

Rodrigo Vivas Andrade

**Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da
Arte Contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969.**

Novembro de 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

An24s

Andrade, Rodrigo Vivas

Os salões municipais de belas artes e emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969 / Rodrigo Vivas Andrade. - Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

I. Museu de Arte da Pampulha (MG). 2. Salões de arte. 3. Coleções artísticas. 4. Arte moderna – Séc. XX. I. Aguilar, Nelson, 1945-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: The fine arts municipal salons and the emergency of contemporary art of Belo Horizonte: 1960-1969 (cn/ifch)

Palavras chaves em inglês (keywords) : Museum of Modern Art Pampulha (MG)
Art salons
Art collections
Art modern – 20th century

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História da Arte

Banca examinadora: Nelson Aguilar, Cláudia Valladão de Mattos, Jens Baumgarten, Luciano Migliaccio, Luiz Marques

Data da defesa: 27-11-2008

Programa de Pós-Graduação: História

Rodrigo Vivas Andrade

Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte. 1960-1969.

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/11/2008.

TITULARES:

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (Orientador)

Prof (a) Dr(a) Cláudia Valladão de Mattos (IA/UNICAMP)

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten (UNIFESP-SP)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (DH/IFCH/UNICAMP)

Prof. Dr. Agnaldo Arice Caldas Farias (USP/USP)

SUPLENTES:

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho (DH/IFCH/UNICAMP)

Prof. Dr. Marcos Tognon (DH/IFCH/UNICAMP)

Prof (a) Dr(a) Annateresa Fabris (USP-SP)

Novembro de 2008

Minha mãe, Fabricio e Andréa
Ao professor Nelson Aguilar

Agradecimentos

Nessa tese pude contar com a participação de muitas pessoas às quais agradeço.

Ao amigo Alexandre Torres, fonte de inspiração, companhia, apoio e amizade, pelas inúmeras leituras da tese.

Ao amigo Marcos Hill, pela presença fundamental no final da tese, pelo empréstimo de inúmeros livros e, principalmente, pela amizade e companhia.

Aos artistas Jarbas Juarez, Eduardo de Paula e Diva Rolla pelas entrevistas.

Ao Ximu e Alexandra, que me receberam em Campinas nos anos iniciais para cumprimento dos créditos no doutorado. Ao Ximu, por mostrar que a arte não se resume a Delacroix.

Flávia pela companhia e por agüentar os momentos de mau humor.

Ao casal Alfredo e Nice e a sua filha Teresa, pela cordialidade e pela ótima recepção em Campinas.

Ao amigo Mário Alex. Um dos responsáveis pela minha iniciação na História da Arte.

Ao amigo Rogério Arruda um grande exemplo de companheirismo.

À Mariana Alves Pinto, pela alegria.

À Luciana Viana Ferreira pela leitura da tese e pelo carinho.

Ao Aroldo, de quem tive privilégio de ter sido professor, artista inquieto, crítico, carinhoso, paciente, que tornou essa caminhada mais poética. Obrigado pela leitura rigorosa e pelos comentários sobre o texto.

À Rúbia, pela poesia e por conversas carregadas de sensibilidade.

Ao Elias, artista inquieto, cáustico, incorformado com o marasmo artístico de Belo Horizonte. Obrigado pela diagramação das imagens da tese.

Aos funcionários do Museu de Arte da Pampulha. Ana Paula de Souza Portugal, Ana Paula Pacheco, Cláudio Lysardo, Celeste Fontana, Omar de Pardo. Um agradecimento especial à Conservadora do Museu Luciana Bonadio, pela ajuda na seleção das obras, comentários e apoio.

Rosângela Perigolo pela revisão atenta do texto da tese.

Aos funcionários do Arquivo Público Mineiro, Museu Mineiro, Arquivo da Cidade de Belo Horizonte, Centro de Referência do Professor, Colégio Pedro II.

Às professoras Cláudia Valadão e Cristina Ávila, que forneceram muitas contribuições na qualificação.

Aos colegas da Pós-graduação da Unicamp, especialmente o carinho da Miriam.

Aos professores da Pós-Graduação em História da Arte da Unicamp, fontes de inspiração, dedicação, respeito e competência. Especialmente Jens Baumgarten, Nelson Aguilar e Luciano Migliaccio.

Aos alunos, professores e funcionários do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Ao CNPQ por ter concedido a bolsa de doutorado.

Aos colegas, aos professores, aos funcionários e aos alunos da PUC-MG pelo apoio.

À PUC-MG pelo auxílio fornecido através do Plano de Capacitação Docente.

Aos professores, funcionários e alunos do Departamento de Comunicação da PUC-MG.

Resumo

Encontra-se, nessa tese, o estudo das obras premiadas nos *Salões Municipais de Belas Artes (SMBAs)* de Belo Horizonte na década de 1960 e a transformação do *SMBA* em *Salão Nacional de Arte Contemporânea (SNAC)* em 1969. Para tanto, tornou-se necessário o entendimento das modificações do cenário artístico de Belo Horizonte iniciadas pelos confrontos entre *acadêmicos*, representados por Aníbal Matos, e os *modernos* reunidos nas exposições: *Zina Aita* em 1920, *Salão Bar Brasil* 1936, *Exposição Moderna* em 1944. Entende-se como a consolidação da *arte moderna* a vinda de Alberto da Veiga Guignard para fundar uma *Escola de Artes*, assim com as medidas modernizadoras de Juscelino Kubstchek, enquanto prefeito da capital mineira. Esse cenário e pinturas desses artistas são estudados na primeira parte da tese. Na década de 1960, os *SMBAs* abandonam o viés regional e passam a contar com a participação de artistas e críticos fundamentalmente do Rio de Janeiro e São Paulo. Para a compreensão desses acontecimentos, são analisadas as pinturas premiadas, nos *Salões Municipais de Belas Artes*, responsáveis por constituir o acervo do *Museu de Arte da Pampulha*. Para finalizar a tese, buscou-se compreender a emergência da *arte contemporânea*, na capital mineira, através do estudo das manifestações: *Vanguarda Brasileira* (1966), *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* (1970) que propunham a destruição do suporte do objeto artístico, da desmaterialização da obra de arte, assim como o questionamento dos *SMBAs*.

Abstract

This thesis is about the study of masterpieces awarded at the Fine Arts Municipal Salons of Belo Horizonte (SMBAs) in the 1960s and the transformation of the SMBA into The Contemporary Art National Salon (SNAC) of Belo Horizonte in 1969. To make it possible, it was necessary to understand the modifications of the artistic scene of Belo Horizonte considering the relations among the academic experts, represented by Aníbal Matos and the modern ones present in exhibitions such as: Zina Aita 1920, Salão Bar Brasil, 1936, Exposição Moderna 1944. The starting points of the modern art consolidation can be considered when Alberto da Veiga Guignard inaugurated a School of arts and the fact that that Juscelino Kubstchek, the major of Belo Horizonte (the capital of the State of Minas Gerais) had modern politics. That scene and the paintings of the artists are studied in the first part of this thesis. In the 1960s, the SMBAs spread their influence beyond the region and receive participations of artists and critics especially from Rio de Janeiro and São Paulo. To understand these events better, some awarded paintings are analyzed in the *SMBA*, responsible for keeping the Pampulha Art Museum objects. To conclude the thesis, there was an attempt to understand the emergency of the contemporary arts in the capital of Minas Gerais through the study of some art events such as: *Vanguarda Brasileira* 1966, *Objeto e Participação* and *Do Corpo à Terra* 1970. These events had the aims of destroying the support of the artistic object, the dematerialization of masterpiece and the questioning of the SMBAs.

I – INTRODUÇÃO	6
II - Divisão da tese.....	9
III – Revisão Bibliográfica	11
1 - ANIBAL MATOS: EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES, SALÕES DE ARTE DA PREFEITURA E A HEGEMONIA DA ARTE ACADÊMICA EM BELO HORIZONTE – 1917 a 1944	13
1.1 - Exposições Públicas e Exposição Geral de Belas Artes	18
1.2 – Os primeiros Salões de Belas Artes.....	28
2 - ARTE MODERNA EM BELO HORIZONTE – 1920-1944	36
2.1 - A Exposição Moderna de Zina Aita.....	36
2.2 – Zina Aita: duas pinturas.....	42
2.3 – Galileo Chini, movimento Macchiaioli e Zina Aita	46
2.4 - O Salão Bar Brasil 1936.....	50
2.5 - Fernando Pierucetti	53
2.6 - Exposição Moderna de 1944: a consolidação da arte moderna	62
2.7 – Candido Portinari.....	64
3 - DA ESCOLA GUIGNARD AOS SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES	74
3.1 – Três paisagens de Alberto da Veiga Guignard	75
3.2 - O XV Salão Municipal de Belas Artes.....	86
3.2.1 – Ado Malagoli.....	89
3.3 - XVI Salão Municipal de Belas Artes	95
3.3.1 – Diva Rolla.....	95
3.4 - XVII Salão Municipal de Belas Artes.....	97
3.4.1 - Chanina Luwicz Szejnbejn.....	98
3.4.2 – Antonio Maia.....	101
3.4.3 – Regina Silveira	102
3.4.4 - Wilde Damaso Lacerda	103
4. A ARTE NACIONAL NO SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES E A EMERGÊNCIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA	104
4.1 - XVIII Salão Municipal de Belas Artes – 1963	105
4.1.1 – Flávio Shiró	113
4.2 – XIX Salão Municipal de Belas Artes. Jarbas Juarez e a ruptura com Guignard – 1964	115
4.2.1 - Jarbas Juarez: Composição em preto	118
4.2.2 – Flávio Shiró, Jarbas Juarez e João Osório Brzezinsk	120
4.3 – XX Salão Municipal de Belas Artes – 1965.....	121
4.3.1 – Yo Yoshitome.....	122
4.3.2 – Ivan Serpa.....	124
4.3.3 – A “Fase Negra” de Ivan Serpa.....	126
4.4 – Exposição Vanguarda Brasileira – 1966	129
4.5 - XXI Salão Municipal de Belas Artes – 1966	130
4.5.1 – Eduardo de Paula	131
4.5.2 – Eduardo de Paula. <i>Cartaz</i> . 1965	133
4.6 - XXII Salão Municipal de Belas Artes – 1967.....	135
4.6.1 – Maria do Carmo Secco	143
4.6.2 – Ângelo Aquino	147

4.6.3 – Ângelo Aquino: Outono-Inverno, Primavera e Verão	148
4.7 - XXIII Salão Municipal de Belas Artes – 1968	150
4.7.1 – Teresinha Soares: missionária do sexo, pitonisa do erotismo desbragado	154
4.7.2 – Teresinha Soares: Caixa de Fazer Amor	159
4.7.3 – Eduardo de Paula – Flutuações.....	161
5 - A EMERGÊNCIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELO HORIZONTE	163
5.1 – Objeto e Participação e Do Corpo à Terra.....	168
5.2 – Dileny Campos	176
5.3 – Frederico Moraes	177
5.4 – José Ronaldo Lima	178
5.5 – Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão	182
5.6 – Décio Noviello.....	188
6 – CONCLUSÃO.....	190
7 - BIBLIOGRAFIA:	194
8 – Anexo 1: Neovanguardas 33 anos depois ou 50 anos do Museu de Arte da Pampulha	204
Anexo 2: Biografia dos artistas estudados nos capítulos 1 e 2.....	208
9 – Lista de imagens	212
10 – Anexo 3: Cronologia das artes plásticas.....	217

I – INTRODUÇÃO

O objetivo da presente tese é estudar as obras que obtiveram o primeiro prêmio de pintura nos *Salão Municipal de Belas Artes*¹ de Belo Horizonte (SMBA) na década de 1960. Analisam-se também as transformações do cenário artístico mineiro na primeira metade do século XX, a emergência da *arte contemporânea*, a crise dos *SMBAs* e o surgimento do *I Salão Nacional de Arte Contemporânea* (SNAC).

A presente pesquisa teve início em 2003 com o desenvolvimento do projeto: *A permanência da forma: as artes plásticas na construção simbólica da memória social de Minas Gerais, 1920-1980* aprovado e financiado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)². No ano de 2004, um segundo projeto foi aprovado: *Quando existe arte? os salões de Belas Artes e a emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte, 1956-71*. As bolsas foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa que possibilitou a reunião do seguinte *corpus* documental:

1) Pesquisa das matérias publicadas sobre artes plásticas em Belo Horizonte no período de 1917-1970 nas seguintes instituições: Hemeroteca do Arquivo Público Mineiro, Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, Biblioteca do Museu Mineiro e Biblioteca do Museu da Pampulha.

2) Pesquisa das obras de Aníbal Matos: Museu Mineiro, Centro de Referência do Professor de Belo Horizonte, Museu Histórico Abílio Barreto, Colégio Pedro II de Belo Horizonte, Secretaria do Estado da Educação de Belo Horizonte.³

3) Modernismo Mineiro: Museu Mineiro e Museu Histórico Abílio Barreto.

¹ O salão de arte da prefeitura de Belo Horizonte recebeu as seguintes denominações: 1) Salão de Belas Arte (1937 – 1960); 2) Salão Municipal de Belas Arte (1960-1968); 3) Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969).

² Agradeço a bolsista Cristina Horta pela coleta de dados para a pesquisa.

³ No desenvolvimento da pesquisa não foi raro encontrar obras danificadas, transferidas para outras instituições ou temporariamente perdidas.

4) Geração Guignard: Projeto Guignard desenvolvido pela Universidade Federal de Minas Gerais, Museu Guignard – Ouro Preto⁴, Escola Guignard, Hemeroteca do Arquivo Público Mineiro e Biblioteca do Museu Mineiro.

5) *Salões Municipais de Belas Artes*: Reserva Técnica do Museu de Arte da Pampulha, Biblioteca do Museu de Arte da Pampulha e Hemeroteca do Arquivo Público Mineiro.

Em termos cronológicos, a História da Arte de Belo Horizonte tem sido dividida em 3 marcos conceituais e estilísticos:

Arte acadêmica – 1918-1936: um período marcado pela atuação de Aníbal Matos como pintor e articulador da *arte acadêmica* em Belo Horizonte. A primeira data corresponde à transferência de Matos para a capital mineira para ocupar o cargo de professor de uma escola de artes. O ano de 1936 marca o fim da hegemonia de Matos e o início da *arte moderna* na capital mineira.

Arte moderna – 1936-1963: O *Salão Bar Brasil*, em 1936, é o início da fundação da *arte moderna* em Belo Horizonte. Apesar da pintora Zina Aita ter realizado uma exposição com características *modernas*, a mostra não é catalisadora de outras exposições. A consolidação da *arte moderna* ocorre após um conjunto de medidas de Juscelino Kubitschek como prefeito de Belo Horizonte em que se destaca: a construção do complexo da Pampulha, a suspensão dos *SMBAs*, que assumiram uma fisionomia *acadêmica*, e a fundação da escola de *arte moderna*, coordenada por Alberto da Veiga Guignard.

Arte contemporânea – *Neovanguarda* – 1964-1970: O surgimento da *arte contemporânea* em Belo Horizonte ocorre com a premiação de Jarbas Juarez no *SAMP* e a publicação do seu manifesto contra o “estilo mineiro de pintar”.⁵ Tal gesto, segundo a hipótese de Ribeiro, (1997) demarca a emergência de um grupo *neovanguardista* na capital mineira.

Com o desenvolvimento da pesquisa, é necessário rever alguns pontos da cronologia apresentada. Destaca-se, nessa tese, a tentativa de conciliar as relações

⁴ No desenvolvimento da pesquisa a fotografia de Ouro Preto analisada na tese não foi mais encontrada.

⁵ O manifesto de Jarbas Juarez foi publicado em 1964 e dirigia-se aos artistas que se aproximavam dos ensinamentos de Alberto da Veiga Guignard.

entre marcos institucionais e uma análise efetiva das obras produzidas. Esta medida busca fugir de uma História da Arte linear e evolucionista que visa a comprovar a passagem do *acadêmico*, *moderno* e *contemporâneo* como um caminho natural. Nota-se, por exemplo, que taxar os artistas que expunham com Aníbal Matos como *acadêmicos* é um juízo que merece questionamentos. Encontram-se, dentre eles, obras com propostas *modernas* assim como pinturas *acadêmicas* em exposições que se intitulavam *modernas*.

Busca-se, nesta tese, diferenciar “atuação política” e “produção artística”. As relações entre Matos e a política conservadora não devem ser omitidas, mas não podem reduzir o interesse pelas pinturas do artista.

Além disso, a cronologia tradicional estabelece o fim da hegemonia de Matos em 1936, mas a mesma se prolonga até a década de 1950. Como se sabe, o artista é responsável por tentar impedir que financiamentos públicos fossem destinados à *Escola Guignard*⁶. Um outro aspecto, que mereceu revisão, é a escolha da premiação de Jarbas Juarez, no *Salão Municipal de Belas Artes*, como marco para o surgimento da *arte contemporânea* em Belo Horizonte. Durante a pesquisa, chegou-se à conclusão de que existe um descompasso entre as proposições do manifesto e a realização da obra do artista premiada no *SMBAs*. Jarbas concorre com uma obra tradicional e o seu manifesto busca romper com um estilo artístico e não com a institucionalização da arte. Para os *SMBAs*, a premiação de Juarez possui um papel importante ao romper com a estrutura conservadora dos certames.

Em comparação às obras que concorriam nos *SMBAs*, Juarez representa uma ruptura, mas o questionamento da instituição acontece apenas em movimentos como *Vanguarda Brasileira*, em 1966, *Do Corpo à Terra e Objeto e Participação*, ambos ocorridos em 1970, em Belo Horizonte, e coordenados por Frederico Moraes.

As manifestações inauguram uma nova perspectiva artística, pois negam a sua institucionalização (criticam o espaço expositivo do museu); rompem com a continuidade de um conceito de moldura e pintura existente desde o Renascimento (inauguram a quebra do suporte da pintura e buscam a desmaterialização do objeto artístico); exigem conexões entre arte e sociedade (propõem diálogos com o

6

A ausência de financiamento público impediria o funcionamento da Escola Guignard.

contexto social). Desta forma, as críticas de Juarez não chegam a romper com o paradigma da pintura, da institucionalização artística, dentre outros já mencionados. Os elementos aqui suscitados sobre a quebra de paradigma inaugurado pela passagem do *moderno* ao *contemporâneo* serão retomados ainda na introdução.

II - Divisão da tese

No *primeiro capítulo*, estuda-se a *arte acadêmica* em Belo Horizonte, focalizando, especialmente, seu maior representante: Aníbal Matos. As *Exposições Gerais de Belas Artes* também são pesquisadas por se terem transformado no espaço institucional dos artistas que, por vezes, identificavam-se com tal estilo. O resgate da *produção acadêmica* dependeu da reunião de matérias de jornais, catálogos das exposições e das obras dos artistas localizadas em acervos públicos e particulares.

É importante esclarecer um aspecto sobre a escolha dos artistas estudados no *primeiro capítulo*. São selecionados aqueles que, independentemente do local de nascimento, direcionam seu interesse artístico para a capital mineira. O exemplo mais característico é Aníbal Matos que, apesar de ser natural do Rio de Janeiro, transfere-se para Belo Horizonte, em 1917, passando a trabalhar na cidade.⁷

Os opositores a Matos, que se consideravam *modernos*, ficam conhecidos pelas participações nas exposições: Zina Aita em 1920, *Salão Bar Brasil* em 1936 e a *Exposição Moderna de 1944*. Distingui-se, entre os *modernos*, o artista Alberto da Veiga Guignard que consolida essa tendência em Belo Horizonte. Essas exposições *modernas*, assim como a *Escola Guignard*, são o objeto do *segundo capítulo*: *A arte moderna em Belo Horizonte – 1920-1944*. Guignard tem um papel de destaque como artista e professor no circuito artístico de Belo Horizonte. É importante notar que grande parte dos artistas mineiros que concorrem no *Salão Municipal de Belas Artes* de Belo Horizonte pertencem à *Geração Guignard*.

⁷ Dados biográficos sobre os artistas estão disponibilizados em anexo. As referências foram obtidas pela ComArte. <http://www.comartevirtual.com.br>. Acessado para a pesquisa no período de 2005 a 2007 e PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Os *SMBAs*, na década de 1960, contam com a participação de artistas e críticos residentes fora do Estado de Minas Gerais o que leva à construção de um “espaço imaginário” de disputa simbólica, motivada pela relativização de conceitos estanques como *acadêmico*, *moderno* e *contemporâneo*.

Assim, a decadência dos salões paulista e carioca – em consequência do surgimento da *Bienal de São Paulo* em 1951 – e a participação de artistas como Ado Malagoli, Flávio Shiró, Antonio Maia e dos críticos Mário Pedrosa, Walter Zanini, Frederico Moraes são fatores que, em parte, explicam a expressividade que adquiriram os *SMBAs* no início da década de 1960. Esse período, compreendido entre 1960-1963, é discutido no *terceiro capítulo: Da Escola Guignard aos Salões Municipais de Belas Artes*.

Para finalizar a tese, estuda-se a emergência da *arte contemporânea* na capital mineira. Como foi mencionado anteriormente, atribui-se à premiação de Jurez, em 1964, o início das preocupações *contemporâneas*. O artista ainda apresenta uma proposta circunscrita à arte mineira e produzida para os salões. O conceito de *arte contemporânea*, tem seu germe na *Exposição Vanguarda Brasileira*, em 1966, ganhando expressividade nas manifestações *Do Corpo à Terra* e *Objeto e Participação*, ambas em 1970.

Em Belo Horizonte, como o circuito artístico estava subordinado, em grande parte, às decisões do *SMBAs*, a passagem do *moderno* ao *contemporâneo* dependeu da crise dessa instituição. O processo de quebra do suporte, a negação do museu como espaço expositivo privilegiado, a quebra do distanciamento com os espectadores, o uso do corpo como expressão artística e a volta à figuração são algumas características da *arte contemporânea* observáveis na manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorrida na capital mineira.

Nota-se que, enquanto os *SMBAs* de Belo Horizonte legitimam o conceito de obra de arte materialmente constituída para pertencerem ao *Museu de Arte da Pampulha*, o movimento *Corpo à Terra* busca realizar proposições artísticas indissociáveis do espaço para onde foram concebidas.

III – Revisão Bibliográfica

Na pesquisa empreendida nessa tese, não foi possível encontrar nenhum estudo específico sobre os *Salões Municipais de Belas Artes* na década de 1960. No que se refere à História da Arte, na capital mineira, as pesquisas ainda são reduzidas. Deve-se ressaltar o trabalho de Marcelina das Graças de Almeida (1997): *Belo Horizonte, arraial e metrópole: memória das artes plásticas na capital mineira*. A importância de tal estudo é criar um guia dos artistas que trabalhavam em Belo Horizonte na primeira década do século XX.

Ivone Luiza Vieira (1997) em *Emergência do Modernismo* examina as *exposições modernas* de Zina Aita, *Salão Bar Brasil* e encerra o capítulo apresentando as medidas de Juscelino Kubitschek para modernização de Belo Horizonte. Vieira é responsável por um número significativo de publicações sobre a *arte moderna* mineira.

A História da Arte em Belo Horizonte, de 1917 a 1944, é conhecida pelos embates entre *acadêmicos* e *modernos*. Aníbal Matos torna-se notório por tentar transferir o modelo da *Escola Nacional de Belas Artes* do Rio de Janeiro para capital mineira. Além de fundar uma escola de artes, realiza as *Exposições Gerais de Belas Artes*. Ao revisar-se a bibliografia é possível perceber que Matos é estudado apenas considerando sua atuação política. Esse viés pode ser notado em trabalhos como o de Vieira ao afirmar que

Aníbal de Matos postulava uma educação artística centrada nos valores do *status quo*, reproduzindo a cultura dominante, da política oligárquica das décadas iniciais do século em coerência com os princípios acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes. Pois, a arte acadêmica era um valor cultural ideológico da política conservadora em vigência. (VIEIRA, 1988, p.48).

O período *moderno* é geralmente delimitado entre o *Salão Bar Brasil* de 1936 até a estruturação da *Escola Guignard* na década de 1950. Tal assunto recebe a atenção de Cristina Ávila (1991) que escreveu: *Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade*. Ávila oferece uma leitura abrangente e bem fundamentada do conceito de *arte moderna* na cidade de Belo Horizonte. Sobre

o tema destaca-se, também, *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas: 1944-1962* de Vieira (1998).

No que se atribui à *arte contemporânea*, o principal e mais completo estudo é realizado por Marília Andrés Ribeiro (1997) intitulado *Neovanguardas*. É necessário destacar o empenho dos pesquisadores Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva no sentido de publicar pesquisas sobre os artistas mineiros pela editora *ComArte*. Mas como é afirmado anteriormente, mesmo nesses trabalhos é possível localizar apenas citações esparsas sobre os *Salões Municipais de Belas Artes*.

As pesquisas acadêmicas sobre os salões de arte são ainda incipientes. Destaca-se o trabalho de Ângela Ancora da Luz (2005) com o livro: *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Esse livro é uma fonte constante de inspiração e referência para o desenvolvimento da tese.

Num estudo sobre os *Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACCs)*, na década de 1960, realizado por Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, relacionam-se as transformações dos *SACCs*, após a emergência da *arte contemporânea* no certame.

1 - ANIBAL MATOS: EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS ARTES, SALÕES DE ARTE DA PREFEITURA E A HEGEMONIA DA ARTE ACADÊMICA EM BELO HORIZONTE – 1917 a 1944

Anibal Matos (*Figura 1*) nasce no Arraial do Comércio, em Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro aos 26 de outubro de 1886 e falece em Belo Horizonte em junho de 1969. Além de pintor, é conhecido como escritor, Historiador da Arte e professor.

Faz seus estudos primários em Icarai, Niterói, freqüenta o curso secundário no Mosteiro de São Bento e no Colégio D. Pedro II. Sua família era ligada às artes plásticas. Dois de seus cinco irmãos tornam-se artistas: Antonio, escultor, e Adalberto, pintor e gravurista.

Casa-se com D. Maria Ester, com quem tem oito filhos, dentre os quais o pintor modernista Haroldo Matos e a pintora decorativa Maria Ester Matos. Seus dois filhos participam, conjuntamente com o pai e a mãe, de várias exposições realizadas em Belo Horizonte. Anibal Matos é, ainda, fundador de várias sociedades culturais no Rio de Janeiro como o *Centro Artístico Juventas*, depois transformado em *Sociedade Brasileira de Belas Artes*, da qual foi benemérito.

Anibal Matos faz seus primeiros estudos de desenho no *Liceu de Artes e Ofícios* do Rio de Janeiro e, posteriormente, estuda na *Escola Nacional de Belas Artes* na mesma cidade, tendo sido aluno de João Batista de Costa, Daniel Berard e João Zeferino da Costa. Em 1910, aos 24 anos de idade, recebe o prêmio de viagem ao estrangeiro no *Salão Nacional do Rio de Janeiro*, deixando-o para outro pintor. Nas palavras de Matos: “porque nesta época conheci uma mineirinha de Sabará, minha melhor aluna de arte”. Matos casa-se com a referida aluna e desiste do prêmio de viagem obtido em 1910, com *Judas, o traidor*.

É reconhecido pela *Escola Nacional de Belas Artes* com três menções honrosas, uma medalha de ouro em 1912 e uma de prata em 1916. Representante da mesma instituição, Matos participa em 1914 do *Congresso Acadêmico* no Peru, tendo sido orador oficial de todas as delegações dos estudantes da América. Como principais prêmios recebidos pelo artista destacam-se: Artista *Hors Concours* do *Salão Nacional de Belas Artes*; Medalha de pintura e diploma de honra ao Mérito

(prefeitura de Belo Horizonte); Medalha comemorativa do centenário João Pinheiro e Medalha de Ouro da Inconfidência.

Na trajetória de Matos, o período que mais interessa à abordagem da tese tem seu início no ano de 1917, momento em que se transfere para Belo Horizonte a convite de Bias Fortes para ocupar o cargo de professor da Escola Modelo. A cidade já conhecia o trabalho de Aníbal desde 1913, data das primeiras exposições realizadas nessa cidade, como verificado nas matérias de jornais como o *Diário de Minas*⁸.

Além de professor da *Escola Modelo*, atua na *Escola Prática de Belas Artes*. Em 1918, funda a *Sociedade Mineira de Belas Artes*. Essa tem um papel fundamental na organização de exposições de arte na capital mineira. Um dado biográfico sobre Aníbal Matos que será posteriormente analisado é que, além das *exposições acadêmicas*, teria patrocinado a *Primeira Exposição de Arte Moderna*: a exposição de Zina Aita. No que se refere à *arte acadêmica*, Aníbal realiza, seguidamente, durante 15 anos, 15 *Exposições Gerais de Belas Artes* sem o auxílio do governo.⁹

Como teatrólogo, Matos encontra um espaço privilegiado, em Belo Horizonte, com um “núcleo de amadores” que rapidamente revela artistas importantes como o Odilardo Costa¹⁰ (*Diário de Minas*, 21/05/22). Realiza ainda o filme *Canção da Primavera*, que é uma adaptação de sua peça de teatro.

Aníbal Matos parece ter atuado como agitador cultural, pois, além do teatro e do cinema, também busca na literatura sua forma de expressão:

Abílio Barreto, lírico incorrigível, está de cabelos em pé e olhos esbugalhados, ouvindo Aníbal Matos recitar os versos desarticulados como perdigotos, sem ritmo certo e sem rima alguma, do bizarro blagueur que, num gesto atrevido de arte combinada, sacudiu a pasmaceira do meio literário brasileiro. Abílio pensa que é ele que está alucinado, enquanto Aníbal, com dedo em riste, lê esta poesia do livro. (Y, *Diário de Minas*, 20/01/23).

⁸ O jornal *Diário de Minas* começou a ser publicado em 1 de Janeiro de 1889 na cidade de Belo Horizonte.

⁹ Ainda não foram produzidos estudos sobre as Exposições Gerais de Belas Artes que tinham a coordenação do pintor Aníbal Matos, no início do século XX, em Belo Horizonte.

¹⁰ Foi ator do filme “Canção da Primavera” dirigido por Aníbal Matos em 1923.

Em 1930, participa da fundação da *Escola de Arquitetura e Belas Artes da Universidade de Minas Gerais*, na qual continua trabalhando durante 27 anos, quatro dos quais como diretor. Atua, também, como fundador da *Biblioteca Mineira de Cultura*, das *Edições Apollo* e do *Centro de Proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Mineiro*, tendo lutado pela fundação de museus históricos locais em Ouro Preto, Diamantina, São João Del Rei e Belo Horizonte. Foi, ainda, membro do *Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais* e, em 1936, presidente da *Academia Mineira de Letras*. Publica ainda vários livros.

A cidade de Belo Horizonte passa a conhecer Aníbal Matos pela imprensa, que anunciava suas exposições já no ano de 1913. Muitas vezes a cobertura ao evento de Matos é utilizada como pretexto para conferir visibilidade à classe política da capital mineira.

Ainda ontem, dia santificado, foi animadíssima a concorrência à exposição. S. exc. o sr. Dr. Delfim Moreira voltou a visitá-la durante o dia, acompanhado de seu ajudante de ordens tenente-coronel Vieira Christo. Excusamos de fazer o reclame da bela exposição instalada no Palacete Werneck e é de esperar que os srs. amadores das Belas artes saibam aproveitar a oportunidade de enriquecer as suas coleções. (*Minas Gerais*, 18/05/1917).

Aníbal Matos, em 1916, pinta *Paisagem com Carro de Bois* (**Figura 2**) que retrata um tema que o torna conhecido para os mineiros: as paisagens de Minas Gerais. Essas paisagens, assim como outras características estereotipadas fazem parte do acervo de imagens que caracterizam o universo da “mineiridade”.

Os *pintores acadêmicos* não se interessam pela produção de imagens modernas. Ficam detidos justamente ao que estava por desaparecer na capital mineira: o trabalhador do campo, as casas de fazenda antiga, o isolamento proporcionado pelas montanhas e a relação com a cidade de Ouro Preto. Esses pintores olhavam para Belo Horizonte, mas conseguiam apenas ver o que poderia restar do Curral Del Rei. Gesto que se aproximava de Charles Baudelaire (1998), quando andava pela cidade de Paris.

Tais imagens são reconhecidas pelos colonistas como as mais apropriadas para retratar a paisagem mineira, mas que correspondem muito mais a um conjunto

de arquétipos ligados ao imaginário rural existente no Brasil do que a uma característica específica das dessas paisagens. Todavia, é importante perceber como a crítica e os pintores da época buscam construir uma relação identitária e de pertencimento ao enxergarem nessas imagens a “essência” mineira.

Um carro de bois, conduzido por um trabalhador descalço, em uma estrada de terra cercada por montanhas. Minas, como diria Guimarães Rosa, é em primeiro lugar uma montanha. As montanhas de Minas Gerais, responsáveis por diferenciar a “personalidade” dos mineiros, recebem destaque em inúmeras cenas pintadas no período.

O imaginário sintetizado nesse período foi produzido ao longo de séculos, começando por viajantes como Saint-Hilaire, ou por historiadores como Gilberto Freyre, o primeiro a utilizar o termo “mineiridade”. Segundo Pinheiro Chagas, o mineiro estaria entre o trabalhador rural, caracterizado pelo bom senso, pela estabilidade, pelo conservadorismo, e o minerador, aventureiro e amante da liberdade. Como é possível notar, essas tipologias que seriam características dos mineiros são também mencionadas por Sergio Buarque de Holanda (1978) em *Raízes do Brasil* para caracterizar a cultura brasileira. A afirmação ganha sentido, à medida que consegue demonstrar não o caráter arbitrário das imagens construídas, mas que o mesmo conjunto de imagens pode ser utilizado para caracterizar processos que tendem a produzir caminhos identitários diferentes.

É necessário perceber que o isolamento provocado pelas montanhas teria produzido uma “personalidade” discreta, desconfiada e a imagem responde a esse imaginário sob o ícone da cruz no final da estrada, que passa a ser incorporada ao espaço monumental.

O mesmo tipo de representação de trabalhadores em uma região isolada também aparece em outro quadro de Aníbal Matos em 1915. O *Jardineiro* (**Figura 3**) representa um trabalhador, sentado em um banco, segurando uma enxada com a mão direita e, com o seu braço esquerdo, apóia-se na perna. Entre as árvores, existe um caminho que leva a uma pequena casa ao fundo que demarca a distância entre o primeiro plano, o trabalhador, e o segundo plano, a casa.

A construção do tempo tem um papel fundamental nessas duas imagens. Um tipo específico de tempo, das “estruturas”, conceituado pelo historiador francês Braudel (1978). Os valores estáveis desse homem do campo confundem-se com a temporalidade das montanhas mineiras. O tempo da estabilidade, do conservadorismo, dos temas que reafirmam os estereótipos da “mineiridade”. As imagens fugazes da modernidade apresentam-se como “vaga-lumes na noite brasileira: eles brilham, mas não iluminam o caminho”, parafraseando Braudel (1978), em declaração quando seu carro se quebrou em uma estrada da Bahia.

Na obra *O Jardineiro* (**Figura 3**), Matos busca, nas variações cromáticas, o efeito de profundidade. Nessa primeira fase, embora as obras de Matos não apresentem o mesmo rigor técnico de Almeida Júnior, parecem corresponder às retratações deste pintor. Imagens como *O Caipira Picando Fumo* (**Figura 4**), ou *Apertando o Lombinho* (**Figura 5**) parecem dialogar com as pinturas de Matos.

Não é objetivo da tese analisar a construção das paisagens pelos artistas no Brasil¹¹ e muito menos encontrar similaridades com um discurso existente na América Latina, mas é importante citar alguns exemplos que corresponderiam a tal construção paisagística: Daniel Thomas Egerton, *Vista do Vale do México de 1837* (**Figura 6**); José Maria Velasco, *O Vale do México de 1875*. (**Figura 7**).

Apesar de as críticas publicadas nos jornais belo-horizontinos do período apontarem uma especificidade das representações de Aníbal Matos para as paisagens mineiras, esta idéia parece não ser sustentável se compará-lo com outros pintores acadêmicos como Almeida Júnior, Antônio Parreiras, Georg Grimm.

Cabe sinalizar uma ressalva existente neste capítulo. Ao optar-se pela análise do período de produção de Matos, em Belo Horizonte, acabou-se por excluir suas pinturas realizadas no Rio de Janeiro com as quais obteve reconhecimento da *Escola Nacional de Belas Artes* e que não serão problematizadas nesta tese.

Após as análises dessas pinturas de Matos, é necessário repensar o papel das *Exposições Gerais de Belas Artes* e entender como esse modelo foi apropriado pelo pintor acadêmico na cidade de Belo Horizonte.

¹¹ No que se refere às paisagens mineiras conferir o trabalho KLINTOWITZ (1985).

1.1 - Exposições Públicas e Exposição Geral de Belas Artes

Em sua atuação em terras mineiras, Matos tenta transferir o modelo artístico da *Escola Nacional de Belas Artes* para Belo Horizonte o que exige a apresentação de algumas referências históricas sobre o reduto do academicismo no Brasil.

Aníbal Matos consegue, nesta primeira exposição, congrega um conjunto de *artistas acadêmicos*, que são referências obrigatórias nas artes do Brasil, dos quais se pode citar¹²: Amaedo (Rodolfo Amoedo), Agrette (Francisco Agrette), A. Duarte, A. Mattoso, A. Faro, A. Selva, A. Cunha, A. Novacq, A. Ford, Arthur Thimotheo (Artur da Costa Timótheo), B. Parlagreco (Salvador Parlagreco), Brocos, (Modesto Brocos Y Gómez), B. Facheti, Celso Wernecq, Childe, Caron, Carlos Oswaldo, Castagnette, Domenicq, Eduardo de Martino, E. Fabrege, E. Engelhardt, Estevam Silva, E. Simonetti, Esther de Mattos, Steckel, Fernandino Júnior, Francisco Rocha, Pons Arnau, F. Forimelli, Grimm, Goldchimidt, Z. Cantagalli, J. Quintino, I. Gonzoles, José M. Pacheco, L. Ferry, A. Belém, Oscar Pereira, Petrina Coutinho, H. Cavalheiro, Honório Esteves, Nadir Meirelles, P. Fantine, Souza Pinto, Scweigofern, Helena Agretti, José Jacinto das Neves e Antonio Carneiro (retratista português). (*Diário de Minas*, 27/09/1917).

Ainda no ano de 1917, Belo Horizonte recebe de Aníbal Matos a *Escola Prática de Belas Artes*. “Inaugurar-se-á, a 7 do corrente, no palacete Celso Werneck essa escola, (*Escola Prática de Belas Artes*), sob a direção do laureado artista professor Aníbal Matos. (*Minas Gerais*, 06/08/1917). Segundo a matéria, seria desnecessário enaltecer “a brilhante iniciativa que vem implantar em Minas Gerais o ensino de Belas Artes, sob os processos das escolas superiores dessas matérias”. (*Minas Gerais*, 06/08/1917). Como programa inicial da Escola, destacam-se dois princípios essenciais para o ensino da arte acadêmica: desenho e pintura.

Após a *Exposição Geral de Belas Artes*, Aníbal continua sua produção recebendo constante atenção da crítica de arte da capital¹³. No ano de 1923, Aníbal

¹² Foi difícil reconhecer alguns nomes devido à escrita e às abreviações. Entre parênteses, constam algumas hipóteses de nomes que não foram reconhecíveis de imediato.

¹³ Os termos “columista” e “crítica da arte da capital” referem-se ao conjunto de artigos publicados nos jornais da capital mineira, mas que não eram assinados.

expôs em Belo Horizonte 150 quadros e passa, neste momento, a ser reconhecido por algumas obras.

O artista consagrado da “Cruz dos Caminhos” e consciencioso interprete de nossa paisagem não tem dormido sob os louros conquistados com as suas obras, muitas das quais provaram a admiração de uma realza – o soberano da Bélgica, que teve palavras de elogio para o pintor quando aqui esteve há três anos. Aníbal, de então para cá, tem trabalhado com coragem e não é raro encontrá-lo pelos arredores da cidade com cavalet e demais apetrechos de ofício, a transportar para a tela, com aquele vigor de técnica e justeza (...)”. (*Diário de Minas*, 06/09/1923).

Lei algumas críticas é ser convidado a visitar as exposições de Aníbal Matos. Andar por todos os espaços, entender a distribuição das telas na exposição, “cheias de sol e alegria”, apresentando-se em grandes dimensões e fornecendo ao espectador um recorte “empolgante da Serra do Curral”. A obra *Alterosa Plages* seria suficiente, segundo o colunista, para recomendar a exposição de Aníbal Matos, pois as obras “falam da mesma forma à alma, provocando essas emoções que só a verdadeira arte tem o dom de nos transmitir”. (*Diário de Minas*, 06/09/1923).

Todavia, o quadro mais aclamado pela crítica é *Flores da Primavera*, que convida o espectador ao “deslumbramento que empolga o visitante ao penetrar no chofre”. A exposição de Matos foi realizada no *Conselho Deliberativo* na qual era possível conviver com dezenas de quadros que ocupavam a maior parte das paredes com

paisagens luminosas, onde o sol arde e esplende, vibra e ofusca, e que melhor se podem compreender o temperamento e os processos originais, a técnica, tão vigorosa e segura, do paisagista inconfundível da Cruz dos Caminhos”¹⁴ (*Diário de Minas*, 20/09/1923).

Matos é capaz de materializar a luminosidade do sol em suas pinturas. Um pintor que, por transformar a luz, em obsessão produz

¹⁴ O quadro “Cruz dos Caminhos” transformou-se na referência da crítica de arte mineira para caracterizar Aníbal Matos como um pintor respeitado. Não foi possível encontrar tal obra que parece ter sido queimada no incêndio na Estação da Luz.

um hino glorificador da luz, uma ode ao sol fecundo e criador. Em volta de nós, a cada canto em toda parte o sol arde. A heliofilia desse “virtuoso” do sol é uma característica fundamental de sua obra. “Primavera florida” como rigor da fatura de pinceladas largas, e de efeito seguríssimo é de uma perfeição absoluta. Observa-se nessas telas perfeita perspectiva aérea, circulação de ar e uma raríssima vibração de luz, que destaca todo o quadro, que parece iluminado pelo próprio sol, sem violência de claro escuro. O céu é profundamente brasileiro, de um azul transparente, com mássicos de nuvens, tão comuns nos nossos dias tropicais de intensa luz. É um quadro alegre, otimista, vibrante, com os seus tons radiantes de primavera em flor. Impecável na gravação de planos, ainda há de notar nessa obra prima a transparência das águas, em que se reflete a paisagem original. (*Diário de Minas*, 20/09/1923).

As exposições transformam-se em um espaço de socialização e os quadros são adquiridos como um fator de distinção social. Geralmente, ao final dos comentários das exposições, são apresentados os “ilustres compradores de obras”. Na semana ora em questão, informa a crítica, adquiriram quadros: “Sr. e Sra. Alcina Barbosa de Souza, Deputado Joaquim Salles, Drs. Oswaldo de Araújo, Clemente Faria, Arduido Bolívar, Manoel de Oliveira, Horácio Guimarães.” (*Diário de Minas*, 29/09/1923).

Este fato pode ser confirmado por outra citação que atesta que estaria “definitivamente lançada e de maneira vitoriosa a idéia de ser adquirido pelas classes sociais de Belo Horizonte o “lindo quadro” *Flores da primavera* que deverá ser oferecido ao ilustre presidente Dr. Raul Soares”. (*Diário de Minas*, 29/09/1923).

Apesar dessas relações entre compra de obras e distinção social, não se deve acreditar que o viés político seja o caminho adequado para analisar a atuação de Aníbal Matos ou, pelo menos, não é a opção seguida nesta tese.

No ano de 1924, Aníbal Matos pinta *Chafariz* (*Figura 8*), que pertence ao *Colégio Estadual Pedro II*, em que se percebe a cor verde em contraste com tons amarronzados anteriormente aplicados no quadro *Paisagem com Carro de Bois* (*Figura 2*). Um detalhe importante é a dificuldade de Aníbal Matos em representar a vegetação espessa. A observação atenta da obra original permite visualizar, ao lado da fonte, uma grande concentração de tinta que acaba por escorrer na tela destoando do restante do quadro. (*Figura 9*). Para um quadro que, pelas leituras habituais que

dele são feitas, representa *academicamente* um tema, uma grande concentração de tinta e a falta de tratamento da superfície do suporte parecem inconcebíveis.

Para que se esmiúce a distribuição das cores, é selecionado um trecho da imagem *Paisagem com Carro de Bois (Figura 10)* de Aníbal Matos. Percebe-se aqui que Matos parece dominar muito mais o desenho que o uso das cores. Neste sentido, ganha em qualidade quando o desenho é elaborado previamente. Esse tipo de escolha não é novidade para um *acadêmico* que considera o desenho superior às outras atividades artísticas.

No tocante, especificamente, à pintura *Chafariz (Figura 8)*, nota-se que o mesmo está situado ao lado de uma enorme ladeira que levaria a um conjunto de casas ao final do caminho. A localização é estratégica para que as pessoas tomassem água antes de iniciar sua subida, ou depois de completar a descida da ladeira. A densa vegetação localizada ao lado do chafariz tem o objetivo de completar a composição do quadro, sendo perceptíveis as diferenças da representação entre o desenho e a pintura.

Aníbal Matos encontra em Belo Horizonte o espaço favorável para a consolidação de sua carreira artística decidindo, no ano de 1924, fazer uma grande exposição na cidade de São Paulo com quadros que obtiveram sucesso de crítica na capital mineira

dentro de breves dias seguirá para São Paulo onde vai realizar uma grande exposição, o consagrado pintor Aníbal Matos, quer antes de para ali partir dar aos inúmeros admiradores que conquistou o seu pincel vitorioso nesta capital, uma amostra dos trabalhos que vão figurar naquele certame”. (*Diário de Minas*, 03/05/1924).

A exposição recebe o título de *Terra Mineira* que apresenta um artista de

excepcional merecimento, com uma palheta opulenta, rica de tonalidades imprevistas, interpretando com requintes de estesia e assombrosa segurança e felicidade aspectos inéditos e curiosos da nossa estonteadora e empolgante natureza. Falar sobre uma exposição de Aníbal Matos é tarefa fácil. Basta anunciá-la. As exposições do mestre admirável da “Cruz dos caminhos” e de “Terra Mineira”, constituem sempre um acontecimento notável de que se fala por muito tempo. (*Diário de Minas*, 18/05/1924).

Uma analogia pertinente refere-se ao aspecto visual suscitado pela obra de Matos o que implica conhecer os verdadeiros objetos do mundo pela pintura e não apenas reconhecer os objetos imitados pelo pintor.

Dir-se-á que a natureza lucra mais em ser vista através das suas paisagens do que no original: é que a vemos assim através de um temperamento vibrante dionisiaco, insaciado de luz (...) Aqui é a “Mata iluminada”, que splende banhada de uma luz intensa e maravilhosa: além, “Terra Mineira” de efeitos surpreendentes, mais adiante um crepúsculo suave “Horas Tristes”, de uma melancolia sugestiva, paisagem que o grande Corat não se designaria a assinar. Acompanhado de todos seus auxiliares de governo, esteve ontem no conselho deliberativo, visitando a exposição Aníbal Matos, o Dr. Raul Soares, Presidente do Estado. (*Diário de Minas*, 18/05/1924).

O comentário anterior parece aproximar de algumas teorizações que assinalam que os elementos formais das obras de arte possibilitam uma modificação dos aspectos visuais do observador. Infelizmente, os paulistas não tiveram a chance de conhecer a *Exposição Terra Mineira* e o que restou são apenas os comentários transcritos acima, pois, como é sabido, “toda a sua obra – quase uma centena de telas magníficas – que levava para São Paulo, ficou completamente inutilizada. Sendo toda ela destruída, saqueada pelos revoltosos.”(*Diário de Minas*, 04/12/1924).

Os quadros de Aníbal Matos não chegam a serem expostos. São queimados na Estação da Luz como consequência de uma sucessão de medidas autoritárias para o fim das oposições ao presidente Arthur Bernardes. O conjunto de fatos fica conhecido, no período, como o reinício do movimento tenentista. As articulações entre civis e militares, iniciadas em 1923, direcionam-se para a capital paulista sob o comando do general Isidoro Dias Lopes. A Estação da Luz não escapa ilesa, sendo queimada conjuntamente com toda a obra de Matos ali armazenada. Apenas duas telas são salvas: *Mata Iluminada* e *Terra Mineira*, “únicas das suas telas que escaparam, milagrosamente, ao saque e às depredações dos mashorqueiros de São Paulo”. (*Diário de Minas*, 06/12/1924).

Após a destruição de suas obras, o pintor realiza uma exposição em Belo Horizonte, mas passa a receber críticas negativas sobre seu trabalho. Não é possível

saber se esse fato se deveu à pressa em “recuperar” sua produção, ou a uma mudança do perfil da crítica belo-horizontina. Aníbal Matos é comparado a Parreiras, que seria um paisagista de “delicada sensibilidade, de audácia de colorido”, entretanto, já se disse de Aníbal que lhe faltavam “firmeza de técnica e não sabemos que mais”. (JARDIM, *Pintores Brasileiros*. Aníbal Matos, *Diário de Minas*, 8/12/1924). Essa característica, segundo o autor da coluna, seria infundada e elaborada por “quem está obrigado a fazer jornalismo apressado”.

Para Jardim, o artista que mais se aproximaria de Matos seria Araújo Porto Alegre por congregar o ofício de pintor e literato e, talvez, “esta dispersão do gênio contribua para torná-lo mais conhecido no campo literário em prejuízo das artes plásticas”. (JARDIM, *Pintores Brasileiros*. Aníbal Matos, *Diário de Minas*, 8/12/1924).

Dois anos após a destruição de sua obra, Aníbal Matos realiza uma nova exposição com 162 telas das quais apenas quinze não eram novas. Tal exposição inaugura a 30ª exposição realizada pelo pintor que passa a ser considerado “Mais seguro de si mesmo. Mais ousado, mais rico de técnica, ou melhor, com uma técnica quase inteiramente nova”. (*Diário de Minas*, 17/11/1926). A utilização do termo “quase inteiramente nova” serviu para designar que o artista ainda persistia em pintar dentro da *tradição acadêmica*, mas teria começado a ceder à voz imperativa “que se faz ouvir em todas as províncias da arte e do pensamento brasileiro”. (*Diário de Minas*, 17/11/1926).

Trata-se exatamente de uma referência às revoluções ocorridas na *arte moderna* em São Paulo, mas, infelizmente, ele “não cedeu de todo, na essência, cedeu até muito pouco, mas em todo caso cedeu”. (*Diário de Minas*, 17/11/1926). Sua obra ainda estaria longe de se apresentar como uma “arte saudável”, característica em pintores como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral.

Aníbal Matos já começa a perceber a necessidade de fugir “do lugar comum”, ou seja, “modernizar-se”, contudo sua técnica ainda peca pela tranqüilidade “onde o óleo parecia correr de manso sobre águas rigorosamente na interpretação da natureza”. (*Diário de Minas*, 17/11/1926). O ideal, para o colunista, seria que Aníbal Matos conseguisse se aproximar das teorias

impressionistas sobre a luz, que “para nós são modernas, em relação ao lento progresso da pintura mineira”. (*Diário de Minas*, 17/11/1926).

Matos passa a ter sua obra questionada, onde

As serras são tratadas com vigor e emoção, já não apreciamos tanto as duas *Pedras Assentadas* e *Pontas de Pedra*, não pela execução que é ótima, mas pela própria matéria dos quadros que é de um pitoresco duvidosamente artístico.” (*Diário de Minas*, 17/11/1926).

Estas obras, assim analisadas, seriam apenas anedotas que não deveriam atrair um artista severo como Aníbal Matos. O quadro, *As Pedras Assentadas no Itatiaia*, “assemelha-se [a] uma enorme melancia disposta sobre a montanha condescendente”. O grande problema é que “nem tudo é pintável” afirma o colunista ironicamente “e o Sr. Aníbal sabe disso melhor que nós”. Tal comentário torna-se extremamente irônico porque, se Aníbal soubesse desse fato, não teria escolhido o tema para sua pintura. O colunista ainda continua com suas observações:

Água parada é uma coisa, triste e negra por demais. Tufão mostra algumas árvores que mais parecem fantasmas inconscientes; não tem casca nem cerne de medula, não são árvores de deveras. E finalmente as duas ou três figuras que Sr. Aníbal expõe demonstram ainda uma vez que a figura não é o seu forte. (*Diário de Minas*, 17/11/1926).

A obra de Aníbal Matos não parece sofrer grandes modificações, mesmo com as críticas à sua forma *acadêmica* de pintar e as comparações feitas à obra de Tarsila do Amaral e de Di Cavalcanti. Na obra *Casas Antigas (Figura 11)*, de 1926, Aníbal pinta os mesmos temas históricos e não modifica a representação, sendo possível notar que o desenho ocupa uma parte muito reduzida do quadro, ficando ainda patente a dificuldade desse pintor na composição das cores. Matos busca, na mistura destas, produzir a sensação de movimento, porém o resultado do quadro é artificial e, para compensar sua limitação, utiliza o recurso de representação de uma estrada.

Neste período, ele ainda organiza as *Exposições de Belas Artes*. A primeira havia sido organizada em 1917. Infelizmente, existem apenas informações sobre a

IV *Exposição Geral de Belas Artes*, realizada em 1928, na qual são expostos 249 trabalhos com a participação dos seguintes artistas: Sr. Aníbal Matos, organizador do certame, Amílcar Agretti, Aristides Agreth, Antenor Mendes de Caxambu, Antonio Matos, grande Medalha de ouro do Salão Oficial, Agbail Vivacqua, Belmiro Freire, Djanira de Seixas Coutinho, Guiomar Neves, Honório Esteves (laureado pela *Academia Imperial de Belas Artes*), José dos Reis, Júlio Jony Sodron, J. Arthur dos Santos, Jose Cadaghalho, Laerte Soldone, Manuel Pena, Noronha Horta, Noemia Esther de Almeida, Noemia de Vasconcelos, Edith Horta, Odete Castelo Branco, Osório Belém. (*Diário de Minas*, 09/06/1928).

A diferença entre a *Quarta* e a *Primeira Exposição Geral de Belas Artes* é a substituição de pintores *acadêmicos* consagrados no Brasil por pintores também *acadêmicos*, mas residentes em Belo Horizonte. A *Sétima Exposição* conta com a presença do presidente Antonio Carlos e é inaugurada no salão nobre do Teatro Municipal. É patrocinada pela *Sociedade Mineira de Belas Artes*. São expostos 192 trabalhos com a participação de cerca de 26 artistas mineiros. (*Diário de Minas*, 03/04/1930).

A VII *Exposição Geral de Belas Artes* não é, entretanto, recebida com o mesmo entusiasmo pela crítica e apesar de Aníbal Matos estar “sempre animado de uma tenacidade e de um esforço dignos de outro meio”. (*Diário de Minas*, 03/04/1930) em grande parte “infelizmente, nada apresenta capaz de provocar admiração”. Para o autor não seria necessário um “conhecimento minucioso” para perceber a falta de qualidade dos trabalhos. Bastariam, então, “apenas as indicações de mediano bom gosto” e quem fizesse um exame dos trabalhos ali expostos veria que não se exagerava na afirmativa.

A culpa não seria, portanto, dos artistas mineiros, pois seria um absurdo pretender que em Belo Horizonte, ou melhor, o Estado de Minas “onde a pintura é coisa inteiramente desamparada, pudesse apresentar uma obra, sem discrepância, merecedora de apresentações lisongeiras”. (*Diário de Minas*, 13/04/1930). O colunista destacaria apenas os seguintes nomes: Belmiro Frieiro, Amílcar Agretti e Maria Eugenia Goulart que, salvo engano, figuravam na exposição pela primeira vez e apresentaram quadros de grande valor. (*Diário de Minas*, 13/04/1930). Para

amenizar as críticas feitas à exposição organizada por Matos, o colunista menciona ser compreensível em um ambiente artístico ineficiente como o de Belo Horizonte um resultado inferior às produções do Rio de Janeiro e São Paulo.

Por vezes, é difícil entender a reivindicação da crítica mineira que muitas vezes compara o padrão estético da obra dos artistas *acadêmicos* mineiros ao de modernos como Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, como também com os clássicos como Velásquez ou Rembrandt.

Para a crítica de arte de Belo Horizonte, a iniciativa de Matos seria heróica na persistência desses artistas que se mantinham firmes e resolutos em seu ideal, em um meio de fraca envergadura estética, que pedia aos governos um esforço cultural incessante a fim de elevar o seu nível. Para o colunista, entretanto, o único esforço do poder público era o de ceder o “velho foyer do Municipal”. Dessa feita, a VI *Exposição Geral de Belas Artes* teria apresentado um conjunto equilibrado, com trabalhos apreciáveis e “dignos de figurar nos salões da capital, geralmente, tão pobres em matéria de pintura e escultura”. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

Torna-se recorrente o reconhecimento do esforço de Aníbal Matos, mas não sendo satisfatório o resultado estético das obras. “A grande arte de Phydias, dos Rembrandt e dos Velásquez tem entre anos anualmente, os seus dias maiores, na Exposição de Pintores de Minas, que um grupo devotado promove religiosamente.” (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

As críticas às produções dos salões modificam-se, pois muitas vezes os colunistas passam a escolher o ideal *moderno* e *vanguardista* para definir o critério estético ideal. O termo *vanguardista* utilizado a seguir refere-se muito mais às modificações da *arte moderna* propostas pelos artistas da *Semana de 1922*. “Não temos nenhum vanguardista do pincel. Os Picasso e Di Cavalcanti, aqui não figuram com os seus excessos efêmeros.” (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934). Especificamente sobre as obras de Aníbal Matos, passa a ser recorrente o seu apelo ao *Impressionismo*, além das poucas renovações feita em seus trabalhos. “A sua paisagem é o domínio das

massas e dos contrastes fortemente impressionistas”. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934). Nessa ocasião, outros pintores recebem comentários às suas obras como Ângelo Biggi, “o trabalhador infatigável que multiplica a sua vida entre decoração e a pintura, traz-nos uma boa messe, com retratos, natureza mortas e paisagens (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934). A obra de Biggi é reconhecida pelo seu “desenho nítido e fiel. É um colorista precioso que apanha os mínimos matizes e os tons menos sensíveis nessas pequenas obras-primas que são as suas naturezas mortas”. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

Belmiro Friciro

é outro artista consciencioso e seguro do seu traço e da cor. É um mestre para reter nas suas telas o nosso verde e colher flagrantes deliciosos de uma leveza que lembra bem as tradições florentinas na justeza e na elegância da concepção. Aquele trecho do Parque (n. 48) ligeiramente empanado pela neblina é esplendido de realidade e de graça. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

Renato Augusto de Lima é considerado pela crítica mineira como o “fino esteta” pela produção do quadro *A Olaria Ensolarada* que possui “encanto pelo movimento e pela vida que estampa” com “perfeito jogo dos planos, resultado de uma boa perspectiva”. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

J. Cantagalli

é outro pintor que se impõe muito e promete um belo futuro. Na sua técnica sente-se o estudioso que trata com carinho a feitura do quadro. Os seus ipês floridos (n. 69/70) são verdadeiras orgias douradas a ofuscar a paisagem com brilho dos seus tons. Explora também um gênero novo e necessário que é o da pintura científica, qual seja o Bruxo, aquarela dedicadíssima, reproduzindo com minúcia extraordinária esse inseto. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

Delio Delpino, para G.A.Pereira, seria um artista de raça tendo exposto trabalhos importantes como o *Abrigo Ceará depois da Chuva*.

A idéia foi magnífica e a realização lembra quase uma fantasmagoria, copiada, aliás do natural. O fundo, entretanto, poderia ter sido recado para um plano mais distante, o que aumentaria o efeito geral. (PEREIRA, O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, 09/12/1934).

A partir de 1937, a hegemonia de Aníbal Matos como pintor, há um bom tempo questionado, chega ao final. Menciona-se o questionamento de Aníbal Matos como pintor, porque o *artista acadêmico* ainda gozaria de grande prestígio como articulador das artes plásticas em Belo Horizonte.

Grande parte deste fato deve-se à *Exposição Moderna do Bar Brasil* em 1936 que será analisada detidamente no *segundo capítulo*. Sobre esse evento, é necessário, por ora, mencionar que alguns pesquisadores, como Cristina Ávila (1991), elegem esta exposição como marco da introdução da arte moderna na cidade de Belo Horizonte.

1.2 – Os primeiros Salões de Belas Artes

No Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, ainda no século XIX, já é possível perceber os embates entre *acadêmicos* e *modernos* ocupando os salões de artes plásticas. Em Belo Horizonte, essas disputas iniciam-se a partir de 1944, no entanto, os primeiros salões que teoricamente teriam surgido para representar a *arte moderna* não possuem esse caráter. A título de organização, os *Salões de Belas Artes* do Rio de Janeiro serão analisados em comparação aos salões mineiros no *segundo capítulo*.

No caso da capital mineira, a repercussão favorável da *Exposição Bar Brasil*¹⁵, em 1936, fez-se notar quando é firmada a Resolução nº 6 da Câmara Municipal que “instituiu uma exposição anual de arte”, mais tarde regulamentada pelo Decreto nº 130, de 23 de agosto de 1937, que oficializa os *Salões de Belas Artes de Belo Horizonte*, assinado pelo então prefeito Otacílio Negrão de Lima. Naquele momento, as mostras deveriam acontecer no mês setembro de cada ano,

¹⁵ Como já foi mencionado, existiram três exposições modernas na cidade de Belo Horizonte no período de 1920 a 1944: Exposição Moderna de Zina Aita em 1920; Salão Bar Brasil em 1936 e a Exposição Moderna de 1944.

não se vinculando às comemorações do aniversário da cidade – o que viria a ocorrer a partir de 1952.

Em 1937, inaugura-se o *Primeiro Salão de Belas Artes*, em certa parte obedecendo aos pedidos dos participantes do *Salão Bar Brasil*, realizado no ano anterior. Desse primeiro evento participam os seguintes artistas: José Augusto Rocha, Indiana Belgrano Simoni, Climone Simoni, João de Almeida Ferber, Guilhermino Ferber, Rita Lotti, Nazareno Altavilla, Carnino Provenzano, Délio Delpino, Raul Tassini, Amelia Rubião, Renato Lima, Aníbal Matos, Delpino Jr., Pedro Braga, Ângelo Biggi, Amílcar Agretti, Helena Apetti, Torásio Silva, Virgílio, dentre outros.

Destaca-se, com relação aos eventos supracitados, a presença de participantes das *Exposições Gerais de Belas Artes* como Délio Delpino, Ângelo Biggi e o próprio Aníbal Matos que participara como pintor e como jurado. “Além dele, participaram do júri Sr. Ministro Mário Mattos, Professor Gil de Lemos, Jeane Milde, Rafael Berti, Ângelo Biggi e Floriano de Paula. (*Folha de Minas*, 20/09/1937).

Com relação ao primeiro prêmio de pintura concedido a Alberto Delpino, é divulgada a seguinte informação no jornal *Folha de Minas*:

Não sei por que saudosa nem por que Marília. É um meio busto de mulher, pouco mais dos ombros sobre um fundo de paisagem cheia de sol. A cabeça, tratada bem, tem característicos traços patricios, mas não é bonita nem exprime o sentimento que se espera com o título. (*Folha de Minas*, 20/09/1937).

Essa imagem de Alberto Delpino, *Saudosa Marília* (*Figura 12*), possui um significado singular para mim, pois quando era ainda estudante de História na *Universidade Federal de Ouro Preto*, morei exatamente na rua representada na cena. Como é possível perceber, a representação de Marília de Dirceu está no primeiro plano da cena, com seu traje preto indicando seu luto e solidão sem um ponto fixo no seu olhar. A posição da mão encostada no rosto, assim como a flor que ela segura, dá à cena uma sensação de estar posando para o pintor.

A personagem está encostada a uma janela, deixando entrever-se a rua que conduz o observador ao atual largo Marília de Dirceu onde ficava sua casa. Vêm-

se, ainda, trechos da cidade além do caminho que conduz ao Pico do Itacolomi, juntamente com as igrejas, importantes ícones da cidade. Para valorizar a personagem em contraposição ao fundo, Alberto Delpino acabou por distorcer o corpo de Marília o que se verifica pela observação do pescoço, do queixo e parte da face que leva até à orelha. O primeiro e o segundo planos parecem sobrepostos, sendo perceptíveis as separações entre as duas figuras com a diluição da tinta.

Após a apresentação da imagem de *Marília*, Gonzaga Duque continua a analisar a exposição referindo-se também a Nazareno Altavilla que

é um artista de 16 anos, filho de artista. Pode ser admirado em três trabalhos, dos melhores do salão. *Roça Grande*: o sol atravessa as toalhas da casa velha e fica na parede, como se fosse verdadeiramente uma luz. *Morro Velho*, outro quadro perfeito. Há um “lunch” de pobre, velhas cafeteiras amassadas pelo uso, a xicara meio quebrada, os pães muito verdadeiros. Uma impressionante concepção do pintor jovem. (*Minas Gerais*, 25/09/1937).

