UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

JOANA D'ARC DE JESUS ALVES

Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da "desmaterialização" à realidade do circuito artístico (1969 a 1972)

BELO HORIZONTE

2015

JOANA D'ARC DE JESUS ALVES

Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da "desmaterialização" à realidade do circuito artístico (1969 a 1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Artes Plásticas, Visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Orientador: Professor Doutor Rodrigo Vivas.

BELO HORIZONTE

2015

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Joana D'arc de Jesus Alves
Título: Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da "desmaterialização" à realidade do circuito artístico (1969 a 1972).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Artes Plásticas, Visuais e Interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas.

Aprovada em: 31/07/2015

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade (Titular)
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (Titular)
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

O caminho percorrido até a finalização da etapa de um trabalho de pesquisa é permeado de percalços, que não seriam transpostos sem o auxílio de muitas pessoas. A elas dedico essas linhas de gratidão, a mais profunda, e que um texto não basta para expressar, mas vale como tentativa.

Inicialmente agradeço ao Professor Rodrigo Vivas, que talvez nem tenha a dimensão do auxílio que me prestou, de diversos modos: por me fazer acreditar que o Mestrado era possível quando para mim, já era um sonho "engavetado". Pelas aulas no Curso de "Conservação e Restauração", que me deram "bagagem" e o tema para a pesquisa. Pela paciência, pela disponibilidade e pela orientação dedicada e ímpar, desde o início do percurso. Pela "educação do olhar" transmitida, já que após seus ensinamentos a fruição de uma obra artística ocorre de modo muito mais maduro. Obrigada, Mestre!

Ao meu irmão João Paulo, companheiro do cotidiano, que sempre dividiu comigo as vitórias e as angústias, além da leitura atenta dos meus textos, quando meu senso crítico já não estava mais aguçado.

À minha irmã Ana Paula, meu exemplo de vida; por também dividir as angústias e estar comigo nos piores e melhores momentos.

À Iresita (Ires Couto), amiga de percurso, presente quando a pesquisa me angustiava e literalmente "colocando a mão na massa" para me ajudar no registro das fontes.

À Michelle Alves, que tantas vezes me ouviu em momentos difíceis, quase sempre acreditando mais em mim que eu mesma.

A tantas pessoas que de algum modo me tranquilizaram com a palavra certa, no momento exato: Alessandra de Paula, amiga e meu exemplo de profissional na educação, Luciene Gomes, que muito me fortaleceu com seu gesto de amizade. Chris Valiceli, amiga e companheira de corrida que também "emprestou" seus ouvidos às minhas angústias e temores, mostrando que é possível seguir em frente e acreditar no próprio trabalho. Soraia Neves, pela tranquilidade, pelo apoio, pela amizade e pela companhia em empreitadas no Museu.

Às amigas de longa data, presenças na ausência, companheiras de vida: Daniela Passos e Katielly Melo.

Aos membros do Grupo de Pesquisa MAV-BH, especialmente Gisele Guedes, parceira diária na “luta com os textos” e a pesquisa, com quem o trabalho se transforma num prazer inenarrável.

A todas as pessoas que prontamente me atenderam nos arquivos onde busquei as fontes da pesquisa.

Aos Professores Emerson Dionísio e Marco Pasqualini, pelas contribuições fundamentais na Qualificação, que culminaram neste trabalho final. Além da Qualificação, o professor Marco Pasqualini também esteve presente na banca de avaliação da defesa da dissertação, juntamente com a Professora Renata Zago que também contribuiu grandemente para a conclusão desta etapa de pesquisa.

Finalmente, ao amigo e agora amor, Igor, pelo companheirismo, pela força em todos os momentos em que o cansaço quase me fez sucumbir. Sua presença me dá nova direção e novo ânimo.

A Deus ou como prefiro, ao Ser Superior, por me fazer gostar da minha própria companhia e pelos momentos de solidão não terem sido tão doloridos, por de algum modo eu acreditar que há uma força maior agindo na minha vida.

“Que estranho sentimento de fascínio o Salão exerce (...)”

(Angela Ancora da Luz)

RESUMO

Esta pesquisa se situa na emergência da arte contemporânea em Belo Horizonte, na transformação do cenário artístico e na proposição da "desmaterialização artística", com experimentações que caracterizaram o final da década de 1960 se estendendo à década de 1970. As propostas de "desmaterialização artística" são tendências oriundas dos projetos das vanguardas históricas, que questionaram categorias artísticas estabelecidas buscando a integração da arte com a vida.

O objetivo é analisar as modificações do circuito artístico mineiro, paralelamente a algumas obras concorrentes nos Salões e ao discurso crítico realizado sobre elas. Tal análise significa o preenchimento de uma lacuna no período de 1969 a 1972 no que se refere às tranformações artísticas no cenário da capital mineira, destacando o âmbito da realização dos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte.

Os resultados da pesquisa denotam a constatação de "efervescência" e posterior "anemia" destes Salões. A metáfora é para elucidar que enquanto em 1969 o Salão expressava toda a ebulição que as transformações demandam, esse processo não teve continuidade, e em 1972 as inovações já não apresentavam a mesma intensidade.

Palavras-chave: desmaterialização artística, experimentações, modificações, Salões de Arte.

ABSTRACT

This research lies in the emergence of contemporary art in Belo Horizonte, in the transformation of the art scene and the proposition of "artistic dematerialization" with trials that characterized the late 1960 extending to the 1970s. The artistic dematerialization proposals are trends derived from the historical avant-garde projects that questioned artistic categories established seeking the integration of art and life.

The goal is to analyze the art scene changes of Minas Gerais, along with some competing works in salons and critical discourse held about them. Such analysis means filling a gap in the period 1969-1972 with regard to artistic transformations in the state capital scenario, highlighting the context of the realization of the Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte.

The survey results show the realization of "effervescence" and later "anemia" of these salons. The metaphor is to clarify that while in 1969 the Hall expressed all boiling that transformations require this process was not followed, and in 1972 presented the innovations were not so intense.

Keywords: artistic dematerialization, trials, modifications, Art salons.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas.* 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. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012. 34
FIGURA 2 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro. BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. 34
FIGURA 3 - Cildo Meireles. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970)*. Registro: Luiz Alphonsus. BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002..... 35
FIGURA 4 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Detalhe da presença de civis e policiais atraídos pela "situação". BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. 37
FIGURA 5 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Detalhe da presença de civis e policiais atraídos pela "situação". BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. 38
FIGURA 6 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas* (da série *Caixas Sensoriais*) 1969 (reconstruída em 2007) MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. 46
FIGURA 7 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas* (da série *Caixas Sensoriais*), 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição "Neovanguardas". Foto: Rodrigo Vivas.48
FIGURA 8 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. Dimensões variáveis. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 49
FIGURA 9 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. Dimensões variáveis. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo

Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 50
FIGURA 10 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 50
FIGURA 11 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 51
FIGURA 12 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Caixa em foram acondicionados os materiais utilizados na obra. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 52
FIGURA 13 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Caixa em foram acondicionados os materiais utilizados na obra. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007. 53
FIGURA 14 - A equipe Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007..... 53
FIGURA 15 - Maria do Carmo Vivacqua (Madu). *Eu Disse... Era Morte Certa.* 1969. Tinta sobre vidro. 71,4 x 51 x 6 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010..... 54
FIGURA 16 – Imagem do abajur de José Resende, selecionado no II Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, publicada em matéria do jornal "Diário da Tarde", intitulada *Os erros de um salão de arte*, do jornalista Morgan Motta, em 21 de dezembro de 1970. 63
FIGURA 17 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Madeira. 124,5 x 41 x 31 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1970 - II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. ... 65

FIGURA 18 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição "Minas Território da Arte", no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas. 67
FIGURA 19 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição "Minas Território da Arte", no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas. 67
FIGURA 20 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição "Minas Território da Arte", no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas. 68
FIGURA 21 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição "Minas Território da Arte", no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas. 68
FIGURA 22 - VARELA Ferreira, Cibele Carrazêdo. *Horizonte 551*. 1970. Tinta acrílica sobre Duratex, 119,2 x 169,2 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. 69
FIGURA 23 - MADU (MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua) Modo/Minas/Montanhoso II A, 1970 70
FIGURA 24 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu *BR-MG – 3*. 1970. Tinta a óleo sobre tela 128 x 70 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. ... 71
FIGURA 25 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Brasiliana*. 1969. óleo sobre tela, 170 x 112 cm. Coleção do artista. Reprodução Fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br 73
FIGURA 26 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Brasiliana Rio II*. 1969. óleo sobre hardboard, 123 x 170 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br 73
FIGURA 27 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Bananas*, 1970. Óleo sobre tela, 170 x 128 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução Fotográfica: Lew Parella. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br..... 74

FIGURA 28 - MALFATTI, Anita. *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77 x 102 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br..... 74
FIGURA 29 – SEGALL, Lasar. *Bananal*, 1927. Óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica: Vera Albuquerque. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br..... 75
FIGURA 30 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Envolvimento I*. 1970. Tinta vinílica sobre Eucatex.121,8 x 220 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010..... 76
FIGURA 31 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Sem título*. Série Envolvimento. 1968. Vinil sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br 77
FIGURA 32 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Série Envolvimento*. 1968. Acrílica sobre tela, 116 x 89 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM/RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br 78
FIGURA 33 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Série Envolvimento*. 1969. Tinta acrílica sobre madeira, 121 x 215 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br 78
FIGURA 34 - FERNANDES, Maria Guilhermina Gonçalves. *Biomorfo I.* 1971. Pedra sabão. 66 x 95,5 x 40 cm. Grande Prêmio, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010..... 84
FIGURA 35 - PAGNANO, Edgard Carlos Guimarães. *Progressão* s.d. Alumínio e fio de nylon 110 x 200 x 13 cm Grande Prêmio de Escultura Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010..... 86
FIGURA 36 - PAGNANO, Edgard Carlos Guimarães. *Progressão* s.d. Alumínio e fio de nylon 110 x 200 x 13 cm. Obra e detalhes da instalação na exposição "O olhar: do íntimo ao relacional", maio de 2014. Fotos: Joana Alves. 87
FIGURA 37 - SOUZANETTO, Manfredo Alves De. *Figuras e Paisagem VII*. 1971. Nanquim e ecoline sobre papel 69,5 x 100 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH,

1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. 88
FIGURA 38 - JUAREZ, Jarbas. *Matadouro.* 236 x 90 x 85 cm. Ferro/sucata. 283 x 112 x 150 cm. 1971. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1971 - III Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. ... 89
FIGURA 39 - JUAREZ, Jarbas. *Matadouro.* 236 x 90 x 85 cm. Ferro/sucata. 283 x 112 x 150 cm. 1971. Detalhes da obra na exposição "Museu Revelado", no Museu de Arte da Pampulha, dezembro de 2012. Fotos: Joana Alves. 90
FIGURA 40 - GUTMACHER, Nelly K. *Viagem Através do Eu*. 1971. Montagem fotográfica preto e branco sobre papel fotográfico fosco. 100 x 70 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. 91
FIGURA 41 - GUTMACHER, Nelly K. *Viagem Através do Eu*. 1971. Montagem fotográfica preto e branco sobre papel fotográfico fosco. 100 x 70 cm. Instalação na exposição "O olhar: do íntimo ao relacional", maio de 2014. Foto: Joana Alves. 92
FIGURA 42 - CARVALHO, José Amâncio de. *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, 1971. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco aderido a suporte tipo Eucatex. Políptico com 4 partes: 59,5 x 50 cm (parte IV). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010. 92
FIGURA 43 - CARVALHO, José Amâncio de. *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, 1971. Catálogo III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. 94
FIGURA 44 – MORAIS, Frederico. *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. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012. 95
FIGURA 45 – CAMPOS, Dileny. *Paisagem e Subpaisagem. 1970.* Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. manifestação "Do Corpo à Terra". Belo Horizonte, abril de 1970. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012. 96

FIGURA 46 – MEIRENES, Sulamita. *Espaço-tempo.* Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha). 1972. Acervo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. 100
FIGURA 47 - SOARES, Teresinha. *Túmulos.* Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha). 1972. Acervo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. 101
FIGURA 48 – SERPA, de Andrade Manoel Augusto. *Paisagem Próxima*. 1972. Papel cartão colorido e plástico. Políptico (16 partes) com dimensão total variável. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, IV SNA/PBH, 1972. Foto: Joana Alves (exposição "O Olhar: do íntimo ao relacional"). 102

LISTA DE SIGLAS

APCBH - Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte

CEDOC / MAP - Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha

EBA/UFMG - Escola de Belas Artes / Universidade Federal de Minas Gerais

FAFICH/UFMG - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas / Universidade Federal de Minas Gerais

FAOP - Fundação de Arte de Ouro Preto

IFCH/UNICAMP - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas

MAC/USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade Federal de São Paulo

MAM/RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAV/BH - Memória das Artes Visuais de Belo Horizonte

SMBA/BH - Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte

SNA - Salão Nacional de Arte

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UFU - Universidade Federal de Uberlândia

UNB - Universidade de Brasília

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 17
Trajetórias 17
As fontes da pesquisa 22
Questões teórico metodológicas 24
Os capítulos 29

CAPÍTULO 1 - O CENÁRIO ARTÍSTICO DE BELO HORIZONTE E A ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE 31

CAPÍTULO 2 - O I SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE 43
2.1 Algumas premiações do I Salão 46

CAPÍTULO 3 - O II SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE 56
3.1 Algumas premiações do II Salão 62

CAPÍTULO 4 - O III SALÃO NACIONAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE 80
4.1 Algumas premiações do III Salão 83

CAPÍTULO 5 - O IV SALÃO NACIONAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE 97
5.1 Algumas premiações do IV Salão 98

CAPÍTULO 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS 105

REFERÊNCIAS 110

APRESENTAÇÃO

TRAJETÓRIAS

Antes de discorrer acerca de um processo da pesquisa, é importante apontar brevemente a trajetória do pesquisador e a forma de trabalho empreendida.

A formação inicial é Licenciatura em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG), curso concluído em 2007. Após a saída da Universidade o trabalho como professora de História na educação básica na Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, que é realizado até hoje. O interesse pela História da Arte sempre fora presente desde essa formação inicial, mas a abordagem oferecida no curso não era a mais atraente. Já em 2010, sob o interesse em Artes e História, foi prestada a Obtenção de Novo Título para o Curso de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis, na Escola de Belas Artes da UFMG (EBA/UFMG). Com a aprovação, o curso foi frequentado até o término do 4º período. A relevância desse curso, além de aspectos intrínsecos, foi o conhecimento da abordagem da História da Arte que atraiu grandemente. Assim, ainda cursando "Restauração", a seleção do mestrado foi prestada em 2013, e houve a aprovação! A partir de então, se iniciara o trabalho efetivo acerca de parte da História da Arte de Belo Horizonte que como todas as outras, precisa ser narrada...

Inicialmente o interesse da pesquisa estava na obra do artista Artur Barrio, tendo surgido após a apresentação de um seminário para a disciplina "Artes Visuais no Brasil II", ainda no curso de "Restauração". O fascínio pelo trabalho deste artista veio pelo seu questionamento dos suportes tradicionais para a obra artística, bem como os materiais e o espaço expositivo. Ao usar materiais precários e perecíveis em suas obras, Barrio seduzia por uma possibilidade artística que demanda a busca pela compreensão de um cenário que era questionado, ao mesmo tempo em que se tentava entender qual proposta alternativa ele apresentava a tal cenário. O período de produção de Barrio selecionado para a análise, 1970, era um momento de acirramento político no Brasil, com a Ditadura Militar instaurada em 1964, levando seus questionamentos artísticos a uma relação quase imediata com o contexto, o que não é interesse do estudo. Embora não se possa desconsiderar o momento da produção do artista, há a necessidade de abordagem de novos aspectos, para que a análise seja da obra, e não da mesma apenas submetida ou subordinada ao contexto em que esteve inserida. Aliás, há uma enorme dificuldade no estudo de obras artísticas ditas "efêmeras", das quais só restam registros fotográficos e os discursos produzidos acerca das mesmas (como as "trouxas" de

Barrio), uma vez que a proposta da pesquisa é considerá-las em seus aspectos materiais, visuais e sua inserção num cenário artístico (o que será retomado na metodologia).

As "trouxas ensanguentadas" eram parte de "situações" criadas por Barrio que não se iniciaram em Belo Horizonte. Em 1969, no chamado *Salão da Bússola*, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o artista já propusera um trabalho que seguia a mesma linha. A obra, apresentada sob a forma de sacos com pedaços de jornal, tinta, sangue e outros dejetos foi colocada na parte interna do museu e sofreu intervenções do público por cerca de um mês, gerando as mais diversas reações e sendo a primeira etapa do trabalho de Barrio. Na segunda etapa as trouxas foram levadas para fora do museu e colocadas sobre base de concreto, onde normalmente estariam expostas esculturas.

> O apelo à materialidade, e mais do que isso, à sua condição efêmera e mundana, era não só um traço central da poética de Barrio como um dos mais fortes vetores estético-ideológicos da dita "vanguarda guerrilheira". Em si mesma, aliás, a idéia de trabalhar artisticamente com os restos inomináveis da sociedade de consumo não era nova, e avançava na trilha tipicamente moderna de desestetização dos materiais e suportes. (FREITAS, 2007, p.116)

Ainda no Rio de Janeiro, no início de abril de 1970, Barrio também decidiu executar um projeto que previa o lançamento de sacos plásticos contendo dejetos pelas ruas. Os sacos eram abandonados nas vias públicas para que fossem encontrados e remexidos. O registro da "situação" ficou por conta de Luiz Alphonsus e César Carneiro, que acompanhavam Barrio na "empreitada".

Em Belo Horizonte, também em abril de 1970, Barrio propôs a "Situação T/T1", com o lançamento de "trouxas ensanguentadas" no Ribeirão Arrudas, talvez numa tentativa de ganhar a "audiência" e o estranhamento popular. Dessa situação, como dito anteriormente, germinou o interesse da presente pesquisa.

Entretanto, abordar a obra de Barrio isoladamente se mostrou insuficiente para a análise da complexidade do circuito artístico belorizontino à época, uma vez que diversos atores e nuances estavam envolvidos no processo, tais como a crítica e os próprios Salões de Arte, que representam um caminho fecundo de pesquisa para entender o circuito artístico da capital mineira. Surgem então no âmbito dos estudos, as figuras dos críticos que escreviam nos jornais de Belo Horizonte e participavam dos júris dos Salões, como Frederico Morais[1],

[1] Frederico Morais nasceu em Belo Horizonte, em 1936. É crítico e historiador da arte. Exerce a crítica de arte desde 1956, tendo colaborado com artigos e ensaios para jornais e revistas especializadas do Brasil, América

Morgan Motta[2], e outros que viriam indicar o caminho de estudo e as fontes para realizá-lo. Do trabalho de Artur Barrio veio a ideia de contrapor o evento em que a obra desse artista se inseriu em Belo Horizonte com o que ocorria nos Salões de Arte, representativos do circuito artístico na cidade. Assim, a pesquisa se transformou num paralelo entre a experimentação proposta em "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra" e o que viria a ser experimentado nos Salões de Arte a partir de sua reformulação, em 1969, quando passou à denominação "Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte", na tentativa de agregar o novo sistema de valores artísticos num questionamento da arte tradicional.

Vale destacar que até a década de 1970 os Salões de Arte em Belo Horizonte foram um dos únicos caminhos possíveis para a sobrevivência de artistas da capital mineira. Nesse período, a inexistência de galerias ou compradores de obras artísticas fez com que a concorrência nos Salões consolidasse uma forma privilegiada de validação e continuidade. Além disso, os Salões também foram responsáveis pela constituição do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Toda essa relevância dos Salões por vezes é escamoteada pela supervalorização de outros eventos como "Objeto e Participação e "Do Corpo à Terra", sendo que estes foram de caráter efêmero, ao passo que os Salões denotam a constituição de um circuito artístico em Belo Horizonte e apesar disso possuem poucos estudos.

O exame de qualificação, realizado em dezembro de 2014 foi fundamental para o apontamento da pretensão da pesquisa, que era ampla. Ficou elucidado então, que era necessário um recorte mais preciso para a mesma. Tal clareza obtida com a qualificação se deu pela demonstração de fragilidades nas comparações de obras pertencentes aos eventos

---

Latina, Estados Unidos, Europa e Austrália. No Rio de Janeiro, onde reside desde 1966, foi titular da coluna de artes plásticas do *Diário de Notícias* (1966-1973) e de *O Globo* (1975-1987). Foi coordenador de cursos e diretor de artes plásticas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1967-1973), diretor da Galeria Banerj, Rio de Janeiro (1984-1986). Diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Laje, Rio de Janeiro (1986-1987), e consultor do Instituto Itaú Cultural, São Paulo (1986-1994). Foi professor da Escola Superior de Desenho Industrial, Rio de Janeiro (1967-1969), da Escola de Comunicação da UFRJ (1969-1970), da Faculdade de Arquitetura Santa Úrsula, Rio de Janeiro (1970), da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro (1974), e da Faculdade de Educação Artística, Niterói (1974-1982).

Realizou a curadoria de 66 exposições eventos de arte no Brasil e exterior, entre as quais *Vanguarda Brasileira* (Belo Horizonte, 1966), *Do Corpo à Terra* (Belo Horizonte, 1970), *Domingos da Criação* (Rio de Janeiro, 1971), *Depoimento de uma Geração* (Rio de Janeiro, 1986).

Participou como jurado de 98 salões, bienais e concursos de arte no Brasil, Estados Unidos e diversos países latino-americanos. Recebeu diversos prêmios como crítico de arte, curador e audiovisualista.

[2] Morgan Motta é graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1964) Estudou Ecologia, Vídeo Tape, Cinema, Marketing Cultural e Político na New York University (USA). Como crítico de arte e curador de mostras atua desde 1964, no país e exterior.

Membro da diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte integra o Conselho Curador da Fundação Inimá de Paula e é membro da ABCA e da AICA, (Associação Internacional de Críticos de Arte), desde a década de 60.

"Objeto e Participação", "Do Corpo à Terra" e os Salões de Arte da capital mineira, pela possibilidade de análise mais profunda de cada um desses acontecimentos separadamente e pelo fato de um objeto de estudo tão amplo, como inicialmente, suscitar questões acerca das quais não haveria tempo hábil para resolver.

A banca examinadora foi composta pelo Professor Doutor Emerson Dionisio de Oliveira, da Universidade de Brasília (UNB), pelo Professor Doutor Marco Antonio Pasqualini de Andrade, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), além do Orientador Professor Doutor Rodrigo Vivas, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), aos quais se devem muitos agradecimentos.[3]

Finalmente, a pesquisa adquiriu a forma de uma análise do cenário artístico mineiro e dos Salões de Arte, a partir da modificação de seus critérios, configuração e a própria denominação (*Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, SMBA,* para *Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, SNAC* em 1969 e, posteriormente, em 1971*, Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, SNA)*, que denotam uma "efervescência" no circuito artístico de Belo Horizonte, até o abrandamento de tal efervescência, o que a crítica Celma Alvim chamara de "anemia" dos Salões, em 1972, ano do IV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte e em que esta pesquisa se encerra.

O livro de Rodrigo Vivas finda suas análises em 1969, mas, o acontecera com o processo de experimentação[4] nos Salões após 1969? Como avaliar tal processo, que se iniciara em 1964? Assim, observa-se que esta pesquisa é parte de um trabalho maior e objetiva analisar as modificações do cenário artístico belorizontino, concomitante às obras concorrentes nos Salões e o discurso crítico acerca das mesmas. Tal análise significa o preenchimento de uma lacuna no período de 1969 a 1972 no que se refere às tranformações artísticas no cenário da capital mineira.

Muitos pesquisadores percebiam a década de 1960, no que tange às experimentações como um caminho sem volta. A arte parecia nas palavras de Michael Fried ter se

[3] As avaliações e apontamentos dos professores foram de extrema relevância para a conclusão deste trabalho. O professor Emerson Dionisio, além da presença na banca, ainda contribuiu grandemente com suas reflexões contidas no livro "Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil". O professor Marco Pasqualini, do mesmo modo, teve participação importante, além da banca, com seu trabalho intitulado "Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)". Os estudos de Rodrigo Vivas foram fundamentais, além de orientador, seu livro "Por uma história da arte no Brasil: artistas, exposições e salões de arte" substanciaram a pesquisa, que segue numa continuidade das análises acerca das transformações observadas no circuito artístico da capital mineira que alcançam também os Salões de Arte de Belo Horizonte nos primeiros anos da década de 1970.

[4] O termo *experimentação* será utilizado para exprimir a utilização de novas técnicas, novos materiais, etc. na produção artística, enquanto o termo *vanguarda* remete aos movimentos artísticos oriundos da Europa e que tiveram repercussão na produção artística brasileira.

transformado em "teatro". Performances, e principalmente a dúvida em relação ao crítico de arte como legitimador e julgador das produções levou à elaboração de vários escritos de artistas e de indagações acerca do conceito de forma nas artes visuais. Passava-se a entender o "formalismo" e os nomes a ele associados no sentido conservador, sendo que a figura do crítico de arte americano Clement Greenberg passaria a ser utilizada como pressuposto para tal questão.

Glória Ferreira, em texto publicado em 2009[5], assinala a extensão de um posicionamento no qual as fronteiras artísticas estavam sendo suprimidas pelas experiências em artes:

> Instaura-se um movimento de expansão com obras sintéticas, compositivas, com termos e concepções distintas: ambientes, interfaces entre as artes, (...), arte total, intermedia, multimedia, mixed media, performance, body art, intervenções, instalações, interferências etc., indicando o questionamento da arte enquanto prática social sublimatória. (FERREIRA, 2009, p. 35).

A autora continua esclarecendo sobre esse "movimento de questionamento das convenções artísticas e da redução da experiência artística a seu valor de troca" (FERREIRA, 2009, p.36), que combinadas ao compromisso corporal e existencial do artista, se tornam prerrogativas para a obtenção da "autenticidade de suas proposições", ocasionando "sua inserção no terreno da crítica, também como garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação; e, ainda, a exposição/intervenção/performance, etc. como materialização do trabalho, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos", o que só pode ser resultado, da conciliação entre "concepção e apresentação" (FERREIRA, 2009, p. 36).

Porém, o que ocorre quando até mesmo o "valor de troca" se perde? Já que não se tem mais acesso à experiência primeira e somente, àquilo que foi dito sobre ela? Ou, fazendo uso das mesmas palavras de Ferreira, e quando a concepção não mais se encontra com a apresentação?

