que esses mesmos artistas sofreram quando tiveram exposições interditas, obras desaparecidas e destruídas, quando foram perseguidos e se viram obrigados a deixar o país, sem contar a produção gráfica de catálogos, jornais, que deixou de transitar na época, pelo perigo iminente que era compartilhar materiais considerados subversivos.

Como foi mostrado ao longo da pesquisa, mesmo em eventos hoje estudados e presentes nas principais bibliografias, como a exposição *Agnus Dei* e o Salão da Bússola, não sabemos exatamente quais obras cada artista estava expondo e qual era o seu sentido. Por exemplo, é muito vago escrever que, em *Agnus Dei*, Thereza expôs “telas brancas minimalistas”, quando, na verdade, seu trabalho pouco tinha a ver com minimalismo, mas sim com as inscrições, como títulos de paisagens, na parte inferior do quadro. É a falta desse tipo de informação que gera essas lacunas na História da Arte, tornando-a demasiadamente superficial.

Thereza me conta, em entrevista de 2022, que, de todas as palavras que nortearam sua vida, uma delas é desafio: “desde pequena, se ouvia ‘duvido que você sente na janela’, ‘duvido que você faça ‘não sei o que’”, para mim isso foi ótimo, tudo que duidavam eu fazia”. Eu me inspiro muito na coragem de Thereza. Não só pelo desafio que foi, para mim, visitá-la, entrevistá-la e depois escrever sobre sua vida, sobre seus trabalhos – que muito se misturam e não podem ser analisados separadamente –, como uma tentativa de estabelecer sua reinserção na História da Arte.

Durante a entrevista que realizei com Thereza, ela aproveitou para comentar sobre as relações que aconteciam no meio artístico durante a década de 1960. Disse que, entre os homens, havia uma crença de que os trabalhos realizados por mulheres eram inferiores – argumento este injustificável, pois elas participavam das mesmas exposições e salões que os artistas homens – e que galeristas, críticos e curadores costumavam idolatrar trabalhos majoritariamente masculinos. Ainda comentou que, “apesar” da tradição de mulheres na arte – deu o exemplo

clássico de Tarsila do Amaral e Anita Malfatti –, era o que acontecia. Relaciono essa fala com a observação de Trizoli, que comenta que, apesar dessas figuras, havia um movimento muito maior, de distintas origens, que propiciava o apagamento sistêmico:

E, se por um lado temos figuras femininas icônicas na história da arte brasileira, seja na condição de “fundadoras” como Tarsila e Anita, seja no papel de disruptoras de sentido, se considerarmos a dupla de Lygias, Clark e Pape, é preciso fazer atenção que ainda na produção bibliográfica e crítica, ocorre uma obliteração das agentes mulheres em detrimento de um enaltecimento de artistas homens, muito devido a um ranço do setor em relação ao feminismo, ou qualquer produção artística de caráter mais militante que formalista. No período aqui estudado, as décadas de 60/70 no Brasil, contexto de espraiamento do regime ditatorial em concomitância às mudanças comportamentais e culturais, na bibliografia de história da arte que abarca tal período, nos escritos no calor do momento até compilações posteriores, e mesmo as publicações revisionistas, sucede uma prevalência do protagonismo masculino no setor, e quando não ausência, uma depreciação das artistas mulheres como integrantes de grupos, ações coletivas e mesmo protagonistas de eventos no mundo das artes – os “revolucionários”, “desbravadores” e “inovadores” do setor são os homens, e as “esforçadas”, “anedóticas” e “inusitadas” as mulheres. (TRIZOLI, 2018, p. 28).

Com a história se aprende a sempre se manter atento e nunca mais permitir que tempos sombrios, como os das décadas de 1960 e 1970, retornem, mesmo que às vezes nos batam à porta. É imprescindível que, assim como hoje eu revisito a trajetória de Thereza Simões, se pesquise sobre outras mulheres que trabalharam ativamente como artistas, tiveram seus momentos de destaque enquanto propositoras de ideias e conceitos, desassociando de suas carreiras os papéis secundários de esposa, musa, assistente, aluna, enfim, condições que ficavam às sombras das produções masculinas. Nomes como Odila Ferraz – que, inclusive, foi grande amiga de Thereza –, Wilma Martins, Vera Roitman, Sonia Andrade, Anna Vitória Mussi, Miriam Inêz da Silva, entre outras, algumas com escritos relativamente recentes, outras ainda que carecem de uma profunda pesquisa que lhes dê a visibilidade e a importância que merecem.