Biggi, o conhecido artista Ângelo Biggi, leva as suas paisagens e sabe oferecer todas as suas tintas à natureza. Diante de uma ponte por ele pintada, é perfeitamente possível

sentir a poesia do riacho. Bom talento. Sabe escrever com seu pincel. Transmite com facilidade os pensamentos, os estados de espírito, as emoções tudo quanto é possível sentir à sombra de uma árvore. “Boemia” é um retrato feito pelo artista. Magnífica a idéia de pintar, para o público de Belo Horizonte, a “Mulher-Homem”. (*Minas Gerais*, 25/09/1937).

Matos expôs apenas um quadro, talvez por ter sido acusado de ser dono de tudo em Belo Horizonte. “Resolveu fazer-se tímido, modesto (...) na atual exposição.” (*Folha de Minas*, 25/09/1937).

Segundo a matéria do jornal mineiro, o artista Monsã seria um pândego que envia apenas duas máscaras de anúncio de lança-perfume, estando na exposição entre tantos trabalhos, apenas para atrapaalhar. (*Folha de Minas*, 25/09/1937). O primeiro *SMBA* é patrocinado pela administração municipal, sendo que o mesmo não ocorria com as *Exposições Gerais de Belas Artes*, organizadas e custeadas por Aníbal Matos através da *Sociedade Mineira de Belas Artes*. É necessário o

aprofundamento deste estudo para se entender por que existiu esta exclusão de Aníbal Matos em termos financeiros. Se o primeiro *SMBA* incorpora artistas acadêmicos como o próprio Aníbal, qual a razão de não haver investimentos institucionais na *Exposição Geral de Belas Artes*?

O prefeito Otacílio Negrão de Lima, por meio do decreto n. 130, de 23 de agosto de 1937, aprova o regulamento do Iº *SMBA*. Diferentemente das *Exposições Gerais de Belas Artes*, as seguintes sessões fariam parte dos salões: pintura, escultura, arquitetura e arte ilustrativa.

Para o salão, é permitida a participação de brasileiros ou estrangeiros, sem nenhuma restrição. Não são aceitas:

- a) cópias, ainda que reproduzissem qualquer obra por diferente processo, salvo as reproduções do mesmo assunto pelo próprio autor;
- b) obras sem assinatura que as identificasse;
- c) esculturas em barro cru, cera ou plástica.

Na publicação deste regulamento, é mencionado que não existia nenhuma preferência de estilos. Maiores informações aparecem no segundo *Salão Municipal de Belas Artes* no ano de 1938, mas não existindo uma modificação dos membros do júri, essa lei não possuía uma extensão significativa.

José Oswaldo de Araújo, poeta, político e intelectual de conhecimento e convicções humanistas profundas, discursa sobre o papel do homem na civilização das máquinas, no segundo salão:

Não é possível que deixemos morrer, no tumulto da civilização da máquina de que fala um Unamuno, a força espiritual, aquela que guarda o dom miraculoso de dourar de uma luz perene a angústia, a tortura da vida contemporânea. Fiquemos com orgulho dentro da poesia de Durtais. O futuro desenha-se como selva espessa de máquinas e fórmulas: o Brasil, pelo tempo adiante, será sempre um celeiro de almas. (ARAÚJO, *Folha de Minas*, 19/04/1938, p.4).

Percebem-se, no segundo salão, mudanças nas sessões que passam a ser divididas em: pintura, escultura, arquitetura, gravura de medalhas e pedras preciosas e desenho. Cria-se um novo artigo, o número 5, que reafirma a proibição do envio de cópias: “Não serão aceitas cópias de obras alheias, ainda que

reproduzam obras de valor artístico, nem obras sem assinatura, nem de escultura ou gravura em barroco ou cera plástica”.(*Folha de Minas*, 14/08/1938).

A partir desse salão, passam a ser aceitos apenas artistas mineiros ou residentes em Minas Gerais por mais de 2 anos. Apesar da tentativa de constituição de um salão moderno, existe a continuidade da *arte acadêmica*, sendo possível notar no artigo 8:

Serão considerados artistas “Hors Concours” os artistas premiados com medalha de prata no Salão Oficial do Rio de Janeiro ou medalha de ouro nos cursos da Escola de Belas Artes da Universidade do Brasil. (*Folha de Minas*, 14/08/1938).

O segundo salão é palco de embates acerca das premiações. Genesco Murta, representante da *arte moderna* em Belo Horizonte, vai a público contra os “cochichos e as intrigas”, desrespeitando o artigo 23 que informava:

O expositor que desautorizar a Comissão Organizadora ou o júri, por meio de palavras ou atos públicos, perderá o direito ao prêmio que tenha obtido e, no caso de não ter sido premiado, será suspenso da participação em exposições, pelo tempo que for determinado pelo respectivo júri. (*Folha de Minas*, 14/08/1938).

Genesco Murta acusa a presença de “panelinhas, das conspirações rasteiras”. Segundo ele, teria aberto uma lavanderia “para pôr em ordem a roupa suja dos pintores”. Genesco afirma que não estaria mais na idade de protestos contra injustiças:

Deixo isso para os rapazinhos de 20 anos, que acreditam nas aulas da Escola de Direito e brigam com as namoradas, procurando a lógica e a verdade na palavra das mulheres e na escuridão do cinema Brasil. (*Folha de Minas*, 18/10/1938).

Genesco reclama da premiação do júri e que, se ainda não houvesse injustiça, a mesma seria feita e ironicamente afirma “ou foi então o servente da Prefeitura, que ao espanar os quadros deixou cair os cartõezinhos relativos aos trabalhos premiados e confundiu tudo, colocando-os fora do verdadeiro lugar.” (*Folha de Minas*, 18/10/1938).

O colunista, que apresenta o discurso de Genesco, Murta analisa os equívocos do *Segundo SMBA*:

Admiro a coleção maravilhosa de Alfredo Bastos, ex-patrão do grande artista Luiz Perloti (Perloti trabalhou alguns anos exclusivamente para Alfredo Bastos). E a coleção Alfredo Bastos vale uns 100 contos de reis. Admiro quase tudo: a escultura de Delpino Júnior – Procópio Ferreira e a cabeça do autor. Trabalhos perfeitos. Admiro ainda os trabalhos de Ciro dos Anjos e João Alphonsus, de Delpino. Contudo tenho de me perguntar se o meu amigo Alfredo Bastos, do Touring Club, é casado duas vezes. Porque o retrato da sua esposa, feito em estilo de capa de revista não se parece de modo algum com a sra. Alfredo Bastos. (*Folha de Minas*, 18/10/1938).

O segundo salão de 1938 é o primeiro em que um artista vem a público denunciar os critérios utilizados para julgamento das obras. Segundo ele, não era mais possível vigorar o estilo *Impressionista*. O primeiro prêmio deveria ter sido conferido para o “verdadeiro autor de *Casebre em Ruínas*”.

Ou então é preciso proibir a entrada da imprensa e do povo nas exposições de arte. A população de Belo Horizonte esteve muitos dias a contemplar a casa velha, dando o seu palpite: “- Aqui está o 1º prêmio”. O povo não acertou. A panelinha dominante tem agora o critério do impressionismo. “A pintura de hoje é impressionista”. Não entendo. O professor Lopes Rodrigues não é doido. Absolutamente. Tanto que não compareceu ao júri, preferindo ficar de acordo com a plebe. O 1º prêmio coube ao Sr. Frederico Bracher Júnior. Mas o melhor trabalho do II Salão de belas artes de Belo Horizonte não deixará de ser “Casebre em Ruínas”. (*Folha de Minas*, 18/10/1938).

As reivindicações de Genesco Murta referem-se, sem dúvida, à permanência das premiações *acadêmicas*. Aníbal Matos, por exemplo, apesar de não receber mais críticas positivas sobre sua obra, continua a fazer parte dos membros do júri e expondo no salão livre.

Com relação ao primeiro prêmio, surge uma única frase na crítica especializada: “*Ao Piano* de Frederico Bracher (*Figura 13*) é quadro que merece um prêmio”. O rápido comentário, feito sobre o prêmio, e o número de críticas deixam clara a discordância de Genesco Murta.

Ao Piano (Figura 13) representa uma garota sentada ao piano, retratada no momento de execução de uma peça musical. O pintor busca captar o exato momento da ação, evidenciado pelo olhar para a partitura, o movimento das mãos e o pé direito que acaba de acionar o pedal. A aproximação com o *Impressionismo*,

mencionada na crítica de Genesco Murta, é possível apenas se for considerado o tema da obra de Bracher. No artista mineiro, a garota é representada de forma fantasmagórica como se estivesse sendo movimentada por fios como uma marionete. Bracher talvez se refira ao trabalho penoso e repetitivo da naturalização e mecanização da técnica.

Para Ivone Luiza Vieira, a continuidade da *arte acadêmica* deve-se à falta de um espaço *moderno* para a crítica e uma *Escola de Artes* na capital mineira. Genesco Murta afirma que “Sempre me bati pela educação artística em Minas (...), o lamentável estado da arte em Minas deve-se precisamente à falta de escolas onde se aprenda a desenhar.” (VIEIRA, 1997, p.50).

A permanência da *arte acadêmica* nos salões, que teriam sido criados para serem representantes da *arte moderna*, faz com que o modernizador Juscelino Kubischek, já na sua entrada na prefeitura de Belo Horizonte, suspenda os *Salões Municipais de Belas Artes* que só voltam a ser realizados no ano de 1943. Ivone Luiza, ao analisar tal fato, afirma que Kubischek “instaurou uma ruptura no contínuo artístico-cultural de Minas. Mas, ao dar continuidade à programação dos salões, ficou evidente que ele reconheceu o caráter revolucionário de sua origem, no *Salão Bar Brasil*, em 1936”.(VIEIRA, 1997, p.50).

O discurso pronunciado por Kubischek buscava justificar a suspensão

Belo Horizonte apresenta um apreciável movimento artístico (...). Entretanto falta-lhe uma Escola de Belas Artes, no amplo sentido do termo. A Escola que existe junto a de Arquitetura é apenas um esforço de alguns abnegados (...). O capítulo da educação artística em Belo Horizonte esta ainda bem vazio. E parece contraditório um salão oficial de Belas Artes na cidade – sem uma escola da espécie, será um salão para amadores. (*Estado de Minas*, 23/04/1940).

Tal fato coincide com uma série de iniciativas de Kubischek para a instauração da *arte moderna*, proporcionando a vinda de vários *artistas modernos* para a capital mineira tais como: Niemeyer, Portinari, Burle Max, Ceschiatti, Santa Rosa, Alcides da Rocha Miranda. Dentre essas iniciativas, destacam-se a vinda de Guignard, a construção do complexo da Pampulha e a instituição dos *Salões*

Municipais de Belas Artes como mercado oficial das artes plásticas em Belo Horizonte.

Apesar das ações de Juscelino Kubitschek, nota-se a participação de Aníbal Matos nas exposições como membro do júri. No ano de 1944, realiza-se a 24ª *Exposição Geral de Belas Artes* promovida pela *Sociedade Mineira de Belas Artes* e patrocinada pela Prefeitura de Belo Horizonte. Na imprensa local é publicado o seguinte comentário sobre a exposição:

O êxito do certame que se realizou em homenagem ao governador Benedito Valadares, ao Sr. Cristiano Machado, secretário da Educação e ao prefeito Juscelino Kubitschek superou em todos os seus aspectos, os sucessos alcançados nos anos anteriores, tendo sido a sua cerimônia inaugural assistida por cerca de 1000 pessoas. (*Folha de Minas*, 28/12/1944).

Nessa exposição, participa um conjunto de artistas *modernos*, além de *acadêmicos* já conhecidos na cidade de Belo Horizonte, dentre os quais Aníbal Matos, Belmiro Frieiro, Ester d'Almeida Matos, Renato de Lima. Representando os *modernos*, destacam-se Rita Lott e Guignard. Este último responsável pelas modificações do cenário das artes plásticas em Belo Horizonte com a fundação da *Escola do Parque*. No ano de 1944, sob os auspícios de Juscelino Kubitschek, há, pois, os primeiros indícios de negação da *arte acadêmica* em Belo Horizonte que constará no próximo capítulo.

2 - ARTE MODERNA EM BELO HORIZONTE – 1920-1944

No capítulo anterior, analisou-se a construção do *discurso acadêmico* nas artes plásticas em Belo Horizonte, no período de 1917 a 1944. Para tanto, escolheu-se como eixo a trajetória do maior representante desse estilo na cidade: Aníbal Matos. Pintores *acadêmicos* como Alberto Delpino e Frederico Bracher foram também contemplados no desenvolvimento do *primeiro capítulo* em virtude do resultado das premiações obtidas nos *Salões Municipais de Belas Artes* realizados nessa época.

Apesar da hegemonia *acadêmica* de Aníbal Matos, percebe-se a ocorrência de três *exposições modernas*. A primeira, realizada por Zina Aita em 1920; a segunda, o *Salão Bar Brasil* em 1936 e a última, a *Exposição Moderna de 1944*. Zina Aita é figura proeminente da *Primeira Exposição de Arte Moderna* e, por isso, serão apresentados alguns dados de sua trajetória artística.

2.1 - A Exposição Moderna de Zina Aita

Zina Aita nasce em Belo Horizonte em 1900. Esteve na Itália por seis anos, onde se dedica ao desenho e à pintura nas cidades de Roma, Florença, Milão e Veneza. A *Exposição Moderna* de Zina Aita é realizada no *Conselho Deliberativo* em 1920, dois anos após a fundação da *Sociedade Mineira de Belas Artes* e, como afirmou Ivone Vieira, é surpreendentemente patrocinada por esta instituição fundada pelo *acadêmico* Aníbal Matos.

Considerar o patrocínio da *Sociedade Mineira de Belas Artes* um fato surpreendente é comum para os pesquisadores que concordam com o discurso negativo construído sobre a figura de Aníbal Matos, mas é necessário citar que isso apenas ocorre a partir da década de 1930. Essa visão antipática, entretanto, torna-se recorrente na crítica universitária, dificultando o estudo da obra de Matos, que passa a ser responsabilizado por monopolizar o sistema artístico de Belo Horizonte e, conseqüentemente, cria empecilhos para o desenvolvimento da *arte moderna* na cidade.

A *Primeira Exposição Moderna*, segundo Cristina Ávila, é “considerada bizarra pela crítica, obtém, no entanto, comentários positivos no jornal *Diário de Minas* em matéria assinada por FLY (pseudônimo de Aníbal Matos)”. (ÁVILA, 1991, p.8).

Hipoteticamente, o termo “bizarro”, utilizado nos jornais mineiros, refere-se muito mais a uma quebra da rotina que propriamente a uma desqualificação da mostra desta pintora, fato que pode ser percebido pela análise do conjunto de matérias publicadas nos jornais mineiros em 1920. Nesse caso, na própria matéria assinada por Aníbal Matos, o termo “bizarro” também é utilizado, mas com mesmo sentido mencionado acima.

Dois matérias são publicadas no jornal *Diário de Minas* simultaneamente à abertura da exposição de Zina Aita, ambas assinadas por Matos. Na primeira, ele apresenta o ambiente artístico de Belo Horizonte; na segunda matéria, entrevista Aita. Trata-se de uma jovem artista recém-chegada da Itália, expondo em uma cidade com um sistema artístico ainda incipiente. Por que enfrentar uma cidade provinciana, se Aita já havia realizado uma exposição no Rio de Janeiro o que lhe possibilitou ter contato com os modernistas? Possivelmente, sua escolha explica-se pelas relações afetivas mantidas na capital mineira.

Aníbal Matos possui um papel fundamental na *Exposição de Arte Moderna* de Zina Aita, pois, além de financiá-la, apresenta a exposição publicando duas matérias no jornal *Folha de Minas*. Em sua descrição da capital mineira, Matos aponta que a

cidade nova e formosa, começa a ter razões de orgulho dos seus filhos. Já há uma geração moça que poderá, pelo brilho de inteligência, firmar a sua glória ao lado de outras cidades mineiras. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920).

Na continuação do artigo, o artista faz uma comparação da formação dos artistas plásticos com profissionais de outras áreas: “nossas escolas superiores já têm dado bacharéis, médicos e engenheiros nascidos na cidade moça, dos crepúsculos de ouro”. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920). Enfim, conclui que, naquele momento, estaria surgindo uma artista capaz de produzir o mesmo reconhecimento no campo das artes que o já existente em outros campos

profissionais de Minas Gerais. Todavia, justamente para um público como o de Belo Horizonte, pouco familiarizado com questões estéticas, a visita à exposição de Zina Aita exigiria bastante esforço, pois

É verdade que ainda não atingimos um grau de perfeita cultura estética; isso não é de admirar, pois, mesmo nas grandes cidades do Brasil, essa cultura ainda não atingiu o apogeu. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920).

Na década de 1920, a cultura artística, mesmo em cidades como São Paulo, ainda não era consolidada, mas “isso, porém, não impede que tenhamos uma maioria, talvez, capaz de admirar com sinceridade e compreensão um certame artístico” (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920), conclui o artigo.

O cuidado na condução do texto de Aníbal Matos é compreensível, pois dialoga com uma artista que busca justamente romper com os ideais estéticos defendidos pelo pintor. Ele reconhece que a pintura de Zina Aita possui características estéticas diferentes do cenário artístico belo-horizontino. Para Matos

A senhorita Zina Aita vai apresentar-se com uma pintura bem diversa daquela que o público está habituado a ver. Isto não quer dizer que Belo Horizonte já não tenha admirado a arte moderna. Contudo essa apresenta modalidades várias, tendo a artista patricia escolhido uma diversa das quais que aqui têm sido exibidas. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920).

O trecho acima pode ser considerado muito mais uma construção retórica que propriamente um fato confirmado na cena artística de Belo Horizonte. Até a década de 1920, as exposições realizadas são, na sua maioria, patrocinadas pelo próprio pintor-colunista e não possuíam nenhuma característica *moderna*. Percebe-se, entretanto, a multiplicidade de papéis que Aníbal Matos representa. Nesse momento, atua como colunista de um jornal e não propriamente um patrocinador da exposição. Este comentário pode, à primeira vista, parecer estranho, mas Matos tenta diferenciar as atuações de colunista, pintor e patrocinador da exposição de Aita. Não se deve entender que Matos produzisse visões independentes a cada tipo de atuação, apenas possuía a capacidade de diferenciar os seus campos de atuação.

Após Matos analisar as condições ideais para a compreensão de uma exposição como a de Zina Aita, refere-se especificamente às obras apresentadas na exposição.

Para muita gente, é de esperar, a pintura impressionista e bizarra da senhorita Zina Aita será uma aberração, mas somente para os olhos, que não sabem distinguir Belas Artes de artes menores. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920).

É possível reconhecer a habilidade do colunista que, para explicar o aspecto de diferenciação estética da obra de Zina Aita, acaba por utilizar categorias que a *arte moderna* tenta destituir como o conceito de *Belas Artes* e as divisões entre artes maiores e menores. Não serão revisadas as modificações reivindicadas pela *arte moderna*, mas cabe ressaltar que o conceito forjado para *Belas Artes* não faz mais sentido em um programa artístico que tenta justamente romper com os processos de institucionalização da arte como ocorria no *estilo acadêmico*. Tal afirmação mostra-se coerente, se for considerado que Matos, realmente, conhece as mudanças reivindicadas pela *arte moderna*. Para finalizar, Matos informa:

Essas opiniões, contudo, não calarão no espírito de pessoas alguma. Estamos certos que a pintora mineira terá devidamente apreciados os seus trabalhos, e não lhe faltarão o apoio moral e o êxito material muito justo e compensador de seu nobre esforço. (FLY, *Folha de Minas*, 28/01/1920).

O primeiro artigo, como foi mencionado anteriormente, resume-se a alguns comentários sobre o cenário artístico da cidade de Belo Horizonte e faz referências genéricas à obra de Zina Aita. Na segunda matéria, entretanto, a entrevista realizada por Aníbal Matos cria um efetivo diálogo com Aita. Matos assim descreve as primeiras impressões sobre o encontro:

Procuramos a pintora a fim de colher algumas informações de sua vida de artista. Em sua residência, improvisada de ateliê, tivemos ensejo de uma palestra em que admiramos a sua inteligência viva. (FLY, *Uma artista bellorizontina. Folha de Minas* 30/01/1920).

Aita esteve na Itália por seis anos, dividindo-se entre as cidades de Roma, Florença, Milão e Veneza. Sua formação deve-se em grande parte ao pintor Galileu Chini, que segundo ela era

célebre decorador e colorista excepcional. Com ele, após os estudos acadêmicos, continuei a trabalhar. Galileu Chini mesmo na Academia, esforça-se para que os seus discípulos possam desenvolver, livremente, seus dotes artísticos. **Creio que ele notou em mim certa originalidade**¹⁶. (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas* 30/01/1920).

A artista refere-se à possível originalidade contida em sua produção o que permite que seu entrevistador concorde e afirme que, além de original, possui muito talento. A autovalorização de Zina Aita parece um indicio de insegurança, contudo compreensível, dada à pressão da entrevista, que estava sendo realizada por um artista consolidado como Aníbal e, ao mesmo tempo, responsável pela instituição que estava patrocinando a exposição da pintora. Não se pode esquecer de que Zina Aita é uma jovem artista de 20 anos que excursiona em um ambiente artístico alheio à produção artística *moderna*.

Aita acabara de realizar uma exposição no Rio de Janeiro, sendo recebida com “franca simpatia no meio artístico e [suas pinturas] foram objeto de interessantes discussões” fato que possibilitou que ela enfrentasse “o público e a crítica”. (FLY, *Folha de Minas* 30/01/1920). Especificamente sobre a recepção do público, Zina Aita explica que teria sido

Boa e má. Boa para os artistas que conhecem a evolução da arte moderna e compreendem as novas escolas. Má para uma parte do público, para a “burguesia artística” (...). Essa ficou assombrada, como era de esperar. (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas* 30/01/1920).

Na continuação da entrevista, Aníbal Matos realiza, em suas palavras, uma pergunta embaraçosa ao pedir que Zina Aita compare o ambiente artístico carioca com o de Belo Horizonte, ao que ela respondeu:

Aqui... para lhe falarmos com franqueza, essa “burguesia artística” é bem maior. O senso estético ainda é privilégio especial. Os artistas são os “bandeirantes” da nova cruzada de ideal, estilo, é claro, sujeitos não a flechadas dos índios, mas a pedradas nos olhos (...) (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas* 30/01/1920).

Zina Aita estaria referindo-se a Matos quando menciona a “burguesia artística mineira”? Este tema embaraçoso é desconstruído por Matos ao afirmar que “isso, porém, senhorita, não a impressionará. Vemos, com prazer, que o seu temperamento é combativo”. (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas* 30/01/1920). Anibal ainda persiste na discussão sobre o ambiente artístico mineiro, mencionando sua própria contribuição para o desenvolvimento das artes em Minas Gerais, ao perguntar: “Mas, em Belo Horizonte, existe uma Sociedade de Belas Artes?” A resposta de Zina Aita parece pouco espontânea.

Sim, é verdade. Essa associação de “heróis” já realizou duas exposições gerais sem o menor auxílio do governo. É um núcleo de sacrificados que assiste, sem direitos de defesa, a deturpação do bom gosto e a vitória passageira do mauroço reacionário dos iconoclastas da arte. (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas* 30/01/1920).

Essa hipótese é levantada, pois se distingue uma mudança no perfil discursivo de Zina Aita, passando de uma crítica à atuação de uma “burguesia artística” para a valorização da instituição que a legitimava. A entrevista é encerrada com informações sobre o estilo da pintora:

Classificam-me de orientalista, simbolista e até de futurista. Não sou nada disso, procuro apenas ser o que me dita o meu senso estético, seguindo os conselhos do meu mestre. (FLY, Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas*, 30/01/1920).

Nesta última citação, percebe-se que os conceitos estilísticos utilizados no texto como *acadêmico* e *moderno* são construídos idealmente para a análise do período histórico em estudo. As limitações são prováveis, mas a exclusão desses conceitos incorreria em um relativismo improficuo. Estes artistas não estavam preocupados em distinguir o tipo de corrente estilística que seguiam e, talvez, nem fosse possível ter essa percepção no momento em que produziam suas obras. Cabe recordar, por exemplo, que a exposição que motivaria o debate entre *acadêmicos* e *modernos* ocorre apenas dois anos após a exposição de Zina Aita em Belo Horizonte.

É possível inferir que o encontro entre os dois pintores transcorre em um clima conflituoso, compreensível pelo tipo de situação forjada. Possivelmente,

Matos, como representante oficial das artes plásticas em Belo Horizonte, teve a incumbência de receber a jovem *artista moderna* que retornava da Itália e escolheu a “cidade natal” para realizar sua exposição. Nesse contexto, Anibal Matos é extremamente hábil ao conduzir a entrevista, contornando um conflito iminente. Ademais, ao patrocinar a *Exposição Moderna* de Zina Aita, consegue demonstrar que não possui a nenhuma discordância com a produção *moderna* da jovem pintora e está acolhendo-a em sua terra natal.

Após essas informações sobre a exposição de Zina Aita, torna-se possível apresentar duas obras significativas dessa pintora. A primeira, *Retrato (Figura 14)*, participa da exposição de 1920 em Belo Horizonte e, infelizmente, não recebe análises críticas. A segunda obra, *A sombra (Figura 15)*, participa da *Semana de Arte Moderna* e recebe um curto comentário da historiadora da arte Aracy Amaral (1994).

2.2 – Zina Aita: duas pinturas

A obra *Retrato*, pintada com tinta óleo, é a representação de um garoto com face rosada e vestindo boina verde. No lado esquerdo do garoto, ocupando praticamente metade do quadro, nota-se a paisagem de uma cidade, destacando-se algumas construções distantes ao observador. Por que escolher a representação de uma criança tão familiar e não nomeá-la? A pergunta pode ainda ser reformulada: por que essa criança parece tão familiar? Talvez o objetivo tenha sido recuperar o que existe de mais específico em qualquer retrato e, com maior frequência, nos de criança: a familiaridade e o reconhecimento de um passado ausente misturado a outras lembranças que necessitam de provocação para virem à tona.

A escolha de não representar o corpo inteiro e dividir o espaço com uma paisagem distante parece reafirmar o objetivo da rememoração. A paisagem e o menino fazem parte de um passado ausente? Persiste certa inquietação. Por que o menino olha o observador com tanta familiaridade? Como é possível o sentimento de intimidade com o desconhecido? Possivelmente, o que existe de comunicável nessas experiências do campo do sensível configure o que uma obra de arte é capaz

de despertar. A sensação de intimidade construída pelo olhar é complementada com um sorriso indefinido. Aita produz essas referências com a mistura de cores no rosto do menino. O vermelho, o branco e o preto ao serem misturados, sem delimitação dos espaços cromáticos, produzem o efeito de movimento que caracteriza o sorriso e o olhar do garoto. As variações cromáticas também são encontradas no verde e no branco da vestimenta e cabe ao vermelho diferenciar os dois planos da tela: o garoto e a paisagem.

Até o momento, as análises da obra de Aita sempre são feitas em contraposição à de Aníbal Matos. Segundo Vieira, a atuação deste pintor deve ser entendida em conjunção com uma série de fatores da política brasileira das primeiras décadas do século XX. Matos estaria em consonância com poder oligárquico que possibilitaria a “hegemonia da cultura acadêmica, elitista; articulada ao sistema dominante”. (VIEIRA, 1997, 119). Nesse contexto, o convite realizado pelo presidente da província na época, Chrispim Jacques Bias Fortes, a Aníbal Matos para a fundação de instituições de Belas Artes seria, dessa forma, uma das estratégias políticas para a manutenção do *status quo*, a saber, a política conservadora e oligárquica.

Para Vieira, “Mattos (sic) conseguiu ocupar plenamente os espaços e construir uma política que lhe garantiu o controle do sistema das belas artes na cidade”. (VIEIRA, 1997, 119). Essa autora, aproximando-se dos conceitos de Peter Bürger, relaciona a atuação de Aníbal à hegemonia da “arte-instituição”,

Com esse termo, [Peter Bürger] refere-se “às maneiras em que o papel da arte na sociedade é percebido e definido e às maneiras em que a arte é produzida, promovida, distribuída e consumida”. (BÜRGER, 1993, *apud*: VIEIRA, 1997, p.133).

Aníbal Matos representaria a “elite política conservadora”, e, Zina Aita, o ideal de vanguarda. A título de observação ser *vanguardista*

no país nos anos 20 é rebelar-se contra as normas e convenções da arte das elites conservadoras, que repudiavam o fascínio dos emergentes pelo primitivismo e pela busca de traços arcaizantes da tradição cultural do país. O espírito vanguardista dos emergentes procurou integrar-se à realidade e buscava um

conceito de arte provocador em relação ao não-consentido.
(VIEIRA, 1997, p.126).

Mas, afinal, o que caracterizaria a atuação *vanguardista* de Zina Aita? Um dos conceitos característicos do artista de vanguarda seria a negação da institucionalização da arte, por isso, como explicar o financiamento da exposição da pintora? Por que ela aceitaria ser entrevistada e patrocinada pelo maior representante da *arte acadêmica* e conservadora? Ou por que o maior patrocinador desta arte financiaria uma artista opositora?

Uma questão plausível implica observar que existem dois caminhos para a análise da produção de Aita e Matos. O adotado pela pesquisadora Ivone Vieira é não dissociar atuação política e poética, fazendo com que a produção de Matos seja relegada ao segundo plano. Para a análise aqui desenvolvida, o importante é considerar a obra de arte na sua materialidade e tratando das motivações políticas como complementares à presença formal da obra de arte.

Para Peter Bürger (1993), autor citado por Vieira, a vanguarda poderia ser dividida em três fases. A primeira surge no final do século XVIII, pela substituição da arte aristocrática das cortes européias por uma arte romântica que questiona o conteúdo imitativo e ilusório da arte neoclássica. É o primeiro questionamento da instituição artística acadêmica, apontando a origem do modernismo e a emergência da concepção de autonomia da arte, pelo romantismo, o realismo e o simbolismo.

Em um segundo momento, dá-se a emergência do esteticismo, a partir da segunda metade do século XIX, quando os artistas passam a questionar a própria estrutura formal da arte, superando as formas ainda tradicionais de representação por uma linguagem artística inovadora e experimental, como foi o caso do impressionismo, do cubismo, do fauvismo e do art-nouveau. Para Bürger, o esteticismo teria sido um importante momento de reflexão das práticas estéticas que culminariam na experimentação característica do século XX.

A terceira fase, das vanguardas históricas, superaria a fase de esteticismo com os movimentos futurismo, dadaísmo e o surrealismo, “movimentos que questionaram a concepção de arte autônoma e o próprio estatuto social da arte na

sociedade capitalista". Qual seria, então, a inserção de Zina Aita nesses conceitos desenvolvidos por Peter Bürger?

A questão é complexa, pois Aníbal Matos não teve ainda a revisão de sua obra. A dúvida, portanto, recai sobre a metodologia usada por Ivone Vieira ao comparar os dois pintores. Para Zina Aita, apesar de rapidamente, analisam-se as propostas estéticas, ao passo que para Matos o importante é suas vinculações políticas. O que se reivindica é, pois, que os dois pintores recebam o mesmo critério de análise.

Como o interesse desta tese não é discutir questões políticas, é necessário retomar as questões formais analisadas por Vieira. Desse modo, a cor poderia ser considerada a categoria mais significativa da obra de Zina Aita em relação aos princípios da *arte moderna*. Vieira afirma que o elemento que caracterizaria a obra de Aita como moderna estaria na recusa "às harmonias tradicionais" e na busca constante de possibilidades criativas oferecidas pelas cores, fato que faz referência à primitividade e a "construções cromáticas vibrantes, puras". (VIEIRA, 1997, p.147). A autora reconhece a influência do professor de Zina Aita, Galileo Chini, que teria motivado uma releitura dos Nabis o que ocorreu no início do século.

Ao resgatar as lições de Vuillard, ela percebe que a arte dos fauves e a dos Nabis se relacionam. Pois "a pintura fauve desenvolve-se em perfeita continuidade com o pós-impressionismo e notadamente com o pointillisme de Seurat, que também está na origem do Cubismo e do Futurismo".¹⁷ A arte de Aita tem forte acento fovista e aproxima-se da pintura de Matisse. (VIEIRA, 1997, p.147).

O diálogo com o trabalho de Vieira é difícil, pois não se sabe qual obra de Matisse é utilizada para a comparação com a pintura de Aita. Para tanto, foi necessário buscar uma obra do pintor francês próxima ao período de Aita. O confronto com a obra de Matisse é possível desde que se considere o tom decorativo presente na obra deste pintor, como encontrado na obra *La Leçon de Musique* (**Figura 16**).

É inegável o papel das cores na obra de Zina Aita como é apresentado no início da análise da obra *Retrato*, mas ao invés da equivalência a Matisse, opta-se

¹⁷

CF: FUSCO (1988).

pela comparação como o movimento *Macchiaioli*. A produção de Aita parece estar em consonância com esse movimento ocorrido no período entre-guerras, também denominado de *Macchiaioli* ou “retorno à ordem”.

O movimento *Macchiaioli* foi constituído na Escola de Florença, na segunda metade do século XIX, cujos artistas freqüentemente se reuniam no *Florentine Caffè Michelangelo*, considerado centro cultural e artístico entre o período de 1824-59. Apesar de ter vigorado no século XIX, ainda no século XX exerce grande influência, seja pela continuidade da realização de alguns artistas, seja pelo surgimento do *PostMacchiaioli*.

O movimento *Macchiaioli* surge, em grande parte, rompendo o termo abstrato de “cultura italiana” que vigorava desde Dante e busca no termo *macchia* atribuir o sentido de “sketch” ou “sketch technique”.

Para caracterizar as transformações desse período, alguns críticos passam a forjar o termo *Novecento*. Esse momento seria fruto da crescente perda de expressividade da Itália no cenário europeu, relegada a um nível de província, após ter exaurido o ímpeto renovador do futurismo.

Para que se caracterizem, as aproximações estéticas entre Zina Aita e Galileo Chini e, conseqüentemente, o movimento *Macchiaioli*, será construída a comparação das obras desses dois pintores. Com esse processo, é necessário mencionar alguns dados biográficos de Galileo Chini, visto que o mesmo já foi feito com Aita.

2.3 – Galileo Chini, movimento Macchiaioli e Zina Aita

Galileo Chini nasce em Florença, em 1873. As condições precárias de sua família fazem com que passe a trabalhar em uma fábrica de cerâmica. Anos mais tarde, matricula-se na escola *Dazzi*, em Florença. Chini conhece, nesse período, o pintor Giulio Bargellini, que trabalhava com Augusto Burchi. A partir do ano de 1895, freqüenta a *Escola de Belas Artes de Florença*, onde passa a conviver com Telemaco Signorini, Plinio Nomellini, Lodovico Tommasi, Salvino Tofanari, Libero Andreotti, Enrico Sacchetti, e Giovanni Papini.

Em 1901, ganha a medalha de ouro na *Bienal de Veneza* com a obra *La Quiete* (**Figura 17**). Essa obra será analisada com o objetivo de caracterizar as aproximações assinaladas anteriormente.

O tema aqui escolhido por Chini é uma paisagem que não se diferenciaria dos motivos usuais utilizados por Aníbal Matos. Não obstante, um fator é inquestionável: assim como Aita, Chini, não busca a utilização ilusionista de formas geométricas para a construção do espaço figurativo, mas prefere, timidamente, as variações cromáticas para compor sua representação. Algumas diferenças entre Chini e Aita devem ser destacadas. Chini, apesar de utilizar mistura de cores, isola na tela os campos cromáticos o que não acontece na pintura de Aita. A paisagem do italiano é representada em vários planos separados pelas cores das árvores, da terra, da cerca e da grama. Na pintura *La Quiete* nota-se, ainda, a permanência de traços *acadêmicos* como o desenho das formas, que são posteriormente coloridas.

A pintura produzida por Oscar Ghiglia¹⁸, *Ritratto Del Pittore Barbieri* (**Figura 18**) de 1912, também permite a comparação com a obra de Zina Aita, apresentando características típicas do retorno à ordem: “clareza na forma e sobriedade na composição, nenhuma afetação e nenhuma excentricidade, exclusão cada vez maior do arbitrário e do obscuro”. (FABRIS, 1996, p.39).

Ghiglia também busca na figura humana o tema de sua representação. Tem-se aqui um homem que posa para um pintor, escolhendo minuciosamente seus gestos. Encontra-se em uma sala, sentado em uma cadeira, segurando na mão direita uma bengala e com a mão esquerda colocada de forma artificial no rosto. Poder-se-ia imaginar que o chapéu colocado no colo não possui apenas o papel de compor sua vestimenta. Esse cumpre, também, uma necessidade harmônica da cena e contrapõe-se com as outras cores utilizadas no quadro. O mesmo acontece com as cores da calça, do paletó e o fundo da cena.

É interessante perceber que em *O Retrato*, de Zina Aita, a identidade e personalidade do representado não são importantes. Buscam-se aspectos mais

¹⁸ Ghiglia nasceu em Livorno em 1876. Começa a desenhar como autodidata passando posteriormente a frequentar o estúdio de Manaresi e Guglielmo Micheli tendo conhecido Llewelyn Lloyd, Antony De Witt e Modigliani.

universais na composição, valorizando apenas o rosto em contraposição à paisagem. Com isso, a escolha por uma retratação mais universal do tema torna o título secundário. Os retratos, pelo menos até o século XX, são padronizados pelas exigências de quem contratava o pintor para ter sua imagem imortalizada. A composição do personagem e os objetos que simbolizam atributos de diferenciação social são, metodicamente, situados na tela o que, geralmente, exigia uma representação do corpo inteiro.

Após a Exposição Moderna de Belo Horizonte, Zina Aita participa da Semana de 1922, com as seguintes obras: *A Sombra*, *Estudo de Cabeça*, *Paisagem Decorativa*, *Máscaras Siamesas*, *Aquarium*, *Figura* e *Painel Decorativo*, além de 25 impressões.

Destaca-se *A Sombra* (**Figura 15**), composta por seis homens trabalhando em uma rua. A utilização das cores dificulta a delimitação dos espaços, mas é possível localizar um meio fio que separa o limite da rua e as casas. A rua, assim como os outros elementos que compõem a cena, possui uma variação cromática muito mais complexa que a realizada na pintura *O Retrato* (**Figura 14**).

Nessa pintura, as sombras dos objetos adquirem sempre a tonalidade azul. Isso é o que se constata, ainda, tanto nos trabalhadores representados, quanto em formas não sugeridas na tela. No que se refere a estas últimas, nota-se, perto dos trabalhadores, uma enorme sombra azul possivelmente produzida por um grande edifício não representado na tela. Essa sombra azul possibilita imaginar não apenas a continuidade da cena fora do espaço figurativo como também o movimento da luz no quadro. Como explicar a falta de correspondência entre a sombra dessa construção ausente com a dos trabalhadores? Talvez o objetivo não tenha sido o de captar apenas o instante, mas produzir a sensação de uma atividade realizada ao longo de várias horas.

Um outro aspecto importante é a presença de um conjunto de pontos na tela que poderia produzir aproximações com os primeiros estudos pontilhistas de Georges Seurat, em obras como *Paysan à la Houe*, 1882 (**Figura 19**).

No que se refere à obra *A Sombra*, Aracy Amaral informa que poderia pertencer a uma técnica pós-impressionista e

a composição constante de manchas coloridas justapostas à Vuillard, essa pequena obra parece-nos uma das mais avançadas das presentes na Semana. Exímia aquarelista, não deixa de causar espécie, contudo, em Zina Aita, alguns trabalhos nesta técnica realizados em 1923, alguns de concepção bastante acadêmica para a autora de trabalho como o precedente. (AMARAL, 1972, p.180).

Os pesquisadores Zanini, Amaral e Vieira concordam, entretanto, com o tom decorativista contido na obra de Zina Aita. Para citar apenas Zanini, esse fato seria consequência dos ensinamentos de Galileo Chini – “como indicam os títulos de três das oito obras exibidas na *Semana de Arte Moderna*: a de nº 47, *Paisagem Decorativa*, a de nº 48, *Máscaras Siamesas* e a de nº 51, *Painel Decorativo*”. (ZANINI, 1991, p.28).

Yan de Almeida Prado afirma, na ocasião da Semana, que a obra de Aita teria sido a que mais agradou o público o que pode ser explicado, segundo Zanini, pelo “lado decorativista da pintora” e “sua presença na Semana marcava-se certamente pela não recorrência aos ismos. Ela remetia-se um pouco atrás, para o seu impulso.” (ZANINI, 1991, p.28)

A obra supracitada de Aita, comparada à obra de *Castiglioncello (Figura 20)*, de Llwelyn Lloyd, produzida em 1917, também pode ser oportuna.

Para encerrar as referências à pintura *A Sombra*, vale mencionar o juízo, talvez um pouco exagerado e sem maiores explicações, de Aracy Amaral ao considerá-la como “uma das mais avançadas presentes na Semana”. (AMARAL, 1972, p.180).

Por fim, apesar da importância da exposição de Zina Aita, a mesma não é catalisadora de outras do gênero:

Em Minas Gerais, onde a exposição de Zina Aita, em 1920, representara o primeiro (e isolado) impulso de modernidade artística no Estado, registraram-se esparsos esforços de renovação do ambiente, enrustido e apegado à rotina. (ZANINI, 1991, p.28).

A delimitação utilizada para caracterizar o período de hegemonia da *arte acadêmica* em Belo Horizonte tem que ser, contudo, relativizada, pois Aníbal Matos continua atuando em Belo Horizonte, seja na organização das *Exposições Gerais de Belas Artes*, seja participando como jurado ou artista de exposições que a

crítica do período intitulava como *modernas*. O estudo acurado da obra de Zina Aita ainda está por se fazer, pois, mesmo tendo participado da *Semana de Arte Moderna* em 1922, não recebe a devida atenção da crítica.

2.4 - O Salão Bar Brasil 1936

Após a exposição de Zina Aita, uma outra exposição, em 1936, torna-se importante para a discussão do *modernismo* nas artes plásticas em Belo Horizonte: O *Salão do Bar Brasil*. Com relação a esse evento, cabe a observação de Vieira:

É importante observar que nem a escolha da data da Exposição e nem o local são gratuitos, pois, no mesmo período, a cidade "em festa" como disse Renato Lima comemorava o "2º Congresso Eucarístico Nacional". Esse evento, mais do que um ato religioso, era uma demonstração de força do poder hegemônico-conservador da Igreja, a nível nacional. (...) Quanto ao local, fica evidente que os artistas – desejando subverter a ordem escolheram o "Salão do Bar Brasil", situado no porão do então Cine Brasil, que havia sido inaugurado no início da década de 30, cuja construção mostra os traços "Art-Deco", em voga na época. (VIEIRA, 1986, sem página).

A exposição caracteriza-se por negar a hegemonia *acadêmica* de Aníbal Matos, mas participam, conjuntamente, com os artistas *modernos* alguns conservadores. A presença destes últimos demarcaria, para Cristina Ávila, o momento de transição da arte *acadêmica* para a *moderna*. (ÁVILA, 1991, p.15).

O financiamento é feito pela prefeitura de Belo Horizonte, fato que não ocorria com as exposições de Aníbal Matos, mesmo sendo taxado de legitimador da política conservadora.

Ironicamente, pois Aníbal Mattos (sic) já havia tentado inúmeras vezes, sem conseguir, o efetivo apoio governamental para as suas exposições, é após uma solicitação dos artistas promotores do Salão do Bar Brasil, que a Prefeitura acampará os Salões de Arte de Belo Horizonte. A partir de então, vão se sobrepor dois eventos artísticos: os Salões da Prefeitura e as Exposições promovidas pela Sociedade Mineira de Belas Artes. (ÁVILA, 1991, p.15).

"Inaugurou-se ontem, brilhantemente, a exposição de arte do *Bar Brasil* organizada por Delpino Júnior e um grupo de artistas *modernos*. (Folha de Minas,

11/09/1936). Dessa forma é apresentada nos jornais da capital mineira a *Exposição moderna* de 1936. Estava presente o “representante do governador do Estado, Major Eudoxio dos Santos”, Anibal Matos e “vários intelectuais, jornalistas, pintores e figuras de destaque em nossos meios artísticos e social”. (*Folha de Minas*, 11/09/1936).

Na ocasião, o pintor Renato Lima discursa, afirmando que estava feliz com a renovação das artes, visível no *Salão Bar Brasil*, e que

Não é sem motivo este frêmito de animação que anda pelos arraiais da arte. Há uma primavera renovando as esperanças dos artistas de Minas Gerais, como esta que anda lá fora varrendo as folhas secas e esverdeando os arvoredos. (*Folha de Minas*, 11/09/1936).

Alberto Delpino, Djanira Seixas Coutinho, Genesco Murta, Renato Lima, Franciso Rocha, J. J. Neves, Delpino Júnior são alguns dos artistas então participantes. Apesar da presença de vários artistas conservadores, os discursos possuem um tom de ordem, conclamando os mineiros a trabalharem para o engrandecimento das artes plásticas de Belo Horizonte. O momento seria de reação

ao cabotinismo que de longos anos vem explorando a deficiência e pobreza de nosso ambiente artístico e incumbindo aos chefes desse movimento combater, por todos os meios lícitos, esse estado de coisas, (...). (Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil. *Folha de Minas*, 15/09/1936).

Ainda, conforme a nota feita pelos organizadores do evento, seria função dos artistas mineiros desejosos de trabalhar pela grandeza e progresso do estado unirem-se com coragem e paciência para “remover todos os obstáculos e arrastar corajosamente todas as dificuldades as quais as artes plásticas enfrentariam em Belo Horizonte”. (Nota distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil. *Folha de Minas*, 15/09/1936).

Para os organizadores do *Salão Bar Brasil*, seria necessário que a cidade de Belo Horizonte despertasse do seu velho marasmo “disposta a prestigiar os seus autênticos valores”. São premiados os seguintes quadros: *Igreja do Rosário* e *Observatório*, de Genesco Murta; e a *Fazenda do Leitão*, de Renato Lima; além dos desenhos de Fernando Pierucetti, *Miséria (Figura 21)* e *Jornaleiros (Figura 22)*.

Conferem-se, também, menções honrosas aos trabalhos de Delpino Júnior e Érico de Paula.

Enquanto no *Bar Brasil*, os artistas percebem que é chegado o momento de se desvencilhar de todos os entraves para a consolidação da *arte moderna*. A imprensa da capital mineira recebe as reivindicações de forma irônica. Como Aníbal Matos inaugura uma exposição no mesmo período em que acontece o *Salão Bar Brasil*, as comparações nos órgãos de divulgação tornam-se inevitáveis. Segundo Jair Silva,

Um homem saiu cambaleando da Exposição de Pintura. Porque há no momento uma revivescência de costumes de artistas. Boêmios de 1936. O Bar Brasil está enfeitado de quadros e de escultores. A pessoa entra, observa e vai repetindo os chopps. Depois de algumas horas, a impressão do visitante é magnífica, tornando-se excessivamente precário o seu equilíbrio. Vou a Exposição de Pintura – diz o marido apanhando o chapéu. Mas a esposa deseja um esclarecimento: você vai a Exposição de Aníbal Matos ou à Exposição de Delpino Júnior? (SILVA, *Subterrâneos dos Artistas. Folha de Minas*. 18/09/1936).

O que parecia ser uma exposição de ruptura é interpretado ironicamente, mas, pelo menos, um fato deve ser destacado: enfim, é possível na capital mineira visitar duas exposições diferenciadas.

Jair Silva continua sua análise mencionando que

o sr. Aníbal Matos instalou-se sem bebidas no Teatro Municipal. Os artistas novos foram discutir a arte na penumbra de um bar. São oposicionistas. Não concordam com a evidência concedida em Minas, ao pintor Aníbal Matos”. (SILVA, *Subterrâneos dos Artistas. Folha de Minas*. 18/09/1936).

O *Salão Bar Brasil* parece ter sido a primeira manifestação pública contra a atuação de Aníbal Matos na cidade de Belo Horizonte. Jair Silva afirma que o acontecimento realiza uma “campanha desnecessária porque o nosso público já é suficiente para mais de uma exposição. Deixemos, porém as brigas particulares.” (SILVA, *Subterrâneos dos Artistas. Folha de Minas*. 18/09/1936).

Nesse contexto de animosidade, os dois desenhos de Fernando Pierucetti, anteriormente mencionados, traduzem a necessidade de uma produção *moderna* nas

artes plásticas em Belo Horizonte. Isso faz com que sua análise se torne substancial para a compreensão da dinâmica que ora se instaura nas Gerais.

2.5 - Fernando Pierucetti

Fernando Pierucetti nasce em Belo Horizonte em 1910. Além de pintor¹⁹ é cartunista, desenhista, ilustrador e artista gráfico. A sua versatilidade permite-lhe atuar como ilustrador e cartunista. Pierucetti trabalhou nos jornais *Folha da Noite*, *O Estado de Minas* e *Folha de Minas* e as revistas *Montanha*, *Belo Horizonte*, *Alterosa* e *Vida de Minas*.

A análise da obra de Pierucetti é importante por se diferenciar da produção executada na capital mineira, pois nega os temas tradicionais escolhidos pela pintura na capital: o carro de bois, as igrejas de Ouro Preto e o passado glorificante e idealizado que, até então, vigorava na arte mineira. Prefere observar o cotidiano e os excluídos que, geralmente, os habitantes da cidade moderna preferem não ver.

Pierucetti é o primeiro artista que abandona as imagens consensuais do passado, na antiga capital, e busca no presente, na nova capital, os temas para composição da sua obra. Nesse sentido, revelam-se as contradições de um projeto que se apropria do termo *moderno* para legitimar a exclusão e a mudança autoritária. Assim, os artistas *acadêmicos* e mesmo os *modernos*, que participam do *Salão de Arte Moderna* de 1936, olham para Belo Horizonte, mas vêem Ouro Preto. Negam, dessa forma, as contraposições inerentes à modernidade, que comportam ao mesmo tempo propostas utópicas e excludentes.

Como não é possível saber qual foi a intenção do pintor é necessário que se construa hipoteticamente algumas questões. Possivelmente, a obra de Pierucetti estaria atenta às contradições de uma cidade moderna ao eliminar a tinta de boa qualidade e escolher o desenho como forma de expressão. Dessa forma, recusaria a preparação da tela, que era um aspecto fundamental para a realização de uma pintura acadêmica e, talvez, teria escolhido o material não nobre – o papel amassado e rasgado. O suporte e a representação completam-se: ambos excluídos

¹⁹ É necessário afirmar que, apesar de Pierucetti ter sido premiado no Salão Bar Brasil e produzir uma obra questionadora, o artista deve ser considerado um epifenômeno, pois não continuou sua carreira artística.

pelo processo de modernização da cidade. Gesto intencional ou não, Pierucetti apropria-se de materiais sem função artística e confere-lhes este significado.

A desnaturalização do homem é outro aspecto que deve ser considerado na obra do artista. As imagens *acadêmicas* representam cenas sem contradição, sem mudanças. Como visto com relação a Aníbal Matos no *primeiro capítulo*, o homem, ao ser incorporado à paisagem o é também ao seu tempo: o tempo-natureza, imóvel, natural, oposto à mudança. Os personagens de Pierucetti são expostos na contramão dessa tendência expostos ao frio, excluídos dos projetos utópicos da modernidade, trabalhadores que não foram contemplados pelas propostas modernas.

A cena a que se assiste é instigante: uma mulher enrolada em um cobertor rasgado tenta proteger seu filho mais novo. Apesar de crianças, os dois filhos mais velhos já receberam a atenção possível para uma família que tem que sobreviver na rua. Hipoteticamente, o papel está sendo consumido assim como a história da família representada no desenho. Os personagens, em razão da deformação, produzem a sensação de criaturas desumanizadas ou à margem da civilização.

A outra obra, *Jornaleiros (Figura 22)*, não possui menor capacidade expressiva que a *Miséria (Figura 21)*. O desenho é novamente utilizado como recurso técnico. Dois jornaleiros dormindo possuem a mesma deformação da família supracitada. Não há nada de digno na experiência do trabalho, nem no sentido moral e muito menos no financeiro. Pierucetti tem consciência do potencial de ruptura estética e política existente em sua obra, por isso elege um pseudônimo para apresentá-la ao público. Ao fazer isso, homenageia ironicamente o seu repressor, o delegado responsável por caçar os subversivos, os comunistas. O tema escolhido também não deve ter sido aleatório, trabalhadores responsáveis por disseminar as notícias. Seriam estas subversivas? Jair Silva achou desnecessário o uso do pseudônimo. Segundo este colunista:

(...) Luiz Alfredo é o pseudônimo de Fernando, rapaz de talento. Apesar disto, conseguiram-lhe passar um trote. Fernando pintou algumas cenas atualíssimas e comovedoras das ruas de Belo Horizonte. Mas foi advertido do perigo de ter de ajustar contas com a polícia, que poderia considerá-lo comunista. O pseudônimo de Luiz Alfredo é assim uma homenagem ao delegado Orlando

Morethson. (SILVA, Subterrâneos dos Artistas. *Folha de Minas*. 18/09/1936).

Infelizmente, permaneceu desconhecida a relação da escolha do pseudônimo Luiz Alfredo para homenagear o delegado Morethson.

Geraldo Magalhães, no levantamento da exposição comemorativa do *Salão Bar Brasil*, afirma que, no início de sua pesquisa, procurou Pierucetti para convidá-lo a expor seus desenhos. Pierucetti não sabia onde sua obra se encontrava por tê-la deixado com o “intelectual Fritz Teixeira Sales, que pretendia não só divulgar o evento, como também ajudar o jovem artista”. Diferentemente do que é informado por Jair Silva, o desaparecimento da obra de Fernando Pierucetti é motivado pelo

clima político-ideológico que se instaurou no País a partir do Estado Novo e as ameaças ao artista, pelo conteúdo social de seu trabalho, facilitaram o desaparecimento de sua obra. Ela foi resgatada, agora, embora tenha sofrido danos ao longo desse tempo em que permaneceu desaparecida, dada as idéias sociais subjacentes àquelas formas artísticas. (VIEIRA, 1986, p. 9).

Com relação a esses dois desenhos que participam do *Salão Bar Brasil*, Silva informa que “são dois excelentes desenhos que exprimem a inteligência de Fernando e absolutamente não o comprometem, como ingenuamente supõe”. (SILVA, Subterrâneos dos Artistas. *Folha de Minas*. 18/09/1936).

Com relação à pintura de Pierucetti continua:

não dou opinião, por achar melhor os retratos de Kodak. Pelo mesmo motivo, porque, em vez de aritmética, prefiro as máquinas de calcular. Apenas admiro as pessoas que ainda dispõem de tempo para ficar misturando tinta. (SILVA, Subterrâneos dos Artistas. *Folha de Minas*. 18/09/1936).

Tal posicionamento indica uma crítica aos pintores que ainda buscariam captar imagens verossímeis. Para esse tipo de produção, como afirma o colunista, melhor seria utilizar uma máquina fotográfica.

Após uma rápida descrição dos quadros de Fernando, Genesco Murta e Delpino Jr., o colunista passa a referir-se ao significado do Salão, assinalando que “os trabalhos apresentados contestam e desmentem completamente todos que

propagam a nossa incapacidade, indiferença e esterilidade artística”. (SILVA, Subterrâneos dos Artistas. *Folha de Minas*. 18/09/1936).

O mais importante, portanto, não foi expor os quadros, mas demonstrar que esta iniciativa “não teve absolutamente o intuito único e comum de disputar prêmios oficiais e nem o de venda de quadros para desentendidos ‘blasés’ o que muito aumenta o seu mérito”. (DINIZ, *Folha de Minas*, 20/10/1936).

A exposição teria sido portanto,

um produto espontâneo de artistas idealistas, sinceros, arrebatados por este espadachim da arte, que é Delpino Júnior, e que marcaram, como objetivo principal, uma demonstração que já se faz em nossa terra muita coisa de apreciável no meio da gente moça, fossilizados dos “tabus” da Arte. (DINIZ, *Folha de Minas*, 20/10/1936).

O ecletismo estilístico caracteriza o Salão, sendo possível ver trabalhos de

qualquer espécie, e que não se preocupou com a fixação de uma técnica convencional, para que dentro dela, os expositores realizassem seus trabalhos. Preferiu-se, mui razoavelmente que cada artista desse expansão plena a sua maneira pessoal de criação, tanto no motivo quanto na forma e dentro desse critério democrático, coisa muito rara presentemente em qualquer de nossas atividades, aparecem os trabalhos de cunho mais variado e moderno: paisagistas, aquarelistas, retratistas, desenhistas, como também trabalhos de arquitetura, escultura e caricatura. (DINIZ, *Folha de Minas*, 20/10/1936).

Na citação acima, o colunista confirma a participação de artistas conservadores com outros *modernos*. É ainda necessário entender porque esses artistas conservadores não participam da Exposição de Aníbal. Uma hipótese, que pode ser levantada, é que se começa a demarcar a hostilidade contra o pintor Aníbal Matos, não motivada, entretanto, por questões estéticas.

No desenvolvimento da argumentação, é estruturado um discurso cada vez mais genérico, pois começa por valorizar o ecletismo da exposição, o idealismo dos artistas, passando rapidamente a criticar um tipo específico de produção estética que o colunista denomina de “arte pela arte”. Embora se espere a coerência conceitual, no caso do texto jornalístico, a análise passa a ser dificultada pela apropriação que se faz dos conceitos o que pode até comprometer a compreensão do

sentido empregado. Ao explicar o fenômeno da “arte pela arte”, o colunista utiliza a obra de Fernando para realizar sua argumentação:

O interesse que tem despertado seus trabalhos é uma resposta severa lançada aqueles que insistem, refestelados em coxins de sibaritas²⁰, em defender a famosa tese de “arte pela arte” ou “arte pura”, sem nenhuma orientação para fatos humanos ou sociais. Estes “deuses”, habitantes de astrais diferentes, dirão histérica e sarcasticamente, indicando para os trabalhos de Fernando e mostrando a “assimetria”, os “defeitos de técnica”, e uma porção de coisas mais, que seus olhos de “entendidos” descobrem. Não importam as opiniões deste quilate. São insensíveis e eunucos, que não diminuirão absolutamente o valor dos trabalhos. (DINIZ, *Folha de Minas*, 20/10/1936).

Com relação aos comentaristas da exposição, existiriam ainda os bem intencionados que diriam que os trabalhos de Fernando Pierucetti podiam “mesmo ser melhores na técnica e mais esmerados na confecção”. O colunista não concorda, entretanto, com esse tipo de posicionamento, pois a obra de Fernando fora inspirada

em fatos de profunda dor e desdita humanas, transpondo-os, cheio de paixão e revolta, apressadamente para o papel barato que encontrou em sua frente, rasgado, assimétrico. Não poderia, é incontestável, tomar mais perfeita uma linha da calçada ou um contorno da perna do menino famélico. Seria, apenas mostrar-se cuidadoso, quando mostrou ser hiper sensível no sentir a dor alheia, retratando-a de chofre e com um objetivo, o que é bem mais lisonjeiro. (DINIZ, *Folha de Minas*, 20/10/1936).

Não se sabe qual foi o objetivo de Fernando ao oferecer os desenhos rasgados para a exposição, mas a citação acima, escrita à época, confirma a apresentação da obra rasgada. O comentário sobre a obra de Fernando Pierucetti acaba por suscitar um debate que Aracy Amaral caracteriza como o início de *politização das artes plásticas* no Brasil. Nesse contexto, a necessidade de uma arte politizada, a negação da “arte pela arte” e um ambiente político atento aos *comunistas* são características do início da politização das artes como informa:

No Brasil, a primeira manifestação escrita que conhecemos de um artista plástico nacional sobre a problemática social, bem como sobre a utilização da arte na ajuda ao “amplioramento” político-

²⁰ Segundo o dicionário Houaiss, “sibarita” seria a pessoa dada ao “desejo de luxo e prazeres”. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

social do homem, como diria Mário de Andrade, datada de 1933, viria de Di Cavalcanti. (AMARAL, 2003, p.33).

Essa concepção de Di Cavalcanti aparece em um texto escrito a “*propósito da exposição de Tarsila, no Palacete Hotel do Rio de Janeiro*”. Para um artista engajado como ele, seria necessária a produção de trabalhos politicamente compromissados e, em suas palavras

não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuirmos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. (DI CAVALCANTI, *Diário Carioca*, 15/10/1933).

Relacionado ao surgimento da *preocupação social da arte brasileira* não pode, contudo, esquecer-se da atuação de Lívio Abramo, que, já nos fins dos anos 1920, manifesta seu interesse pela politização do circuito artístico brasileiro. Sem dúvida, a maior influência desse pintor é produzida pelo *Expressionismo alemão* nas suas obras apresentadas em São Paulo, em 1929 e 1930. Com relação a Abramo, Mário Pedrosa informa que

É ele o primeiro artista, ao que se saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classe: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protesto, a velha fábrica de tecidos com o seu perfil recortado, grades e chaminés erectas como uma infantaria em face do inimigo e em volta, pela acidentada topografia adjacente, o casario operário, em grupos, trepados pelas elevações como troços emboscados de assaltantes (guerilheiros?). (PEDROSA, 1975, p.278).

Uma das principais rupturas buscadas por esses artistas militantes seria retirar a arte do monopólio de uma burguesia diletante, fato reivindicado por Aníbal Machado e constatado por Aracy Amaral

A degradação das artes plásticas do Brasil, nos últimos tempos, se explica principalmente pelo seu afastamento, cada vez maior, das fontes populares, para poder se afeiçoar ao gosto de uma elite que não é uma elite. (AMARAL, 2003, p.51).

A *arte pela arte* produziria um convite ao isolamento, “ao prazer secreto, ao suicídio”, além do que ela

Rejeita a importação sem contestações dos modelos estrangeiros em artes. Nas idéias de sua conferência já está o núcleo da temática - o popular - que surgiria na segunda metade da década nas obras dos artistas da Família Artística Paulista, ou no Rio de Janeiro, em vários pintores do Núcleo Bernardelli, como Sigaud, Campofiorito, entre outros, com trabalhos impregnados com a preocupação social nessa geração jovem dos anos 30. (AMARAL, 2003, p.52).

A tradição fundada pela *Missão Francesa* e consolidada ao longo de décadas passaria a ser questionada, sobretudo, pela sua origem européia “com receita francesa e sob o signo funesto do academicismo”. (AMARAL, 2003, p.52).

No *Salão Bar Brasil*, apesar da negação da *arte acadêmica*, na figura de Aníbal Matos, não é possível perceber nenhum modelo organizado de contestação, como ocorre em São Paulo, na *Semana de 1922*. Em Belo Horizonte, o que motiva os artistas não é propriamente um tipo de arte capaz de motivar a mudança social, antes, uma disputa pelos espaços institucionais da arte.

Como é indicado anteriormente, no *Salão Bar Brasil*, há ainda a participação de inúmeros artistas *acadêmicos* e, no programa do salão, é permitido qualquer tipo de estilo. Um outro fator a ser destacado é que o evento possuía como objetivo conferir prêmios e vender as obras expostas, fatos que não indicam a iniciativa de motivar uma transformação social.

A única obra capaz de suscitar o debate sobre a politização do meio artístico brasileiro é a de Fernando Pierucetti. Essa situação é bastante recorrente nas artes plásticas de Belo Horizonte. Existem algumas propostas que sinalizam para uma aproximação ao debate nacional, mas não possuem continuidade por não criar ressonância em outros artistas da cidade. Esta é a percepção de Zanini, por exemplo, ao referir-se à *Exposição Moderna de Zina Aita*.

No Rio de Janeiro, as tentativas de mudança no âmbito da *arte acadêmica* possuem ressonância nos salões de artes plásticas. Como se sabe, as instituições artísticas possuem maior resistência para modificarem os discursos formalizados. Assim como em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro, na década de 1930, os artistas *modernos* começam a reivindicar sua inserção nos salões *acadêmicos*. O fato mais conhecido ocorre em 1930. Nesse ano, Lucio Costa é nomeado diretor da *Escola Nacional de Belas Artes* (Enba) por Francisco Campos, ministro da Educação e

Saúde do governo Getúlio Vargas. Apesar de manter os antigos professores *acadêmicos*, contratam-se artistas de tendências renovadoras como Gregori Warchavchik, Leo Putz e Celso Antônio. Costa supervisiona a comissão de organização da 38ª *Exposição Geral de Belas Artes* em 1931, composta por Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Portinari e Celso Antônio; aceita todas as obras inscritas e provoca a desistência dos *acadêmicos* de renome.