Michael Fried, em "Arte e Objetividade"[6], escreve sobre os perigos da mescla entre arte e "teatro", afirmando que "o teatro é hoje a degeneração da arte" (FRIED, 2002, p.134), uma vez que "o teatro e a teatralidade hoje estão em guerra não apenas com a pintura modernista (ou com a pintura e a escultura modernistas), mas com a arte em si mesma"

[5] FERREIRA, Glória. *Debate crítico?!*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009.
[6] FRIED, Michael. *Arte e Objetividade.* Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. 2002.

(FRIED, 2002, p.141). Nesse período, o processo já está em pleno desenvolvimento. Nas palavras de Michael Archer, em seu livro "Arte Contemporânea, uma história concisa"[7], "o alvo de Fried era o minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito da Pop em 1963" (ARCHER, 2012, p.61). Archer também alerta que a noção de teatralidade em Fried não deveria ser confundida com o drama, forma artística que assim como a arte, a música e dança começava a ver seus limites se tornando penetráveis. O que se percebe na arte minimalista, que Fried chama de "literalista", é que, pela falta de elementos como, por exemplo, a composição interna, não são oferecidos recursos para o discernimento do significado. A simplicidade da forma dos objetos apresentados era tal que, uma vez reconhecida, liberava o espectador para perceber a própria experiência de estar com eles, e orientado por eles no espaço.

A construção desta pesquisa remete ao final da década de 1960 e início da década de 1970, em que se observa o esforço por parte dos artistas de dar um sentido político à sua atividade, numa associação da "arte com a vida", superando a passividade na fruição da obra artística.

A ideia de que a arte e a crítica de arte estão em crise e a necessidade de reflexão do artista sobre seus moldes, é apresentada em "Escritos de artistas: anos 60/70", textos organizados por Glória Ferreira e Cecília Cotrim que apresentam respostas às evidentes transformações do período. A reflexão teórica torna-se a partir da década de 1960 um instrumento relacionado à criação da obra de arte, estabelecendo uma complexidade entre a produção, a crítica, a teoria e a história da arte. Ocorre o deslocamento da palavra para o interior da obra, o discurso torna-se parte de sua materialidade e pode até, apresentar-se como obra.

Outra característica da década de 60/70 é a politização da arte, não como subordinação da prática artística à prática política, à militância, mas nos termos da própria arte. "Buscam-se novas relações com o público, nas quais é priorizado o processo em relação ao objeto de arte." (COTRIM, FERREIRA, 2006, p. 25).

AS FONTES DA PESQUISA

As fontes utilizadas, além das próprias obras e seus registros, são os catálogos dos Salões e as críticas veiculadas nos jornais da época.

[7] ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa.* São Paulo: Martins Fontes. 2012.

Sem a pretensão de encerrar a análise num isolamento metodológico que não considera outras referências, as obras artísticas serão valorizadas em seus aspectos materiais e visuais, através de descrição e análise das formas que as compõem, da técnica utilizada pelo artista e dos sentidos engendrados por elas. Tal posicionamento já fora adotado na História da Arte em Belo Horizonte pelo pesquisador Rodrigo Vivas, que em seu trabalho de 2012 "Por uma História da Arte em Belo Horizonte: Artistas, Exposições e Salões de Arte" propõe efetivamente uma análise do circuito artístico belorizontino no cerne dos Salões de Arte.

Dos catálogos, é importante verificar quando existem, textos escritos acerca das obras, dos artistas, dos eventos. Além de dados como a definição do júri, das obras e artistas participantes e dos trabalhos premiados. As fontes jornalísticas também são de fundamental importância na abordagem do objeto de estudo, uma vez que elas veicularam opiniões e críticas acerca da produção artística inserida em uma época, atribuindo valores a determinadas obras, artistas e situações, e servindo para uma tentativa de "reconstrução" desse cenário.

As principais fontes jornalísticas coletadas e analisadas para a pesquisa são os Jornais *Diário da Tarde*, *Estado de Minas*, *Suplemento Literário do Minas Gerais* (todos esses em Minas Gerais), além do *Diário de Notícias*, *O Globo*, sendo esses últimos do Rio de Janeiro; e outros que porventura possam contribuir à análise do cenário artístico abordado nos jornais.[8] Os jornais foram consultados na Hemeroteca da Biblioteca Luiz de Bessa e no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Na Hemeroteca há uma organização dos jornais da época das publicações em encadernações para o manuseio, o que demanda a utilização de luvas e máscaras para evitar contato com poeira, mofo e outros agentes de deterioração prejudiciais à saúde do pesquisador. Simultaneamente o cuidado na manipulação do acervo está no sentido de preservação do mesmo. Alguns deles foram digitalizados e poderiam ser consultados no sistema da Hemeroteca, mas, as cópias se subordinam ao pagamento de uma taxa. Por outro lado, a consulta através do manuseio dos originais poderiam ter cópias através do registro fotográfico. Já no Arquivo Público, os mesmos jornais estão organizados em pastas que também contêm outros documentos relativos aos Salões de Arte de Belo Horizonte, o que de certo modo foi um facilitador, uma vez que as fontes nesse caso foram compiladas para atender diretamente ao pesquisador do assunto específico. Também nesse

[8] Os textos jornalísticos utilizados e analisados são principalmente de Frederico Morais, Morgan Motta, Márcio Sampaio, Ângelo Oswaldo, Jayme Maurício, Clarival Prado Valladares, Celma Alvim e outros que de algum modo puderam contribuir.

arquivo é necessária a utilização de luvas e máscara para manusear o material de consulta e o registro fica por conta das fotografias dos documentos, realizadas pelo próprio pesquisador.

Para o levantamento das fontes, foram necessárias visitas além dos arquivos da Hemeroteca da Biblioteca Luiz de Bessa, em Belo Horizonte, do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH), também ao Centro de Documentação e Pesquisa do Museu de Arte da Pampulha (CEDOC - MAP), Biblioteca da Escola de Belas Artes/UFMG e outras unidades da universidade ocasionalmente.

O método para a organização das fontes perpassa o registro fotográfico das mesmas quando nos arquivos e a posterior compilação do que mais interessava à pesquisa. Houve ainda, a transcrição dos textos jornalísticos e catálogos, criação de planos de escrita, levantamento biográfico de artistas e personalidades que escreveram à época das produções artísticas analisadas e das obras premiadas nos Salões objeto desta pesquisa e, o levantamento bibliográfico e a leitura de textos que substanciaram o trabalho. Foi feito, inclusive, um "mapa mental" em um programa de computador[9] para a organização das fontes, por período e assunto abordado.

QUESTÕES TEÓRICO METODOLÓGICAS

A seleção de obras para análise se deu numa tentativa de abranger os Salões em seus aspectos gerais. Além disso, as obras presentes na pesquisa foram consideradas boas representantes para o paralelo entre os eventos que denotam a "desmaterialização artística" e as inovações no circuito artístico de Belo Horizonte. Ainda que se falasse em "abolição de categorias artísticas"[10], as obras analisadas se inserem em diversos registros e se observa certa fragilidade na adoção genérica de termos como "trabalhos" para apontar as obras artísticas em termos de inovação. Isso porque, mesmo os Salões que em seus regulamentos "abandonaram" a divisão por categorias, ainda se pode "identificar" algumas obras com características que remetem à categorização. Todas as obras analisadas na dissertação foram premiadas nos Salões, o que demonstra a relevância dada à produção do artista naquele momento. Vale

[9] O programa de computador utilizado na produção do "mapa mental" é o *X-mind.*

[10] Por categorias artísticas, entende-se a qualificação das obras como "pinturas", "esculturas", "desenhos", "gravuras", no sentido de "identificação" dos trabalhos artísticos, organização que era utilizada nos Salões de Arte de Belo Horizonte desde sua fundação, em 1937. Quando, na década de 1960 nestes Salões há a "abolição" de tais categorias, observa-se o tensionamento e a tentativa de abranger trabalhos que utilizam materiais e técnicas que não necessariamente podem ser categorizados, ao contrário, há o questionamento de tais critérios.

ressaltar que o júri responsável pela seleção e premiação nos Salões poderia consagrar ou relegar certas obras artísticas ao esquecimento. Daí a necessidade de observação da atuação dessas personalidades na configuração do circuito artístico.

Para abordar o objeto da pesquisa os problemas que se apresentaram referem-se à efemeridade de determinadas obras, a existência atualmente só de registros fotográficos de algumas e ao fato de que as que fazem parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha não são mostradas em exposições de longa duração. Este último percalço foi em parte superado pela coincidência da recente realização de três exposições em que algumas obras deste trabalho estavam presentes. Primeiro a exposição "Museu Revelado"[11], no Museu de Arte da Pampulha em 2012, "Minas Território da Arte"[12] em 2014 no Palácio das Artes e "O olhar: do íntimo ao relacional", também em 2014, no Museu de Arte da Pampulha[13]. Foi o caso das obras "Prisioneiros da Argola", de Geraldo Teles de Oliveira, o G.T.O, "Matadouro", de Jarbas Juarez (obra que foi exposta no "Museu Revelado" e "Minas Território da Arte"). O Museu de Arte da Pampulha realiza empréstimos de parte de seu acervo para eventos em outras instituições. O que ocorrera também com a obra "Prisioneiros da Argola" (exposta no evento "Minas Território da Arte"). Além disso, "Progressão", de Edgard Pagnano,

[11] A exposição *Museu Revelado*, que ocorreu no MAP e na Casa do Baile entre dezembro de 2012 e janeiro de 2013, sob a curadoria de Sérgio Rodrigo Reis e Rodrigo Vivas, foi gestada a partir do desafio de propor um recorte do acervo do museu à luz da atualidade. Questões diversas foram levantadas pelos diversos núcleos da mostra; dentre elas: o entendimento das coleções que formaram o Museu (salões de arte, Bolsa Pampulha, doações e exposições de arte contemporânea); o diálogo das linguagens – as obras escolhidas possuem um valor em si, mas ganham uma dimensão de abertura de sentido ao serem relacionados no espaço expositivo da exposição; e a cronologia – do atual ao contemporâneo.

[12] O *Minas Território da Arte*, é um projeto de pesquisa sobre as artes visuais em Minas Gerais desenvolvido pela C/Arte Projetos Culturais em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura. O projeto teve seu lançamento com uma exposição de mesmo nome, na Galeria Alberto da Veiga Guignard, no Palácio das Artes, que ficou aberta à visitação até maio de 2014.

Em linhas gerais o objetivo do projeto é desenvolver um mapeamento e catalogação da arte produzida em todas as regiões de Minas Gerais, que culminará na produção de cinco volumes, sendo um livro para cada região, totalizando um conjunto de mil páginas, com autoria dos pesquisadores: Fernando Pedro, Jacqueline Prado, José Alberto Pinho Neves, Marco Pasqualini de Andrade e Rodrigo Vivas.

[13] A exposição *O Olhar: do íntimo ao relacional* deve ser compreendida sob o âmbito de grande esforço iniciado em 2002 e tem como objetivo o estudo das artes visuais na cidade de Belo Horizonte a partir do levantamento das obras artísticas pertencentes aos acervos do Museu de Arte da Pampulha, Museu Histórico Abílio Barreto e Museu Mineiro.

O esforço inicial foi a colocação dos três importantes acervos já mencionados em diálogo, possibilitando a interface entre obras separadas pela história individual de cada instituição. Aliada ao aspecto de diálogo entre as coleções está a tentativa de valorizar as obras em seu caráter particular através de aspectos materiais e visuais.

A proposta curatorial visou garantir a visualidade das obras, colocando-as sempre como ponto de partida do trabalho, o que se configurou como um grande desafio, considerando uma exposição a ser realizada em um antigo cassino, que possui as limitações específicas de um prédio tombado e carregado por responsabilidades impostas à memória. Para a seleção das obras o processo foi moroso e delicado, tendo em vista a existência de poucos estudos sobre as mesmas e a necessidade simultânea de pesquisá-las individualmente, destacando-se a dificuldade encontrada tanto nas obras que participaram dos Salões como também nos projetos Arte Contemporânea e Bolsa Pampulha.

"Paisagem próxima" de Manoel Serpa, "Viagem através do eu", de Nelly Gutmacher foram expostas no evento "O olhar: do íntimo ao relacional".

Outro problema está na associação quase imediata e corrente das obras ao contexto político, uma sedução que por vezes nos faz desconsiderá-las em seus aspectos específicos, como os materiais que as constituem, a experimentação necessária para sua realização e a busca pela aproximação com o espectador, não só como observador, mas como parte constituinte do processo de realização do trabalho.

No que se refere à última exposição supracitada, durante o percurso da pesquisa houve a participação na concepção da curadoria (sob responsabilidade de Rodrigo Vivas) e escrita de textos para catálogo, *folders* e outros veículos, para esta exposição que colocou à vista obras que fazem parte desse trabalho por terem sido premiadas nos Salões de Arte de Belo Horizonte e outras, pertencentes a outros acervos. A referência é à exposição intitulada "O olhar: do íntimo ao relacional", que colocou em diálogo obras artísticas de diferentes museus da capital mineira que não são expostas em eventos de longa duração. O trabalho na curadoria foi parte das atividades mais amplas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa "Memória das Artes Visuais de Belo Horizonte" (MAV-BH)[14] e do qual este trabalho de mestrado também é parte.

A participação no referido trabalho de curadoria permitiu a produção de textos analíticos acerca de obras artísticas e a relação das mesmas num contexto de coleção, verificando que elas são dotadas de um sentido enquanto obras individualizadas e também, inseridas num acervo, na relação, no diálogo com outras obras, que inclusive podem ser pertencentes a instituições diferentes. Isso significa colocar em prática a pretensão deste trabalho que entre outras coisas pretende valorizar obras artísticas a partir de uma análise que exige o contato direto e não apenas com os discursos produzidos (quando existem) sobre as mesmas ou sobre os artistas que as produziram.

A metodologia então demonstra a abordagem das obras também a partir de seus aspectos formais, que exige o contato direto com as mesmas, no sentido de verificar técnicas e

[14] O Grupo "Memória das Artes Visuais de Belo Horizonte" (MAV-BH) reúne esforços a fim de valorizar, divulgar e estudar artistas e suas respectivas obras que estão nos acervos dos museus situados na cidade de Belo Horizonte, são eles: Museu Mineiro, Museu Histórico Abílio Barreto e Museu de Arte da Pampulha. Nas últimas décadas as coleções foram formadas correspondendo a interesses específicos dos gestores, mas não existiu nenhum projeto de democratização e formas de garantir o acesso público. Atualmente as coleções estão nas reservas técnicas das instituições, o que, além de não democratizar o acesso em uma exposição permanente, não suporta a abertura às pesquisas sobre os acervos. O MAV-BH foi criado sensível à importância de garantir o contato do grande público com as obras de arte, além da valorização dos artistas que tanto contribuíram para os cenários artísticos mineiro e nacional. É necessário ressaltar que apesar dos acervos estarem situados na cidade de Belo Horizonte não se restringem à produção de artistas mineiros.

materiais específicos, dimensões, se são figurativas ou não, se são objetos inseridos numa "situação artística". Há ainda a inserção das mesmas no circuito artístico, observando-se como e os motivos pelos quais foram inseridas num acervo e passaram a pertencer a esse âmbito. Ao mesmo tempo em que se trata de obras individualizadas, é fundamental seu pertencimento a um acervo, a um evento, enquanto participantes do que as valoriza como obra e como parte de uma instituição.

Emerson Dionísio, em seu texto intitulado "Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil" debate a necessidade de compreensão das formas pelas quais as instituições museológicas, promoveram a comunicabilidade de seus acervos e consequentemente, de sua própria história. Para tanto, selecionou museus de arte contemporânea de nove cidades brasileiras e reconstituiu as narrativas memoriais empreendidas sobre os respectivos acervos, questionando sua dupla atuação temporal: como representativas de determinada memória ou como promotoras da produção atual.

Enquanto os museus nos moldes do século XIX eram considerados instrumentos de preservação e legitimação do Estado, atrelados a um passado burocrático, elitista e segregador, a partir dos anos 60, a "necessidade de comunicar" surge como questão urgente para as instituições. "Afinal de que adianta um armazém que não pode ser visto?" É a transformação do "objeto-testemunho" em "objeto-diálogo". (OLIVEIRA, 2010, p. 21-22).

Ainda de acordo com Emerson Dionísio, os museus são "lugares de memória", que por vezes apropriam-se de territórios nobres da cidade. Assim, reformar e adaptar edifícios para o uso dos museus foi uma solução constante ao longo do século XX, numa aliança entre preservação arquitetônica e cultura museal. (OLIVEIRA, 2010, p. 33). É o caso do Museu de Arte da Pampulha, antigo cassino transformado em museu que abriga importante acervo de arte moderna e contemporânea, mas não é adequado para expô-lo permanentemente. Considerando a premissa segundo a qual "as coleções deveriam expressar-se como elementos significativos da identidade da instituição" (OLIVEIRA, 2010, p. 22), como conciliar trajetórias simultâneas e separadas que envolvem tanto doações aleatórias de um mecenas, premiações, quanto incorporações não representativas da peça como um todo? O desafio também é analisar as obras em sua autonomia, mas sem desconsiderá-las enquanto pertencentes ao contexto de um acervo, que também lhes dota de sentido.

No artigo intitulado "O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?", Rodrigo Vivas aponta para a "necessidade da constituição da História da Arte como disciplina autônoma com seus métodos, problemas e procedimentos teóricos específicos. A

ausência de debate e uma necessidade contínua de 'atualização' teórica produz equívocos que dificultam a constituição de um campo específico de conhecimento." (VIVAS, 2011, p. 112). Observa-se assim que no Brasil a História da Arte ainda está no caminho para se constituir com autonomia, existindo também uma dificuldade de encontrar fundamentos teóricos para analisar objetos artísticos produzidos na contemporaneidade, no caso, obras produzidas entre 1969 e 1972. Entretanto, pelo menos fora do Brasil, já existe uma tradição intelectual consolidada e Yve Alain-Bois informa que no campo teórico há uma série de "chantagens" que caracterizam a produção do conhecimento em História da Arte, sendo que uma delas é a "moda", ou "a obrigação de seguir a última tendência do mercado de ideias, seja ela teórica, ateórica ou antiteórica." (BOIS, 2009, p. 16). A submissão à "moda", para Bois, teria três implicações: o fato de as ideias serem como mercadorias que ao ficarem velhas, deve-se buscar um novo olhar; se o método da pesquisa for considerado "antiquado", os resultados deverão ser descartados ou reinventados; e por fim, a última implicação seria que em qualquer tempo e campo, só existe um único método disponível.

"A chantagem da moda é um imperativo unidimensional, toda teoria faz uma única aparição, durante a qual não deve dividir seu poder com nenhuma outra, e depois é substituída sem qualquer possibilidade de retorno." (BOIS, 2009, p. 18). Contra esse dogmatismo, Bois argumenta quanto à especificidade do objeto de pesquisa, retomando uma ideia de Roland Barthes "A resistência do objeto é o fio condutor, as exigências do objeto são as considerações que vêm em primeiro lugar." (BOIS, 2009, p. 18).

Uma estratégia possível para um caminho teórico-metodológico seria, como aponta Alain Bois, "reabilitar o formalismo",

> um formalismo que via como uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo que ela não é (o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto). (...) Essa mediação é, sem dúvida, de ordem ideológica, mas é primeiramente formal: a forma é sempre ideológica (...) (BOIS, 1997, p. 246)

É dizer então, que "A forma sempre carrega um significado, e o significado mais profundo, ou mais importante, está sempre no nível da forma, não no nível do referente ou do conteúdo iconológico." (BOIS, 2006, p. 243)

Desse modo, estudar as obras premiadas nos Salões de Arte de Belo Horizonte, no período de 1969 a 1972, é uma forma de entender as mudanças ocorridas no circuito de arte

daquele momento. É observar as condições de possibilidade da arte mineira no final da década de 1960 e início da década de 1970, não numa relação imediata do contexto com a produção, mas perceber que significados as formas produzidas podem trazer, o que elas podem dizer do circuito artístico em Belo Horizonte e de seus atores?

OS CAPÍTULOS

Esta pesquisa foi constituída por capítulos que buscaram traçar as modificações no cenário artístico de Belo Horizonte a partir da análise de algumas obras premiadas nos Salões Nacionais de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, posteriormente, o termo "contemporânea" foi suprimido, e a denominação passou a Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. O período é o que abrange os anos de 1969 a 1972.

O capítulo 1 foi dedicado à apresentação do cenário artístico da capital mineira na década de 1960, chegando à década de 1970, no sentido de verificar modificações que de algum modo são comparadas aos acontecimentos nos Salões de Arte neste período. Entre tais acontecimentos está a proposição da "desmaterialização artística", que se configuraria em Belo Horizonte nos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", ao trazer para o espaço aberto propostas artísticas que questionavam as tradicionais categorias, como "pintura" e "escultura" e demandavam uma interação com o espectador em diferentes níveis. Além disso, há neste capítulo a revisão da literatura acerca do cenário artístico belorizontino no período que esta pesquisa abrange e dos Salões, textos que nortearam o trabalho. Finalmente, o capítulo traz algumas hipóteses e questionamentos que serão respondidos ao longo do texto.

O capítulo 2 teve sua construção baseada na análise do I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, destacando as matérias jornalísticas publicadas à época da realização do evento, bem como as premiações concedidas e a composição do júri de seleção. Há ainda a proposição de análises de algumas obras premiadas, além de informações acerca de dados biográficos dos artistas que as produziram, o que se repetirá nos outros capítulos que tratam dos Salões. Neste Salão, de 1969, percebe-se a "efervescência" na busca de inovações das propostas artísticas, através de obras que utilizavam materiais pouco usuais para o campo das artes, exigiam uma interação com o expectador ou propunham a abertura ao espaço externo à instituição. Tais proposições são sintomas da reformulação conceitual e estrutural

do Salão, que diluíra as categorias artísticas na pretensão de abarcar as inovações que se apresentavam.

O capítulo 3 abrange o II Salão Nacional de Arte Contemporânea, de 1970, que tinha a expectativa de ser um salão conceitual, no sentido de questionamento da representação e da própria ideia de obra artística. Entretanto, a "efervescência" do evento anterior não é a mesma e a crise se anuncia já na demora das inscrições dos artistas, pelo afastamento do conservador-chefe do Museu de Arte da Pampulha e pela ausência de critérios na seleção das obras, sob a prerrogativa de abarcar as inovações.

O Capítulo 4 discorre acerca do III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, de 1971, que teve o regulamento reformulado pela nova conservadora-chefe do Museu de Arte da Pampulha, Conceição Piló. Havia novos critérios de premiação e aquisição das obras artísticas, com a abolição das categorias tradicionais, que passaram a ser identificadas como "trabalhos" e o júri realizava a seleção para premiação na presença do público.

O Capítulo 5 destaca o IV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, de 1972, evento que efetiva a crise já anunciada nas edições anteriores. Este Salão foi descrito como "bastante anêmico", com número excessivo de trabalhos recusados e a seleção principalmente de obras de artistas que já participaram de edições anteriores. Um "túmulo" é levado como obra para o Salão, o que de acordo com a própria crítica jornalística e júri do Salão seria o anúncio da "morte" do evento.

Finalmente, o capítulo 6 apresenta as considerações finais deste trabalho de pesquisa, com as limitações inerentes ao término de uma etapa, mas com a pretensão de contribuição e da possibilidade de ampliação da pesquisa, que não se esgota. Ao contrário, elucida a necessidade de continuidade de um trabalho de valorização da arte na capital mineira, ainda carente de mais estudos.

1 - O CENÁRIO ARTÍSTICO DE BELO HORIZONTE E A ESCRITA DA HISTÓRIA DA ARTE

O presente trabalho concentra esforço na análise das modificações do cenário artístico na cidade de Belo Horizonte, simultaneamente à concorrência de obras nos Salões de Arte e os discursos produzidos acerca das mesmas do final da década de 1960 ao início de 1970. Entre tais acontecimentos observa-se a proposição da "desmaterialização artística"[15], o que caracterizou o final da década de 1960 se estendendo à década de 1970.

As obras artísticas analisadas foram premiadas nos Salões de Arte de Belo Horizonte, no já referido período e também foram consideradas algumas que fizeram parte dos eventos "Objeto e Participação" e "Do corpo à Terra". Do I Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1969: *as Caixas Olfativas*, de José Ronaldo Lima; *Territórios*, da equipe Dilton Araújo, Lotus Lobo e Luciano Gusmão; *Eu Disse... Era Morte Certa*, de Maria do Carmo Vivacqua (Madu). Do II Salão Nacional de Arte Contemporânea, 1970: *Prisioneiros da Argola*, de Geraldo Teles de Oliveira, o G.T.O.; *Horizonte 551*, de Cibele Varela; *Modo/Minas/Montanhoso II A*, partes 1 e 2 de Maria do Carmo Vivacqua (Madu); *BR-MG – 3*, de Antônio Henrique Abreu Amaral, *Envolvimento I*, de Wanda Pimentel. Do III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1971: *Biomorfo I*, de Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes; *Progressão*, de Edgard Pagnano; *Figuras e Paisagem VII*, de Manfredo Souzanetto; *Matadouro*, de Jarbas Juarez; *Viagem Através do Eu*, de Nelly Gutmacher; *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, de José Amâncio de Carvalho. Do IV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1972: *Espaço-tempo*, de Sulamita Meirenes; *Túmulos*, de Teresinha Soares; *Paisagem Próxima*, de Manoel Serpa. Dos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra",1970, as considerações referem-se às obras *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte*, de Artur Barrio; *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de Cildo Meireles e as *Caixas Olfativas*, de José Ronaldo Lima, que foram apresentadas em "Objeto e Participação" e premiadas no I Salão.