É extremamente necessário contar a influência que a ditadura civil-militar causa em sua carreira, que começa de maneira agitada, com uma vida totalmente imersa em seu círculo artístico, e que tem uma grande quebra quando se vê obrigada a se autoexilar em Nova York. Essa quebra na carreira faz com que, por necessidade financeira, busque novas maneiras de produzir. Felizmente, encontra por lá o artista Rudi Stern e começa seu trabalho singular com

os tubos de neon. Mesmo com êxito na mudança de país e a procura por se integrar à cultura e ao meio cultural local, a mudança brusca de sociedade, cultura e trabalho é algo dificilmente superado. A partir de sua ida a Nova York até os anos 1980, Thereza volta poucas vezes ao Brasil, em situações completamente pontuais, como a exposição na Galeria Luiz Buarque de Hollanda, em 1977. Quando volta em definitivo, é uma das poucas artistas a trabalhar com neon no país, até sua posterior autorretirada do meio artístico, para viver em harmonia com a natureza, no Sítio Guaribu.



Figura 31 – Thereza Simões, 1968
Em segundo plano, a tela *Minhas Primas*, da série *Faixas da Memória*
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

REFERÊNCIAS

A IDÉIA tem tanta força quanto o braço. [*Jornal desconhecido*, S. l.], [1968].

AROLDO ARAÚJO PROPAGANDA. *Regulamento* [Salão da Bússola]. Rio de Janeiro, 1969. 1 f.

AS TELAS cinematográficas. *Revista Manchete: Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, out. 1968.

BRODBECK, Anna Katherine. The Salão da Bússola (1969) and Do Corpo à Terra (1970): Parallel Developments in Brazilian and International Art. *Racar: Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, [Vancouver], v. 38, n. 2, p. 109-123, 2013. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/racar/2013-v38-n2-racar01023/1020797ar.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2023.

CALIRMAN, Claudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Reptil, 2013.

CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Memória de 68: terror e interdição do passado. *Tempo social; Rev. Sociol. USP*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 101-112, jul./dez. 1990. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/Y8pgJdc3HvHrzGgFS7dpvtx/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CASPARY, Gabriela. A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988. *Concinnitas*, UFRJ, Rio de Janeiro, p. 153-184, v. 20, n. 35, set. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44878/30662>. Acesso em: 14 nov. 2022.

CHAGAS, Tamara Silva. Participação e experiência estética em Do corpo à terra e Objeto e participação. *História, histórias*, Brasília, v. 8, n. 15, jan./jun. 2020. Disponível em: www.periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/24644/25802. Acesso em: 15 nov. 2022.

CHAGAS, Tamara Silva. Salão da Bússola: criação, conceitualismo e crítica social. *Faro Fractal* [online], Valparaíso, Chile, v. 2, n. 26, II sem. 2017. Disponível em: <http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/521/502>. Acesso em: 18 jan. 2023.

CHAGAS, Tâmara Silva. Thereza Simões: uma precursora da arte conceitual no Brasil. *R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium*, Curitiba, v.5, n.2, p. 14-26, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/2323>. Acesso em: 13 nov. 2022.

GERCHMAN, Clara (org.) *Rubens Gerchman: O rei do mau gosto*. São Paulo: J. J. Carol, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Universidade São Paulo, 2013.

FUKS, Rebeca. I-Juca Pirama, de Gonçalves Dias: análise e resumo da obra. *Cultura Genial*, [Leça do Balio], Portugal, [20--]. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/i-juca-pirama-de-goncalves-dias/#:~:text=I%2DJuca%20Pirama%20e%20o,%C3%A9%20digno%20de%20ser%20morto.%E2%80%9D>. Acesso em: 13 fev. 2023.

IGNOTOS, ignavos, ínvios: Thereza Simões explica. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1969. Seção Ela.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

KOSUTH, J. A arte depois da filosofia. (1969). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 210-234.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. (1967). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a. p. 176-181.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. (1969). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006b. p. 205-207.

LOPES, Fernanda. *Área Experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. [Diário de Notícias], Rio de Janeiro, 1969. Seção Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. Os dois júris da Bienal da Bahia. [Diário de Notícias], Rio de Janeiro, 1968. Seção Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. Revisão / 69-2: a nova cartilha. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 19, 6 jan. 1970a. Seção Artes Plásticas.