O *Salão Revolucionário*, como se torna conhecido, reúne 506 trabalhos de 106 pintores; 129 de 41 escultores e 35 projetos de 10 arquitetos, formando, em alguns casos, verdadeiras mostras individuais. Pela primeira vez no Brasil, os *modernistas* têm presença significativa em uma exposição oficial. Pressionado pelos *acadêmicos* que dominam a Enba, e sem ter respaldo político, Lucio Costa demite-se enquanto ainda se realizava o polêmico Salão, retornando a escola à sua estrutura tradicional.

No âmbito das artes buscou-se a reforma e a atualização do ensino e, justamente, o Salão de 1931, ou salão dos tenentes ou ainda salão revolucionário, como ficaria conhecido, tornava-se palco para a apresentação de propostas que se inseriam na vertente modernista. Lucio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, havia defendido a organização do XXXVIII *Exposição Geral de Belas Artes*, que seria lembrada pelos diferentes nomes de salão como anteriormente já disse. (LUZ, 1999, p.82).

Na década de 1930, em São Paulo, os artistas *modernos* também reivindicam a superação da *arte acadêmica*. Articulado por Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, entre outros, o *Salão de Maio* é criado para exibir a produção dos *artistas modernos* que não tinham, então, um espaço próprio de exposição. Flávio de Carvalho colabora para a realização das duas primeiras mostras e é o responsável pela terceira. No primeiro salão, são apresentadas obras de artistas brasileiros ou aqui residentes e, de acordo com Frederico Moraes, “acompanhando a mostra foram realizadas várias conferências como a de Flávio de Carvalho”, denominada *O aspecto mórbido e psicológico da arte moderna*.

No segundo, destaca-se a produção de artistas ingleses surrealistas e abstratos como Ceri Richards, Ben Nicholson e Penrose. Do terceiro e último, também participam estrangeiros como Magnelli, Calder e Albers com obras

predominantemente abstratas. Dentre os artistas nacionais presentes nos salões, destacam-se jovens artistas paulistas, embora também compareçam artistas radicados no Rio de Janeiro. É grande o contraste entre a arte nacional, ainda figurativa, e as tendências já consagradas no exterior, colocando em evidência a necessidade de intercâmbio para renovar a produção artística e a da crítica.

Como foi mencionada, no *primeiro capítulo*, uma mudança significativa proporcionada pelo *Salão Bar Brasil* é a criação pela prefeitura dos primeiros salões pelo decreto lei nº 6 da Câmara Municipal de Belo Horizonte.

No primeiro salão realizado pela prefeitura no ano de 1937, participam inúmeros *artistas acadêmicos*, inclusive, Aníbal Matos. O sentido eclético do *Salão Bar Brasil* é mantido no I *Salão Municipal de Belas Artes* de Belo Horizonte, fato pode ser comprovado com a análise da obra de Alberto Delpino, apresentado no *primeiro capítulo*.

A fundação do *Salão da Prefeitura* é fruto das reivindicações dos artistas do *Salão Bar Brasil*, mas o financiamento feito pela prefeitura não é aprovado pelos artistas *modernos*. Genesco Murta alimenta o debate ao ir a público criticar os critérios escolhidos para premiar as obras no *Segundo Salão Municipal de Belas Artes* de Belo Horizonte. Nesse sentido, percebe-se que existe, ainda na década de 1940, a continuidade da hegemonia *acadêmica* em Belo Horizonte, obrigando Juscelino Kubitschek a cancelar os *SMBAs*.

Existem duas publicações sobre as obras participantes do *Salão Bar Brasil*. A reprodução do catálogo *O modernismo em Minas* (1986) e o texto *Emergência do Modernismo* (1997), ambas de autoria da pesquisadora Ivone Luzia Vieira.

Em *O modernismo em Minas*, Ivone Luzia Vieira (1986) transcreve a seguinte citação:

Quem estava atravancando a arte em Minas era o Sr. Aníbal Matos. Delpino, Fernando e outros reagiram bonito. Ai está uma exposição, expressão da arte moderna, para o povo entender e julgar. Os quadros de Fernando (principalmente Jornalheiros) chegaram até nós. Não é preciso chegarmos até ele. Falam seus discursos. E Delpino, com Noturno de Belo Horizonte (quadro), Mário de Andrade e Peúba (retratos), confirma-se definitivamente como o maior desenhista mineiro". (GOMES, *Apud*: VIEIRA, 1997, p.153).

Ao analisarem-se as obras que constam no catálogo, não existem referências ao *Noturno em Belo Horizonte* de Delpino Júnior. As seguintes obras de Delpino Júnior constam no catálogo: *Meu Pae* (sic), Dr. Luiz Penna; Governador Benedito Valladares, Peúba, Mário de Andrade; Dr. Octacílio Negrão, Sylvia Fontes, May Novaes, Auto.

2.6 - Exposição Moderna de 1944: a consolidação da arte moderna

A partir de 1944, Juscelino Kubitschek inicia suas medidas de modernização na cidade de Belo Horizonte e busca resgatar “o sentido progressista, que se iniciara no XVIII com os Inconfidentes”, rompendo com o século XIX, que teria transformado Minas em uma sociedade “decadente e pobre, tornando-se ruralista e imobilista”. (VIEIRA, 1988, p.20).

Ivone Luzia Vieira demarca os posicionamentos de Kubitschek.

Com o modernismo nos anos 20, a figura de Aleijadinho já havia sido resgatada para a história pelo grupo de 22, a partir de sua histórica viagem a Minas em 1924. Nesse início da década de 40, a capital do Estado retomava a sensibilidade revolucionária do século XVIII, presente nos atos dos inconfidentes e dos artistas locais, e integrava os seus princípios em todo o contexto cultural, da dinâmica do processo de mudança. (VIEIRA, 1988, p.20).

Niemeyer, Portinari, Burle Max, Ceschiatti, Santa Rosa, Alcides da Rocha Miranda são alguns dos artistas *modernos* convidados para fazer parte dos ideais modernos de Juscelino Kubitschek. Cabe a Alberto da Veiga Guignard a responsabilidade da criação de uma *Escola de Belas Artes* em Belo Horizonte.

Essas medidas são materializadas na *Exposição Moderna de 1944*, inaugurada pelo prefeito Juscelino Kubitschek no dia 6 de maio, às 17 horas, no segundo andar do Edifício Mariana. Participa um conjunto de artistas reconhecidos nacionalmente como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guignard, Anita Malfati, Santa Rosa, Goeldi, Segal, Lívio Abramo.

Atualmente, a *Exposição de 1944* figura entre os eventos definidores da *arte moderna* no Brasil. A *Semana de Arte Moderna* em 1922 e o *Salão Revolucionário* de 1931 seriam as primeiras manifestações, culminando na *Exposição Moderna de*

Belo Horizonte em 1944. Esta exposição teria sido importante por recolocar as propostas *modernistas*, conforme se vê na seguinte análise:

A primeira metade da década de 1940 é um momento de pausa, aquele que precede a transformação. Os primeiros modernistas já reavaliavam sua produção e atuação; os artistas da segunda geração haviam incorporado alguns avanços da vanguarda, como a liberdade da utilização da cor e da composição, mas tinham perdido o seu caráter irreverente e provocador; e, entre os principiantes, já se encontravam aqueles que iriam partir para uma nova visualidade, na qual a figura seria abolida, iniciando uma outra ruptura. (MATTAR, 2006, p.13).

Apenas recentemente, a *Exposição Moderna de 1944* interessou aos pesquisadores do eixo Rio-São Paulo, fato que se deve à *Exposição O Olhar Modernista de JK*.

Durante muito tempo, como apenas as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo eram estudadas, as manifestações de outras regiões foram esquecidas. Felizmente, cada vez mais são escritos textos esclarecedores que ajudam a mudar a “historiografia dominante”. A maior parte deles é de estudos interessantes que trazem à luz novas visões de determinados momentos, e é pena que muitos se deixem permear por um bairrismo estéril, sem nenhum sentido nos dias de hoje. (MATTAR, 2006, p.13).

A montagem da *Exposição Moderna em 1944* deve-se, em grande parte, às iniciativas do pintor Alberto da Veiga Guignard e de José Guimarães Menegale. Este último atuava como *Inspetor de Educação e Saúde* da Prefeitura de Belo Horizonte.

É surpreendente a capacidade dos organizadores da *Exposição Moderna de 1944* em reunir grande parte do acervo da *arte moderna* brasileira. Concorre para tanto, sem dúvida, a participação de mineiros como Gustavo Capanema (*Ministro da Educação* de 1934 a 1945) e Rodrigo de Melo Franco (fundador e, durante 30 anos, diretor da *Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – SPHAN –, hoje, *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – IPHAN).

Os principais grupos de artistas estão presentes na *Exposição Moderna de 1944*. Representa o *Grupo Santa Helena*: Volpi, Clóvis Graciano, Rebolo, Mário Zanini, Manoel Martins, Waldemar da Costa, Paulo Rossi Osir, Mário Levi e Hilde

Weber; o *Núcleo Bernadelli*, as obras de Quirino Campofiorito, José Pancetti e Milton Dacosta.

Cândido Portinari tem um papel fundamental na *Exposição Moderna de 1944*. É ao mesmo tempo considerado o “pintor oficial da ditadura varguista” e membro do Partido Comunista, por isso atrai bastante atenção para o evento. Além dos aspectos polêmicos que definiam a trajetória política de Portinari, os dois quadros que levou, *Cabeça de Galo (Figura 23)* e *Preto (Figura 24)*, também colaboram para fomentar as discussões.

2.7 – Candido Portinari

A *Exposição Moderna de 1944* é inaugurada pelo prefeito Juscelino Kubitschek no dia 6 de maio, às 17 horas, no segundo andar do Edifício Mariana. Segundo Mattar,

Logo no *hall* da entrada, os visitantes eram recebidos pelas telas “Preto” e “Cabeça de Galo”, de Candido Portinari, e pelo “Retrato de Juscelino Kubitschek”, de autoria de Guignard. Como a tela ainda não estava concluída, Guignard, curiosamente, afixara o seguinte aviso: “retrato inacabado”. (MATTAR, 2006, p.17).

À entrada, estão as duas obras mais comentadas da exposição: *Preto (Cabeça de Negro)*, *Cabeça de Galo (O olho)*, ambas pintadas por Portinari. É interessante notar que as telas de maior aceitação e rejeição pertencem ao mesmo pintor: Candido Portinari.

No geral, as fichas indicam que o trabalho de maior agrado, como o de maior desgosto, são do mesmo artista. E são eles, a “Cabeça de negro”, e o “Galo” de Portinari.” (SANTA ROSA, *Folha de Minas*, 21/05/1944).

Preto (Figura 24) representa um negro no primeiro plano, posicionado diagonalmente em relação à paisagem. Acredita-se ser uma representação neutra, sem valorizar traços de personalidade, sem heroísmo, força, marginalidade ou opressão. O posicionamento da figura assume um papel fundamental na produção da distância entre figura e paisagem. O direcionamento do olhar do negro cria uma correspondência com as linhas de ponto de fuga construídas pelos postes que

conduzem até ao fundo do quadro ou internamente à paisagem. O mesmo acontece com as cercas que também atuam na construção da noção de espaço.

Assim como ocorre com o negro, a paisagem também é neutra. Contém os elementos mínimos característicos de qualquer panorama brasileiro assumindo, assim, um apelo universal.

Um único elemento produz uma relação emotiva com a tela, no caso, a imobilidade do olhar do negro coincide com o efeito produzido na paisagem: uma pequena igreja ao fundo, pássaros que descansam nos fios de energia elétrica e os urubus congelados no céu, parecendo utilizar o equilíbrio térmico para se manterem inertes.

A sensação de imobilidade perante a distribuição das figuras no espaço figurativo da tela está indissociável das percepções das cores e da conformação do espaço. No caso específico do *Preto*, a repetição das tonalidades na camisa, na gola da camisa, na estrada, na montanha, nos postes, no telhado da casa e no céu reforça tal compreensão.

Por um esforço investigativo, é possível imaginar a obra *Preto*, com seu tom decorativo, sendo exposta ao lado da *Cabeça de Galo*. A facilidade na identificação do tema, as cores produzidas harmoniosamente não podem ser encontradas nesta segunda obra do mesmo pintor. Realmente, pertencem ao mesmo autor? Essa questão deve ter motivado a indagação dos participantes.

Diante daqueles que exigem o indecifrável, ou quase esfinge, eis o sr. Candido Portinari com seu galo de cabeça para baixo (um galo muitíssimo sem vergonha). Estaria naquela posição a espiar as pernadas galinhas boas? Um galo que talvez não impressionasse nem mesmo a galinha cega do João Alphonsus (afinal uma galinha cega mais bem estilizada). Tipo galo às avessas. No catálogo deviam ter escrito: “Olag”. Diante dele os entendedores da arte moderna ficam sérios, estudando a originalidade. (SILVA, O Olag de Portinari. *Estado de Minas*, 21/05/1944).

Cabeça de Galo, realmente, coloca no limite a dificuldade da “decifração” da figura. Não é uma busca pelo abstracionismo, mas parece um exercício formal capaz de sinalizar para esse movimento. Ernest Fromm aconselha aos indignados com o quadro que percebam que, se o título atribuído fosse “estudo em branco e vermelho”, não faria a menor diferença. Fromm tem consciência de que tal tela de

Portinari deve ser como um exercício meramente formal. Para uma população como a de Belo Horizonte, acostumada à estética *acadêmica* e às representações “ilusionistas” de paisagens de Matos, deve ter causado efetiva sensação.

O estranhamento ao deparar-se com *Cabeça de Galo* ocorre na tentativa de reconhecer a imagem da forma que é apresentada. No primeiro contato visual com a tela, o observador é conduzido até o olho do galo. Reconhece-se o olho, mas não se consegue perceber ainda que a cabeça do galo está virada. Isso certamente acontece porque, independentemente, da posição da cabeça do animal, a representação do olho permaneceria a mesma. Um sentido em espiral formado pelas cores branca, vermelha e preta conduz o olhar para o quadro. O movimento, entretanto, não se constrói de forma homogênea, tanto pela distribuição das cores como também pelas pinceladas grossas que se apresentam como cortes.

Ao avisar-se ou perceber que a cabeça do galo está virada, cabe o questionamento: mas onde está o resto do corpo? Parece que o galo está fazendo um imenso esforço para se libertar de um espaço que o aprisiona, por isso se contorce, buscando maior mobilidade. Uma outra interpretação possível é conceber que, na parte inferior do quadro, está representado o pé do galo o que possibilitaria uma visualização do movimento circunscrita no mesmo ambiente. Portinari, com a execução desse trabalho, é capaz de materializar as oposições entre “conservadores” e “progressistas” que caracterizam os comentários críticos sobre a obra dividindo Belo Horizonte em “dois partidos políticos”. (MARTINS, *Diário de São Paulo*, 1/06/1944).

Os comentadores da época referem-se ao evento ironicamente, sem entenderem o porquê de um “galo”, nem galo vivo, nem morto, mas um galo pintado consegue chamar tanta atenção.

Nunca ninguém pensou que um quadro, um simples quadro a óleo, fosse capaz de dividir uma população. Pois dividiu. A opinião belorizontina está guerreiramente cindida em duas facções declaradamente irreconciliáveis: a dos amigos e a dos inimigos de um galo. (LESSA, Belo Horizonte e o galo de Portinari. Barulho na capital mineira. *Vamos Ler, Rio de Janeiro*, 6/06/1944).

No que se refere às disputas entre *acadêmicos* e *modernos*, ou *progressistas* e *reacionários*, o momento pode ser considerado como de ruptura com a *arte acadêmica* na capital mineira.

A maior parte das críticas está concentrada na obra *Cabeça de Galo*, porém algumas se dedicam a analisar mais genericamente a exposição. Santa Rosa noticia a *Exposição Moderna* em Belo Horizonte, no artigo *A arte moderna reflete a angústia e os desencontros da época*, publicado no jornal *Folha de Minas* em 1944. A Exposição pode contar, segundo ele, com três tipos de espectadores. Primeiramente, os mais exigentes no gosto e julgamento artísticos, os quais podem ser considerados ignorantes ao produzirem “juízos artísticos” que não entendem, sendo desonestos com eles e com os artistas. O segundo tipo, aquele capaz de gostar dos quadros apresentados na exposição, sem, contudo, explicar o motivo pelo qual as obras agradaram. Seriam, segundo Santa Rosa, predispostos à arte

os que afinam os seus nervos pelas harmonias difusas em sua sensibilidade, os que não possuem noções técnicas para se apoiarem, os de sentimento poético latente, os musicais. (SANTA ROSA, *Folha de Minas*, 21/05/1944).

Por fim, aponta os que não entendem, sendo condescendente com os que se creem sem a capacidade de julgar. Exclui, ainda, os que detestam *a priori*, que seriam ignorantes e representam “as forças reacionárias, os fósseis”. (SANTA ROSA, *Folha de Minas*, 21/05/1944).

Ao continuar sua análise, Santa Rosa discute a emergência da *arte moderna* no Brasil, cujo estágio de desenvolvimento poderia ser comparado ao de uma criança. Os poucos artistas *modernos* estariam lutando para modificar este tipo de situação, mas “desde a vinda de Graça Aranha em 1922, passando pela famosa semana de arte moderna de São Paulo, até hoje, quase que o clima é o mesmo”. (SANTA ROSA, *Folha de Minas*, 21/05/1944).

No mesmo artigo acima, o crítico atribui ao movimento antropofágico, criado por Osvaldo de Andrade, Mario de Andrade e Tarsila, a eclosão dessas novas estéticas que iriam ligar, com certo atraso, o Brasil de corrente renovadora ao mundo inteiro.

Com relação à *arte moderna*, Menegale faz algumas observações sobre a realização da *Exposição Moderna de 1944*, ressaltando que o maior inconveniente seria o acúmulo arbitrário de

uma porção de trabalhos, cada um dos quais exigiria uma área de privilégio visual, não deve[ria] contraindicar as demonstrações de conjunto, aptas a apresentar ao público as obras exponenciais de determinado grupo, gênero ou época.”(MENEGALE, Catálogo da exposição Arte Moderna 1944).

O grande problema seria um descompasso entre o “povo” e a *arte moderna* produzindo uma injustiça no julgamento dos artistas, todavia ninguém poderia ser culpado do desconhecimento.

Em outras palavras, o povo desinteressa-se porque “não entende”. Se assim é, que outra solução ocorre, senão a de vulgarizar o mais possível a nova arte, pondo-a, o mais difusa e freqüentemente que se possa, sob os olhos da multidão? Essa arte não é tão ilógica, tão enigmática, tão criptográfica, enfim, que o comum dos observadores, a força de vê-la, não acabe por compreendê-la e, por consequência, estimá-la (...) A pintura, que séculos atrás só transcrevia a imagem dos objetos reais, passou a reproduzir a das sensações, e já se afoita a figurar, na tela, as idéias, qualquer que seja, nas duas últimas fases, a qualidade dos assuntos. Reconhecer sensações e idéias na pintura, impõe, não há dúvida, uma iniciação, mas o certo é que acabará acessível a qualquer um. O que se faz mister, para isso, é reeducar, ou talvez simplesmente educar o observador.(...). (MATTAR, 2006, p.16).

Diferentemente de outras exposições ocorridas em Belo Horizonte, é interessante observar o debate crítico instaurado. Em uma segunda matéria publicada, o colunista Santa Rosa afirmara ser impossível o julgamento estético sem a devida calma e observava que a situação era confusa em decorrência das manifestações contrárias a *arte moderna*.

A revolução artística ocorrida na cena brasileira, em 1922, inicia-se nos Estados Unidos, em 1913, com as contribuições do “Armory show”. Formam-se artistas capazes de se aproximar das contribuições de Cézanne, na França, e Riviera, Orosco e Siqueira, no México, constituindo uma revolução artística. (FLAGRANTES de uma exposição, *Folha de Minas*, 23/05/1944).

Ao mencionar o atraso da *arte moderna* no Brasil, o colunista tem o objetivo de explicar por que considera ridículas as manifestações contra a *arte moderna* em Belo Horizonte. Até havia surgido, em países como os Estados Unidos e a França, críticas ácidas contra a *arte moderna*, mas vindas de pessoas que nada entendiam de arte.

Para exemplificar os equívocos das críticas realizadas pelos que não conheciam *arte moderna*, são citadas análises produzidas com relação à obra de Cézanne, considerado por alguns como “inimigo do Classicismo”. Essa desinformação não pode ser admitida nem em “escolares” em conhecimento de arte, pois o maior mérito do grande renovador da pintura francesa é o de se ter rebelado contra o naturalismo de Courbet e remontado às origens da pintura clássica. (FLAGRANTES de uma exposição, *Folha de Minas*, 23/05/1944).

Moacir Andrade, no artigo *Falemos Francamente*, faz comentários inusitados sobre algumas obras que participam da *Exposição Moderna de 1944*. Salienta que havia inúmeras possibilidades de apreensão, mostrando como a definição de *arte moderna* ainda estava por se construir. Os comentários são exemplos da multiplicidade de olhares sobre o fazer artístico. Para ele, “o diabo não é tão feio como se pinta”, comentário realizado após descrever obras “clássicas” como as de Guignard, Anita Malfati, Rocha Miranda, Paulo Rossi Osir. Nesse meio, uma obra destoa, infelizmente, da exposição, o trabalho “Segunda Classe” de Tarsila. “É uma tela de sua fase antropofágica (sic). O motivo excelente”. (MATTAR, 2006, p.18).

Com a *Exposição Moderna de 1944*, talvez, pela primeira vez a produção de Belo Horizonte tenha conseguido alguma visibilidade fora das fronteiras de Minas Gerais. Esse fato deve-se em grande parte às matérias publicadas no jornal *Diário de São Paulo* pelo colunista Luis Martins, que compara a tradição mineira de uma “terra fenomenal” com o surgimento da *arte moderna*. Também estariam partindo de São Paulo inúmeras obras entre pinturas e esculturas e, posteriormente, os artistas encarregar-se-iam de se dirigirem para a capital mineira.

A *Exposição Moderna de 1944* representa efetivo rompimento com a estrutura arcaica até então estabilizada na cidade de Belo Horizonte. É possível perceber uma sociedade articulada internamente em uma teia de discursos,

políticos, religiosos e científicos. A arte é apenas mais um desses discursos produzidos sobre a sociedade, mas uma modalidade diferente. Não se reivindica com isso que, apenas, a arte seja capaz de produzir rupturas sociais, mas talvez seja um dos meios mais privilegiados e, sem dúvida, o caminho que interessa na presente tese.

Na arte, encontra-se um conjunto de referências capaz de constituir alternativas às estruturas lingüísticas que se tornam demasiadamente rígidas. A arte é o lugar da insubmissão, da ruptura de estruturas naturalizadas e do tempo contínuo. Essa insubordinação pode ser apropriada por outros discursos de referenciais históricos, religiosos ou científicos capazes de tornar a arte histórica naturalizada.

Por essa mesma linha de raciocínio, a arte compõe-se de um conjunto de vazios preenchidos por discursos históricos ou experiências culturais. As respostas violentas à *Exposição Moderna de 1944* referem-se tanto à sociedade quanto às obras apresentadas. Entende-se que uma estrutura simbólica compartilhada acaba sendo materializada nas disputas interpretativas das obras ali expostas. O vazio de sentido, aliado ao potencial estético das obras, possibilita as reações violentas à exposição e

se o objetivo de João Menegale, organizador da mostra, era o de levar o público a “ver diferente”, a familiarizar-se com os códigos da arte moderna, o debate suscitado por Cabeça de Galo e a agressão que algumas obras sofrem por parte do público denotam, ao contrário, que o “ver acadêmico” ou o “ver convencional” estavam ainda em plena vigência. (FABRIS, 1996, p.94).

Motivados pela *Exposição Moderna de 1944*, inúmeros estudantes de esquerda ocuparam a praça central de Belo Horizonte com intuito de “parodiar a exposição modernista”, usando uma mostra de rabiscos nos tapumes do Banco da Lavoura. Como foi afirmado anteriormente, Portinari consegue motivar tanto manifestações de grupos políticos de esquerda quanto de direita. Ribeiro afirma que Portinari

era rotulado como pintor oficial da ditadura. Também o atraso de oito anos na consagração oficial da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha ilustra a reação dos setores conservadores da

Igreja Católica contra o projeto modernista. (RIBEIRO, 1997, p.91).

Contudo, essa informação sobre o tempo que leva a *Igreja da Pampulha* para ser consagrada não confere com outras informações disponíveis como o *Catálogo da Exposição Moderna de 1944* (2006).

A proposta analítica não deveria ser pautada por separações entre *conservadores e progressistas*, mas seria necessário investigar as manifestações buscando entender como estes “vazios de sentido” são preenchidos pela sociedade mineira no período estudado.

Milton Pedrosa interpreta as polêmicas geradas na *Exposição Moderna de Belo Horizonte* como um “dos mais interessantes objetivos de iniciativas dessa natureza”,

ainda mesmo quando tais discussões, travadas por leigos, escapam do terreno verdadeiro como é o caso dos que procuram ver na “Cabeça de Galo” de Portinari apenas uma cabeça de galo, ignorando tratar-se de uma pintura abstrata, em que o interessa mais são os valores pictóricos. É a mesma falta de contato com a pintura que os leva a achar no “Preto”, do mesmo pintor mais arte do que naquele quadro, quando o que se dá é justamente o contrário. (PEDROSA, *Apud*: FABRIS, 1996, p.94).

A questão não fica centralizada na *Exposição Moderna de 1944*, estendendo-se para todo o projeto político inaugurado com Juscelino Kubitschek. Fabris chega a considerar as discussões sobre a obra de Portinari um fato secundário ao compará-las com os eventos que acompanharam a construção da *Igreja da Pampulha*. Seria pertinente considerar esses eventos como complementares, não sendo possível estabelecer hierarquia conforme a importância, como faz Fabris.

Posteriormente, alguns pesquisadores reconhecem as características cristãs inerentes à *Igreja da Pampulha*. Joaquim Cardoso, por exemplo, percebe nela “a opção pelas abóbadas e pelas linhas circulares e parabólicas uma relação intrínseca do edifício projetado por Niemeyer” com a religiosidade (FABRIS, 1996, p.97). Adalgisa Arantes Campos (1983) também vincula a construção às questões religiosas, especificamente, uma relação com a arquitetura barroca “na curva do coro e no uso da madeira entrelaçada na torre do sino” (*Figura 25*), detalhes que

não são observados, ou argumentos percebidos, pelo arcebispo de Belo Horizonte, D. Antonio Santos Cabral ao consagrá-la. (*Figura 25a*).

Fabris levanta algumas hipóteses sobre a recusa da Igreja Católica ao projeto de Niemeyer.

Crítico em relação à concepção arquitetônica de Niemeyer, que não passaria 'de um bom cálculo de engenharia', D. Antonio Santos Cabral é ainda mais crítico em relação ao interior do edifício, cujos painéis e decoração nada mais representariam do que fantasias de artistas, extravagâncias 'que podem ficar muito bem nos salões de arte, motivos para estudos, polêmicas e discussões entre artistas, jornalistas e escritores', sendo absolutamente inadequados para um templo. (FABRIS, 1996, p.97).

Existem duas motivações centrais para atacar o templo. Uma é a presença de uma cruz invertida "*parecia querer furar o solo em busca das trevas*" e outra é que não seria aceitável, na pintura de Portinari: um cão acompanhando a figura de São Francisco de Assis (*Figura 26*). Tais fatores, analisados isoladamente, passam a possuir uma dimensão irônica ou caricata, retirando a possibilidade analítica existente nesse tipo de evento.

Fabris, apesar de não possuir o objetivo de produzir uma análise mais abrangente, consegue, em grande medida, não restringir os acontecimentos à caricatura como demonstra na citação abaixo:

Próximo da Série Bíblica pela notação expressionista das figuras e pelo fundo recortado geometricamente em planos superpostos, o gigantesco painel São Francisco se Despojando das Vestes (1945) pode ser considerado o vértice daquela deformação progressiva que pontuava a trajetória de Portinari desde o final dos anos 30 e, contemporaneamente, o reencontro com uma concepção mais clássica e mais contida. (FABRIS, 1996, p.97).

Nesse contexto, é possível considerar o painel da *Igreja da Pampulha* como um

jogo equilibrado entre uma estruturação geométrica fluida, mas rigorosa, alicerçada no uso de retas, verticais e horizontais, e o intenso expressionismo de suas figuras, entre as quais avulta a imagem do santo, centro irradiador de toda a composição. Se algumas figuras se impõem de imediato, como a mulher à direita e Lazaro, que parecem derivados diretamente da Série Bíblica, é

necessário, no entanto, sublinhar a extrema coesão do conjunto, articulado em grandes blocos semi-abstrato e dominado por uma variedade harmoniosa de tons de terra. (FABRIS, 1996, p.97).

O conjunto de medidas políticas iniciadas por Juscelino Kubitschek, como a criação da *Escola Guignard*, receberá atenção no próximo capítulo, em que serão discutidas as mudanças da arte mineira em consonância com as modificações do cenário artístico brasileiro, fatos motivados pela criação da Primeira *Bienal de São Paulo* e da decadência do *Salão de Artes Plásticas do Rio de Janeiro*.

O próximo capítulo será, pois, o elo entre a produção das primeiras décadas em Belo Horizonte, analisada no *primeiro* e *segundo* capítulos, e os primeiros sinais de correspondência da arte produzida na capital mineira e sua relação com outros estados.

3 - DA ESCOLA GUIGNARD AOS SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES

Analisou-se no capítulo anterior um conjunto de propostas que visavam a consolidar a *arte moderna* na cidade de Belo Horizonte, como a *Exposição Moderna de Zina Aita* em 1920, o *Salão Bar Brasil* em 1936, as medidas políticas de Juscelino Kubitschek na organização da *Exposição de Arte Moderna de 1944*, a construção do complexo da Pampulha e a contratação do pintor Alberto da Veiga Guignard para fundar uma escola de artes plásticas na cidade.

No capítulo que ora se inicia são pontuadas as modificações no cenário artístico brasileiro e internacional que ajudam a explicar a convivência beligerante de estilos artísticos que motivaram o debate nos *Salões Municipais de Belas Artes*. É importante mencionar que apenas artistas premiados na modalidade pintura e as obras que se encontram disponíveis para serem estudadas e fotografadas são aqui abordadas.

Um dos acontecimentos mais importantes, no período entre a *Exposição Moderna de 1944* e o início dos *SMBAs* em 1960, é a vinda do artista Alberto da Veiga Guignard para fundar uma escola de *arte moderna*. Apesar de não ter participado diretamente dos *SMBAs*, ele produz uma obra de indiscutível relevância para a história da arte brasileira, além de ser responsável por formar uma geração de artistas que atuaram na capital mineira a partir da segunda metade do século XX. Dada a sua envergadura, seria apropriado estudar sua produção com apuro, não se limitando à sua atuação juntamente aos seus alunos.

Guignard nasce em 25 de fevereiro de 1896, filho de Alberto José Guignard e Leonor Veiga Guignard, neto paterno de Charles Guignard e Margarida Etienne Blanche Guignard, e materno, de José Antônio Vieira e Leonor Augusta da Silva Veiga. Estes brasileiros, aqueles franceses. Existem poucas informações disponíveis sobre seu pai. Sabe-se que foi comerciante em Petrópolis, tendo falecido em 1906, após um disparo de uma arma de caça. Guignard parece ter ficado marcado por esta ausência e sempre o homenageava colocando balões em suas telas, pois seu pai sempre comemorava o próprio aniversário com festas juninas. Essa relação hipotética é levantada por Frederico Moraes ao encontrar no Hotel Repouso, onde

Guignard morou por três anos, um abaixo-assinado de autoria do pintor, “dirigido ao Sr. Roberto Donatti”, antigo proprietário do hotel, para que fosse autorizada a realização de uma festa junina.

Após a morte do pai, Guignard passa a conviver com o padrasto, o barão Frederico Von Schilgen, vinte anos mais novo que sua mãe, considerado pelo artista um “homem ríspido e autoritário” e a quem se referia como “o senhor barão”, “barão de tal e tal”, “o tal malandro do padrasto”.

Guignard parece ter tido uma vida cheia de percalços com problemas familiares, o lábio leporino, abandonado pela esposa na lua de mel e desde o nascimento até

para mamar, para sobreviver, foi preciso a mãe inventar um processo de tamponar a fenda do lábio leporino com dois dedos, contra os quais apertara o mamilo, fazendo o leite escorrer. Até três anos de idade, devido à extrema dificuldade de deglutir, foi uma criança desnutrida, frágil e sem crescimento. Aos cinco anos foi operado, com resultado precário. Adolescente e adulto, submeteu-se a outras tentativas, conseguindo o fechamento parcial e colocação de prótese com que nunca se habituou. Por toda a vida teve acentuada alteração da fonação e regurgitação dos alimentos pelo nariz, tomando-se presença cômica e repulsiva”. (MORAIS, 1979, p. 6).

Os aspectos que caracterizam a trajetória de vida de Guignard são relevantes apenas no sentido informativo, pois não se busca nesta tese construir conexões entre traços biográficos e produção estética. Considerando-se o grande número de trabalhos por ele produzidos, opta-se pela análise de três obras: *Paisagem de Ouro Preto*, 1950; *Paisagem Imaginária*, 1950 e *Paisagem Imaginante*, 1961.

3.1 – Três paisagens de Alberto da Veiga Guignard

As representações das cidades históricas são carregadas de lirismo por conseguirem materializar ao mesmo tempo o que individualiza Ouro Preto, Mariana, Sabará e o que as conduz ao universal. Os títulos das três obras escolhidas, acima mencionadas, parecem acompanhar as modificações estéticas que caracterizam o percurso artístico do pintor.

Em *Paisagem de Ouro Preto (Figura 27)*, Guignard começa a percorrer um caminho que pode ser denominado construtivo e que, em alguns momentos, parece dialogar com a fotografia até chegar à diluição da paisagem na fase conhecida como “abstração lírica”, representada pela tela *Paisagem Imaginante*.

Por que escolher três paisagens tendo em vista a farta produção do artista? Acompanhando as modificações nas representações paisagísticas até então produzidas pelos *acadêmicos* em Minas Gerais e confrontando-as com as tentativas de ruptura, é possível demonstrar que, apesar de escolher um tema *acadêmico*, Guignard acaba revelando um fazer artístico *moderno* nessas três obras.

Em *Paisagem de Ouro Preto (Figura 27)*, Guignard escolhe uma rua tradicional da cidade de Ouro Preto, outrora representada por fotografias (*Figura 28*)²¹ e pelo artista Alberto Delpino. Escolhe-se para a análise da pintura de Guignard o método comparativo com esses dois registros, a começar pela fotografia anônima.

Nem sempre a aproximação entre fotografia e pintura se faz de maneira cômoda. Na maioria das vezes, um distanciamento considerável como ocorre na data das produções analisadas neste capítulo, que chega a ter cinquenta anos, implica modificações no cenário urbano. Dessa forma, o registro fotográfico, não mais se referindo ao cenário atual, exige a busca de uma fotografia produzida no mesmo ano da pintura que foi comparada.

Muitas vezes, ao se comparar o registro fotográfico ao da pintura, concebe-se esta última como princípio de invenção e subjetividade, ao passo que a fotografia é tida como portadora da realidade. É indispensável ter atenção quanto às escolhas do fotógrafo, que decide recortar um aspecto específico da paisagem, opta por influência da luminosidade ou de características técnicas como lentes utilizadas e o processo escolhido para revelação.

Nesse primeiro confronto de imagens, o espaço representado pictorialmente aproxima-se da fotografia pelo sombreamento da casa ao lado da porta e na janela vermelha que produz a noção de volume com a valorização do aspecto construtivo.

²¹ A fotografia faz parte do acervo do projeto Passos de Guignard, vinculado ao Museu Guignard em Ouro Preto, mas que atualmente encontra-se desaparecida.

Assinalem-se, aqui, semelhanças relevantes com a obra de Milton Dacosta, *Ouro Preto*, 1936 (**Figura 29**).

Pelas **Figuras 30 e 31**, vê-se que Guignard consegue recriar a noção de espaço ao acrescentar mais construções ao cenário e substituir formas fechadas e acabadas da arquitetura colonial pela utilização de cores. Ao negar a matematização da paisagem, busca produzir a sensação de movimento, que coincide com o caminho tortuoso delineado pelas casas. Na fotografia, percebe-se uma cruz, que Guignard não representa no quadro, talvez, para não conduzir o olhar do observador.

Pelo estudo das **Figuras 32 e 33**, percebe-se que algumas escolhas de Guignard parecem abandonar o “olhar fotográfico”: retira o poste, alonga o espaço entre as representações das casas e substitui linhas por contornos. Se aqui Guignard já inicia o distanciamento da representação fotográfica, é pela análise da **Figura 34** que se constata que a diferença é mais marcante na busca de uma reinvenção do espaço figurativo. Além da valorização da Igreja de Antonio Dias, Guignard faz um pequeno deslocamento da Igreja São Francisco de Assis e do Museu da Inconfidência para que seja possível observá-los em conjunto. No fundo da tela, destaca-se uma casa amarela que evidencia a Igreja e esta mantém o mesmo padrão cromático que alcança o céu. Nas construções paisagísticas, pelo menos até a segunda metade do século XX, a representação do céu muitas vezes assumia aspecto secundário na obra, preenchendo apenas os vazios existentes na imagem. Guignard, mesmo nas representações mais tradicionais das paisagens de Ouro Preto, parece dedicar-se ao céu da mesma forma que está atento às outras partes que compõem o quadro. Não se pode dizer que o céu de *Paisagem de Ouro Preto* aproxima-se das representações clássicas, porque não tende a homogeneizar a pintura, nem se devem aceitar as relações com o “céu impressionista”, pois não é objetivo deste movimento diferenciar o céu do restante da paisagem para se concretizar o conceito de “experiência direta”.

Alberto Delpino escolheu o mesmo ponto de vista para pintar o quadro *Saudosa Marília* (**Figura 12**), obra analisada no *primeiro capítulo*, no entanto, a paisagem parece ter sido escolhida secundariamente, em decorrência do tema.

Saudosa Marília pode ser considerada uma pintura simbólica, pois Delpino congrega inúmeros elementos que não correspondem à paisagem, talvez para cumprir a função da comunicabilidade simbólica.

O pintor preenche o quadro com todos os elementos necessários para a construção simbólica: o título, a vestimenta preta, a flor à mão e a inclusão do Pico do Itacolomi que não seria possível ser visto naquela posição em que a paisagem está sendo representada. Os comentários sobre a obra de Delpino não têm como objetivo exigir que a sua pintura produza um maior número de “índices de realidade”, mas que demonstre como escolhas diferenciadas produziram concepções diversas sobre o mesmo espaço representativo.

É necessário passar-se agora à análise das outras duas paisagens de Guignard, *Paisagem Imaginante* e *Paisagem Imaginária*. Quais são as possíveis variações existentes nos títulos das três obras? Caberia dizer que a modificação dos títulos possibilita a compreensão do caminho estético escolhido pelo artista?

Em *Paisagem Imaginária*, (*Figura 35*), Guignard dispõe cinco igrejas que estão imersas em uma névoa, como se flutuassem no espaço figurativo. Não se diferenciam as montanhas das nuvens, ou seja, montanhas transformam-se em nuvens e as névoas acompanham a silhueta das montanhas.

A disposição das igrejas parece produzir um efeito triangular, embora “se movimentem no espaço”, oferecendo ao observador inúmeros pontos de vista e possibilitando a construção de um espaço fluido, sem estabilidade. O abandono da estabilidade contradiz o aspecto oficial das representações *acadêmicas* e, como se sabe, as paisagens de Matos investiam-se do recurso de autoridade, pois visavam a assumir o olhar oficial sobre as terras mineiras. Efeito semelhante ao fazer artístico pode ser encontrado em obras que narram eventos históricos como *Independência ou Morte [O Grito do Ipiranga]* de Pedro Américo pintada em 1888. As imagens concebidas no âmbito da *academia* tendiam a produzir uma recepção que impossibilitasse a sua desconstrução e acabavam por ocupar o espaço de representações oficiais²². Contrariamente a essa tendência, as imagens *modernas*

²² No que se refere à utilização de imagens-símbolos, que cumprem o papel de produzir referências identitárias no imaginário social, conferir os trabalhos de CAPELATO (1998); ANDRADE, Rodrigo Vivas. AS INTERSEÇÕES MÍDIÁTICAS DA PEQUENA BOM SUCESSO DE 1938-1954: leituras e discursos de

assumem mais a quebra da estabilidade o que possibilita que o espectador recuse o olhar contemplativo.

Nesse contexto, a adoção de um modelo interpretativo que busca construir tipologias de leitura de imagens, limitar-se-ia a um fator indicativo. Não explica como, por exemplo, por que propostas *modernas* de algumas obras de Tarsila do Amaral são congeladas em leituras nacionalistas.

Ao retornar-se à análise da paisagem de Guignard, têm-se novos questionamentos. Qual a razão de cores tão bem definidas na Igreja, situada no primeiro plano da tela? Por que é possível reconhecer as telhas, as janelas e até mesmo as cores das palmeiras? O azul, o verde e o marrom assumem infinitas variações, quando misturados e dispostos entre névoas e montanhas. Parece que o observador é convidado a caminhar em direção ao fundo da tela, notando que as cores vão se perdendo e tendem ao monocromatismo o que demarca uma nova estabilidade e o distanciamento do primeiro plano do quadro. À medida que se desloca para o fundo da tela, depara-se com tons escuros como se as montanhas se tornassem, mesmo distantes, mais aparentes com a dispersão das névoas. A simplificação das formas na paisagem de Guignard parece assumir um efeito semelhante ao das paisagens japonesas. As nuvens aproximam-se das representações de ondas pinceladas em massas rígidas, sendo necessário observar que o espaço fluído no céu adquire essa característica em contraposição à definição das igrejas. Observa-se que a diferenciação cromática nas nuvens e montanhas é fundamental para diferenciá-las, pois o volume ocupado na tela torna-se semelhante.

Na obra *Paisagem Imaginante (Figura 36)*, encontra-se outra representação em que o tema continua sendo as cidades históricas de Minas Gerais. Rodrigo Naves, ao escrever sobre Guignard, inicia seu texto dizendo: “Sempre muito tristes as noites de São João de Guignard. O que se festeja, afinal, em meio a espaços tão vastos, que nos retiram o fôlego e a escala?” (NAVES, 1996, p.131). O fato é que a

sensação de distanciamento e ausência é uma característica marcante nas *Noites de São João* de Guignard.

Prefiro adotar o título *Paisagem Imaginária* ao invés de *Noites de São João*, uma vez que Guignard consegue produzir um grande apelo emocional, através das imagens realizadas, além de romper com as representações paisagísticas da *arte acadêmica*. Constrói-se, então, na *Paisagem Imaginária*, a divisão da cena em inúmeras camadas. O termo “camada” é mais apropriado que “plano” por não ser possível definir exatamente como as divisões se evidenciam. Em alguns momentos da cena, Guignard parece utilizar o mesmo efeito provocado pela colagem, produzindo uma percepção tridimensional em uma representação bidimensional.

A cena é composta por igrejas, pontes, pessoas, trem de ferro, montanhas e balões que possuem uma ligação que forma o conjunto da imagem e, ao mesmo tempo, fazem parte do mesmo universo. Todavia, como “colagens”, assumem autonomia representativa. O distanciamento, por sua vez, corresponderia muito mais a uma situação psicológica que uma ausência de fato.

O estudo das três paisagens de Guignard tem como objetivo ressaltar o significado de alguns aspectos encontrados nas representações paisagísticas e demonstrar a importância da formação artística fornecida pelo pintor *moderno* aos artistas mineiros. Sua atuação na década de 1950 coincide com importantes modificações no cenário artístico brasileiro, em diálogo permanente com as produções internacionais.

Na sequência, será discutida uma das mais importantes modificações do circuito artístico mineiro: a vinda do pintor Alberto da Veiga Guignard para Belo Horizonte. O convite que lhe é feito pode ser comparado ao realizado a Aníbal Matos, no início do século XX. Ambos possuem grande reconhecimento artístico e vêm com a mesma meta: transformar o circuito artístico da capital mineira. Enquanto Matos constrói uma hegemonia institucional e transforma-se na grande referência política e artística da cidade, Guignard passa por uma série de contratempos. É indiscutível, porém, após a análise comparativa dos dois pintores, a qualidade artística de Guignard em comparação a Matos.

A vinda de Guignard representa o primeiro posicionamento institucional, tendo em vista a consolidação da *arte moderna* e, conseqüentemente, a desarticulação da *arte acadêmica* em Belo Horizonte. O apoio institucional à *arte moderna* deriva-se das iniciativas de Juscelino Kubitschek para transformar a cidade, no intuito de romper as ligações com o passado conservador com o qual Minas Gerais era identificada.

Juscelino Kubitschek cria, em 1943, a *Escola de Belas-Artes* e convida Guignard para ser professor da Instituição. Existia, em Belo Horizonte, a *Escola de Arquitetura* tendo Aníbal Matos como professor. Kubitschek funde os dois estabelecimentos e busca equiparação com a *Escola Nacional de Belas Artes*. A equiparação ao reduto da *arte acadêmica* tem como objetivo conferir legitimidade à Escola Mineira e possibilitar o financiamento do governo federal. A existência de uma *Escola de Artes*, vinculada ao ensino da *Escola Nacional de Belas Artes*, produz, conseqüentemente, oposições à nova escola *moderna* que estava sendo fundada para ser administrada por Guignard. Essas aproximações fazem com que o artista recuse qualquer aproximação institucional, inviabilizando as fusões da *Escola de Arquitetura* que possuía Matos como professor e a *Escola de Belas-Artes*.

A *Escola de Arquitetura* é incorporada à *Universidade de Minas Gerais*, pelo Decreto Municipal nº 179, de 26 de julho de 1946. Apenas no ano de 1947, por um decreto do então prefeito João Franzen de Lima, cria-se o curso de Belas Artes. Em 1949, Alberto da Veiga Guignard e Edith Behring recebem os primeiros vencimentos como professores.

A situação da escola modifica-se com a posse de Octacílio Negrão de Lima na prefeitura de Belo Horizonte, que passa a dificultar o funcionamento da *Escola Guignard*. Segundo a interpretação de Antônio Paiva Moura, ocorre uma “perseguição à escola *modernista* devido ao conservadorismo do então prefeito Octacílio Negrão de Lima. Nesta época, a *Escola Guignard* funcionava em um prédio da prefeitura e, por ordem do prefeito antimodernista, é pedida a desocupação deste. A escola não poderia mais se manter. O prefeito “afixando à porta do edifício uma intimação sumária de desocupação e, com isto, supor que havia estirpado (sic) o gosto belo-horizontino pela pintura moderna”. (MOURA,

1993, p.9). Octacílio Negrão de Lima ainda avisa a Guignard que, após a fundação da escola municipal, ele seria aproveitado como professor de desenho.

Guignard não aceita as medidas de Negrão de Lima e transfere-se para um salão nos porões do *Instituto de Educação*. Tempos mais tarde, tentando reverter esse quadro, os então alunos, Amílcar de Castro e Mário Silésio, conseguem o apoio do secretário de Estado da Fazenda, José de Magalhães Pinto, que oferece Cr\$ 15.000,00 mensais (pela Loteria do Estado).

O recurso possibilita a instalação da escola no Edifício Goitacases, nº 54, durante o ano de 1949, época em que o prefeito Negrão de Lima recusa-se a reformar o contrato de Guignard como professor de Arte. (MOURA, 1993, p.10)

Na década de 1950, com o fim da subvenção governamental, a *Escola Guignard* transfere-se para o *Palácio das Artes*, mas sua fragilidade política possibilita que os *acadêmicos*, representados por Matos, exijam o fim de suas atividades. Amílcar de Castro e Mario Silesio, novamente, mobilizam-se para buscar financiamento, conseguindo-o, junto aos líderes das bancadas, na Assembléia Legislativa, no valor anual de Cr\$ 500.000,00.

A existência de outra *Escola de Belas Artes*, fundada em Belo Horizonte em 1927, e que recebia subvenção federal desde 1934, não permite o financiamento de uma segunda Escola de Artes.

A *Escola de Belas Artes*, como mencionado anteriormente, possuía como um dos principais organizadores o artista *acadêmico* Aníbal Matos, sempre atuante, ao contrário das interpretações de Marília Andrés Ribeiro e Ivone Luzia Vieira para quem a hegemonia de Aníbal Matos encerrara-se com a *Exposição do Salão Bar Brasil* em 1936. É possível notar, entretanto, que Matos possui ainda, na década de 1950, uma forte influência institucional sobre o circuito artístico de Belo Horizonte, conseguindo produzir empecilhos para o funcionamento da *Escola Guignard*. Ele mantém, por exemplo, sua legitimidade sendo chamado a opinar sobre a *Exposição de Arte Moderna de 1944*. Em entrevista publicada, no jornal *Folha de Minas*, afirma que foi a *Sociedade Mineira de Belas Artes* que havia patrocinado a *Primeira Exposição Moderna* de Zina Aita em 1920. Com esse argumento, seria impossível que a *Exposição de Arte Moderna de 1944* reivindicasse ineditismo e

muito menos originalidade. Matos, pertencente à *Escola Evolucionista*, criou no Rio de Janeiro o *Centro Artístico Juventas*, que se transformou na *Sociedade Brasileira de Belas Artes*. Como evolucionista, considera que o “estacionamento seria um atraso” e a *Exposição Moderna de 1944* seria

uma forma violenta e precipitada de evolução que quer antecipar uma estabilidade positiva e normal, nós agasalhamos em nossas exposições temperamentos arrojados. (*Folha de Minas*, 28/12/1944).

Os comentários de Matos sobre o evento de 1944 são suficientes para caracterizar a discordância com as recentes propostas *modernas*. Somem-se a isso golpes mais desmoralizantes da longa história de dificuldades atravessada pela *Escola Guignard* que foi a tentativa do Prefeito Octacílio Negrão de Lima, pelo Decreto nº 81 de 1950, de incorporar a *Escola Guignard* à escola de Matos. O pintor *acadêmico*, antes da possível fusão, convida Guignard para participar da reunião das congregações que decidiria efetivá-la, mas o convite é rejeitado. Guignard “Em carta à sua ex-aluna Solange Botelho, em Além Paraíba, narra a situação, em uma só frase: “Água não se mistura com azeite”. (Moura, 1993, p.14). A situação parecia irreversível, contudo Guignard consegue, em 1950, fundar a *Escola de Belas-Artes de Belo Horizonte*. Matos, como já era possível de se prever, entra na justiça tentando requerer a exclusividade para os financiamentos, mas não obtém êxito na reivindicação judicial.

Nesse momento, a ajuda financeira do Estado é transferida para a *Escola Guignard* e o estatuto da escola é rapidamente aprovado tentando-se, dessa forma, garantir seu funcionamento. “Já no ano de 1951, a escola possui quarenta e três alunos; quarenta, no decorrer de 1952; e setenta e três matrículas em 1953”. (MOURA, 1993, p.14). Mesmo com o número expressivo de matriculados, a precariedade da escola obriga a aluna Yara Tupinambá ocupar o cargo de professora e as aulas de escultura de Weissmann serem suspensas.

No período de 1957 a 1960, o funcionamento da escola é mantido sem o pagamento dos professores. Dez anos depois de terem sido despejados pelo prefeito Negrão de Lima, o então prefeito, Amintas de Barros, desejoso de ver terminado o Teatro Municipal (Palácio das Artes), tenta novamente despejá-los. Cabe,

novamente, aos alunos a atuação de incentivo à escola, fazendo com que fossem à imprensa denunciar a situação precária pela qual passavam.

Inúmeros jornais da capital mineira, nos dias 17, 18 e 19 de março de 1959, abriram manchetes seguidas de depoimentos de alunos, evidenciando os valores e as dificuldades da instituição. O próprio Guignard afirma dramaticamente:

Nossa escola vive uma situação inteiramente surrealista. Se fôssemos despejados e nos dessem pelo menos uma casa qualquer, ainda estaríamos bem. Pois o arcabouço do Teatro Municipal, onde funcionamos, é uma coisa pavorosa: chove por todo lado e é muito úmido. Ultimamente piorou, pois a polícia tem andado por lá, chegando mesmo a colocar pessoa sob a escola. (Recorte-P001, G001, Arquivo da Fundação Escola Guignard *Apud*: MOURA, 1993, p.17).

A crise da *Escola Guignard*, em 1960, coincide com a abertura dos *SMBA* para artistas brasileiros e não mais apenas para os residentes em Minas Gerais. Já no XV *SMBA*, concorrem inúmeros artistas residentes no Rio de Janeiro e em São Paulo. Duas hipóteses podem ser levantadas para explicar o interesse pelos salões da capital mineira. A primeira é a perda de expressividade dos *Salões de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, ainda na década de 1950, fato que se relaciona diretamente com o segundo, a criação da *Bienal de São Paulo* em 1951. Além desses fatores, os *Salões Municipais de Belas Artes* de Belo Horizonte passam a contar em seu júri com membros de reconhecimento nacional, como Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Mário Schenberg, Jacques do Prado Brandão, dentre outros.

Em depoimento recente, Jarbas Juarez, ganhador do prêmio de aquisição em 1963, afirma que a única motivação para se inscrever no salão decorria do reconhecimento do “papa Mário Pedrosa”, pois o prêmio oferecido não era suficiente para comprar uma prancheta para seus desenhos.²³

Foi objetivo da primeira parte do presente capítulo apresentar a transição ocorrida no período compreendido entre 1944 a 1960. A primeira data compreende as medidas de Juscelino Kubitschek, sendo uma das mais importantes para o estudo desta tese, a fundação da *Escola Guignard*. A segunda, 1960, corresponde ao ano da

²³ Entrevista concedida a Rodrigo Vivas – agosto 2006.

transformação da abrangência do *SMBAs* de local, para nacional. Tal fato assinala o término da possibilidade da manutenção de uma escola de *arte moderna* em Belo Horizonte.

Frederico Morais publica, em 1960, uma série²⁴ de matérias polêmicas denunciando a situação em que se encontrava o pintor Alberto da Veiga Guignard. Em uma delas, Morais aproxima-se das reportagens policiais ao mencionar que no “primeiro de novembro, exatamente às 14h50, o Sr. Francisco Terranova, um dos donos da Petit Galerie” informou a este repórter que já estavam vendidos vinte e três dos vinte e quatro quadros de Guignard. Os quadros haviam alcançado preços que variavam de 150 a 500 mil cruzeiros e oito dos 10 desenhos alcançaram os valores individuais de 30 mil cruzeiros.

Aproximadamente há um ano, na Galeria Montmartre, foram vendidos todos os quadros da exposição de Guignard a um preço médio de 120 mil cruzeiros. *Para onde está indo todo o dinheiro de Guignard?* Segundo Morais, Guignard mal possuía a roupa do corpo e o tempo que ainda lhe restava serviria para aumentar a coleção dos “seus protetores”. Guignard necessitaria de proteção por sempre ser considerado uma criança que não “viveria neste mundo”, um santo. A justificativa dos protetores de Guignard era guardar as obras para que as mesmas não se estragassem ou se perdessem. Morais, ao denunciar a exploração de Guignard, afirmava que desenhos que custavam 30 mil cruzeiros estavam sendo adquiridos por quatrocentos cruzeiros. (MORAIS, *Diário da Tarde*, 10/11/60).

As denúncias feitas por Morais coincidem com a realização do *XV Salão Municipal de Belas Artes*. É possível, com essas informações, perceber como Guignard não mais se configura como um artista influente. O ativo professor, que passa por todos os contratempos, termina sua carreira com dificuldades financeiras e sem apoio institucional.

²⁴ Série das matérias publicadas: MORAIS, Frederico, Quadros do mestre vendidos por milhões: onde está o dinheiro? *Diário da Tarde*, 11/11/1960. MORAIS, Frederico. Luta pela posse do artista já provocou uma guerrinha entre seus protetores. *Diário da Tarde*, 12/11/1960. MORAIS, Frederico. MORAIS, Pintor Abstrato diz que não explorou Guignard. Certa vez até mandou fazer um terno para ele. *Diário da Tarde*, 14/11/1960. MORAIS, Frederico. Para os protetores, Guignard estaria morto se eles não existissem. *Diário da Tarde*, 16/11/1960.

As investigações levam a crer que Guignard parece ter se transformado em um artista sem liberdade criativa, pintando quadros encomendados e cujas escolhas formais e temáticas são previamente definidas pelos seus “protetores”.

3.2 - O XV Salão Municipal de Belas Artes

Para analisar os *SMBAs*, propõe-se uma divisão em três momentos. No primeiro, reservado a este capítulo, são estudados os *SMBAs* dos anos de 1960 a 1963, quando se inicia a participação dos primeiros artistas residentes fora de Belo Horizonte. O segundo trata da premiação do artista Jarbas Juarez e a publicação do manifesto contra a pintura de Guignard. Já a negação da estrutura dos salões de arte e a fundação do movimento *Vanguarda Brasileira* correspondem ao terceiro momento.

Como foi ressaltado anteriormente, especificamente no *XV Salão Municipal de Belas Artes*, artistas reconhecidos nacionalmente passam a participar dos salões de artes plásticas de Belo Horizonte, fazendo com que se redefinisse os conceitos até então utilizados para caracterizar as artes plásticas da capital mineira.

O regulamento do *SMBA* consta de 16 artigos, sendo aberto no dia 12 de dezembro. Compreende as seções de pintura, escultura, desenho e gravura. O julgamento está a cargo de uma comissão formada por cinco membros, “dois dos quais de livre escolha do Prefeito, dois eleitos pelos artistas inscritos e um indicado pelo Conselho Deliberativo do Museu de Arte, dela não podendo fazer parte artistas concorrentes”. (Regulamento do *XV SMBA*. Arquivo da Cidade de Belo Horizonte).

Com relação às premiações, o regulamento prevê os seguintes valores:

a - nas secções de pintura e escultura:

1º prêmio - Cr\$ 80 000,00

2º prêmio - Cr\$ 30 000,00

3º prêmio - Cr\$ 10 000,00

b - nas secções de desenho e gravura:

1º prêmio - Cr\$ 20 000,00

2º prêmio - Cr\$ 10 000,00

3º prêmio - Cr\$ 05 000,00

Na divulgação do XV *Salão Municipal de Belas Artes*, a única exigência para inscrição é a nacionalidade brasileira sendo permitido que estrangeiros residentes no Brasil, por mais de dois anos, também concorram às premiações. Uma importante iniciativa é a concessão do prêmio de aquisição o que possibilita a constituição do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Para corresponder às expectativas do novo formato do salão, são convidados os seguintes jurados: Jacques do Prado Brandão, Sílvio Vasconcelos, José Joaquim Carneiro de Mendonça e Sanson Flexor. É importante notar que Flexor é responsável pela criação do *Atelier Abstração*, que busca ensinar a interpretar as formas essenciais da natureza em estruturas geométricas, contando com a participação de artistas como Izar do Amaral Berlinck, Zilda Andrews, Emílio Mallet, Leopoldo Raimo, Jacques Douchez, Maria Antonia Berlinck, Leyla Perrone-Moisés, Norberto Nicola, Wega Nery, Anésia Pacheco Chaves, Alberto Teixeira e Nelson Leiner. Este último artista é convidado a participar do júri do *SMBA* no ano de 1961.

As mudanças na estrutura do salão não são aceitas sem críticas, pois os artistas mineiros passam a sentir-se ameaçados pela concorrência de artistas reconhecidos de outros estados. As contestações são centralizadas em uma série de artigos publicados no jornal *Diário da Tarde* sendo o primeiro: “*XV Salão de Belas Artes violou a lei: admitiu artistas de fora*”. (*Diário da Tarde*, 3/12/1960).

Salientam-se duas importantes modificações no cenário artístico de Belo Horizonte: a participação de artistas de outros estados e o início da discussão pública das artes plásticas. Com relação à primeira, a discussão é iniciada pelo historiador Augusto de Lima Júnior, que vai a público denunciar a violação das normas do Salão. Para ele, o salão municipal não passa de uma “marmelada” e não entende como um bacharel em direito e “jurista experimentado” aceita ser envolvido em um verdadeiro “conto do vigário”.

O historiador passa a reivindicar a anulação dos prêmios concedidos no salão, alegando que a lei apenas permitia a participação de mineiros, ou artistas nascidos em outros estados, mas que residentes em Belo Horizonte, há pelo menos

cinco anos. Não seria apropriado, então, que os contribuintes ajudassem o desenvolvimento das artes plásticas de outros Estados como Rio de Janeiro, São Paulo ou Rio Grande do Sul. Não é possível saber a qual lei se referia, pois o regulamento permite a participação de artistas residentes e nascidos fora do estado de Minas Gerais.

Augusto de Lima Júnior propôs medidas importantes. A primeira delas é uma exigência legítima para que não exista concorrência de outros estados devido aos poucos financiamentos existentes na capital mineira. O único problema, portanto, é que esta medida acabaria por estagnar a arte produzida em Belo Horizonte, justamente pela ausência de concorrência de artistas de alto nível residentes em outros estados.

Um debate importante, entretanto, pela motivação errada. Sem dúvida, é necessário um maior investimento nas artes plásticas de Minas Gerais, mas esse tipo de veto culminaria na produção de uma arte local que poderia comprometer a qualidade dos trabalhos produzidos.

Apesar das polêmicas, o *XV Salão Municipal de Belas Artes* é realizado com a participação de artistas de outros estados. Ado Malagoli, Anatol Wlasylaw, Antonio Tomaz Assunção, Antonio Mesquita Nunes, Arcanjo Ianelli, Aristides Salgado dos Santos, A. Lavage, Antonio Fernandes, Nelson Leiner dentre outros. É, ainda, notória a presença de vários artistas da *Escola Guignard* como Ildeu Moreira, Leticia Renault, Marília Gianetti e Maria Helena Andrés. Há que se notar que nenhum mineiro é premiado no *XV SMBA*.

Os premiados da seção pintura são: 1º prêmio, Ado Malagoli, *Abstração com ponto vermelho*; 2º prêmio, Tikashi Fukushima, *Pintura 5*; 3º prêmio, Anatol Wladislaw, *Pintura n. 1*.

São enviados 400 trabalhos, dos quais cerca de 50% é cortado pelo júri. Da distribuição por categorias dos 180 trabalhos aceitos, constam 80 pinturas, 50 gravuras, 30 desenhos e apenas 6 esculturas. Ao ver da crítica da década de 1960, infelizmente, outras modalidades como gravura, escultura e desenho são consideradas menos expressivas. Nesse sentido, existe um grande número de

matérias sobre as pinturas, mas o mesmo interesse não é dado às outras modalidades artísticas.

3.2.1– Ado Malagoli

Dos artistas premiados no XV Salão, a única obra disponível no acervo do Museu de Arte da Pampulha é *Abstração com Ponto Vermelho* de Ado Malagoli, (*Figura 37*). Nascido em Araraquara, em 1906, e falecido em Porto Alegre, em 1994. No período de 1922 a 1928, estuda no *Liceu de Artes e Ofícios* de São Paulo, tendo sido aluno de Enrico Vio. Malagoli trabalhou com Francisco Rebolo, Alfredo Volpi e Mario Zanini. Anos depois, estuda na *Escola Nacional de Belas Artes* no Rio de Janeiro e, no ano de 1928, faz parte do *Núcleo Bernadelli*. Afirmou-se, anteriormente, que a vinda de artistas de outros estados foi um fato extremamente importante para se iniciar a discussão sobre arte local, nacional e internacional. Simbolicamente, o fato de Malagoli ter participado desse grupo é ainda mais importante, pois, como se sabe, este núcleo é responsável por lutar contra a hegemonia de artistas *acadêmicos* na *Escola Nacional de Belas Artes*. Malagoli já havia sido contemplado com o prêmio de viagem ao exterior concedido pelo *Salão Nacional de Belas Artes*, residindo três anos nos Estados Unidos.

A premiação de Malagoli é importante por modificar o cenário artístico de Belo Horizonte, deslocando as discussões entre *acadêmicos* e *modernos* para arte abstrata e figurativa. Na época, o circuito de Belo Horizonte passa a conviver com o debate iniciado na Europa por Wassili Kandinsky, que busca na experimentação das cores e formas a sua definição de “necessidade interna”.

Para Kandinsky, uma mancha redonda poderia assumir a mesma expressividade que uma figura humana, ilustrando que “o impacto do ângulo agudo de um triângulo sobre um círculo produz efeito não menos forte do que o dedo de Deus tocando o dedo de Adão em Michelangelo”. (READ, 1980, p.189).

Naturalmente, como em todo manifesto, a afirmação de Kandinsky possui um tom provocativo. Não que sua afirmação seja exagerada ou enganosa, mas a escolha deste ícone deve ter produzido discussões entusiasmadas. Atribuir o início da

abstração a Kandinsky é passível de debates, sendo possível reconhecer a preocupação com o abstracionismo em trabalhos como o de estilo *Jugendstil*, com a distorção das formas vegetais e humanas dispostas em arranjo “geométrico da composição tipográfica, na angularidade das novas formas da mobília e na ênfase linear da arquitetura”. (READ, 1980, p.190).