[15] As propostas de desmaterialização referidas são questionamentos das categorias estabelecidas, como "pintura e escultura", na tentativa de negar esses suportes tradicionais e integrar a arte com a vida, exigindo a participação direta do espectador no contato com as obras. Há, então, a valorização do processo de produção do trabalho artístico e não apenas do resultado, que nem sempre se encerra num "objeto", numa materialização. Acerca de tais propostas Marília Andrés Ribeiro aponta que são tendências oriundas dos projetos das vanguardas históricas, o movimento dadaísta teria sido exemplar nesse sentido "e foi através dos ready-mades de Duchamp que ocorreu a ruptura com a concepção de arte direcionada para a valorização do projeto artesanal e decorativo. Duchamp dizia, a propósito dos ready-mades, que estava mais interessado nas ideias do que no produto visual (...)" (RIBEIRO, 1997, p. 46)

Em referência às propostas de desmaterialização artística no âmbito internacional, um exemplo pode ser encontrado no livro de Lucy Lippard: *Six years. The Desmaterialization of the art object (1966-72).*

> A autora não se propõe a 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 predeterminadas. Negar a materialidade da obra é impedir o funcionamento do circuito artístico dos museus, galerias e da burguesia." (VIVAS, 2012, p. 209-210)

Na tese "Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963-1970)", o pesquisador Marco Antonio Pasqualini busca desenvolver uma nova abordagem sobre a arte contemporânea brasileira dos fins dos anos 60 e identificada por alguns teóricos como conceitualista, a partir da aproximação com a ideia de arte ambiental. A proposta de Pasqualini surgira a partir do texto "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra", de Frederico Morais, publicado em 1970. No texto, Morais identifica alguns artistas brasileiros com a produção da *arte povera* italiana, como Artur Barrio e Cildo Meireles, que usavam materiais "pobres" em contraponto aos meios tecnológicos, então pouco acessíveis aos artistas brasileiros. A Arte "pobre" seria uma estratégia , assim como o uso do corpo como suporte e a tática de guerrilha que traria elementos novos à vanguarda brasileira, gerando uma produção não de obras, mas de "situações". (PASQUALINI, 2007, p. 1-2) Tal seria a configuração de uma vertente brasileira da "desmaterialização artística". Pasqualini argumenta ainda, referindo-se aos pressupostos de Mário Pedrosa[16] e Mário Schenberg[17], em texto apresentado em 2007 no III Congresso de

[16] Mário Pedrosa nasceu em Timbaúba, Pernambuco, em 1900. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1981. Foi referência da crítica de arte no Brasil desde a década de 1940. Iniciou nas artes plásticas como crítico na década de 1930, tendo atuado na década de 1920 mais como crítico literário. Foi colunista de arte no jornal Correio da Manhã, Jornal do Brasil e Folha de São Paulo. Dirigiu o MAM-SP de 1961 a 1963. Foi secretário do Conselho Federal de Cultura no governo federal de Jânio Quadros. Era membro atuante da Associação Internacional de Críticos de Arte e presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Participou de comissões de seleção para Bienais e salões, nacionais e internacionais. Em Belo Horizonte, participou da XVIII e da XIX edição do SMBA-BH, em 1963 e 1964. Foi da comissão de seleção da VI (1961) e do júri da VII (1963) Bienal de São Paulo. Participou do júri da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, Salvador, em 1966 e do IV SAMB, em 1967. (SANTOS, 2014, p. 146)

[17] Mario Schenberg nasceu em Recife, Pernambuco, em 1914, faleceu em 1990, em São Paulo. Físico, político e crítico de arte teve ativa participação política. Ligado ao Partido Comunista Brasileiro foi cassado e preso mais de uma vez pela ditadura militar. Atuou como crítico de arte, escrevendo diversos artigos sobre artistas contemporâneos brasileiros como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Desde 1943 atuava no cenário artístico nacional, como incentivador de novos artistas, membro de júris de diversos salões, inclusive da Bienal de São Paulo, atuando como júri na VI, VII e VIII, 1961, 1965 e 1967. Foi professor de física da USP, destituído do cargo em 1969, em função do AI-5 e restituído em 1979, após a anistia. Atuou como júri na I Bienal Nacional

História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH / UNICAMP), intitulado "Contribuição ao estudo de uma arte ambiental na década de 1960" que "embora 'ambiente' possa remeter a um lugar que envolva o espectador, em grande escala, uma obra ou experiência 'ambiental' significa algo muito mais complexo, ou seja, a inserção do espectador em uma relação com o urbano, seja pelo objeto, pelo contexto, pela imagem, ou pela comunicação informativa." (PASQUALINI, 2007, p. 65)

Os eventos que denotam a "desmaterialização artística" na capital mineira ocorreram nos dias 17, 18 e 19 de abril de 1970. A cidade de Belo Horizonte foi palco das propostas conceituais inseridas nas mostras "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra" ocorridas no interior do Palácio das Artes, à ocasião de sua inauguração, nas ruas da cidade e no Parque Municipal, respectivamente; sob a coordenação de Frederico Morais.

A escolha de tais eventos, de modo a compará-los ao que ocorria nos Salões de Arte da capital mineira demonstra a necessidade de verificação das transformações no circuito artístico belorizontino.

De acordo com Rodrigo Vivas,

> Um aspecto importante 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. (VIVAS, 2012, p. 209).

As obras desses eventos demonstram o processo de questionamento e experimentação, como as *Caixas Olfativas*, de José Ronaldo Lima, *Situação T/T,1 – Belo Horizonte, 1970* (Trouxas Ensanguentadas), de *Artur Barrio, Tiradentes:totem-monumento ao Preso Político*, de Cildo Meireles.

de Artes Plásticas da Bahia, 1966, em Salvador e no I, II, III e IV SACC, de 1965 a 1968. Participou do júri do XXI SMBA-BH, em 1966. (SANTOS, 2014, p. 147)

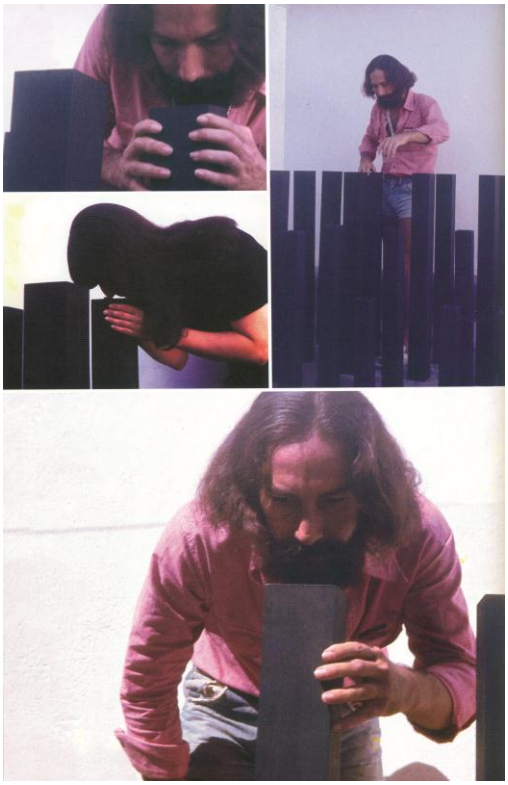

FIGURA 1 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas.* Proposta sensorial com madeira policromada e perfumada. 20 x 5 x 5 cm. Exposição-happening Objeto e Participação, Palácio das Artes. Belo Horizonte, abril de 1970. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012.

FIGURA 2 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Registro: César Carneiro. BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

FIGURA 3 - Cildo Meireles. *Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970)*. Registro: Luiz Alphonsus. BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

A seleção das referidas obras se deve ao fato de serem emblemáticas no que se refere à proposição da interação com o espectador na realização das mesmas, ainda que tal processo tenha ocorrido em níveis diferenciados. Literalmente colocando os sentidos humanos em contato com o trabalho, além de reações, positivas ou negativas em relação às propostas artísticas: os cheiros e as texturas nas "caixas" de José Ronaldo Lima, o asco e a repulsa causada pelas "trouxas de sangue" de Artur Barrio, o estranhamento e a indignação com as "galinhas queimadas" de Cildo Meireles. Nesse sentido, vale ressaltar que enquanto as obras de Barrio e Meireles causaram estranhamento no público por ser a configuração de uma situação limite - uma vez que não era habitual na época e nem atualmente assistirmos à queima de galinhas vivas ou verificarmos o resultado do lançamento de "trouxas ensanguentadas" no espaço público – o trabalho José Ronaldo Lima exigia uma aproximação maior com o público para completar a existência da obra, uma "participação" diversa do que as obras anteriores propunham.

Acerca dos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", Morgan Motta questiona em reportagem de 1970, no *Diário da Tarde,* época da realização dos eventos:

> Seria arte ou antiarte? Eis a pergunta que fica até hoje no ar. E na mesma proporção das "obras de arte" proposta no Parque ou no subsolo do P. A., a mostra coletiva que está na sala de exposições do Bloco A continua deixando muita gente assustada, como o ritual de sacrifício de galinhas, queimadas pelo artista carioca Cildo Meireles. Afinal de contas, que manifestação seria? (MOTTA, Morgan. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 7, 27 mar.1970).

Para Motta, o estranhamento do público veio, além do tradicional conservadorismo no que se refere à arte moderna, da falta de informação aos visitantes das mostras do Palácio das Artes, o que causara o mal entendido para as pessoas, um público que "não está em condições de receber manifestações desta natureza".

A obra de Cildo Meireles, sob a argumentação de Artur Freitas, na tese "Contra-arte vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973" é exemplo de uma situação-limite ocorrida nesses eventos em Belo Horizonte em 1970:

> Exemplo de situação-limite, a ação *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* de Cildo Meireles, realizada em abril de 1970, é uma dessas (raras) ocorrências em que a vanguarda, impelida literalmente à violência e a morte, parece estilhaçar a redoma moral da arte para então ultrapassar, não sem remorsos, um de seus tantos contornos. Convidado por Frederico Morais para participar do evento Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, Cildo propôs e executou uma ação realmente inesperada: diante de uma platéia atônita, o artista amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira e, depois de encharcá-las com gasolina, de súbito, incendiou-as vivas, num ritual público de grande crueldade.
> Conectada, como veremos, a certos eixos históricos, a bárbara ação foi não raro apontada como exemplo extremo de atitude política no território da arte brasileira. (FREITAS, 2007, p. 221)

Os artistas que participaram dos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", entre eles Artur Barrio e Cildo Meireles foram convidados a desenvolver seus trabalhos diretamente no local, ao invés de trazerem obras concluídas. As obras tinham caráter efêmero, deveriam ser deixadas no local até sua destruição. Foi o caso das "Trouxas Ensanguentadas", confeccionadas com panos, ossos, carnes de animais, tintas vermelhas e cordas; espalhadas por diversos locais da cidade, especialmente no Ribeirão Arrudas, além dos rolos de papel higiênico espalhados à beira do rio. A "situação" criada por Barrio provocou grande alarme na população, sendo necessária a intervenção do Corpo de Bombeiros e da Polícia Militar. O trabalho fazia uma alusão à "desova" dos corpos de presos políticos que eram torturados e mortos nas prisões do governo militar. Ainda com esse

apontamento, não foram encontrados no percurso da pesquisa (ao consultar os arquivos do DOPS – Departamento de Ordem Política e Social no Arquivo Público Mineiro) documentos que comprovassem a intervenção militar na "situação" criada por Artur Barrio. A busca por esses documentos se deu no sentido de verificar qual a natureza da participação dos militares na proposta artística de Barrio, se houve prisões e o tensionamento sugerido pelo registro fotográfico da "situação". Observa-se nas fotos abaixo (figuras 4 e 5), a presença de militares e algumas pessoas diante de algo que desperta curiosidade. Essa cena denotaria o "alarde" provocado pela "situação". Entretanto, como supracitado não foi encontrado, por exemplo, um boletim de ocorrência ou algum documento que servisse de registro oficial para a efetiva ação policial na proposição do artista.

Sobre este trabalho, Freitas aponta:

> Nas *Trouxas*, a fusão entre o carnal e o ideal, por assim dizer, assume uma condição limite – e cada objeto-trouxa registrado nas fotografias das ações parece ser uma forma de tocar essa condição. Rotos, sujos e cobertos de lixo, os objetos que vemos nas imagens fotográficas são sobretudo *precários*, e sequer resistiram ao tempo como patrimônio cultural – o que não significa, porém, que a gratuidade ou indeterminação predominem, pura e simplesmente. Ainda há neles, nesses objetos, apesar de tudo, uma soma de traços que remontam a um fazer planejado, um princípio mínimo de ordenação e de controle no trabalho transformativo.
> Cumpre-se um ritual: inicialmente, os panos se estendem no chão, são preenchidos com material orgânico, para depois, finalmente, serem enrolados, repuxados e amarrados com cordas finas. (FREITAS, 2007, p. 114-115)

FIGURA 4 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Detalhe da presença de civis e policiais atraídos pela "situação". BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

FIGURA 5 - Artur Barrio, *Situação T/T, 1 – Belo Horizonte (1970)*. Detalhe da presença de civis e policiais atraídos pela "situação". BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

As propostas de desmaterialização referidas questionavam as categorias estabelecidas, como "pintura e escultura", na tentativa de negar esses suportes tradicionais e integrar a arte com a vida, exigindo níveis de interação com o público ao acessar as obras.

O caráter transitório das propostas as situa como um evento que produziu efeitos naquele momento e que ganharam mais notoriedade do que os Salões de Arte que representam o circuito artístico mineiro de maneira mais contundente. Tais Salões - no caso desta pesquisa a abordagem se concentra nos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte de 1969 a 1972 - se configuram como um caminho de pesquisa para entender as mudanças na cena artística belorizontina, desde o questionamento de categorias e suportes tradicionais até a mudança na crítica de arte desta capital.

No que se refere à escrita da história da arte, observa-se que ela diverge em diversos pontos e diz da própria maneira como se olha o objeto artístico e em Belo Horizonte, o que se percebe é uma carência de estudos aprofundados, que remetam à materialidade e à visualidade das obras artísticas, além da história das exposições e coleções realizadas e pertencentes a instituições desta capital.

Alguns textos nortearam a presente pesquisa ao perpassarem a arte da capital mineira na década de 1960. Entre eles está o trabalho inaugural de Marília Andrés Ribeiro (1997) acerca do circuito artístico belorizontino, sob o título "Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60", em que se delineia durante este período o surgimento de uma nova vanguarda artística na capital mineira que questiona a tradição moderna, representada pela Escola Guignard. A autora propõe sua análise através dos discursos produzidos acerca da cultura artística da época.

> Centro, porém, a minha pesquisa na leitura dos textos críticos da época e das entrevistas realizadas com personalidades do período, propondo reconstruir a história cultural da comunidade artística através da fala, das atitudes e do pensamento dessas personalidades que participaram do circuito artístico da época: os artistas, críticos, professores, galeristas e produtores culturais. (RIBEIRO, 1997, p. 16).

O trabalho de Rodrigo Vivas foi um dos fundamentos desta pesquisa, que se configura como uma continuidade do estudo do pesquisador que findara em 1969. Em "Por uma história da arte em Belo Horizonte: Artistas, Exposições e Salões de Arte" (2012), observa-se uma análise preocupada com a materialidade e a visualidade das obras de artistas que atuaram em Belo Horizonte no âmbito de exposições e dos Salões de Arte desde sua fundação (1937) até o final da década de 1960.

> O estudo dos salões de arte é um caminho profícuo e capaz de relacionar os mais variados componentes da produção artística sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações, a valorização dos artistas). (VIVAS, 2012, p. 118).

Há ainda o trabalho da pesquisadora Nelyane Gonçalves Santos, que defendeu dissertação de mestrado em 2014 com o título "A História da Arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968" na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Este estudo resulta da análise de obras premiadas nos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte, no já referido período. São obras que compõem o atual acervo do Museu de Arte da Pampulha. A análise de Santos é relevante também por perpassar o período que antecede a pesquisa aqui empreendida e por conter, inclusive a preocupação com a abordagem das obras artísticas partindo de seus aspectos intrínsecos:

> A pesquisa foi feita sob o viés da análise do triplo registro da imagem na história da arte, pautada nos aspectos formais, semânticos e sociais, oferecendo percursos de análise que sejam capazes de comportar a esfera material e técnica, artística e estética e a histórica nas obras selecionadas. (SANTOS, 2014, p. 13)

Em referência à história dos Salões de Arte, Angela Ancora da Luz, no livro "Uma Breve História dos Salões de Arte: Da Europa ao Brasil" aponta: "Que estranho sentimento de

fascínio o Salão exerce, ainda no presente, para os que o frequentam e os que escrevem sobre ele? Como explicar a sedução do objeto exposto no confronto com o outro? A emulação entre artistas? A avaliação pública, tantas vezes divergente do júri?" (LUZ, 2005, p. 17). Corroborando com as colocações da autora, que em seu texto cita a argumentação de Argan, a formação do historiador da arte se dá em museus, galerias, igrejas e nos Salões; o que se estende aos teóricos e críticos de arte, uma vez que sem o contato com a obra, sua visualização, não há fundamento para a argumentação. O Salão então potencializa tal experiência, traz a "novidade" do artista, renova experiências, lança nomes, consagrando alguns e sepultando outros. Promove a participação ativa do espectador, é uma arena, onde a luta se dá através da fruição do observador. (LUZ, 2005, p. 18)

Considerando que o objeto de estudo deste trabalho perpassa parte da história dos Salões de Arte em Belo Horizonte, há que se justificar a necessidade de buscar em outras temporalidades e contextos a configuração desses Salões.

No Brasil, "Os Salões de arte, historicamente, estiveram associados à Academia, tendo as primeiras reivindicações modernas sido sentidas na década de 1930". (VIVAS, 2012, p. 118).

Já em Belo Horizonte, em 1937, é inaugurado o primeiro *Salão de Belas Artes*, em certa medida, em repercussão favorável da *Exposição Bar Brasil*, ocorrida em 1936. Os primeiros Salões, no entanto, não possuíam o caráter da arte moderna, embora tenham surgido teoricamente para representá-la. (VIVAS, 2012, p. 120)

A história dos Salões em Belo Horizonte possui diversas nuances, desde sua inauguração, até o período abordado por este trabalho: que tem origem no fim da década de 1960. Não há uma continuidade, um movimento linear nesse percurso, mas interessa dizer que a estrutura do Salão, desde sua inauguração, sofreu importantes modificações e a década de 1960 registrou a culminância de transformações nas quais se situa o eixo da pesquisa aqui apresentada.

No final dos anos de 1960, ocorreram mudanças na configuração do Salão e no XV Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte a única exigência para a inscrição era a nacionalidade brasileira (estrangeiros só residentes no Brasil há mais de dois anos). Os Salões de Arte tinham a função de divulgação, discussão, formação de público e artistas, sendo que no Brasil, possibilitavam a complementação da formação do artista através do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. De acordo com Rodrigo Vivas,

> especificamente no XV Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, artistas reconhecidos nacionalmente passam a participar dos Salões de artes plásticas de Belo Horizonte, fazendo com que se redefinissem os conceitos até então utilizados para caracterizar as artes plásticas da capital mineira (VIVAS, 2012, p. 127)

Ainda segundo Vivas, neste *SMBA* (1960), há a concessão do prêmio de aquisição, uma iniciativa que possibilitou a constituição do acervo do Museu de Arte da Pampulha. Nessa década, os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, contavam com a presença de artistas paulistas, cariocas e mineiros, simultaneamente à sua participação em movimentos realizados nesta capital (como *Vanguarda Brasileira*, na Reitoria da UFMG). Tais movimentos demonstravam a necessidade de ruptura com a tradição artística.

> 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 contexto social). (VIVAS, 2012, p.40).

Nos Salões, essa necessidade se verifica, inicialmente, já na transformação do "Salão Municipal da Prefeitura" em "Salão Nacional de Arte Contemporânea" (1969). O Salão Municipal de Belas Artes apresentava critérios fundamentados na existência de categorias artísticas, o que restringia de algum modo a abertura à experimentação, sendo que posteriormente tais categorias foram diluídas e então, com o Salão Nacional de Arte Contemporânea houve a pretensão de abarcar a nova arte, rompendo inclusive, com o próprio conceito de arte. Assim, a abolição da divisão por categorias propiciou o estímulo à experimentação, abrindo o espaço do museu para trabalhos não absorvidos por galerias convencionais e pelo mercado.

Assim, na década de 1960 observa-se a atuação no circuito artístico mineiro de artistas e críticos como Morgan Motta e Márcio Sampaio, que exigiam critérios específicos para a premiação dos artistas desta capital e, por outro lado, a atuação de Frederico Morais, que exigia um conceito de *vanguarda* universal. (VIVAS, 2012) Morais foi retirado das decisões dos Salões, indo para o Rio de Janeiro trabalhar no *Diário de Notícias*, deixando, então, o cenário mineiro. Posteriormente, voltou a Belo Horizonte na exposição *Vanguarda Brasileira*, ocorrida na reitoria da UFMG em 1966, anunciando as propostas de ações no espaço externo

à instituição, como "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", que se realizaram paralelamente ao 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte em abril de 1970.

> Na Reitoria da UFMG assistiu-se, em julho de 1966 (...) a exposição *Vanguarda Brasileira*, que teve repercussão nacional pela ousadia de sua proposta. Organizada por Frederico Morais com o apoio da coordenadora de Extensão da UFMG, Celma Alvim, e do reitor Aluísio Pimenta, a mostra contou com a participação de artistas de vanguarda do Rio de Janeiro (...). Provocou o circuito artístico da cidade, chamou a atenção dos artistas e críticos locais para as propostas das neovanguardas e aproximou os jovens artistas do Rio e de Belo Horizonte. (RIBEIRO, 1997, p. 133-135)

Diante da "reconstrução" do cenário artístico de Belo Horizonte, do final da década de 1960 até a década de 1970, através da análise de fontes jornalísticas da época, das obras premiadas nos Salões e da bibliografia acerca da arte no período, a hipótese geral é que após a transformação do Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte em Salão Nacional de Arte Contemporânea, observa-se a "vida e morte" do mesmo, um momento de efervescência e posterior queda na produção que visava à experimentação. Após a realização dos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", o que houve com toda a experimentação no circuito artístico de Belo Horizonte após esse período?

É hipótese também a "presença performática" (pensando em atingir modificações na cena mineira através de sua participação) de Frederico Morais, que inicialmente participou das decisões dos Salões, depois se ausentou das mesmas passando a trabalhar no Rio de Janeiro. Posteriormente, voltou a Belo Horizonte propondo ações no espaço aberto e participando das decisões novamente. Além disso, teve obra premiada enquanto artista num Salão já em crise e ainda assim produziu críticas sobre o mesmo. Desse modo, a proposta inovadora de Frederico Morais ocorreu simultaneamente à tentativa dos Salões abarcarem as novidades, mas esse processo culminou com a crise dos Salões em Belo Horizonte sendo que a "desmaterialização" artística de "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra" foi evento que não teve continuidade no Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte.

2 - O I SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

O Museu de Arte da Pampulha fundado em 1957 passou a abrigar os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, sendo que na década de 1960 fica evidente a necessidade de comunicabilidade do acervo, embora a edificação não tenha sido pensada como abrigo de uma coleção de obras artísticas. Como nos lembra Emerson Dionísio,

> A partir dos anos 1960, novas discussões sobre as dinâmicas museais (...) emergiram para imputar outra questão aos museus: a necessidade de comunicar. As práticas de comunicação dos acervos passaram a exigir que eles fossem 'mostrados' cotidianamente para que esse passado pudesse, paradoxalmente, refutar e autorizar a sua própria existência". (DIONÍSIO, 2010, p. 22).

O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte foi inaugurado em 12 de dezembro de 1969, como os Salões anteriores, parte das comemorações do aniversário da capital mineira. O período mencionado marca a transformação na estrutura dos Salões, sendo que Márcio Sampaio, responsável pela área de Artes Plásticas no *Suplemento Literário do Minas Gerais* propusera, segundo ele mesmo, na publicação de 2010 "Entre Salões: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte: 1969 – 2000" ao diretor do Museu de Arte da Pampulha, Renato Falci, a reformulação conceitual e estrutural do Salão, a se iniciar pela mudança de nome. A denominação passaria, então, de *Salão Municipal de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte* para *Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte.* Este, tinha a pretensão de abarcar a "nova arte", e de acordo com Sampaio,

> Iniciava-se uma nova fase com regulamentação aberta a novas linguagens e tendências. Aboliu-se a divisão por categorias, permitindo com isso a inscrição de trabalhos em linguagens ainda não catalogadas, interdisciplinares ou que se situavam na fronteira de uma e outra categoria - o regulamento referia-se a trabalhos e não mais a obras. Seria a tentativa de estimular a experimentação, abrindo o espaço do Museu para trabalhos que não eram absorvidos pelas galerias convencionais e pelo mercado. (SAMPAIO, 2010, p. 32)

No texto publicado no catálogo do I Salão, Renato Falci também demonstrava à época da inauguração, a tentativa de renovação do certame:

> Ao completar dez anos de atividades, o Museu da Arte de Belo Horizonte realiza o I Salão Nacional de Arte Contemporânea que veio substituir o

> antigo Salão Municipal de Belas Artes. Nesta hora de renovação, também o Museu de Arte, com o novo Salão, se renova e atualiza, abrindo-se às manifestações jovens, sem preconceitos contra quaisquer correntes de legítima vanguarda, pois consciente está de que não pode deixar-se ficar amarrado a valores que a própria sociedade já repudia. A arte como fonte de vida e de renovação apresenta-se neste certame desamarrada de preconceitos, livre e purificada, e de uma juventude fecundante. Talvez por esta razão ela pareça aos nossos olhos, ainda não acostumados com as liberdades dos jovens, como uma terrível ameaça aos valores que em outras épocas elegemos e sobre os quais nos assentamos com segurança. (FALCI, Renato, Catálogo do I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, 1970. Não paginado.)

No I Salão Nacional de Arte Contemporânea, Morgan Motta foi um dos membros do júri de seleção e premiação, e o reconhecia com "características essencialmente de vanguarda" e um dos mais importantes promovidos até então pelo Museu de Arte Moderna. Ao lado de Morgan Motta, faziam parte do júri Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Márcio Sampaio e Roberto Pontual.

Como apontou Márcio Sampaio, "Quanto à premiação, também se aboliu a divisão por categoria. Estabeleceu-se um 'Grande Prêmio' e outros prêmios de caráter aquisitivo sem hierarquização". (SAMPAIO, 2010, p. 32). Assim, além do grande prêmio, havia os prêmios de aquisição, oferecidos por entidades e particulares, sendo que as obras assim premiadas poderiam ser doadas ao Museu de Arte da Pampulha, contribuindo para a constituição de seu acervo.

De acordo com o catálogo do evento o Grande Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte do I Salão fora entregue a José Ronaldo Lima, os Prêmios de Aquisição a Lothar Charoux, Abelardo Zaluar, Jarbas Juarez, Humberto Espíndola, Gilberto Loureiro, à equipe Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo, ainda a Anamélia Lopes de Moura Rangel, Dileny Campos, Lótus Lobo, Sérgio de Paula, Raimundo Collares, Décio Noviello, José Alberto Nemer e Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu. Prêmio Banco do Estado: Pompéa Britto da Rocha, Prêmio Brafer S.A.: José Avelino de Paula, Prêmio Jornal do Brasil: Márcia Barroso do Amaral, Prêmio Mate Couro S.A.: João Sérgio de Sousa Lima, Prêmio Universidade Federal de Minas Gerais: Zama. Houve ainda a menção a Chanina, e uma sala especial aos trabalhos de Sara Ávila.