MORAIS, Frederico. Thereza Simões na Petite Galerie. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1970b. Segundo Caderno, p. 3.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. (1967). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 154-168.

OITICICA, Hélio; BARATA, Mario. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967. Catálogo. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10394/nova-objetividade-brasileira>. Acesso em: 19 fev. 2023.

OLIVEIRA, Juliana Proença. *Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura no Brasil (1960–2010)*. 2021. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/236489>. Acesso em: 13 fev. 2023.

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil Anos 60: Neofigurações Fantásticas e Neo-Surrealismo, Neo Realismo e Nova Objetividade*. São Paulo: Edusp, 1999.

PEDROSA, Vera. A atividade dos jovens. [*Jornal desconhecido*]: seção Artes Plásticas, [1968].

SIGNIFICADO de Agnes Dei. *Significados*. [Leça do Balio, Portugal]: 7Graus, c2023. Disponível em: <https://www.significados.com.br/agnus-dei/#:~:text=Agnus%20Dei%20significa%20Cordeiro%20de,fazendo%20refer%C3%Aancia%20a%20Jesus%20Cristo>. Acesso em: 13 fev. 2023.

SIMÕES, Thereza. *Entrevista*. 9 abr. [Entrevista concedida a] Sofia Mazzini. Miguel Pereira, RJ, 2022. 1 arquivo .mp4 (63 min).

THEREZA de telas brancas: a arte em estado de graça. *Anexo*, Rio de Janeiro, n. 23.679, 26 jun. 1970.

THEREZA Simões: As Telas Cinematográficas. *Manchete: Fatos & Fotos*, Rio de Janeiro, out. 1968.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. 2018. 434 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TRIZOLI, Talita. Expanding Poetic Fields in Brazilian Guerrilla War Art during the Military Dictatorship. N. *paradoxa: international feminist art journal*, Londres, v. 35, p. 19-30, jan. 2015. Disponível em: www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=35. Acesso em: 9 fev. 2023.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

VILELA, Ana Lucia. Participação semântica e fenomenológica na arte – corpo e linguagem na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DA IMAGEM, 2., 2009, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas UEL, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Vilela_Ana%20Lucia.pdf. Acesso em: 27 jan. 2023.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

APÊNDICE A – CRONOLOGIA

Cronologia (1958 a 1970)³³

1958-64

E. P. Luna Publicidade, Designer Gráfica;
Socila, ilustrações para coluna do Jornal Globo.

1964-65

Aluna de Iberê Camargo, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1965

17 jovens artistas do Rio, coletiva na Galeria Cândido Portinari, Porto Alegre;
Exposição Coletiva na Aldeia de Arcozelo, Rio de Janeiro;
Galeria Pancetti, coletiva de inauguração;
O Circo, apresentação para filme de Arnaldo Jabor.

1966

Opinião 66, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro;
15º Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro;
Androcles e o Leão, de Bernard Shaw, figurinos para a peça, O Tablado.

1967

Nova Objetividade Brasileira, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro;
16º Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1968

Faixas da Memória, Galeria Copacabana Palace, Rio de Janeiro (primeira individual);
2ª Bienal da Bahia, Salvador;
17º Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro;

³³ Este material foi organizado por Raul Correa-Smith e compartilhado comigo, tendo em vista a produção desta pesquisa.

1ª Feira de Arte do Rio, coletiva nos Jardins do Museu de Arte Moderna do Rio;
Galeria Giro, coletiva, Rio de Janeiro;
Galeria Triângulo, coletiva, Belo Horizonte.

1969

Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Prêmio de Aquisição);
Serigrafias, coletiva na Galeria Decor, Rio de Janeiro;
O Anjo Nasceu, cartaz para o filme de Júlio Bressane;
Matou a família e foi ao Cinema, cartaz para o filme de Júlio Bressane;
Pedro Diabo Ama Rosa a Meia Noite, cartaz para o filme de Miguel Faria.

1970

Agnus Dei, individuais de Thereza Simões, Cildo Meireles & Guilherme Magalhães Vaz, Petite
Galerie, Rio de Janeiro;
Do Corpo à Terra, coletiva no Palácio das Artes, Belo Horizonte;
Galeria Espaço, coletiva, Rio de Janeiro;
Os Monstros de Babaloo, cartaz para o filme de Elyseu Visconti Cavalleiro.