Ainda, segundo Kandinsky, seu primeiro quadro abstrato é resultado de um acaso ocorrido quando voltava de uma aula de esboços e, ao abrir a porta do seu ateliê, depara-se com uma obra de “um encanto indescritível e incandescente”. O pintor percebe que não identificava o tema da obra ao mesmo tempo em que não era possível reconhecer nenhum objeto, sendo compostos apenas por manchas coloridas. Ao aproximar-se, acaba por visualizar seu próprio quadro apoiado de lado no cavalet. Após esta experiência, conclui que o objetivismo e a retratação de objetos são nocivos para sua pintura. (READ, 1980, p.190).

Para Read (1980), esta foi uma experiência apocalíptica que ocorreu em 1908, mas Kandinsky possuía consciência dos perigos de tais experimentações, “o perigo de transformar a pintura em mera decoração geométrica, algo semelhante a uma gravata, ou a um tapete”. (READ, 1980, p.190).

Juntamente com seus compatriotas Alexei Von Jawlensky e Marianne Von Werefkin, e com os alemães Alfred Kubin, Gabriele Münter, Alexander Kanoldt e Adolf Erbslöh forma-se uma associação de novos artistas. O ponto em comum para tal reunião não são as tendências não figurativas, mas “elas constituíam um ponto de convergência para os experimentalistas”. (READ, 1980, p.190).

No momento em que Franz Marc filia-se à associação, Kandinsky percebe que havia encontrado um artista que compartilha suas orientações. A amizade dos dois artistas contribui para a fundação, juntamente com os artistas Münter e Kubin, do grupo *Der Blaue Reiter*. (READ, 1980, p.192).

Para Kandinsky, existe uma clara distinção entre a deformação lenta que implica uma emancipação progressiva da arte em relação a qualquer necessidade externa, como representar ou copiar a natureza, e o uso de formas plásticas como sistema de simbolização, cuja função é dar expressão externa a uma necessidade interna. Assim, postula que a linguagem simbólica deva ser precisa, ou melhor,

claramente articulada. Read percebe que a estruturação harmônica de quadro se deve a sua formação jurídica e à sensibilidade musical capaz de produzir um sistema exato de notação. As cores devem ser dispostas no quadro assim com as notas em uma orquestra.

Nesse sentido, o conhecimento de Kandinsky é inverso à concepção de uma arte arbitrária e, talvez, a metáfora musical seja importante para explicar como se estrutura a arte abstrata. Embora a música clássica não possuísse letra, excetuando-se alguns estilos como as músicas medievais de Guillaume de Machaut, Francesco Landini, Johannes Ciconia ou compositores de ópera, não se chega a atribuir-lhe um significado secundário por esse fato. Assim como a arte abstrata, propostas como o *free jazz* foram colocadas em dúvida, justamente, por romper certos limites entre invenção e arbitrariedade. Com suas experimentações, Kandinsky passa a buscar os efeitos da cor sobre a emoção e, desencadear reações no espectador. Acreditava-se, assim, não mais ser possível exigir um conceito tradicional de “conteúdo”, pois os elementos concretos da forma e da cor tornam-se expressivos a ponto de realizar efeitos estéticos tão expressivos como os veiculados na arte figurativa.

A título de informação, cabe assinalar que, também, Mondrian fornece uma importante contribuição para a arte abstrata. Nascido em Amersfoort, Holanda em 1872, começa a pintar muito cedo. Possuía formação acadêmica e passa por vários movimentos artísticos como o impressionismo, fauvismo chegando até ao cubismo. Em 1917, associa-se a Theo van Doesburg (1883/1930) e Bart van der Leek (n. 1876) e fundam a revista *De Stijl*, nome “que passou a ser o do movimento, embora o próprio Mondrian sempre tivesse preferido *Nieuwe Beelding* (neoplasticismo) por achá-lo mais significativo”.(READ, 1980, p.196).

Já no Brasil, a abstração informal é influenciada pela passagem do pintor francês Georges Mathieu, que obtém o primeiro prêmio de pintura nacional na *V Bienal de São Paulo*, em 1959. Após este ano, o *tachismo* torna-se referência obrigatória para os artistas brasileiros.

A introdução da arte abstrata informal não é recebida de forma pacífica. A crítica brasileira discute, nesse momento, a possibilidade de uma arte com características nacionais. O concretismo e o neoconcretismo, segundo alguns

críticos, representam os anseios de uma arte genuinamente brasileira, ao passo que a abstração lírica compreenderia uma expressão internacional que descaracterizaria as propostas utópicas de uma arte brasileira.

Mário Pedrosa e Ferreira Gullar são os críticos brasileiros que debatem a possibilidade de se constituir uma arte nacional e acreditam na possibilidade de a arte construtiva forjar um conceito unificador para a sociedade brasileira. A arte informal, no entanto, “exprimiu uma atitude de desilusão e de desespero em face da complexidade do mundo.”

Conforme Ferreira Gullar, arte abstrata informal, ao negar qualquer forma definida e a relação com o mundo exterior, passa a investir nos impulsos “desordenados da subjetividade e da ação”. A noção de uma arte caracterizada pelos impulsos inconscientes é utilizada para se criticar negativamente o movimento tachista.

Gullar afirma, por exemplo, que o *tachismo* teria que ser, para cada pintor, uma experiência efêmera no campo da expressão, a fim de preservar sua autenticidade, pois estaria condenado “a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura”. (GULLAR, *Apud*: COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p.241).

Cabe a Jackson Pollock (década de 1950) as primeiras experiências da arte “informal” com o desenvolvimento da pintura-ação. Na Europa, entretanto, suas propostas alcançam uma definição diferente.

Essa tendência, também chamada por seus próprios defensores arte “informal”, tem origem na arte-ação do americano Jackson Pollock, falecido em 1956. Cumpre, no entanto, observar que os europeus deram à experiência de Pollock um sentido diverso e até mesmo oposto. (GULLAR, *Apud*: COCCHIARALE, GEIGER.1987, p.241).

Assim, apesar de haver aproximações da obra de Pollock com a de europeus, como Schneider ou Védova, algumas diferenças de natureza técnica merecem destaque. Os europeus mantêm-se fiéis à técnica tradicional da pintura, enquanto Pollock valorizava o “gesto” ao deslocar a pintura do cavalete para o chão

A própria posição tradicional da tela-vertical é mudada por ele: Pollock coloca-a na horizontal, no chão, e pinta dobrado sobre ela, andando à sua volta, 'entrando' na pintura. (GULLAR, *Apud*: COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p.241)

A arte tachista brasileira, considerando as definições de Gullar, aproxima-se mais do desenvolvimento europeu que propriamente das propostas do americano. Não constata, por exemplo, o abandono dos instrumentos e técnicas tradicionais da pintura por artistas como Ado Malagoli. Não se pode considerar a obra de Malagoli, que ganhou o primeiro prêmio, como figurativa. Para Gullar, muitos artistas realizam uma pintura abstrata por meios tradicionais, manipulando os mesmos instrumentos o que não diferencia, quanto aos meios técnicos utilizados, da pintura figurativa e, “assim, continua a referir-se a ela”.(GULLAR, *Apud*: COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p.241). Segundo o crítico, apesar da reivindicação dos pintores tachistas de não mais pintarem “objetos”, são mantidos os mesmos processos criativos, materiais e instrumentos, não havendo rompimento com as propostas da pintura figurativa.

Gullar demonstra, ainda, que no momento em que os tachistas europeus e brasileiros não buscaram em outras matérias sua forma de expressão, não romperam inteiramente com a figura, pois realizavam “uma arte figurativa que afirmavam não ser figura, por continuar a se referir a ela”. (GULLAR, *Apud*: COCCHIARALE, GEIGER, 1987, p.241).

É neste cenário da introdução da *arte abstrata* no Brasil que se insere a obra de Malagoli. *Abstração com Ponto Vermelho*, produzida em óleo sobre tela com a sobreposição de várias tonalidades e com presença de empastes. Distingue-se nesta uma policromia com tons: verde, azul, marrom, preto, amarelo, ocre e vermelho. As variações tonais presentes nessa tela produzem um movimento espiralado e para a constituição do qual o vermelho é fundamental.

Como pensar uma sociedade que fica ruborizada com o trabalho de Portinari na *Exposição Moderna de 1944* e agora tem contato com uma obra abstrata como a de Ado Malagoli? Pensando-se em uma metáfora explicativa para tal obra, poder-se-ia fazer referência à música, mais especificamente, ao jazz. Uma possibilidade

comparativa pautava-se na experimentação, a fim de entender o processo constitutivo de variações formais.

O uso de inúmeras cores produz uma coerência interna à obra, talvez correspondendo à definição de “necessidade interna” de Kandinsky. Nesse sentido, o tom ocre na obra de Malagoli equivaleria ao tema das composições jazzísticas. O tema norteia a atuação dos outros músicos que oferecem a base harmônica para o processo de experimentação. No entanto, como conceber o vermelho que se destaca de todas as outras tonalidades? O vermelho representaria a quebra da rotina, caracterizada pelo tema jazzístico. Caberia, pois, uma comparação com experimentações limites de Thelonius Monk, Miles Davies, Louis Armstrong, John Coltrane, para apenas citar alguns. Assim como é característico nas artes plásticas, o jazz também coleciona momentos memoráveis como o ocorrido com Louis Armstrong. O jazzista foi gravar uma composição em um estúdio, mas a letra cai no chão. Como a gravação não podia ser interrompida, Armstrong abandona a letra, passando a vocalizar e acompanhar os instrumentos produzindo a hoje tão conhecida Heebie Jeebies.

A pintura, para Malagoli, dependeria dos aspectos expressivos da forma, cor, composição e matéria, elementos tradicionais em todas as épocas da pintura. Além disso, arte não estaria diferenciada da vida

Eu vejo em todas as artes uma intensificação de vida. Graças à arte, não conto quanto falta para o meu ênfase. Se ele vier, vai me pegar no cavalete. Numa outra atividade qualquer, as pessoas envelhecem, se aposentam, ficam contando os dias que faltam para sua morte sentadas numa praça pública. Se elas tivessem enriquecido o espírito, não precisariam ficar procurando uma maneira de se distrair. O lazer do artista é a sua obra.

Enquanto estou trabalhando me sinto muito envolvido com a tela. Mas depois de terminada, me desligo quase que completamente. No meu modo de ver, arte é um todo, como um grande edifício composto de várias salas, por onde a gente circula. Um quadro é apenas uma ante-sala de outro quadro. A trajetória de um indivíduo deve ser vista como uma integridade. Há sempre uma obra em andamento a reclamar minha atenção”. (MALAGOLI, 1985).

Pode-se dizer que *Abstração com Ponto Vermelho* dialoga com um conjunto de obras expostas nas *Bienais de São Paulo*. Nota-se o embate entre figuração e abstração que já havia sido fomentado em mostras como “Do figurativismo ao abstracionismo”, em 1949, na inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo. É efetivamente a partir das Bienais que a arte abstrata parece ter-se consolidado no Brasil, a exemplo das obras de Ivan Serpa, *Formas* (**Figura 38**), e Willi Baumeister, *Gesto Cósmico* (**Figura 39**), expostas na primeira produção do evento.

Embora as obras supracitadas sejam representativas para o desenvolvimento da arte abstrata no Brasil, talvez, aquela que mais tenha influenciado Ado Malagoli tenha sido a de Yolanda Mohalyi, *Composição I* (**Figura 40**). Vale lembrar que Malagoli, antes da premiação do *SMBA*, concorre na *I Bienal de São Paulo*, mas não é premiado.

Após a premiação de Ado Malagoli, a questão conceitual que se instala é sobre os limites entre arte figurativa ou abstrata. Seria então possível desconstruir os limites entre abstração e figuração? A resposta pode ser encontrada no *XVI SMBA* com a premiação da artista Diva Rolla.

3.3 - XVI Salão Municipal de Belas Artes

As reduzidas referências sobre o *XVI SMBA* acontecem-se em decorrência à grande rejeição por parte da crítica e do público. Desse salão participam 65 artistas brasileiros. Concorrem 420 obras, sendo selecionados pelo júri apenas 136 trabalhos, entre desenho, pintura, gravura e escultura. O evento é dominado pelos “informais”, mas o primeiro prêmio é concedido a “uma artista que vem procurando uma pesquisa mais formal e geométrica, a pintora Diva Rolla”. O júri é composto pelos seguintes membros: José Joaquim Carneiro de Mendonça, Pierre Santos, Jacques do Prado Brandão, Frederico Moraes e Marília Giannetti.

3.3.1 – Diva Rolla

A pintora Diva Rolla nasce no Rio de Janeiro em 1933. Estuda com Édson Mota, com José Gamarra e Lazzaroni. A premiação obtida na exposição é uma verdadeira surpresa, principalmente, em virtude de a crítica ignorá-la ou referir-se a ela como jovem senhora, casada com um “conhecido homem de negócios Joaquim Rolla”. É classificada como pintora abstrata, mas “com ligeiros toques figurativos”, tendência comum na Europa.

A dificuldade e a surpresa podem ser explicadas pela trajetória artística de Rolla. Esta jovem senhora, como informa as matérias publicadas nos jornais da época, não vivia para a pintura. Em correspondência direta, a artista, via Internet/MSN, que ela mesma considerou um meio mais informal, colheu-se o depoimento de que sua iniciação na pintura se deveu ao interesse pessoal, mas não possuía o objetivo de viver da sua arte. Decidiu enviar seu trabalho para o *SMBA*, apesar de receber a recomendação do seu professor José Gamarra de que não o fizesse.

A pintura *Reflexo IV*, (**Figura 41**), passa a ser considerada uma resposta ao debate entre arte figurativa e abstrata. Ao escolher uma obra chamada “Reflexo”, acaba-se por colocar os limites até no que se refere à escolha temática. Por que o interesse por captar o reflexo e não o objeto responsável em produzir o efeito? O convívio com obras de arte é capaz de ensinar que qualquer juízo é provisório, por isso é necessário buscar na obra as respostas formuladas e não tentar entender uma possível intenção do artista como resposta. Nesse sentido, cabe trazer a investigação à luz do contato com a artista. Foi-lhe perguntado se ela possuía algum conhecimento do debate entre figurativos e abstratos. Rolla não conhecia o debate, muito menos artistas que atuavam na época e que confrontavam tais pressupostos artísticos. Apesar disso, ela afirmou que visitava o *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro, além de assinalar uma situação que parece ter sido fundamental, a influência Zen nas freqüentes visitas ao Mosteiro de São Bento. Assim, a idéia de representar vitrais surgiu da conversa com um grande amigo no mosteiro. Rolla abandona as representações tradicionais de natureza morta e passa a buscar nos vitrais a forma de expressão. Com esta produção, é convidada para expor no MAM do Rio:

Bem, nesse meio tempo me veio um convite do MAM do Rio para participar da exposição Formiplac (...) eu aceitei e entrei com quadros tipo abstratos porque era um material novo pra mim. (...) eu não sabia pintar com ele (...) e depois o MAM do Rio me mandou um telegrama pedindo o preço da minha obra que havia um comprador. (ROLLA, 2006).

Para conseguir os efeitos estéticos, Rolla passa a misturar areia nas tintas e colar folhas secas de árvores, pois “hoje em dia você compra essas tintas na textura que você quiser, mas naquela época você tinha que descobrir”, (ROLLA, 2006). O importante é destacar que a produção não implica necessariamente um caminho consciente. Logo, as visitas ao *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* e a influência do “imaginário” budista podem ter contribuído para a produção da obra contemporânea às discussões elaboradas no período. Um outro aspecto importante é uma necessidade de experimentar novas texturas que correspondem às propostas experimentais encontradas no *tachismo*.

3.4 - XVII Salão Municipal de Belas Artes

As críticas ao nível do XVI *Salão Municipal de Belas Artes* estendem-se para o salão seguinte que é considerado o mais fraco desde que o evento se tornou nacional. A decadência devia-se aos baixos valores nas premiações e à pouca divulgação fora do Estado. Nas palavras de Moraes:

A nosso ver, dois fatores tem decisiva importância na elevação do gabarito de qualquer salão: os prêmios e o júri, e, naturalmente, divulgação ampla em todo o país. Os prêmios neste ano foram melhores - CR\$ 830 mil - mas a divulgação, fora de Minas, sobretudo, dos prêmios de aquisição das classes produtoras foi pequena. (MORAIS, *Escolhidos ontem vencedores do XVII Salão de Belas Artes, Estado de Minas*, 2/12/1962).

O primeiro prêmio de pintura é concedido novamente ao pintor Antonio Maia que recebe o valor de 100 mil cruzeiros. Os prêmios extras de 100 mil cruzeiros do Clube dos Diretores Lojistas de Belo Horizonte e da Associação Comercial são divididos entre Chanina, Wilde Lacerda, Antonio Maia e Regina Silveira.

O júri é composto por Jacques do Prado Brandão, Pierre Santos, Inimá de Paula e José Joaquim Carneiro de Mendonça. Os críticos Nelson Coelho, de São

Paulo e José Roberto Teixeira Leite, do Rio, não comparecem. Haroldo Matos, indicado pelos artistas, residia em Brasília e também não participou. O júri corta 70% dos trabalhos inscritos, aceitando apenas 132 dos 402.

A partir do XVII *SMBA*, Frederico passa a revelar seu programa crítico. Ao chamar os críticos de Belo Horizonte de desatualizados, atribuiria o sucesso dos salões à participação de profissionais que residiam no Rio de Janeiro e em São Paulo.

No que se refere à premiação de pintura, o crítico afirma que foi bem discutível devido à presença de obras originais como as de Marília Gianetti, Jenner Augusto, Chanina e Wellington Virgulino.

Constantes deste evento, serão analisadas as obras de Chanina, Antonio Maia, Regina Silveira e Wilde Damaso Lacerda.

3.4.1 - Chanina Luwiz Szejnbejn

Chanina Luwiz Szejnbejn nasce em Zofjwce, na Polónia, em 1927. Muda-se para o Brasil ainda criança, em 1936. Fixa-se em Belo Horizonte e forma-se em Medicina pela UFMG, tendo estudado pintura e escultura com Guignard e Franz Weismann na *Escola de Belas Artes*.

A primeira individual de Chanina acontece na União Israelita em Belo Horizonte no dia 11 de março de 1961. Moraes considera a obra de Chanina um mistério. “De onde vem toda esta angústia, esta solidão, toda esta poesia, se pintar e desenhar para Chanina é pura necessidade fisiológica de exteriorização?” (MORAIS, *apud*: SAMPAIO, 2003, p.41). Moraes é o primeiro a escrever sobre o artista e constrói as referências que acompanhariam a interpretação de sua obra por toda sua trajetória. Chagall seria, segundo o crítico, a referência que Chanina buscava para sua pintura”. (MORAIS, *apud*: SAMPAIO, 2003, p.41).

A obra de Chanina estaria dividida em temas como rostos de mulheres, pássaros e bichos.

Por que a presença sempre dessas mulheres de rosto melancólico, olhar mágico, lábios sensuais, mulheres-noite, mulheres adultas,

apaixonadas, as mais fascinantes de toda a pintura brasileira? (SAMPAIO, 2003, p.41).

A obra *Três Mulheres*, (**Figura 42**), é composta por três mulheres no primeiro plano, destacadas por cores diferentes. A mulher do centro é mais clara e está mais à frente das outras duas: uma morena, à esquerda, e uma negra, à direita. As três estão vestindo saias com os seios a mostra, sendo que as figuras, situadas na extremidade da cena, usam vestidos vermelhos com detalhes arredondados, próximos às formas existentes na pena do pavão. Nota-se ainda que a mulher ao centro, além de “branca” diferencia-se por estar vestida com uma saia escura. As três mulheres seguram flores que nas mãos parecem ter sido retiradas do jardim situado no segundo plano da cena.

Os temas de Chanina repetem-se ao longo de toda sua carreira artística. As mulheres, quando apresentadas, possuem poucas variações e o desenho do rosto, praticamente, repete-se em toda a obra. É possível notar algumas aproximações de seu trabalho com o de Di Cavalcanti (década de 1920) na obra *Samba*, (**Figura 43**). As convergências entre *Três Mulheres* e *Samba* parecem estar no interesse de representar mulheres nuas, em uma situação de descontração em relação à paisagem e ao ambiente. No caso de Di Cavalcanti, as mulheres aparecem, em uma festa, rodeadas por outras pessoas, mas sem nenhum constrangimento, talvez, justificado, pela permissividade do ambiente.

A obra *Três Mulheres* pode remeter também às representações de Paul Gauguin como em *Deux femmes tahitienne* (**Figura 44**). Gauguin, assim como Chanina, parece buscar uma retratação próxima ao olhar etnográfico. Enquanto o pintor francês busca no Taiti seus modelos, Chanina parece investir no mito da nacionalidade brasileira para desenvolver seu tema. Como se sabe, a construção mítica da fusão de “raças heterogêneas” foi formulada por Von Martius, em 1843, no concurso promovido pelo *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* com o título: “Como se deve escrever a História do Brasil”. Chanina escolhe a representação das “três cores” que simbolizariam, para o século XIX, as “três raças” que formariam o povo brasileiro.

As diferenças mais aparentes, entre as obras de Gauguin e Chanina, são a utilização de cores e a construção do movimento. As figuras supracitadas em *As Três Mulheres* parecem estáticas, ao serem comparadas tanto com as de Gauguin e com as de Di Cavalcanti.

Antonio Maia e Regina Silveira, talvez, sejam os exemplos mais característicos de artistas que participaram dos salões com um tipo de obra, mas buscam outros caminhos nas suas trajetórias particulares. Maia, como artista reconhecido, parece pesquisar novas possibilidades de experimentação que destoam das obras produzidas ao longo do seu percurso artístico.

O estudo dos salões acaba oferecendo efetivas contribuições para os estudiosos da história da arte, pois um importante número de artistas, no início de sua produção, enviava trabalhos para os salões e esse começo era renegado por ser considerado constitutivo do processo de aprendizagem.

O estudo dos salões também possibilita entender qual o papel da crítica para a definição e legitimação de obras e artistas. O aval de um crítico como Mário Pedrosa é suficiente para modificar todo o desenvolvimento do circuito artístico. Notam-se alterações tanto na produção dos artistas, que visitavam os salões para buscar novos caminhos, quanto na crítica de arte que passou a obrigar-se a conhecer as produções artísticas contemporâneas, a fim de cumprir a função de realizar a mediação entre obra e público, pelas críticas publicadas nos jornais, junto ao público que visitava as exposições dos salões de arte e, ainda, para os museus que passaram a reunir seus acervos com os prêmios de aquisição. Neste último caso, o processo de legitimação institucional acaba por configurar a cultura visual de uma determinada sociedade.

Não se deve, entretanto, perceber essa rede como totalizante, pois existem formas de recepção diferenciadas que acabam por produzir fissuras no discurso hegemônico. As vanguardas históricas funcionariam como um exemplo bem sucedido de crítica à institucionalização da arte.

Um aspecto importante que pode ser notado nas premiações dos XVI e XVII *Salões Municipais de Belas Artes* é a participação de artistas desconhecidos, como a pintora Diva Rolla, ou artistas que estavam no início de carreira e passariam a

produzir obras diferentes das premiadas nos salões da prefeitura. A importância dos salões é permitir um conjunto de artistas buscar o reconhecimento nas premiações concedidas. Todavia, ao considerar-se o valor das premiações, percebe-se que o interesse estava no reconhecimento e visibilidade que as mostras forneciam e não nas cifras.

3.4.2 – Antonio Maia

Antonio Maia nasce em Carmópolis, Sergipe em 1928. É pintor, desenhista e gravador. No Rio de Janeiro, em 1955, realiza as primeiras experiências com o abstracionismo informal e pesquisas de texturas entre 1955 e 1963. Realiza sua primeira exposição individual em Cataguases, MG, em 1960.

Antonio Maia fica conhecido pela produção dos *Ex-votos*, mas a obra que é premiada no SMBA é uma da fase de texturas, *Gênesis XIV (Figura 45)*. Realizada com a experimentação desse recurso, pode-se estabelecer uma comparação com o movimento denominado “Arte Bruta”, do qual um dos fundadores é o artista Jean Dubuffet. As analogias são feitas, sobretudo, com a fase “Texturologias”, da década de 1950. Nesse contexto, o Italiano Alberto Burri, *Saco B. (Figura 46)*, premiado na terceira *Bienal de São Paulo*, oferece mais possibilidades comparativas. Alberto Burri nasceu em 1915 na Itália, tendo realizado, na década de 1950, inúmeras experimentações com materiais distintos como soldas, costuras, madeiras, papéis queimados.

As relações entre Burri e Maia encerram-se na utilização de texturas, pois o artista brasileiro, apesar de buscar, nas grandes concentrações de tinta, a forma de produzir sua obra, não utiliza em *Gênesis XIV* a incorporação de materiais diversos como faz Burri.

A obra de Antonio Maia caracteriza-se pela utilização de texturas com tons ocre e verde. Na parte esquerda da tela em estudo, é possível notar a presença de quatro traços que sugerem arranhões em relevo. Na parte central do quadro, percebe-se um conjunto de buracos e bolhas que parece ter sido provocado pela aplicação de grande quantidade de tinta. À direita, encontra-se uma conformação

retangular contendo em seu interior textura ocre de onde partem quatro linhas em auto-relevo. O pintor parece ter preenchido toda a superfície de cor ocre e, posteriormente, aplicado o verde. É possível que um dos objetivos da obra seja lidar com a materialidade e experimentação de texturas e cores.

3.4.3 – Regina Silveira

Regina Scalzilli Silveira nasce em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1939. Pintora, desenhista e gravadora, inicia sua formação artística na Escola de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul. Aperfeiçoa-se em pintura, xilografia e litografia com Iberê Camargo, Francisco Stockinger e Marcelo Grassmann, em Porto Alegre, entre 1961 e 1962. Participa de diversos salões nacionais. A obra *Pátio* (**Figura 47**) aproxima-se da estética *expressionista*. A obra representa um pátio em que se observam três pessoas no primeiro plano, sentadas em um banco. Uma delas olha em direção ao pátio, enquanto a segunda se fixa no observador e a terceira parece olhar disfarçadamente para um lugar de difícil definição. O pátio é formado por pedras com cores claras próximas ao marrom o que dificulta a observação da cena pela falta de contraste das cores. Duas outras pessoas estão no pátio: uma deitada e a segunda, com saia rosa, está sentada com as pernas abertas. No fundo da tela, configuram-se quatro arcos que parecem corresponder a pequenas celas, todas contendo pessoas. As personagens de Silveira são representadas com traços mínimos, muitas vezes não sendo possível distinguir os braços, as pernas e os traços do rosto. A sensação que se tem é de que as pessoas estão enclausuradas, embora exista um espaço de circulação que é o pátio representado na cena.

Quais seriam as possíveis referências da obra de Silveira? A relação com a *arte expressionista* é possível, mas a obra *Pátio* parece não conseguir a mesma capacidade expressiva existente em pintores como os pertencentes ao *Die Brücke*. A cena possui mais afinidades com um período anterior à construção da perspectiva como modo de representação. O mural *Moisés Tirando Água da Pedra* (245-56 d.C.) e *Mural, Sinagoga de Dura-Europos, Síria* (**Figura 48**) pode oferecer indicações razoáveis para se estabelecer paralelos. Apesar de a obra ter sido premiada no *SMBA*, não se parece relacionar ao debate até então realizado nas

Bienais de São Paulo assim como nos Salões. Há que se questionar por que a obra é premiada tendo em vista que foi praticamente ignorada pela crítica nos jornais de Belo Horizonte.

3.4.4 - Wilde Damaso Lacerda

Wilde Damaso Lacerda nasce em Belo Horizonte, Minas Gerais. É escultor, pintor e desenhista. Realiza sua formação artística com Guignard (pintura) e Franz Weissmann (escultura), na *Escola de Belas Artes de Belo Horizonte* na qual veio mais tarde a lecionar escultura. Lacerda, talvez, seja o representante da arte mineira que se notabiliza graças aos *SMBA*. Elege ainda os temas tradicionais de Ouro Preto, mas não com a capacidade de representação de seu professor Alberto da Veiga Guignard.

Sua obra *Ouro Preto (Figura 49)* corresponde ao que ficou conhecido como a “pintura tradicional mineira”: Lacerda representa a Rua Direita da cidade de Ouro Preto. Aqui, a escolha parece ter correspondido à necessidade de uma premiação para um artista de Minas Gerais.

Neste sentido, encerra-se o *terceiro capítulo*, sendo objetivo do *quarto capítulo* analisar a emergência e consolidação da *arte de vanguarda* na cidade de Belo Horizonte no período de 1963 a 1969, assim como a análise de exposições como *Objeto e participação; Vanguarda Brasileira e Do corpo à terra*.

4. A ARTE NACIONAL NO SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES E A EMERGÊNCIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

No capítulo anterior, analisam-se as exposições *modernas* ocorridas na capital mineira no período de 1920-1944: *Exposição Moderna de Zina Aita* em 1920, *Salão Bar Brasil* em 1936 e *Exposição Moderna de 1944*. Objetiva-se, no presente capítulo, investigar como os embates regionais entre *arte moderna* e *acadêmica* assumem nova fisionomia no *Salão Municipal de Belas Artes (SMBA)* ao adotarem uma configuração nacional, em parte, devido à participação de críticos como José Geraldo Vieira²⁵, Mário Pedrosa, Clarival Valladares²⁶, João Quaglia²⁷ e Rui Flores²⁸. Os novos jurados são importantes porque instauram novos critérios de julgamento para as obras que concorrem no *SMBA*. Dessa forma, a importância de Pedrosa é de conferir a legitimidade necessária para a renovação dos critérios do salão. A arte mineira, até 1963, vive isolada das discussões ocorridas no cenário artístico do Rio e São Paulo assim como do internacional e, como se sabe, o modelo artístico para a capital mineira deriva das produções de Aníbal Matos e Alberto da

²⁵ José Geraldo Vieira foi crítico de arte do jornal Folha de São Paulo e curador da Galeria das Folhas. Participou como jurado de várias Bienais e Salões, destacando-se no II Salão de Arte Contemporânea de Campinas no ano de 1966.

²⁶ Clarival do Prado Valladares foi professor de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Considerado um dos nomes de maior respeitabilidade na historiografia e crítica de arte no Brasil, publicou, entre outras obras, *Nordeste Histórico e Monumental, Aspectos da Arte Religiosa no Brasil, Rio Barroco — Rio Neoclássico e The Impact of African Culture on Brazil*.

²⁷ João Garboggini Quaglia é pintor, desenhista, gravador, ilustrador e professor. Inicia sua formação artística em Salvador, Bahia, estudando litografia com Mário Cravo, por volta de 1945. Em 1947, transfere-se para o Rio de Janeiro onde cursa a Escola Nacional de Belas Artes dois anos depois, tendo como mestres Carlos Del Nero e Jordão de Oliveira. Em 1950, estuda pintura na Associação Brasileira de Desenho, sendo aluno de Ado Malagoli e Barbosa Leite. Nessa época, faz aperfeiçoamento em litografia com Darel Valença Lins. Em 1956, realiza os murais para a Base Aérea de Salvador e para a Embaixada Brasileira, em Madri, Espanha. No ano de 1958, recebe o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna e viaja para Madri, onde estuda pintura no Taller Boj. Na década de 60, ilustra o álbum de litografias *Corrida de Touros*, com textos de João Cabral de Melo Neto (1920 - 1999). Além dessas atividades, atua como professor de pintura e gravura na Associação Brasileira de Desenho no período de 1952 a 1964, na Universidade de Santa Maria, na Escola de Belas Artes de Minas Gerais e no Festival de Ouro Preto. CF: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_ver_bete=3081&cd_item=1&cd_idioma=28555 Acessado em 10 de janeiro de 2008.

²⁸ O pintor Rui Flores nasce em Salvador em 1928 e transfere-se para o Rio de Janeiro em 1947. Estuda na Escola Nacional de Belas Artes e ingressa, em 1950, na Associação Brasileira de Desenho. Foi aluno de pintura de Ado Malagoli. Os estudos de gravura que iniciara na Bahia com Mario Cravo, são aperfeiçoados no Rio de Janeiro com Darel Valença Lins. Em 1958, conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna.

Veiga Guignard. O primeiro pela produção de paisagens tradicionais e o segundo pelos ensinamentos de *arte moderna* em Belo Horizonte.

4.1 - XVIII Salão Municipal de Belas Artes – 1963

No XVIII *SMBA*, participam do júri: José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa, Clarival Valladares, João Quaglia e Rui Flores. A primeira medida polêmica do júri é o corte de 85% dos trabalhos. Segundo a crítica mineira, existiu um descompasso nos critérios, pois os membros do júri estavam “acostumados a participar de comissões de gabarito internacional” e, por isso, o júri “agiu com extrema severidade na seleção das telas” (*Estado de Minas*, 4/12/1963). As primeiras matérias publicadas nos jornais mineiros possuem um tom ameno, mesmo reconhecendo o rigor do júri.

Não nos caberia censurá-los por isto, pois não somos professores do “métier” e muito menos dotados de conhecimentos para aplaudi-los ou condená-los. (FRADE. *Estado de Minas*, 4/12/1963).

Os artistas mineiros acreditavam que os críticos do *SMBA* produziram critérios inadequados de julgamento, adotando o rigor existente nas *Bienais de São Paulo*. O objetivo do *SMBA*, ainda segundo os artistas mineiros, era o de impulsionar a arte produzida no Estado. Não existia, então, o interesse em buscar correlações entre a arte mineira e a produzida no eixo Rio – São Paulo. A arte desenvolvida no eixo era considerada demasiadamente avançada em comparação a um sistema artístico ainda incipiente como o mineiro. Para os artistas da capital mineira, o salão era caracterizado por premiações modestas e, por isso, não teria atraído pintores significativos.

A crítica local exige a adoção de critérios que correspondam ao nível do salão mineiro. Para isso, segundo Frade, é necessário reduzir o rigor no julgamento das obras como informa o texto abaixo

Julgamos que o critério que deveria ser adotado fosse aquele de apreciar os trabalhos na dimensão e na proporção do salão. Para fundamentar o meu ponto de vista, lembraria que, pela primeira vez, pintores de categoria nacional e internacional neste se inscreveram, assim mesmo, sem expressar o que

temos de melhor, tanto no abstracionismo como no figurativo (FRADE, *Estado de Minas*, 4/12/1963).

Como construir critérios que valorizem a “dimensão e proporção do salão” como pede Frade? Parece que os críticos locais estavam acostumados com obras rotineiras e não conseguiam explicar as novas produções que passaram a concorrer no *SMBA*. Para Wilson Frade, colunista do *Jornal Estado de Minas*, o artista que recebe o primeiro prêmio de pintura, Flávio Shiró, é reconhecido internacionalmente, tendo exposto na Europa com sucesso. Inimá de Paula, o segundo premiado, conquista posição idêntica na arte figurativa.

Como é possível notar, a crítica de arte local estava despreparada para julgar as novas produções artísticas e passa a atacar os critérios de julgamento dos membros do júri. Mas quais critérios são questionados pela crítica local? No início, tal fato não é discutido porque os colunistas não sabem como se posicionar. Para Wilson Frade, existia uma preferência pela produção realizada fora de Belo Horizonte:

Os artistas de Minas estão mais do que descontentes com a decisão do júri que julgou os trabalhos do XVIII Salão Municipal de Belas Artes. A maioria dos trabalhos foi cortada, e há muitas fofocas na praça. Os premiados são principalmente de fora. (FRADE, *Estado de Minas*, 4/12/1963).

Wilson Frade é colunista social e não se propõe a realizar análises artísticas, mas busca eventos polêmicos capazes de suscitar o interesse dos leitores mineiros. Normalmente, as questões artísticas são usadas como pretexto para provocações pessoais. Percebe-se que, rapidamente, as críticas sobre a premiação do *SMBA* assumem um viés mais virulento. Os artistas mineiros, segundo Ivan Ângelo, estão “revoltados, e não sabem nem imaginar qual o critério adotado pelo júri”. (ÂNGELO, *Correio de Minas*, 4/12/1963). Se, no início, as críticas apenas apresentam a indignação dos artistas, passam depois a discutir a relevância dos critérios que são adotados para a seleção das obras. Os artistas estranham, por exemplo, a exclusão de um quadro de Inimá de Paula, mas a premiação de outro trabalho do artista, ou a escolha de um desenho de Chanina, mesmo que, segundo a

crítica local, o forte deste artista fosse a pintura. A crítica local também não entendia por que o júri

quisesse cortar todos os trabalhos de Maria Helena Andrés e só aceitasse um quadro por insistência de João Quaglia, quando a pintora é premiada em vários salões nacionais e tem isenção de júri na Bienal. (ÂNGELO, *Correio de Minas*, 4/12/1963).

Mas como o colunista Ivan Ângelo obtém tal informação? Como é possível saber que João Quaglia havia insistido para que um quadro de Maria Helena Andrés fosse aceito? A discussão artística é rapidamente transferida para polêmicas jornalísticas e recorrentemente informações internas à seleção produzem conflitos entre artistas, jurados e críticos.

Não é de se estranhar que os comentários em defesa dos artistas mineiros partam da tradição, ou seja, como Chanina sempre teve sua pintura aceita na capital mineira, não faria sentido, segundo a crítica local, que fosse premiado pelo desenho. Além disso, o fato de o júri ter recusado o trabalho de Andrés é interpretado como a negação de uma artista que tinha sua qualidade atestada pela crítica mineira. Neste sentido, Ivan Ângelo não consegue entender como José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa e Clarival Valladares, acostumados a julgar obras na *Bienal de São Paulo*, não premiam a artista mineira que era reconhecida por tal certame artístico.

Os artistas mineiros que participam do *SMBA* e não são premiados fazem um protesto contra os critérios do júri e, estranhamente, sugerem “medidas para melhorar o seu nível” (ARTISTAS PROTESTAM CONTRA CRITÉRIO DO SALÃO MUNICIPAL, *Diário de Minas*, 6/12/1963). Sem dúvida, é um importante momento para os artistas e os críticos locais repensarem o estatuto dos salões, mas, pelo que parece, não é o estatuto, mas a exclusão dos artistas mineiros que produz o descontentamento. Como o estatuto do *SMBA* não proíbe a participação de artistas residentes fora de Minas Gerais, os artistas tentam anular o salão, alegando que o júri não possui competência para julgamento das obras. A incompetência do júri, segundo os artistas e críticos locais, teria sido confundir uma monotipia com uma gravura.

A principal dúvida dos artistas mineiros é o fato de a Comissão - que foi composta de cinco pessoas - ter atribuído o prêmio de melhor gravura para um trabalho de monotipia, que, segundo a pintora Maria Helena Andrés, é uma forma de desenho. Os gravadores que mandaram seus trabalhos ficaram aborrecidos com a Comissão, porque consideram sua decisão como uma maneira de não reconhecimento do esforço que fazem. (ARTISTAS PROTESTAM CONTRA CRITÉRIO DO SALÃO MUNICIPAL, *Diário de Minas*, 6/12/1963).

Para entender tais acontecimentos, entrevistei a artista Marília Helena Andrés que afirmou não realizar gravura e muito menos monotipia na década de 1960. Parece que tais informações são construídas, objetivando desqualificar a legitimidade do júri.

A decisão do júri e os protestos dos artistas acabam motivando um conjunto de matérias no Rio de Janeiro. É nesse momento que Clarival Valladares afirma que os critérios adotados pelo júri são: condenação do imitativo, coerência entre tema e técnica, e sentimento de contemporaneidade. Considerando o tipo de produção conservadora que concorrem nos salões, sem dúvida, os critérios formulados pelo júri não privilegiam os artistas mineiros.

Na mesma ocasião Harry Laus, crítico de arte do *Jornal do Brasil*, apóia a decisão do júri. Laus escreve, na época, que os critérios adotados pelo júri são “justos e lógicos” e que valorizam o julgamento. Laus afirma que de posse desses critérios

processou-se a impiedosa seleção. De 221 telas apresentadas, apenas 24 foram aceitas, representando o trabalho de 15 artistas. As 18 esculturas apresentadas ficaram reduzidas a 9, dos seguintes artistas: Amílcar de Castro, Franciso Stockinger, Carlos Gustavo Tenius (que elabora o romantismo da carcaça, segundo Clarival) e Clélia Cotrim. Em matéria de desenho, a seleção só aprovou 20 dos 80 apresentados e em gravura – constituindo a melhor representação - o corte foi de 50%, sendo aprovados apenas 60 (LAUS, Rigor no Salão Mineiro. *Jornal do Brasil*, 6/12/1963).

A citação acima parece sintetizar os embates iniciados no XVIII *SMBA*. Laus afirma que “entre a internacionalidade de Tanaka e a mineirice de Inimá, quem mais lucrou com a turbulência do júri foi Antonio Maia, que, certamente, passará a ser cotado para as boas exposições de 1964” (LAUS, Rigor no Salão Mineiro,

Jornal do Brasil, 6/12/1963). Com tal citação Laus demonstra como, muitas vezes, a importância do salão não está no valor monetário concedido, mas na visibilidade proporcionada pela premiação. Talvez seja a primeira vez que o *SMBA* ganha relevância fora de Minas Gerais. Tal fato pode ter acontecido não apenas pelo elevado corte aos artistas mineiros, mas pela participação de críticos e artistas reconhecidos nacionalmente.

Laus termina seu texto parabenizando os membros do júri pelos critérios acertados e também aos artistas “que não devem deixar de citar em seus currículos que foram distinguidos no XVIII Salão Mineiro realizado em 1963” (LAUS, Rigor no Salão Mineiro, *Jornal do Brasil*, 6/12/1963).

Olívio Tavares de Araújo começa a adquirir visibilidade após publicar um conjunto de matérias discutindo os critérios do *SMBA* de 1963. É importante mencionar que o jovem crítico iniciava sua incursão pela crítica de arte. No mesmo ano, publica *Realidade e Mimesis* pela Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Nota-se que Araújo é um crítico inexperiente e, por vezes, parece atordoado com as modificações artísticas que estavam ocorrendo nos *SMBAs*. No que se refere ao debate ocorrido em 1963, Araújo discorda do elevado corte dos artistas e da não concessão dos “segundo e terceiro prêmios em desenho e escultura” além de incluir “apenas um nome mineiro na lista final de premiados” (ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, 11/12/1963).

Na época, o desempenho questionável dos artistas mineiros no *SMBA* foi justificado por Araújo pela falta de investimento, pelo isolamento das produções do Rio e São Paulo, pela ausência de grandes exposições e pela inexistência de uma crítica de arte madura e legítima. Mário Pedrosa não concorda com Araújo e diz que o importante é construir uma

exposição séria, de alto nível, em que só se premie atendendo a um critério de valor, independente de circunstâncias acidentais, como o ser daqui ou dali, pequeno ou grande, bem ou mal pago”. (PEDROSA. *Apud*: ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, 11/12/1963).

Para os artistas mineiros, o júri não reconhece o esforço artístico. Mas é necessário perguntar como premiar esforço ou intenção artística? A exigência de Pedrosa é que mesmo um *SMBA* deveria colaborar com o aprimoramento das artes plásticas no país. Olívio Tavares discorda da argumentação de Pedrosa e não acha justo que tantos artistas mineiros sejam cortados do salão. Araújo argumenta que o salão é feito para o público mineiro e deveria aproximar-se das produções artísticas desenvolvidas na capital, sobretudo porque era custeado com verbas locais. Araújo afirma, ainda, que não quer apoiar critérios bairristas de julgamento, apenas gostaria de entender o elevado corte realizado pelo júri. (ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, 11/12/1963). Como é possível observar, o texto de Araújo apresenta argumentos confusos e inseguros. Se o crítico não quer “apoiar critérios bairristas de julgamento” quais as razões de contrariar a decisão do júri?

O júri, segundo Araújo, não teria compromisso com o público mineiro, pois o salão estaria contribuindo realmente para a “elevação” do cenário artístico apenas mostrando bons trabalhos? Parece que, para Araújo, a seleção de bons trabalhos traria como consequência a exclusão das obras dos mineiros, não permitindo um diálogo entre cariocas, paulistas e os artistas locais. Segundo Araújo,

essa quebra de diálogo, verdade seja dita, é prejudicial não só ao público, mas também e principalmente ao artista que, entre outras coisas, precisa ser visto” (ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, 11/12/1963).

Araújo discorda também da opção do júri em apenas premiar trabalhos, levando-se em conta o nível absoluto dos mesmos. Para Araújo,

Não seria mais justo considerar o conjunto, e, dentro da relatividade do conjunto, separar o bom e o melhor, estabelecendo, porém, um nível mínimo baseado na realidade presente? Em outros termos, um grande número de trabalhos fracos, por exemplo, não deveria fatalmente baixar o teor de exigências ao invés de ser simplesmente suprimido? (ARAÚJO, Ainda os premiados do Salão, *Estado de Minas*, 11/12/1963).

Araújo constrói um texto com diplomacia, buscando negar os critérios artísticos, mas evitando possíveis constrangimentos que poderiam ser gerados pelo seu posicionamento.

Os artistas mineiros que se sentiram injustiçados resolvem realizar uma exposição denominada “Salão dos Recusados”²⁹ composto por quadros que foram vetados pelos críticos do XVIII *SMBA*.

Neste sentido, a premiação de Shiró faz com que se desperte a ira da crítica local. Araújo não questiona a relevância do *Triptico* de Shiró, mas, como é previsível, tenta justificar seu apoio à “natureza morta” de Inimá

O prêmio de pintura, de Flávio Shiró, é um dos mais discutíveis. Se o “Triptico” é, dentro de sua categoria, um bom trabalho, o outro quadro é bem mais fraco; e não se pode esquecer de que, num caso como este, as premiações se fazem pelo conjunto, não por amostragens individualizadas dele. À pintura de Shiró, seria preferível premiar a fase figurativa de Inimá, muito bem representada por seu bonito quadro de natureza morta. (ARAÚJO, Visita ao Salão: os prêmios, *Estado de Minas*, 18/12/1963).

No ano de 1963, esse não é o único evento que produz discussões sobre a cultura de vanguarda em Belo Horizonte. É também realizada a *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda* de que participam Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Augusto de Campos, Roberto Pontual, Luis Costa Lima Filho, Décio Pignatari, Fábio Lucas, Frederico Moraes, Olívio Tavares de Araújo, dentre outros. O evento é coordenado por Affonso Ávila e ocorre na Reitoria da *Universidade Federal de Minas Gerais*. Sabe-se que, concomitantemente, é organizada uma exposição de poemas-cartazes dos poetas que participaram do evento. Araújo teria sido o responsável pela idealização do evento:

Em março de 1963 eu comecei a estudar Artes Plásticas na USP. Entre março e julho, frequentei a casa do Haroldo de Campos. Eu o conhecera havia seis meses e o Haroldo era muito cordial. Em junho de 1963, eu ainda não tinha dado certo no curso nem na cidade. Resolvi então voltar para Belo Horizonte, onde fiz outro vestibular em 1964. Antes da volta para Belo Horizonte, muito provavelmente numa das minhas

²⁹ Como se sabe, o *Salon des Refusés* referiu-se aos artistas Impressionistas que impossibilitados de participarem do Salão Oficial expuseram no estúdio do fotógrafo Nadar em 1874.

conversas de despedida com o Haroldo de Campos, na sua casa da Rua Monte Alegre, eu propus: vamos fazer um evento em Belo Horizonte em torno da poesia de vanguarda? Estou indo para lá, sou amigo do reitor (o reitor é quem tinha incentivado a edição de meu livro na imprensa da Universidade), e vou vender o meu peixe para a Reitoria. Falei com o Doutor Orlando de Carvalho, e iniciamos a viabilização da Semana. O que o Affonso Romano de Sant'Anna se lembra, e complementa isso, é que, numa dessas minhas vindas para Belo Horizonte, eu me encontrei com ele na Livraria Itatiaia e o convidei para participar do evento. (Depoimento de Olívio Tavares de Araújo à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.110).

Apesar de a idealização da Semana ter sido realizada por Araújo, é Affonso Ávila o responsável por executar a proposta.

A Semana surgiu exatamente do encontro do grupo da revista *Tendência* com o grupo de São Paulo que publicava na *Revista Noigrandes* e depois na *Invenção*: os irmãos Campos, Décio Pignatari e outros. Havia um interesse muito grande pela arte concreta, e já havia ocorrido a cisão com o pessoal do Rio (Ferreira Gullar e Lygia Clark), que adotou a linha neoconcretista. O momento era crítico, todo mundo era chamado a tomar uma posição política. Daí surgiu o projeto de se fazer uma exposição de poemas visuais com a participação dos paulistas, que haviam dado seu 'salto participante', aproximando-se da orientação da revista *Tendência*. Nossa revista era de uma linha mais política, tinha um comprometimento com o debate de idéias, e os paulistas participavam mais da pesquisa formal. Mas naquele momento houve uma confluência de interesses que deu origem à *Semana de Poesia de Vanguarda*, realizada em agosto de 63 na Reitoria da UFMG. (Depoimento de Affonso Ávila à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.110).

As modificações no cenário artístico mineiro, a partir de 1963, devem-se à conjunção de inúmeros aspectos. Além do polêmico júri e da *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, o mercado artístico de Belo Horizonte começa a movimentar-se com a criação de inúmeras galerias como a Grupiara e a Guignard. A primeira é dirigida por Isar Bias Fortes, Hélio Adami de Carvalho e, posteriormente, por Palhano Júnior. Como informa Marília Helena Andrés, é nesta galeria que são lançados artistas como Jarbas Juarez, Paulo Laender, Vicente Sgreccia, Carlos Wolney, Mariza Trancoso e Marlene Trindade.

A Galeria Guignard, inaugurada em 1964 e dirigida por Sálvio de Oliveira, transforma-se em uma galeria de referência, expondo artistas consagrados como: Darcy Penteado, Aldemir Martins, Augusto Rodrigues, Vasco Prado, Manabu Mabe e jovens artistas de vanguarda como: Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio Dias, Ângelo Aquino, Maria do Carmo Secco, Dileny Campos, Teresinha Soares e Lotus Lobo.

O ano de 1963 demarca um conjunto de ações, culminando na organização do *Suplemento Literário*, que se transformaria no porta-voz da vanguarda cultural do Estado. Affonso Ávila – importante articulador da cultura artística mineira na década de 1960 – dirigiu o *Suplemento Literário* com a contribuição de Cyro Siqueira, Frederico Moraes, Wanda Pimentel e Luis Adolfo Pinheiro.

Com relação ao *SMBA*, as disputas entre o *novo* e o *tradicional* efetivam-se após a premiação de Flávio Shiró com sua obra *Tríptico* (**Figura 50**).

4.1.1 – Flávio Shiró

Shiró nasce em Sapporo, no Japão, no ano de 1928. Chegando ao Brasil em 1932, o artista japonês torna-se, posteriormente, amigo de Octávio Araújo, Marcelo Grassmann e Luiz Sacilotto. Integra, ainda, o Grupo Seibi e participa da *Mostra dos 19 Pintores*.

Morando na França em 1955, Shiró já se encontrava “em pleno trabalho com uma pintura nascida na liberdade e da explosão do gesto, menos orientalmente caligráfica na sua elegância do que ocidentalmente expressionista no seu questionamento”. (PONTUAL, 1987, p.204).

A presença do gesto na obra *Tríptico* (**Figura 50**) parece aproximar-se de um desejo anti-formal que transforma o ato de pintar em uma ação expressiva, em uma pulsão inconsciente. A geração de pintores à qual Shiró pode ser inserido convive com a idéia de catástrofe e ruína devido às duas guerras mundiais e ao impacto da bomba atômica. Talvez esse fato explique certa visão pessimista do século XX, marcado pelo tecnicismo, pela violência e pela exclusão social.

Ainda no que se refere ao *Tríptico*, as imagens parecem assumir uma noção de fluxo, de redimensionamento que pode referir-se às noções de tempo e espaço. A sequência do tríptico parece anunciar momentos distintos de um mesmo processo, talvez tratado a partir de ângulos ou dimensões diferentes. Shiró parece dialogar com uma geração de artistas dentre os quais se encontram Jean Dubuffet e Karl Appel. Na perspectiva desses artistas, nega-se a possibilidade da arte ser considerada “representação”. Dessa forma, a matéria da pintura passa a ser um meio no qual opera o artista. Shiró parece consciente do processo de evidênciação de uma era de catástrofe. Torna-se importante, então, marcar a pintura com a liberdade do gesto e produzir uma pintura matérica.

Shiró talvez negue o ideal moderno que postula uma ciência neutra e oposições rígidas entre o racional e o irracional. Como se sabe, tal fato passa a ser um dos elementos para designar as modificações reivindicadas pelos teóricos pós-modernos. Em Shiró, o uso constante do preto é notado por Zanini: “nos quadros atmosféricos vimos de preferência posto em relevo pelo uso de brancos, é um elemento sempre vital (ZANINI, 1990, p.170). Nas palavras de Shiró: “Organizo instintivamente a composição com tinta preta, necessidade ou preferência que talvez se explique pela minha origem japonesa”. (SHIRÓ, *Apud*: ZANINI, 1990, p.170). Mas qual a razão de Shiró ter escolhido um tríptico? Apesar de uma pintura matérica, Shiró parece interessar-se pela construção de uma narrativa como em uma “história em quadrinhos”. As três imagens têm relação de complementaridade demarcada pelo gesto contínuo, apesar de proporcionar uma visualidade diferente. Shiró fica conhecido por pertencer ao movimento *tachista*, que ganha expressividade, no Brasil, após *V Bienal de São Paulo*, realizada em 1959. Mário Pedrosa a considera como “ofensiva tachista e informal”. Sabe-se que o Tachismo não é reconhecido como um movimento, devido à abrangência de referências e manifestações. Talvez seja melhor considerá-lo uma tendência artística surgida após a Segunda Guerra Mundial. O termo tem origem na palavra *tache*, mancha em francês, forjado por Michael Tapié para designar um tipo de pintura que nega a formalização.

Sabe-se, entretanto, que Pedrosa não concorda com a designação “informal” como demonstra no artigo “*Do informal e seus equívocos*” (PEDROSA, 1975, p.33). Nas palavras do crítico, “Outro dia, em sua coluna, Jaime Maurício me citou de passagem por causa de minha ojeriza à designação de *informal* para certa pintura abstrata atualmente em voga.” (PEDROSA, 1975, p.33).

Pedrosa afirma que seria mais interessante adotar o termo anti-formal que propriamente informal, pois no primeiro termo estaria “a vontade de fugir à forma, se ser contra, de querer destruí-la”. (PEDROSA, 1975, p.33).

4.2 – XIX Salão Municipal de Belas Artes. Jarbas Juarez e a ruptura com Guignard – 1964

É possível perceber que os acontecimentos culturais do ano de 1963, em Belo Horizonte, como a *Semana de Poesia de Vanguarda*, o surgimento de galerias de arte e as primeiras modificações nos *SMBAs* apenas anunciam as drásticas alterações do próximo salão. O clima de hostilidade, criado após o corte dos artistas mineiros, assume novo significado com a exclusão de artistas reconhecidos nacionalmente. Quebra-se, nesse salão, a idéia de que o júri preferia artistas do eixo Rio-São Paulo como acreditavam os críticos e artistas de Minas Gerais.

Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valladares, José Joaquim Carneiro Mendonça e Maristella Tristão são os jurados participantes do XIX *SMBA* e os seguintes artistas concorrem: Arcângelo Ianelli, Antonio Maia, Wega Nery, Luiz Canabrava, Ismênia Coaracy, Maria Guilhermina, Doroty Bastos, Miriam Chiverini, Marília Rodrigues, Farnese de Andrade, dentre outros. Participam os mineiros: Yara Tupinambá, Jarbas Juarez, Ieda Pimentel, Sara Ávila, Celso Renato, Beatriz Magalhães, Lótus Lobo, Paulo Laender. Sobre os cortes: 437 trabalhos são enviados, mas apenas 81 são aceitos. Dentre as 210 pinturas concorrentes, 34 são aceitas; das 25 esculturas apenas 5; das 94 gravuras, 29; e dos 108 desenhos, 13. De forma sintética, pode-se dizer que as principais modificações na estrutura do *SMBA* são o elevado número de artistas cortados, a premiação de jovens artistas em detrimentos dos famosos e a publicação do manifesto de Jarbas Juarez contra o estilo mineiro de pintar.

Juarez ganha o primeiro prêmio de pintura com uma obra que destoa do modelo de representações paisagísticas que caracteriza a produção dos artistas de Belo Horizonte mesmo antes e, sobretudo, após Guignard. Escreveu: “Guignard está morto, descobramos nossos próprios caminhos!”. Para Juarez seria necessário

romper, definitivamente, as amarras com o chamado “estilo mineiro de pintura” lamentando o peso da herança de Guignard e tudo o que se lida a obra do mestre: as paisagens de Ouro Preto, o desenho feito a lápis duro, os retratos.” (JUAREZ. *Apud*: BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964).

O desejo de Jarbas Juarez seria destruir os milhares de quadros e desenhos feitos, à sombra do estilo de Guignard sobre Ouro Preto e a paisagem mineira, julgando “mediocre toda essa produção, que não passa de pura manifestação acadêmica. (BENTO, Cortes drásticos no Salão Mineiro, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11/12/1964).

A polêmica do manifesto é potencializada quando surgem rumores de que Pedrosa premiou Juarez após ler o seu manifesto. Tristão nega em um artigo as informações, considerando-as absurdas e falsas:

Não procedem, as informações de que Mário Pedrosa concordava com o júri, como são absolutamente falsas aquelas em que dizem que após a leitura de uma entrevista de Jarbas Juarez, as intenções da comissão foram mudadas. Isto dito, importa, não somente na comissão interessada que pretendem fazer, dos representantes locais do júri, que não nos atinge em absoluto. Sabemos, está claro, e todos sabem, que no caso é a frustração quem fala. (Outros, porém, souberam receber a derrota com a devida distinção). (TRISTÃO, Inaugurado ontem o Salão Mineiro, *Estado de Minas*, 13/12/1964).

É necessário analisar alguns pressupostos advindos dos acontecimentos. O primeiro é que contrariamente à reclamação dos mineiros, um artista de Belo Horizonte é premiado no salão. Neste sentido, percebe-se que o problema não residia apenas na seleção ou exclusão de artistas fora do eixo, mas no desgaste do estilo mineiro de pintar como proposto por Juarez.

Para Ribeiro (1997), o gesto de Juarez simbolizaria o início de um movimento neovanguardista em Belo Horizonte. Discorda-se, entretanto, do juízo

elaborado por Ribeiro sobre a ruptura proposta por Juarez. Percebe-se na pintura do artista mineiro uma composição ainda tradicional se comparada às modificações existentes no estatuto da *arte contemporânea*. Tal argumentação será desenvolvida no momento da análise da pintura do artista.

Nota-se que, a partir de 1964, é possível perceber os embates entre artistas conservadores da geração Guignard com novos artistas que não necessariamente residem em Belo Horizonte.

Após a publicação do manifesto de Juarez, Frederico Morais oferece o apoio necessário para o desenvolvimento de propostas experimentais em Belo Horizonte.

Com o resultado das premiações, Tristão vai a público esclarecer as fofocas que circulam em Belo Horizonte. Ela não relata o teor das informações divulgadas, mas afirma não poder ausentar-se do debate. A primeira iniciativa da crítica mineira é tentar amenizar o sentido do anti-guignarismo

Há ainda um outro aspecto bastante delicado. A forma de se discutir o anti-guignarismo. Não se pode admitir uma sanha tão violenta contra aquele que tudo fez por Minas, o qual abriu com Aníbal Matos, os caminhos de uma arte pura e limpa em nossa terra. Merece e carece do nosso respeito, o mestre falecido. E se a sua influência deixou marcas, é ela ainda que impulsiona, enobrece e eleva o nosso padrão artístico, marcado por épocas, como o fora também o Aleijadinho, que nos legou tanta tradição. Ambos serão eternamente lembrados. E se o espírito de uma outra fase se inicia, não será por isso que havemos de “matar” também o que de bom deixou o mestre morto. (TRISTÃO, Inaugurado ontem o Salão Mineiro, *Estado de Minas*, 13/12/1964).

Como é possível perceber, Tristão assume uma proposta mediadora e posiciona-se apenas em momentos de conflito, mas raramente tomando posições excludentes. Frederico Morais, por outro lado, passa a radicalizar suas proposições críticas, defendendo uma arte desvinculada do passado. Já Olívio Tavares de Araújo, apesar de defender artistas experimentais, ainda é considerado moderado em comparação a Morais.

Nota-se que a quebra de um isolamento da arte mineira é reafirmada com a exposição do *Grupo Phases* em Belo Horizonte. O fator principal que uniria esse grupo não seria propriamente estético, sendo possível encontrar no grupo artistas

com produções diferentes como Goetz, Schumacher, Markowski e Wesley Duke Lee.

4.2.1 - Jarbas Juarez: Composição em preto

Juarez é premiado com a obra *Composição em Preto* (**FIGURA 51**), no *SMBA*. Mas, se é perceptível o desejo de ruptura no manifesto, o mesmo pode ser estendido à obra do artista?

Composição em Preto é realizada com técnica mista, utilizando papelão, papel higiênico e tinta automotiva. Uma das novidades do artista é romper com o figurativismo das paisagens de Minas Gerais e o uso de materiais não convencionais no campo da pintura.

Especificamente sobre essa pintura (**FIGURA 51**), o artista informa que decide mudar os rumos de sua produção em consonância com os acontecimentos da década de 1960. Juarez tem a idéia quando descia a Avenida Antonio Carlos, em Belo Horizonte, e chovia muito. Ele teria visto no chão da avenida

Uma forma bonita, causada pelo óleo dos carros. Então pensei: vou usar tinta automotiva e ver o que vai dar. Comecei a experimentar com tinta-óleo, fazendo texturas e colagens com papelão. No entanto, percebi que a própria tinta automotiva ficava muito bonita. Pensei que daria para fazer umas boas colagens usando a tinta e tiras de papel higiênico e papelão. Optei por não usar cor, somente cinza e preto sobre preto, pois assim dava uma idéia de luto diante de nossa condição política. (ANTUNES, 2003, p.16).

Para elaborar esses trabalhos, é necessário colocar jornal no chão e uma tela por cima. Juarez pintava em pé, interferindo nas colagens. Nessa época, ele morava com um artista, também premiado no *SMBA*, Eduardo de Paula, e usava um pedaço da sala para pintar. Sobre esse espaço, o artista afirma que

O tempo foi passando, já tinha uns seis meses de trabalho, quando o proprietário resolveu vender o apartamento. Quando ele chegou e viu aquela sujeira no chão me deu o prazo de duas semanas para sair. Expulsou-me e fiquei durante duas semanas lixando o apartamento porque a tinta automotiva grudou no chão. Quando acabei a limpeza resolvi me mudar

para Ouro Preto, e lá não tinha mais sentido fazer aqueles trabalhos. (ANTUNES, 2003, p.16).

Se comparada às paisagens mineiras, *Composição em Preto* promove uma mudança. Alguns aspectos de Juarez apresentam-se mais previsíveis como a divisão da imagem em retângulos e círculos. O artista define, ainda, a obra por campos de experimentação, ou seja: percebe-se, então, um espaço para a pintura gestual e outros campos da composição para o exercício da colagem. Para alguns colonistas da época, como Ana Maria, a obra de Juarez não poderia ter obtido o primeiro prêmio, pois não passava de um trabalho de “colagens” dentro de características da *Pop Art*, classificando essa escola artística de “famigerada”. Após a publicação da crítica, Mário Fontana busca demonstrar que Ana Maria não possuía conhecimento das produções artísticas que ocorriam na época:

Quanto a essa indignação da prezada coleguinha, parece ela desconhecer que a “pop art” está atualmente no auge da moda, sendo que o crítico Mário Pedrosa (que comandou o júri do salão) nada mais fez do que seguir a moda e agir conforme agiu o júri da Bienal de Veneza, que deu o 1º prêmio de pintura ao artista máximo da “pop art” no mundo, o americano Rauschenberg. Aliás, se a coleguinha visse o quadro da “pop art” com que Rauschenberg tirou o 1º prêmio da Bienal, aí então é que iria ficar indignada de fato. (FONTANA, Dos acontecimentos interessantes, *Diário de Minas*, 12/12/1964).

A observação de Fontana é pertinente, pois Juarez parece produzir um diálogo com Jasper Johns e com a *Pop Art* que ainda estava em gestação. É apenas no início da década de 1960 que o movimento citado passa a ser reconhecido nos EUA. Em 1962, ano de realização de um simpósio sobre *Pop Art* no *Museu de Arte Moderna de Nova York*, é possível observar um conjunto de artistas como Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman e James Rosenquist produzindo com temáticas semelhantes. Estes artistas destacam-se ao retratar temas extraídos da banalidade dos Estados Unidos urbanos.