A ausência de Frederico Morais do cenário mineiro talvez tenha suscitado em Motta o cumprimento do papel de "crítico especializado"[18] como se ele tivesse se transformado no

[18] Entende-se por "crítica especializada" as avaliações do circuito artístico realizadas por profissionais com capacitação para tal tarefa. A realização da crítica de arte por um profissional com formação e atuação na área é

"porta-voz da vanguarda", ao divulgar o Salão de Belo Horizonte e ainda fazer parte do júri do mesmo. Ele defendia, além da realização e do sucesso do I Salão Nacional de Arte Contemporânea da Prefeitura de Belo Horizonte, a permanência do Museu de Arte Moderna da Prefeitura (atualmente Museu de Arte da Pampulha), já que no início da década de 1970, havia o risco de fechamento do mesmo sob a justificativa da construção do Palácio das Artes, à mesma época.

Observa-se ainda a rivalidade de Motta em relação a Frederico Morais, então no Rio de Janeiro, materializada em seus textos no *Diário da Tarde*, nos quais tentava definir a "antiarte" defendida por Morais. No Rio de Janeiro, Morais já propunha o que ele denominava a "nova crítica", em que haveria a reformulação total em termos de crítica, que se tornara uma "profissão inútil". O crítico de arte seria um "agenciador de propostas", com a busca da participação direta do espectador e a valorização da vivência de cada indivíduo isoladamente. Valeria mais o processo do que o resultado da obra artística em si; esta, aliás, tem sua existência questionada. Motta demonstra a rivalidade com Morais ao duvidar, por exemplo, da originalidade das novas propostas defendidas por Frederico Morais:

> (...) A crítica, sempre aberta a todas as manifestações artísticas, aplaude como algo de original, sem se dispor a investigar de onde veio tão brilhante ideia que, na maioria das vezes são cópias – na íntegra, pois o que propõe não tem condições de fazer nem um plágio – e que cópias... (MOTTA, Morgan. Para onde vai a (anti) arte? *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 7, 03 ago. 1970).

Paralelamente, as manifestações organizadas por Frederico Morais, em abril de 1970, em Belo Horizonte, contaram com alguns artistas que também estiveram no I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte e requisitavam a participação do espectador como elemento fundamental na leitura das obras.

Além de coordenar tais manifestações em Belo Horizonte, Frederico Morais escrevia do Rio, no *Diário de Notícias*, expondo uma opinião diferente do que é dito nos jornais da capital mineira acerca do I Salão Nacional de Arte Contemporânea. Na reportagem sob o título "Arte e Natureza" ele argumenta que o Salão mudou de nome, mas continua como antes e situou-se "um pouco acima do medíocre. Não havia um número excessivo de obras ruins, porém, poucas eram realmente instigantes e polêmicas." (MORAIS, Frederico. Arte e Natureza. *Diário de Notícias*, 14 de fevereiro de 1970. Não paginado). Morais destaca o

diferente da crítica feita pelos "jornalistas do cotidiano", que não possuem formação ou trajetória específica no campo das artes, e são, portanto, "não especializados".

premiado José Ronaldo Lima e a equipe de “Territórios” (Luciano Gusmão, Lótus Lobo e Dilton Araújo) exatamente porque a proposta deles vai diretamente no cerne da problemática atual, o relacionamento da obra com a natureza, o espaço fora do museu.

O tom da crítica de Morais remete a um sentido de supervalorização dos eventos organizados por ele, em detrimento do que estava ocorrendo nos Salões de Arte de Belo Horizonte. Os Salões por ocorrerem todos os anos, receberem uma diversidade de obras e artistas são representativos de um circuito, como o da capital mineira, enquanto eventos como “Objeto e Participação” e “Do Corpo à Terra” tem sua relevância no contexto de realização, mas não configuram o circuito por sua efemeridade. O que se percebe, desse modo, é que há uma projeção grandiosa dada aos eventos propostos, organizados e divulgados por Frederico Morais, enquanto os Salões foram secundarizados inclusive pela historiografia da arte mineira, que pouco se deteve sobre tal objeto de estudo.

2.1 ALGUMAS PREMIAÇÕES DO I SALÃO

FIGURA 6 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas* (da série *Caixas Sensoriais*) 1969 (reconstruída em 2007) MDF, tinta acrílica fosca e 20 essências. Instalação composta por 15 caixas de 70 x 7 x 7 cm cada e 15 caixas de 100 x 7 x 7 cm cada. Grande Prêmio, I Salão Nacional de Arte Contemporânea, MABH, 1969. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

As “caixas olfativas” de José Ronaldo Lima[19] foram premiadas no I Salão, que como dito anteriormente, propunha mudanças em sua regulamentação e se pretendia renovador. Tal obra também faria parte, alguns meses após a premiação (premiação no final de 1969, “Objeto e Participação” ocorre em abril de 1970), da mostra “Objeto e Participação”, o que demonstra a relação existente entre o Salão renovado e o que se propunha nos eventos organizados por Frederico Morais. Com esta obra, o artista propõe um diálogo com os sentidos do espectador – o olfato, o tato – à medida que este se aproxima e se deixa integrar na realização da mesma. Morgan Motta, membro do júri do I Salão avalia o trabalho de José Ronaldo Lima:

> O quadro na parede perdeu o sentido e envelheceu rapidamente – está perdendo aquela idade caracterizada pelo “pede-se não tocar” – o artista hoje aceita ser um mero intermediário da criação, ele propõe o objeto e essa obra só tem sentido, só toma corpo com a participação do espectador, pois sem êle (sic), ela permanece estática, apenas um estado virtual. O artista cria para o espectador recriar, onde se conclui que a obra só existe no ato da participação. (MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969).

O trabalho de José Ronaldo Lima demonstra seu interesse na relação do público com a obra. Como é apontado por Rodrigo Vivas, o artista “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 mesmas.” (VIVAS, 2012, p. 219) As “caixas olfativas” fizeram parte e foi um trabalho premiado no I Salão em 1969 e fizera parte também, posteriormente, da mostra “Objeto e Participação”, em 1970.

Marília Andrés Ribeiro também argumenta que esse artista extrapola o campo das expressões artísticas estabelecidas, buscando novas maneiras de se perceber e se comunicar com o mundo através dos sentidos do olfato e do tato. (RIBEIRO, 1997, p. 246).

De acordo com a narração do próprio artista,

> Eu estava começando a pesquisar o tato e o olfato e fiz aqueles trabalhos, as caixas olfativas e táteis. Em 69 ganhei o prêmio de pesquisa com essas caixas, que, aliás, foram jogadas na Lagoa da Pampulha (...) Fiz uma codificação olfativa que era semelhante a uma construção musical. Você

[19] José Ronaldo Lima nasceu em Rio Casca, MG, em 1939. Desenhista e artista conceitual autodidata. Teve atuação significativa na neovanguarda brasileira nas décadas de 1960 e 1970, participando de vários happenings e criando propostas sensoriais: objetos táteis e olfativos. Obteve as seguintes premiações: 1º Prêmio de Desenho no IV Salão Nacional do Distrito Federal (1967); VI Festival de Artes de Juiz de Fora, MG (1968); Prêmio de Pintura, IX Bienal de São Paulo (1967); 1º Prêmio no XXIII SMBA, MAP, BH (1968); Grande Prêmio, I SNAPBH, MAP (1969); dentre outros.

> criava um determinado tipo de cheiro, codificava cada perfume e convidava a pessoa a fazer uma leitura daquilo. Tentei criar uma sinfonia em que a pessoa ia cheirando aquelas caixas e acompanhando as notas musicais, dó, ré, mi, fá, sol... como se fossem uma construção musical. Expandi essas caixas olfativas no espaço completo do Salão, colocando cada perfume em um determinado lugar para que a pessoa pudesse delimitar as áreas através de cada cheiro. (...) as caixas táteis eram a mesma coisa. Eu tinha diversos materiais que propiciavam a sensibilidade tátil. Usei muito o isopor, que tem várias texturas táteis diferentes – em bolinha é uma textura, picado é outra, em lascas é outra – farinha de trigo e polvilho, que permitem uma sensação tátil agradabilíssima. (LIMA, in: RIBEIRO, 1997, p. 246-247)

FIGURA 7 - José Ronaldo Lima. *Caixas Olfativas* (da série *Caixas Sensoriais*), 1969. Imagem da reconstrução em 2007 para a exposição "Neovanguardas". Foto: Rodrigo Vivas.

As "Caixas Olfativas" foram remontadas para a exposição "Neovanguardas", ocasião de retrospectiva, de comemoração ao cinquentenário do Museu de Arte da Pampulha (dezembro de 2007 a março de 2008) em que obras que fazem parte do acervo do Museu foram colocadas à mostra, oportunidade para o contato com o trabalho anos após sua produção.

Destaca-se também a premiada obra "Territórios", da equipe Dilton Araújo[20], Lótus Lobo[21] e Luciano Gusmão[22].

[20] Dilton Araújo nasceu em Diamantina, MG, em 1947. Arquiteto formado pela UFMG, BH, artista conceitual, desenhista e diagramador. Algumas de suas premiações: I SNAPBH, MAP, BH (1969); Salão do Artista Plástico Mineiro, BH (1969); III Salão Nacional de Arte Universitária (1972); III Salão Global de Inverno, BH (1975). Participou do I, II, V Salão Nacional de Arte Universitária (1968/69/74); IV Salão Nacional da Cultura Francesa

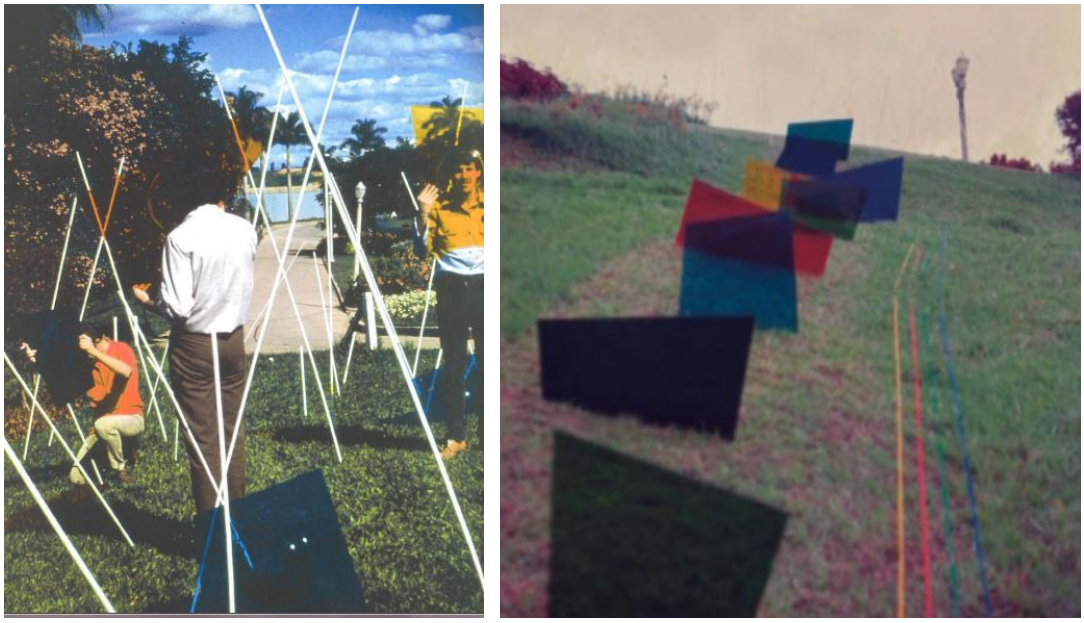

FIGURA 8 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. Dimensões variáveis. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

(1970); Bienal Nacional, SP (1974). Participou de vários eventos coletivos dos artistas da neovanguarda "Do Corpo à Terra", realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte (1970).

[21] Lótus Lobo de Alvarenga nasceu em Belo Horizonte, MG, no ano de 1943. Gravadora, desenhista e pintora. Em Belo Horizonte, cursou Belas Artes na Escola Guignard, de 1962 a 1965. Em 1963, estudou litografia com João Quaglia (1928) e técnica mural com Inimá de Paula (1918 - 1999) e, entre 1964 e 1966, participou do ateliê experimental Grupo Oficina. Residiu no Rio de Janeiro em 1968, e fez estágio na Planus, oficina litográfica especializada em cópias para artistas. No ano seguinte, descobriu uma coleção de matrizes litográficas com rótulos de produtos de antigas indústrias mineiras e desenvolveu uma série de gravuras nas quais imprimia essas marcas em materiais transparentes. Com esses trabalhos, ganhou o Prêmio Itamaraty na 10ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1969.

[22] Luciano Gusmão Nasceu em Belo Horizonte, 1943. Faleceu na mesma cidade, em 2003. Artista conceitual, crítico de arte, técnico em planejamento arquitetônico urbano e professor. Fez cursos de estética e psicologia da composição com Fayga Ostrower na EBA/UFMG (1960). Atuou como crítico de arte em O Diário, BH (1966-67); Estado de Minas, BH (1968); Suplemento Literário do Minas Gerais, BH (1969). Foi premiado na X e XI Bienal de São Paulo (1969-71). Recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Privado para a sede do BDMG, BH (1969); Segundo lugar no concurso de anteprojetos para o Centro Cívico de João Monlevade, MG; Menção Especial do Júri pelo MAM-RJ por Uma Proposta de Arte Ambiental (1968); Prêmio Aquisição do MAP, BH, pelo trabalho de Arte Ambiental Territórios (1969); Citação Especial do Júri pela Alliance Française e UFMG (1971) por Duas Propostas de Arte Conceitual. Foi um dos artistas mais atuantes da neovanguarda belo-horizontina nos anos de 1960, sendo idealizador do happening na Avenida Afonso Pena, em 1968, e participante da manifestação "Do Corpo à Terra", na Semana Nacional de Arte de Vanguarda, coordenada por Frederico de Morais (1970).

FIGURA 9 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acrílico, alumínio polido, ferro, cabos de náilon, plástico. Dimensões variáveis. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

FIGURA 10 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

FIGURA 11 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

Sob a análise de Rodrigo Vivas, na obra "Territórios" "o objetivo do grupo é tentar estabelecer uma conexão entre o espaço interno e externo do museu. Dessa maneira, coloca-se em questão a institucionalização do espaço e do próprio Salão de Arte." (VIVAS, 2012, p. 223)

A obra consistia em placas de alumínio coloridas colocadas nos jardins do Museu de Arte da Pampulha, ligadas à corda fixada no interior da edificação. Além de plásticos colocados sobre o gramado e varetas no chão, a partir das quais se poderia traçar um "percurso". Era uma relação intrínseca com a natureza, que era mais importante no processo da obra que os próprios objetos, já que os próprios artistas a denominaram "obra processo", com fases de montagem, duração e registro. Assim, a documentação respeitou o processamento do trabalho, que teve a ação do sol, da chuva, do vento, do crescimento das plantas, promovendo transformações que relacionam os objetos diretamente com o ambiente em que foram instalados. "Territórios" seria um trabalho emblemático, com um espírito inovador que animava o tom do Salão naquela ocasião. Era uma questão nova, suscitando indagações acerca do espaço expositivo restrito ao interior do museu e a proposição da relação com o exterior, a "apreensão" do espaço natural enquanto parte da produção artística.

As indagações suscitadas pela obra podem relembrar os questionamentos propostos pela criação do conceito de "arte ambiental", que animou a década de 1960 e apareceu sob diferentes maneiras. O pesquisador Marco Pasqualini aponta que a noção de "ambiente" como utilizado no meio artístico surgiu por intermédio de artistas europeus e norte-americanos. No texto apresentado ao III Encontro de História da Arte do IFCH / UNICAMP, Pasqualini apresenta, dentre os vários conceitos que "arte ambiental" assume, o de Alfred Pacquement[23], segundo o qual, "um trabalho de arte deveria invadir a totalidade da arquitetura a seu redor e ser concebida como um espaço completo, mais do que ser reduzida a um mero objeto pendurado na parede ou disposto em um espaço." (PACQUEMENT, 1994 *apud* PASQUALINI, 2007, p.5) Nesse sentido, a proposição de "Territórios" demonstraria a não redução da obra ao espaço interno da edificação, ao contrário, a relação deste com o entorno, com o "ambiente", inclusive no sentido de apropriação do "ambiente natural", que se "mistura" à obra. Os registros ficaram sob a conservação do Museu de Arte da Pampulha, e quando forem mostrados, o processo da obra, embora registrado, terá que ser imaginado, uma vez que a ação do "ambiente" tornou o trabalho efêmero, característica que é parte da concepção da obra.

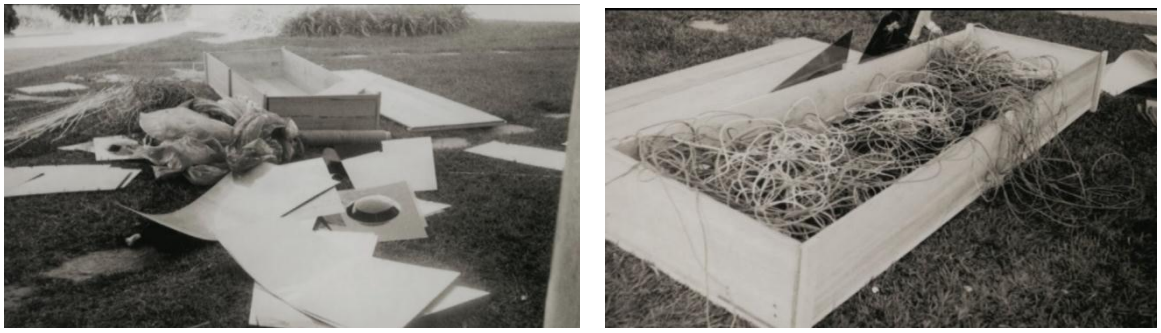

FIGURA 12 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Caixa em foram acondicionados os materiais utilizados na obra. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

[23] PACQUEMENT, Alfred. Environmental Art. In: TURNER, Jane (org.) *Groove's Dictionary of Art*. London: 1994, v.10, p.415.

FIGURA 13 - Equipe: Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Caixa em foram acondicionados os materiais utilizados na obra. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

FIGURA 14 - A equipe Dilton Araújo, Lotus lobo e Luciano Gusmão. *Territórios*. 1969. Acervo Lotus Lobo. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Neovanguardas. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

Agora a referência à outra obra, de Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu[24], "Eu Disse... Era Morte Certa", também premiada no I Salão.

[24] Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu, nasceu em Belo Horizonte em 1945. Artista plástica, ex-professora da Escola de Belas Artes/UFMG, onde se graduou em artes plásticas; integrante do Giramundo Teatro de Bonecos. Estudou Álvaro Apocalypse e Bruno Taus. Foi professora da Escolinha de Arte da FAOP (1971-72), do Centro de Artes de Lagoa Santa, MG (1985), e da Oficina de Bonecos de vários Festivais de Inverno da UFMG. Participou da revista Ptyx, ilustrando poemas; ilustrou vários livros e trabalhou com cenários e figurinos para peças de teatro. Foi premiada no I, II, III, IV Salão da Cultura Francesa, BH (1967/68/69/70); I, II, VI SNAPBH, MAP (1969/70/74); III Salão de Arte Universitária, BH (1970); I, II Salão Global de Inverno (1972-73).

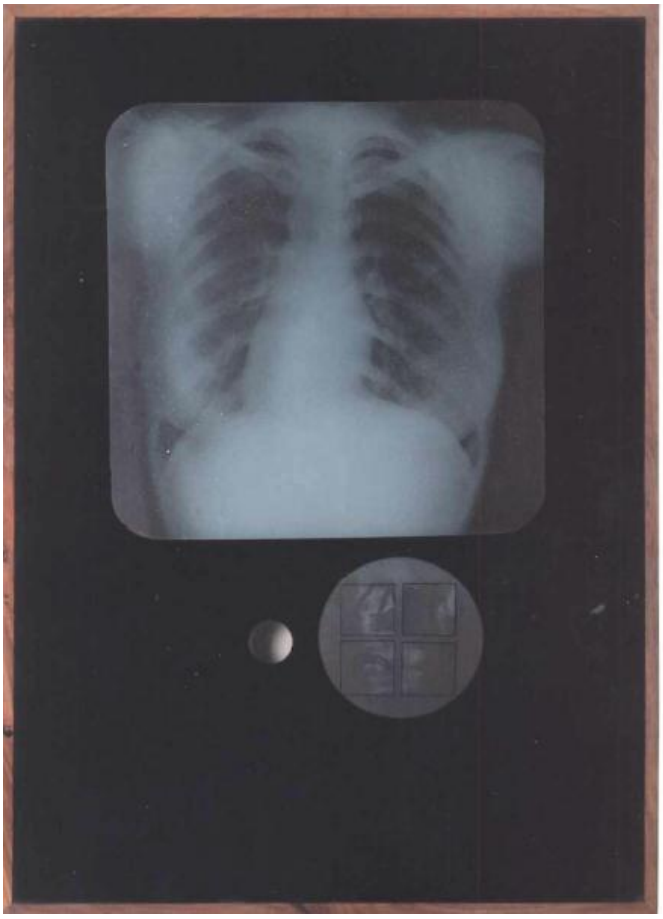

FIGURA 15 - Maria do Carmo Vivacqua (Madu). *Eu Disse... Era Morte Certa.* 1969. Tinta sobre vidro. 71,4 x 51 x 6 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1969 - I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

Esta obra da artista remete à reprodução de um raio-x do tórax de um indivíduo. O título da obra associa o entendimento da mesma como um diagnóstico "infeliz" para o sujeito em questão. Como no exame real, a artista detalha o "diagnóstico" em recortes localizados na parte inferior da tela. O fundo escuro dá o contraste necessário à visualização da "mensagem" que o título da obra revela. A proposta se associa à utilização de materiais incomuns às artes. O questionamento remete à existência de materiais "não artísticos", além do deslocamento do que seria uma representação do campo da medicina para o espaço museal.

Como se observa, há uma proposição "inovadora", relacionando campos diferenciados na produção da obra artística, com a utilização de materiais não usuais e o próprio alargamento de temática ou da maneira de produção do trabalho. Nesse sentido, questiona-se o fato de os Salões mineiros ainda recebendo tais inovações, nesta e em outras obras, serem secundarizados pela historiografia da arte.

O I Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte teve um tom de reformulação estrutural, no sentido de congregar inovações artísticas. Esse “tom” pode ser percebido nas premiações selecionadas, com proposições que exploraram, como supracitado, o espaço externo da instituição, a utilização de materiais incomuns às artes na composição da obra e a tentativa de aproximação com o espectador através da exploração de seus sentidos, como o tato e o olfato. Além disso, se observa a premiação de uma equipe de artistas, levando em consideração a questão de uma autoria coletiva, o que também configura aspecto das inovações propostas pelo evento.

3 - O II SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

A década de 1970 representava para os Salões em Belo Horizonte um momento de tentativa de abarcar a experimentação de técnicas, de materiais, de processos artísticos que remeteriam à construção de um conceito de "vanguarda".

As matérias jornalísticas publicadas na década de 1960 acerca dos Salões de Arte na capital mineira demonstram a utilização do termo "vanguarda" como critério de diferenciação artística. O termo, em francês *avant-garde* inicialmente se referia aos combatentes do exército francês que em situações conflituosas se posicionavam a frente do grupo para o avanço contra o inimigo. Em meados do século XIX o termo é vinculado ao vocabulário artístico sem possuir relação com o sentido original, sendo utilizado para se referir a artistas que tinham comportamento baseado no comprometimento social. No século XX o termo passou a designar o conjunto de transformações artísticas ou sociais. De acordo com Philadelpho Menezes, em "A crise do passado", apenas no início do século XX o termo vanguarda ganha a definição precisa de "vanguarda artística", afastando-se da designação que remetia o termo apenas a artistas ligados à vanguarda exclusivamente política e comportamental. Nesse momento a palavra passa a definir as inovações estéticas propostas por movimentos organizados. (MENEZES, 2001, p. 98).

Era um cenário em que a "obra artística" passava à ação artística, sendo que a "situação" nem sempre necessitaria de um objeto como resultado para a sua efetivação. "Situação" remete ao termo utilizado pelo artista Artur Barrio em referência às obras artísticas criadas por ele com a utilização de materiais não convencionais, as "Trouxas Ensanguentadas". De acordo com Artur Freitas,

> " (...) vistas como ações, processos, etapas, as tais 'situações', como Barrio as chamou, têm no uso do 'tempo', não se negue, um vetor poético decisivo. A esse respeito, inclusive, já mencionei rapidamente que a questão da temporalidade como atividade plástica era um dos fundamentos das vanguardas, sobretudo entre os anos 50 e 70, o que por certo nos ajuda a ambientar melhor as coisas. Ocorre, entretanto, que nessa obra de Barrio o aspecto temporal não é acessório ou secundário: é central, e se manifesta de dois modos. Primeiro, através da própria estrutura material das 'trouxas' – simples sacos informes e esgarçados que, amarrados, continham em seu interior toda espécie de detritos e dejetos. Ali, a própria 'existência' das peças já era organicamente 'efêmera', ou no mínimo menos duradoura que o habitual para um objeto de arte – e o 'tempo', enquanto dado poético, despontava como mera decomposição física, química, literal. Mas mais do

> que isso, Artur Barrio não construía apenas 'objetos', mas propunha com eles 'ações'. O tempo, assim, ou a questão da temporalidade, se preferirmos, reaparecia também quando o artista, nas suas 'situações', expunha ou abandonava as tais 'trouxas' em certos contextos reativos, e com isso rompia, por instantes, mas profundamente, o tecido da ordem pública – das paredes do museu às ruas da cidade" (FREITAS, 2007, p. 106-107).

Nesse sentido, o II Salão de Arte Contemporânea teria sua configuração sob a expectativa de um Salão conceitual, em que a representação era questionada, assim como a própria noção de obra artística.

> Quando, no início do século os cubistas utilizaram colagens em seus trabalhos, iniciava se o processo de reencontro da arte com a vida, uma vez que êles (sic) trouxeram para a obra o próprio material da realidade, abolindo a representação. Atualmente, esse processo alcança um estágio pleno. A própria noção de obra perdeu o sentido. Arte é uma situação. (OSWALDO, Ângelo, Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 1970).

A arte conceitual abrange uma diversidade de práticas artísticas a partir de meados da década de 1960, sendo que tais práticas se operam no deslocamento do foco do objeto artístico para a ideia, a concepção, o processo que resultaria na produção artística.

O II Salão Nacional de Arte Contemporânea foi cercado de incertezas. Em nota, datada de 26/11/1970, Morgan Motta afirmava que a situação do Salão era confusa, até então o júri não havia sido escolhido. Renato Falci, diretor do MAP pediu demissão. A maioria dos trabalhos inscritos era do Rio de Janeiro e São Paulo, já que os mineiros só entregariam suas obras após a divulgação do júri. A dúvida quanto à ocorrência do evento no dia 12 de dezembro era generalizada. Este Salão contou com a criticada presença de Márcio Sampaio (indicado pelo ainda diretor do MAP Renato Falci), como membro do júri, e com a premiação de um trabalho conceitual de Frederico Morais. Este, em dezembro de 1970 escrevera no "Diário de Notícias", do Rio, criticando o possível fechamento do Museu de Arte Moderna de BH. "Justamente agora, que, com o Salão Nacional de Arte Contemporânea, o Museu de Arte começa a constituir um acervo de novas propostas de arte atual é que se fala em fechá-lo?" (MORAIS, Frederico. Salões, Concursos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1970).

A inauguração do Palácio das Artes em 1970 fora apontada como importante razão para que o edifício que abriga o Museu de Arte da Pampulha perdesse seu papel enquanto local de exposição de obras artísticas, o que associado ao seu difícil acesso, contribuiria com o

processo de substituição do segundo espaço pelo primeiro. Em matéria publicada no "Estado de Minas" em novembro de 1970, tal situação era explicitada:

> A propósito, podemos informar que o Museu de Arte da Prefeitura, ex-Cassino, será fechado. Ou melhor, não será mais sala de exposição. Funcionará unicamente para guardar o acervo da casa e para tanto o prefeito se propõe a adquirir mais telas. Vai servir também para mostrar semipreciosas em caráter permanente. Souza Lima acha que no momento em que foi aberto, na cidade, o Palácio das Artes, deixou de existir a razão de um museu na Pampulha, cujo acesso é difícil. E invoca para isto a pouca frequência na casa, mesmo em noite de exposições de artistas famosos. (ESTADO de Minas. Belo Horizonte, 09 nov. 1970).

No evento anterior (1969) houvera mudança de denominação e reformulação nos critérios de seleção das obras concorrentes. O *Salão Municipal de Belas Artes* passou a ser *Salão Nacional de Arte Contemporânea*, denotando a tentativa de abarcar a nova arte que então se apresentava em Belo Horizonte. O destaque a esse certame também fora noticiado:

> Até 1968 o salão promovido pelo Museu de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, que agora é o 25º, tinha a denominação de Salão Municipal de Belas Artes, passando e denominar-se Salão Nacional de Arte Contemporânea. Pelo grande número e qualidade de obras inscritas, o II Salão Nacional deverá ser o maior e mais importante já realizado em Belo Horizonte. (GRANDE exposição no aniversário da capital mineira. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 dez.1970).

Entretanto, o que se observa, é que a efervescência do evento reformulado não se configuraria da mesma maneira no II Salão. O tom deste é de crise. Inclusive com a demora da inscrição de obras de artistas mineiros, anunciada como boicote:

> Apesar das inúmeras dificuldades e de um início de boicote por parte de alguns jornalistas e artistas locais, o II Salão inaugurou-se na data prevista, 12 de dezembro, graças ao esforço (sic) de uma equipe de funcionários do Museu, à frente da qual se encontram d. Adélia Machado de Figueiredo e Dickson Amaral, e ao apoio do secretário da Educação e Cultura, dr. Ruy da Costa Val. O êxito do Salão deve-se ainda e sobretudo, a dr. Renato Falci, que até há pouco tempo vinha dirigindo o Museu de Arte, abrindo-o a todas (sic) as manifestações de vanguarda, dirigindo-o no sentido de fazê-lo um museu dinâmico, moderno, sincronizado com os novos tempos e as novas tendências da arte. (II SALÃO de Arte Contemporânea: Seleção e premiação. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 jan. 1971).

Se comparado ao Salão anterior, que refletia um momento de tentativa de apoio à vanguarda artística na capital mineira, contando inclusive com a participação de artistas renomados nacionalmente, o II Nacional de Arte Contemporânea apresenta uma configuração menos vigorosa. As inscrições de obras de artistas de fora do Estado não ocorreram na mesma intensidade que o evento anterior e as dúvidas referentes à realização do II Salão provocaram problemas também nas submissões de obras de artistas locais. Em matéria veiculada no *Estado de Minas*, em novembro de 1970, é apontada a queda de prestígio e de nível do Salão, outrora de configuração nacional e no momento descrito como um evento local, sem grandes participações de artistas como antes.

> Prestígio do Passado - Quem voltar os olhos para os Salões de hoje, haverá de sentir a sua incrível queda de nível. Antes era um salão nacional. Hoje, em lugar de crescer, tornou-se um salão local. Assim mesmo os grandes nomes da nossa pintura não se inscrevem nele. (ESTADO de Minas. Belo Horizonte, 09 nov. 1970).

O que se verifica no tom dos textos jornalísticos escrito à época acerca deste evento é a consideração da falta de inovação no certame, sendo que, mesmo reconhecida a qualidade dos trabalhos apresentados, há uma "saturação" nos mesmos, que diz respeito à repetição de "fórmulas" já muito apresentadas anteriormente em outros eventos.

Este Salão (II) ainda é descrito como o mais fraco dos últimos dez anos em termos de nomes conhecidos, quantidade e qualidade dos trabalhos. Da vanguarda carioca só estavam presentes Wanda Pimentel e Gilberto Loureiro. E de Minas Gerais, só Stella Maris de Figueiredo e Terezinha Soares, tendo em vista que os demais eram artistas iniciantes na arte conceitual e só após um período de trabalho poderiam ser inseridos sob a denominação de vanguardistas mineiros. De São Paulo podemos citar a participação de Aldir Mentes e Lothar Charoux. E de Minas, destacaram-se artistas que saíam ou estavam ingressando nas escolas de belas artes, como Maria de Lourdes Vilares, Madu e George Helt, Manuel Augusto Serpa Andrade, além de José Alvarenga de Paula, Manfredo Sousa Netto e Wanda Pimentel.

O júri do II Salão Nacional de Arte Contemporânea foi composto pelos artistas Humberto Espíndola e Sara Ávila, Celma Alvim – desenhista e professora da Escola Guignard e ainda, pelo crítico e ensaísta Ângelo Oswaldo, conforme apontado na matéria publicada no dia 16/01/1971 e intitulada "II Salão de arte contemporânea: seleção e premiação".

A proposta desse júri era a aceitação de todas as obras que fossem inscritas, numa dita abolição de critérios que serviria para incluir trabalhos inovadores que se apresentariam naquele período. Todavia, o paradoxo ressalta. O Salão é fundamentado com critérios de seleção de obras; então, como selecionar e premiar obras sem a utilização desse fundamento? Se "vale tudo", o que premiar? O que diferenciaria uma obra de outra para merecer o julgamento de qualidade? A concepção de obra já era questionada, se esta não mais existe, como avaliar? O menor vigor do Salão talvez se explique por essa abolição de critérios para abarcar o novo. Se não há critério, se aceita "tudo", mas nem "tudo" é passível de premiação ou mesmo de ser destacado como trabalho de boa qualidade. Há uma incapacidade de julgar?

Há que se observar ainda a transformação do papel da crítica de arte para entender o circuito supracitado. O próprio Ângelo Oswaldo, membro do júri do II Salão discorre acerca desse assunto em matéria de 31 de dezembro de 1970 no *Estado de Minas*, sob o título "Tudo é arte, nada é arte, para que serve um Salão?". Aponta que inicialmente, numa primeira fase, a crítica de arte no Brasil fora impulsionada por escritores como Mário de Andrade, Manoel Bandeira, Aníbal Machado, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, que se utilizavam de uma linguagem adequada à sua atividade, saindo então do campo da Literatura e afirmando uma consciência crítica também nas artes plásticas. A crítica profissional, entretanto, surgira com a Bienal de São Paulo. E se observa então, que os maiores jornais brasileiros passaram a possuir colunas especializadas e críticos de arte. Por outro lado, percebe-se também que a notícia cotidiana prevalecia em detrimento de estudos de relevância e atitudes renovadoras acerca do assunto. Oswaldo aponta ainda a questão da existência de grupos específicos aos quais pertenceriam alguns críticos, que promoviam equívocos desencadeados por favoritismos.

Continuando sua argumentação, o jornalista conclui que "o artista não pode sujeitar-se às condições de uma crítica incipiente ou às imposições em troca de divulgações gratuitas e premiações barganhadas." Isso porque se o artista se sujeita a tais imposições, estaria aniquilando o próprio ato criativo. O papel da crítica então seria o de estar preparada para atender as reivindicações do seu tempo, com pesquisas acerca das expressões artísticas e a sistematização das informações compiladas.

Ângelo Oswaldo faz, ainda nesta matéria do *Estado de Minas*, uma reflexão acerca do II Salão e diz de uma crise na crítica de arte. Para ele, Frederico Morais foi grande presença no II Salão, uma vez que "ele inscreveu sua proposta no Salão, num gesto que vem nivelar o trabalho da crítica ao do artista, consciente de que a crítica de arte não pode mais permanecer

numa posição passiva". (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, 31/12/1970).

> O que realmente está em crise é a crítica, que não se preparou para acompanhar o grande salto da criação, no século XX. No Brasil, o panorama da crítica é, de modo geral, desolador, pois o que se vê é a maioria de noticiaristas que não se detêm ante a necessidade de uma análise abrangente, didática e informativa de todo o fenômeno da arte contemporânea. (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, não paginado, 31 dez. 1970).

Enquanto a crítica de arte de modo geral é questionada, os jurados do II Salão também são por pertencerem a grupos específicos, uma vez que comandariam grupos de amigos, desestimulando os que não os integram. Morgan Motta, outro jornalista, escrevendo no *Diário da Tarde*, argumenta acerca do que ele considera o fracasso do Salão:

> Para se ter uma ideia exata do fracasso do certame, é necessário sintetizar seus antecedentes. O conservador chefe do Museu, por meio de intrigas, foi afastado do cargo. Ele, sem ser efetivo, passou a fazer às vezes de conservador chefe por tarefa, jogou por terra vários itens do regulamento visando a ser indicado para o júri. Além disso, no ano seguinte retirou o item que dizia que os membros deveriam ser filiados à Associação Brasileira de Críticos, uma saída para fazer média com pessoas sem nenhuma condição. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970).

Motta ressalta ainda que após o afastamento do Conservador chefe do Museu, o Salão começou a perder o valor. Acusa o júri de querer "repartir o bolo entre parentes, amigos e agregados" (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970). A baixa qualidade do certame é coroada, segundo o jornalista, com a seleção de um abajur como obra para o Salão.

Em tom irônico Motta ainda acusa Márcio Sampaio, que assumira o cargo de Conservador-chefe do Museu da Pampulha após a saída de Renato Falci, de "tarefeiro", e que a partir de então, o Salão "quase desapareceu". O "quase" cedeu lugar a uma inauguração sem o *glamour* das edições de outrora, embora tivesse mantido a tradição da data 12 de dezembro (aniversário da capital mineira).

Morgan Motta não teria aceitado fazer parte do júri desse Salão, elogia a presença de Sara Ávila e Humberto Spindola, ao mesmo tempo em que aponta:

> Os demais votaram não considerando o interesse de melhorar e aumentar o acervo do M.A., mas, agradar, o "tarefeiro" e seus amigos. Tais presenças moderadoras e o dinamismo da velha senhora até certo ponto salvaram o salão. Não teve "happy-end", mas serviu de advertência. O número de inscritos era tão pequeno que um vendedor de "aba-jour- escultura", ao tentar vende- los no M.A. terminou por se inscrever durante os trabalhos. E, por incrível que pareça, acabou ficando entre os selecionados e por pouco ficava entre o que obtiveram prêmios aquisitivos. Foi quase o fim do certame. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970).

Se por um lado o II Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte se caracterizara pela ausência de critérios na seleção das obras, sob a prerrogativa de abarcar as "diversas tendências que constituem o panorama da criatividade brasileira", por outro, observa-se uma conduta do júri no sentido de montar salas para a exposição de todos os trabalhos inscritos, de acordo com os temas ou tendências dos mesmos. Na prática, não houve tempo suficiente para a realização de tal proposta, o que de acordo com Márcio Sampaio, não invalidou o esforço do júri e a possibilidade de realização em outras edições do evento.

3.1 ALGUMAS PREMIAÇÕES DO II SALÃO

Houve até abajur selecionado como obra no Salão! Márcio Sampaio descreve tal atitude como uma das mais polêmicas do evento, já que o autor da mesma a teria inscrito num ato de ingenuidade, pois se acredita que ele nem sabia do que se tratava um Salão de Arte.

> No entanto, ao levar os trabalhos para o Museu, José Rezende, sem o saber, permitiu que se transformassem; desviados de sua função, elevaram-se ao nível da arte oficializada dos Museus; provocando – como todo *kitsch* – um grande impacto a quem os vê ali na sala de exposição. Aceitamos as obras de José Rezende para que representassem todos os trabalhos que, por força, fomos obrigados a cortar da exposição. E os colocamos logo à entrada do Museu, como símbolo do Salão, "três monstros contra os monstros sagrados da arte brasileira". (SAMPAIO, Márcio. O Salão Total e o Anti-Salão. *Suplemento Literário*, 06 fev.1971, p. 12).

A polêmica do abajur selecionado remete à adoção pelo júri de uma proposta que pretendia aceitar todas as obras que fossem apresentadas ao Museu de Arte da Pampulha. Ângelo Oswaldo até comentara que "Inicialmente, pensou-se em aceitar todos os trabalhos levados ao Museu da Pampulha, que só por lá estarem, já se caracterizariam como arte, não bastasse entender-se qualquer expressão como tal" (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é

arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 1970). Entretanto, aceitar "tudo" enquanto representativo da arte da atualidade denotaria pouca preocupação com a qualidade dos trabalhos, ou, por outro lado, poderia ser uma crítica à pretensão de abertura do "concurso", ou ainda, à própria crise do Salão e uma "incapacidade" de julgar o mérito das obras apresentadas.

FIGURA 16 – Imagem do abajur de José Resende, selecionado no II Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, publicada em matéria do jornal "Diário da Tarde", intitulada *Os erros de um salão de arte*, do jornalista Morgan Motta, em 21 de dezembro de 1970.

Além da seleção do abajur como obra, outra polêmica do II Salão é a premiação de um trabalho conceitual de Frederico Morais, já citado como grande presença no evento.

> Em áudio-visual, Frederico de Morais registra as 15 lições de arte que apresentou na manifestação de vanguarda por êle organizada, em abril passado, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Mostra o que é a "nova crítica" e o tratamento que deu às exposições de Cildo Meireles, Teresa Simões e Guilherme Magalhães, na Petite Galerie, do Rio. Documenta e discute o trabalho de Barrio, outro artista da vanguarda carioca, sugerindo novas opções. No Museu de Arte Moderna, visita criticamente a exposição

> de Fajardo, Resende, Nasser e Baravelli, estendendo-se às ruas do Rio de Janeiro. Com slides e fitas, Frederico de Morais dispensa inteiramente os suportes tradicionais da arte, e reafirma que, hoje, o propositor encontra, nos modernos meios de comunicação, o melhor veículo para expressar-se. (OSWALDO, Ângelo, Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 31 dez. 1970).

O próprio Frederico Morais argumentara que o trabalho apresentado no Salão de Belo Horizonte era um desdobramento do que já realizava enquanto "nova crítica", ou a atuação do crítico de arte como artista, numa tentativa de renovação da linguagem da crítica de arte.

Na contramão, Morgan Motta critica a premiação do trabalho de Morais,

> Muito engraçado também foi o critério da gravura tradicional aos trabalhos conceituais como "A Nova Crítica", de Frederico de Morais, que supriu a ausência do 1° time de vanguarda. Seu trabalho nada mais é do que o registro (filmes e "slides") de manifestações vanguardistas no Rio, São Paulo e inclusive "Do Corpo à Terra". Realizada aqui em Belo Horizonte, no Palácio das Artes. O trabalho é importante mas, convenhamos um museu como o nosso que não consegue conservar nem as obras que fazem parte do seu acervo. Já pensaram onde vão parar os "slides" e filmes que compõem o trabalho do crítico-artista? É muita pretensão registrar e, ainda mais, premiar trabalhos conceituais. É possível nos Estados Unidos ou Europa onde há pessoa para cuidar disso tudo. Como há restauradores nos museus de fato. (MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970).

Os apontamentos de Morgan Motta fazem sentido na medida em que "colecionar" registros de situações artísticas já vivenciadas não demonstra de fato uma novidade suficiente para ser premiada num Salão que se pretende inovador. Ainda que a intenção seja de um registro conceitual, observa-se que não há condições práticas (inclusive porque a preservação da própria edificação que abriga o Museu era um problema que se apresentava à época) para que tais propostas sejam preservadas, mesmo considerando sua relevância no momento em que foram realizadas.

O jornalista também cita a mais recente manifestação de Frederico Morais, a sua "nova crítica", em reportagem anterior "Para onde vai a (anti) arte? de agosto de 1970. Motta diz da proposição de Frederico Morais, de uma arte vivencial, com a participação do espectador, de uma arte conceitual. Mas, pondera que a crítica aberta a todos os tipos de manifestações artísticas, aplaude como algo original sem investigar de onde vieram as ideias, que na maioria das vezes são cópias. Motta coloca alguns artistas como exceção a essa regra e propõe aos críticos um exame maior das propostas premiadas. O jornalista não se diz contra

as propostas de vanguarda, mas acha que já chegou a hora de alguém ter coragem de acabar com o deboche; "glória para os que apresentam algo novo e destruição para os copistas". Encerrando esta matéria, Morgan Motta aponta uma mostra para agosto de 1970 no Museu de Arte Moderna da Prefeitura e critica: a entidade é muito importante para receber qualquer um. "E o pior é que se justifica tal coletiva baseada em Marcel Duchamp. É o fim" (MOTTA, Morgan. Para onde vai a (anti) arte? *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 7, 03 ago. 1970).

Outra das obras premiadas no II Salão (1970) é a de Geraldo Teles de Oliveira, o G.T.O. [25], *Prisioneiros da Argola.*

FIGURA 17 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Madeira. 124,5 x 41 x 31 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1970 - II Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. Inventário: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

[25] G.T.O. nasceu em Itapecerica, MG, em 1913 e faleceu em Divinópolis, MG, no ano de 1990. Escultor autodidata, foi servente de pedreiro, guarda sanitário e guarda noturno. Foi como rondante das obras do Hospital São João de Deus, em Divinópolis, que começou a esculpir seus primeiros trabalhos utilizando pedaços de madeira que encontrava pelo chão. Participou da X Bienal de São Paulo (1969); I Salão de Arte Contemporânea, BH (1969). Tem obras na Igreja do Senhor Bom Jesus, Divinópolis; Prefeitura de São João del-Rei, MG; Museu Mineiro, Fundação Clóvis Salgado e MAP, BH; Casa de Cultura, RJ. Sobre o artista e sua obra foram realizados dois filmes de curta metragem: "O Escultor dos Sonhos", de Camillo de Souza Filho e "A Árvore dos Sonhos", de Carlos Augusto Calil. Em 1977 a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, lançou um selo postal veiculando um de seus trabalhos, dentro da série dedicada ao II Festival de Arte e Cultura Negra e Africana.

Na referida obra premiada no II Salão em 1970, G.T.O. demonstra utilizando técnica e material tradicionais (madeira entalhada), figuras presas a uma argola, numa situação de aparente necessidade de auxílio. Estão presas, como chaves num molho, incapazes de sair da situação desconfortável em que foram colocadas. Presas à argola, sua identidade se perde, não há fator de diferenciação. Mesmo a chave trabalhada especificamente para uma fechadura, quando colocada junto a outras no molho não passa de uma entre tantas. Poder-se-ia pensar nessa obra enquanto discussão de critérios? Se a proposta dos Salões era a inovação, a experimentação de técnicas, de materiais, qual o motivo da premiação da obra de G.T.O., que apresenta forma, técnica e material inicialmente tradicionais? Ou ainda, paradoxalmente, não seria experimental a premiação de G.T.O.? Isso, talvez considerando seu trabalho como revelador de uma das diversas possibilidades da arte brasileira que deveriam estar presentes no Salão.

> Um dos premiados, Geraldo Teles de Oliveira (GTO), merece uma consideração à parte. Apesar de ter sido o mais ovacionado durante a entrada dos prêmios (talvez, pela mania do brasileiro de sensibilizar-se com figuras populares, sem realmente preocupar-se pelo notável que algumas oferecem em si) parece-me que há uma certa prevenção de determinada classe de intelectuais quanto à sua participação em Salões. Dizem que sua arte é popular, talvez primitiva ou ingênua. Realmente, possui características de um Rousseau (sem ser ingênua), de um Vitalino (sem ser popular). Contudo, vejo mais em sua obra, um escultor que faz do subconsciente a fonte exclusiva de uma criação turística. Suas manifestações subconscientes são expressas livremente, por mais irreais, absurdas e ilógicas que sejam, sem qualquer reflexão intelectual. Suas esculturas adquirem aspectos oníricos e simbólicos, extremamente pessoais e muitas vezes incomunicáveis. De seu mundo de sonho, fantástico e visionário, extrai toda a sua obra. Daí, definirmos sua arte como uma manifestação puramente surrealista e em perfeitas condições de particular de qualquer salão de arte moderna. (PAULA, Luis Carlos de. Foi apenas mais um outro salão. Artes. Belo Horizonte, 20 dez. 1970).

As figuras de G.T.O. embora estejam unidas por uma situação desfavorável, podem ser observadas também de maneira individualizada. Cada um é universo único, dotado de sentido, sentidos mesclados na argola. Há traços característicos nas figuras, mas, os sentimentos e aflições que as unem são universais, são coletivos. A metáfora das chaves no molho remete à prisão, mas também à libertação. A mesma chave que "fecha", pode também "abrir". A junção das figuras denota a perda de identidade, mas se observarmos mais atentamente, a mesma identidade que se perde, se acha na face de cada homem preso à argola e no cuidado que o artista dispensou a cada um deles ao talhar a madeira.

FIGURA 18 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição “Minas Território da Arte”, no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas.

FIGURA 19 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição “Minas Território da Arte”, no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas.

FIGURA 20 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição “Minas Território da Arte”, no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas.

FIGURA 21 - G.T.O. (Geraldo Teles de Oliveira). *Prisioneiros da Argola.* 1970. Detalhes da obra na exposição “Minas Território da Arte”, no Palácio das Artes, maio de 2014. Foto: Rodrigo Vivas.

Obra também premiada no II Salão de Belo Horizonte em 1970, é *Horizonte 551*, da artista Cibele Varela[26].

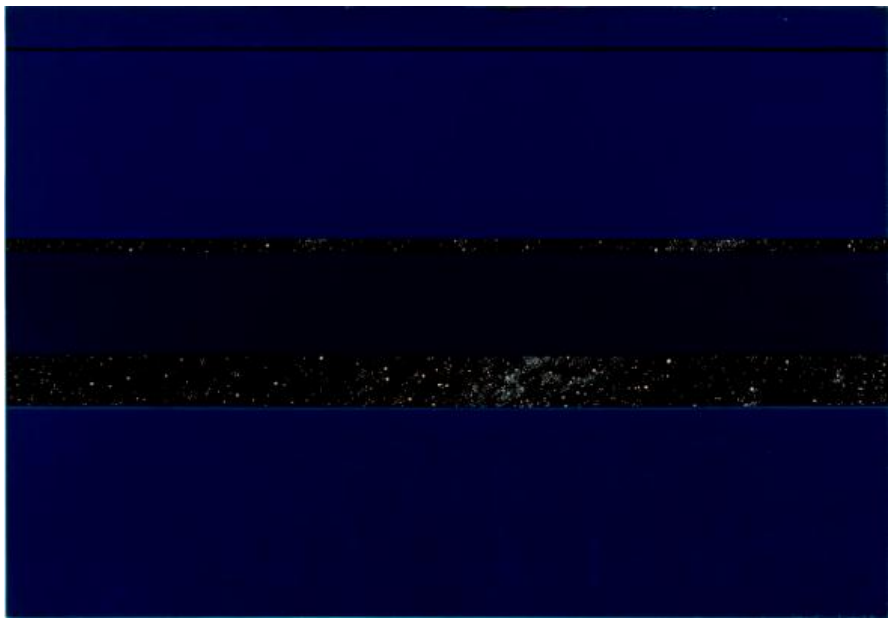

FIGURA 22 - VARELA Ferreira, Cibele Carrazêdo. *Horizonte 551*. 1970. Tinta acrílica sobre Duratex, 119,2 x 169,2 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

No "Horizonte" de Cibele Varela, a paisagem é noturna. A escuridão do céu distante é entremeada por pequenos pontos e manchas de luminosidade. Esse céu da noite aparece ao espectador como numa janela limitada sobre e sob por uma "tarja" em tom azul escuro, que parece também invadir com mais sutileza o espaço visível da paisagem. A imagem que se tem da obra se assemelha a uma fotografia que depois de revelada demonstra que o filme começara a "queimar" e o que restou de nitidez fora a "tarja" central, em que identificamos o céu iluminado por pontos brilhantes. A tonalidade das tarjas que limitam o céu escuro é um azul marinho que simultaneamente é um limite e se torna parte dessa escuridão pontilhada de luz. Se observada com mais proximidade, a impressão que se tem é a de uma "janela para o cosmos", o horizonte muito distante. Paradoxalmente, se vista mais à distância, o mesmo

[26] Cibele Varela nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 1943. Pintora, fotógrafa, videasta e criadora de objetos. Estudou pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1962 e 1966. Nessa mesma época, dirigiu a Associação Amigos da Arte, em Petrópolis, onde apresentara inúmeros eventos culturais. Viajou para Paris, como bolsista do governo francês nos anos de 1968/1969 e 1971/1972, onde estudaria na Ecole du Louvre. Residiu na Cité Internationale des Arts em 1973 e 1974 e estudou na Ecole Pratique des Hautes Etudes entre 1976 e 1978, onde escreve um Mémoire sobre Arte Corporal. Na década de 1960, ainda no Brasil, explorara temas urbanos se destacando com seus grandes painéis pintados com esmalte sintético sobre madeira, como Grand Prix no Salão de Arte Moderna do Rio em 1969 e também criando objetos pintados sobre madeira, como a Lousa Sepulcral, apresentada na 9ª Bienal Internacional de São Paulo.

horizonte parece agora a cidade noturna, mais próxima que o cosmos, com suas luzes acesas rompendo a escuridão.

Para o jornalista Ângelo Oswaldo, em matéria de dezembro de 1970, Cibele Varela "apreende o espaço cósmico, recortado em seus painéis." (OSWALDO, Ângelo, Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 31 dez. 1970). E Márcio Sampaio, no ano seguinte escreve que os painéis da artista denotam "muitos horizontes medidos em que nadam estrelas refazendo o sonho mais antigo de nós (...) o poema ainda é possível (...)" (SAMPAIO, Márcio. Visita ao Salão (I). *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 13 fev. 1971, p.12)

Outra premiação: o díptico da artista já referida no Salão anterior, Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu.