Neste sentido, a premiação de *Composição em Preto* talvez apenas tenha sido possível devido à participação de críticos como Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valladares que foram capazes de reconhecer o significado da obra de Juarez. Além do caráter experimental, é possível lançar uma interpretação sobre o aspecto

simbólico suscitado pela obra do artista mineiro. Como é mencionado, Juarez escreve um manifesto contra o “estilo mineiro” de pintar. Não seria possível então considerar um tom irônico ou de paródia na obra *Composição em Preto*? Talvez fizesse referência ao falecimento de Guignard que teria sido responsável, segundo Jarbas Juarez, por inibir o desenvolvimento da arte mineira em decorrência dos rígidos ensinamentos do artista.

4.2.2 – Flávio Shiró, Jarbas Juarez e João Osório Brzezinsk

Acredita-se que um caminho profícuo seja o de comparar as obras de Shiró, premiadas em 1963, com as de Jarbas Juarez e João Osório Brzezinsk, ambas premiadas em 1964.

João Osório Brzezinsk é premiado com uma obra abstrata, realizada com colagem de tecido de anagem denominada *Hora da Noite Minguante* (**FIGURA 52**). Brzezinski nasce em Castro, Paraná, em 1941. Forma-se em pintura na Escola de Belas Artes do Paraná, em 1962, e em didática de desenho na Faculdade Católica de Filosofia, em 1963. Realiza sua primeira mostra individual na Galeria Toca, em 1968. Em Curitiba, é professor na Escola de Belas Artes do Paraná, entre 1968 e 1977; no ateliê de pintura e colagem do Centro de Criatividade, entre 1973 e 1980; e no Departamento de Arte da Universidade Federal do Paraná, em 1982. Em paralelo a essas atividades, exerce o cargo de diretor do Museu Alfred Andersen, de 1971 a 1978, e participa da organização do Salão Paranaense em 1972. Em 1992, realiza a retrospectiva *O Infinito e Mais um Pouco*, no Museu de Arte do Paraná.

Apesar de Brzezinsk utilizar-se de materiais não característicos da pintura tradicional, sua composição não se afasta desse universo. Nota-se ainda a permanência do aspecto narrativo ao atribuir o título *Hora da Noite Minguante*. Existe, entretanto, uma equivalência entre cores e texturas que valoriza a visualidade da obra.

Para Shiró, é importante explorar a correlação entre a manifestação do inconsciente e o gesto da pintura. Para Jarbas, assim como para Brzezinsk, o interesse parece ser pela materialidade da pintura em si. É possível perceber, no

artista mineiro, a utilização de inúmeras técnicas aproximando-se da arte informal de Alberto Burri, Jean Fautrier, Antoni Tàpies e das propostas de valorização do gesto, característica de Pollock. Mas, como é mencionado anteriormente, Juarez ainda não consegue produzir uma obra com a liberdade gestual que caracteriza a produção do artista americano.

A obra de Burri parece iluminar as obras de Jarbas e de Brzezinsk. Em Burri, o saco, a madeira e o papel queimado são apresentados como matéria. O objetivo de Burri, assim como de Juarez, não é deslocar os objetos do mundo e transportá-los para outro espaço. Neste sentido, não é possível comparar, por exemplo, obras de Burri às colagens de Schwitters, aos *combines* de Rauschenberg e nem aos *assemblages* de Arman. O manifesto de Juarez e a polêmica que se seguiu acabam por ofuscar a obra de João Osório que praticamente não recebe atenção da crítica.

4.3 – XX Salão Municipal de Belas Artes – 1965

As primeiras matérias publicadas sobre o XX *SMBA* fazem referência ao novo regulamento, dando destaque para as premiações. No artigo 11º, existe a divulgação dos valores: 1º prêmio - pintura 1.000.000.000; 1º escultura 1.000.000; 2º prêmio - pintura 300.000, 2º escultura 300.000; 3º prêmio pintura 150.000, 3º escultura 150.000. (Regulamento do XX *SMBA*. XX Salão de Belas Artes poderá revelar jovens em Museu Recuperado. *Estado de Minas*. 8/11/1965).

Os prêmios são elevados para Cr\$ 4,4 milhões e a Prefeitura de Belo Horizonte passa a contar com o apoio de várias instituições que financiam as premiações. Segundo a conservadora do Museu, Conceição Piló,

Uma carta de Pernambuco, onde um grupo de pintores pede informações sobre inscrições, além de cartas e telegramas do Rio de Janeiro e São Paulo, confirmando a participação de artistas novos. (XX Salão de Belas Artes poderá revelar jovens em Museu Recuperado. *Estado de Minas*. 8/11/1965).

Os artistas mineiros ficam bastante interessados nas premiações elevadas do XX *SMBA*, mas acreditam não estarem preparados para concorrer com os artistas residentes em outros estados. Consta no regulamento que os artistas mineiros

concorrentes no salão teriam o direito de escolher dois membros do júri e caberia ao *MAP* escolher três membros de fora do estado. Neste sentido,

Os artistas mineiros acham que tem menores chances com esse pessoal que vem de fora. E estão se organizando, cabalizando e fofocando para botar no júri dois elementos locais que briguem pela premiação de artistas mineiros. Um dos nomes que eles querem eleger é Maristela Tristão. E estão procurando um outro, mas não querem, de jeito nenhum, Frederico Morais. Pois muito bem. (ÂNGELO, *Diário de Minas*. 27/11/1965).

Participam do XX *SMBA* os jurados: Vera Pacheco Jordão³⁰, Marc Berkowitz, Walter Zanini³¹, Pierre Santos³² e Maristela Tristão. Os jurados trabalham durante dois dias para julgar mais de 700 trabalhos. Apenas 160 destes são aceitos. A principal polêmica desse *SMBA* é a eliminação de artistas famosos, incluindo mineiros e de outros estados. Os seguintes artistas são premiados: 1) Yo Yoshitome; 2) Eduardo de Paula; 3) Nelo Nuno Rangel. Ivan Serpa recebe o prêmio de aquisição dos Diretores Lojistas o que motiva um conjunto de polêmicas na crítica de arte local. Eduardo de Paula é premiado no XX, XXI e XXIII *SMBA*. Neste sentido, serão analisadas as premiações do XX e XXI no próximo tópico, pois acredita-se que exista um diálogo entre as duas obras de Eduardo de Paula.

4.3.1 – Yo Yoshitome

Yo Yoshitome nasce no Japão em 1925. Na década de 1940, estuda na Escola de Navegação e na Escola de Belas Artes, em Tóquio. Transfere-se para o Brasil, São Paulo, em 1961 e integra o *Grupo Seibi* e o *Grupo Austral*, em 1964, ligado ao *Grupo Phases*. Em 1948, recebe o prêmio em Tóquio, com a exposição do Nippon Suisaigakai. No XX *SMBA* é premiado com a pintura *Dramaturgia* (**FIGURA 53**). A obra de Yoshitome é realizada com uma base branca e dividida com traços pretos em carvão. Aparentemente, tal recurso é utilizado como guia para a feitura da obra.

³⁰ Vera Pacheco Jordão ficou conhecida como crítica de arte e agitadora cultural. Foi casada com José Olympio proprietário da Livraria José Olympio Editora.

³¹ Walter Zanini, na ocasião, era curador do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), tendo incentivado inúmeras manifestações artísticas como as mostras denominadas Jovem Arte Contemporânea.

³² Pierre Santos foi um importante crítico e professor de História da Arte na Universidade Federal de Minas Gerais. Conviveu diretamente com Guignard e escreveu inúmeros livros sobre História da Arte.

A primeira questão talvez seja entender o porquê do título *Dramaturgia*, uma “arte ou técnica de escrever e representar peças de teatro”, como informa o dicionário. No primeiro contato com a obra, observada à distância, o que mais se destaca é uma estrutura abstrata preenchida com inúmeras cores: azul, vermelho e amarelo. A utilização de tais cores produz um efeito decorativo que convida o espectador a aproximar-se da tela. Mas o efeito decorativo assume novo significado ao perceber-se que as formas azuis parecem estruturas orgânicas que envolvem pequenas embarcações. Uma perspectiva semelhante pode ser encontrada em outra obra também intitulada *Dramaturgia 1* (**FIGURA 54**), ano de 1966, e que pertence ao *Museu de Arte Contemporânea de Campinas*, caracterizada por um produto “orgânico, com uma profusão de cores dialogando com as produções do Surrealismo e da Abstração Lírica”.

As duas pinturas de Yoshitome parecem construir uma situação conflituosa entre a beleza produzida pelas formas coloridas em oposição ao que ela mascara ou esconde: a necrose, as víceras que estão expostas em espaços específicos da tela. Mas, para visualizar tais partes, é necessário aproximar-se e produzir um olhar contemplativo. Yoshitome não recebe atenção da crítica, mas é considerado original em comparação a outros artistas importantes que concorrem no XX *SMB A*.

Eduard Jaguer, em ocasião diferente, comenta a produção de Yoshitome transcrita na citação abaixo:

“(…) Até aos olhos mais saciados das fantasmagorias da abstração lírica e do surrealismo, este teatro Não do imaginário, que é a obra de Yoshitome, traz simultaneamente o aparato sem precedente de uma festa onde cada elemento é uma gema ornamental de alto poder hipnótico, um lustre cujos reflexos animam o próprio princípio do prazer, e, no plano do funcionamento do pensamento do qual é testemunha, uma síntese combinatória de extrema complexidade, nascida do conforto e da dissociação quase molecular de diversas tramas legendárias.(…) Se de fato há exotismo nestas projeções turbulentas e esvoaçantes demais para serem assimiladas a banais espelhos mágicos, trata-se de um exotismo 'absoluto' que devora, consome e transmuta em proveito de certa 'universalidade lírica' as migalhas, os resquícios e reliquias de várias tradições etnográficas e estéticas, desde os recortes de silhuetas do teatro de sombra balinense até as facetas do Jugendstil vienense e as quadriculações da abstração

geométrica.(...) As imagens de Yo são a quitesência de uma miragem onde se reabsorve, num voo de sedosas pérolas, o sangue dos últimos dragões de todos os países, espalhados pelas páginas da lenda dos séculos". (JAQUER, 1967).

4.3.2 – Ivan Serpa

Ivan Ferreira Serpa nasce no Rio de Janeiro em 1923 e falece na mesma cidade em 1973. É reconhecido como pintor, gravador, desenhista. Como professor, leciona no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* – MAM/RJ e dedica-se ao ensino infantil. Fica conhecido pela criação do *Grupo Frente* que conta com a participação de artistas como: Franz Weissmann, Lygia Clark, Aluisio Carvão, Hélio Oiticica, Décio Vieira e Lygia Pape. Destaca-se, ainda, a participação do artista na exposição *Opinião 65* que será analisada no desenvolvimento da tese. Serpa conquista notoriedade ao ser premiado na primeira *Bienal de São Paulo* em 1951. Interessa-me, entretanto, a obra premiada no XX *SMBA*, *Sem título (FIGURA 55)* que pode ser inserida na “*Fase Negra*” em que Serpa retoma a figuração e realiza aproximações com o *Grupo CoBra* e a *Nova Objetividade Brasileira*.

O tom do XX *SMBA* é dado pela exclusão de artistas famosos das premiações e o posicionamento da crítica jornalística local contra a decisão do júri. É importante mencionar que Serpa é contemplado na categoria “Prêmio de Aquisição”, considerado menor se comparado às outras modalidades existentes no *SMBA*.

Wilson Frade, após o resultado das premiações, afirma que Zanini havia sido visto “muito pensativo no aeroporto, esperando o avião de volta para São Paulo”. (FRADE, *Estado de Minas*. 18/12/1965). A tristeza de Zanini, segundo Frade, decorria de ter sido voto vencido no júri, não tendo conseguido premiar Ivan Serpa, Maria Pólo, Maurício Salgueiro e Franz Weissmann. Para Frade, a eliminação injustificada dos grandes artistas no XX *SMBA* afastaria os artistas importantes do certame. O colunista mineiro estava inconformado com a exclusão dos artistas e mencionava que o regulamento do salão permitia e convidava todo artista brasileiro a integrá-lo. Desta forma, “um artista, mesmo carregado de prêmios, e que ocupa a primeira linha das artes plásticas do país, está apto a disputá-lo.” (FRADE, *Estado de Minas*. 18/12/1965).

A função do júri seria conseguir realizar o julgamento levando-se em conta apenas a qualidade do trabalho “independentemente do nome e da fama, premiando um estreante se merecimento tiver, cortando um medalhão se prêmios não merecer”. (FRADE, *Estado de Minas*. 18/12/1965).

Como já mencionei anteriormente, Tristão é convocada a mediar os conflitos advindos das premiações dos *SMBA*. Desta vez o objetivo é explicar a natureza dos cortes dos artistas importantes. Para Tristão, os artistas renomados internacionalmente apenas deveriam concorrer em salões de pequeno porte, se neles existissem premiações como o de “hors concours”. Os artistas Maria Pólo, Maurício Salgueiro e Ivan Serpa são, apesar de famosos, avaliados conjuntamente com outros jovens artistas. Enquanto os últimos estão em constante pesquisa formal, os famosos enviam obras em que repetem soluções desgastadas.

Existiriam ainda alguns fatos que, nas palavras de Tristão, não eram “vistos pelos inocentes”. Muitos artistas famosos não possuíam nenhum objetivo de prestigiar os pequenos salões ou elevar o nível dos mesmos, pois, caso tivessem, não enviariam trabalhos velhos retirados dos depósitos de seus ateliês. A maior parte das obras já havia sido exposta em salas especiais de *Bienais de São Paulo* e outras fizeram parte de exposições na própria cidade. Ivan Serpa seria um destes “artistas famosos” que não foram premiados. Tristão explica que

No caso de Ivan Serpa, com todo o respeito que tenho pela sua arte, por seu nome e mesmo uma amizade pessoal acho que ele não só não deveria ter sido premiado e sim “cortado” devido à falta de unidade dos trabalhos apresentados (que ele talvez nem saiba quais foram). Uma daquelas cabeças fantasmagóricas de 2 metros por 2, um excelente trabalho cheio de força, contrasta, com dois pequenos desenhos infantis a guache e bico de pena. (TRISTÃO, Cada cabeça uma sentença, *Estado de Minas*, 12/12/1965).

Tristão continua comentando os trabalhos dos artistas famosos que foram cortados. Refere-se à Marília Gianetti que teria enviado trabalhos “super-estáticos” com uma proposta já conhecida e Maurício Salgueiro que “repete as mesmas argolas, arruelas e roscas montadas sobre as mesmas picaretas formando figuras que não andam mais. (TRISTÃO, Cada cabeça uma sentença, *Estado de Minas*, 12/12/1965).

4.3.3 – A “Fase Negra” de Ivan Serpa

Ivan Serpa não é premiado, segundo Tristão, devido à falta de unidade das obras apresentadas. Pertence ao *Museu de Arte da Pampulha* a “cabeça fantasmagórica” descrita por Tristão e consta como obra *Sem título (Figura 55)*. Contudo, a referida pintura parece fazer parte de uma série que inclui *Cabeça (FIGURA 56)* e *Cabeça (FIGURA 57)*, ambas de 1964, e pertencentes à *Fase Negra*. O artista constrói um rosto deformado que parece projetar-se da escuridão ou, possivelmente, coloca-se psicologicamente na escuridão ao ser tocado por uma imagem aterrorizante. Não é possível conhecer qual imagem ou situação é capaz de produzir tal expressão e, por isso, o espectador é convidado a imaginar-se no espaço interno do quadro. Mas há quanto tempo se desenvolve a cena? A sensação não parece ser de congelamento, mas de um movimento expressivo e lento caracterizado por um observador que acompanha o desenrolar de uma cena traumatizante. O medo parece consumir o personagem que, apesar da expressividade da face, não se apresenta ser capaz de assumir qualquer ação.

A retomada da figuração, o gestualismo e a construção de figuras grotescas teriam sido resposta de Serpa ao Regime Militar? Nas palavras do artista: “Quando eu pensei em fazer a fase negra, eu havia visto muita coisa sobre campos de concentração. Lido muito, tinha milhares de fotografias.” (SERPA, 1972, In: GULLAR, 1973, 183).

Ivan Serpa, em entrevista concedida em 1972, justifica a criação das obras pertencentes à *Fase Negra*. O artista afirma que passava por um momento de “angústia, sufocação e descrença na vida”.

Mas, mesmo assim a gente tem uma esperança, pois mesmo quando a gente está na fossa, imagina um dia poder sair dela. [...] Uma noite, voltando para casa, encontrei um amigo que trabalhava na polícia e que estava fazendo a ronda num desses carrões. Então, tive a ideia de pedir a ele para ir junto e ver o que estavam fazendo. Fui. “Estamos pegando malandro”. Ele havia me dito. Então, eu vi a coisa – a batida – pegar o sujeito, jogar lá dentro, o sujeito xinga, diz que não tem culpa, aquela coisa toda. Eu vi a reação do indivíduo, como o

indivíduo reage – a briga, às vezes tem que se dar uma bolacha no cara e tal. Então, aquilo me serviu para tirar conclusões, para fazer as figuras horrorosas que eu fiz e que as pessoas diziam: mas tem a cara torta assim”. Mas se você leva um soco na cara, como é que fica seu rosto? Um negócio assim de impacto e não perguntar se está certo ou errado. A fase negra foi isso. Era pra dar um soco na cara de quem não quer ver a realidade das coisas e não para ficar perguntando se esta certo ou errado. Esse era meu pensamento. (SERPA, 1972, In: GULLAR, 1972, 183).

Serpa encontra nessa fase o interesse por “essas figuras enormes, inquisitoriais e fantásticas como máscaras inumanas de uma festa macabra, esgares terríveis de um tempo apocalíptico de intensa emoção comunicada pelo artista.” (AMARAL, 1983, p.174). Para Clarival Valladares tal fase é de “execração, de grito, de protesto” que justifica a inclusão do artista no livro de John Hodfield “*A Chamber of Horrors*”. (VALLADARES, 1965).

Neste contexto, o perfil da crítica de arte em Belo Horizonte começa a modificar-se com a substituição de Frederico Moraes por Maristela Tristão e de Olívio Tavares de Araújo por Márcio Sampaio. O ano de 1965 coincide com o surgimento do debate entre Frederico Moraes e Olívio Tavares sobre a definição de vanguarda no Brasil. O início da discussão ocorre com a publicação na *Revista de Cultura Brasileira*, conhecida pela dedicação à literatura, de uma série de artigos sobre o conceito de vanguarda. Essa revista era editada em Madri por Angel Crespo e mantinha colaboração constante de intelectuais e artistas brasileiros. Crespo e a secretária de redação, Pilar Gómez Bedate, redigem um relatório sobre arte de vanguarda e enviam-no, propondo uma enquete, a um grande número de escritores, poetas e críticos. Entre os 26 que respondem, por carta ou artigo, estão Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Murilo Mendes, Pedro Xisto, Guimarães Rosa, Vilém Flusser, Décio Pignatari, Afonso Ávila, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Walmir Ayala, Mário Chamie, Luiz Costa Lima, Afonso Romano de Sant'anna e José Guilherme Merquior. Na época, Wilson Martins estava residindo nos Estados Unidos e escreve o artigo “A vanguarda morreu. Viva a vanguarda”. Para esse autor, a vanguarda, principalmente a brasileira, sempre dependeu do Estado para se legitimar como ocorreu com a Revista do Livro, que é uma publicação do Ministério da Educação e Cultura. O mesmo Ministério em cujas

publicações rotineiras saíram os poemas de e.e. cummings em uma produção de Augusto de Campos. Araújo ao referir-se ao comentário de Martins,

Niemeyer é o arquiteto oficial da República, Villa-Lobos foi seu compositor titular, Guimarães Rosa é embaixador, os murais dos Ministérios estão assinados por Portinari, o primeiro mandamento do decálogo concretista é a "seriedade" intelectual, a arte de vanguarda uniu para sempre seu destino a Brasília, a "Capital do Futuro" (ARAÚJO, Vanguarda burocratizada?": não, *Diário de Minas*, 28/01/1965).

Morais está de acordo com Martins o que resulta na publicação de um conjunto de artigos de Araújo. Buscando justificar-se, a seguinte carta é enviada informalmente a Araújo.

Como você mesmo chega quase a concordar, a vanguarda brasileira foi oficial ou teve o apoio da própria burguesia dominante. Da Semana de 22 a FABER. Naturalmente, havendo apoio oficial, a tendência é de subdivisão das vanguardas, atomização, como diz Heitor Martins em seu depoimento, e o resultado é, de certa forma, a rotina, a burocratização. A vanguarda pela vanguarda. Ademais devido ao apoio, fazem-se sempre concessões, uma aqui, outra ali, e o ímpeto revolucionário cai muito. No fundo, como observa Décio Pignatari, ninguém quer sair de sistemas ("o continuísmo do que se chama "literatura" (história da): sistema caduco, acadêmico-universitário de transmissão de conhecimentos literários acabados!). Cria-se um novo ismo, dadaísmo e não dadá. Por isso, Augusto de Campos fala de uma poesia concreta e não de concretismo. Defendo a vanguarda, de unhas e dentes, mas que seja uma vanguarda de fato. Vanguarda como antiliteratura, como antiarte, tal como propõe Décio Pignatari, um dos poucos artistas realmente de vanguarda do Brasil. E esta anti-arte é arte experimental, que por não ter compromisso com nenhum sistema ou ismo, está permanentemente discutindo a própria arte, negando-a. Arte experimental é, por isso mesmo, um aproveitamento integral de todos os recursos tecnológicos e ideológicos do mundo moderno, desrespeito total a qualquer tentativa de delimitação ou enquadramento. (ARAÚJO, Vanguarda burocratizada?": não, *Diário de Minas*, 27/01/1965).

Para Araújo, o fato de conseguir financiamento do Estado não invalidava as propostas vanguardistas. Araújo pergunta-se: onde a vanguarda poderia encontrar as condições mínimas de subsistência, se não fosse na elite administrativa?

A vanguarda não é agressiva por ser agressiva; e sim para que se criem condições, para que lhe abram portas, para que possa produzir. Necessita de veículos e meios: jornais e revistas para publicar trabalhos e comida para quem os está realizando. O objetivo vital de um artista não é destruir: é construir! (ARAÚJO, Vanguarda burocratizada: não (II), *Diário de Minas*, 28/01/1965).

4.4 – Exposição Vanguarda Brasileira – 1966

A Exposição *Vanguarda Brasileira* é apoiada por Celma Alvim, pelo reitor da Universidade Federal de Minas Gerais, Aluisio Pimenta, e conta com a participação de artistas como Hélio Oiticica, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy, Ângelo de Aquino, Dileny Campos e Maria do Carmo Secco. Os artistas mostram diversos trabalhos experimentais: Rubens Gerchman apresenta a série *Caixas de Morar*, focalizando elevadores com figuras recortadas no interior; Dileny Campos expôs um políptico, no qual desenvolve uma sequência cinematográfica denominada *O Sorriso*; Maria do Carmo Secco apresenta vários closes simultâneos de *Roberto Carlos, líder da jovem Guarda* (**FIGURA 58**); Oiticica envia seus *Bólides*, caixas com materiais elementares da terra (pigmentos coloridos, pedras, carvão), abertas à participação do espectador; Ângelo de Aquino focaliza figuras do super-herói *Batman* e Antônio Dias exhibe relevos pautados pelas recordações de infância de seu *Diário Íntimo*. Na inauguração da mostra, os artistas organizam um *happening* que culmina numa guerra de ovos a partir do material que estava dentro de um *Bólide* de Oiticica, provocando a indignação das autoridades presentes no evento.

Ainda na exposição, é apresentado um catálogo-cartaz com depoimentos de artistas e novos apontamentos de Moraes para uma crítica de vanguarda.

Harry Laus, crítico do *Jornal do Brasil*, que já se mostrava atuante no apoio a iniciativas de vanguarda na cidade de Belo Horizonte, elogia a atitude do reitor Aluisio Pimenta ao aceitar as propostas artísticas de uma arte de vanguarda. Para Laus, a exposição *Vanguarda Brasileira* seria o primeiro momento de quebra do isolamento cultural de Minas.

Morais, em recente depoimento, relata a importância da exposição *Vanguarda Brasileira*

A exposição da vanguarda na Reitoria da UFMG mexeu muito comigo, porque nós tivemos que executar a proposta do Hélio Oiticica, que participou conceitualmente da exposição, mas não veio a Belo Horizonte. Fomos ao mercado, compramos uma cesta de ovos, arrumamos um carrinho de pedreiro com britas e montamos o trabalho a partir da idéia de apropriação que tínhamos aprendido através da obra de Duchamp. Eu, Gerchman e Antônio Dias estávamos juntos nessa exposição e foi daí que surgiu a idéia do crítico como co-criador da obra. Nesse momento, comecei a vislumbrar uma nova crítica criativa e engajada. (Depoimento de Frederico Moraes à Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte, 26 de julho de 1991, *Apud*, RIBEIRO, 1997, p.165).

A exposição *Vanguarda Brasileira* em 1966 é apenas um anúncio das propostas feitas pelos artistas de vanguarda e coordenadas por Frederico Moraes na exposição *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra* em 1970. No período de realização da Exposição *Vanguarda Brasileira*, Moraes muda-se para o Rio de Janeiro para dirigir a coluna de arte do *Diário de Notícias*, sendo extinto o *Suplemento Dominical do Estado de Minas*. Neste sentido, conjuntamente, as propostas das duas exposições são analisadas no final do capítulo.

4.5 - XXI Salão Municipal de Belas Artes – 1966

O XXI *Salão Municipal de Arte* realizado em 1966 tem, no seu corpo de jurados, Clarival do Prado Valladares, Mário Schenberg³³, Maristela Tristão e Pierre Santos. O grande prêmio é concedido a Tomie Ohtake, seguido por Ildeu Moreira e Roberto Newman. O prêmio mais representativo é conquistado por Eduardo de Paula com uma viagem aos Estados Unidos patrocinado pela Varig. O artista recebe ainda um prêmio de aquisição no valor de Cr\$300 mil, oferecido pelo Hotel Del Rey. É o primeiro artista a conquistar dois prêmios em um único salão. As matérias publicadas nos jornais são quase inexistentes.

³³ Mario Schemberg nasceu a 2 de Julho de 1914, em Recife. Em 1931, iniciou o curso na Escola de Engenharia de Pernambuco. Em 1933, transferiu-se para a Escola Politécnica de São Paulo, recebendo o diploma de engenheiro eletricitista em 1935. Foi reconhecido pelas inúmeras publicações no campo da física, tornando-se um físico de renome internacional. Obteve grande reconhecimento na crítica de arte e na sua atuação nas *Bienais de São Paulo*.

Destaca-se Morgan Motta que faz alguns comentários sobre o salão e menciona a péssima qualidade geral do certame, além de acusar os artistas novos de terem copiado as obras da exposição *Vanguarda Brasileira*.

4.5.1 – Eduardo de Paula

Eduardo Vianna de Paula Filho nasce em Belo Horizonte em 1937. Com 14 anos de idade já havia despertado seu interesse pelo desenho o que o leva a frequentar exposições na cidade. Tais exposições, considerando o ambiente artístico incipiente, são vanguardistas como afirma o artista. Começa a fazer ilustrações para a revista infantil *Era uma vez*, em Belo Horizonte. Ziraldo também trabalhou nessa revista como Eduardo de Paula fez questão de ressaltar. Posteriormente é convidado para trabalhar na agência de publicidade Danilo Vale, em Belo Horizonte. Nessa agência, é encarregado de fazer cartões de anúncios que são transformados em slides e projetados em sessões de cinema ao ar livre denominado “Cine Grátis”. Para Eduardo de Paula, os desenhos realizados para os anúncios ajudaram-no na realização de suas pinturas posteriores.

Não havia esses recursos que você tem hoje. Eu aprendi a desenhar letra nessa agência de publicidade e até hoje eu tenho muita facilidade. E para desenhar uma letra você tem que ter a mão muito firme. Eram uns cartões coloridos com tinta guache e pincel redondo. (PAULA, Entrevista concedida ao autor em 2008).

Como explica o artista, suas pinturas eram realizadas com traçados de régua e, posteriormente, à mão livre, executava a pintura com pincel redondo. Tal habilidade foi adquirida com o exercício constante realizado junto à agência de publicidade. O artista trabalha posteriormente na *Revista Alterosa* que possuía grande circulação no Estado de Minas Gerais.

Segundo os conselhos da artista Wilma Martins, vai estudar na *Escola Guignard*. Na ocasião, a Escola estava funcionando precariamente no prédio do Palácio das Artes, ainda em construção, e Eduardo de Paula descreve assim a situação

De um lado tinha a escola e de parede e meia com a escola tinha uma delegacia de polícia e uma cadeia. E de vez em quando as duas coisas se misturavam e os policiais quebravam a escola e aquela coisa toda. (PAULA, Entrevista concedida ao autor em 2008).

Eduardo de Paula é recebido no primeiro dia de aula pelo próprio Guignard. Nas palavras do artista mineiro.

Eu me lembro dele num traje que você vê muito nas fotografias. Vestido em um terno de linho branco. Ele me recebeu com muito afeto. Com muita simpatia. Eu era um menino. Eu me lembro que ele passou um tamborete para eu sentar e o tamborete estava todo sujo de tinta. Ele passou uma estopa no tamborete, mal, mal. Mas eu, encantado com o mestre, sentei em cima daquela tinta suja toda. Ele conversou demais comigo e eu fiquei encantado com o modo dele me tratar. Ele era assim com todo mundo, o Guignard. Era uma pessoa cativante. (PAULA, Entrevista concedida ao autor em 2008).

Um aspecto importante relatado por Eduardo de Paula, que também já havia sido mencionado por Jarbas Juarez, é que o período de docência de Guignard foi muito pequeno. Tal fato ocorreu, em parte, pela precariedade da Escola Guignard e, em parte, pelos problemas de Guignard com o alcoolismo. Não é raro, então, encontrar artistas que dizem terem sido alunos de Guignard sem nunca terem recebido diretamente ensinamentos do “mestre”. Criou-se, segundo Eduardo de Paula na entrevista, o “guignarismo” que passou a designar um conjunto de artistas que tentavam copiar a obra de Guignard.

Para Eduardo de Paula, o problema dos *SMBA* não residia na disputa entre artistas de outros estados e mineiros, mas entre o guignarismo e seus opositores. Assim, afirma Eduardo de Paula:

Eu não me lembro do manifesto, não. O Jarbas tem um papel importante sim. Em reconfigurar esse cenário aí. Eu acho que tem sim. (...) Só que as coisas do Jarbas não são muito conscientes não. (PAULA, Entrevista concedida ao autor em 2008).

É interessante notar que Eduardo de Paula não se recorda do manifesto escrito por Jarbas Juarez. Tal fato é curioso, pois os artistas moraram juntos no período de 1963 a 1964 e o manifesto parece ter produzido enorme repercussão no

circuito artístico em Belo Horizonte. Como interpretar o desconhecimento de Eduardo de Paula em relação ao “manifesto” de Jarbas Juarez? Pode-se atribuir ao esquecimento, ou existe uma supervalorização do “manifesto” pelos pesquisadores contemporâneos? Acredita-se que as duas hipóteses sejam complementares.

4.5.2 – Eduardo de Paula. *Cartaz*. 1965

No XX *SMBA*, Eduardo de Paula recebe o terceiro prêmio com a obra *Cartaz* (**FIGURA 59**). Na ocasião, o artista concorria à *Bienal de São Paulo* na modalidade de cartazes, mas percebe que sua produção gráfica poderia ser transformada em pintura. Decide, então, submeter sua obra ao *SMBA* e recebe o terceiro prêmio.

A obra *Cartaz* é elaborada com formas básicas: retângulo formado pela própria tela branca, triângulo, linha e círculo. Na base da tela, encontram-se sete triângulos sobrepostos, alternando nas cores cinza e azul escuro que fornecem um sentido crescente, devido às variações cromáticas e às modificações do tamanho dos triângulos. Esse movimento ascendente, entretanto, é momentaneamente interrompido por uma linha que sustenta um círculo vermelho.

No ano de 1966, Eduardo de Paula novamente é premiado no XXI *SMBA* com uma obra que também recebe o título *Cartaz* (**Figura 60**). Após esta premiação, o artista passa a interessar a crítica de arte da capital mineira. Eduardo de Paula é entrevistado um mês antes de sua premiação em 1966 e foi perguntado como definia sua arte:

Para definir minha pintura atual, seria necessário desenvolver uma teoria a respeito. Acredito que estou apenas no começo de uma pesquisa que pode se prolongar muito e ainda não é o momento de explicação de minha obra. Tenho mesmo dúvida de que esta explicação seja necessária. (Entrevista de Eduardo de Paula concedida a Márcio Sampaio. *Suplemento Literário*, 5/11/1966).

Para o artista era fundamental um diálogo com o cotidiano e fundamentalmente com as artes gráficas. Esse tipo de arte

surgiu do cartaz, mas também do sinal de trânsito, do anúncio luminoso, (que não deixam de ser cartazes), de todos esses

sinais que fazem parte da paisagem das cidades. Meus quadros falam na linguagem desses sinais aos quais o homem urbano se habituou. (Entrevista de Eduardo de Paula concedida a Márcio Sampaio. *Suplemento Literário*, 5/11/1966).

É interessante notar que Márcio Sampaio parece não entender que o objetivo de Eduardo de Paula não era o de abandonar a figuração e realizar aproximações com artistas como Mondrian. Tal fato fica perceptível quando Sampaio pergunta o significado de se ter “libertado da figura”. Segundo as palavras de Eduardo de Paula

Não me libertei: meus quadros ainda mostram figuras. Eles são a síntese de objetos reais. Essa depuração foi acontecendo pouco a pouco, desde a eliminação do relevo a simplificação da forma e da composição. (Entrevista de Eduardo de Paula concedida a Márcio Sampaio. *Suplemento Literário*, 5/11/1966).

Neste sentido, o artista valoriza os efeitos visuais produzidos com o movimento das formas e cores fazendo com que o fundo e os planos se alterem. O espectador tem, diante de si e sobre um fundo branco, um grande círculo preto apoiado no vértice de um triângulo equilátero vermelho, cuja base, por sua vez, apóia-se, na lateral inferior do quadrado que emoldura a tela, uma estreita faixa de madeira de cor preta. Tem-se aí um equilíbrio tão precário como num móbile de Calder.

Partindo da altura do triângulo na base, o artista constrói uma linha vertical resultante da união daquela altura com o diâmetro do círculo, em que vai desenhar dois quadrados, de cor amarelo-palha, congruentes e separados no espaço, tendo cada um, inserido em si, um outro quadrado na cor marrom, desenhado a partir da ligação dos pontos médios dos seus lados. E, em cada um destes quadrados internos, surge um círculo inscrito em vermelho. Envolvendo estes dois quadrados, pode-se observar agora um grande octógono, não regular, inscrito no círculo preto, com dois pontos de contato tanto à esquerda como à direita. O octógono é preenchido pelos dois quadrados já citados anteriormente, ladeados por dois trapézios idênticos, constituídos por faixas alternadas de cores azul e vermelho/rosa

(num tom distinto da cor do triângulo e dos círculos) tendo ao centro um hexágono não regular pintado de preto.

Concluída esta construção mental, preenchidas as figuras geométricas e as faixas com as cores citadas, o espectador tem diante de si não mais uma composição de figuras planas, mas salta do círculo preto um octaedro irregular e oco, semelhante a um favo de mel sem tampa ou fundo. Para isso, é decisiva a presença do hexágono preto no centro da composição, pois vai reforçar a ilusão de profundidade. Os movimentos predominantes são os circulares que surgem da alternância de faixas de cores complementares (no sentido horário ou anti-horário) e o da vertical, percorrido pelo olhar, ao passar pelo triângulo e círculos vermelhos que, por sua vez, também ressaltam a face frontal e a face mais ao fundo do favo. Eduardo de Paula consegue assim uma multiplicidade de movimentos, gerados a partir de uma idéia simples: aqui o rigor matemático está a serviço da imaginação artística. É sua resposta à crise da pintura de meados dos anos 1960. Eduardo de Paula procura simplificar sua visão até aos elementos mais essenciais e reconhece a beleza das estruturas subjacentes, em sintonia com os artistas contemporâneos seus que buscam, na *Nova Figuração*, a superação das coerções da pintura tradicional, ao mesmo tempo em que também dialoga com as vanguardas históricas do século XX, como visto em Ângelo de Aquino.

O ano de 1966 representa a modificação no perfil da crítica em Belo Horizonte. Críticos combativos, como Frederico Moraes, são substituídos por Morgan Motta e Márcio Sampaio que possuíam um perfil mais moderado e apoiavam os artistas mineiros incondicionalmente.

4.6 - XXII Salão Municipal de Belas Artes – 1967

No XXII *SMBA*, participam os jurados: Walter Zanini, Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício³⁴, Frederico Moraes e Morgan Motta. O primeiro prêmio de pintura é concedido a Eduardo Aragão e a Ângelo Aquino, o segundo. Além das premiações tradicionais, este salão cria um espaço para o prêmio de pesquisa. O

³⁴ Foi jornalista, colunista do *Correio da Manhã* e crítico de arte e segundo Zago (2007) “defensor da arte informal e auxiliou na criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

objetivo é apoiar artistas que realizam pesquisas experimentais no campo artístico. Mas quais seriam as diferenças entre uma obra da categoria de pesquisa com outra que estivesse concorrendo nas categorias tradicionais? Significa, então, que uma obra que estivesse concorrendo nas categorias tradicionais não havia sido fruto de experimentação e pesquisa? Parece-me que a proposta é a de valorizar artistas que estavam mais interessados na apresentação do processo de pesquisa que propriamente no resultado de uma obra acabada. Mas essas divisões não estavam muito claras, fazendo com que fosse alimentado o debate sobre a concessão do primeiro prêmio de pesquisa no XXII *SMBA* a Maria do Carmo Secco.

Entender os critérios escolhidos pelo júri para as premiações dos salões transforma-se em um desafio constante. Os artistas faziam obras específicas para concorrerem nos salões? A pergunta é feita a Eduardo de Paula, premiado três vezes no *SMBA*, que respondeu nunca ter realizado uma obra específica para o salão. Muitas vezes, entretanto, encontram-se comentários de críticos locais que denunciavam os artistas que apenas “copiavam” fórmulas de artistas das *Bienais de São Paulo* para enviar ao salão mineiro. Considerando os nove *SMBA* e o *I SNAC* é possível encontrar formas diferentes de participação. Destacam-se artistas reconhecidos, nacionalmente ou para o público mineiro, que enviam obras que já haviam sido expostas; artistas pertencentes ao guignarismo e jovens artistas experimentais tanto mineiros como de outros Estados que buscam reconhecimento no certame. É possível destacar alguns artistas, como José Ronaldo Lima, que surgem no contexto dos salões, mas que rapidamente abandonam a produção artística. Nota-se que a grande parte dos artistas mineiros não consegue sobreviver como artistas, sendo incorporados às instituições de ensino como, por exemplo: Wilde Lacerda (UFMG), Eduardo de Paula (UFMG), Jarbas Juarez (UFMG), Lotus Lôbo (Escola Guignard), Márcio Sampaio (UFMG), José Alberto Nemer (UFMG), Pompéia (UFMG), Anamelia (Escola Guignard), Maria do Carmo Vivácqua Martins (UFMG), dentre outros.

No que se refere ao setor de desenho do XXII *SMBA*, concorrem: Antônio Manuel, Carlos Vergara, José Ronaldo Lima, Márcio Sampaio, Sara Ávila, Terezinha Soares, dentre outros. É interessante notar que existe certa recorrência

dos artistas e críticos participantes nos *Salões de Arte de Campinas* e de Belo Horizonte. O mesmo deve ter acontecido com outros salões, mas ainda não existem pesquisas comparativas para comprovar tal hipótese. No *III Salão de Arte Contemporânea de Campinas*, realizado no período de 1 a 31 de setembro de 1967, participam Harry Laus, Jayme Mauricio, José Geraldo Vieira, Mario Schenberg e Sérgio Ferro. A pesquisadora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago transcreve em sua dissertação de mestrado os artistas premiados. Os seguintes artistas participam tanto do salão de Belo Horizonte como do de Campinas: Cláudio Tozzi, Tomoshigue Kusuno, Jô Soares, Ana Maria Maiolino, Terezinha Soares, Emanuel Araújo, Bernardo Caro dentre outros.

Após os inúmeros eventos de desgaste do *SMBA*, passa-se a cogitar sobre a possibilidade de extingui-lo, mas as informações são rapidamente negadas pelo prefeito. Os artistas mineiros não concordam com a idéia de não serem premiados no salão de sua própria cidade. Os artistas mineiros acreditam que estão sendo vetados por critérios políticos e não artísticos como se esperava.

Os artistas e críticos locais suspeitam que o *SMBA* está sendo usado para premiar artistas do eixo Rio e São Paulo. Para a crítica local, o perfil dos artistas participantes da exposição *Vanguarda Brasileira*, coordenada por Moraes, confirmaria tal hipótese.

Após a premiação dos trabalhos do *SMBA*, o colunista local Wilson Frade publica um texto acusando Moraes de ter barganhado com Zanini a premiação dos artistas cariocas e paulistas. Frade afirma, na ocasião, que Moraes tentou premiar um artista que não estava participando do *SMBA*. Nas palavras de Frade:

Um dos jurados contou-me que Frederico Moraes trouxe do Rio os seus premiados. E que indicou até, para a premiação máxima um nome que nem inscrito estava. Sou insuspeito para lamentar esse gesto de Frederico, porque, além de tê-lo na conta de um grande crítico, sempre dei-lhe através desta coluna, a mais completa cobertura. Mas quando conheço um episódio assim não posso poupar o amigo e colega. (FRADE, *Estado de Minas*, 22/11/1967).

Além de Moraes, Zanini e Jayme Mauricio também são acusados de corrupção. Como menciona Frade,

abertamente barganharam premiações Walter Zanini de São Paulo e Jayme Mauricio do Rio. Aquele teria proposto um nome para o qual pedira apoio do crítico carioca, dando-lhe em contrapartida, o voto a um nome de sua preferência. (FRADE, *Estado de Minas*, 22/11/1967).

Para Frade, o *SMBA* teria sido montado unicamente com o interesse de excluir os mineiros e garantir a premiação dos escolhidos pelos jurados.

Geralmente a metáfora utilizada nos jornais é que os “críticos traziam o nome dos premiados no bolso do colete”. Os críticos nem chegavam a analisar as obras de outros artistas concorrentes, pois a escolha já tinha sido realizada previamente. Segundo tal concepção, os críticos apenas tinham que barganhar entre artistas previamente selecionados. Na ocasião, Morgan Motta era um jovem jornalista que havia começado a escrever sobre arte e é convidado para participar da revisão das premiações do *SMBA*. Com relação a tal fato, Frade afirma que

Quanto à inclusão, no júri, do jornalista Morgan Motta, cremos que alguma coisa deve ser dita. Tenho pelo Morgan o maior apreço. Respeito-o sobretudo pela sua dedicação ao jornalismo. Vai atrás da notícia com faro de repórter. Estuda, pesquisa, conversa, vive, enfim, a profissão 24 horas por dia. Com menos de um ano conquistou excelente posição entre os colegas e o respeito dos pintores. Mas, falta-lhe, talvez, o necessário amadurecimento para participar de um júri da responsabilidade desse que julga obras nacionais para um certame nacional. (FRADE, *Estado de Minas*, 22/11/1967).

Frade, para encerrar sua coluna, afirma que o problema está em selecionar sempre os mesmos nomes no júri o que redundaria na exclusão dos artistas mineiros. Após os artigos de denúncia aos jurados, os artistas mineiros entram com um processo contra o *Museu da Pampulha* para que o *SMBA* seja anulado. Tal fato teria sido motivado após a matéria publicada³⁵ por Frade.

A coluna que escrevi denunciando as grandes irregularidades passadas entre as quatro paredes da sala em que se reuniam os jurados, foi, ontem, entregue ao advogado, que, conhecedor, do regulamento do Salão, acha que o mesmo será facilmente anulável. Acredito que se tal acontecer será uma vitória dos artistas mineiros que lutam e trabalham por um lugar ao sol e

³⁵ Localizei a ata do *SMBA* que foi apreendida, mas não consta nenhuma informação sobre o desdobramento do processo e nenhum relato da discordância em relação aos votos do júri.

são sistematicamente aliçados em favor de artistas componentes das chamadas "panelas". (FRADE, *Estado de Minas*, 24/11/1967).

O crítico Morgan Motta testemunha contra Morais, Mauricio e Zanini. Herbert Brant Aleixo é o advogado contratado pelos artistas mineiros para impugnar o XXII *SMBA*. A maior injustiça, segundo o advogado e artistas, teria ocorrido com Ildeu Moreira que não ganha o prêmio, apesar de uma excelente obra apresentada ao salão. Esse seria um momento importante para que fossem discutidos os critérios que justificariam as premiações de Moreira, mas o mesmo não acontece. Como era de se esperar, Maristela Tristão vai a público tentar mediar o conflito entre os artistas e o júri. Afirma, na ocasião, que em todo salão importante, como se tornou o de Belo Horizonte, disputas são comuns como as existentes no último *SMBA*. Discorda da necessidade de invalidar o salão e apenas faz ressalvas contra a premiação de Maria do Carmo Secco, pois o prêmio de pesquisa realmente deveria ter sido concedido a Ildeu Moreira. Nas palavras de Tristão

Maria do Carmo é excelente artista. Imaginosa como todos esses que se dedicam à figuração narrativa ou histórica em quadros. Mas de pesquisa, que se traduz por tentativa de coisa nova, seu trabalho não oferece nada para um prêmio dessa categoria. Apenas uma forma retangular, alongada e um quadro dividido em dois não vale como argumento para a classificação em pesquisa. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/11/1967).

Como será discutido posteriormente, Tristão parece negar um conjunto de experimentações existentes na obra de Maria do Carmo Secco que justifica a sua premiação. Mas, infelizmente, não é possível discutir o grau de experimentação existente na obra de Moreira, pois a mesma não foi encontrada.

Buscando dar continuidade ao pedido de cancelamento do *SMBA*, um documento é enviado ao Museu da Pampulha, sendo assinado pelos seguintes artistas: Wilde Lacerda, Maria Luiza de Figueiredo Horta, Aurélia Petraccone, Alci Faria Machado, Maria do Carmo Gonçalves, Celso Renato de Lima e Herculano Campos. Os artistas mineiros

Alegam também que a comissão julgadora, constituída de cinco membros, não atuou, durante todo o período de trabalhos. A seleção de 900 obras apresentadas se deu apenas pelos membros Jayme Mauricio, Jacques do Prado Brandão e Frederico Moraes, em 24 horas, já que Walter Zanini e Clarival do Prado Valadares não puderam comparecer. Posteriormente, já terminada a seleção, o júri se completou com a presença de Walter Zanini e Morgan Motta, este substituindo a Clarival do Prado Valadares. (SALÃO DE B. HORIZONTE ANULADO PELA JUSTIÇA, *Estado de São Paulo*, 9/12/1967).

A colunista Ana Maria discorda do debate e coloca algumas questões sobre a anulação do *SMBA*. Segundo a colunista,

as telas foram julgadas pela maioria do júri, já que dois membros apenas deixaram de comparecer. Na última hora chegou Walter Zanini, que endossou a escolha e Morgan Motta entrou como suplente que era, para tapar a ausência de Clarival Valadares. (ANA MARIA, *Juiz Fontana: é lenga-lenga*, *Diário da Tarde*, 12/12/1967).

Ana Maria continua sua argumentação afirmando que, segundo Jacques do Prado Brandão, tudo não passa de um enorme “lenga-lenga” de artistas sem o que fazer. Talvez o argumento mais forte defendido pela colunista é que vários dos artistas que entraram com o processo de anulação do *SMBA* enviaram trabalhos para o Salão de Arte de Brasília, sendo que o mesmo foi organizado por Frederico Moraes, tendo como jurados Clarival do Prado Valadares, Walter Zanini, Mário Barata, Mário Pedrosa e o próprio Moraes. Jayme Mauricio teria recusado a participar como jurado porque, nas palavras de Ana Maria, teria uma velha rivalidade com Moraes.

Como realmente entender o posicionamento dos artistas mineiros? Tentam anular o *SMBA* pela corrupção do júri e enviam trabalhos para o salão de Brasília que contaria com a participação do crítico que estaria, segundo a concepção dos artistas, vetando as premiações que deveriam ser concedidas aos mineiros.

Como já é mencionado anteriormente, coube a Motta denunciar a corrupção do júri e apoiar os artistas mineiros. No primeiro momento, as informações sobre o salão pareciam ocupar apenas a dimensão jurídica, mas o debate torna-se público no momento em que Motta passa a atacar publicamente Frederico Moraes.

No XXII *SMBA*, os artistas têm a possibilidade de escolher um dos jurados. Realizada a votação, Moraes empata com Motta, sendo que este último é selecionado apenas para realizar a revisão das premiações. Um dado que deve ser ressaltado é que, mesmo com o clima de hostilidade que estava sendo criado contra Moraes, o crítico ainda consegue um número expressivo de votos dos artistas.

Esse é o momento em que todas as variáveis indicavam para o início de uma disputa que definiria o cenário artístico mineiro para as próximas décadas. Moraes parecia aproximar-se da concepção de Pedrosa que premia as obras considerando o critério de valor, independentemente se estavam participando de um salão pequeno como o *SMBA*. Esse fato desperta, ao mesmo tempo, repulsa e interesse dos artistas mineiros. Os posicionamentos de Moraes geram desgastes constantes com outros colunistas, artistas, críticos e jurados dos salões. Não é difícil imaginar como Moraes deve ter criado uma série de conflitos com artistas amadores que pertenciam a famílias tradicionais de Belo Horizonte e não aceitavam as críticas de Moraes.

Como mencionado, os artistas mineiros sentem-se perseguidos e não existia nenhum crítico local que possuía a legitimidade suficiente para representá-los no *SMBA*. O surgimento de Motta no cenário artístico mineiro é providencial. O crítico confirmaria as suspeitas dos artistas mineiros e passa a acusar Moraes e Zanini de corrupção. O embate entre Motta e Moraes torna-se público no momento em que o primeiro teria discordado das premiações de Maria do Carmo Secco e Ângelo Aquino. Segundo Motta,

Tais prêmios serviram para mostrar que o crítico Frederico Moraes, eleito pelos mineiros, veio especialmente com o nome das turminhas de vanguarda carioca no bolso do colete, visando a premiá-los. Com exceção ao voto dado por ele a Sara Ávila, os demais prêmios seriam atribuídos a artistas fracos da vanguarda, na sua maioria muitos criados por ele. (MOTTA, Morgan. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*. 22 de dezembro de 1967).

Algumas informações disponibilizadas por Motta merecem desdobramentos por serem reveladoras. Primeira: Motta faz questão de ressaltar que Moraes havia traído os artistas mineiros, pois mesmo sendo escolhido por eles, não os teria representado na seleção do salão. Ao invés de Moraes premiar os artistas mineiros,

teria preferido, segundo Motta, os artistas “fracos de vanguarda”. É interessante notar que o termo “vanguarda” passa a designar um movimento artístico que faz referência à geração de artistas cariocas e paulistas que se reuniam na primeira metade da década de 1960. Como se sabe, o primeiro contato dos artistas mineiros com tal grupo ocorre na Reitoria da *Universidade Federal de Minas Gerais* no evento *Vanguarda Brasileira* em 1966.

Cria-se um clima de hostilidade e perseguição. Motta utiliza o espaço de colunista para atacar e desmoralizar Moraes. Para Motta, se os membros do júri não tivessem feito uma defesa responsável, o *SMBA* ter-se-ia transformado no “Primeiro Salão Municipal do Frederico Moraes”.

Um único fato, digno de elogios, segundo Motta, é que Moraes abstém-se do direito de voto na categoria gravura, pois sua esposa Wilma Martins estava concorrendo à premiação.

O artigo publicado por Motta tem desdobramentos. Moraes rapidamente responde às acusações motivando uma réplica de Motta. O crítico afirma que era previsível que Moraes fosse a público criticá-lo, pois tudo que conquistou teria sido pelo estudo, esforço e seriedade, ao contrário dele que estaria “tentando ganhar notoriedade pelo fato de pertencer à Associação Brasileira de Críticos de Arte, e nada mais além disso”. (MOTTA, Morgan. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*. 22/11/1967).

Para Motta, no Brasil, seria muito freqüente encontrar pessoas como Moraes, sem os requisitos mínimos para desempenhar uma função que “jamais poderiam desempenhar”. Seriam, ainda segundo Motta, “espertalhões improvisados que ‘entendem’ de tudo quanto se possa imaginar (inclusive de crítica de artes plásticas) como é o caso do Sr. Moraes”. Segundo Motta, Moraes nada havia conseguido nos dez anos de atuação e as pífias vitórias que conseguiu marcar, deveram-se, sempre, a influências parentais, ou ao prestígio reconhecido de sua esposa, a excelente gravadora Wilma Martins, que ele jamais se envergonhou de usar como “ponte”. (MOTTA, Morgan. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*. 22/11/1967).

Segundo Motta, Moraes vivia à sombra do mito que criou através da exposição realizada por “pseudo-artistas de vanguarda (quem não se lembra da

promoção-picareta na Reitoria?)". Na concepção de Motta, os artistas participantes da *Exposição Vanguarda Brasileira* seriam "copiadores do que se faz nos Estados Unidos e nos Salões e Bienais Européias". Para Motta, Moraes não possuía independência financeira e por isso "toparia qualquer parada para sobreviver". Nas palavras de Motta

Graças a Deus, temos independência profissional e financeira, ao contrário do sr. F. de Moraes que topa qualquer parada para sobreviver. Para acabar com a corrupção que está grassando nas artes plásticas, principalmente com referência a organização de salões e formação de júris, é preciso haver união dos estudiosos e dos honestos, que ainda os há, felizmente, e deixar à margem indivíduos como o sr. Moraes. (MOTTA, Morgan. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*. 22/11/1967).

O conflito que se desenvolveu, desde 1964, ganha os contornos após as disputas entre Motta e Moraes. Nesse ano, Maria do Carmo Secco é premiada em uma modalidade nova criada no salão: o prêmio de pesquisa.

4.6.1 – Maria do Carmo Secco

Maria do Carmo Secco recebe o *Prêmio de Pesquisa* com a obra *Retratos de um álbum de casamento* (**FIGURA 61**) no ano de 1967. Um díptico, unido por uma dobradiça que separa seis pequenas narrativas. A obra da artista havia sido anteriormente estudada e reproduzida em três ocasiões: no catálogo do *SMBA* em que a obra é premiada; no livro de Ribeiro (1997) e no estudo realizado para a restauração no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR) por Geisa Alchorne de Souza (2006). No livro de Ribeiro, a imagem é editada e recortada, não permitindo observá-la em sua totalidade. A reprodução do catálogo, talvez por limitações técnicas, omite detalhes importantes da pintura.

Retratos de um álbum de casamento é uma narrativa formada por cores artificiais, aproximando-se formalmente das representações da *Pop Art* americana, mas em termos narrativos parece reivindicar um discurso militante e feminista. Em uma aproximação com a obra de Roy Lichtenstein, é possível observar que, enquanto o artista norte-americano apropria-se de imagens que representam situações mais genéricas do cotidiano urbano, do

consumo e do universo dos super-heróis, Secco elege temas da intimidade feminina. Converte, entretanto, com Lichtenstein ao trazer para sua pintura a linguagem gráfica dos campos de cor chapados e recortados das histórias em quadrinhos. Secco ainda se destaca ao agregar materiais ao plano pictórico como auto-adesivos metálicos.

A pesquisadora Geisa Alchome de Souza restaura, em 2006, a obra de Secco e propõe uma leitura para a obra. É importante mencionar que a análise de Souza parte das informações fornecidas pela própria pintora, não investindo em uma leitura pessoal.

Retratos de um álbum de casamento, como afirma Souza, propõe uma subversão do conceito de um álbum de fotografia

pois sua função pública é rompida e ganha nova significação: a de mostrar a intimidade, vista como tabu nos anos 1960. E a artista denuncia a hipocrisia dos álbuns de casamento esquecidos nos fundos dos guardados, que não denotam a realidade da mulher. (SOUZA, 2006, p. 53).

Após essa primeira consideração sobre o significado da obra de Secco, Souza passa a descrevê-la. Para Souza, no primeiro quadro, a mulher é apresentada sorrindo. Passa-se à cena de um casamento tradicional com o homem vestindo um terno preto acompanhado pela mulher de branco, véu e buquê. A pesquisadora percebe uma conexão entre a primeira imagem, representada pela felicidade (**FIGURA 61a**), que se conclui com o casamento (**FIGURA 61b**)

No terceiro quadro (**FIGURA 61c**), expõe-se uma cena de intimidade que sugere uma situação de relaxamento após o orgasmo. O segundo painel do díptico começa com o quadro n. 4 (**FIGURA 61d**), em que aparece o símbolo do carro Volkswagen

A dupla significação de abertura e fechamento funciona como alegoria referencial à posição sócio-econômica e, segundo entrevista com a artista, ao máximo de liberdade permitida à mulher naquele tempo. (SOUZA, 2006, p. 53).

Reconhecendo os filhos do casal no quadro n. 5 (**FIGURA 61e**), Souza comenta que

As faces das crianças são imagens que remetem ao conceito de família, na qual a mulher é a principal protagonista, ficando a seu cargo a responsabilidade e presença. Ela anula sua identidade e sua condição de mulher diante da ausência do homem, que só aparece na segunda e terceira partes para cumprir sua função de “realizar” o sonho de noiva, da mãe e

da dona de casa. Ocorrido o acasalamento, ele desaparece da história. (SOUZA, 2006, p. 53)

No quadro final, de n. 6, pernas são representadas como se saíssem da tela. (**FIGURA 61g**). Como mencionado anteriormente, a leitura da obra apresentada por Souza decorre das informações fornecidas pela própria artista. Apesar disso, talvez a obra suscite outra leitura alternativa que será proposta. Para tanto, é importante estabelecer uma leitura não linear como ocorre na obra de Antonio Dias *Programação para um assassinato* (**FIGURA 61h**). Dessa forma, começa-se a leitura pelo quadro número 2, com um casamento tradicional em que a cor branca pode representar a virgindade. A leitura passa para o terceiro quadro em que, depois de uma cena de sexo, a mulher olha para o anel que simboliza o casamento. O espectador transforma-se em *voyeur* convidado a participar da intimidade do casal.

Os outros quadros representam a libertação do cenário opressor. A mulher não é mais representada de cabelos longos e nem claros que pode demonstrar uma mudança de atitude, ou de fase da vida. No quadro n. 4, a mulher sorri e divide a cena com a chave Volkswagen que pode simbolizar a liberdade conquistada, seja pelo automóvel comprado, ou por receber a carteira de motorista.

Nota-se que a cena do quadro n. 4, que suscita a liberdade, repete-se no primeiro quadro, mas com a mulher sozinha. Um fato que chama bastante atenção é a presença de um desenho que pode ser visto na **Figura 61f**. A pesquisadora Souza não discute o papel do desenho na obra que poderia ajudar a interpretá-la. Segundo a informação de Secco, a imagem número 4 foi baseada nos retratos de seus filhos. Mas qual a razão de um desenho com contornos tão fracos, quase imperceptíveis? O desenho parece que foi incluído posteriormente na cena e, ao mesmo tempo, produz a sensação de uma imagem distante de pensamento ou sonho.

A obra de Secco possui nas extremidades a noção de abertura e complementaridade: no primeiro quadro, o sorriso e, no último, as pernas que parecem sair do quadro para que se construa uma nova história. Morais analisa a produção artística de Secco, mas não se refere especificamente a nenhuma obra. Para o crítico, a artista buscaria problematizar a questão feminina, mas não expõe a mulher que o homem esperaria encontrar: graciosa, delicada, bem comportada. Para Morais, a obra de Secco “choca, impacta, chega mesmo a

irritar, nausear, e é assim que ela revela um certo medo das ancas, que ela protesta e diz não à mulher exposta ao homem, à multidão, às câmeras de televisão e do cinema.” (MORAIS, 1966). Para causar tal impacto as cores seriam “feias” e cruas. Ou ainda:

Um sangue lavado, esbranquiçado de vísceras. E tudo na figura é violentamente deformado. Do corpo feminino sobram, às vezes, apenas as ancas, um só seio, um rosto incompleto, um torso seccionado em duas ou mais imagens. Nenhum pudor do primeiro plano: tudo ocorre e é dito na superfície, e descontinuamente, segundo a fenomenologia da percepção moldada pelos modernos processos de comunicação (de massa). O espaço não é contínuo e sistemático como no Renascimento, mas espasmódico, tudo ocorre como se estivéssemos diante de uma montagem cinematográfica, jornalística ou televisada. Eis aqui um aspecto importante de sua pintura: o perfeito entendimento entre forma e conteúdo, entre significado e significante, isto é, a necessidade de expor o tema sem peias ou sutilezas exigiu um tratamento formal adequado. (MORAIS, 1966)

Com forte teor de figuração narrativa, *Retratos de um álbum de casamento* merece o prêmio de pesquisa do XXII *Salão Municipal de Belas Artes* de Belo Horizonte, reafirmando o papel vanguardista da artista que, em seu depoimento, afirma que

Nessa época, eu fazia figuração narrativa. Indagava sobre a mulher, o feminino, a participação social da mulher, a contestação política e a descoberta da cultura no meu trabalho. Passava por uma separação, uma radicalização de vida e também por uma experimentação da linguagem. Minha obra não era apenas ilustração de uma situação vivencial mas fazia parte da revisão de meus valores femininos. Fazia intuitivamente alguma coisa nova e acompanhava a capacidade do jovem de captar o momento histórico de mudança pessoal e social. (Depoimento de Maria do Carmo Secco à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.110).

Uma questão importante pode ser encontrada no questionamento da premiação da artista. Os críticos de Belo Horizonte afirmavam que a artista não poderia receber o prêmio de pesquisa por não existir, em sua obra, experimentação formal. Mas, basta analisar a construção de uma narrativa não linear, as aproximações com a *Pop Art* e a utilização de materiais alternativos para perceber que tal juízo é precipitado.

4.6.2 – Ângelo Aquino

Ângelo Aquino recebe o segundo prêmio no XXII *SMBA*. O artista nasce em Belo Horizonte em 1945, mas muda-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Fica conhecido, sobretudo, por ter sido um dos organizadores do seminário *Proposta 65*, realizado na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo, em 1965. Participa ainda de exposições como *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna em 1965 e *Opinião 66*, *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Ângelo Aquino expôs na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais no evento *Vanguarda Brasileira* que já foi apresentado nesse capítulo. A primeira individual de Aquino acontece ainda no ano de 1966, na Galeria Guignard em Belo Horizonte.

A exposição é organizada pelo galerista Jean Boghici que integra as comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro. A mostra é realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965, e reúne vinte e nove artistas. Destes, treze são europeus. As tendências neofigurativas, em pleno desenvolvimento no cenário internacional, são conhecidas no Brasil pelas exposições da *Nouvelle figuration* francesa e da *Otra figuración* argentina, entre 1961 e 1966. Dentre elas, a coletiva da Escola de Paris, 1964, na Galeria Relevo, de propriedade de Franco e Boghici, marca o estabelecimento de relações mais estreitas e sistemáticas entre as vanguardas francesa e brasileira, que vão encontrar o seu ponto alto na mostra *Opinião 65*. Mário Pedrosa faz a seguinte avaliação da exposição

Houve aqui pequena mostra no ano passado, sob a feliz iniciativa de Ceres Franco e Jean Boghici, com o título enormemente sugestivo de *Opinião 65*. A idéia foi um achado naquele instante. Por que? Porque se inspirava no teatro, no teatro popular tão próximo, por sua própria natureza, ao clima social, à atmosfera política da época. Pode-se dizer que o grupo do Teatro de Arena, com sua *Opinião 65*, foi o grande respiradouro dos cidadãos abafados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964 e definido moral, política e culturalmente pelas incursões de uma entidade anônima e irresponsável de linha dura. (...) Havia ali uma resultante viva de graves acontecimentos que nos tocaram a todos, artistas e não-artistas da coletividade consumidora cultural brasileira. Personagens sociais foram,

por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas como o General, a Miss etc. (...).” (PEDROSA, 1981, p.99-100).

Nota-se que as linguagens figurativas têm um grande impacto na produção dos artistas brasileiros que participam da *Opinião 65*: Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Ivan Freitas, Adriano de Aquino, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa e José Roberto Aguilar.

A exposição abriga estilos e tendências variadas, mas se aproximam devido à retomada da figuração. Como afirma Ceres Franco, vinte anos depois da exposição, a “Opinião 65 teve representantes de todas as tendências, mas a imagem figurativa pintada era o que dominava então”. Integram a mostra obras do inglês Wright Royston Adzak; dos argentinos Antonio Berni e Jack Vanarsky; dos espanhóis Manuel Calvo e José Paredes Jardiel; dos franceses Gérard Tisserand e Alain Jacquet.