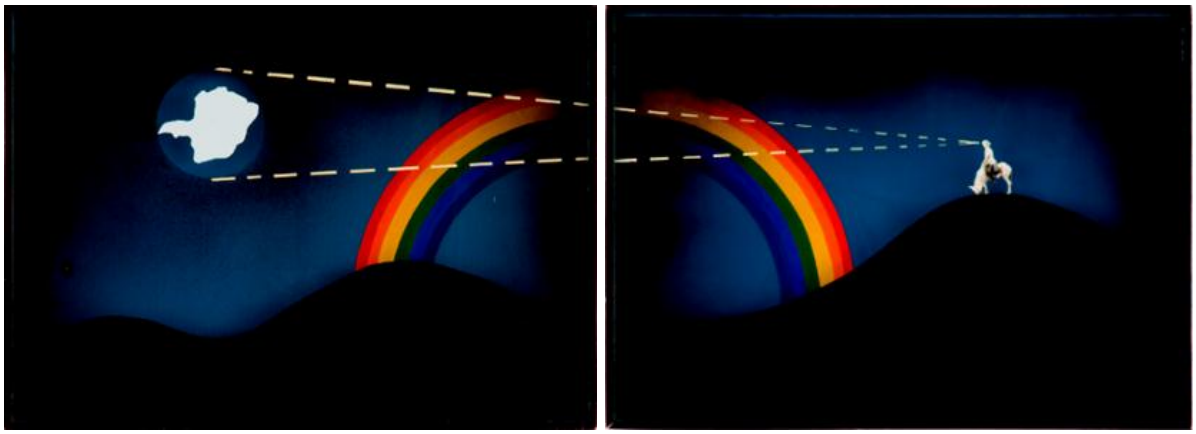

FIGURA 23 - MADU (MARTINS, Maria do Carmo Vivacqua) Modo/Minas/Montanhoso II A, 1970
Tinta sobre vidro Díptico com dimensão total de 103 x 71,5 cm: 51,5 x 71,5 cm (partes 1 e 2)
Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

Esta obra de Madu é composta de duas partes e denota também, como a de Cibele Varela, uma paisagem noturna. É figurativa, porque identificamos claramente a presença de alguns elementos que fazem parte da memória visual, como o arco-íris, o mapa símbolo do Estado de Minas Gerais, as montanhas representativas desse estado e a figura humana sobre um animal. O sentido da obra é construído na junção das duas partes. A parte I é o resultado de uma visão de farol, em que o mapa do Estado mineiro é projetado no horizonte guiado por linhas pontilhadas e luminosas. Já a parte II configura o sentido inicial dessa projeção: a figura sobre o animal é o visionário, o detentor do "farol" no olhar, que direciona ao horizonte a Minas Gerais simbólica. Como peças de um quebra-cabeça, o díptico tem o "encaixe"

perfeito e se colocadas lado a lado poder-se-ia identificá-las como apenas uma obra. E se separadas, o sentido individual seria diverso, incompleto talvez.

Em texto escrito no *Suplemento Literário* em fevereiro de 1971, Márcio Sampaio dá um tom poético ao falar sobre essa obra de Madu: "Desvenda a terra, os seus mistérios. O modo da terra, Minas, caminhos, o caminhar. O fruto minerário, os honorários e dores rolam montanhas. O sonho de Minas, o fruto metal, o aval da vida, o passaporte para o mar" (SAMPAIO, Márcio. Visita ao II Salão (II), *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 20 fev. 1971, p.12). Tal sentido interpretativo talvez seja resultado da figuração presente na obra, de uma clareza simbólica configurada nas montanhas de Minas, no mapa do estado na linha do horizonte, no olhar de uma figura que parece projetar seu sonho.

Aqui, mais uma premiação do II Salão: *BR-MG – 3*, do artista Antônio Henrique Amaral[27].

FIGURA 24 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu *BR-MG – 3*. 1970. Tinta a óleo sobre tela 128 x 70 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

[27] Antônio Henrique Abreu Amaral nasceu em São Paulo em 1935. Pintor, gravador e desenhista. Iniciou sua formação artística na Escola do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp, com Sambonet (1924 - 1995), em 1952. Em 1956, estudou gravura com Lívio Abramo (1903 - 1992) no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. Em 1958, viajou para a Argentina e o Chile, onde realizara exposições e teve contato com Pablo Neruda (1904 - 1973). Viajou para os Estados Unidos em 1959, estudando gravura no Pratt Graphics Center, em Nova York. Voltando ao Brasil em 1960, trabalhou como assistente na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, e conheceu Ivan Serpa (1923 - 1973), Candido Portinari (1903 - 1962), Antonio Bandeira (1922 - 1967), Djanira (1914 - 1979) e Oswaldo Goeldi (1895 - 1961). Paralelamente à carreira artística, atuava como redator publicitário. No início da carreira realizou desenhos e gravuras que se aproximam do surrealismo. A partir da metade da década de 1960, sua produção passa a incorporar a temática social, elementos da gravura popular e da cultura de massa, aproximando-se também da arte pop. Em 1967, lançou o álbum de xilogravuras coloridas O Meu e o Seu, com apresentação e texto de Ferreira Gullar (1930) e capa de Rubens Martins, em que apresenta uma crítica ao autoritarismo vigente no país. Passa a dedicar-se predominantemente à pintura. Recebera em 1971 o prêmio viagem ao exterior do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, viajando para Nova York. Retornara ao Brasil em 1981.

A natureza morta representada por Antônio Amaral em óleo sobre tela, sob o título "BR-MG – 3" é identificada como uma pintura, embora à primeira vista se pareça muito mais com uma superfície estilizada, como o *silkscreen*. O modo como o artista dispõe os elementos na tela não denotam uma preocupação com a representação do real. A obra é composta por um recipiente contendo algumas frutas. Este, talvez uma cesta, está sobre uma base, que não se sabe ser uma mesa, "forrada" pelo que sugere ser um tecido que contém listras horizontais de tom rosado sobre um fundo claro. As bananas parecem ser a "centralidade" da composição, pela localização e pelo amarelo incandescente em que foram pintadas. A cor marrom do objeto que contém as frutas contrasta fortemente com a tonalidade amarela, verde e laranja das mesmas. O artista localiza a "cesta" de frutas no canto superior esquerdo da tela, sendo que as bananas parecem cair e uma já está sobre a "mesa". Não há uma preocupação do artista com a representação de volume e uma perspectiva que coloque a composição fiel à realidade. Ao contrário, a escolha pela bidimensionalidade na pintura demonstra que a questão relevante não era essa. Para o observador, as frutas sugerem estar "caindo" da tela, vão "escorregar" a qualquer momento. O "impacto" dessa percepção é tão contundente quanto se a preocupação da representação fosse a fidelidade ao real; uma natureza morta com seus volumes e sombras que dão a ilusão de uma profundidade que inexiste. Aqui, a força da cor e o modo como a obra é composta dão a ela um aspecto irreal e sedutor ao olhar.

A análise de Ângelo Oswaldo acerca dessa obra de Antônio Amaral demonstra um sentido identitário, em que o artista buscaria alguma solução artística para questões que o circundavam. "As bananas tropicalistas de Antônio Henrique Amaral inscrevem-no em uma perspectiva em envolvimento com as coisas de sua realidade, as quais procura solucionar plasticamente" (OSWALDO, Ângelo, Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 31 dez. 1970).

As bananas são trabalhadas pelo artista em diversas situações, desde a década de 1960: em cachos, verdes ou amadurecidas, uma retomada da representação moderna do caráter nacional, como já feito anteriormente, por exemplo, por Anita Malfatti, em *Tropical*, de 1917 e *Bananal*, de Lasar Segall, de 1927. Segundo a afirmação de Amaral, "cheguei a elas por via racional, por uma necessidade de refutar os movimentos de vanguarda europeu e norte-americano, importados e copiados aqui (...). As bananas são, pois, uma saída brasileira para a nossa arte melhor, e não aquela elitista (...)" (AMARAL, in: LEITE, 1988, p.24)

FIGURA 25 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Brasiliana.* 1969. óleo sobre tela, 170 x 112 cm. Coleção do artista. Reprodução Fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

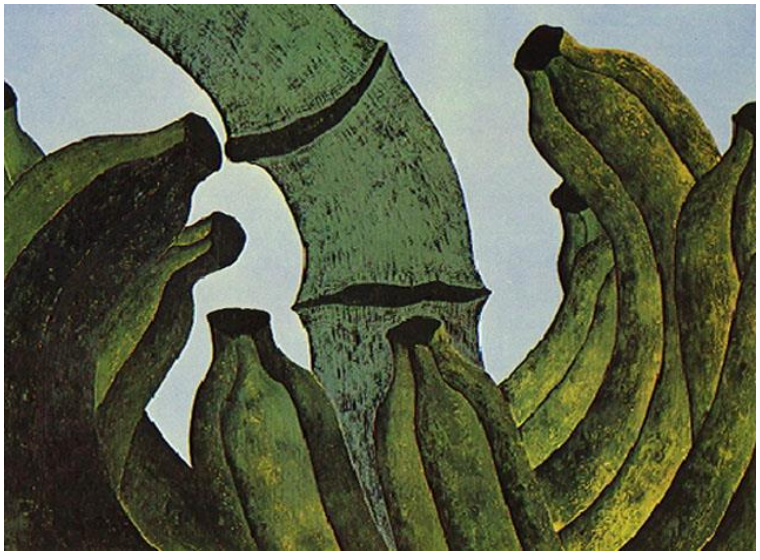

FIGURA 26 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Brasiliana Rio II*. 1969. óleo sobre hardboard, 123 x 170 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

FIGURA 27 - AMARAL, Antônio Henrique Abreu. *Bananas*, 1970. Óleo sobre tela, 170 x 128 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução Fotográfica: Lew Parella. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

FIGURA 28 - MALFATTI, Anita. *Tropical*, 1917. Óleo sobre tela, 77 x 102 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

FIGURA 29 – SEGALL, Lasar. *Bananal*, 1927. Óleo sobre tela, 87 x 127 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica: Vera Albuquerque. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

De acordo com Tadeu Chiarelli, em análise à obra de Malfatti, no texto "de Anitta à academia: para repensar a história da arte no Brasil",

> Responder positivamente à necessidade de criação de uma arte nacional, pautada na caracterização de figuras alegóricas, não foi um compromisso apenas de Malfatti. Ele será encontrado também em outras obras que, apesar de incorporarem soluções formais ligadas às vanguardas europeias, ainda perseguiam a necessidade de caracterizar imagens alegóricas do Brasil e do brasileiro. (CHIARELLI, 2010, p. 116)

O paralelo se deu então, entre obras que assumem o mesmo gênero, no caso, a natureza morta, representada pelas bananas, do próprio Antônio Henrique Amaral e outras, que além de conter esse elemento ou remeter a ele, demonstram uma questão identitária também visível no trabalho deste artista.

Também premiada no III Salão é *Envolvimento I*, de Wanda Pimentel, com data em 1970.

FIGURA 30 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Envolvimento I*. 1970. Tinta vinílica sobre Eucatex.121,8 x 220 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, II SNA/PBH, 1970. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

A composição geométrica realizada por Wanda Pimentel tem a predominância de tons azuis. Os azuis muito escuros das quinas, cantos e superfícies profundas; os azuis de tonalidade média e clara que dão o contraste necessário para que a ideia de perspectiva se concretize na obra. Na totalidade a composição remete a um ambiente calculado, com "encaixes", suportes e recortes, numa "perfeição" dada pela geometrização. Sutilmente, localizamos o que parece um pé humano à extrema esquerda inferior da tela, num tom pálido, que talvez denote a tentativa de "invasão" do ser humano a esse ambiente calculado, matemático. A perspectiva trabalhada na tela, frontal e lateralmente, parece romper os limites do suporte, como se uma "porta" se abrisse para além do mesmo.

Márcio Sampaio analisa a obra de Wanda Pimentel associando-a a representação de uma cozinha, com produtos industrializados, uma cena artificial tomada pela sutileza da presença humana:

> Na grande sala do Museu, porém, a cozinha de Wanda Pimentel, asséptica, não cheira nada. Mas o sonho abre novas perspectivas no cenário mudo, recriando as formas dos eletrodomésticos quase-luxo das walitas, wesipoints, arnos, eletroluxes, que se tornam entes vivos a vagar pelo espaços deformados por uma visão profundamente crítica do cotidiano. A inquietante presença de um pé, pálido contra os azuis do cenário fragmentado em planos geométricos: a presença humana cada vez mais difícil neste reino de formas perfeitas, do design, do funcional: reina a forma perfeitamente distribuída: geometria. O homem proibido aqui no reino da perfeição.

> O sonho americano longamente afagado por nós. Conquistamos a lua, viajamos espaços siderais, visitamos estrelas e mundos desconhecidos, despejando em tudo, em cada milha, nossas fantasias. O que a tecnologia nos dá de sonho pelo que dela não compreendemos nem sabemos. (SAMPAIO, Márcio. Visita ao Salão (I). *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 13 fev. 1971, p. 12).

O trabalho de Wanda Pimentel ao associar a artificialidade utilizando uma composição geométrica, "fria", calculada, mostra a tentativa de alcance do rigor. Sutilmente demonstra também a necessidade do toque, do "envolvimento" humano que dê alguma leveza à artificialidade. Pode ser comparado a outros trabalhos da própria artista, anteriores, que também remetem à associação da presença humana em ambientes artificializados na composição por aspectos geométricos e pela própria ideia de funcionalidade cotidiana.

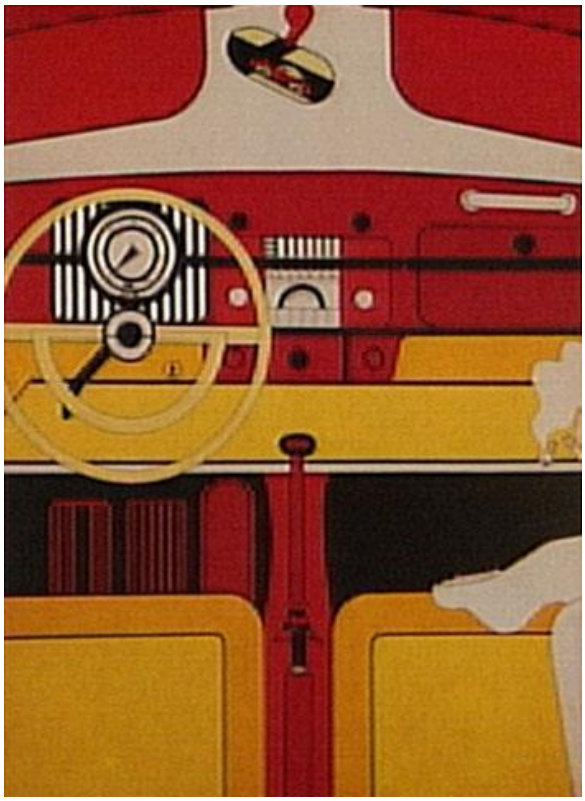

FIGURA 31 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Sem título*. Série Envolvimento. 1968. Vinil sobre tela, 130 x 97 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

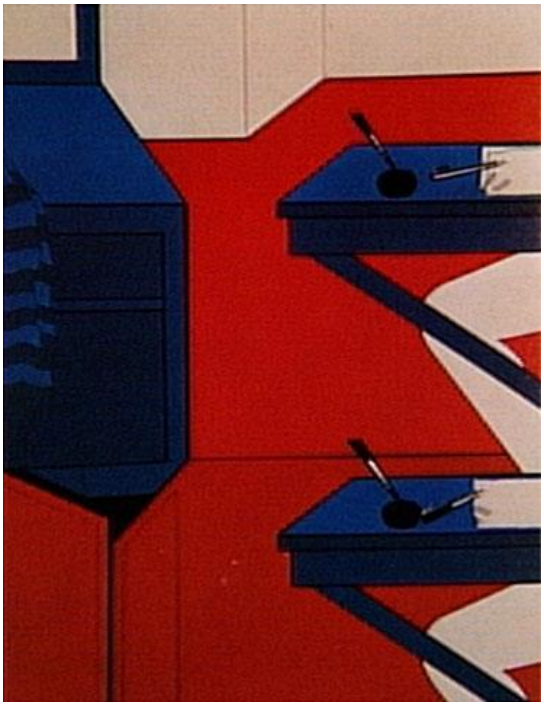

FIGURA 32 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Série Envolvimento*. 1968. Acrílica sobre tela, 116 x 89 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM/RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

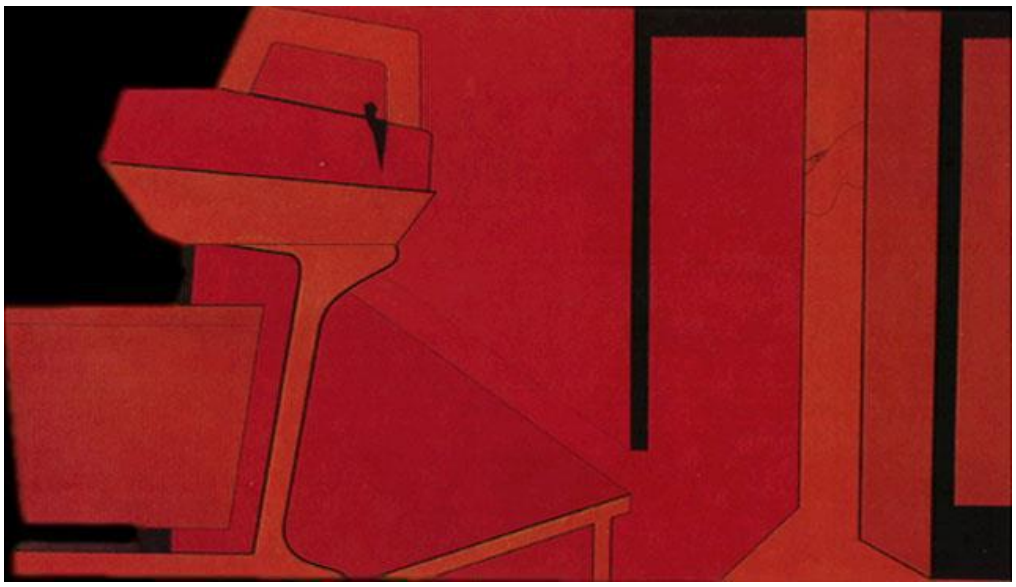

FIGURA 33 - PIMENTEL de Carvalho, Wanda. *Série Envolvimento*. 1969. Tinta acrílica sobre madeira, 121 x 215 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand -MAM RJ. Reprodução Fotográfica: Paulo Scheuenstuhl. ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. http://www.itaucultural.org.br

A sutil presença humana pode ser observada em todas as obras de Wanda Pimentel aqui apresentadas, ainda que em ambientes diversos, seja no interior do automóvel com a configuração

inteiramente geometrizada (o painel, o volante, os assentos...), e os também geometrizados e prováveis espaços domésticos (os vértices da parede e dos móveis, a porta entreaberta...).

O II Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte teve a configuração de abertura às "novas tendências da arte brasileira" e apesar disso fora considerado menos vigoroso. O que se observa é o tom burocrático que cercou o evento, com a morosidade na publicação dos nomes que fariam parte do júri de seleção, a própria inscrição dos artistas e a renúncia do diretor Renato Falci. Além disso, há o questionamento acerca do papel de Márcio Sampaio no evento, sendo inclusive chamado de "tarefeiro". Em relação às obras selecionadas e premiadas a crise é percebida na ausência de critérios, talvez uma incapacidade de julgar as proposições. O Salão contou entre tantas, com obra que remete à arte popular, as bananas que remetem ao nacional brasileiro e a seleção de um abajur como obra. A crise é sentida assim, na ausência de critérios, na dificuldade de seleção de obras que fossem representativas da arte brasileira daquele momento ao mesmo tempo em que deveria abarcar as inovações artísticas. Tudo isso aliado a questões burocráticas que antecederam a realização do evento, que fora, antes de tudo circundado por incertezas.

4 - O III SALÃO NACIONAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE

O III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte teve inauguração ainda sob a data de comemoração do aniversário da cidade, em 12 de dezembro de 1971, 74º aniversário da capital mineira. O regulamento reformulado pela agora conservadora chefe do Museu de Arte da Pampulha – no momento Conceição Piló, traria "trabalhos representativos da arte ou novas concepções construtivistas da atualidade" (SAMPAIO, Márcio. III Salão Nacional de Belo Horizonte. *Suplemento Literário.* Belo Horizonte, 18 dez. 1971, p. 9). Porém, o que significariam tais tendências?

Frederico Morais, através do *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, acerca do III Salão questiona sobre o regulamento, perguntando o que os organizadores quiseram dizer quando pretendiam reunir "concepções construtivistas da atualidade".

> É arte geométrica? Concreta? Ótica? Realmente não dá para entender. E as tendências não-construtivas – surrealismo, pop-art, erotismo, etc. – não terão vez? O Salão do ano passado, pela primeira vez, introduziu no regulamento a aquisição de registros ou documentos de obras. O deste ano diz: aquisição e documentação de trabalhos. Será a mesma coisa? Ou parte do dinheiro será destinada pelo museu para a documentação dos trabalhos expostos e/ou adquiridos? (MORAIS, Frederico. Salões, presépios e loteria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1971).

O júri desse Salão foi constituído pelos críticos de arte Antonio Bento e Marc Berkowitz, da Guanabara, Harry Laus, de São Paulo, e Morgan Motta, de Minas Gerais, além do pintor Mário Silésio, de Belo Horizonte. O "Grande Prêmio" teve o valor de cinco mil cruzeiros e fora entregue a Edgard Carlos Pagnano, de São Paulo e a Maria Guilhermina Fernandes, de Goiás. Outras premiações de menor valor foram dadas a outros artistas participantes do certame: José Amâncio de Carvalho, Bety Giudice, Beatriz Dantas, Boaventura Correia de Andrade, Sérgio Berger, Décio Novello, José de Arimatéia Soares, Manuel Augusto Serpa de Andrade, Inácio Rodrigues, Iazid Thame, Jarbas Juarez Antunes, João Carlos Galvão, José Avelino Vieira de Paula, José Ronaldo Lima, Manfredo Sousa Neto, Márcia Barroso do Amaral, Maria do Carmo Arantes de Carvalho, Marlene Trindade, Mauricio Andrés Ribeiro, Nelly Gutmacher, Odetto Guersoni, Omar Fonseca, Sérgio de Paula, Sulamita Meirenes, Teresinha Soares, Vinicius Horta, Válter Belisário, Yukio Suzuki.

O crítico carioca Jayme Maurício passou pela capital mineira à época da realização do III Salão e comentou no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que o Salão de Belo Horizonte

é um dos mais relevantes do gênero realizados no país. Apesar disso, a capital mineira não oferece condições materiais adequadas para que seus artistas permaneçam nela.

Para ele, embora o Estado de Minas Gerais apresente grande tradição barroca e colonial, aliada a um vigoroso movimento literário, o artista plástico mineiro é aberto aos processos inovadores de criação artística, num trabalho que não é secundário, mas paralelo ao que é realizado no eixo Rio-São Paulo. Prova disso, são trabalhos de artistas que saíram do âmbito da capital mineira, como Maria Martins, pioneira brasileira do surrealismo escultórico. Além de Lygia Clark, e de ter sido na cidade mineira de Araxá a realização em 1948 da primeira experiência com luz e movimento feita por Mary Vieira. A dificuldade de manutenção dos artistas mineiros e outros neste solo pode ser observada na falta de condições materiais já experimentada por outros artistas, caso do mestre Guignard. A responsabilidade por tais dificuldades é apontada por Jayme Maurício ao conservadorismo ou "pão-durismo" mineiro.

A crítica de Jayme Maurício segue em tom de elogio ao III Salão quando discorre acerca da premiação, apontando-a como justa. Além disso, considera o certame de bom nível, equilibrado, com várias aberturas. O Grande Prêmio fora dividido entre Edgar Pagnano e Maria Guilhermina, fato que não recebe o mesmo elogio do crítico, que considera essa divisão "importuna e superada".

Em matéria veiculada no *Globo*, no Rio de Janeiro, em dezembro de 1971, observa-se a identificação dos trabalhos do Salão como majoritariamente vanguardistas:

> A maioria dos trabalhos expostos no Salão representa a vanguarda do campo experimental das artes plásticas. Seguindo a linha conceitual mostrada na última bienal de São Paulo, alguns trabalhos exploram, além do sentido visual, outros campos sensoriais, como é o caso dos objetos sonoros de Sulamita e do trabalho denominado "Hora Futura". Os quadros de Sulamita, a primeira vista, pouca diferença apresentam das pinturas tradicionais. A surpresa está em que, quando se estende a mão a uma certa distância do quadro, um mecanismo sonoro começa a emitir sons eletrônicos. (RENOVAÇÃO. Esculturas dividiram Grande Prêmio do III Salão de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1971)

Morgan Motta também descreve o III Salão como um certame que oferece mais abertura aos artistas. "Pela primeira vez em todos os salões de arte, o próprio artista teve a liberdade de participar e de presenciar, de todo o processo de apresentação e julgamento dos

trabalhos. Outro aspecto importante é que já não mais existe a premiação acadêmica de primeiro e segundo lugares." (RENOVAÇÃO. Esculturas dividiram Grande Prêmio do III Salão de Arte. O Globo, Rio de Janeiro, 17 dez. 1971).

O que se verifica então, é que a abertura indicada nos textos jornalísticos escritos à época da realização do III Salão está relacionada à reformulação dos critérios de premiação e aquisição das obras artísticas, com a abolição das categorias tradicionais, que passaram a ser genericamente identificadas como "trabalhos", além de o júri ter escolhido os premiados na presença do público.

Entretanto, o fato de o júri ter trabalhado na presença do público nesse Salão é alvo da crítica de Walmir Ayala, que escreve no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Para ele, houve muita ênfase na questão do julgamento aberto e a indagação que se faz é até que ponto essa maneira de trabalho eleva a qualidade do Salão e a própria idoneidade dos membros do júri. O jornalista identifica ainda uma contradição ao apontar que ao mesmo tempo em que se exalta o evento como audacioso pela postura do júri, também se permite a hierarquização da premiação (Grande Prêmio e premiações menores), o que denotaria uma valoração que resulta num Salão acadêmico. Segue a síntese da crítica de Ayala:

> Em resumo: o Salão de Belo Horizonte (III Salão Nacional de Arte) merecia um corte maior, uma premiação mais pensada, uma montagem mais cuidadosa e um regulamento reformulado. Vamos acabar com a ingenuidade de abrir ao público as portas do julgamento, o que não melhora o veredito nem enriquece o público curioso; acabemos com a hierarquia e deixemos o Salão premiar na base da aquisição, que não alimenta vaidade e dá a César o que César pedia que lhe fosse dado, sem degraus de casta valorativa que constrangem os premiados discutíveis, como aconteceu visivelmente desta vez. (AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. Artes Plásticas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 dez. 1972).