Para Ferreira Gullar, o movimento é importante, pois os artistas passam a posicionar-se sobre questões urgentes da sociedade brasileira. Tal fato é importante porque o artista estava isolado em uma tradição da arte (pintura) ocidental que era construída pelo próprio crítico e poeta. (GULLAR, *Opinião 65. Revista da Civilização Brasileira*, 1965). Esses desdobramentos interessam diretamente no desenvolvimento da tese devido às conexões existentes com a exposição *Vanguarda Brasileira*, organizada por Frederico Moraes, em Belo Horizonte em 1966.

4.6.3 – Ângelo Aquino: Outono-Inverno, Primavera e Verão

O artista Ângelo Aquino concorre com 3 obras: *Outono-Inverno*, *Primavera* e *Verão*. A pintura *Outono-Inverno* (**Figura 62**) recebe a maior premiação e, segundo Jayme Mauricio, tal fato se justifica pela capacidade expressiva de artistas como Ângelo Aquino e Eduardo Aragão. No que se refere ao último, Jayme Mauricio afirma que a premiação do artista justifica-se

(...) pela coincidência entre os trabalhos tela caixa, tridimensionalidade extensiva, estruturalismo publicitário, tela modulada com utilização de elementos populares como a seta, as bolas de plásticos, a suavidade dos contornos. Reconhece a

influência do britânico Richard Smith, que recebeu o prêmio Itamaraty na Bienal de São Paulo, em ambos, principalmente em Aragão. Ressalvou-se que não considera a influência um fator negativo, ao contrário. Aqui mesmo em Belo Horizonte, a influência de Guignard foi um fato positivo, numa determinada época. (MAURÍCIO, O 22º SALÃO, *Diário da Tarde*, 4/12/1967).

Notam-se, em Aquino, aproximações com as pinturas *Hard-Edge* e possivelmente com a produção de Morris Louis, na conhecida série *Desenrolados*, de 1960-61. Louis teria espalhado a tinta em várias diagonais toscas a partir das bordas mais afastadas de telas não esticadas. Tal procedimento, segundo Archer, produziu pinturas como *Beta Ipsilon* (1960) ou *Ômicron* (1961), que “tinham um grande vazio central em V margeado por várias faixas coloridas escorando os lados em direção à borda inferior.” (ARCHER, 2001, p.36).

O artista Kenneth Noland fica conhecido pela produção de seus “alvos” em obras como *Canção* (1958), *Respiração* (1959) e *Espectro partido* (1961) que se referem a círculos concêntricos de tintas, em cores variadas. A definição de *Hard-Edge* teria surgido pela ausência de pinceladas visíveis nas pinturas, “aliada ao brilho e às cores diretas da nova tinta acrílica que usavam, diferiam da tonalidade gestual do Expressionismo Abstrato. O estilo, conseqüentemente, foi chamado de pintura *Hard-Edge* (corte sólido), ou Abstração pós-fauvista”. (ARCHER, 2001, p.37).

Outono-Inverno (Figura 62) é, na verdade, duas telas independentes, mas feitas para serem expostas juntas. Na exposição *Neovanguarda*, realizada no Museu de Arte da Pampulha, em 2008, a obra de Aquino é montada diferentemente da concepção do artista, como é possível comprovar por uma fotografia da época da premiação. (*Figura 63*).

Outono-Inverno é formada por duas telas que, ao serem unidas, possuem um formato que se aproxima de um losango, mas não é concêntrico nem simétrico. Realizando a leitura do centro da tela para a direita, considerando o observador, notam-se seis triângulos sobrepostos ou faixas com tamanhos diferentes em verde, salmão, azul, grená, azul e salmão. A vibração no olhar de quem a observa se

origina tanto da alternância de cores como na variação das larguras das faixas e do não-alinhamento dos ângulos agudos.

Do centro para a esquerda do observador, é possível visualizar sete triângulos sendo que o verde, salmão e azul possuem correspondência com a outra parte da obra. O triângulo grená, entretanto, é menor o que faz com que o próximo triângulo, o azul, seja maior se comparado à outra parte do díptico, gerando também uma alteração no tamanho do triângulo salmão. É ainda acrescentado um último triângulo verde escuro com uma pequena alteração em parte do vértice chegando ao verde claro. As formas geométricas são capazes de produzir a sensação de expansão, ao serem preenchidas com cores, e constroem uma noção de movimento de propagação nas duas direções. Algumas noções, como as formas geométricas, em conjunção com o efeito visual produzido pelas cores existentes em Aquino, também são percebidas na obra de Eduardo de Paula, premiado em 1965 com o quadro *Cartaz*. (Figura 59).

4.7 - XXIII Salão Municipal de Belas Artes – 1968

Após a realização do XXII *SMBA*, o *Museu da Pampulha* fica praticamente sem nenhuma atividade. Segundo Morgan Motta

O Museu de Arte da Prefeitura não realizou até hoje nenhuma promoção, depois do XXII Salão Municipal de Belas Artes e parece que não vai promover nada neste primeiro semestre. O que se sabe é que o sr. Renato Falci continua diretor. Mas o conservador chefe, arquiteto Jorge Dantas que organizou o XXII Salão nem chegou a tomar posse e deixou de responder pelo Museu. (MOTTA, *O que há com o Museu de Arte?* Diário da Tarde, 29/05/1968).

No que se refere à realização do XXIII *SMBA*, uma das primeiras medidas é empossar o artista e crítico de arte Márcio Sampaio. Depois dos últimos salões e com a ausência da participação de críticos reconhecidos nacionalmente, o salão estava prestes a ser extinto. Como se sabe, o salão realizava-se no dia 12 de dezembro, coincidindo com as comemorações do aniversário de Belo Horizonte.

Ainda em novembro, não havia sido publicado o edital e o salão deixa de ser convidativo para artistas reconhecidos. Neste sentido,

A direção do Museu de Arte, acolhendo a queixa dos artistas sobre o atraso na publicação do regulamento do Salão de Arte de Belo Horizonte, enviou ao Rio e São Paulo o crítico e coordenador do Salão de Arte, Márcio Sampaio, com a finalidade de insistir junto aos artistas daqueles Estados para participarem da mostra em Belo Horizonte, pois se trata de um certame de gabarito internacional e definitivamente consagrado. (SALÃO DE ARTES RECEBE CRÍTICAS DE ARTISTAS. *O Globo*. Belo Horizonte. 19/11/1968).

Segundo as informações disponibilizadas pelo jornal *O Globo*, apesar do edital não ter sido divulgado até o dia 19, o prazo de entrega dos trabalhos permanecia dia 25 do mesmo mês. Desta forma, o salão praticamente invalida a possibilidade de participação de artistas residentes fora do estado mineiro, voltando a ser um salão regional.

Para amenizar a situação conflituosa que se tornam as artes plásticas em Belo Horizonte, o conservador-chefe do museu, Jorge Dantas, é demitido e Márcio Sampaio assume seu lugar. Sampaio é o responsável pela organização do XXIII *SMBA*, que conta com a participação dos críticos, Walmir Ayala, Jayme Maurício, Morgan Motta e do artista plástico Donato Ferrari. José Roberto Teixeira Leite é convidado, mas não aceita o convite tendo sido substituído por Márcio Sampaio e funcionado, segundo Ayala, como “voto de Minerva quando necessário”.

Para evitar os conflitos com os artistas mineiros, os membros do júri optam pelo critério de tolerância na seleção. Tal fato significa que mesmo os trabalhos medianos poderiam ser expostos no *SMBA*, evitando conflitos com os artistas mineiros que se sentiam excluídos. Ayala discute a estratégia de seleção:

Tratando-se de um salão regional, para um público que tem poucas oportunidades de um contato com as várias tendências da arte contemporânea, especialmente da inquietude e variada produção dos artistas brasileiros das mais longínquas regiões, este critério tem um sentido didático, avaliador e documental. (AYALA, *Da abstração ao erotismo: Salão Mineiro, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/12/1968).

Ayala acaba atendendo as reivindicações dos artistas e da crítica local. A estratégia realmente surte os efeitos que os artistas locais ansiavam. Matérias passam a ser publicadas relatando a felicidade de artistas de “famílias importantes” que haviam sido selecionados no *SMBA*. A leitura desse conjunto de publicações facilmente remete ao clima do início do século XX, em Belo Horizonte, momento em que a produção artística estava necessariamente atrelada às famílias tradicionais que adquiriam ou conviviam no ambiente artístico. O termo “arte” necessariamente simbolizava um signo de distinção social. Neste sentido, o *SMBA* novamente passa a interessar diretamente às famílias tradicionais de Belo Horizonte. Uma matéria publicada sobre os artistas selecionados no XXIII *SMBA* é capaz de exemplificar as modificações ocorridas.

A matéria intitulada *O Salão terá gente nova* inicia-se com a seguinte narrativa: “Marlene, olha aqui no jornal. Fui selecionado para o Salão de Arte da Prefeitura”. Essa matéria apresenta Demerval A. da Costa: “jovem pintor que há cinco anos vinha perseguindo esta oportunidade”. Ainda, segundo a matéria, Demerval “atravessou a rua correndo, sem se importar com o trânsito de veículos e foi mostrar o jornal à vizinha que sempre o incentivou.” A narrativa assume uma caracterização pessoal e íntima. O leitor é convidado a compartilhar da alegria de Demerval. Em seguida, o “conhecido e próximo Demerval”, como parecia querer o colunista, foi “ainda com o jornal na mão à procura dos amigos, com o ar de quem acabara de ganhar o prêmio de viagem à Europa do Salão Nacional de Belas Artes”. Tudo parecia ter retomado seu lugar. Novamente as artes plásticas causam entusiasmo na população local. Mas quem é mesmo o jovem artista Demerval?

Demerval A. da Costa, que é filho do juiz de Direito aposentado José Miguel Alves Costa e reside à Rua Timbiras, 835, foi um dos artistas belo-horizontinos que tiveram trabalhos selecionados pelo júri do 23º Salão Municipal de Belas Artes. O salão será aberto ao público às 20h30m do próximo dia 12 de dezembro, no Museu de Arte Moderna da Pampulha, como parte do programa comemorativo do 71º aniversário da Fundação de Belo Horizonte. (SALÃO DE BELO HORIZONTE VAI MOSTRAR GENTE NOVA, *O Globo*. 5/12/1968).

Ao invés das colunas dos jornais mineiros discutirem as obras premiadas no salão, agora compartilham com o filho do “juiz de Direito aposentado” a sua escolha no certame local. É importante notar que nem todos os artistas compactuam com essa situação provinciana. O grupo de artistas Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo realizam um protesto na abertura no salão, posteriormente transformado em um *happening*:

Nós fizemos um *happening* como uma opção à nossa não participação no Salão. E o *happening* foi o seguinte: no dia 12 de dezembro, exatamente no dia da inauguração do Salão, que é o dia do aniversário da cidade, nós marcamos um acontecimento. Eu não sei se já tinha ouvido falar em *happening*, porque no grupo eu era a pessoa que veiculava as informações sobre arte. Eu sabia que iríamos fazer uma manifestação qualquer e resolvemos fazer no dia do aniversário da cidade, às cinco horas da tarde, em frente à loja Slopper, que era o local de maior concentração de gente e de energia. Então, compramos pão, vinho, galinha viva para soltar e arrumamos uma toalha. Durante a noite nós pedimos emprestado ao Departamento de Trânsito aquele cavalete que se coloca na rua para impedir o trânsito. Mas eles não emprestaram e resolvemos fazer o acontecimento assim mesmo. Nós gostávamos da transgressão, a transgressão fazia parte do trabalho e da própria emoção de prepará-lo, de recolher o material, de comprar, de pedir emprestado. (Depoimento de Lótus Lobo à Marília Andrés Ribeiro *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.224).

Segundo Luciano Gusmão, o grupo, parado em frente à Casa Slopper, rapidamente desembarca todos os objetos de uma caminhonete e monta uma mesa. O grupo escolhe fazer o *happening* em frente a uma grande loja de departamentos no centro da cidade. Rapidamente, as pessoas que estão voltando do trabalho começam a rodear a mesa e o grupo come o pão, bebe o vinho juntamente com as pessoas que ali passam. Em seguida Gusmão afirma que:

Aí nós soltamos as galinhas e todo mundo correu atrás delas. Um rapaz pegou uma galinha e eu disse para ele: ‘Sobe em cima da mesa, mata essa galinha agora e leva para a sua casa morta. Torce o pescoço dela’. E naquela agitação, criou um envolvimento e ele topou. Subiu na mesa, torceu o pescoço da galinha e o sangue dela caiu, manchando a toalha. Então, uma mulher que estava perto do Dilton disse assim: ‘Dedico esse acontecimento para Santa Rita’. E aquilo virou um ritual

(Depoimento de Lótus Lobo à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.224).

A realização desse protesto é apenas um início da produção coletiva do grupo que faria parte da afirmação de um novo grupo artístico de Belo Horizonte. Posteriormente, o papel do grupo será retomado tanto na obra apresentada no *I Salão de Arte Contemporânea* como na “mostra” *Do Corpo à Terra*.

4.7.1 – Teresinha Soares: missionária do sexo, pitonisa do erotismo desbragado

Teresinha Soares, formada em Letras pela Universidade Católica de Minas Gerais de Minas Gerais (PUC-MG), começa sua atuação no teatro na peça *O sonho de Teodora*, apresentada em Belo Horizonte em 1966. Aluna do curso livre da Universidade de Arte, estuda com Frederico Morais, Maria Helena Andrés e Herculano Campos. No Rio de Janeiro, ao frequentar o curso de gravura de Fayga Ostrower no MAM-Rio, conhece Rubens Gerchman, Lygia Clark e Ivan Serpa.

A primeira exposição de Teresinha Soares é realizada em 1967 na Galeria Guignard. Nela são apresentados os trabalhos *Auto-retrato*, *Ele Tocou as Cordas do meu Violão* e o *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano* e a *Caixa de fazer amor*. A exposição transforma-se em um evento, pois a artista convida críticos como Frederico Morais, Jayme Mauricio, Quirino Campofiorito e Harry Laus. Nas palavras de Soares,

Apresentei umas caixas de madeira, caixas de fazer amor. Apresentei o trabalho *Ele Tocou as Cordas do meu Violão*, que era uma brincadeira, um violão, uma mão e um sino abertos à participação pública. O meu *Auto-retrato* era bem moderno. Eu construía tudo, recortava a madeira, pintava, armava o objeto e fazia até a instalação elétrica. Fiz o *Triângulo Amoroso na Paisagem do Cotidiano*, composto pelo marido, a mulher e o amante. Era uma caixa com compartimentos, um armário com gavetas que não funcionavam, onde eu anunciava o desencontro entre o marido e a mulher e ressaltava a atração sexual do amante. Eu sempre fui muito sincera, muito aberta em relação ao sexo. Nunca aceitei as teses machistas e sempre achei que a mulher tem os mesmos direitos que os homens. Fiz também *‘A Hora N’*: *HOME*, um tiro ao alvo para os homens acertarem. Era a

época em que os homens estavam matando as mulheres e sendo absolvidos pela Justiça. (Depoimento de Teresinha Soares à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.240).

A galeria Guignard funcionava na Avenida Augusto de Lima e segundo o depoimento de Sálvio Oliveira, concedido à Marília Andrés Ribeiro, a exposição de Soares foi

um sucesso social (...). Ela era muito louca e sabia se promover - na noite da inauguração, o trânsito da avenida foi interrompido por causa de sua badalação. A visitação foi intensa durante todo o período da exposição. (...) Havia uma portinha de madeira que você abria e via um casal fazendo sexo. Era uma pintura-objeto com recortes de figuras superpostas. Fez um sucesso incrível mas não vendeu nada, era muito difícil vender um trabalho desse gênero naquela época. (Depoimento de Sálvio Oliveira à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.127).

Teresinha Soares recebe o segundo prêmio de pintura no XXIII *SMBA*. Nenhuma matéria foi encontrada publicada em Minas Gerais comentando a premiação da artista. Como se sabe, o *SMBA* passava por um processo de modificação resultante da reclamação dos artistas mineiros que não estavam sendo premiados no salão. Tal debate é realizado durante, fundamentalmente, o período de 1964 até 1968, momento em que os jurados tentam buscar alternativas para apaziguar os conflitos existentes no *SMBA*.

Walmir Ayala, membro do júri do salão, escreve um artigo sobre a premiação do *SMBA* em que se referia rapidamente a Teresinha Soares. O artigo, escrito no *Jornal do Brasil*, recebe o título: *Da abstração ao erotismo: salão mineiro*.

Se o termo abstração na matéria, referia-se a Eduardo, o erotismo fica a cargo de Soares. Assim, o segundo prêmio cabe à “controvertida Teresinha Soares”. Para o crítico, a artista seria a “Missionária do sexo, pitonisa do erotismo desbragado”. (AYALA, Da abstração ao erotismo: salão mineiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/12/1968). O termo pitonisa, segundo o dicionário Aurélio, faz referência à “serpente monstruosa morta por Apolo” e, na Antiguidade, ao “adivinho que previa o futuro”. Soares então seria a “pitonisa do erotismo”

descomedido ou indecoroso. Ayala continua seus comentários sobre a artista, mencionando que

Teresinha impôs-se neste salão pela utilização de grandes espaços, espalhando seus relevos que são sempre historinhas em quadrinhos sobre o amor carnal. O domínio desta fórmula (pela qual a artista periga se perder, se não renovar) a agressividade sadia de suas propostas nos horizontes hipócritas da moral provinciana, significam sempre um desafio útil de antiarte descarada e arrogante. (AYALA, Da abstração ao erotismo: salão mineiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/12/1968).

Ao acompanhar os comentários acima sobre a artista, não é difícil entender o impacto causado em um público conservador como o de Belo Horizonte. Mas o trabalho de Soares não se limita às questões sexuais, como também não se reduz ao universo da polêmica. A artista sabe questionar o estatuto da violência, da sociedade de consumo, além do discurso artístico, ao propor a resignificação do uso dos materiais. Soares concorre com 3 obras no salão: *Guerra é Guerra – vamos sambar*; *Morra usando a legítima sandália*; e *Morreu tantos homens e Eu só*. É importante mencionar que existem variações para os nomes das obras e as informações, no momento, disponibilizadas nesse texto são retiradas do catálogo do salão.

A obra *Guerra é Guerra – vamos sambar (Figura 64)* é composta por uma base vermelha em que se desenvolvem duas narrativas. Enquanto a base vermelha é realizada com tinta, as duas narrativas são feitas com relevo em madeira.

Na primeira narrativa, à esquerda do quadro, existem três subdivisões nas cores: amarelo, preto e branco. Essas subdivisões aproximam-se da representação de *frames* de cinema, sendo que apenas a do meio, apesar de também fragmentada, pode ser vista em sua integridade. A sensação é a de acompanhar a movimentação de um negativo que torna a cena mais visível, à medida que encontra o ângulo de visão do observador.

Soares não utiliza apenas fragmentos de imagens para construir a idéia de *frame*. Coloca, também, inúmeros relevos de madeira para representar as perfurações, geralmente situadas nas extremidades do filme, que são usadas para prendê-lo à máquina fotográfica.

A noção de movimento é construída tanto nas superfícies em alto-relevo dos desenhos em madeira, como também nas variações das cores: preto, amarelo e branco. Soares consegue reproduzir o efeito provocado quando se olha um negativo contra a luz e as imagens são formadas à medida que a luz atravessa o material. Mas o que é possível ver neste movimento do filme contra a luz? E por que a artista exige tanto esforço do espectador? Por que a imagem não pode ser “revelada”? Talvez porque o evento exija descrição. A cena retrata alguns corpos espalhados pelo chão, enquanto um homem retira um deles da cena com uma maca. É necessário, então, que o evento ocorra sem que possa ser “revelado”. O homem responsável por transportar a maca é apresentado apenas no essencial que caracteriza sua função: suas pernas em movimento e o braço que transporta a maca.

Enquanto na primeira narrativa tudo parece se omitir, na segunda, existe uma super exposição. Também subdividido em três quadros, o movimento é construído não mais nas oposições entre branco e preto, mas com as cores verde, amarelo, azul e branco. As cores da bandeira do Brasil são fartamente distribuídas na tela criando a movimentação e a expressividade das formas: rostos, peitos, nádegas e sorrisos ocupam a cena. Se antes não era possível ver o rosto dos agentes, agora os mesmos são representados em close. Mas o que une duas narrativas tão distintas? Ambas emergem da mesma base: o vermelho, que parece simbolizar tanto a paixão como o sangue. Mas não parece existir contradição, pois ambos parecem pertencer à mesma esfera de significado.

O título talvez ofereça um caminho importante para a análise: *Guerra é Guerra – vamos sambar*. Parece-me uma perspectiva irônica da artista ao estampar o comportamento de uma sociedade que, na escuridão, retira seus mortos anônimos para que de dia o carnaval possa acontecer. A situação estampada pela artista é constrangedora, pois demonstra a escolha de uma sociedade apática que, em um período de guerra, opta por sambar. Mas o vermelho, que é a base das duas cenas, demonstra que não existe neutralidade. Não se pode ter dúvida: sambar também é uma escolha política. Soares também problematiza a naturalidade com que as informações podem ser veiculadas na mídia, perdendo a força à medida que cenas de violência, sexo e carnaval são transmitidos no mesmo formato.

A crítica a imagens televisivas também aparece em outras obras pertencentes à série *Vietnã*. Apesar de em todas elas ser possível aproximar da reprodução de uma imagem televisiva, não existe nessas imagens nenhuma passividade. Tecnicamente, a artista experimenta tanto as possibilidades das variações cromáticas, como também dos relevos de madeira sobrepostos na tela.

A obra *Morra usando legítima sandália* (**Figura 65**) é reproduzida nos jornais no momento da divulgação das obras premiadas no salão. Essa obra possui fundo preto contendo quatro subdivisões. A principal representa uma tela de televisão com seus respectivos controles: cor, contraste e brilho. A imagem televisiva é realizada com um fundo branco com a sobreposição de relevos de madeira em branco, verde e preto. Os relevos em madeira são apresentados com espaços vazios, parecendo peças de quebra-cabeças. Apesar da dificuldade de reconhecimento da imagem, é possível perceber corpos contorcidos como se estivessem transando. A cena que mais se destaca, entretanto, é a de uma perna com uma pessoa calçando uma sandália havaiana. Nos outros quadros em que se divide a obra, a cena principal é reproduzida repetidamente focalizando os detalhes da principal. O componente irônico parece uma constante na obra de Soares. O perigo está iminente: guerra do Vietnã, medo de uma destruição nuclear, enquanto a propaganda investe em um padrão de consumo.

Como se sabe, na década de 1960, torna-se bastante popular a propaganda das Legítimas Havaianas que se refere ao famoso *slogan* publicitário dessas sandálias que são populares até hoje. Quando a artista atribui o título “morra usando as legítimas havaianas”, o conteúdo assume um humor cáustico. O título funciona como um *slogan* publicitário, mas apresenta-se ruidoso por ordenar a morte.

No terceiro quadro da série *Morreu tantos homens e Eu só* (**Figura 66**), a cena de violência assume o papel de destaque. É possível observar um corpo, também transmitido pela forma de uma televisão, sendo carregado por duas pessoas. Uma delas levanta um corpo amorfo com a mão esquerda e, com a direita, segura uma espingarda.

As cenas que se seguem, reproduzidas em quadros menores distribuídos pela obra, são de difícil reconhecimento e, por vezes, parecem reproduzir trechos da principal. Com o título, a artista novamente parece querer provocar o espectador ao dizer que, enquanto tantos homens morrem em batalhas, ela permanece só. O juízo, entretanto, não seria de valorização da vida, mas talvez o desejo de satisfação de seu prazer individual. A relação entre prazer e violência assume uma proporção instigante na obra apresentada na primeira exposição de Soares denominada *Caixa de Fazer Amor* (**Figura 67**) que será analisada.

4.7.2 – Teresinha Soares: Caixa de Fazer Amor

Datada do mesmo período da série *Vietnã*, é possível encontrar a proposta erótica de Teresinha denominada *A caixa de fazer amor* (**Figura 67**). Num primeiro momento pensa-se que Teresinha, ao escolher a “caixa” como forma de expressão, dialoga com um conjunto de artistas da década de 1960. Como se sabe, em 1967 é realizado na galeria *Petite Galerie* um concurso denominado “*Salão da caixa*”. Os artistas deveriam fazer proposições que utilizassem o formato de uma caixa. Em Belo Horizonte, o salão recebe os comentários de Frederico Moraes e Márcio Sampaio. Este escreve o artigo: *Dos males que a caixa faz* em que transcreve o posicionamento de Moraes. O “Salão da caixa” substitui o “Salão de Abril” e atribui um prêmio de mil dólares. Para Moraes,

Este concurso, a nosso ver, se funda em equívocos gravíssimos de profundas implicações no contexto da vanguarda brasileira, sobretudo na medida em que se liga a outros fatos (o prêmio da caixa na Bienal). (...) o mais grave perigo está numa tentativa de institucionalização da vanguarda brasileira com o que se poderia chamar de fabricação artificial de uma outra vanguarda. Esta institucionalização está implícita quando se pretende fazer da caixa um símbolo da vanguarda no Brasil, com os incentivos mencionados. (MORAIS, *Apud*: SAMPAIO, *Dos males que a caixa faz?* *Estado de Minas*, 8/04/1967)

A pergunta fundamental é a validade de se exigir que os artistas proponham obras reduzidas a uma única forma de expressão.

A *Caixa de fazer amor*, de Soares, é composta por uma abertura (*Figura 67a*) pela qual é possível observar a parte interna da caixa, com um emaranhado de fios, um coração vermelho que sai da parte interna da caixa por um funil, sendo conduzido à parte externa da caixa. Opta-se por elaborar uma leitura da caixa em sentido anti-horário. Desta forma, a primeira parte (*Figura 67b*) externa da caixa é composta por uma janela esculpida na madeira, uma manivela de uma máquina de moer carne e uma chave desenhada. A chave e a janela parecem estabelecer uma relação de complementaridade. A manivela possui uma função primordial para o funcionamento da caixa, pois estabelece as conexões com as partes internas da caixa e com o movimento virtual suscitado. Como é possível notar, na parte superior da caixa existem duas faces esculpidas em madeira, com uma estrutura de encaixe que, quando unidas, formam um coração (*Figura 67c*). Com o movimento da manivela, é como as duas faces se transformassem em coração e fossem sugadas para o interior da caixa, passando pelo funil, moidas pela máquina e transformadas em coração de pelúcia. No que se refere ao funcionamento da engrenagem, cabem algumas observações. A primeira refere-se às duas faces que estão separadas, mas que suscita a possibilidade de união. Essa união é concluída após as faces serem trituradas pela máquina e transformadas em um coração. Como é possível notar no início, apesar das duas faces serem complementares, ainda é possível caracterizar a individualidade das partes. No entanto, após passarem pela máquina de fazer amor, são rapidamente transformadas em uma única estrutura, sem separação ou identidade, em um único coração.

Continuando a leitura da parte externa da obra, destacam-se dois corações esculpidos em madeira nas cores vermelho e verde. Ao lado dos corações, está escrito em alto-relevo: fazer amor (*Figura 67d*). Na terceira parte da caixa, visualizam-se dois frascos de vaselina nos quais está escrito: puríssima vaselina dragão (*Figura 67e*). Esses frascos estão dispostos em diagonal com o símbolo de somatório. Dois pequenos canos saem das vaselinas que alimentam internamente as engrenagens, indo posteriormente para o coração nas cores azul e vermelho: sangue arterial e venoso. Praticamente escondido na parte interna, no meio a inúmeros cabos, do coração e da máquina de moer, encontra-se um símbolo de uma caveira,

que geralmente é usado para representar perigo, pintado no fundo da parte interna da caixa. O perigo está então no risco existente desse encontro amoroso? Talvez pela perda da individualidade? É necessário mencionar que, na máquina, o movimento é apenas suscitado. Apesar de existir deslocamento da manivela, o mesmo não acontece com as engrenagens. Pelo que parece, as relações entre *Le Grand verre* de Marcel Duchamp são bastante diretas. O tema aproxima-se, mas a problematização em relação à sexualidade torna-se distinta. Parece-me não existir em Duchamp o questionamento da perda da individualidade do casal. Desta forma, Teresinha Soares continua sua produção nos anos posteriores realizando performances nos salões.

Nos anos 70, a artista participa de uma exposição de pinturas em Belo Horizonte, organizada por Morgan da Motta na AMI, e lança um álbum denominado *EURÓTICA*, contendo desenhos impressos em serigrafia, poemas, e a apreciação crítica de Frederico Moraes referente à arte erótica.

Os eventos coordenados por Soares são registrados em vídeo, mas não serão analisados por ultrapassar a delimitação temporal estabelecida para o desenvolvimento da pesquisa.

4.7.3 – Eduardo de Paula – Flutuações

Eduardo de Paula é premiado com a obra *Flutuações (Figura 68)* no SMBA de 1968. Nas obras anteriores, ambas intituladas “Cartaz”, o artista parecia interessar-se pelos pressupostos que caracterizam a *Nova Figuração*, como o interesse pelas imagens urbanas, publicitárias ou do próprio universo da cidade. Na obra *Flutuações*, o artista passa a interessar-se mais diretamente pelos efeitos visuais, que parecem dialogar com uma estética da *Op Art*, como afirma Walmir Ayala: “jovem artista de Belo Horizonte, há muitos anos elaborando sobre o abstracionismo geométrico, agora adotando soluções nitidamente *Op*.” (AYALA, Da abstração ao erotismo: salão mineiro. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5/12/1968). Ainda para Ayala, Eduardo de Paula seria um

Excelente artesão, construtor matemático de formas fundamentadas nas regras essenciais que regem a própria

natureza, provando pelo domínio das equações básicas de toda forma viva, a utilidade destas formas mesmo quando reduzidas ao simples e aparentemente limitado âmbito de suas vértebras. (AYALA, Da abstração ao erotismo: salão mineiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5/12/1968).

Retomando a obra de Eduardo de Paula, o artista constrói um cubo segmentado em 7 partes, sendo que, em cada face, é retirada uma peça que pode ser subdivida em 4 cubos menores. A abertura produzida pela retirada desses cubos permite perceber que, no espaço interno, são suprimidos 3 cubos. O que permanece no interior do cubo maior tem uma das suas faces pintadas. Essa situação repete-se em três partes do cubo maior e apenas as cores se alteram para o amarelo e o vermelho. Ayala termina os comentários sobre Eduardo de Paula, dizendo que seria necessário que o Rio de Janeiro o conhecesse com urgência. Tal fato, entretanto, nunca chega a acontecer.

5 - A EMERGÊNCIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA EM BELO HORIZONTE

A década de 1960 desempenha, como demonstra Michael Archer (2001), uma mudança vertiginosa no sistema artístico internacional. O fim do duopólio pintura-escultura demarca a ruptura com séculos de representação artística. Observa-se que, ainda no início da década de 1960, é possível dividir a produção artística em escultura e pintura. Mas, como afirma Archer, o duopólio passa a ser questionado após o advento das colagens cubistas e da *performance* futurista, além dos eventos dadaístas.

Recentemente, no Brasil, um conjunto de pesquisadores tem reunido esforços para rever o significado das artes plásticas na década de 1960. Uma das estratégias tem sido encontrar caminhos alternativos, como o estudo dos Salões de Arte, para tentar revelar a complexidade do fenômeno artístico na época.

Mas como os movimentos, *Grupo Phases*, *Opinião 65*, *Grupo Rex* e *Nova Objetividade*, podem ter dialogado com os *Salões Municipais de Belas Artes*? Como mencionado anteriormente, existe um trânsito constante entre os artistas paulistas, cariocas e mineiros na *Exposição Vanguarda Brasileira, Objeto e Participação e Do Corpo à Terra*. Nesse sentido, além dos artistas do eixo Rio-São Paulo estarem presentes nos salões, desde o início da década de 1960, ainda participam diretamente de movimentos realizados na capital mineira. Tais movimentos tornam-se fundamentais para o entendimento da História da Arte Brasileira.

Busca-se, neste capítulo, analisar um conjunto de artistas que se propõem a oferecer um caminho de ruptura com os preceitos normativos da arte mineira. O circuito artístico de Belo Horizonte, após 1967, caracteriza-se pelo diálogo constante entre a ruptura e a tradição. Desta forma, após as constantes crises, inicia-se um conjunto de medidas para reconquistar a legitimidade do *SMBA* junto aos artistas mineiros. O discurso de ruptura rapidamente parecia estar sendo novamente incorporado por práticas conservadoras. A primeira medida é transformar o *Salão Municipal de Belas Artes* em *Salão Nacional de Arte Contemporânea (SNAC)* e abolir as divisões tradicionais como pintura, escultura e desenho. O objetivo do

SNAC, segundo o novo programa do salão, seria premiar bons trabalhos independentemente de quem os produzisse. Com essa observação, busca-se romper com a imagem do *SMBA* que estaria apenas premiando artistas do eixo Rio-São Paulo. Inicia-se, novamente, a tentativa de estabelecer, nos salões, critérios específicos para a arte mineira.

No 1º *SNAC* participam os seguintes membros do júri: Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Morgan Motta, Márcio Sampaio e Roberto Pontual que premiam os trabalhos de José Ronaldo Lima, Lothar Charoux, Abelardo Zaluar, Jarbas Juarez, Humberto Espínola, Gilberto Loureiro, Luciano Gusmão, Lotus Lobo, Dilton Araújo, Annamélia, Dileny Campos, Sérgio de Paula, Raimundo Colares, Décio Noviello, Nemer, Madu, Pompéia Brito, José Avelino de Paula, Márcia Barroso, João Sérgio de Souza Lima e Zama.

Após reivindicarem um conceito de arte de *vanguarda* específico para a cidade de Belo Horizonte, os artistas mineiros passam a exigir sua inserção na *X Bienal de São Paulo*, questionando os critérios do júri

Baseado em critério ou “critérios” que ninguém está entendendo, o júri de seleção da X Bienal de São Paulo divulgou quinta-feira passada a relação dos 25 artistas que serão convidados para integrar a representação brasileira. (Motta, A Bienal do lixo? *Diário da Tarde*, 03/06/69).

Segundo os artistas mineiros, os artistas escolhidos residiam no eixo Rio-São Paulo. No caso, o único artista fora do eixo, que é escolhido, é Rubem Valentim, mas, segundo os mineiros, poderia ser considerado carioca, pois vivia há mais de 20 anos no Rio. Na opinião dos artistas e da crítica mineira, se o conceito utilizado para a seleção é o de *vanguarda*, aqui, em Minas Gerais, poderiam encontrar *vanguardistas* como José Ronaldo Lima, Maria Helena Andrés, dentre outros. A indignação dos artistas mineiros decorria de um convênio assinado com o Governo do Estado de Minas para que artistas fossem previamente selecionados em Belo Horizonte.

José Ronaldo Lima, representante da *vanguarda mineira*, envia uma carta para a *Bienal de São Paulo* exigindo explicações para a exclusão dos mineiros. Artistas como Inimá de Paula, Ildeu Moreira, Sara Ávila e Ione Fonseca

solidarizam-se com a campanha e também assinam o documento. Como se sabe, após o envio das reivindicações, 6 artistas mineiros são selecionados, além de 14 paulistas, 7 cariocas e um baiano. José Ronaldo Lima, o líder da vanguarda, e Álvaro Apocalypse são convidados para expor na sala de arte fantástica.

O conceito de *vanguarda* transforma-se em uma disputa entre artistas mineiros – com a inauguração do *SNAC* e as propostas do movimento *Objeto e Participação* e *Do corpo à terra*, ocorridos em 1970. No final da década de 1960, o circuito artístico mineiro configura-se em pelo menos duas linhas de atuação: a primeira, dos artistas e críticos mineiros (Morgan Motta e Márcio Sampaio) que exigem critérios específicos constituídos em Minas para a premiação dos artistas e a segunda, formada por Frederico Moraes que exige um conceito de *vanguarda* universal. Com a retirada de Moraes das decisões dos salões, o crítico passa a propor ações fora da instituição como nas “mostras”: *Vanguarda Brasileira*, *Do corpo à terra* e *Objeto e Participação*. Para os artistas, essas disputas e convenções entre o conceito de *vanguarda* do eixo Rio-São Paulo e Minas Gerais não impedem o diálogo entre eles. Nota-se, por exemplo, que os artistas: José Ronaldo Lima, Diton Araújo, Lótus Lobo, Dileny Campos participam tanto do *SNAC* como das propostas coordenadas por Moraes.

Os artistas mineiros, que se aproximam de Moraes, buscam romper com uma pintura isolada do público e alheia às preocupações políticas. O momento histórico exige um posicionamento político dos artistas, podendo ser observado nos *Centros Populares de Cultura* (CPCs), que objetivam promover espetáculos revolucionários nas ruas, nos sindicatos e em todos os espaços que possibilitassem levar à prática revolucionária.

No recente estudo de Jardel Cavalcanti, é possível observar que as dicotomias entre arte social e formal não devem ser consideradas de forma reducionista. Tozzi afirma, neste contexto, que uma das principais preocupações da arte na década de 1960 seria romper com uma prática individualista e instaurar uma prática coletiva. Esse fato revela-se tanto na escolha de conteúdos políticos, como também na apropriação dos meios de comunicação de massas como mensagens publicitárias, quadrinhos, dentre outros. (MAGALHÃES, 1989, p.17).

Otilia Arantes também ressalta um aspecto importante sobre a produção, realizada na segunda metade da década de 1960. Segundo a autora, “pode-se dizer que de 65 a 69 – até a revanche do regime – boa parte dos artistas pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política”. (ARANTES, 1973, p.5).

Esse comentário se confirma nas palavras do artista Rubens Gerchmann: Para mim, de 64 a 67/8 foi a possibilidade de utopia absoluta, utopia política, ética, estética. (...) Produzi especificamente “LUTE”, gigantescas letras vermelhas para serem colocadas atravessadas, impedindo o trânsito na avenida Rio Branco. (...) Ou caixas-marmitas, poemas para serem carregados individualmente durante as demonstrações políticas”. (HOLLANDA, 1982. p. 89).

Algumas exposições na década de 1960 respondem ao estado de exceção: duas no *Museu de Arte Moderna* (MAM) do Rio de Janeiro: *Opinião 65 e 66*; *Proposta 65 e Proposta 66*, em São Paulo; *Pare*, na Galeria G-4, e *Vanguarda Brasileira*, na *Universidade Federal de Minas Gerais*, ambas em 1966; o *IV Salão de Brasília*, em 1967, e a exposição *Do corpo à Terra e Objeto e Participação* em Belo Horizonte, em 1970. No que se refere ao *IV Salão de Brasília*, os trabalhos de Cláudio Tozzi e José Roberto Aguilar são censurados por serem considerados subversivos. Como informa Jardel Cavalcanti, o mesmo acontece com a *II Bienal da Bahia* tendo sido fechada, pois os trabalhos são considerados eróticos e subversivos. No *3º Salão de Ouro Preto*, “o júri sequer pôde ver algumas gravuras inscritas, previamente retiradas.” (CAVALCANTI, 2005, p.40).

No ano de 1969, a exposição no *Museu de Arte Moderna* no Rio de Janeiro, que apresentaria os artistas selecionados na representação brasileira para a *IV Bienal de Paris*, é fechada. No depoimento transcrito abaixo, é possível perceber o clima em que artistas e críticos convivem em 1969:

A exposição já estava montada e os convites distribuídos para a abertura às 18h. Eu estava no Correio da Manhã, quando, às 15h, recebi telefonema de Madeleine Archer dizendo que militares haviam entrado no Museu e fechado a porta que dava acesso à mostra, sob alegação de que era uma exposição subversiva. A diretoria funcionava no bloco-escola. Os militares voltaram em seguida, desmontaram a exposição, colocando as obras no depósito do Museu. Eu, Mário Pedrosa, Mauricio Roberto e Madeleine Archer ficamos conversando

até tarde da noite, no museu. Antes de ir embora, eu peguei o trabalho do Antonio Manuel e o levei direto para o Correio de Manhã e o escondi entre almofadas de um sofá, receosa de que os militares invadissem também o jornal. Na Bienal de Paris, o espaço reservado ao Brasil ficou vazio, com o objetivo de mostrar que a exposição fora censurada. (Apud: MORAIS, 1995, p. 307-8).

Normalmente os posicionamentos em trabalhos acadêmicos, sobre o regime militar, são sempre delicados por demarcarem um posicionamento em um momento marcado por violência, censura e silêncios. No que se refere à dicotomia entre arte política e formal, as considerações de Mário Pedrosa parecem adequadas.

Estamos numa época de transição, é o primeiro lugar-comum de que partem. Trava-se pela terra toda uma luta final entre a burguesia e o proletariado: segundo lugar-comum. A revolução consiste na passagem do poder político das mãos da classe burguesa para a classe proletária. Desse terceiro lugar-comum marxista, passam para o campo das Artes, e pontificam: a Arte deve refletir essa luta. A Arte deve ser revolucionária. A arte revolucionária é a que exprime (dizem os discutidores com tinturas de materialismo dialético) esse duelo sócio e político. Quando se vai ver o que significa essa palavra exprimir, verifica-se que tudo se resume em obrigar o artista, o pintor, por exemplo, a só pintar operários de macacão, famintos ou revoltados, mães proletárias grávidas cercadas de dezenas de filhos esqueléticos, burgueses pançudos, de bigodes retorcidos em torno de uma mesa onde o champanha corre a rodo e com mulheres lascivas no colo. Também é permitido pintar retratos dos desfavorecidos e marginais de alguns heróis e líderes políticos populares. Essa pintura é designada de realismo: sendo que alguns acrescentam a esse vocábulo o adjetivo socialista. Segundo esses teóricos, a pintura não é para as elites, pois a Arte deve ser para as massas. Eles dividem, não se sabe bem com que direito, qual o alimento cultural que as massas devem consumir." (PEDROSA, 1975, p.246-247).

Após essa rápida contextualização dos movimentos ocorridos na década de 1960, a análise será concentrada nas exposições *Vanguarda Brasileira, I SNAC* de Belo Horizonte, manifestação *DCAT* e *Objeto e Participação*.

É necessário observar que, desde o *primeiro capítulo*, é analisado um conjunto de artistas que escolhem a representação da paisagem como motivo principal. Neste sentido, a produção artística de Minas Gerais fica conhecida pela recorrência de tal tema. Por outro lado, como estudado, sobretudo no *terceiro*

capítulo, inúmeros artistas nacionalmente projetados passam a participar dos *Salões Municipais de Belas Artes*, o que acaba gerando certa instabilidade no conceito de “essência da pintura mineira”.

Nesse período, sendo reconhecido como representante da *vanguarda carioca*, Frederico Moraes deixa de ser convidado a participar dos júris dos salões o que o estimula a realizar uma série de proposições artísticas na cidade de Belo Horizonte tais como: *Objeto e participação*, *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra* que une artistas mineiros e de outros estados.

5.1 – Objeto e Participação e Do Corpo à Terra

As “mostras” *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra* ocorrem paralelamente e fazem parte do mesmo projeto coordenado por Frederico Moraes. A primeira é realizada na parte interna do *Palácio das Artes* e *Do Corpo à Terra* ocupa toda a extensão do Parque Municipal. A emergência dessas mostras refere-se a um conjunto de mudanças nas artes plásticas da década de 1960, que dialoga com questões levantadas anteriormente por Hélio Oiticica e Frederico Moraes. O primeiro, principalmente, por introduzir o conceito de “nova objetividade”, rompendo com definições artísticas tradicionais. Como é demonstrado, Moraes tem um papel importante para Minas Gerais, tendo sido um fundamental articulador das artes plásticas em um circuito ainda incipiente.

As propostas de Oiticica e Moraes podem relacionar-se a exposições como: *Vanguarda Brasileira*, na reitoria da UFMG, em Belo Horizonte e a exposição *Coletiva de Oito Artistas*, na Galeria Atrium, em São Paulo, ambas em agosto de 1966. Ainda nesse ano, são realizadas as palestras *Situação da Vanguarda no Brasil* e *Conceituação da Arte nas Condições Históricas Atuais do Brasil*. Nota-se que um dos principais objetivos destes encontros é redefinir as propostas artísticas que busquem relacionar proposições estéticas, compromisso social e aproximar arte e vida.

Após a exposição *Proposta 66*, é publicado o documento *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*. Texto este que visa à ampla divulgação nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo.

O conteúdo político da exposição *Nova Objetividade Brasileira* pode ser observado em obras como *Caixa N.5*, em 1966, de Avatar Moraes; *Visão Total*, de Carlos Zilio; e *Pátria Amada*, de Marcelo Nitsche. Essas obras nascem sob o impulso do que Oiticica chama de “necessidade de fundamentar a vontade construtiva no campo político-ético-social”.

Objeto e Participação consiste em uma mostra coletiva, realizada no saguão do *Palácio das Artes*, com trabalhos de Franz Weissmann, Tereza Simões, José Ronaldo Lima, Humberto Costa Barros, Guilherme Vaz, Carlos Vergara, Ione Saldanha, Odila Ferraz, Cláudio Paiva, George Helt, Orlando Castano, Manoel Serpa, Manfredo de Souza Netto, Teresinha Soares, Yvone Etrusco, Nelson Leirner e Marcelo Nitsche.

Segundo Paulo Roberto de Oliveira Reis, as reivindicações de Moraes para as exposições *DCAT* e *Objeto e Participação* são sistematizadas no texto *Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da obra*, publicado dois meses antes das exposições de Belo Horizonte. A análise de Reis parece correta, mas o programa crítico de Moraes já se desenha desde a exposição *Vanguarda Brasileira* em 1966.

Para Moraes, o artista deveria ser um guerrilheiro como a resistência dos vietcongs na Guerra do Vietnã que “derrubavam a flexadas (sic) os aviões F-111 (norte americanos)”. (MORAIS, 1975, p. 49). A arte brasileira seria pobre por representar a situação de precariedade, mas por essa razão produziria maior integridade e força. Neste sentido, o corpo é pensando como agenciador de possibilidades, como lugar privilegiado das manifestações, da política, assim como do marcado pelo estado opressor.

Um aspecto importante discutido nas exposições *Objeto e Participação* e *DCAT* é a quebra de uma proposta expositiva restrita ao museu ou galeria. Se anteriormente é possível pensar a organização de um espaço curatorial, nesse momento, o artista coloca-se apenas como um agenciador de práticas, não podendo controlar as variáveis expositivas como luminosidade, barulho e disposição das

obras. No contexto internacional, um exemplo emblemático pode ser encontrado no livro de Lucy Lippard: *Six years. The desmaterialization of the art object* (1966-72). A autora não propõe analisar as propostas desenvolvidas no período, apenas reúne um conjunto de recortes de jornais, manifestos e outras informações disponíveis sobre os artistas do período. Tal fato mostra que o processo seria mais importante que a materialidade do objeto resultante. Com o fim do duopólio pintura-escultura, torna-se urgente e ético implodir as categorias pré-determinadas. Negar a materialidade da obra é impedir o funcionamento do circuito artístico dos museus, galerias e da burguesia. Desta forma, para demonstrar as modificações dos critérios Archer compara Greenberg e o *Minimalismo*

Uma arte que via a si mesma como nova está sugerindo, de alguma forma, que deveria ser julgada como boa ou má de acordo com novos padrões. Greenberg tinha pedido que a arte pudesse demonstrar "qualidade", e seus argumentos derivavam da teoria estética de Kant. Em lugar de qualidade, porém, e em desafio à tradição racionalista de Kant figura de modo proeminente, Judd assegurava que "uma obra de arte só precisava ser interessante". (ARCHER, 2001, p.56).

Fried, em 1967, escreve sobre os perigos da arte "se degenerar em teatro". Nesse período, o processo já está em pleno desenvolvimento. Nas palavras de Archer, "o alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do *Pop* em 1963". (ARCHER, 2001, p.61). Mas como tentar produzir uma análise ou narrativa dos movimentos nos meados da década de 1960 até 1970? Arte Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance*, Política são algumas denominações assumidas pela arte no período.

Um exemplo dessas dificuldades pode ser encontrado nas exposições realizadas no período como:

"Vive na tua cabeça: quando atitudes se tornam forma" (Kunsthal, Berna e ICA, Londres, 1969), "Matéria flexível" (Museu Judeu, Nova York, 1970), "Informação" (MOMA-Museu de Arte Moderna, Nova York, 1970) e a *Documenta V*, organizada pelo curador suíço Harald Szeeman em 1972, incluíram a maior parte dessas tendências. Tanto o título destas mostras como o nome do livro de Lippard, *Seis anos: a*

desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972, falavam também da dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? (ARCHER, 2001, p.62).

Como é possível perceber, Archer elabora um conjunto de questões fundamentais que atormentam o circuito artístico e a crítica de arte na segunda metade da década de 1960. Considerando a recente fundação dos museus brasileiros, essas instituições devem ter ficado fragilizadas com tais modificações. Nota-se que o *Museu de Arte de São Paulo*, MASP, é fundado apenas em 1947 por iniciativa de Assis Chateaubriand, diretor dos “Diários Associados”. O objetivo inicial da instituição é expor obras de artistas brasileiros, “perfazendo um roteiro da modernidade nacional em diversas abordagens”. (REIS, 2005, p.66).

Como informa Reis, o *Museu de Arte Moderna* do Rio de Janeiro

foi inaugurado em 20 de janeiro de 1949, no último andar do Banco Boa Vista, com a modesta (32 obras) mas significativa exposição “Pintura Européia Contemporânea”. Além desta, também exposições sobre arte infantil (prefaciada pelo crítico Mário Pedrosa) e desenhos de humor de Millôr Fernandes. Em 1952 o Museu foi transferido para o prédio do Ministério de Educação (Palácio Gustavo Capanema), com projeto de adaptação do arquiteto Oscar Niemeyer. Em sua nova sede teve atuação ligada às exposições retrospectivas de arte moderna. Entre os artistas mostrados, constam Cícero Dias (1952), Bruno Giorgi (1952), Portinari (1953), Guignard (1953), Di Cavalcanti (1954), Pancetti (1955), Burle Marx (1956), Maria Martins (1956), Goeldi (1956), Volpi (1957) e Livio Abramo (1957). O museu definitivo, projetado por Afonso Reidy para ser construído no Aterro do Flamengo, foi ocupado, ainda incompleto, em 1967, com uma grande mostra do artista Lasar Segall. Mais de 50 anos depois de sua tímida exposição em São Paulo e Campinas, Lasar Segall foi mostrado como um dos pilares de modernidade nacional. (REIS, 2005, p.66).

O MASP, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo*, instala-se na rua “7 de abril, na sede dos Diários Associados”. (REIS, 2005, p.67). O museu é oficialmente aberto em 1947 com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada por Leon Dégand.

Como é demonstrado na tese, o *Museu de Arte da Pampulha* (MAP), projetado por Oscar Niemeyer entre 1942 e 1944, é inaugurado, em 1957, no edifício do antigo cassino devido à proibição do jogo no país em 1946. Como se sabe, desde a transferência do MAP para o prédio do Cassino, não foi possível adequar seu acervo para que o mesmo fosse exposto permanentemente. Desta forma, o grande acervo adquirido durante as premiações dos salões faz parte da reserva técnica, sendo raramente exposto.

Nota-se que a cultura museológica brasileira ainda é incipiente quando começam a surgir os movimentos questionadores dessa instituição. Internacionalmente, Brian O'Doherty demonstra que, apesar das críticas dos movimentos de vanguardas, os museus ainda se estruturam de forma neutra e rígida que, por vezes, aproximam-se de igrejas medievais. Reis caracteriza as transformações dos espaços expositivos

Brian O'Doherty em seu estudo sobre a ocupação espacial das galerias de arte mostrou a gradual transição das exposições com paredes empilhadas de obras, realizadas pelos primeiros salões de arte, as limpas paredes e espaços, dito neutros, as mostras de arte moderna e até um posicionamento mais crítico dos artistas em relação aos espaços de mostra de arte. A exposição tornou-se um espaço fundamental para o artista, muitas vezes até determinando suas escolhas formais. (REIS, 2005, p.165).

Esse tipo de proposta de modificação do espaço encontra-se em artistas como Carlos Vergara, com a obra “Empilhamentos”, apresentada anteriormente na Petite Galerie (Rio de Janeiro, 1969). Frederico Morais, na exposição *Vanguarda Brasileira* escreve no cartaz sobre o artista

Para Vergara, o quadro deixou de ser um deleite, prazer ocioso ou egoístico, para transformar-se numa denúncia. Não foge nem esconde esta contingência – faz uma pintura em situação. (MORAIS, 1978, *Apud*: REIS, 2005, p.37).

A Exposição *DCAT* ocorre na gestão do governador Israel Pinheiro na inauguração do Palácio das Artes. Nessa ocasião, apresenta-se a palestra *O Processo Evolutivo da Arte em Minas*, coordenada por Maristela Tristão que revê a produção mineira, de Athaide aos vanguardistas. Parece que essa iniciativa é

característica de momentos de ruptura, sendo necessária a reapropriação do passado para inaugurar novas possibilidades para o futuro. No caso específico de Belo Horizonte, o futuro é simbolizado pelo conceito de vanguarda.

Na exposição *Do Corpo à Terra*, as propostas conceituais são realizadas durante três dias no Parque Municipal e nas ruas da cidade de Belo Horizonte. Dentre elas, destacam-se: a queima de 10 galinhas vivas por Cildo Meirelles que homenageia o sacrifício de Tiradentes; Lótus Lobo lança sementes no *Parque Municipal*; Luis Alphonsus queima um pano com extensão de 30 metros. O artista Eduardo Ângelo rasga jornais velhos e Luciano Gusmão mapeia o Parque Municipal, dividindo-o em áreas livres e de repressão. Bastante conhecidas são as trouxas de sangue lançadas no ribeirão Arrudas por Barrio. Lee Jaffe elabora um projeto na Serra do Curral desenhando uma trilha de açúcar. O programa da “mostra” menciona que a mesma teria a duração de uma semana (cinco dias), tendo seu início no dia 18 de abril de 1970, ocorreria no Palácio das Artes e em toda a extensão do Parque Municipal. Poderia ser incluído qualquer tipo de manifestações ou situação “no campo da arte ecológica (terra, água, ar, grama, etc.), conceitual (puramente mentais: imaginação), participacional, ambiental ou corporal”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação* e *DCAT*). Todas as proposições artísticas deveriam ser realizadas em Belo Horizonte e seriam custeadas pelo Palácio das Artes nos seguintes termos:

as despesas referentes ao transporte (por terra: ônibus ou trem) e estadia do artista (até cinco dias) e de realização dos trabalhos até um máximo de NCr\$300,00. O total das despesas (15 artistas) poderá ser administrado em grupo. Os artistas chegarão a Belo Horizonte na quinta-feira, dia 16, pela manhã, iniciando a apresentação de seus “trabalhos” no sábado. O dinheiro da passagem e mais os NCr\$300,00 serão entregues no dia 16, em B.Hte. (Documento distribuído aos artistas que participaram da mostra: *Objeto e participação* e *DCAT* em 1970).

O documento alerta que a divulgação seria feita apenas por volantes escritos em “linguagem simples, que serão lançados nas ruas principais da cidade: no Mineirão, nos cinemas, etc. Não haverá catálogos nem cartazes, TV, rádio e jornal serão mobilizados”. (Documento distribuído aos artistas que participaram da

mostra: *Objeto e participação e DCAT*). O documento é finalizado, mencionando que Frederico Morais é o único autor intelectual da “mostra” e que, em São Paulo, os contatos com os artistas deveriam ser mantidos com Maria Eugênia Franco.

A crítica local recebe a “mostra” com desconfiança. Como mencionado anteriormente, existia uma disputa do conceito de vanguarda postulado pelos artistas mineiros que participavam do *SNAC* e dos artistas do *DCAT*. Essas diferenciações podem ser notadas nas observações de Ribeiro sobre Sampaio. Segundo a autora, Sampaio inicia o diálogo com Morais sobre a exposição *Vanguarda Brasileira*, mas com bastante desconfiança, afirmando que essa exposição era “uma tentativa inútil de se criar”, em Belo Horizonte, uma “escola carioca” de “vanguardeiros”.

No que se refere à proposta *Do Corpo à Terra*, Morais busca um deslocamento do tradicional conceito de paisagem para o de *ambiente* ou *ambientação*. Uma aprofundada compreensão sobre esses conceitos já vinha sendo desenvolvida por Hélio Oiticica nas suas teorizações e proposições artísticas. É necessário mencionar que o artista carioca já estabelecia interlocuções com Morais desde suas participações em exposições como *Vanguarda Brasileira* e *Do Corpo à Terra*.

Relevos, Núcleos, Bóides, Tendas (Parangolés) buscam a criação de um mundo ambiental. É o próprio Oiticica quem informa sobre a transição do quadro para o espaço, a partir de 1959:

Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. (OITICICA, 1986, p.50).

Com seu pensamento, Oiticica busca transpor as noções de tempo e de espaço encontradas nas obras tradicionais, verificando o conceito de arte ambiental.

Após a crise da pintura vivida por inúmeros movimentos das vanguardas históricas, o artista transforma-se em um propositos de práticas. O ambiental passa então a ser reconhecido como possibilidade no processo de libertação que abandona definitivamente o ilusionismo, na busca de estruturas que propiciem novas relações entre tempo e espaço. Algumas experiências anteriores como os Núcleos, Penetráveis e Bóides já sinalizam para esse novo tipo de proposta artística. De fato, as manifestações ambientais

compõem o programa de uma arte da totalidade: conjugam linguagem, espaços e tempos dispersos, reconceituando a arte, cujo objeto se desintegra e a imagem se recria. Repropõem a “realização criativa”, nela integrando o coletivo pelo redimensionamento cultural dos protagonistas (artista e participantes). (FAVARETTO, 2000, p.121).

A noção de espectador surge em um trabalho de recriação e participação constante. Para Oiticica, “A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência.” (OITICICA, 1992, p.66).

Trata-se da procura de “totalidades ambientais” que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc. Essas ordens não estão estabelecidas *a priori* mas se criam segundo a necessidade criativa nascente. O uso, pois, de elementos pré-fabricados ou não que constituem essas obras importa somente como detalhe de totalidades significativas, e a escolha desses elementos responde à necessidade imediata de cada obra. (OITICICA, 1986, p. 66).

Nota-se que os *Bóides* participam da exposição *Vanguarda Brasileira*, com ovos sendo lançados nos participantes. Para Favaretto, as Manifestações Ambientais “são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida); espaços poéticos de intervenções míticas e ritualísticas realizam a poética do instante e do gesto: “uma nova fundação objetiva da arte”. (FAVARETTO, 2000, p.121).

Uma das propostas fundamentais reivindicadas por Oiticica é a alteração do tempo e espaço nas proposições artísticas, do estatuto de fruição estética, assim como o conceito de experiência.

Embora tenham um histórico de vida em comum, Lygia Clark e Oiticica exploram esse aspecto participativo de formas individuais. Lygia ateu-se às tentativas de dissolução do caráter dualista corpo/mente, físico/psicológico, através de experimentações sensoriais, enquanto Oiticica se dedica a experimentações envolvendo espaços sociais, culturais e arquitetônicos. Fundam, respectivamente, seus próprios modos de perceber a arte a partir de um substrato comum e reformulam o padrão de fruição estética ao confrontarem os meios tradicionais de expressão.

Os *Bichos* necessitam ser manipulados para que sejam desvendadas todas as suas configurações; os *Parangolés* só se tornam obras no momento em que o participante os veste. Em qualquer outro instante é só uma capa. Propondo uma co-criação, baseada na ativação de uma linguagem corporal, essas obras alteram a posição tradicional do espectador, o status do objeto artístico e do artista, redefinindo assim a idéia de autoria.

Um dos artistas participantes da exposição *DCAT* é Dileny Campos. Mas existem poucas referências sobre o mesmo. Sabe-se que, apesar de nascido em Belo Horizonte, parece ter encontrado maior identificação entre os artistas cariocas reunidos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

5.2 – Dileny Campos

A proposta de Dileny Campos é construir registros de *Paisagem* e *Sub paisagem* (*Figura 69*). O artista instala placas de sinalização na entrada do Palácio das Artes. A primeira apontaria para o espaço da rua, com a palavra *Paisagem*. Uma segunda, fixada junto à primeira, indica uma *Sub Paisagem*, como se fosse possível encontrá-la na parte subterrânea do Palácio das Artes. O *sub* corresponde, neste caso, a um valor secundário. A sensação de estranhamento constrói-se pela legitimidade das placas colocadas no Palácio das Artes ainda em construção, situação em que, normalmente, faz-se necessário orientar ou instruir quem passa pelo local em obras. O estranhamento é, portanto, ampliado pela segunda placa (*Sub paisagem*) que aponta para um lugar aparentemente inexistente.

A obra de Dileny possibilita discutir as relações entre arte e vida e o desinteresse pelo suporte tradicional. O artista transforma-se em um proponente de práticas ou ações. Apesar de Dileny ter-se valido de uma classificação tipológica tradicional, o conceito de paisagem, propõe um descolamento que estimula a pensar sobre a noção de prática artística. Existem outras urgências que levam o artista a trabalhar com a transposição do mundo da arte para o mundo social.

Um outro aspecto importante é a apropriação de uma comunicação visual facilmente reconhecível e utilizada pela instituição que parece tangenciar as noções entre público e privado. O deslocamento do urbano estiliza a proposta de algo privado, não sendo mais o olho e, sim, o corpo o convidado a tomar consciência do lugar que ocupa.

5.3 – Frederico Morais

Frederico Morais faz uma intervenção que não chega a ser tão explícita quanto à de Cildo Meirelles com as galinhas queimadas ou as trouxas de sangue de Artur Barrio. Comparativamente, Morais estaria mais voltado para as questões conceituais do que para uma arte de denúncia.

Morais propôs o trabalho, Quinze lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e Equações (**Figura 70**), que consiste em apropriações fotográficas, distribuídas por quinze áreas da cidade: 1) ARQUEOLOGIA DO URBANO: escavar o futuro; 2) ARTE CINÉTICA: “não é o que se move, mas a coincidência da instabilidade do real”; 3) A ARTE NÃO DEIXA TRAÇOS; 4) HOMENAGEM A BACHELARD: “imaginar é sempre maior que viver”. Imagino, logo existo; 5) HOMENAGEM A BRANCUSI: coluna infinita; 6) “KITSCH” = Resíduo da Arte = Arte – resíduo de “kitsch”; 7) ARTE TOTAL = inespecificidade de todas(sic) as artes; 8) HOMENAGEM A BRETON – Desarrumar o cotidiano com a “fabricação e o lançamento em circulação de objetos aparecidos em sonho”, com “a missão de retificar contínua e vivamente a lei, quer dizer, a ordem; 9) HOMENAGEM A DUCHAMP: “O homem sério nada coloca em questão. Por isso ele(sic) é perigoso. É natural que se faça tirano”. “A inconsequência é a fonte da tolerância”; 10)

HOMENAGEM A SCHWITTERS – estética do lixo e do precário; 11) ARTE = TENSIONAR O AMBIENTE. Tensionar o ambiente – treinar a percepção. Arte = exercício perceptivos; 12) CONTRA – ARTE/CONTRA – NATUREZA – Onde a(sic) arte? Onde a(sic) natureza? 13) HOMENAGEM A MALEVITCH: “o mundo branco da ausência dos objetos”. 14) HOMENAGEM A TIRADENTES: “Arte = liberdade”: inscrição encontrada na parede do MAM do Rio; 15) HOMENAGEM A MONDRIAN: Quando a vida tiver equilíbrio não teremos necessidade de pinturas e esculturas. Tudo será arte. A morte da vida é a vida da arte. Arte = vida.

As *Quinze lições* iniciam-se com uma citação de Duchamp: “São os espectadores que fazem o quadro” e propõem interação entre o público e obra. Segundo a proposta de Morais

Percorra a [‘exposição’] a pé. Após ver, bulir e imaginar as obras, pare por alguns instantes em qualquer lugar do parque, ou sente-se, ou deite-se sobre a grama. Respire profundamente. Escute as batidas do coração, tome o pulso, sinta o suor e o cansaço no seu corpo. A obra está pronta. E terminada. (Texto datilografado, do arquivo particular de Frederico Morais, cedido a RIBEIRO, 1997, p.175).

As *Quinze Lições* derivam das reflexões sobre teoria e sobre história da arte realizadas por Morais. Para Morais, é fundamental eliminar antigas categorias artísticas. Os limites entre arte e vida, arte e crítica de arte se antes já são questionados, tornam-se anacrônicos para as exigências contemporâneas. Neste sentido, Morais realiza ao mesmo tempo intervenções artísticas, organiza a mostra, além de escrever sobre o evento.

5.4 – José Ronaldo Lima

José Ronaldo Lima é outro artista importante por mediar o conceito de vanguarda carioca no contexto mineiro. Forma-se em Sociologia, é editor de livros didáticos e proprietário da Livraria do Estudante. Fica conhecido pela sua produção de desenhos, além das *Caixas Táteis e Olfativas (FIGURA 71 e 71a)* que exigiam um diálogo constante entre obra e espectador. Lima é do mesmo modo lembrado

por colocar em caixas de madeiras um conjunto de materiais táteis e olfativos como erva-doce, pimenta-do-reino, isopor, bolinha de gude.

As caixas originais são perdidas no *Museu da Pampulha* e apenas recentemente foram refeitas. As caixas olfativas são nove, pretas, em tamanhos diferentes e separadas, a uma distância de dois metros, uma das outras. Nelas é possível encontrar essências diferentes como: jasmim, fumo, pimenta-do-reino, coentro, erva-doce, funcho, sassafrás, orégano e violeta. José Ronaldo Lima interessa-se pelo aspecto documental e faz questão de registrar a relação que o público estabelece com sua obra e, posteriormente, incorpora os registros na apresentação das suas obras. Nota-se que os registros coletados referem-se à obra realizada em 1970, assim, Lima relaciona 9 impressões dos visitantes:

1- é uma delícia (estudante de arte). 2 - coloca a gente um pouco aérea. (estudante de arte). 3-entorpece bastante (desenhista publicitário). 4- não sei bem, não deu para sentir (um pintor); então você não tem nariz (sua acompanhante). 5- gostei, mas não acho que isso é arte (senhora casada). 6- engraçado, que agora apareceu arte para o nariz, táí, gostei (um curioso). 7-achei interessante, mas não entendi (uma moça). 8- ta bom... (um conhecido). 9-isso é uma loucura, ridículo (funcionário do P.A.). (Documento do Arquivo pessoal de José Ronaldo Lima).

Na *XI Bienal de São Paulo*, em 1971, José Ronaldo Lima participa com as *Caixas Olfativas* que, na ocasião, recebe o nome de *Ambiente Olfativo*. O artista também envia as propostas táteis que são possíveis conhecer apenas pelas descrições existentes nos jornais da época. Segundo o artista:

(...) arte sempre apelou para os quatro sentidos, deixando isolado por longo tempo o tátil, por isso iniciei minhas pesquisas nesse sentido. Construo caixas e objetos colocando vários materiais recolhidos, que possam proporcionar sensações táteis, de forma que o objeto apela para o espectador, dando um sentido de jogo à participação. (...) o espaço sugere sempre jogo, pois é um constante desafio a quem está em sua frente, desafio a criar, inventar ali". (MOTTA, Ainda a X Bienal, *Diário da Tarde*. 13/06/69).

A proposta de José Ronaldo Lima não é facilmente compreendida e o colunista Frade não perde a oportunidade de ironizar as tentativas do crítico Motta de explicar a obra do artista

(...) o primeiro prêmio de José Ronaldo Lima tinha em Morgan Motta o seu ardente defensor. Ele explicava que aquelas caixas para se meter a mão eram a complementação de desenhos nas paredes. Algumas pessoas mais audaciosas enfiavam a mão e encontravam coisas convenientes ou inconvenientes. Coisas convenientes: arroz e feijão em grão. Coisas inconvenientes... (FRADE, *Estado de Minas*, 16/12/69).

Para José Ronaldo Lima, o interesse é o de romper com o monopólio do aspecto visual das obras artísticas, aproximando-se das propostas sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark. O artista interessa-se na criação de uma “sinfonia olfativa”, estabelecendo conexões entre as notas musicais e os cheiros. Na segunda parte da obra, o observador sai do ambiente olfativo-auditivo, passando a interagir com as propostas táteis. Lima relata como foi sua apresentação na XI Bienal, focalizando a relação com o público:

A gente está muito viciado no visual. Quando eu testei as possibilidades táteis com os cegos e percebi que eles realmente captavam o que eu queria fazer usando o tato, o resultado foi muito melhor do que com o público em geral. O público tinha vários tipos de reações. Eu comecei as experiências com crianças e elas faziam a leitura daquele código com mais liberdade e descreviam a sensação tátil. Quando eu passei a experimentar com os adultos, o pessoal que tinha uma educação melhor percebia também, e descrevia. Mas muitos riam das caixas, achavam muito engraçadas e não entendiam o sentido delas. As pessoas reagem de maneiras diferentes diante do novo e a sensação tátil provocava risos. Na Bienal, eu tentei escurecer todo o ambiente para que a pessoa experimentasse o tato sem a interferência do visual. As paredes e as caixas foram pintadas de preto e as reações foram boas, principalmente ao código olfativo, porque a pessoa não estava vendo, então percebia as delimitações do espaço através dos cheiros. Essa experiência aconteceu na Bienal de 71, da qual eu participei com uma sala especial de pesquisa. (Depoimento de José Ronaldo Lima à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.247).

É possível encontrar, em José Ronaldo Lima, aproximações com a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Lima transforma-se no elo entre a vanguarda mineira e a carioca,

pois participa da exposição *Objeto e Participação* com suas caixas sensoriais, é convidado para Bienal de São Paulo, além de propor, na exposição *DCAT*, a obra *Gramática Amarela (FIGURA 72 e 72a)*. Essa obra consta de uma intervenção de grafites vermelhos e verdes e, ao lado, jornais com manchetes que se referiam à Revolução Cultural Chinesa e à Guerra do Vietnã.

Alguns aspectos são mais objetivos como os jornais expostos com manchetes. A mensagem é complementada com manchas vermelhas cobrindo os jornais. Destacam-se ainda outros fatores visuais que parecem aproximar-se da poesia concreta. A primeira é a valorização da primeira sílaba da palavra VERME, circundada por um retângulo verde, VER sugere, ao mesmo tempo, o sentido de olhar fixamente para um determinado objeto, ocupando um lugar reforçado pela cor verde. Parece-me que Lima, apesar de sua intenção política, propõe aspectos sensoriais e formais. Outra conjunção possível refere-se à separação entre a palavra VERME e a sílaba LHA que aparece logo embaixo e induz o observador a ler a palavra VERMELHA.

José Ronaldo Lima produz uma série de documentos na época em que relata suas propostas artísticas que fazem parte do seu acervo pessoal. Devido ao caráter perecível das obras, restam algumas fotografias e documentos produzidos pelo artista. Lima realiza uma obra denominada *Homenagem a Narciso*, oferecida ao amigo de Lima que havia falecido há pouco. Para a realização da obra, Lima utiliza 1 quadro de José Narciso, 2000 velas, 250 caixas vazias de vela e 1 pacote de fósforo. Lima constrói um caminho com velas da entrada do Palácio das Artes até a casa de Narciso. A obra começa a ser desenvolvida no Palácio das Artes onde Lima faz um círculo de velas em torno das caixas vazias.

Segundo as informações encontradas no documento de registro da ação produzido por Lima, a obra é iniciada com a inscrição HOMENAGEM no Palácio das Artes, fazendo um caminho de velas até a casa de Narciso. José Ronaldo passa a ser seguido por uma série de pessoas que passam a ajudá-lo na instalação das velas pelo caminho. O cortejo segue por um longo trajeto, passando pelas ruas Bahia, Goitacazes, Espírito Santo e Rio de Janeiro, chegando até a casa de Narciso. Lima faz questão de registrar a opinião e o comportamento das pessoas quando da

realização das suas obras participativas. Com relação à *Homenagem a Narciso (Figura 73)*, as seguintes informações são disponibilizadas

comportamento do público: um indivíduo curioso ajoelhou-se em frente ao quadro, acendeu uma vela e queria dar esmola - um motorista de táxi parou seu carro e acendeu sua própria vela que trazia no porta-luvas - no início o público acompanhou fazendo perguntas e acendendo algumas velas e a partir da rua da Bahia, começaram a surgir várias pessoas interessadas no trabalho e uma série de estudantes secundárias se propuseram a ajudar até o fim, além da ajuda oferecida por muitos populares e crianças abandonadas para reacender as velas apagadas e prosseguir comigo. A grande participação se deu em frente a casa onde morava Narciso, quando o trânsito ficou interrompido na calçada de todo o quarteirão e os edifícios em volta ficaram apinhados de pessoas à janela por quase uma hora e durante o resto da noite, como nos foi possível verificar, até a madrugada estavam formados vários grupos de pessoas, nas calçadas, esquinas e bares da redondeza discutindo a morte do pintor que ali morava, que morreu e que ninguém sabia. (Documento pertencente ao Arquivo Pessoal de José Ronaldo Lima).

José Ronaldo Lima é considerado em Minas Gerais o artista de vanguarda no final da década de 1960, principalmente, por ter sido escolhido para participar da *Bienal de São Paulo*. Sua produção, entretanto, foi encerrada e atualmente é proprietário de um sebo em um prédio tradicional do centro de Belo Horizonte.

5.5 – Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão

O surgimento do grupo, Lótus Lobo, Dilton Araújo e Luciano Gusmão, tem um significado especial para as artes plásticas de Belo Horizonte. Talvez seja a primeira vez que se busca uma autoria coletiva rompendo, acima de tudo, com o conceito de arte mineira. No que se refere às produções do grupo, destacam-se o *Happening*, protesto no XXIII SMBA, a premiação recebida no I *Salão Nacional de Arte Contemporânea* e a participação na mostra *Do Corpo à Terra*. O grupo é premiado no primeiro SNAC com a obra *Território*. Na primeira ação, são colocadas *Chapas (Figura 74, 74e, 74f, 74g, 74h, 74i)*, no espaço externo do *Museu da Pampulha*, ligadas a uma corda fixada dentro do prédio. O objetivo do grupo é tentar estabelecer uma conexão entre o espaço interno e externo do museu. Desta maneira, coloca-se em questão a institucionalização do espaço e

do próprio Salão de Arte. Frade, apesar da ironia dos comentários, fornece uma visão geral sobre a realização da obra *Território*:

Domingo funcionários do Pic colocaram toalhas sobre o gramado, na rampa que dá para a avenida que abraça o lago. Eram toalhas coloridas em sentido horizontal. Naturalmente toalhas molhadas para aproveitar o pouquinho de sol que fez. Por coincidência, sobre o gramado do Museu, listas vermelhas, verdes e amarelas no mesmo sentido, eram visíveis à distância. Mas não eram toalhas, e, sim placas de alumínio pintadas, precisamente o trabalho de Lotus Lobo e seus amigos, que conquistaram um polpudo (sic) prêmio no Salão da Prefeitura, que definiram de integração do ambiente interno com o ambiente externo. Por dentro eram pedras, tipo calçadão, sobre o piso, amarradas em cordas que transpunha as janelas e iam ao encontro das placas sobre o gramado. O colonista Morgan Motta tentava explicar o que representava: era uma integração de ambientes dizia. Uma inovação, afirmava. Mas não passava dessas duas explicações. (FRADE, *Estado de Minas*. 16/12/68).

O grupo compra plásticos de cor, alumínio brilhante, varas brancas e folhas de acrílico de cores diferentes. O alumínio é cortado de forma irregular, mas, apesar do interesse pela plasticidade, os artistas não planejam a organização do material nos jardins do *Museu da Pampulha*. O objetivo é que a natureza assuma o lugar da obra. Não com uma inversão de valores entre figura e fundo que, segundo o grupo, ainda persiste nas obras tradicionais. O grupo busca formas de discutir as limitações da instituição museológica, tentando estabelecer simbolicamente um diálogo com a parte externa do museu.

As lápides, inicialmente, eram apenas nomes dos lugares. Foi uma iniciativa minha, eu queria que de alguma forma cada uma daquelas coisas tivesse um título, porque a obra deveria estar dentro do Museu e não estava. Então a idéia foi de pegar uma corda, amarrar na sua ponta uma pedra e levá-la para dentro do Museu. Quando a pessoa entrasse, encontraria uma pedra no lugar da obra; seguindo a corda iria até a janela; de lá ela olharia para baixo e o reflexo do sol no espelho polido de alumínio iria bater no seu olho. A obra estaria de fora, mas seria vista de dentro do Museu. Então a pessoa sairia do Museu e começaria a brincar com a natureza. Mas nós não deixávamos que as pessoas participassem muito, quer dizer, a idéia de participação da Lygia Clark, por exemplo, não aparecia nos nossos trabalhos. Os trabalhos mais participativos foram as máscaras de acrílico que nós demos para as pessoas usarem e olharem a paisagem em vermelho,

em verde, em azul. Anote bem: olhar a paisagem, num certo sentido olhar a própria obra e mudar a obra. As varas também foram colocadas para que o público fizesse o percurso entre elas. (Depoimento de Luciano Gusmão à Marília Andrés Ribeiro. *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.227).

As primeiras propostas do grupo, nas palavras de Gusmão, “giravam em torno de grandes brinquedos e sugeriam um arranjo intencional onde o usuário pudesse experimentar sensações como a de andar sobre superfícies curvas, perder-se num labirinto ou usar um sapato de molas, extremamente complicado e ao mesmo tempo engraçadíssimo”. (Documento pessoal de Luciano Gusmão). A primeira proposta é abandonada devido ao alto valor despendido para a realização da obra. Na ocasião, resolvem propor uma intervenção no aterro do Flamengo. Assim,

o Luciano decide então financiar as coisas e partimos para uma batalha tremenda tentando encontrar no Mercado de Belo Horizonte, materiais adequados para aquilo que tínhamos em mente. Resolvemos abandonar então a fase de laboratório e partir para uma procura de coisas prontas que pudessem ser deslocadas de seu habitat natural e incorporadas ao patrimônio estético de Territórios I. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

O grupo compra chapas acrílicas, alumínio polido, ferro, cabos de nylon e plástico que são transportados para o Museu do Aterro. O Museu não aceita que os materiais fiquem nos jardins, por serem estes tombados pelo IPHAN.

Para isto, apresentamos carta ao Júri que já se achava reunido e obtivemos apoio e transporte para as peças que se achavam esparramadas no chão dos pilotis, sob um vento incessante que vinha do mar. Ameaçava chuva e mesmo assim escolhemos uma área ainda não urbanizada do Aterro. Ali tentávamos construir um lugar. Mas a chuva estragou tudo. Voltamos bastante desiludidos, com tudo estragado e rasgado, quando surgiu a oportunidade apresentada pelo 1 Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

O grupo arca com todas as despesas e transporta o material que está em bom estado de conservação para Belo Horizonte. A obra recebe o título de *Territórios II*

(Figura 74a, 74b, 74c, 74d). Para adequar ao *Museu da Pampulha*, o grupo constrói espaços denominados: 1- Lugar-lugar; 2-Atalho; 3-Duas clareiras. 4-Vermelho-Amarelo-Azul e um painel de faixas de plástico.

Desta forma,

Territórios pretendia ser o espaço da improvisação e do jogo. Mas tornou-se uma coisa mais concreta depois que incorporamos às nossas idéias alguma coisa das veredas descritas pelo Guimarães Rosa no seu Grande Sertão: duas clareiras mostra isto. Também acompanhava a obra grandes óculos de acrílico colorido. Cada lugar foi marcado posteriormente e durante a exposição com uma lápide branca onde constava o nome de cada lugar, TERRITÓRIOS II e um logotipo improvisado de última hora, do qual lhe mando desenho meu. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

O grupo recebe a premiação do *SNAC* que, segundo as informações de Gusmão, é suficiente apenas para custear as despesas de transporte e da compra do material. Eles visam à instalação da lápide nos jardins do Museu para que seja incorporada pela natureza, mas o *MAP* necessita de uma obra “concreta” para fazer parte do acervo. É importante notar que, apesar do Museu premiar uma obra conceitual, exige que a mesma seja incorporada ao seu acervo. Considerando tal necessidade, afirmam que:

Desfizemos tudo, encaixotamos, e entregamos ao Museu uma embalagem contendo as peças soltas e assinada. Soubemos que o Museu havia lançado fora aquilo que chamamos MEMÓRIA da obra. Restam lá ainda algumas peças no subsolo e a ameaça de se transformarem em bacia de lavar roupa, secador ou mesmo TERRITÓRIOS NOVAMENTE III. (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Morais conhece a obra *Território* nos jardins do *Museu da Pampulha* e relata que fica bastante impressionado com a obra. Para o crítico, uma questão fundamental seria buscar formas de documentar as modificações pelas quais passaria a obra em contato com a natureza.

O grupo deveria registrar as modificações ocorridas no contato com o ambiente e a obra seria o registro das modificações. Para Moraes, a reprodução seria sempre fruto de uma

“deformação” que caracterizaria uma etapa fundamental para obras contemporâneas. Desta forma, informa Moraes que

Com isto quero dizer que lá acrescenta alguma coisa à obra e muitas vezes para melhor. O diapositivo de “clareira” sugere mais uma floresta tropical, o continente amazônico do que desenhos sobre a grama. As fotos em preto-e-branco de “vermelho-amarelo-azul” me parecem fascinantes. O mérito da reprodução foi precisamente o de eliminar a aura da obra de arte, ao multiplicá-la e modificá-la. Porém, mais importante ainda, é a documentação (memória da obra). (Documento disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Para Moraes, é importante que o material continue no jardim até ser transformado em natureza

As cordas amarelas e verdes estão desaparecendo na grama que cresce. Com o tempo estarão totalmente encobertas e o desenho não será mais perceptível. Como de resto o sol faz confundir o verde/amarelo da grama com as cordas. E assim todas as partes do trabalho. Sobrarão apenas placas de vidro sobre os quais escreveram textos (poemas?) indicativos. Quando a obra estiver enterrada no próprio jardim, as placas de vidro serão como que lápides. (Documento pertencente ao Arquivo Pessoal de Frederico Moraes disponibilizado na Exposição *Neovanguarda* em 2007-8 no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte).

Considerando uma sociedade de consumo em que tudo é perecível quando restar apenas “lixo, a natureza (o jardim do Museu) será arte”. Para Moraes, tal concepção dialoga constantemente com trabalhos com terra, água, ar, gelo de “Walter Maria, Denis Oppenheim, Robert Morris, Dibbets, Cildo Meirelles e de outros em que o corpo (e nele o suor, o bocejo, o andar, o defecar e urinar, o cheirar, o ouvir, falar, correr, o esforço muscular, etc.) é o motor da obra.” O principal aspecto, segundo Frederico, das obras contemporâneas é romper com conceitos tradicionais como estilo, obra e estrutura de representação. As obras de arte devem transformar-se em “eventos, situações, processos e idéias”. Não existe mais a necessidade da existência de uma obra constituída fisicamente. Moraes refere-se, por exemplo, à exposição, *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, Concepts, Processes, Situations*, que ocorre em Bern em 1969. Na ocasião o jovem crítico Tommaso Trini, ao apresentar os artistas italianos na mostra, observa que

para uma arte como esta, que faz visível e plasticamente convergir natureza e cultura em uma substancial unidade, a identificação é um processo corrente.” Muitos trabalhos, hoje, nascem como ritmo psicofísico, como extensão da manualidade e agilidade, como reação químico-física, levando Trini a concluir que “nasce quase um novo alfabeto para a matéria”. (Documento pertencente ao Arquivo Pessoal de Frederico Moraes).

As produções contemporâneas não se definem pelos estilos e comportam inúmeras formas como: “escavações em lagos secos, nos desertos, desenhos feitos com tratores, uma pedra na floresta, buracos na terra, caminhos no gelo, andar alguns quilômetros”. O registro fotográfico substituirá a obra, além de não ser possível dissociar arte e natureza.

Soube que alguém referiu-se ao trabalho de vocês como uma decoração dos jardins do Museu e até mesmo como um novo conceito de jardim. Ouvi de um dos jurados certos confrontos com Burle Marx. Estes caras estão por fora, como de resto Burle Marx. O aterro, aqui no Rio, é o ponto de vista do uso, uma coisa horrorosa. Foi feito para ser visto à distância, como um quadro ou escultura. Os jardins do Museu aí são igualmente pavorosos. Na verdade, o jardim é coisa doméstica, bem comportada, destinada aos olhos burgueses. O jardim oriental diferentemente vive do próprio tempo, em função das estações. É sempre novo e diferente e ao mesmo tempo eterno. A arte de vocês, se ainda tem algo de doméstico, vivendo ainda na periferia dos museus, tende a ser cada vez mais selvagem, nômade, guerrilheira. (Documento pertencente ao Arquivo Pessoal de Frederico Moraes).

Dilton Araújo, Luciano Gusmão e Lótus Lobo ficam também conhecidos por dialogarem com as tradições religiosas de Diamantina e elaborarem trabalhos com o lixo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Como informa Roberto Pontual,

Dilton Araújo também traz para o recinto asséptico, dignificado e sacralizado das exposições convencionais de arte o seu subterrâneo avesso: o lixo. A realidade exterior não mais representada, mas representando. Se o lixo existe ele significa, e sua significação pode perfeitamente transformar-se em expressão e vivência. Noto, no entanto, nesses casos, uma contradição em se tentar oferecer o lixo arrumado, construído e entregue aos mesmos exercícios de contemplação que definem a estética tradicional. De qualquer modo, a proposta de Dilton Araújo (uma de suas reportagens, transferências de local e sentido, reposicionamento da

realidade, presentes ainda no ruído dos motores gravados em fita magnética e na documentação por slides, que complementam seus trabalhos) torna-se mais tensa pelo fato de estar ali o lixo de uma escola de Belas Artes: materiais usados, esboços, desenhos e pinturas, propondo o contraponto com toda a digna postura das outras obras selecionadas. (PONTUAL, Um Salão a quem contenta? Suplemento Literário. Minas Gerais, 20/06/1970).

5.6 – Décio Noviello

Ao lado dessa produção visual de pinturas-objeto, outro mineiro, Décio Noviello, também excursiona pelas experiências sensoriais com a cor, produzindo várias gamas de fumaça colorida em um *happening* realizado no Palácio das Artes e no Parque Municipal durante o mesmo evento *Do Corpo à Terra*. A proposta de Noviello (**FIGURA 75, a, b, c**) visa a apropriar-se do ambiente com fumaça colorida, integrando a cor no espaço através do ritual, do jogo criativo e da festa. Noviello relata, com muito orgulho, a sua participação na manifestação *Do Corpo à Terra*, considerando-a um marco na consolidação da neovanguarda em Minas:

Na manifestação *Do Corpo à Terra* eu trabalhei com fumaças coloridas. Fiz um *happening* de apropriação de toda a exposição, envolvi o Palácio das Artes com fumaça colorida, o que depois repeti no Parque Municipal. Na época, eu era tenente-coronel do Exército e aprendi como trabalhar com fumaça colorida. Essa manifestação foi uma marca profunda nas artes de Belo Horizonte. Houve uma maior aceitação da arte de vanguarda na cidade. Antes, tínhamos que fazer concessões, mas a partir daquele momento a crítica e os colecionadores passaram a olhar a vanguarda com bons olhos. (Depoimento de Décio Noviello concedido à Marília Andrés Ribeiro, *Apud*: RIBEIRO, 1997, p.237).

Noviello era oficial do Exército, fato que provoca a desconfiança tanto dos artistas quanto da corporação de que era membro. A proposta artística de Noviello, assim como sua própria presença dentro do grupo, é carregada de dubiedade. Como mencionado no depoimento do artista, o exército não entendia seu envolvimento com os “baderneiros” e muito menos os artistas sentiam-se confortáveis com a presença de quem pudesse ser um “agente da repressão”. Tal dubiedade também pode ser encontrada na obra de Noviello. O

artista apropria-se de granadas típicas do exército e utiliza-as, considerando apenas seu aspecto plástico.

6 – CONCLUSÃO

Os *Salões Municipais de Belas Artes (SMBA)* da Prefeitura de Belo Horizonte têm um papel fundamental para o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil. Considerado muitas vezes como responsável por preservar o estilo *acadêmico*, os salões transformam-se na instituição capaz de financiar artistas, conceder viagens internacionais e constituir o acervo dos museus de arte. Neste sentido, acaba por definir o conjunto de obras que faria parte da memória visual artística brasileira, além de determinar critérios que deveriam ser seguidos pelos artistas para serem aprovados pela instituição.

O estudo dos salões, na década de 1960, permite lançar um novo olhar para as artes plásticas de Belo Horizonte o que possibilita revisar os pressupostos até então consensuais sobre a arte produzida na capital mineira. Desta forma, a tese perpassa temas que não foram estudados ou que se acha necessário propor um novo caminho analítico. Dentre eles, pode-se destacar: a ausência de estudos sobre a produção artística de Aníbal Matos; o financiamento de Matos para a exposição de Zina Aita e a análise de duas pinturas da artista; a relevância da obra de Fernando Pierucetti no contexto da arte mineira em 1936; a continuidade da arte acadêmica até a instauração dos salões na década de 1960; além do estudo específico das obras premiadas nos *SMBA* que se configura como uma novidade. O leitor pode encontrar nessa tese a tentativa de valorizar as obras artísticas, produzidas no período, com análises pessoais e comparativas internamente à produção mineira.

O estudo dos salões fornece também a possibilidade de entender o papel do júri que se responsabiliza por decidir os critérios de premiação das obras. No que se refere a tal aspecto, é importante mencionar que os *Salões Municipais de Belas Artes (SMBA)* da Prefeitura de Belo Horizonte, na década de 1960, destoam da imagem de conservadorismo geralmente construída por essa instituição. Tal fato se deve, em parte, pela participação de críticos como: Mário Pedrosa, Walter Zanini, José Geraldo Vieira, Clarival Valadares, Jacques do Prado Brandão, José Geraldo Vieira, Mário Schenberg, Jayme Maurício, dentre outros.

Com relação ao circuito artístico, os premiados nos salões alcançam visibilidade e, além das obras adquiridas pelos museus, promovem o interesse da crítica, galeristas e colecionadores. Especificamente sobre os salões de Belo Horizonte é comum encontrar discordâncias entre os jurados, os críticos que escrevem nos jornais e os artistas. Esse fato possibilita entender como estavam distribuídos os interesses políticos, sociais e artísticos. Nota-se a existência de uma clara divisão dos salões de artes plásticas de Belo Horizonte. O XV *SMBA*, o primeiro estudado na tese, é escolhido por iniciar o embate entre arte regional mineira e produção nacional. Cabe aos jurados: Jacques do Prado Brandão, Sílvio Vasconcelos, José Joaquim Carneiro de Mendonça e Sanson Flexor, a seleção dos artistas premiados. Ado Malagoli é premiado, gerando uma série de artigos contra o salão por ter admitido “artistas de fora”. No XVI *SMBA*, busca-se controlar as polêmicas, convidando críticos brasileiros (José Joaquim Carneiro de Mendonça, Pierre Santos, Jacques do Prado Brandão, Frederico Moraes e Marília Giannetti), mas ainda uma artista carioca é premiada, Diva Rolla. Uma das medidas conciliatórias é a participação de Marília Giannetti no júri do salão.

O XVII *SMBA* também é considerado conciliador tanto na repetição de membros do júri (Jacques do Prado Brandão, Pierre Santos, Inimá de Paula e José Joaquim Carneiro de Mendonça) como na premiação de artistas ainda vinculados à Escola Guignard como Wilde Lacerda. Destaca-se a premiação de Chanina Luwiz Szejnbejn, Antonio Maia e Regina Silveira.

No ano de 1963, no XVIII *SMBA*, produz-se uma modificação radical. Isto se deve à coragem dos críticos: José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa e Clarival Valadares. Após propostas conciliatórias, são convidados críticos consolidados, conhecedores da produção nacional e sem amarras com o estilo mineiro. Premiam Flávio Shiró e cortam 85% dos trabalhos produzidos. Não é necessário dizer que os artistas mineiros são contrários à decisão do júri e são apoiados por Wilson Frade, Ivan Ângelo e Olívio Tavares de Araújo. A pergunta geral dos artistas e da crítica mineira é por que convidar críticos nacionais para um salão que busca valorizar a arte produzida em Minas? Outros acontecimentos, como a *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*, criam um clima de mudança na capital mineira. Parece

também ter sido a primeira vez que os *SMBAs* são noticiados fora das terras mineiras. Tal fato deve-se a Harry Laus que escreve um conjunto de matérias em São Paulo sobre o *SMBa*.

No XIX *SMBa*, em 1964, a escolha de jurados nacionais tem a sua continuidade: Mário Pedrosa, José Geraldo Vieira, Clarival do Prado Valadares, José Joaquim Carneiro Mendonça e Maristella Tristão. O papel dessa última crítica é o de construir a mediação entre artistas mineiros e os jurados de fora do estado. Destaca-se, neste salão, a premiação de Jarbas Juarez e a publicação de um manifesto contra o “Guignarismo”. Talvez a escolha de Juarez seja a tentativa de romper com a imagem de que paulistas e cariocas só votam em artistas de seus correspondentes estados, mas, ao mesmo tempo, produzir uma ruptura com o cenário artístico construído nos salões. É necessário notar que Juarez, apesar de romper com a continuidade da arte produzida em Belo Horizonte, ainda constrói uma obra conservadora, considerando as propostas artísticas da década de 1960. Um outro artista contemplado é João Osório Brzezinsk que propõe aproximações com a pintura matérica.

O XX *SMBa*, em 1965, é o último que conta com a participação de jurados residentes fora de Minas Gerais. Vera Pacheco Jordão, Marc Berkowicz, Walter Zanini, Pierre Santos e Maristela Tristão são os escolhidos. Neste ano, começa-se a discutir qual a definição e o papel da vanguarda? Nesse momento, Frederico Moraes passa a não ser aceito pelos artistas mineiros por ser considerado conchavado com a vanguarda carioca. Neste salão, artistas consolidados são cortados e os novos e experimentais são valorizados. Destacam-se a premiação de Eduardo de Paula e o debate entre Olívio Tavares e Moraes sobre a burocratização da vanguarda. Moraes organiza a exposição *Vanguarda Brasileira* que parece ter sustentado sua visão de arte de vanguarda.

O XXI *SMBa*, 1966, concede o primeiro prêmio a Tomie Ohtake, mas o grande prêmio de viagem é concedido a Eduardo de Paula. Participam como membros do júri: Clarival do Prado Valladares, Mário Schenberg, Maristella Tristão e Pierre Santos.

No XXII *SMBA*, 1967, as disputas entre os jurados Walter Zanini, Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Frederico Morais e Morgan Motta tomam proporções insustentáveis. Motta acusa Morais e Zanini de corrupção e de terem barganhado as premiações dos artistas cariocas e paulistas. O grande prêmio é concedido a Tomoshige Kusuno, o primeiro prêmio de pintura a Ângelo Aquino e o prêmio de pesquisa à Maria do Carmo Secco. Nota-se que Secco é criticada por Maristela Tristão por não ter, segundo a crítica, realizado trabalho de pesquisa que justificasse sua premiação.

A crise dos salões é contornada por modificações que valorizam a arte produzida em Belo Horizonte, além da reivindicação dos artistas por um conceito de vanguarda mineiro e a possibilidade de participação em eventos paulistas como a *Bienal de São Paulo*. O júri do XXIII *SMBA* é formado por Donato Ferrari, Jayme Maurício, Morgan Motta e Walmir Ayala. Márcio Sampaio transforma-se no conservador chefe do Museu de Arte da Pampulha. Esse salão adota o critério de tolerância, não realizando cortes expressivos aos artistas e conta com uma participação expressiva de artistas mineiros. Tal fato pode ser explicado pelo atraso na divulgação do edital do Salão que dificulta a participação de artistas de fora do Estado. São premiados: Maria Bonomi, Eduardo de Paula, Yutaka Toyota e Teresinha Soares.

A tese encerra-se com a análise do Iº *Salão Nacional de Arte Contemporânea* de Belo Horizonte. Apesar de não pertencerem à modalidade dos salões, são também analisadas as exposições: *Vanguarda Brasileira* de 1966, *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*, ambas em 1970 e coordenadas por Frederico Morais. Essas exposições são importantes por movimentarem o cenário artístico mineiro e já fazem parte das exposições nacionais.

7 - BIBLIOGRAFIA:

AGUILAR, Nelson. 23ª *Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

ALMEIDA, Marcelina das Graças de. *Belo Horizonte, arraial e metrópole*: memória das artes plásticas na capital mineira. In: RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte. C/Arte e Fundação João Pinheiro, 1997.

ALVARADO, D.V.P. *Figurações Brasil anos 60*: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

AMARAL, Aracy A. Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil - 2. ed. rev. / 1972. São Paulo : Perspectiva : Ed. USP, 1972.

_____. *Arte e meio artístico (1961-1981)*: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *As interseções midiáticas da pequena Bom Sucesso de 1938-1954*: leituras e discursos de Júlio Castanheira. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História – UFMG, 2001.

_____. *Cláudio Tozzi*. In: MACC: Vida e obra - Fundo Histórico - Décadas 1960-1970 ed.Campinas : Coordenadoria de Extensão Cultural, 2006.

_____. *Yo Yoshitome*. In: MACC: Vida e obra - Fundo Histórico - Décadas 1960-1970 ed.Campinas : Coordenadoria de Extensão Cultural, 2006.

_____. Artes Plásticas em Belo Horizonte - A transição do Moderno para o contemporâneo” In: Conferência da PUC-MG Virtual - Biblioteca Multimídia digital, 2006. http://www.virtual.pucminas.br/comunicacao/bibl_virtual/bdm_15022006.htm

_____. A persistência da forma: modernismo e artes plásticas em Minas Gerais. 1920-1970 In: Intercom, 2003, Bel Horizonte. Intercom, 2003 - XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003.

_____. Aníbal Matos e a arte acadêmica em Belo Horizonte - 1917-1944 In: I Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2007, Londrina. I Encontro Nacional de Estudos de Imagem. , 2007.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa*: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. *Arte Moderna*. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari a nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRAUDEL, F. *Escritos sobre a História*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Vega, 1993.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, Papirus, 1998.
- CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes plásticas: vanguarda e participação política*. (Brasil aos 60 e 70). Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação da Unicamp, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Lemos, 2002.
- _____. *Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: 1995.
- COCCHIARALE, Fernando e Anna Bella Geiger. *Abstracionismo Geométrico e Informal – A Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: São Paulo, Editora da Unicamp, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Lech, 1998.
- FABRIS, Annateresa. (org.). *Arte e Política: algumas possibilidades de leitura*. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.
- _____. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. EDUSP: São Paulo, 2000.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo, Edusp, 1999.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. 22.Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. 122p.
- GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje (situação e perspectivas)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- HOLLANDA, H.B.; GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

- JAGUER, Edouard. *Colagens diversas*. Textos publicados. Exposição Phases em Portugal. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1979.
- JAGUER, Eduard. *Yo Yoshitome*. In: GRUPO Austral do Movimento Phases. São Paulo: MAC/USP, 1967.
- JEANNE Milde, Zina Aita: *90 anos*. Belo Horizonte: Museu de Arte de Belo Horizonte, 1990.
- JUAREZ, Jarbas; SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Jarbas Juarez*: depoimento. Belo Horizonte: C/ARTE, 2003.
- KLABIN, Vanda Mangia. Guignard e a Modernidade em Minas. In: *A Modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC- RJ, Empresas Petróleo Ipiranga, 1983.
- KLINTOWITZ, Jacob. *A paisagem mineira*. Belo Horizonte, BEMGE, 1985.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Massachussets: The MIT Press, 1984.
- KRAUSS, Rosalind E; Yves-Alain Bois. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Tradução Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LIPPARD, Lucy L. *Six years: The desmaterialization of the art object*. Nueva York, Praeger Publishers, 1973.
- LUZ, Ângela Ancora da. *O salão nacional de arte moderna: tensão e extensão da modernidade no Brasil – década de 50*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 1999.
- _____. *Uma Breve História dos Salões de Arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.
- MALAGOLI, Ado; QUINTANA, Mario. *Ado Malagoli visto por Mário Quintana*. Rio de Janeiro: L. Christiano, 1985.
- MAGALHÃES, Fábio. *Cláudio Tozzi: obra em Construção*. Rio de Janeiro: Revan, 1989.
- MORAIS, Frederico. *Alberto da Veiga Guignard*. Monteiro Soares Editores e Livreros, 1979.
- _____. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. *Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1989.

_____. *Maria do Carmo Secco – Pinturas*. Belo Horizonte: Galeria Guignard, 20-30 mai. 1966.

MOURA, Antônio de Paiva. *Memória histórica da Escola Guignard*. Belo Horizonte: Usina de Livros, 1993.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo, Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo, Lygia Pape; compilação Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLHAR MODERNISTA DE JK. Curadoria Denise Mattar. São Paulo: FAAP, 2006.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro. *Situação das Artes Plásticas em Minas no século XIX*. In: Seminário sobre a cultura mineira no século XIX. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura MINAS GERAIS, 1982.

PECCININI, Daisy. (org.) *Arte Novos Meios/Multimeios*: Brasil 70-80. São Paulo: FAAP, 1985.

_____. *Figurações: Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, 170).

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1996. 368 p., il. p&b color.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Política das artes: textos escolhidos I*. Organização Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio de Gilberto Allard Chateaubriand e Antônio Houaiss. Apresentação de M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

READ, Herbert Edward. *História da pintura moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte - vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal do Paraná em 2005.

RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*, Belo Horizonte, Anos 60. Belo Horizonte: C/ARTE, 1997.

SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

SAMPAIO, Renato. *Chanina: Arte e Trajetória*. Belo Horizonte: Editora Rona, 2003.

SOUZA, Geisa Alchorne de. Maria do Carmo Secco. *Retrato de um álbum de casamento: uma possibilidade de restauração em arte contemporânea*. Monografia apresentada ao XV Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Ivan Serpa em dezembro de 1965*. Galeria Relevô, Rio de Janeiro, 1965.

VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas 1944-1962*. Pedro Leopoldo: Companhia Empreendimento Sabará, 1988.

_____. *Emergência do modernismo*. In: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

_____. *O modernismo em Minas: o Salão de 1936*. Belo Horizonte, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986.

ZANINI, Walter. *A arte no Brasil nas décadas de 1930-40*: o Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1991.

_____. *Flávio-Shirô*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

_____. *Cobra e Phases no segmento brasileiro*. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 31 mai. 1992.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *Os salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação de Mestrado defendida no Instituto de Artes – Unicamp, 2007.

Artigos

ARANTES, Otilia B. F. “Depois das Vanguardas”. *Arte em Revista*. Ano V, n. 7, ago/73, CEAC - Centro de Arte Contemporânea.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, n.37, nov.1993.

CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Pampulha – Uma proposta estética e ideológica. Análise e conjuntura*. *Revista da Fundação João Pinheiro*, Belo Horizonte, vol. 3, n. 5, mai-jun 1983.

FREITAS, Artur. *História e imagem artística: por uma abordagem triplíce*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, n.34, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. *Revista da Civilização Brasileira*, 1965.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de setembro 2007.

SILVA, Fernando Pedro. *Aspectos das artes em Belo Horizonte nos anos 20 e 30*. Revista do Departamento de História, Belo Horizonte, n. 8, p. 47-57, jan. 1989.

Entrevistas

Diva Rolla. Internet. Agosto de 2006.

Jarbas Juarez. Belo Horizonte. Agosto de 2006.

Eduardo de Paula. Belo Horizonte. Março de 2008.

Fontes Primárias

“XV Salão de Belas Artes violou a lei: admitiu artistas de fora”. *Diário da Tarde*, 3 de dezembro de 1960.

ANA Maria, Juiz Fontana: é lenga-lenga. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1967.

XX Salão de Belas Artes poderá revelar jovens em Museu Recuperado. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 8/11/1965.

ÂNGELO, Ivan. No Salão Municipal. *Correio de Minas*. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1963.

ÂNGELO, Ivan. Sem título. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 27 de novembro de 1965.

ARTISTAS PROTESTAM CONTRA CRITÉRIO DO SALÃO MUNICIPAL. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 6 de dezembro de 1963.

ALVIM, Julinha. Terra Mineira. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 01 de junho de 1924.

AYALA, Waldir. Da abstração ao erotismo: Salão Mineiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de dezembro de 1968.

ANDRADE, Moacyr. Anibal Mattos, substantivo coletivo. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 17 de julho de 1969.

ARAÚJO, José Oswaldo de. Sem Título. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 19 de abril de 1938.

ARAÚJO, Olívio Tavares. Ainda os premiados do Salão. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11 de dezembro de 1963.

_____. Visita ao Salão: os prêmios. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 18 de dezembro de 1963.

_____. Vanguarda burocratizada?": não. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 28 de janeiro de 1965.

_____. Vanguarda burocratizada: não (II). *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 28 de janeiro de 1965.

BENTO, Antonio. Cortes drásticos no Salão Mineiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1964.

CLEMENTE, José. Aníbal Mattos, o semeador. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 29 de junho de 1969.

_____. Os criadores e o futuro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 30 de julho de 1969.

DEODATO, Alberto. Aníbal Mattos. In: *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 02 de julho de 1969.

DI CAVALCANTI, Emiliano. A exposição de Tarsila, a nossa época e arte. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1933.

DINIZ, Dimitrieff. A exposição de Arte Moderna. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 20 de setembro de 1936.

_____. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 20 de outubro de 1944.

FLAGRANTES de uma exposição. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 23 de maio de 1944.

FONTANA. Dos acontecimentos interessantes. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1964.

FRADE, Wilson. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1963.

_____. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 18 de dezembro de 1965.

_____. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 22 de novembro de 1967.

_____. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 de dezembro de 1968.

_____. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 de dezembro de 1969.

FLY. Exposição de Pintura Zina Aita. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 27 de janeiro de 1920.

_____. Sem título. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 28 de janeiro de 1920.

_____. Uma artista bellorizontina. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 30 de janeiro de 1920.

GOMES, Fernando. Aníbal Matos. Pintor Romântico. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 31 de março de 1964.

JARDIM, Alfredo. Pintores Brasileiros. Aníbal Matos. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 08 de dezembro de 1924.

LANDUCCI, Lélío. Sobre o III Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. *Belas Artes. Jornal dos Artistas Plásticos*. Rio de Janeiro, Outubro de 1939, n. 53.

LAUS, Harry. Rigor no Salão Mineiro. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1963.

LESSA, Gibson. Belo Horizonte e o galo de Portinari. Barulho na capital mineira. *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 6 de junho de 1944.

MAURÍCIO, Jayme. O 22º SALÃO. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1967.

MORAIS, Frederico. Escolhidos ontem vencedores do XVII Salão de Belas Artes. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 2 de dezembro de 1962.

_____. Luta pela “posse” do artista já provocou uma guerrinha entre seus protetores. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 12 de novembro de 1960.

_____. Para os “protetores”, Guignard estaria morto se eles não existissem. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 16 de novembro de 1960.

_____. Pintor Abstrato diz que não explorou Guignard. Certa vez até mandou fazer um terno para ele. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 14 de novembro de 1960.

_____. Quadros do mestre vendidos por milhões: onde está o dinheiro? *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 11 de novembro de 1960.

MOTTA, Morgan. A Bienal do lixo? *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 3 de junho de 1969.

_____. Ainda a X Bienal. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 13 de junho de 1969.

_____. Fofocagem de aldeia. *Diário da Tarde*. 22 de novembro de 1967.

_____. O que há com o Museu de Arte? *Diário da Tarde*, 29/05/1968.

MENEGALE, J. *Catálogo da exposição Arte Moderna 1944*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 3 a 31 de maio de 1944.

NOTA distribuída aos jornais pelos organizadores do Salão Bar Brasil. *Folha de Minas*. 15 de setembro de 1936.

OLIVEIRA, Juscelino Kubitschek de. *Da Pampulha a Brasília*. Os caminhos da Providência. Módulo, Rio de Janeiro, n. 41, ano X, dez 1976.

PEREIRA, G. A. O Salão Mineiro de Pintura. Notas impressionistas. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 09 de dezembro de 1934.

RIBEIRO, José Lopes. Um artista. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 13 de dezembro de 1936.

SALÃO de Belo Horizonte anulado pela justiça. *Estado de São Paulo*. São Paulo, 9 de dezembro de 1967.

SALÃO DE ARTES RECEBE CRÍTICAS DE ARTISTAS. *O Globo*. Belo Horizonte. 19/11/1968.

SALÃO DE BELO HORIZONTE VAI MOSTRAR GENTE NOVA, *O Globo*. 5/12/1968.

SANTA ROSA. A arte moderna reflete a angústia e os desencontros da época. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 21 de maio de 1944.

SAMPAIO, Márcio. Dos males que a caixa faz? *Estado de Minas*, 8/04/1967

SILVA, Jair. Lavanderia Delpino. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 18 de outubro de 1938.

_____. O Olag de Portinari. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 21 de maio 1944.

_____. O salão. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 25 de setembro de 1937.

_____. Subterrâneos dos Artistas. *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 18 de setembro de 1936.

TRISTÃO, Maristela. Cada cabeça uma sentença. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1965.

_____. Inaugurado ontem o Salão Mineiro. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 13 de dezembro de 1964.

_____. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 26 de novembro de 1967.

Y. Sem título. *Diário de Minas*. 20 de janeiro de Janeiro de 1923.

Matérias sem título e sem assinatura:

Diário de Minas.

29/04/1917. 06/05/1917. 19/05/1917. 25/07/1917. 09/08/1917. 26/08/1917. 27/09/1917.
27/09/1917. 09/06/1918. 14/09/1918. 21/05/1922. 30/08/1922. 20/09/1922. 03/08/1923.
30/08/1923. 06/09/1923. 15/09/1923. 20/09/1923. 23/09/1923. 29/09/1923. 13/10/1923.
20/10/1923. 14/11/1923. 12/01/1924. 10/02/1924. 03/05/1924. 17/05/1924. 18/05/1924.
24/05/1924. 07/06/1924. 20/06/1924. 04/12/1924. 06/12/1924. 10/12/1924. 03/01/1925.
28/02/1925. 06/08/1925. 08/08/1925. 11/08/1925. 25/08/1925. 17/10/1925. 02/09/1926.
12/11/1926. 17/11/1926. 04/12/1927. 15/12/1927. 11/01/1928. 09/06/1928. 24/06/1928.
08/07/1928. 29/07/1929. 03/04/1930. 13/04/1930

Minas Gerais

19/07/1913. 07/08/1913. 13/08/1913. 16/08/1913. 8/01/1914. 29/04/1914. 06/05/1917.
09/05/1917. 18/05/1917. 24/05/1917. 27/05/1917. 06/08/1917. 29/9/1917. 02/09/1918.
03/09/1918. 05/09/1918. 06/09/1918. 15/09/1918. 18/09/1918. 02/10/1918. 10/03/1919.
11/03/1919. 20/03/1919. 24/03/1919. 25/03/1919. 15/06/1919. 22/06/1919. 30/06/1919.
22/08/1919. 21/09/1922. 16/09/1923. 09/12/1923. 12/05/1924. 13/05/1924. 10/12/1924.
13/12/1924. 14/12/1924. 17/12/1924. 2/01/1925. 5/01/1925. 11/01/1925. 10/11/1926.
15/11/1926. 26/11/1926. 29/11/1926. 04/12/1926. 05/12/1926. 12/12/1926. 22/04/1933.
28/04/1933. 29/04/1933. 30/04/1933. 04/08/1933. 09/12/1934. 03/03/1936. 07/03/1936.
20/03/1936. 25/09/1937. 9/11/1941

Folha de Minas

09/12/1934. 10/09/1936. 30/09/1936. 20/09/1937. 25/09/1937. 14/08/1938. 18/10/1938.
03/01/1941. 28/12/1944. 15/09/1936. 11/09/1936. 21/09/1944. 28/12/1944.

Estado de Minas

23/04/1940. 4/12/1963

Diário da Tarde

3/12/1960.

LIVROS PUBLICADOS POR ANÍBAL MATOS

CATHOUD, Arnaldo; WALTER, Harold V; MATTOS, Aníbal. A propósito do homem fóssil de Confins. Belo Horizonte: 1939. 55p. MATTOS, Aníbal. A raça de Lagoa Santa: velhos e novos estudos sobre o homem fóssil americano. Ed. il. São Paulo: 1941. 502p. MATTOS, Aníbal. Alguns aspectos da antiguidade das cavernas da Região do Rio das Velhas e da estratigrafia das suas jazidas arqueológicas, paleontológicas e paleoantropológicas. Belo Horizonte: 1956. 15p. MATTOS, Aníbal. Almas solitárias: peça dramática em V episódios. Belo Horizonte: 1933. 181p. MATTOS, Aníbal. Anita Garibaldi: peça histórica em III atos e IX quadros, em verso. 2. ed. Belo Horizonte: 1932. 216p. MATTOS, Aníbal. Arqueologia de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Biblioteca Mineira de Cultura, 1947. 50p. MATTOS, Aníbal. Arte colonial brasileira. Belo Horizonte: 1936 310p. MATTOS, Aníbal. As artes do desenho no Brasil. [Belo Horizonte]: Imprensa Oficial, 1923. 200p. MATTOS, Aníbal. As artes nas igrejas de Minas Geraes. Belo Horizonte: Apollo, 1936. 158p. MATTOS, Aníbal. Atividades da Escola de Arquitetura: relatório apresentado pelo diretor, ano de 1954. Belo Horizonte: Edições Arquitetura, 1955. 93p. MATTOS, Aníbal. Caminhos do Rotary. Belo Horizonte: 1957. 2v. MATTOS, Aníbal. Bellas-artes. Belo Horizonte: 1923. 125p. MATTOS, Aníbal. Collectanea Peter Wilhelm Lund. Belo Horizonte: [193?-?]. 268p. MATTOS, Aníbal. Escritos e apontamentos sobre a vida de Jose de Anchieta. Belo Horizonte: 1934. 175p. MATTOS, Aníbal. Mestre Augusto de Lima. Belo Horizonte: 1934 49p. MATTOS, Aníbal. Mestre Valentin e outros estudos. Belo Horizonte: Ed. Apollo, 1934. 177p. MATTOS, Aníbal. O barão Homem de Mello: perante a história. São Paulo: 1937. 491p.

8 – Anexo 1: Neovanguardas 33 anos depois ou 50 anos do Museu de Arte da Pampulha

O *Museu de Arte da Pampulha* completa, em 2007, 50 anos de fundação. Para comemorar o meio século de existência é inaugurada, com o apoio de diversas instituições, a exposição *Neovanguardas* (*Figuras 76, a, b, c, d*). Mas o que está sendo comemorado e qual a razão de se escolher o tema *Neovanguarda* para o festejo? As dificuldades enfrentadas pelo Museu são conhecidas e debatidas desde a década de 1960. O cassino transformado em Museu nunca foi, como não deveria ser, apropriado para conservar e expor obras artísticas. Neste sentido, apesar do Museu possuir um acervo importante para a História da Arte, o mesmo é desconhecido, pois raramente é exposto. Talvez a instituição apenas tenha conseguido comemorar os 50 anos pelo empenho dos funcionários que se dedicam à instituição.

Nos últimos anos tenho pesquisado, como desenvolvimento de minha tese de doutoramento, os *Salões Municipais de Belas Artes* e, por isso, o *Museu de Arte da Pampulha* tem recebido minha constante atenção. Os *SMBAs* foram fundamentais para formação do acervo do *MAP*, para construção de uma identidade visual para a arte mineira, como também para o amadurecimento da crítica de artes plásticas. Desta forma, a exposição *Neovanguarda* é bastante oportuna, pois além de disponibilizar um grande acervo iconográfico e documental, acaba estabelecendo um diálogo entre a imagem construída no passado com as projeções futuras.

A exposição é paradigmática por reunir três gerações de profissionais que produzem institucionalmente reflexões sobre o papel do *MAP*, assim como do fenômeno artístico mineiro. Márcio Sampaio, representante da primeira geração, é fundamental para a produção artística, assim como para a crítica de artes plásticas em Belo Horizonte, especialmente na década de 1960. Sampaio assume o *Museu da Pampulha* na transição dos *Salões Municipais de Belas Arte* para o *Salão Nacional de Arte Contemporânea*. Tal momento de transição serve para restaurar a confiança dos artistas mineiros nos salões promovidos pelo *MAP*. Sampaio sempre observa com desconfiança e, por vezes, com um distanciamento seguro as propostas radicais de Frederico Morais. É também responsável por conferir a estabilidade tão ansiada pelos artistas mineiros que concorrem nos *SMBAs*.

Marília Andrés Ribeiro não trabalha diretamente no *Museu da Pampulha*, mas parece ter sido a primeira a produzir uma reflexão acadêmica sobre o significado das artes plásticas na década de 1960 em Belo Horizonte. A originalidade do trabalho de Ribeiro, defendida como tese de doutoramento, é reunir a produção artística da década de 1960 em Belo Horizonte, estabelecendo conexões com a produção nacional do período. A autora mapeia o surgimento de uma geração neovanguardista em Belo Horizonte, elegendo, como marco, a premiação de Jarbas Juarez no XIX *Salão Municipal de Belas Artes* em 1964. O artista mineiro, na ocasião, escreve um manifesto contra o “estilo mineiro de pintar” e recebe apoio de Frederico Moraes que se referia ao momento artístico como o “fardo pesado e difícil de Guignard”. O manifesto motiva inúmeras polêmicas, inclusive, a de que Mário Pedrosa, pertencente ao júri do salão. Segundo ele, Juarez apenas teria sido premiado, após a publicação do manifesto do artista.

Marconi Drummond assina a curadoria da exposição, sendo um artista atuante e o atual curador do *Museu da Pampulha*.

A mostra é composta por “obras e registros documentais – textuais e iconográficos – de um dos períodos mais conturbados da cultura brasileira” como informa o texto de abertura da exposição. O conceito de *Neovanguarda*, segundo a exposição, refere-se ao posicionamento dos artistas no período de 1964-1975 que rompem com os padrões artísticos estabelecidos. Nas palavras dos curadores:

O partido curatorial da exposição foi trazer ao re/conhecimento do público criações e eventos pontuais das Neovanguardas, com a sua diversidade de meios e de intenções, mas unificados pela posição crítica e dispostos ao trabalho crítico sintonizado com os mais atualizados recursos expressos. Pretendeu ainda demonstrar como as criações desse período continuam atuais, constituindo matriz de grande parcela da produção contemporânea. (Texto disponibilizado na exposição *Neovanguarda* realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2008).

O texto curatorial convida o visitante a entrar em contato com “as manifestações pontuais da Neovanguarda” e a escolha do tema para a comemoração justifica-se por ser a “matriz de grande parcela da produção contemporânea”. Propõe-se, então, acompanhar o conceito da exposição ou o “partido curatorial”, pontuando algumas questões sobre a mostra.

Após o texto de apresentação, é possível encontrar 30 caixas pretas de tamanhos diferentes dispostas em três conjuntos em forma de “U”. O visitante, ao entrar no espaço, fica rodeado pela “obra”. Com ela, José Ronaldo Lima é premiado no Iº *Salão Nacional de Arte Contemporânea*, mas a mesma não é divulgada no catálogo do salão. Participa posteriormente da mostra *Objeto e Participação* como também da *XI Bienal de São Paulo*. A obra original é perdida pelo MAP e o artista é convidado a refazê-la. Na proposta apresentada na década de 1970, segundo as anotações do artista, a obra consistia de 33 peças separadas a uma distância de 2 metros, contendo 10 odores diferentes. Na montagem atual, não é possível encontrar nenhuma ficha ou placa que indique a autoria, o título da obra ou qualquer outro tipo de referência que permita o conhecimento da proposta do artista. Talvez seja um convite apenas para os iniciados que conhecem a obra de Lima, reproduzida no livro de Ribeiro, denominado *Neovanguardas* em que existem indicações que possibilitam a interação dos espectadores com a dimensão olfativa e participativa que a obra exige. Ao continuar pela exposição, é agora possível visualizar uma estrutura modulada em cor branca que ocupa 24 metros quadrados. Tal proposta compôs o Iº *Salão Nacional de Arte Contemporânea* e recebeu o título de *Corpo a Corpo In Corpus Meus*”. Teresinha Soares usa as “superfícies” como espaço de aproximação e convivência entre os visitantes dos salões.

Essas duas obras de José Ronaldo e Soares estão próximas de uma sala de projeção com imagens da década de 1960 e 70. É possível acompanhar acontecimentos que merecem destaques no cenário cultural brasileiro e internacional: Glauber Rocha, Roberto Carlos, os Festivais da canção, o fechamento do congresso no regime militar, a euforia das fãs dos Beatles, dentre outros. Em seguida, o visitante pode acompanhar essas imagens através de uma linha histórica que considera o período de 1963-1975. Ainda no subsolo do Museu, é exposto um conjunto de documentos históricos e fotográficos sobre a obra *Território* do grupo Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. Tal obra, vencedora do I *SNAC*, é contemplada com uma farta documentação fotográfica, além de um depoimento recente de Lotus Lobo sobre a trajetória artística do grupo. Na parte dedicada à mostra *Do Corpo à Terra*, o acervo documental também é bastante significativo. Registros das propostas artísticas e documentos com planejamentos das ações podem ser encontrados nessa parte da exposição. Parece que o objetivo da mostra no subsolo é mapear a produção

neovanguardista, considerando os aspectos históricos e como os movimentos artísticos do período articulam-se com o momento político de censura, perseguição tortura e silêncio. A dificuldade, entretanto, é compreender que as produções carregam diferenciações de propostas e conceitos, como também da perspectiva política. Na montagem, entretanto, parecem assumir uma linearidade que não existia no período. Na exposição dos documentos sobre a mostra *Do Corpo à Terra*, é possível encontrar algumas anotações sobre a obra de José Ronaldo Lima. Mas qual a razão de não estabelecer um diálogo entre o projeto realizado na década de 1969, as fotografias e a obra refeita para a exposição? Para finalizar a visita ao subsolo, encontram-se, em exibição, os catálogos dos salões realizados no período de 1963-75 que parecem convidar o visitante a outros espaços.

No segundo piso, são expostas obras premiadas e adquiridas pelos salões de arte da prefeitura de Belo Horizonte. Parte significativa da história dos salões e conseqüentemente do *Museu de Arte* pode ser encontrada nessa parte da mostra. Nota-se, ao caminhar pelo espaço, que ora as obras adquirem uma perspectiva cronológica, ora estilística. Apesar de preferir uma perspectiva fenomenológica, não se discorda que o caminho escolhido tenha uma importância didática. Existe, entretanto, uma questão no mínimo provocativa encontrada na exposição. No início do presente texto, menciona-se que Ribeiro é responsável por forjar o conceito de *Neovanguarda*, elegendo a premiação de Juarez, em 1964, como o marco do movimento. Torna-se, então, inusitado encontrar a obra-símbolo do movimento sem nenhum destaque e comentário textual, além da obra *Composição em preto* estar datada como produzida em 1967. Como entender tal equívoco? Contudo, ainda é possível acompanhar obras fundamentais para a História da Arte raramente mostradas como: Teresinha Soares, Ângelo Aquino, Maria do Carmo Secco, Raymundo Colares, Marcio Sampaio, dentre outros. É necessário mencionar, como princípio de finalização, que é inquestionável a importância da mostra, sendo dignos de elogios os curadores que se expuseram aos riscos inerentes de uma proposta curatorial, como a realizada na exposição *Neovanguardas*.

Anexo 2: Biografia dos artistas estudados nos capítulos 1 e 2

Amílcar Agretti

Nasceu na Itália, 1887, e faleceu em Belo Horizonte, 1968. Pintor, decorador e paisagista. Estudou na Escola de Belas Artes de Bolonha, Itália. Residiu na capital mineira desde o início do século passado, tendo iniciado o seu ofício pintando paredes, até ser descoberto por Augusto de Lima, que o ajudou a projetar-se. Foi responsável pelas pinturas decorativas de vários prédios da cidade, como o palacete João Pinheiro, já demolido, e residências de funcionários, onde deixou, nos alpendres, paisagens e marinhas. Foi professor do Instituto João Pinheiro, tesoureiro da Sociedade Mineira de Belas Artes e participou ativamente de exposições e salões de arte na capital. Sua primeira exposição individual foi em Belo Horizonte (1902). Participou da 1ª Exposição de Belas Artes, nos salões do Conselho Deliberativo, BH (1917), e das Exposições Brasileiras de Belas Artes, em São Paulo (1911/1912). Integrou a coletiva *Artistas Construtores de Belo Horizonte*, realizada no Centro Cultural de Belo Horizonte (1996).

Ângelo Biggi

Nasceu em Roma, 1887, e faleceu em Juiz de Fora, MG, 1953. Pintor e muralista. Estudou na Real Academia de Belas Artes de Roma. Em 1907, veio para o Brasil, onde frequentou o Curso Livre de Paisagem, com Batista da Costa, na ENBA, RJ. Participou de salões e realizou exposições notadamente em Minas e no Rio de Janeiro. Em 1922, foi agraciado com a Medalha de Honra do 1º Grau no Salão Nacional de Belas Artes, com a pintura *A Hora do Chá*, e recebeu a medalha de bronze, em 1924, no mesmo salão. Deixou obras significativas, destacando-se, na cidade de Juiz de Fora, pinturas parietais no Cine Teatro Central, na Associação Comercial, na capela mortuária da família Arcuri e na residência da família Ciamp. Trabalhou em Belo Horizonte no final dos anos 20, deixando pinturas parietais na capela do Palácio Cristo Rei e no Cine Brasil. Estas últimas estão cobertas por densa camada de tinta. Outras cidades de Minas também guardam importantes obras do artista: Barbacena, Manhuaçu, Rio Casca, Lafaiete e Cantagalo. Há obras suas também no Museu Mineiro, BH. Integrou a mostra *Emergência do Modernismo em Belo Horizonte*, realizada no Museu Mineiro (1996).

Alberto Delpino

ALBERTO DELPINO (1864-1942). Nascido em Porto das Flores (MG) e falecido em Belo Horizonte (MG). Estudou na Academia Imperial de Belas-Artes, tendo sido aluno de Vitor Meireles e de José Maria de Medeiros. Em 1888, durante breve permanência em Paris, expôs no Salon; mais tarde tomara parte no Salão Nacional de Belas Artes (menção de 1º grau em 1907) e na Exposição Internacional de Turim, em 1911. Caricaturista na mocidade, começou a publicar seus trabalhos em 1899, em *O Diabo*, que se editava em Petrópolis, continuando a fazê-lo em *O Mequetrefe* e *O Tagarela*, do Rio de Janeiro. Em 1929, radicou-se em Belo Horizonte, de onde não mais saiu. Foi paisagista e pintor de figuras, destacando-se entre suas obras *A Execução de Tiradentes* e *Saudosa Marília*, quadro esse que lhe valeu a já referida menção no Salão de 1907.

Delio Delpino

Nasceu em Ouro Preto, MG, 1893 e faleceu em Belo Horizonte, 1978. Pintor, pianista e advogado. Formou-se em direito pela Universidade do Brasil, RJ (1915). Transferiu-se para Belo Horizonte, em 1926, quando foi nomeado delegado de polícia pelo presidente de Minas, Antônio Carlos de Andrada. Expôs pela primeira vez em Belo Horizonte no Café High Life, em 1910. Participou de exposições e salões; recebeu condecorações e prêmios; colaborou com artigos e crônicas na imprensa da cidade e publicou, em 1972, o livro *Memórias de um Delegado de Polícia*. Participou da 1ª Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Bar Brasil, em 1936. Integrou a mostra comemorativa do centário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996). Tem obras no Museu Mineiro e no MHAB, BH. Em 2001, foi realizada a mostra *Renato de Lima - Arquivo Sentimental*, com curadoria de Luís Augusto de Lima, no BDMG Cultural em Belo Horizonte.

Delpino Jr

Nasceu em Barbacena, MG. Pintor, desenhista, ilustrador e caricaturista. Frequentou o ateliê de seu pai, Alberto André Delpino. Publicou sua primeira caricatura na revista carioca *Fon-Fon* antes de completar dez anos. Em 1916, participou do I Salão dos Humoristas. Seus desenhos tornaram-se capas das revistas *O Cruzeiro* e *Semana Ilustrada*. Expôs em Juiz de Fora, Cataguases, Rio Branco, São João Nepomuceno e outras cidades mineiras. Atuou em jornais e revistas cariocas, como *A Pátria*, *Jornal do Brasil*, *Para Todos*, *Ilustração Brasileira*, *O Papagaio*, *O Tico-Tico*, *O Malho* e *Fon-Fon*, no período em que residiu no Rio de Janeiro (1927-1930). Sua primeira exposição em Belo Horizonte, tão logo inaugurada no saguão do Teatro Municipal, em outubro de 1930, foi violentamente fechada e invadida pelas forças militares que fizeram a Revolução de 1930. Coordenou a 1ª Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Bar Brasil, em 1936. Foi um dos incentivadores da criação dos salões de arte da Prefeitura, que se instalaram na cidade a partir de 1937. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo em Belo Horizonte*, no Museu Mineiro (1996).

Frederico Bracher

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1920 e faleceu em Belo Horizonte, em 1984. Pintor, desenhista e violinista, estudou pintura com Amílcar Agretti. Recebeu o Prêmio de Pintura do jornal Estado de Minas em 1938. Em 1939, transferiu-se para Montes Claros, MG, onde abriu uma escola de artes, para o ensino de pintura e música. Com outros músicos, fundou a Orquestra Filarmônica de Juiz de Fora e foi membro fundador da Associação de Artistas Plásticos de Minas Gerais. Expôs individualmente em vários estados brasileiros e em Tóquio, destacando-se: mostra no Núcleo São Lucas em Belo Horizonte (1935-36); Automóvel Clube de Montes Claros, MG (1937-56); Automóvel Clube de Belo Horizonte (1942/63/70); Galeria Minarte, BH (1964-65); Galeria de Arte Telemig, BH (1984); Palácio das Artes, BH (1986); Centro Cultural Pró-Música, Juiz de Fora (1986); MAC, Curitiba (1986); Fundação Cultural do Distrito Federal (1986); Centro Cultural Hermes de Paula, Montes Claros (1986); MASP (1986) e Museu Nacional de Belas Artes, RJ (1986). Seus trabalhos estiveram presentes na mostra coletiva *Emergência do Modernismo em Belo Horizonte*, realizada no Museu Mineiro (1996). Possui obras no acervo do Museu Mineiro em Belo Horizonte e Museu Mariano Procópio, em Juiz Fora.