O mesmo tom de crítica pode ser percebido no texto de Márcio Sampaio, publicado no *Suplemento Literário* em referência ao III Salão de Belo Horizonte. Para Sampaio, esse Salão "não pode ser considerado uma perfeita amostragem da arte brasileira contemporânea." Além disso, teve uma montagem caótica, com falta de atenção "às coisas da vida, ao avanço da tecnologia, ao pensamento da atualidade." (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Artes Plásticas. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 01 jan. 1972, p. 8-9).

Márcio Sampaio nesse momento não ocupa a posição de "tarefeiro", como no Salão anterior (acusação de Morgan Motta, pelo fato de Sampaio ocupar provisoriamente o cargo de

conservador-chefe). Este cargo no III Salão foi assumido por Conceição Piló e Morgan Motta novamente fez parte do júri.

> A razão de mal-entendidos em certames passados foi exclusivamente pelo fato da coordenação, na maioria das vezes ser feita às vésperas do certame e por pessoas sem condições. Como se vê pelo regulamento deste (sic) ano – bem feito e com grande antecedência aprovado – não correremos os riscos verificados nos salões de 67 e 70, sem dúvida, os mais caóticos. (MOTTA, Morgan. 3º Salão e Regulamento. Artes. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 11 out. 1971).

Ao mesmo tempo em que Morgan Motta aprova a renovação na coordenação do III Salão, bem como o regulamento, Márcio Sampaio argumenta negativamente acerca do trabalho de alguns artistas concorrentes neste evento. Sampaio observa que artistas de importância na cena mineira à época do III Salão, considerados "os melhores da vanguarda de Minas", mostram-se "inteiramente cansados" e já era tempo de os mesmos refletirem sua prática. Isso porque a atualização do trabalho só seria alcançada com o "espírito aberto aos acontecimentos de cada dia." A crítica é então endereçada a José Ronaldo Lima e Décio Noviello. José Ronaldo, embora respeitado, não tivera presença entusiasmante no III Salão. Sampaio relembra que este artista fora premiado em 1969 e apresenta os mesmos desenhos há três anos e objetos surrealistas que não diferem de artistas estrangeiros como Dali. Décio Noviello, do mesmo modo, estaria retornando à mesma figuração de 1968, após ter inovado com suas pinturas geométricas. Por que o retrocesso? Indaga Sampaio.

4.1 ALGUMAS PREMIAÇÕES DO III SALÃO

Como supracitado, sob nova direção no Museu de Arte da Pampulha (Conceição Piló), à época da realização do III Salão Nacional de Arte, em 1971, houve modificações no regulamento do evento, sendo que uma das prerrogativas era a identificação das obras enquanto "trabalhos" e não por categorias específicas. Entretanto, para a obtenção de uma visão geral do que fora o III Salão, serão identificadas as obras de acordo com suas características, e por vezes tal identificação perpassa o "enquadramento" ou certa categorização.

Observando a configuração do III Salão, percebe-se que as mudanças efetuadas no regulamento vão no sentido de um tom "menos vanguardista", nas palavras de Márcio Sampaio, no livro "Entre Salões", publicado em 2009. A própria denominação do Salão se

modificara, deixando de ser “Salão Nacional de Arte Contemporânea” e passando a “Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte”. A exclusão do termo “contemporâneo” seria sintoma de que houve uma redefinição dos propósitos, mas a essência do regulamento fora mantida, com abertura à experimentação, às linguagens emergentes, como audiovisual e instalações. A participação de artistas consagrados fora também mantida, assim como os prêmios de aquisição para a ampliação do acervo do Museu de Arte da Pampulha.

Verifica-se que há nesse Salão a predominância de obras que poderiam ser identificadas como “desenhos”. Alguns inclusive recebendo o prêmio de aquisição e sendo incorporados ao acervo do Museu de Arte da Pampulha. Há ainda trabalhos de “escultura”, “gravura”, “serigrafia”, “tapeçaria”, “slides”, “fotografia”, “objetos”, sonoros ou não e “arte conceitual”. E, finalmente, o grande prêmio que fora dividido entre dois artistas, que talvez possam ser identificados como “esculturas”, ou “objetos tridimensionais”. E é exatamente desses dois que serão detidas as primeiras considerações.

A obra de Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes, fora uma das que recebeu o “Grande Prêmio” do III Salão, sob o título *Biomorfo I*, de 1971.

FIGURA 34 - FERNANDES, Maria Guilhermina Gonçalves. *Biomorfo I.* 1971. Pedra sabão. 66 x 95,5 x 40 cm. Grande Prêmio, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

O trabalho de Maria Guilhermina fora bastante comentado à época da premiação: "A escultura 'Biomorfo', de Maria Guilhermina, compõe-se de três peças entalhadas em pedra sabão e montadas sobre um suporte iluminado por quatro focos de luz." (LEVEZA. Esculturas dividiram Grande Prêmio do III Salão de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1971). Ou ainda: "Maria Guilhermina com suas esculturas em pedra sabão, corretas e bem realizadas, não acrescentou muito ao que já realizava há anos (...)" (MAURÍCIO, Jayme. O III Salão de Belo Horizonte. Crítica. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 24 dez.1971).

E a crítica de Márcio Sampaio:

> Tal como é o caso de Maria Guilhermina. Escultora bem situada em Goiás, não teve ainda impulso maior para que saísse dos exercícios ditados por Henry Moore. Sua presença no Salão se resume em três peças em pedra sabão, esculturas "biomórficas" (conforme o título).
> O salão se propunha reunir arte de vanguarda, e a escultora, reconhecendo a caducidade de seu trabalho não teve saída senão lançar mão de artifícios para torná-lo moderno: colocou as três peças sobre pedestais mecânicos, possibilitando um movimento rotativo que apenas substituiu o movimento do espectador em volta da escultura. Alguém, de bom humor, comentou que a estrutura metálica, com motor e o sistema de polias, usado para fazer girar as esculturas, era tão interessante que poderia merecer um prêmio... se retirassem as esculturas.
> Lembramos a propósito um artigo de Jean Clair sôbre(sic) a arte contemporânea. Êle(sic) adverte que nem tudo o que mexe é arte cinética. Quase nada do Salão Eletrobrás, realizado em setembro, no Rio, sob selo de Luz e Movimento, embora mexesse, poderia ser considerado, honestamente, como arte cinética. Parece que estes mesmos trabalhos de Maria Guilhermina vieram do Salão da Eletrobrás, o que caracteriza bem o erro da artista.
> Melhor deixasse as pedras na sua tranquila imobilidade. O grotesco do artifício teria sido evitado. (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Artes Plásticas. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 01 jan. 1972, p. 8-9).

Observa-se na proposta da artista uma preocupação maior com a iluminação e a rotação para a visualização da obra que talvez tenha secundarizado o objeto em si, daí o tom de crítica à sua premiação. Os recursos utilizados por ela demonstram uma tentativa de alcance de inovação, da "contemporaneidade", que acabariam por prejudicar a criatividade que o trabalho demanda.

Edgard Pagnano dividira o "Grande Prêmio" com Maria Guilhermina Fernandes com a obra *Progressão*.

FIGURA 35 - PAGNANO, Edgard Carlos Guimarães. *Progressão* s.d. Alumínio e fio de nylon 110 x 200 x 13 cm Grande Prêmio de Escultura Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

A obra "Progressão" configura-se como peças de metal penduradas com fios de nylon que sob o toque emitem sons, numa proposta de introspecção, aliada à presença marcante do objeto. O contato direto com esta obra foi possível graças à realização da exposição "O olhar: do íntimo ao relacional", em maio de 2014. No espaço de instalação o trabalho denota leveza, integração; observada à distância, parece uma ave em voo e suas asas abertas, o que dá ainda mais contundência à impressão de leveza que a obra demonstra. Ao nos aproximar, verifica-se que fios de nylon a sustentam numa estrutura e que há a emissão de uma sonoridade ao toque. O "instrumento musical" nos imerge a uma dimensão imaterial, que transcende a presença do objeto, tornando a obra suave por sua visualidade flutuante e, pelo toque sutil que a sonoridade promove no espectador ao contemplá-la. Há, então, uma "progressão", entre a materialidade marcante do objeto e a transcendência que ele simultaneamente evoca.

FIGURA 36 - PAGNANO, Edgard Carlos Guimarães. *Progressão* s.d. Alumínio e fio de nylon 110 x 200 x 13 cm. Obra e detalhes da instalação na exposição "O olhar: do íntimo ao relacional", maio de 2014. Fotos: Joana Alves.

Se por um lado a obra fora recebida de maneira positiva na crítica jornalística,

> No III Salão Nacional de Arte da Prefeitura de BH, no Museu de Arte da Pampulha, os melhores trabalhos estão nos setores de escultura, gravura e desenho. A escultura sonora do médico paulista Pagnano constitui a melhor obra apresentada, pela seriedade da pesquisa e apresentação intelectualizada, além da qualidade excelente do material empregado em sua execução. Pagnano reuniu, em síntese admirável, os sons musicais e a forma esculpida do metal polido. Quando levemente tocada, produz sons que seguem uma escala sonora, leve e envolvente. (DIÁRIO do Comércio. Artes. Belo Horizonte, 19 e 20 dez 1971).

Por outro, a premiação dividida entre Maria Guilhermina e Edgard Pagnano foi alvo das críticas de Jayme Maurício, no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro. Para ele, as esculturas em pedra sabão de Guilhermina (como supracitado) "não acrescentaram muito ao que já se realizava há anos". E a obra de Edgard Pagnano "simplesmente por permitir sons ao toque de seus filamentos suspensos em nylon, não consegue evitar o formalismo banal de suas composições". (MAURÍCIO, Jayme. O III Salão de Belo Horizonte. Crítica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1971).

Manfredo Souzaneto[28] foi um dos artistas com desenho premiado no III Salão.

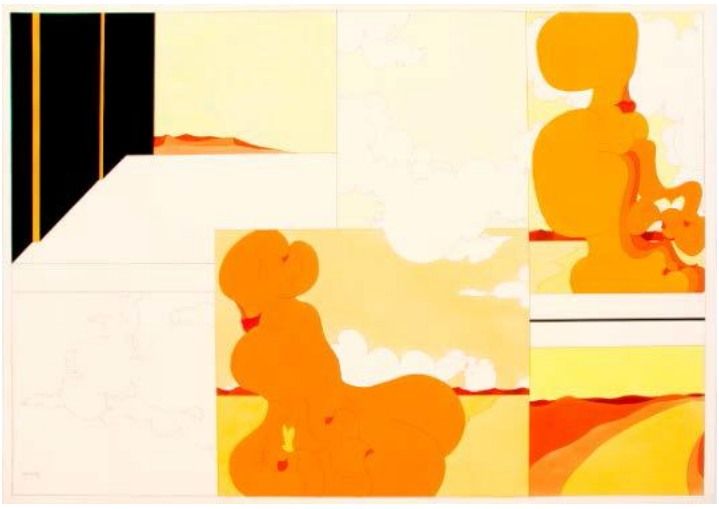

FIGURA 37 - SOUZANETTO, Manfredo Alves De. *Figuras e Paisagem VII*. 1971. Nanquim e ecoline sobre papel 69,5 x 100 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

Esta obra de Souzanetto tem a utilização de tons amarelados e laranjas, mesclados com tonalidades mais claras e no extremo superior esquerdo o uso do tom muito escuro. São figuras que se misturam a paisagens delimitadas de maneira geométrica, como num jogo em que há a sobreposição de planos "vazios" e outros preenchidos com figuras e cores marcantes. O equilíbrio da composição é dado pelo contraste entre as tonalidades marcantes e escuras e as mais claras, posicionadas na extrema esquerda do observador, ao centro (as mais claras) e à

[28] Manfredo Alves de Souzanetto nasceu em Jacinto, Minas Gerais, em 1947. Pintor, desenhista, escultor. Começou a estudar desenho aos 16 anos. Em 1967, mudou-se para Belo Horizonte e ingressou na Escola Guignard em 1969. Estudou arquitetura na Universidade Federal de Minas Gerais de 1972 a 1975. Em 1974, expôs no 5° Salão de Arte Universitária, em Belo Horizonte, e recebeu como prêmio uma bolsa para estudar na França. Morou em Paris entre 1975 e 1979 e freqüentou a École Nationale Louis Lumière, onde estudou fotografia, e a École Nationale Supérieure des Beaux Arts. Em Paris, descobriu a pintura abstrata americana, o construtivismo russo e teve contato com o trabalho do grupo Suporte-Superfície. Retornou ao Brasil em 1980 residindo no Rio de Janeiro.

extrema direita, respectivamente. As "figuras" e "paisagens" não são facilmente "reconhecíveis", a não ser pela associação com o título da obra. E, não parece ser o objetivo do artista dar ao observador uma associação imediata ao defrontar o trabalho. Ao contrário, a subjetividade é inerente, as "figuras" e "paisagens", longe do real alcançam, sobretudo, a imaginação do espectador.

A obra *Matadouro,* de Jarbas Juarez[29], aqui identificada como "escultura", fora outra premiada no III Salão, em 1971.

FIGURA 38 - JUAREZ, Jarbas. *Matadouro.* 236 x 90 x 85 cm. Ferro/sucata. 283 x 112 x 150 cm. 1971. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. 1971 - III Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. Acervo Museu de Arte da Pampulha. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

[29] Jarbas Juarez Antunes nasceu em Coqueiral, MG em 1936. Desenhista, escultor, pintor, gravador e ilustrador. Estudou com Guignard, Franz Weissamnn, Maria Helena Andrés e Vicente Abreu na Escola Guignard, em Belo Horizonte. Tendo feito curso de litografia com João Quaglia, xilogravura com Misabel Pedrosa e curso de especialização em artes plásticas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduou-se em jornalismo pela UFMG e exerceu essas atividades como ilustrador e editor gráfico da Revista Alterosa. Colaborou com ilustrações para o Suplemento Literário do Minas Gerais e várias editoras infanto-juvenis. Foi um dos artistas mais audaciosos da neovanguarda de Belo Horizonte nos anos 60. Foi professor de desenho na EBA/UFMG e de pintura na Escola Guignard. Recebeu vários prêmios, entre eles nos Salões da capital mineira, inclusive no III Salão.

Em *Matadouro*, a feitura de algum modo pode aludir à violência associada ao contexto da ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Inicialmente podemos ver a representação de um animal morto numa posição que indica o próprio nome da obra: "matadouro"; está abatido, não oferece resistência, há um relaxamento provocado pela morte. Ao mesmo tempo, considerando-se o momento de violência política, associa-se o animal à figura humana, pendurada pelos pés, às pessoas que foram mortas através da utilização de instrumentos de tortura. A violência na produção da obra pode ainda ser percebida na utilização de um material de difícil manipulação, o ferro, e ainda, pelos parafusos inseridos no corpo do "animal", pela faca encravada no peito, pelas vísceras aparentes, numa possível mensagem de repúdio a um período histórico. A comunicabilidade desta obra é manifesta, não só pelo contexto de sua produção, mas pelo que sua configuração suscita; a mensagem de morte e sacrifício não deixa dúvidas quanto a sua realidade. Talvez pela força do "animal abatido", a representação do sofrimento. O material utilizado na feitura, o ferro, a dificuldade de sua manipulação e o uso incomum nesse tipo de obra remetem à pesquisa, aos experimentos feitos pelo artista na concepção do trabalho.

FIGURA 39 - JUAREZ, Jarbas. *Matadouro*. 236 x 90 x 85 cm. Ferro/sucata. 283 x 112 x 150 cm. 1971. Detalhes da obra na exposição "Museu Revelado", no Museu de Arte da Pampulha, dezembro de 2012. Fotos: Joana Alves.

A obra *Viagem através do eu*, 1971, de Nelly Gutmacher, foi outra premiada no III Salão.

FIGURA 40 - GUTMACHER, Nelly K. *Viagem Através do Eu*. 1971. Montagem fotográfica preto e branco sobre papel fotográfico fosco. 100 x 70 cm. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

Nesta obra, contemplação é a palavra-chave. O olhar é ação e recepção, numa relação com o espectador que dá a ideia de troca. O observador é inundado pela cena ao mesmo tempo em que constrói sentido para ela. A mistura figurativa do olhar humano com um ambiente da cidade denota uma reflexão acerca do que é introjetado através de um cenário externo. O "ambiente", embora privado, interior, é também público, numa miscelânea que finalmente configura o diálogo que se constrói entre a cena e sua interpretação.

"Viagem através do eu" também esteve presente na exposição "O Olhar: do íntimo ao relacional" e fazia parte da sala "Desejo", sendo que a foto abaixo é um registro da presença da obra nesta recente exposição, e a primeira é o registro presente na publicação "Inventário", do Acervo do Museu de Arte da Pampulha. A "viagem" através do caminho interno, da introspeção, e que demanda um conhecimento difícil de ser alcançado. O "eu" se mistura ao "nós", ao "outro" e a ideia da transitoriedade se completa nessa passagem que vai da apreensão do que é exterior, que está na paisagem, no ambiente, ao modo como o indivíduo o percebe e transforma a experiência vivida em conhecimento de si e do que lhe é intrínseco.

FIGURA 41 - GUTMACHER, Nelly K. *Viagem Através do Eu*. 1971. Montagem fotográfica preto e branco sobre papel fotográfico fosco. 100 x 70 cm. Instalação na exposição "O olhar: do íntimo ao relacional", maio de 2014. Foto: Joana Alves.

Mais um prêmio no III Salão foi dado à obra de José Amâncio de Carvalho[30], intitulada *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, de 1971.

FIGURA 42 - CARVALHO, José Amâncio de. *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, 1971. Ampliação fotográfica em preto e branco em papel fotográfico fosco aderido a suporte tipo Eucatex. Políptico com 4 partes: 59,5 x 50 cm (parte IV). Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, III

[30] José Amâncio de Carvalho nasceu em Passa Tempo, MG, em 1946. Escultor e professor. Estudou na Escola Guignard e EBA/UFMG, BH, onde é professor. Fez as seguintes mostras individuais: Galeria Maison, BH (1970); Galeria do ICBEU, BH (1974); Galeria Guignard, BH (1978). Recebeu premiação no III Salão do Artista Plástico Mineiro (1971); Prêmio no III SNAPBH, MAP, BH (1971). Participou dos salões: III, IV, V Salão de Arte Universitária, BH (1970/72/74); II, III, VIII, XII, XVII, XX, XXIII, XXIV SNAPBH, MAP, BH (1970/71/76/80/85/88/91/93).

SNA/PBH, 1971. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

Os E.T.s de Amâncio são descritos como "seres começam a invasão pelos jardins e diminuindo gradativamente o tamanho, penetram no Museu e ali se instalam." (CARMO, Maria do. III Salão Nacional da Prefeitura de Belo Horizonte. Artes. *Diário do Comércio*. Belo Horizonte, 12 e 13 dez. 1971). A premiação concedida à integração entre os elementos criados por Amâncio e a paisagem, toma ares de "invasão", de inserção forçada e domínio do anteriormente oculto. Os E.T.s apresentam formas de difícil identificação, demarcam o trajeto através de sua passagem e vão gradativamente colocando em foco recortes da paisagem que não ocupam a centralidade das atenções do transeunte que acessa a cidade. A opção por ignorar o que ainda está em construção não é oferecida por Amâncio, que eterniza o transtorno das modificações do cenário urbano em quatro momentos diferenciados.

A reprodução fotográfica demonstra de fato esses "pequenos seres" que "invadem" o Palácio das Artes, em obras naquele momento. As "esculturas" "seres" são no mínimo, curiosas, em dois sentidos: porque "invadem" um território em fase de construção, o que seria um sentido mais literal. Por outro lado, metaforicamente, talvez a associação possa ser feita a uma situação nova que a cena artística mineira vivenciaria com um espaço para exposições. Os E.T.s seriam os frequentadores do espaço, os expositores que até então não tiveram à disposição tal oportunidade? Ou ainda, o E.T seria o próprio espaço construído, representante de uma novidade no circuito?

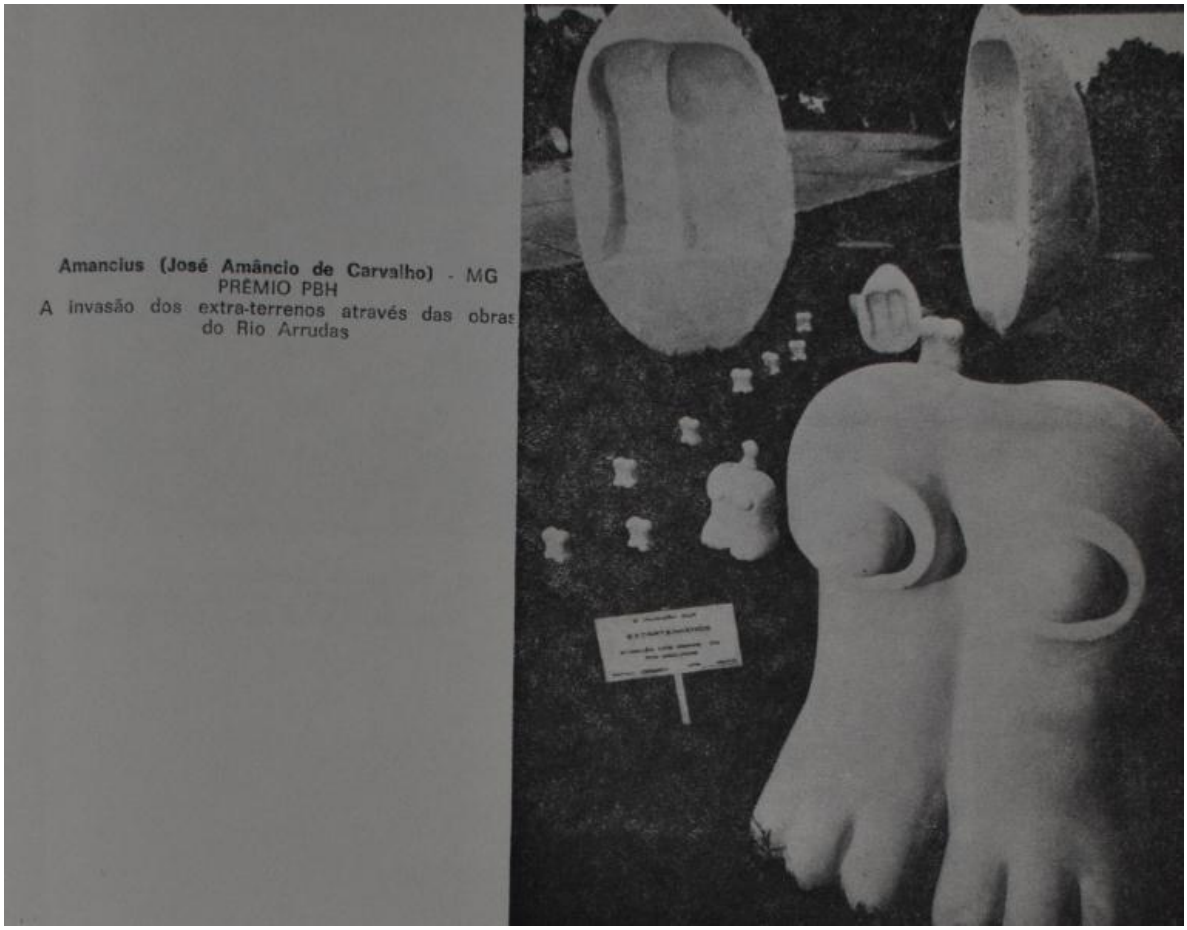

FIGURA 43 - CARVALHO, José Amâncio de. *A Invasão dos Extra Terrenos Através das Obras do Arrudas*, 1971. Catálogo III Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte.

Márcio Sampaio também os descrevera no *Suplemento Literário*: "Amâncio continua com seus personagens extraterrenos (bonecos em gêsso (sic), de formas estranhas, que invadem o Museu) que nos ensejam a uma divertida brincadeira de ficção científica" (SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Artes Plásticas. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 01 jan. 1972. p.8-9).

Esta obra de Amâncio talvez possa ser associada a outras duas, presentes na manifestação "Do Corpo à Terra", em 1970. São elas: a proposta conceitual de Frederico Morais, intitulada "Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações" e "Paisagem e Subpaisagem", de Dileny Campos, 1970. Isso porque, assim como o trabalho de Amâncio, tais obras utilizam a paisagem urbana modificada como elemento central, no caso, o local em que o Palácio das Artes fora construído em 1970. Há uma alteração do espaço urbano e o "convite" ao transeunte (ainda que implícito) a reconhecer o novo ambiente que se apresenta.

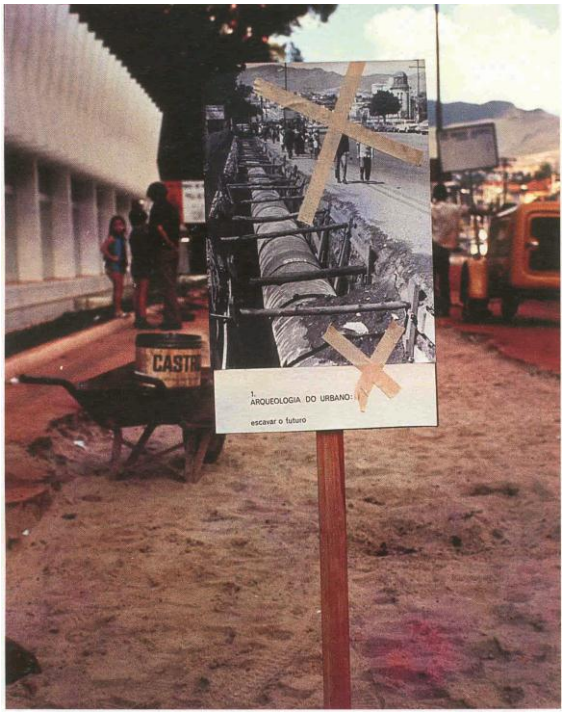

FIGURA 44 – MORAIS, Frederico. *Arqueologia do urbano: Escavar o Futuro. Quinze Lições sobre Arte e História da Arte: Homenagem e Equações.* Proposta conceitual com foto, letreiro e paisagem urbana, manifestação "Do Corpo à Terra". Belo Horizonte, abril de 1970. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012.

Como aponta Rodrigo Vivas,

> 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. (VIVAS, 2012, p. 218)

A imagem apresenta uma das "Lições" de Frederico Morais colocada no espaço em obras, à época da construção do Palácio das Artes, num registro de alteração da paisagem. O transeunte poderia "verificar" então, como era o local específico da foto antes e após tal modificação em processo.