Genesco Murta

Nasceu em Minas Novas, MG, 1885 e faleceu em Belo Horizonte, 1967. Pintor, desenhista, caricaturista e professor. Transferiu-se para Belo Horizonte em 1910 e viajou para Paris em 1912 com o objetivo de estudar nas academias de La Grande Chaumière e Colarossi em Montparnasse. Lecionou na Escola Normal de Uberaba, MG (1928-36). Participou, no Rio de Janeiro, do Salão Centenário da Escola de Belas Artes, onde obteve a Menção Honrosa. Foi premiado com Medalha de Prata no SNBA, RJ (1928). Participou da Primeira Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Bar Brasil, em 1936. Participou da exposição no Grande Hotel em Belo Horizonte, em 1950, e da coletiva organizada pelo Museu de Arte em 1959. Em 1917, 1921 e 1925 fez individuais em Belo Horizonte. Neste mesmo ano, publicou uma série de contos no "Suplemento Literário Dominical" do jornal *FM*. Fez individual nos salões da redação do jornal *FM* (1941). Na década de 1940, realizou murais no Grande Hotel do Barreiro, Araxá, MG; na antiga Feira de Amostras de Belo Horizonte; na Secretaria de Agricultura, BH. Em 1973, a Reitoria da UFMG organizou uma exposição retrospectiva em sua homenagem, com curadoria da professora Myriam Ribeiro de Oliveira. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996). Tem obras nos acervos do Museu Mineiro, Pinacoteca do Palácio da Liberdade e MHAB, BH.

Haroldo Matos

Nasceu, em Belo Horizonte, 1926. Desenhista, pintor, fotógrafo e professor. Foi diretor da EBA/UFMG, BH (1966-68), e fundador do I Festival de Inverno da UFMG, nos anos 1960. Filho de Aníbal Mattos frequentou a Escola de Belas Artes de BH sob orientação de seu pai. Na década de 1940, estudou com Guignard na sua escola e, em 1951, na Escola do Louvre, em Paris. Faleceu no dia 11 de setembro de 2005, em Belo

Horizonte. Recebeu os prêmios: I Prêmio de Pintura no Concurso Anual de Letras e Artes de Minas Gerais, BH (1962); III e VI SMBA, BH (1948/49); 1º Prêmio de Pintura no VII SMBA, BH (1952); I Salão Brasileiro de Comunicação e Audiovisual, UFMG (1972). Participou: I SMBA (1946); VI e VII SNAM, RJ (1957-58); XX Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, Recife (1961); XX Salão do MAP, BH (1965). Integrou as seguintes mostras coletivas: *Exposição de Artistas Mineiros*, Grande Hotel de Ouro Preto, MG (1961); *Brazilian Contemporary Artists*, Museum Nigerian, Lagos (1963); *14 Artistas Mineiros*, Galeria Guignard, BH (1964); *Retratos*, MAP de Belo Horizonte (1964); *Arte Brasileira*, itinerante: Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Caracas e Quito (1964); *Coletiva*, Copacabana Palace, RJ (1964); *Mineiros*, Galeria Atrium, SP (1964); *Exposição da EBA/UFMG*, Reitoria da UFMG (1965); Festival de Arte de Ouro Preto (1966); *Artistas Mineiros na Feira da Providência* (1967); *Artistas Brasileiros*, Galeria Guignard e Galeria Michel Veber, SP (1967); Galeria Mirante das Artes, SP (1968); *Arte de Minas: 18 Artistas Mineiros*, MAM-Bahia, Salvador (1969); *Artistas Mineiros de 60 a 70*, V Festival de Inverno, Ouro Preto (1971); *Pintores Mineiros*, AIB, BH (1971); Galerie de la Cité Universitaire, Paris (1971); *O Artista e a Obra*, Atelier de Arte (1973); *Valores Permanentes de Minas*, Galeria AMI, BH (1974); *Aquarela no Brasil: Séculos XIX e XX*, Palácio das Artes, BH (1975); *Três Aspectos da Pintura Brasileira*, itinerante: Argentina, Uruguai, Chile, Venezuela e Costa Rica (1980); *10 Artistas Mineiros*, Hotel Porto do Sol, Guarapari, ES (1981); *Mostra Mineira de Filme Super 8*, (hors concours) com o filme *Tratado de um Torneio: Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte*, MAP (1996). Realizou individuais nos seguintes espaços: Galeria Dantés (1953); Galeria do ICBUEU, BH (1963); *Retrospectiva*, MAP (1963); *Exposição de Fotografias*, Galeria Adega, Vitória (1972) e Galeria AMI (1972). Fez ilustrações para os seguintes livros: *Obras Completas de Eça de Queiroz*, Livraria Itaitiaia, BH; *Vila Rica do Pilar*, de Fritz Teixeira de Sales, Ed. Itaitiaia, BH; *Sugestão para Aplicação do Programa de Artes do Primeiro Grau*, Editora da Secretaria de Educação de Minas Gerais. Possui obras nos seguintes acervos públicos: MAP e Campus da UFMG, BH; Museu de Belas Artes, Salvador; Museu de Belas Artes, Pernambuco; Galerie de La Cité Universitaire, Paris; Museu da Universidade de Lagos, Nigéria.

Honório Esteves

Nasceu em Santo Antônio do Leite, MG, em 1860 e faleceu em Mariana, MG, 1933. Pintor, paisagista e professor. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro e fundou, em 1886, o Liceu de Artes e Ofícios de Ouro Preto, MG. Foi premiado com diversas medalhas de ouro e prata em suas participações nos salões de arte do Rio de Janeiro. Participou das coletivas: *Exposição Universal*, Saint Louis, EUA (1901); *I Exposição de Belas Artes*, BH (1917); *Artistas Construtores de Belo Horizonte*, no Centro de Cultura, BH (1996). A partir de 1894, pintou várias telas tendo como tema o Arraial do Curral del Rey. Tem obras nos acervos do MHAB e do Museu Mineiro, BH.

Jeanne Milde

Nasceu em Bruxelas, 1900, faleceu em Belo Horizonte, 1997. Escultora e professora de educação artística, diplomou-se pela Real Academia de Belas Artes de Bruxelas, em 1926. Conquistou, nos anos 20, dois dos mais significativos prêmios conferidos pelo governo belga aos artistas jovens: o Godeclarle (1926), com a escultura *Angústia*, e o Prêmio de Roma (1927), com a escultura *Alegoria*. Por questões políticas da época, Milde não usufruiu o Prêmio de Roma. O governo belga, em compensação, ofereceu-lhe uma bolsa de estudos em Paris, onde participou de exposições no salão de La Société Française de Beaux-Arts, no salão Le Nef (Liège), nas galerias Le Roy, Petit Jean e La Cimaie. Participou do Salão de La Fédération Nationale des Peintres et Sculpteurs, Bélgica (1928) e expôs no Institut de la Rue Berlaumont, em Bruxelas. A convite do presidente de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrada, chegou a Belo Horizonte em 1929, integrando a histórica missão pedagógica europeia, juntamente com outros ilustres mestres europeus, como Helena Antipoff. Jeanne Milde dedicou-se à escultura e foi professora de modelagem no Curso de Aperfeiçoamento do Instituto de Educação, BH. Em 1930, recebeu Medalhas de Ouro no Salão Nacional de Belas-Artes e da Seção de Escultura da VII Exposição Geral de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996). Em 1997, foi realizada uma exposição póstuma em homenagem à artista: *Jeanne Milde - A arte de uma educadora* no Centro de Referência do Professor, BH. É autora da escultura do mausoléu de Achiles

Vivacqua, no Cemitério do Bonfim, BH, e tem obras nos acervo do Museu Mineiro e do Instituto de Educação, BH.

Monsã

Nasceu em São João del-Rei, MG, 1903 e faleceu em Belo Horizonte, 1940. Caricaturista e *designer*. Frequentou o curso de arquitetura da ENBA, RJ. Sua presença foi destaque na Primeira Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, em 1936, no Bar Brasil. Produziu cartazes políticos sobre a Revolução de 30, os eventos comerciais e industriais da Feira de Amostras e a Saúde Pública, que eram afixados nos bondes, estações ferroviárias e ruas de Belo Horizonte. Produziu capas das revistas *Semana Ilustrada* e *Belo Horizonte*. Trabalhou como programador visual e artista gráfico na Imprensa Oficial de Minas Gerais. Monsã, como era conhecido, ilustrou vários livros, destacando-se a *Bonequinha Preta*, de Alaide Lisboa de Oliveira. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996).

Raul Tassini

Nasceu em Belo Horizonte, 1909, onde faleceu. Desenhista, ilustrador, poeta e museólogo. Foi aluno de Anibal Mattos e frequentou a EBA, em Belo Horizonte, e a Academia de Belas Artes, em Roma. Participou dos salões e exposições da cidade nas décadas de 1920 e 1930. Fez ilustrações, caricaturas e trabalhou na gráfica do Jornal *O Diário*. Trabalhou como técnico em museologia no MHAB, BH, e no MNBA, RJ. Registrou cenas do cotidiano e interpretou aspectos significativos da arquitetura de Belo Horizonte, em pequenos cartões e recortes de papel. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996).

Renato Augusto de Lima

Nasceu em Ouro Preto, MG, 1893, e faleceu em Belo Horizonte, 1978. Pintor, pianista e advogado. Formou-se em direito pela Universidade do Brasil, RJ (1915). Transferiu-se para Belo Horizonte, em 1926, quando foi nomeado delegado de polícia pelo presidente de Minas, Antônio Carlos de Andrada. Expôs pela primeira vez em Belo Horizonte no Café High Life, em 1910. Participou de exposições e salões; recebeu condecorações e prêmios; colaborou com artigos e crônicas na imprensa da cidade e publicou, em 1972, o livro *Memórias de um Delegado de Polícia*. Participou da 1ª Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Bar Brasil, em 1936. Integrou a mostra comemorativa do centenário de Belo Horizonte, *Emergência do Modernismo*, Museu Mineiro, BH (1996). Tem obras no Museu Mineiro e no MHAB, BH. Em 2001, foi realizada a mostra *Renato de Lima - Arquivo Sentimental*, com curadoria de Luís Augusto de Lima, no BDMG Cultural em Belo Horizonte.

9 – Lista de imagens

Figura 1: Aníbal Matos em Belo Horizonte por volta de 1917.

Figura 2: Aníbal Matos. *Paisagem com carro de bois*. 1916. Óleo sobre tela, 153 x 212 cm. Centro de Referência do Professor - Praça da Liberdade. Belo Horizonte. MG.

Figura 3: Aníbal Matos. *Jardineiro (Descanso do Colono)*. 1915. Óleo sobre tela. Coleção Particular.

Figura 4: Almeida Júnior. *Caipira Picando Fumo*. 1893. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 5: Almeida Júnior. *Apertando o Lombinho*. 1895. Óleo sobre tela, 64 x 88 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 6: Daniel Thomas Egerton. *Vista do Vale do México de 1837*. Óleo sobre tela. Ministério de Obras e Edificações Públicas, Cidade do México.

Figura 7: José Maria Velasco. *O vale do México de 1875*. Óleo sobre tela. 35 x 48,8 cm. Národní Muzeum, Praga.

Figura 8: Aníbal Matos. *Chafariz*. Ouro Preto. 1924. Óleo sobre tela. 1,97 x 1,35 cm. Acervo Escola Estadual Pedro II. Belo Horizonte

Figura 9: Detalhe do quadro de Aníbal Matos. *Chafariz*.

Figura 10: Detalhe do quadro de Aníbal Matos. *Paisagem com carro de bois*.

Figura 11: Aníbal Matos. *Casas Antigas*. 1926. Óleo sobre tela. 47,5 x 38 cm. Acervo Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 12: Alberto Delpino. *Saudosa Marília*. Óleo sobre tela. 52 x 40 cm. Início do século XX. Acervo do Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 13: Frederico Bracher Jr. *Ao Piano*. 1938. Óleo sobre tela. 120 x 100 cm. Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 14: Zina Aita. *Retrato*. 1920. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm. Coleção Particular.

Figura 15: Zina Aita. *A sombra*. Década de 1920. Óleo sobre tela. 22 x 29 cm. Coleção Particular

Figura 16: Henri Matisse. *La leçon de musique*. 1917. Óleo sobre tela. 244,7 x 200,7 cm. Barnes Foundation, Merion, PA.

Figura 17: Galileo Chini. *La quiete*. 1901. Óleo sobre tela. Coleção privada.

Figura 18: Oscar Ghiglia. *Ritratto del pittore Barbieri*. 1912. Óleo sobre tela. 68,5 x 60 cm.

Figura 19: Georges Seurat. *Paysan à la houe*. 1882. Óleo sobre tela. 46,5 x 26,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Gift, Solomon R. Guggenheim.

Figura 20: Llwyn Lloyd. *Castiglione cello*. 1917. Óleo sobre cartão. 31,5 x 46,5 cm.

Figura 21: Fernando Pierucetti. *Miséria*. 1936. Carvão/Papel. 58 x 70 cm. Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 22: Fernando Pierucetti. *Jornaleiros*. 1936. Carvão/Papel. 75,5 x 60 cm. Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 23: Candido Portinari. *Cabeça de Galo (O olho)*, 1941. Óleo sobre tela. 55 x 46 cm. Coleção Particular. Renato Whitaker.

Figura 24: Candido Portinari. *Preto (cabeça de negro)*, 1934. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm. Coleção Particular, RJ

Figura 25: Oscar Niemeyer. *Igreja da Pampulha*. 1943. Belo Horizonte

Figura 25a: *Igreja da Pampulha*. Vista frontal.

Figura 26: Candido Portinari. *São Francisco se despojando das vestes*. Têmpera s/ parede, 750 x 1060 cm. Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1944.

Figura 27: Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem de Ouro Preto*. 1950. Óleo sobre madeira. 54 x 74 cm. Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.

Figura 28: Fotografia de Ouro Preto. Museu Guignard. 1950.

Figura 28 a: Fotografia de Ouro Preto. Esquematização Museu Guignard. 1950.

Figura 29: Milton Dacosta. *Ouro Preto*. 1936. Óleo sobre tela. 21 x 27 cm. Coleção Particular.

Figura 30: Detalhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950. Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.

Figura 31: Detalhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950. Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.

Figura 32: Detalhe da Fotografia de Ouro Preto. 1950. Museu Guignard. Ouro Preto. Minas Gerais.

Figura 33: Detalhe da Fotografia de Ouro Preto. 1950. Museu Guignard. Ouro Preto. Minas Gerais.

Figura 34: Detalhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950. Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.

Figura 35: Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem Imaginária*. 1950. Óleo sobre madeira. 110 x 180 cm. Coleção Ângela Gutierrez.

Figura 36: Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem Imaginante*. 1961. 61 x 46 cm. Óleo sobre tela. Museu de Arte da Pampulha.

Figura 37: Ado Malagoli. *Abstração com ponto vermelho*. 1960. Óleo sobre tela. 65 x 84 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

Figura 38: Ivan Serpa. *Formas*. 1951. Óleo sobre tela. 97 x 130,2 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 39: Willi Baumeister. *Gesto Cósmico*. 1950. Óleo sobre prancha de fibra. 81,0 x 100,4 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 40: Yolanda Mohalyi. *Composição I*. 1959. Guache e nanquim sem cartão. 76,7 x 110,2 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 41: Diva Rolla. *Reflexo IV*. 1961. Óleo sobre tela. 96 x 73 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

Figura 42: Chanina Luwizsz Szejnbejn. *Três mulheres*. 1962. Óleo sobre tela. 59,5 x 72,5 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

Figura 43: Di Cavalcanti. *Samba*. 1925. Óleo sobre tela. 177 x 154 cm. Coleção de Geneviève e Jean Boghici.

Figura 44: Paul Gauguin. *Deux femmes tahitiennes*. 1899. Óleo sobre tela. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Figura 45: Antonio Maia. *Gênesis XIV*. 1962. 61 x 50 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

Figura 46: Alberto Burri. *Saco B*. 1953. Tela de saco e óleo. 100 x 86 cm. Coleção do artista.

Figura 47: Regina Scalzilli Silveira. Pátio. 1962. Óleo sobre tela. 80 x 126 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.

Figura 48: Moisés tirando água da pedra. 245-56 d.C. Mural, sinagoga de Dura-Europos, Síria.

Figura 49: Wilde Lacerda. *Ouro Preto*. 1962. Óleo sobre madeira. 40 x 50 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 50: Flávio-Shirô. *Triptico*. 1962. Óleo sobre tela, 46,2 x 116,1 cm. Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

Figura 51: Jarbas Juarez. *Composição em Preto*. 1964. Óleo, tinta automotiva e colagem sobre tela, 130 x 98 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 52: João Osório Bueno de Brezezinski. *A hora da noite minguante*. 1964. Óleo sobre saco de anagem. 113 x 144 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 53: Yo Yoshitome. *Dramaturgia*. 1965. Óleo sobre tela. 143 x 120 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 54: Yo Yoshitome. *Dramaturgia I*. 1966. Óleo sobre tela. 121 x 148 cm. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Figura 55: Ivan Serpa. *Sem Título*. 1964. Óleo sobre tela. 178 x 205 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 56: Ivan Serpa. *Cabeça*. 1964. Têmpera e óleo sobre tela. 200 x 180 cm. Coleção Lygia Serpa.

Figura 57: Ivan Serpa. *Cabeça*. 1964. Óleo sobre tela. 100 x 115 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Figura 58: Maria do Carmo Secco. *Roberto Carlos. Roberto Carlos 3*. 1966. (série composta por 4 trabalhos). Esmalte sintético sobre tela. 126,7 x 89,5 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand.

Figura 59: Eduardo de Paula. *Cartaz*. 1965. 120 x 120 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 60: Eduardo de Paula. *Cartaz*. 1966. Tinta plástica sobre eucatex. 131 x 131 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 61: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 61a: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 1.

Figura 61b: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 2.

Figura 61c: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 3.

Figura 61d: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 4.

Figura 61e: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 5.

Figura 61f: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 6.

Figura 61g: Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968. Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte. DETALHE N. 6.

Figura 61h: Antônio Dias. *Programação para um assassinato*. 1965. Tecido estofado, madeira pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado. 125 x 122cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.

Figura 62: Ângelo Aquino. *Outono-Inverno*. 1967. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 63: Foto de Ângelo Aquino com a obra *Outono-Inverno*, premiada no SMBA.

Figura 64: Teresinha Soares. *Guerra é Guerra – vamos sambar*. 1968. Série Vietnã. Técnica Mista. 116 x 150 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 65: Teresinha Soares. *Morra usando legítima sandália*. 1968. Série Vietnã. Técnica Mista. 116 x 152,8 cm. Acervo do Conservatório de Música da UFMG, Belo Horizonte.

Figura 66: Teresinha Soares. *Morreu tantos homens e Eu só*. 1968. Série Vietnã. Técnica Mista. 117 x 152,5 cm. Acervo do Conservatório de Música da UFMG, Belo Horizonte.

Figura 67: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. 60 x 55 x 37 cm. Acervo Teresinha Soares.

Figura 67a: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. Acervo Teresinha Soares. Detalhe 1.

Figura 67b: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. Acervo Teresinha Soares. Detalhe 2.

Figura 67c: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. Acervo Teresinha Soares. Detalhe 3.

Figura 67d: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. Acervo Teresinha Soares. Detalhe 4.

Figura 67e: Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967. Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido. Acervo Teresinha Soares. Detalhe 5.

Figura 68: Eduardo de Paula. *Flutuações*. 1968. Tinta plástica sobre tela. 100 x 82 cm. Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.

Figura 69: Dileny Campos. *Paisagem e Subpaisagem*. 1970. Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes.

Figura 70: Frederico Moraes. *Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações*. Proposta conceitual com foto, letreiro e paisagem urbana, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 71: José Ronaldo Lima. *Caixa Olfativa*. Proposta sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação, Palácio das Artes. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 71a: José Ronaldo Lima. *Caixa Olfativa*. Proposta sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição Neovanguardas, 2007.

Figura 72: José Ronaldo Lima. *Gramática Amarela*. Proposta conceitual de intervenção com jornal e tinta spray no Parque Municipal, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 72a: José Ronaldo Lima. *Gramática Amarela*. Proposta conceitual de intervenção com jornal e tinta spray no Parque Municipal, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 73: Homenagem a Narciso. Proposta realizada na mostra Objeto e Participação. 1970.

Figuras 74, 74a, 74b, 74c, 74d: Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. *Territórios*. Proposta Ecológica de apropriação dos jardins do Museu da Pampulha, 1969.

Figuras 74e, 74f, 74g, 74h, 74i: Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. *Territórios*. Proposta Ecológica de apropriação dos jardins do Museu da Pampulha, 1969.

Figura 75, 75a, 75b, 75c e 75d: Décio Noviello. *Happening com fumaça colorida*. Manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figuras 76, 76a, 76b, 76c, 76d Visão Geral da Exposição Neovanguardas.

10 – Anexo 3: Cronologia das artes plásticas³⁶

ANO	Brasil Eventos Gerais	Artes plásticas Brasil	Artes Plásticas Exterior	Artes Plásticas Belo Horizonte
1913		- Dinorah Carolina de Azevedo Simas Enéas, medalhista, - recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes	- Armory Show (EUA) - O Grupo dos “Cinco” (Futuristas) expõe pela primeira vez em Roma. - Malevitch expõe na mostra <i>O alvo o célebre Quadrado preto sobre fundo branco</i>.	Exposição de Aníbal Matos no Salão Nobre do Clube de Belo Horizonte
1914	Início do governo Wenceslau Brás	Carlos Oswald, que retornara ao Brasil definitivamente no ano anterior, instala um curso de gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios.	Fim do Cubismo (1907-1914).	- Aníbal Matos participou do Congresso Acadêmico no Peru. - Belo Horizonte contava com uma população de 42 mil habitantes. Possuía quatro escolas superiores: Escola de Medicina, Engenharia, Direito e Odontologia.
1915	Guerra do Contestado em Santa Catarina	- Modesto Broncos publica o livro <i>A questão do ensino de belas-arts</i>. - Zeferino da Costa morre no Rio de Janeiro.	- Suprematismo (Moscou). - Malevitch publica o manifesto <i>Do cubismo ao suprematismo</i>.	Aníbal Matos pinta <i>O jardineiro</i>.
1916		Laudelino Freire publica <i>Um século de pintura – apontamentos para a história da pintura no Brasil – de 1816 a 1919</i>.	Dada – Zurique.	Aníbal Matos pinta <i>Paisagem com carro de bois</i>.
1917	- Brasil entra na I Guerra Mundial a favor dos Aliados - Fim da questão do Contestado entre Santa Catarina e Paraná	Portinari instala-se no Rio de Janeiro.	- Neoplasticismo. (Amsterdã). - Formação do Grupo <i>De Stijl</i>	- Aníbal Matos transfere-se para Belo Horizonte. - Aníbal Matos cria a Escola Prática de Belas Artes. - Exposição de Aníbal Matos

³⁶

Além de eventos conhecidos da história da arte, é possível encontrar a relação de exposições realizadas no Museu de Arte da Pampulha de Belo Horizonte.

				no Palacete Celso Wernick • 1 Exposição de Belas Artes • Morre o ex-governador Christpim Jacques Bias Fortes.
1918	• Rodrigues Alves é eleito presidente da República pela segunda vez, mas não chega a tomar posse, por motivo de doença, vindo a falecer no ano seguinte. É empossado o vice Delfim Moreira.	• Henrique Cavaleiro recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes.	• Purismo. (Paris).	• Anibal Matos fundou a Sociedade Mineira de Belas Artes. • Arthur da Silva Bernardes, Governador do Estado.
1919	• Início do governo Epitácio Pessoa	• Oswaldo Goeldi retorna ao Brasil, vindo da Suíça, para onde fora ainda menino, e instala-se no Rio de Janeiro.	• Bauhaus (Weimar).	• Exposição de Anibal Matos no Palacete Celso Wernick • 2ª Exposição de Belas Artes. • Exposição de Anibal Matos Casa Decat
1920			• Construtivismo. (Moscou)	• Exposição de Arte Moderna de Zina Aita. • Fly (Pseudônimo de Anibal Matos) entrevista Zina Aita. • Exposição de Genesco Murta. • Criação da Escola de Belas Artes tendo Anibal Matos como diretor.
1921				• Flávio dos Santos era nomeado o Prefeito da Capital
1922	• Fundação do Partido Comunista do Brasil (PCB). • Revolta dos 18 do Forte de Copacabana: primeira manifestação do movimento tenentista.	• Criado o Museu Histórico Nacional. • Exposição Comemorativa do I Centenário da Independência do Brasil. • O escultor Samuel Martins Ribeiro	• Muralismo (México).	• Raul Soares Governador do Estado.

	Presidência de Artur Bernardes, transcorrida em grande parte sob estado de sítio.	recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes Goeldi expõe no Liceu de Artes e Ofícios.		
1923		- Arthur Timóteo da Costa morre no Asilo-Colônia Hospital de Alienados no Rio de Janeiro de "demência parálisa". - Antônio Bento de Araújo nascido em Araruna, PB, em 1902, chega ao Rio de Janeiro, onde atuaria anos mais tarde, como crítico de arte.	Neue Sachlichkeit (Nova Objetividade).	- Exposição de Aníbal Matos Casa Decat. - Aníbal Matos dirige o filme Canção da Primavera.
1924	- Revolução em São Paulo, dentro do movimento tenentista, chefiada pelo general Isidoro Dias Lopes. - Coluna Prestes, comandada por Miguel Costa e tendo Luís Carlos Prestes como chefe de estado-maior.	- Friedrich Maron e Franz Weismann chegam ao Brasil. - Tarsila do Amaral realiza no Rio de Janeiro Carnaval em Madureira e Morro da Favela. - Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto fundam a revista Estética.	- Manifesto do Surrealismo", de André Breton - Surrealismo - Nova Objetividade	- Exposição de Aníbal Matos no Salão do Conselho Deliberativo - Aníbal Matos pinta Chafariz. - Grande parte da produção artística de Aníbal Matos. - Aníbal Matos foi designado como representante da Sociedade Brasileira de Belas Artes em todo o Estado de Minas Gerais. - Visita dos modernistas paulistas a Minas acompanhados do poeta Blaise Cendrars. - Mello Viana governador do Estado.
1925	Início da atuação da Coluna Prestes	Cícero Dias instala-se no Rio de Janeiro, onde freqüenta por algum tempo a Escola Nacional de	Art Déco	- Exposição de Aníbal Matos no Salão Oficial de Belas Artes. - Formação do I

		- Belas Artes. - O pintor Antônio Parreiras é eleito em enquete promovida pela revista Fon-Fon como "o mais importante brasileiro vivo na pintura".		Grupo de Modernistas de Minas Gerais, na literatura: Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Martins de Almeida, Emilio Moura, Pedro Nava, Abgar Renault, Milton Campos e outros. - Criação de "A Revista". 1º Periódico Modernista da Capital criado por este grupo. - Divulgação dos desenhos modernistas de Pedro Nava.
1926	- Presidência de Washington Luis. - Reforma de Ensino de Francisco Campos.	Tommazo Marinetti faz conferência no Teatro Lirico apresentado por Graça Aranha.	•	- Exposição de Anibal Matos Confeitaria Martini. - Anibal Matos pinta Casas Antigas. - IV Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais. - Francisco Nunes fundou o Conservatório Mineiro de Música - Antônio Carlos de Andrada. Governador do Estado.
1927	•	•	•	- Exposição de Anibal Matos no Foyer do Teatro Municipal - Criação em Cataguases do Grupo Modernista "Verde". - Monsã e Érico de Paula fundam um Escritório de Programação

1928	•	• Cicero Dias expõe pela primeira vez no Palace Hotel por sugestão de Juliano Moreira. • Portinari recebe o prêmio de viagem ao exterior na Exposição Geral de Belas Artes.	•	• Inauguração do jornal "Estado de Minas". Seus fundadores eram: Juscelino Barbosa, Mendes Pimentel e Pedro Aleixo. Sua sede ficava localizada na Avenida João Pinheiro, esquina com Rua Timbiras.
1929	•	• Tarsila do Amaral realiza sua primeira individual brasileira no Palace Hotel. • Alberto da Veiga Guignard retorna ao Brasil após viver 21 anos na Europa. • Ismael Nery realiza, no Palace Hotel, sua primeira individual, organizada pela Associação de Artistas Brasileiros. • Portinari realiza, no Palace Hotel, sua primeira individual, organizada pela Associação de Artistas Brasileiros. • Quirino Campofiorito recebe o prêmio de viagem à Europa da Escola Nacional de Belas Artes. • Antônio Parreiras funda o Salão Fluminense de Belas Artes em Niterói. • Di Cavalcanti realiza mural para o foyer do Teatro João Caetano.	• Breton publica o "Segundo Manifesto do Surrealismo" e "Círculo e Quadrado" (Paris).	• Chegam em Belo Horizonte as artistas Jeanne Louise Milde, da Bélgica, e Arthus Perrelet da Suíça integrando a "Missão Pedagógica Européia". • V Exposição Geral de Belas Artes. • Criação do Grupo Modernista "Leite Criolo" integrado por João Dornas Filho, Guilherme César, Achilles Vivacqua.
1930	• Vitória de Júlio Prestes na eleição presidencial. No exílio, Luís Carlos	• Exposição da Escola de Paris em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo	• Arte Concreta	• VII Exposição Geral de Belas Artes.

	• Prestes anuncia sua ruptura com o tenentismo e adesão ao comunismo • João Pessoa é assassinado e a oposição acusa Washington Luís de mandante do crime. • Iniciando-se no Rio Grande do Sul e no Nordeste, irrompe a Revolução de 30, que engloba oligarquias dissidentes, tenentes e classe média • Fase do Governo Provisório, dentro da Era Vargas.	organizada e trazido por Vicente do Rêgo Monteiro e Géo-Charles. • Nomeação de Lúcio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas Artes		• Olegário Maciel governador do Estado. • Criação da Faculdade de Arquitetura. Diretor: Professor Luiz Signorelli. • Exposição individual de Delpino Júnior.
1931	• Criação dos ministérios do Trabalho, Indústria e Comércio e da Educação e Saúde • Início do populismo, com as primeiras medidas trabalhistas: jornada de oito horas, férias anuais e descanso semanal remunerado	• Fundação do Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro. • Publicação do País do Carnaval, de Jorge Amado • "Salão Revolucionário" de 1931.	• Abstração-criação (Paris)	
1932	• Em São Paulo, o PRP e o Partido Democrático formam contra Vargas a "Frente Única Paulista" • Revolução Constitucionalista de São Paulo • Fundação da Ação Integralista Brasileira (AIB), partido de orientação fascista chefiado por Plínio Salgado	• Fundação da SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) • Fundação do CAM (Club dos artistas modernos)		
1933	• Instalação da Assembleia Nacional Constituinte	• 1ª Exposição de Arte Moderna da SPAM • Posicionamento de Di Cavalcanti sobre a problemática social e sua relação com o trabalho artístico • 1º Salão Paulista de Belas Artes • 1ª Exposição de Pintura de Flávio de Carvalho, fechada pela		• Exposição de Aníbal Matos Salão Nobre do Teatro Municipal. • IX Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais. • Benedito Valadares governador do Estado.

		polícia e reaberta por ordem judicial		
1934	- Promulgação de uma nova Constituição - Vargas é eleito indiretamente para a Presidência da República, com um mandato de quatro anos - Fase do Governo Constitucional, dentro da Era Vargas		Realismo Socialista	- Salão Mineiro de Pintura. - X Exposição Geral de Belas Artes de Minas Gerais.
1935	- Criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL) - O governo determina o fechamento da ANL - Intentona Comunista em São Paulo	- Último Salão do Núcleo Bernardelli - Fundação do Grupo Scibi, em São Paulo, com artistas japoneses e nisseis. - Início da publicação de Belas Artes, editada pessoalmente por Quirino Campofiorito. - Surge o Grupo Santa Helena - Criação do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal		
1936		Portinari é convidado por Gustavo Capanema, Ministro da Educação, a trabalhar no Ministério. Começa os estudos para os murais, trabalho que se estende até 1945.		12ª Exposição Geral de Belas Artes. 2º Congresso Eucarístico Nacional - Exposição Salão Bar Brasil. - Fernando Pierucetti ganha o Prêmio no Salão Bar Brasil com dois desenhos.
1937	- Divulgação, pelo governo, do "Plano Cohen" (projeto de insurreição comunista forjado por um oficial do Exército). - Golpe de Estado de Vargas, com apoio das Forças Armadas e da maior parte dos setores	- I Salão de Maio. - I Salão da Família Paulista.	Arte degenerada.	- Decreto nº 130, de 23 de agosto de 1937 que regulamentou os Salões de Arte. - Alberto Delpino foi premiado com a obra Saudosa Marília. - I Salão de

	- conservadores - Fase do Estado Novo, dentro da Era Vargas. Os partidos políticos são extintos e não mais se realizam eleições. Instaura-se uma ditadura e os estados voltam a ser governados por interventores nomeados.			Belas Artes.
1938	Rompe a Revolução Integralista no Rio	2º Salão de Maio - Quirino Campofiorito presidente do Núcleo Bernardelli - II Salão da Família Artística Paulista - Mário de Andrade diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal	•	- O pintor Genesco Murta não concorda com a premiação e acusa o salão de acadêmico. 2º Salão de Belas Artes - Frederico Bracher foi premiado com a pintura Ao Piano.
1939	- Sindicalismo passa a ser controlado pelo Estado - Criação do DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda-, órgão de controle - e censura - aos meios de comunicação - Início da II Guerra Mundial	3º Salão de Maio	•	3º Salão de Belas Artes. - Belo Horizonte possui 200 mil habitantes
1940	•	- XLVI Salão Nacional de Belas Artes 2º Salão de Belas Artes em Porto Alegre. - VI Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos.	• Art Bruit	- Juscelino Kubstichek de Oliveira tomava posse como novo prefeito de Belo Horizonte e suspende os Salões de Arte da Prefeitura. - Juscelino Kubstichek contratou o arquiteto, Oscar Niemeyer, para desenvolver um projeto urbanístico para a lagoa da Pampulha.
1941	•	•	•	•

1942	•	• Exposição de Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro	•	• Inauguração do Museu da cidade de Belo Horizonte, Professor Abílio Barreto. • Inauguração do conjunto arquitetônico modernista da Pampulha.
1943	• Envio à Europa da Força Expedicionária Brasileira (FEB)	•	•	• Os Salões de Arte Prefeitura voltam a funcionar. • Realização do 4º Salão de Belas Artes
1944	• Participação da Força Expedicionária Brasileira (FEB), do Exército, e de um destacamento da Força Aérea na luta contra os alemães na Itália	• IX Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos	•	• 24ª Exposição Geral de Belas Artes. • Exposição de Arte Moderna de 1944 coordenada por J. Guimarães Menegale e Alberto da Veiga Guignard. • Portinari causa polêmica no Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte ao expor a pintura: Cabeça de Galo (O Olho). • Polêmica sobre a consagração da Igreja da Pampulha. • Protestos contra a Exposição Moderna de 1944. • Criação do Instituto de Belas Artes. Diretor: João Kubitschek. • Vinda do Rio de Janeiro o artista Alberto da Veiga Guignard procedente do Rio de Janeiro.

				- a convite do Prefeito para assumir o "Curso Livre de Desenho e Pintura", no Instituto de Belas Artes, hoje, Escola Guignard. - V Salão de Belas Artes.
1945	- A União Democrática Nacional (UDN) lança a candidatura do brigadeiro Eduardo Gomes à Presidência da República. - O Partido Social Democrático (PSD) lança a candidatura presidencial do general Eurico Gaspar Dutra - O Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), apoiado pelo PCB, inicia a Campanha Queremista ("Queremos Getúlio!") - Vargas é deposto por um golpe militar. José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal, assume interinamente a Presidência da República. Fim da Era Vargas	Portinari completa os últimos painéis do novo edifício do Ministério da Educação.		- Posse do novo prefeito, João Gusman Júnior. - VI Salão de Belas Artes.
1946	- Redemocratização do País, com a promulgação de uma nova Constituição - Começa o período Gaspar Dutra	Exposição de Franz Weissman na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.		- I SMBA - Pedro Laborne Tavares tomou posse como Prefeito de Belo Horizonte. - Escola de Arquitetura foi incorporada à Universidade de Minas Gerais.
1947	Cassação do PCB e ruptura de relações diplomáticas com a URSS, dentro da política de	Exposição "19 pintores" na Galeria Prestes Maia em São Paulo.		- II SMBA - A cidade contava com quatro grandes

	alinhamento Brasil com Estados Unidos	do os	• Prêmio de pintura na exposição do grupo dos 19 para Mário Gruber, com júri formado por Anita Malfati, Lasar Segall e Di Cavalcanti.		jornais, sendo o maior o "Estado de Minas" com 40.000 exemplares, a "Folha de Minas" e o "Diário" com 22.000 exemplares e o "Diário da Tarde" com 16.000 exemplares diários. • Otacílio Negrão de Lima tomou posse pela segunda vez como prefeito. • Octacílio Negrão de Lima manda fechar a Escola Guignard.
1948	•		• Clóvis Graciano premiado no Salão Nacional de Belas Artes • Calder visita o Brasil • Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por Paulo Bittencourt. • Exposição "30 anos de Pintura" de Di Cavalcanti, Museu de Arte de São Paulo. • Exposição "Do figurativismo ao abstracionismo" no MAM, SP, organizada por Leon Degand.	• Grupo Cobra	• III SMBA
1949	•		• Publicação de Arte, necessidade vital, de Mário Pedrosa. • Mário Pedrosa a secção de Artes Plásticas no Correio da Manhã do rio de Janeiro. • Cria-se a Escola Livre de Artes Plásticas, sob a iniciativa de Flávio	•	• IV SMBA • A Universidade de Minas Gerais passou a ser federal, recebendo o nome de Universidade Federal de Minas Gerais. • A Escola Guignard é

		Motta, com duração de poucos meses.		transferida para o Edifício Goitacases, nº 54
1950	• Eleição de Getúlio Vargas para a Presidência da República	• Exposição de Max Bill, Museu de Arte de São Paulo. • Início do funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea no MASP.	• Expressionismo Abstrato	• V SMBA
1951	•	• Fundação do Clube de Gravura de Bagé, por Glênio Bianchetti, Danúbio Villamil Gonçalves e Glauco Rodrigues. • 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. • Início das atividades do Ateliê Abstração de Samson Flexor, em São Paulo. • Conselho Universitário da USP indefere a designação de Oscar Niemeyer para professor da FAU. • Mário Pedrosa faz concurso para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro sendo nomeado livre-docente.	• Informalismo	• VI SMBA • Américo Renê Giannetti tomou posse como Prefeito de Belo Horizonte. • Juscelino Kubitschek governador do Estado
1952	•	• Ateliê Coletivo • 1º Número da Revista Noigandres • Formação do Grupo Frente – Rio de Janeiro. • Fundação do Clube de Gravura de São Paulo. • 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata. • Exposição de artistas brasileiros no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. • Clube de Gravura de Porto Alegre	• Action Painting (EUA) • Happening (EUA)	• VII SMBA

		recebe o Prêmio Pablo Picasso do Conselho Brasileiro dos Partidários da Paz.		
1953		• II Bial de São Paulo (de dezembro a janeiro de 1954, no quadro das comemorações do VI Centenário da cidade). • II Salão Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).		• VIII SMBA
1954	• Campanha do jornalista Carlos Lacerda, filiado à UDN e diretor da Tribuna da Imprensa, do Rio de Janeiro, contra a administração de Vargas • Atentado contra Carlos Lacerda e morte do oficial da Aeronáutica que o acompanhava • Pressão militar para a renúncia de Vargas, que se suicida	• 1º Salão do Ateliê Coletivo da SAMR. • Exposição de Gravura Brasileira, organizada pelo Clube de Gravura de Porto Alegre.	• Tachismo (Paris) • Grupo Phases (Paris)	• IX SMBA
1955	• Eleição da chapa Juscelino Kubitschek (PSD)-João Goulart (PTB) para presidente da República e vice • O Congresso aprova o impeachment do presidente Café Filho	• II Exposição do Grupo Frente, no MAM, Rio de Janeiro. Apresentação Mário Pedrosa. • V e último Salão da Sociedade de Arte Moderna do Recife. • III Bial de São Paulo.	• Arte Cinética (Paris)	• X SMBA • Celso Mello tomou posse em 1º de fevereiro como prefeito de Belo Horizonte. • Foi inaugurado o Conjunto JK, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.
1956	• Presidência de Juscelino Kubitschek, que procura pôr em prática um Plano de Metas de sua autoria.	• Extinção do Clube de Gravura de Porto Alegre. • Bial de Veneza. Participaram representando o Brasil: Di Cavalcanti, Aldemir Martins, Caribe, Marcelo Grassmann, Renina Katz e Fayga Ostrower. • I Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM	• Pop Art (1956)	• XI SMBA

		- São Paulo e MAM - Rio com conferências de Mário Pedrosa, Décio Pignatari, Waldemar Cordeiro, Oliveira Bastos, Volpi, Wollner, Ferreira Gullar.		
1957	•	• IV Bienal de São Paulo. • Mário Pedrosa cria a coluna de Artes Plásticas do Jornal do Brasil.	•	• XII SMBA
1958	•	• Exposição de Ligia Clark, Franz Weismann e Lothar Charoux na Galeria de Arte das Folhas.	•	• XIII SMBA
1959	• Criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE)	• Manifesto Neoconcreto e I Exposição de Arte Neoconcreta, MAM-Rio de Janeiro e Salvador, Bahia. • "Teoria do não-objeto" de Ferreira Gullar lançado no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. • V Bienal de São Paulo • I Congresso Nacional de Desenho Industrial, IAB, São Paulo. • Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo.		• XIV SMBA
1960	• Inauguração de Brasília	• II Exposição Neoconcreta MEC, Rio de Janeiro. • Exposição de Arte Concreta (Retrospectiva), MAM, Rio de Janeiro. • Inauguração de Brasília	• Pierre Restany, Novo Realismo (Milão/Paris) • Op Art (Europa/EUA) • Claes Oldenburg, <i>A rua</i>. • Andy Warhol, <i>Dick Tracy</i>, primeira pintura de história em quadrinhos.	1) XV SMBA - Jurados: Jacques do Prado Brandão; Sílvio Vasconcelos; José Joaquim Carneiro de Mendonça; Sanson Flexor. Premiados: 1) Ado Malagoli; 2) Tíkashi Fukushima; 3) Anatol

				Wladyslaw •
1961	- Jânio Quadros, eleito pelas oposições, toma posse na Presidência - Crescente oposição conservadora (líder: Carlos Lacerda) e renúncia de Jânio Quadros - Posse de João Goulart ("Jango")	- Exposição Neoconcreta, MAM, SP (Fundação Bial). - VI Bienal de São Paulo.	- A arte da assemblage, exp., MOMA, NY. - Clement Greenberg publica <i>Art and Culture</i>. - Claes Oldenburg. <i>O armagém</i>. - Fluxus (Wiesbaden).	XVI SMBA. Jurados: José Joaquim Carneiro Mendonça; Pierre Santos; Jacques do Prado Brandão; Frederico Moraes; Marília Giannetti. Premiados: Diva Rolla; 2) Ernani Vasconcelos; 3) Leonello Berti
1962	•	•	- Andy Warhol pinta Marilyn Monroe e as latas de sopa Campbell; primeira exp. Importante L.A. - Edward Ruscha. <i>Vinte e seis postos de gasolina</i>.	- XVII SMBA. Jurados: Jacques do Prado Brandão; Pierre Santos; Inimá de Paula; José Joaquim Carneiro de Mendonça. Premiados: 1) Ado Malagoli; 2) Marília Giannetti; 3) Ildeu Moreira. Prêmios de Aquisição: Regina Silveira, Antonio Maia, Chanina, Wilde Lacerda - Tomou posse com Prefeito de Belo Horizonte Claves de Souza..
1963	- Referendo restabelece o sistema presidencialista - Jango propõe as "Reformas de Base" (agrária, bancária, administrativa, universitária e das Forças Armadas).	- Criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. - VII Bienal de São Paulo.	•	- XVIII SMBA. Jurados: José Geraldo Vieira; Mário Pedrosa; Clarival Valladares; João Quaglia; Rui Flores. Premiados: 1) Flávio Shiró; 2) Inimá de Paula; 3) Antonio Maia - No dia 3 de janeiro, tomou posse como Prefeito de Belo Horizonte, Jorge Carone Filho. - Semana Nacional de

				Poesia de Vanguarda.
1964	- Golpe militar, apoiado pelos setores conservadores da vida política e da sociedade civil, contra João Goulart, que foge do País. - O Congresso elege o marechal Humberto Castelo Branco presidente da República.	Publicação de Cultura posta em questão, de Ferreira Gullar, primeira edição adquirida pela política.	- Nova Figuração (Paris) - Bienal de Veneza – Rauschenberg recebe o prêmio.	XIX SMBA. Jurados: Mário Pedrosa; José Geraldo Viera; Clarival do Prado Valladares; José Joaquim Carneiro Mendonça; Maristella Tristão. Premiados: 1) Jarbas Juarez; 2) Luiz Canabrava; 3) João Osório Brzezinski • 60ª Exposição de Aníbal Matos.
1965	Cassação de inúmeros líderes políticos, sindicais e estudantes, com destaque para João Goulart, Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Leonel Brizola	- Grupo Opinião estreia no Rio com Opinião 65, com a colaboração do Teatro de Arena de São Paulo, sob a direção de Augusto Boal. - Fundação do Grupo Rex, em São Paulo, por Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros, José Rezende, Frederico Nasser e Carlos Fajardo. - VIII Bienal de São Paulo. "Proposta 65", São Paulo.	- Figuração Narrativa (Paris) - Minimal Art (NY). - Beuys. <i>Vinte e quatro horas</i>, Wuppertal, Alemanha.	XX SMBA. Jurados: Maristella Tristão; Marc Berckwitz; Pierre Santos; Vera Pacheco Jordão; Walter Zanini. Premiados: 1) Yo Yoshitome; 2) Eduardo de Paula; 3) Nelo Nuno Rangel. Aquisição: Ivan Serpa – Diretores Lojistas. • No dia 31 de janeiro, Oswaldo Pierucetti tomou posse como Prefeito de Belo Horizonte.
1966	Em fevereiro, Castelo Branco edita o Ato Institucional nº 3 (eleições indiretas para os governos estaduais) e em dezembro, o Ato Institucional nº 4 (convocação extraordinária do Congresso para aprovar um novo projeto constitucional).	"Opinião 66", Rio de Janeiro. "Proposta 66" São Paulo.	Estruturas Primárias. Exp., Museu Judaico, NY.	XXI SMBA. Jurados: Clarival do Prado Valladares; Mário Schenberg; Maristella Tristão; Pierre Santos. Premiados: 1) Tomie Ohtake; 2) Ildeu Moreira; 3) Roberto Newman. • Exposição <i>Vanguarda Brasileira</i> .
1967	Janeiro: o Congresso Nacional promulga	Happening de Nelson Leirner, no	Earth Art (EUA)	XXII SMBA. Jurados: Walter

	nova Constituição, de acordo com o projeto constitucional encaminhado pelo governo. Carlos Marighella forma a Aliança Libertadora Nacional, organização clandestina voltada para a luta armada contra o governo - Março: o Congresso aprova a Lei de Segurança Nacional. O segundo presidente militar, marechal Costa e Silva, assume o governo. - Setembro: Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek lideram a formação de uma "Frente Ampla" – com adesão de João Goulart, exilado no Uruguai – exigindo anistia, uma Assembleia Constituinte e eleições diretas	fechamento da Galeria Rex. - IV Salão de Brasília. - I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, Bahia. "Nova Objetividade Brasileira", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. - IX Bienal de São Paulo.		Zmini; Jacques do Prado Brandão; Jayme Maurício; Frederico Moraes; Morgan Mota. Premiações: Grande Prêmio – Tomoshige Kusano. Pesquisa: Maria do Carmo Fortes Secco. 1) Eduardo Aragão; 2) Ângelo Aquino Toma posse com Prefeito de Luiz Gonzaga Souza Lima..
1968	- Manifestações de rua reúnem milhares de pessoas contra o regime militar - Morte do estudante Edson Luis, de cujo enterro, no Rio de Janeiro, participam dezenas de milhares de pessoas - Dezembro: o governo edita o Ato Institucional nº5, que concede ao presidente da República poderes excepcionais por tempo indeterminado.	"Um mês de arte pública", no Aterro do Flamengo.	Hiper Realismo (EUA).	XXIII SMBA. Jurados: Donato Ferrari; Jayme Maurício; Morgan Mota; Walmyr Ayala. Premiações: Grande Prêmio – Maria Bonomi. Pesquisa: Yutaka Toyota. 1) Eduardo de Paula; 2) Teresinha Soares.
1969	Agosto: o presidente Costa e Silva sofre um enfarte. O vice-presidente Pedro Aleixo (civil) é impedido de assumir a Presidência. O governo passa a ser exercido, interinamente, por uma junta formada pelos três ministros	- Proibição da mostra dos artistas selecionados para a representação brasileira, à VI Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. - Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de	- Video-Art (Colônia) - Arte Povera (Turim) - Arte conceitual (Berna)	I Salão Nacional de Arte Contemporânea. Jurados: Jacques do Prado Brandão; Jayme Maurício; Morgan Mota; Márcio Sampaio;

	militares. • Outubro: a cúpula militar escolhe para presidente o general Emílio Garrastazu Médici, com mandato de cinco anos. Para combater a luta armada contra o governo, é criada em São Paulo a Operação Bandeirante (OBAN).	Janeiro. • X Bienal de São Paulo.		Roberto Pontual. Premiado: Grande Prêmio – José Ronaldo Lima; Raimundo Colares; Equipe: Lotus Lôbo, Diton Araújo, Luciano Gusmão; Dileny Campos; Márcia Barroso; Sara Ávila; Anamélia; Madu; Zama; Sérgio de Paula; José Alberto Nemer; Lotus Lôbo; José Avelino; Gilberto Loureiro; Pompéia; Jarbas Juarez; Humberto Espindola
1970	• Maio: a OBAN dá origem ao DOI-CODI (Departamento de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna) – aparelho repressivo organizado pelos militares, com apoio das polícias estaduais •	•	• Body Art (EUA)	• Exposição <i>Objeto e Participação e Do Corpo a Terra.</i>



Figura 1
Aníbal Matos em Belo Horizonte por volta de 1917



Figura 2
Aníbal Matos. *Paisagem com carro de bois*.
Óleo sobre tela, 153 x 212 cm.
Centro de Referência do Professor -
Praça da Liberdade. Belo Horizonte. MG.



Figura 3
Aníbal Matos. *Jardineiro (Descanso do Colono)*. 1915.
Óleo sobre tela.
Coleção Particular.



Figura 4
Almeida Júnior. *Caipira Picando Fumo*. 1893.
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 5
Almeida Júnior. *Apertando o Lombinho*. 1895.
Óleo sobre tela, 64 x 88 cm.
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 6
Daniel Thomas Egerton. *Vista do Vale do México de 1837*.
Óleo sobre tela.
Ministério de Obras e Edificações Públicas, Cidade do México.

Figura 7
José Maria Velasco. *O vale do México de 1875*.
Óleo sobre tela. 35 x 48,8 cm.
Národní Muzeum, Praga.





Figura 8
Anibal Matos. *Chafariz*. Ouro Preto. 1924.
Óleo sobre tela. 1,97 x 1,35 cm.
Acervo Escola Estadual Pedro II. Belo Horizonte.



Figura 9
Detalhe do quadro de Anibal Matos.
Chafariz.

Figura 10
Detalhe do quadro de Anibal Matos.
Paisagem com carro de bois.

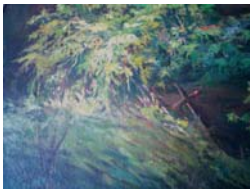




Figura 11
Aníbal Matos. *Casas Antigas*. 1926.
Óleo sobre tela. 47,5 x 38 cm.
Acervo Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Figura 12
Alberto Delpino. *Saudosa Marília*.
Óleo sobre tela. 52 x 40 cm.
Início do século XX.
Acervo do Museu Mineiro, Belo Horizonte.



Figura 13
Frederico Bracher Jr. *Ao Piano*. 1938.
Óleo sobre tela. 120 x 100 cm.
Museu Mineiro, Belo Horizonte.

Figura 14

Zina Aita. *Retrato*, 1920. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm. Coleção Particular.



Figura 15

Zina Aita. *A sombra*, Década de 1920. Óleo sobre tela. 22 x 29 cm. Coleção Particular.





Figura 16
Henri Matisse. *La leçon de musique*. 1917.
Óleo sobre tela. 244,7 x 200,7 cm.
Barnes Foundation, Merion, PA.



Figura 17
Galileo Chini. *La quiete*. 1901.
Óleo sobre tela.
Coleção privada.



Figura 18
Oscar Ghiglia. *Ritratto del pittore Barbieri*. 1912.
Óleo sobre tela. 68,5 x 60 cm.



Figura 19
Georges Seurat. *Paysan à la houe*. 1882.
Óleo sobre tela. 46,5 x 26,2 cm.
Solomon R. Guggenheim Museum, Gift,
Solomon R. Guggenheim.

Figura 20
Llewelyn Lloyd. *Castiglione Cello*. 1917.
Óleo sobre cartão. 31,5 x 46,5 cm.





Figura 21
Fernando Pierucetti. *Miséria*. 1936.
Carvão/Papel. 58 x 70 cm.
Museu Mineiro. Belo Horizonte.

Figura 22
Fernando Pierucetti. *Jornaleiros*. 1936.
Carvão/Papel. 75,5 x 60 cm.
Museu Mineiro. Belo Horizonte.





Figura 23

Candido Portinari. *Cabeça de Galo (O olho)*, 1941.

Óleo sobre tela. 55 x 46 cm.

Coleção Particular. Renato Whitaker.

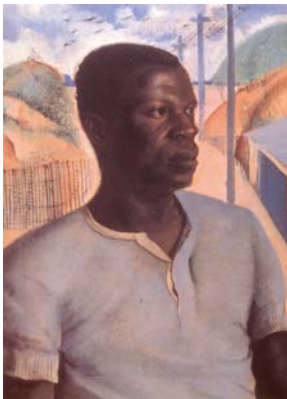


Figura 24

Candido Portinari. *Preto (cabeça de negro)*, 1934.

Óleo sobre tela. 70 x 50 cm.

Coleção Particular, RJ



Figura 25
Oscar Niemeyer. *Igreja da Pampulha*. 1943.
Belo Horizonte

Figura 25a
Igreja da Pampulha. Vista frontal.



Figura 26
Candido Portinari. *São Francisco se despojando das vestes*. Têmpera s/ parede, 750 x 1060 cm.
Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1944.





Figura 27
Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem de Ouro Preto*. 1950.
Óleo sobre madeira. 54 x 74 cm.
Coleção Zoe Chagas Freitas, Rio de Janeiro.



Figura 28
Fotografia de Ouro Preto.
Museu Guignard. 1950.

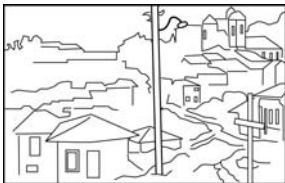


Figura 28a
Fotografia de Ouro Preto.
Esquematização
Museu Guignard. 1950.



Figura 29
Milton Dacosta. *Ouro Preto*. 1936.
Óleo sobre tela. 21 x 27 cm.
Coleção Particular.

Figura 30
Detallhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950.
Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.



Figura 31
Detallhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950.
Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.





Figura 32
 Detalhe da Fotografia de Ouro Preto. 1950.
 Museu Guignard. Ouro Preto. Minas Gerais.



Figura 33
 Detalhe da Fotografia de Ouro Preto. 1950.
 Museu Guignard. Ouro Preto. Minas Gerais.

Figura 34
 Detalhe da obra *Paisagem de Ouro Preto*. 1950.
 Coleção Zoe Chagas Freitas. Rio de Janeiro.





Figura 35

Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem Imaginária*. 1950.
Óleo sobre madeira. 110 x 180 cm.
Coleção Ângela Gutierrez.

Figura 36

Alberto da Veiga Guignard. *Paisagem Imaginante*. 1961. 61 x 46 cm.
Óleo sobre tela. Museu de Arte da Pampulha.





Figura 37
Ado Malagoli. *Abstração com ponto vermelho*. 1960.
Óleo sobre tela. 65 x 84 cm.
Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



Figura 38
Ivan Serpa. *Formas*. 1951.
Óleo sobre tela. 97 x 130,2 cm.
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo.



Figura 39
Willi Baumeister. *Gesto Cósmico*. 1950.
Óleo sobre prancha de fibra. 81,0 x 100,4 cm.
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo.



Figura 40
Yolanda Mohalyi. *Composição I*. 1959.
Guache e nanquim sem cartão. 76,7 x 110,2 cm.
Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo.



Figura 41
Diva Rolla. *Reflexo IV*. 1961.
Óleo sobre tela. 96 x 73 cm.
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 42
Chanina Luwisch Szejnbejn. *Trés mulheres*. 1962.
Óleo sobre tela. 59,5 x 72,5 cm.
Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



Figura 43
Di Cavalcanti. *Samba*. 1925.
Óleo sobre tela. 177 x 154 cm.
Coleção de Geneviève e Jean Boghici.



Figura 44
Paul Gauguin. *Deux femmes tahitiennes*. 1899. Óleo sobre tela.
The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.



Figura 45

Antonio Maia. *Gênesis XIV*. 1962. 61 x 50 cm. Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



Figura 46

Alberto Burri. *Saco B*. 1953.
Tela de saco e óleo. 100 x 86 cm.
Coleção do artista.



Figura 47
Regina Scalzilli Silveira. *Pátio*. 1962.
Óleo sobre tela. 80 x 126 cm.
Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



Figura 48
Moisés tirando água da pedra. 245-56 d.C.
Mural, sinagoga de Dura-Europos, Síria.



Figura 49
Wilde Lacerda. *Ouro Preto*. 1962.
Óleo sobre madeira. 40 x 50 cm.
Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte.



Figura 50
Flávio-Shirô. *Triptico*. 1962.
Óleo sobre tela, 46,2 x 116,1 cm.
Museu de Arte Contemporânea. São Paulo.

Figura 51
Jarbas Juarez. *Composição em Preto*. 1964.
Óleo, tinta automotiva e colagem sobre tela, 130 x 98 cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.





Figura 52
João Osório Bueno de Brezezinski. *A hora da noite minguante*. 1964.
Óleo sobre saco de aniagem. 113 x 144 cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 53
Yo Yoshitome. *Dramaturgia*. 1965.
Óleo sobre tela. 143 x 120 cm.
Acervo do Museu de Arte da Pampulha,
Belo Horizonte.



Figura 54
Yo Yoshitome. *Dramaturgia I*. 1966.
Óleo sobre tela. 121 x 148 cm.
Museu de Arte Contemporânea de Campinas.



Figura 55
Ivan Serpa. *Sem Título*. 1964.
Óleo sobre tela. 178 x 205 cm.
Acervo do Museu de Arte da Pampulha,
Belo Horizonte.



Figura 56
Ivan Serpa. *Cabeça*. 1964.
Têmpera e óleo sobre tela. 200 x 180 cm.
Coleção Lygia Serpa.



Figura 57
Ivan Serpa. *Cabeça*. 1964.
Óleo sobre tela.
100 x 115 cm.
Coleção Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo.



Figura 58
 Maria do Carmo Secco. *Roberto Carlos. Roberto Carlos 3*. 1966.
 (série composta por 4 trabalhos).
 Esmalte sintético sobre tela. 126,7 x 89,5 cm.
 Coleção Gilberto Chateaubriand.

Figura 59
 Eduardo de Paula. *Cartaz*. 1965.
 120 x 120 cm.

Acervo do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 60
 Eduardo de Paula. *Cartaz*. 1966.
 Tinta plástica sobre eucatex. 131 x 131 cm.
 Acervo do Museu de Arte da Pampulha,
 Belo Horizonte.



Figura 61
 Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
 Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
 Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 61a
 Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
 Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
 Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
 DETALHE N. 1.

Figura 61b
 Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
 Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
 Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
 DETALHE N. 2.



Figura 61c
 Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
 Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
 Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
 DETALHE N. 3.



Figura 61d

Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
DETALHE N. 4.



Figura 61e

Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
DETALHE N. 5.



Figura 61f

Maria do Carmo Secco. *Retratos de um álbum de Casamento*. 1968.
Esmalte, vinil e colagem sobre eucatex. 31 x 240 cm.
Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.
DETALHE N. 6.



Figura 61g

Antônio Dias. *Programação para um assassinato*. 1965
Tecido estofado, madeira pigmentos metálicos, vinil sobre tela e aglomerado.
125 x 122cm.
Coleção Geneviève e Jean Boghici, Rio de Janeiro.



Figura 62
 Ângelo Aquino. *Outono-Inverno*. 1967.
 Óleo sobre tela. 80 x 100 cm.
 Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.



Figura 63
 Foto de Ângelo Aquino com a obra
Outono-Inverno, premiada no SMAP.

Figura 64
 Teresinha Soares. *Guerra é Guerra – vamos sambar*. 1968. Série Vietnã.
 Técnica Mista. 116 x 150 cm.

Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte.





Figura 65

Teresinha Soares. *Morra usando legítima sandália*. 1968. Série Vietnã.

Técnica Mista. 116 x 152,8 cm.

Acervo do Conservatório de Música da UFMG, Belo Horizonte.

Figura 66

Teresinha Soares. *Morreu tantos homens e Eu só*. 1968. Série Vietnã.

Técnica Mista. 117 x 152,5 cm.

Acervo do Conservatório de Música da UFMG, Belo Horizonte.



Figura 67
Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
60 x 55 x 37 cm.
Acervo Teresinha Soares.



Figura 67a
Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
Acervo Teresinha Soares. Detalhe 1.



Figura 67b
Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
Acervo Teresinha Soares. Detalhe 2.



Figura 67c

Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
Acervo Teresinha Soares. Detalhe 3.



Figura 67d

Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
Acervo Teresinha Soares. Detalhe 4.



Figura 67e

Teresinha Soares. *Caixa de Fazer Amor*. 1967.
Madeira, tinta plástica, metal, plástico e tecido.
Acervo Teresinha Soares. Detalhe 4.



Figura 68

Eduardo de Paula. *Flutuações*. 1968.
Tinta plástica sobre tela. 100 x 82 cm.
Acervo do Museu de Arte da Pampulha,
Belo Horizonte.

Figura 69
Dileny Campos. *Paisagem e Subpaisagem*. 1970.
Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do
Palácio das Artes.



Figura 70

Frederico Moraes. *Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro*.
Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações.
Proposta conceitual com foto, letreiro e paisagem urbana,
manifestação Do Corpo à Terra.
Belo Horizonte, abril de 1970.



Figura 71

José Ronaldo Lima. *Caixa Olfativa*.

Proposta sensorial com madeira policromada e perfumada.
20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação,
Palácio das Artes.
Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 71a

José Ronaldo Lima. *Caixa Olfativa*.
Proposta sensorial com madeira policromada e
perfumada.
20 x 5 x 5 cm.
Exposição Neovanguarda, 2007.





Figura 72

José Ronaldo Lima. *Gramática Amarela*.

Proposta conceitual de intervenção com jornal e tinta spray no Parque Municipal, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.

Figura 72a

José Ronaldo Lima. *Gramática Amarela*.

Proposta conceitual de intervenção com jornal e tinta spray no Parque Municipal, manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.



Figura 73

Homenagem a Narciso.

Proposta realizada na mostra Objeto e Participação. 1970.



Figura 74

Figura 74a



Figura 74b



Figura 74c



Figura 74d



Figuras 74, 74a, 74b, 74c, 74d

Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. *Territórios*.

Proposta Ecológica de apropriação dos jardins do Museu da Pampulha, 1969.



Figura 74e



Figura 74g



Figura 74f



Figura 74h



Figura 74i

Figuras 74e, 74f, 74g, 74h, 74i
 Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo. *Territórios*.
 Proposta Ecológica de apropriação dos jardins do Museu da Pampulha, 1969.



Figura 75

Figura 75a



Figura 75b



Figura 75c

Figura 75, 75a, 75b, 75c e 75d

Décio Noviello. *Happening com fumaça colorida*. Manifestação Do Corpo à Terra. Belo Horizonte, abril de 1970.



Figura 76

Figura 76a



Figura 76b



Figura 76d