Já em "Paisagem e subpaisagem",

> A proposta de Dileny Campos é construir registros de Paisagem e Subpaisagem. 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 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." (VIVAS, 2012, p. 216)

FIGURA 45 – CAMPOS, Dileny. *Paisagem e Subpaisagem. 1970.* Duas Setas de madeira colocadas sobre calçada do Palácio das Artes. manifestação "Do Corpo à Terra". Belo Horizonte, abril de 1970. VIVAS, Rodrigo. *Por uma História da Arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e salões de arte. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2012.

A paisagem em modificação à época da construção do Palácio das Artes aqui também é matéria-prima, assim como a relação estabelecida com o observador que talvez nem se reconheça como tal nesses casos. O registro fica por conta de uma alteração urbana que faz parte das modificações de um circuito artístico efervescente naquele momento.

5 - O IV SALÃO NACIONAL DE ARTE DE BELO HORIZONTE

O IV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte teve inauguração em 12 de dezembro de 1972. A comissão julgadora fora composta pelo crítico e historiador Clarival Prado Valladares, pelo chefe do Departamento de Cooperação Intelectual do Itamaraty, Ministro João Frank da Costa e pelo jornalista e crítico de arte Morgan Motta.

Em dezembro de 1972 notícia do *Jornal do Brasil* anunciava que os concorrentes, ou mesmo curiosos poderiam comparecer ao Museu de Arte da Pampulha e interpelar o júri, desde que o fizessem por escrito, acerca dos aspectos das obras expostas. A experiência do júri aberto foi repetida, já que ocorrera no Salão passado (o III) e teria alcançado êxito, por isso se repetiria. A coordenadora do IV Salão, Conceição Piló, dissera que o júri aberto, além de ser mais democrático, contribuiria para reduzir as críticas que, em geral, são feitas aos Salões de Arte.

Outra matéria, também de dezembro de 1972 mostra que a maior inovação do Salão foi o julgamento, que não foi feito a portas fechadas. Mas, o IV Salão teve julgamento bastante rigoroso, com eliminação de 75% dos trabalhos.

Ângelo Oswaldo, em matéria publicada no *Suplemento Literário*, verifica a "morte do Salão", declarada por Clarival Prado Valladares, membro do júri do IV Salão de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte. "Ele parece ter consciência de que os Salões de Arte estão mortos: representam uma instituição anacrônica dentro das dimensões ilimitadas da arte atual" (OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? Estado de Minas, Belo Horizonte, 31 dez. 1970). Mas, ainda assim aceitou integrar o júri.

Frederico Morais escreve no *Diário de Notícias*, do Rio acerca do IV Salão. Para ele, dizer que o júri aberto foi uma evolução é enganar, já que em momento algum houve debate, e as questões só poderiam ser endereçadas ao júri por escrito. Escreve ainda, que apesar de haver uma falta de imaginação da arte brasileira atual, há algum esforço de renovação por parte de alguns artistas jovens, e que o júri do IV Salão fez vista grossa e podou.

> O mais representativo da vanguarda atual não se encontra no Salão de Belo Horizonte (...) A verdadeira vanguarda, esta sempre ficou à margem, do lado de fora, nos porões, vivendo seu 'gueto'. O que tem sido premiado no Brasil ultimamente é uma arte acadêmica disfarçada de vanguarda. (...) E foi em nome de uma falsa vanguarda, certamente, que se alcançou aquele índice de 75% no corte dos trabalhos inscritos. (MORAIS, Frederico. O catálogo, para começar. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1972).

Observa-se o anúncio da falência do Salão, representada pela falta de novidade nos trabalhos premiados, e no grande corte feito pelos jurados no processo de seleção das obras. Tal rigor denotaria a falta de qualidade de muitas propostas apresentadas.

5.1 ALGUMAS PREMIAÇÕES DO IV SALÃO

Os prêmios de aquisição de maior valor ficaram com a artista de São Paulo Sulamita Meirenes (15 mil) e os mineiros Beatriz Dantas e Paulo Emílio (10 mil).Os outros prêmios variaram entre mil e três mil cruzeiros. Os selecionados para o prêmio de aquisição, além dos já citados, foram Adolpho Holanda, Doreé Camargo, Marcos Benjamim, Edith Bhering, Teresa Miranda, Manoel Serpa, José Avelino de Paula, Anna Letycia Quadros, Fayga Ostrower, José Alberto Nemer e Teresinha Soares. Foram 14 trabalhos adquiridos neste Salão. Foram inscritos 220 artistas, com 600, mas apenas 56 foram selecionados. "A predominância dos trabalhos foi para os conceituais e ambientais e considerados pelos julgadores como excelentes em termos vanguardistas" (SALÃO de arte começa bem e elimina 164 artistas de uma vez. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 dez. 1972).

O grande número de trabalhos "cortados" foi alvo de questionamentos. Wilson Frade, colunista do *Estado de Minas* publicou uma nota em dezembro de 1972, em que aponta que o artista José Alberto Nemer, embora estivesse entre os 25% selecionados, preferia estar entre os recusados, dada a importância dos trabalhos dos mesmos.

> Nemer, o pintor que tentou retirar seus quadros do Salão da Prefeitura e, não podendo, tampou-os de preto, no que foi obstado, esclarece nota desta coluna: "minha contestação ao recente Salão de Arte da Prefeitura é um dever profissional para não ficar conivente com um salão que eu descobri ser, por várias razões, falido. Colocaram-me entre os 'privilegiados' 25% selecionados, o que me dá o direito de dizer que eu preferia estar entre os recusados, simplesmente por considerá-los de real importância no panorama da arte atual brasileira. Isso pode ter para as pessoas, diferentes interpretações, o que certamente não importa. O que importa realmente é ver que a arte verdadeira continua fora dos museus, nas ruas, na vida. (FRADE, Wilson. Notas de um repórter. Estado de Minas, Belo Horizonte, 16 dez. 1972).

A atitude de Nemer tem um tom de manifesto, uma contestação a um Salão em crise, demonstrada inclusive pelo número grandioso de trabalhos excluídos. Ao dizer que preferia estar entre os "recusados", Nemer discorda do "privilégio" que recebera, além de argumentar

que o que considera a "verdadeira arte" estaria fora do âmbito institucional. Seria um apontamento de que o caminho artístico naquele momento não estava nos Salões, falidos...

Tal situação questionada por Nemer lembra o manifesto de Jarbas Juarez, em 1964, quando rompia com o "estilo mineiro de pintar", representado por Guignard. Ele manifestava: "Guignard está morto, descubramos nossos próprios caminhos!" (JUAREZ, *apud* BENTO. Cortes Drásticos do Salão Mineiro. *Diário Carioca* Rio de Janeiro, 11 dez. 1964). Julgava ainda que a produção que questionava não passava de manifestação acadêmica, daí a necessidade de destruí-la.

A falência dos Salões apontada por um artista selecionado entre os muitos recusados na IV edição do evento seria um sintoma de que a crise de fato se instalara.

Também em dezembro Eduardo Couri, em matéria no *Estado de Minas* já havia criticado o corte de 75% das obras pelo júri do IV Salão: "Afinal de contas, a função do Salão não é demonstrar um espírito severo, nem de 'carrasco', mas, sim, mostrar ao público tendências artísticas, incentivando a todo e qualquer estilo de artista." (COURI, Eduardo. Será vantagem? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 1972).

O trabalho premiado de Sulamita Meirenes (*Espaço-tempo)* recebera várias acusações, como é demonstrado em matéria do "Globo", de dezembro de 1972:

> As restrições que estão sendo feitas ao trabalho de Sulamita (1º prêmio) são as seguintes: 1) não acrescenta nada ao que já foi feito; 2) o jogo feito com as palavras, tempo e espaço não passa de uma diluição da poesia concreta, mais chegada, nesse caso, à palavra cruzada; 3) a expressão lúdica de sua obra não passa de uma versão mal executada de certos brinquedos eletrônicos. Isso tudo, resumindo, significa, no dizer de alguns críticos de arte, falta de atualização do júri do Salão. (BRIGAS e fofocas no Salão da Pampulha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 dez.1972).

A obra de Sulamita Meirenes recebera críticas pela sua configuração travestida de tecnologia para dar um tom de inovação. Apesar disso, não havia novidade no trabalho, alvo também de Frederico Morais, no *Diário de Notícias*: "Camuflada por uma falsa complexidade tecnológica, Sulamita revela uma consciência ingênua de realidade e do mundo." (MORAIS, Frederico. O catálogo, para começar. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1972).

A mistura das palavras "tempo" e "espaço" parece um jogo de palavras cruzadas, que propõe uma ludicidade ao "demandar" do espectador a completude dos espaços vazios. A exigência da criatividade talvez fique restrita nesse sentido dado pela obra, pode ser daí a crítica e a acusação de falta de originalidade.

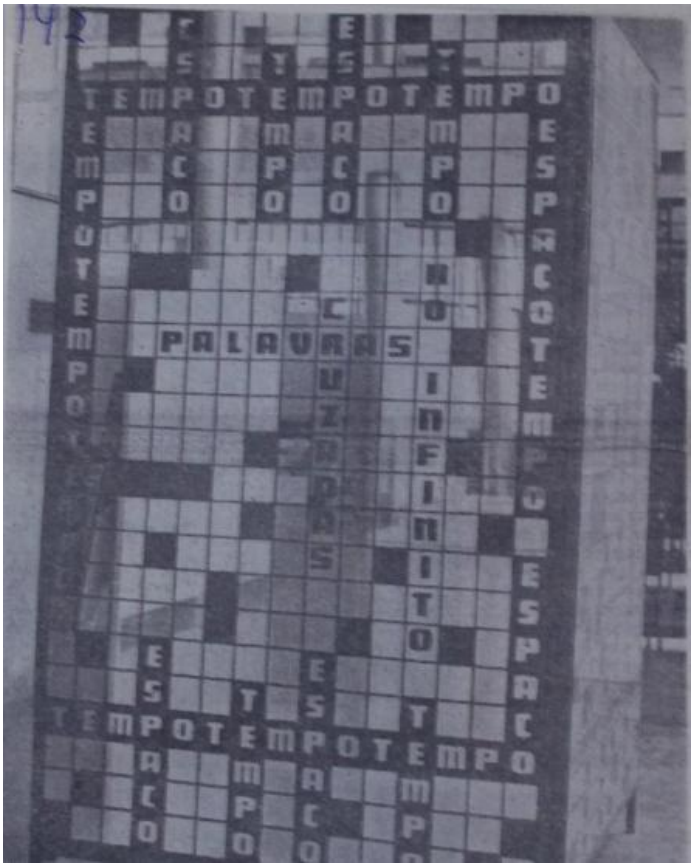

FIGURA 46 – MEIRENES, Sulamita. *Espaço-tempo*. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha). 1972. Acervo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Túmulos de Teresinha Soares[31] (também premiada no IV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte em 1972) é, de acordo com Ângelo Oswaldo na matéria jornalística escrita em 1979 em análise ao referido Salão, uma indicação de que a morte dos Salões enquanto experimentação artística de fato acontece; a artista leva ao museu literalmente uma representação da morte em sua obra que mistura objeto e atuação performática.

> Tive a oportunidade de escrever sobre o IV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, em 1972, e o que então consegui produzir foi o atestado de óbito do evento, aproveitando o túmulo que Teresinha Soares,

[31] Teresinha Soares nasceu em Araxá, Minas Gerais, no ano de 1937. Pintora, desenhista e gravadora. Estudou artes plásticas na Escola Guignard, em Belo Horizonte, MG. Em 1966, no Rio de Janeiro, fez o curso de gravura do MAM/RJ com José Assunção Sousa. Em 1966, em Belo Horizonte, frequentou o curso de Fayga Ostrower (1920-2001) na Escola de Belas Artes da UFMG. Já em 1971, também em Belo Horizonte, realizou a primeira performance da cidade no Palácio das Artes.

> pressentindo-lhe a morte, havia levado para o recinto do Museu em meio às sarcásticas pompas fúnebres. Exumando o corpo do Salão na sepultura em que Teresinha Soares acabara de guardá-lo, verifiquei que a 'causa mortis' era a senilidade aguda que deteriorara toda a possibilidade de vida de uma proposta de arte encerrada no tempo. (OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1979).

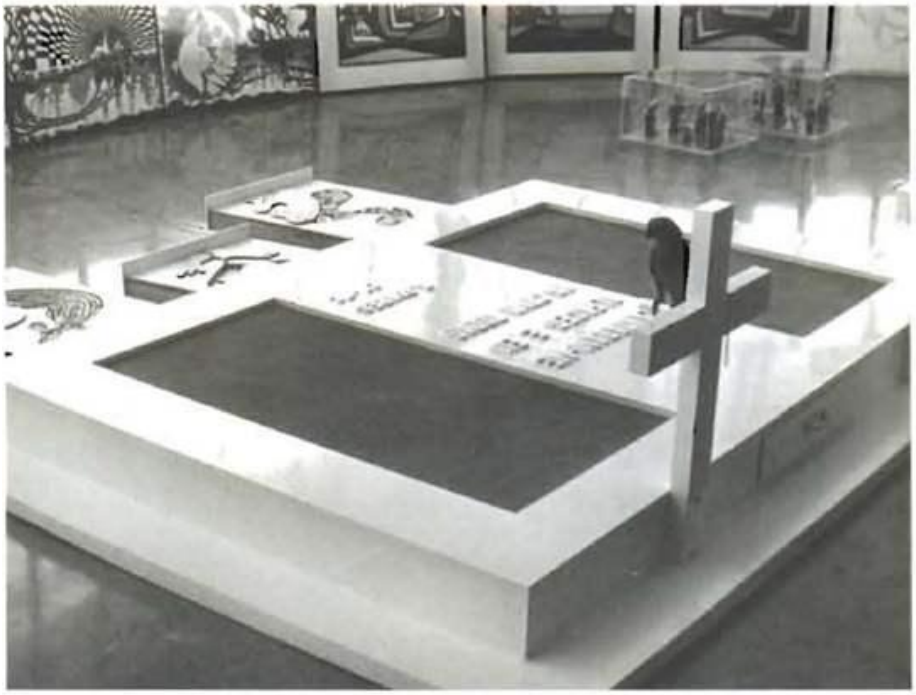

FIGURA 47 - SOARES, Teresinha. *Túmulos*. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte. Museu de Arte de Belo Horizonte (atual Museu de Arte da Pampulha). 1972. Acervo Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Márcio Sampaio também escreveu acerca da obra de Teresinha Soares em agosto de 1973, no *Suplemento Literário*, também anunciando a morte do Salão através da obra da artista:

> Depois de tanto brincar com o amor, Teresinha inventou o amor de morte. Mais uma vez se colocava em posição polêmica, abrindo inúmeros caminhos para a discussão de sua arte, da arte. Para o Salão a que a artista concorreu com esse trabalho e foi premiada, Teresinha colocou a questão da morte do Salão e de todo o sistema que alimentava um tipo de arte em que ela, apesar de tudo, jamais acreditou. Sua posição de vanguarda, até então não muito bem delineada, radicalizou-se nesse trabalho, que se desdobra num projeto ambicioso, estendendo-se ao Rio, no Salão Nacional, e à Bienal de São Paulo, para terminar (quem sabe terminará aí) no fundo da Lagoa da Pampulha, junto ao Museu que o viu nascer.
> O objeto suporte deste trabalho de Teresinha, um túmulo geminado com gavetas que guardam dentaduras, queijo-de-minas, poemas, lingüiça e

> chope, para distribuição uma verdadeira festa – geralmente a abertura da exposição – viaja para cada uma destas exposições, numa mobilidade que rompe o cerco da morte que guarda e anuncia. A morte que é uma festa permanente, que desdobra a memória e anuncia uma vida nova, retém a luz para lançá-la neste voo ciclo da vida: as vísceras comidas, o queijo-coração comido ruidosamente, o sangue-chope gostosamente saboreado, nesta festa de loucura e charme. Teresinha anunciando a morte. (SAMPAIO, Márcio.Teresinha de flor ornada. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p.6-7, 25 ago. 1973).

Teresinha Soares tem uma presença marcante na arte mineira, como apontou Márcio Sampaio em matéria publicada no *Suplemento Literário*, sob o título "IV Salão de BH: assine a morte e coma a vida". Ela começara a aparecer desde 1966, usando uma linguagem direta e por vezes até grosseira e escandalosa. No IV Salão seu trabalho teria sido polêmico, mas inventivo e inquietante. (SAMPAIO, Márcio. IV Salão de BH: assine a morte e coma a vida. Artes Plásticas, *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, p. 8-9, 30 dez. 1972).

Outra obra premiada foi a de Manoel Augusto de Andrade Serpa[32], *Paisagem próxima*, de 1972.

FIGURA 48 – SERPA, de Andrade Manoel Augusto. *Paisagem Próxima*. 1972. Papel cartão colorido e plástico. Políptico (16 partes) com dimensão total variável. Prêmio Prefeitura de Belo Horizonte, IV SNA/PBH, 1972. Foto: Joana Alves (exposição "O Olhar: do íntimo ao relacional").

A "paisagem próxima" de Manoel Serpa, premiada no IV Salão de Belo Horizonte não se apresenta como um desenho ou pintura de modo tradicional. Não é feita de tinta, mas de

[32] Manoel Serpa nasceu em Belo Horizonte em 1945. Desenhista, pintor, fotógrafo e professor da EBA/UFMG (1977-96). Formou-se em Artes Plásticas na Escola Guignard, Belo Horizonte e fez curso de desenho e fotografia na Escola de Arte Ateneum, em Helsinki, Finlândia, com bolsa de estudos recebida pelo grande prêmio no IV SNAU, UFMG (1972). Foi premiado também no III Salão da Cultura Francesa, Reitoria da UFMG (1969); II Salão do Artista Plástico Mineiro, BH (1969); I, II , III e VI SNAPBH, MAP (1969/70/71/74); III Salão Global de Inverno, BH (1975). Tem obras nos acervos da UFMG e do MAP.

papel, que é suporte e material, além do plástico. Ela apresenta-se por si mesma e tem existência única, embora se refira a uma paisagem, a um lugar. É uma paisagem próxima do espectador que a contempla em seus aspectos intrínsecos, que são peculiares pelo fato de a obra se colocar no ambiente de modo diverso ao que por vezes ele está habituado a ver. Este trabalho também esteve presente na recente exposição "O Olhar: do íntimo ao relacional" (2014), como integrante da Sala "Contaminação". A "paisagem" fora realizada em papel cartão, o resultado não é uma pintura ou desenho, como tradicionalmente as paisagens seriam representadas, mas um objeto tridimensional, "contaminado" por outra técnica. Longe de natural, a "paisagem" é imaginada e é presente se colocando tridimensionalmente à vista do espectador. Num sentido atual e concernente à ideia da exposição a "contaminação" ocorre na transformação das modalidades artísticas antes consensuais, sem haver o compromisso de representação do real tal qual ele é e sim uma configuração passível de sentidos diversos, que "saltam" da imaginação à comunicação com o observador.

Frederico Morais, dentre outras críticas aos premiados no IV Salão em texto de 1972, inclui a obra de Manoel Serpa. "Serão realmente inovadoras as propostas de José Avelino, Augusto Serpa e Teresinha Soares? Desconfio." (MORAIS, Frederico. O catálogo, para começar. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro. 29 dez. 1972).

Assim, o que se constata, é que o tom do IV Salão é de crise, do reconhecimento de que a experimentação pretendida não é alcançada, ou pelo menos, não haveria mais inovação no certame. Tal constatação, a partir das matérias jornalísticas é que as propostas de alguns artistas se repetem, através de trabalhos já realizados pelos próprios artistas. Talvez o grande número de trabalhos cortados pelo júri seja um reconhecimento da crise do Salão, que não traria então mais novidades em termos de experimentações, como se pretendera desde a reformulação do evento em 1969.

Por outro lado, se há o apontamento de críticas a algumas propostas do IV Salão, há também destaque a alguns acertos:

> Apesar do grande número de restrições à atuação do Júri do IV Salão Nacional de Arte, o crítico Márcio Sampaio aponta, como merecedor de elogios, o destaque dado a pelo menos três das obras premiadas: o trabalho audiovisual de Beatriz Dantas e Paulo Emílio feito no matadouro de Alfenas (prêmio de dez mil cruzeiros), o de Teresinha Soares, que é um túmulo com três gavetas, onde estão guardados objetos, poemas, etc., e em cujas cruzes foram instaladas torneiras que, abertas, jorram chope; e o desenho de Manoel Augusto Serpa. (BRIGAS e fofocas no Salão da Pampulha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1972).

Os textos escritos nos jornais publicados à época de realização dos Salões na capital mineira permitem verificar além das impressões que as obras premiadas e os próprios eventos causaram, como os critérios de seleção foram construídos e se consolidaram no acervo do Museu de Arte da Pampulha através das obras adquiridas e incorporadas. Considerando a realização do IV Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, o que se percebe nos textos publicados nos jornais, como supracitado, é o anúncio da crise que se efetiva nesta edição do evento. Celma Alvim considerara o IV salão "bastante anêmico". Houve um número grandioso de trabalhos recusados (75%), sendo que Alvim chega a justificar a atitude rigorosa do júri como necessária face à diversidade de propostas apresentadas, que iam desde as de "entendimento rápido" às "intelectuais", de difícil compreensão, demandando perspicácia na seleção dos trabalhos. Assim, "com justa razão o júri se desorientou". É apontada a presença de jovens, que ela diz ter propostas mais ousadas, e dos veteranos, acerca dos quais há o questionamento: "vamos dobrar as apostas no time já garantido?" Haveria uma carência de propostas bem fundamentadas, "um sangue demasiadamente ralo circula neste Salão. (...) Parece até um grande jogo de esconde-esconde em termos de originalidade." (ALVIM, Celma. O melancólico Salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 dez. 1972).

Desse modo, observa-se que as premiações ficaram restritas às obras de artistas que participaram de eventos anteriores, como Teresinha Soares, Manoel Serpa e Sulamita Meirenes. O próprio José Alberto Nemer, selecionado entre os 25% questionara as premiações, para ele não representativas, assim como o Salão, da "verdadeira arte", que estaria fora do âmbito institucional.

6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encerramento de uma etapa de pesquisa carrega a pretensão de contribuição e a possibilidade de ampliação dos estudos. Tal possibilidade se manifesta ainda mais clara ao observarmos que o objeto de estudo deste trabalho é parte de uma história sobre a qual se deteve pouca atenção: os Salões de Arte de Belo Horizonte. Estudar os Salões significa elucidar questões que remetem às mais variadas vertentes de um circuito artístico, uma vez que eles têm a capacidade de concentrar a produção de um período. Apontaria Rodrigo Vivas: "O estudo dos salões de arte é um caminho profícuo e capaz de relacionar os mais variados componentes da produção artística sejam eles: institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras artísticas consideradas nos seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações, a valorização dos artistas)." (VIVAS, 2012, p. 118).

Nesse sentido, a pesquisa aqui empreendida pretendeu ser uma análise de algumas premiações que ocorreram nos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte, entre os anos de 1969 e 1972. A escolha por tal delimitação ocorreu após se verificar que o caminho a percorrer seria tão vasto que houve a necessidade de um "enquadramento", para que as análises não se perdessem na variedade de componentes e relações possíveis ao abordar o objeto de estudo.

As modificações no cenário artístico no período supracitado foram o norte do trabalho, uma vez que se buscou compreender se as mesmas tiveram continuidade no âmbito dos Salões. Entre as transformações citadas, destaca-se a proposição da "desmaterialização artística" presente na década de 1960 e que em Belo Horizonte se configurou nos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", realizados à época da inauguração do Palácio das Artes, em 1970, sob a coordenação e participação de Frederico Morais. Os eventos receberam projeção na cena mineira através do próprio Frederico Morais e da historiografia, que reconheceram nos mesmos um processo de questionamento institucional através de propostas em espaços abertos, utilização de materiais precários e a busca da interação com o espectador em diferentes níveis, com maior ou menor efetividade. No entanto, os Salões de Arte, que por ocorrerem anualmente, receberem diversas propostas de obras artísticas, incluírem artistas da região e de fora do Estado, ser objeto da crítica dos jornais da época, são mais representativos do circuito mineiro e, contraditoriamente, tiveram pouca atenção. Os critérios de avaliação das obras para premiação nos Salões até 1969 (Salões Municipais de Belas Artes) estiveram subordinados à existência de categorias artísticas, como desenho,

pintura e escultura, restando pouco espaço para obras que demandavam outro tipo de avaliação por "experimentarem" técnicas, materiais, processos diversos às categorizações. A partir do final da década de 1960 houve a reformulação desses eventos, e o Salão passou à pretensão de agregar as inovações que se apresentavam, sendo que sua denominação então se modificara: Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte. "Abriam-se as portas" para as experimentações e processos que eram realizados por artistas que estiveram presentes, inclusive, em "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra", como José Ronaldo Lima, e o próprio Frederico Morais, que organizou, participou com obra nos eventos citados e também esteve presente nos Salões, com obra e como crítico em jornal que circulava à época.

A partir das análises de algumas obras premiadas nos Salões de 1969 a 1972 e dos textos jornalísticos escritos no período, o que se verifica é que a década de 1960 representou um terreno fértil, que culminou no I Salão de Arte Contemporânea e nos eventos "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra". A experimentação proposta por Frederico Morais não era da mesma natureza, chegou a dialogar inicialmente, mas não se efetivou nos Salões. Ao contrário, a partir do momento em que as categorias foram questionadas, as premiações também foram colocadas em dúvida, o julgamento considerado ultrapassado, as obras se tornaram "trabalhos conceituais" e se indagava como e por que manter os Salões. Essa situação limite se desdobrara em crise.

O I Salão, que ocorrera paralelamente aos eventos organizados por Frederico Morais teve tom inovador, com a reformulação dos critérios, que apesar de ter membro do júri o reconhecendo com "características essencialmente de vanguarda", recebeu também a crítica de Morais que o situou "um pouco acima do medíocre (...)", talvez para dar mais projeção aos "seus" eventos do que ao Salão. O elogio ficou para a obra "Territórios", da equipe Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, que apresentava a relação da obra com a natureza e o espaço fora do museu, algo que dialogava com as propostas de "Do Corpo à Terra".

José Ronaldo Lima, com suas "Caixas Olfativas" fora premiado no I Salão em 1969, obra que também esteve presente na mostra "Objeto e "Participação", o que também demonstra diálogo entre os eventos e o Salão.

Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu, é outra artista que propôs obra com inovações no Salão, utilizando materiais não usuais no campo das artes e deslocando para o museu representação de outra área (a medicina, no caso de uma das obras).

O II Salão, na tentativa de abarcar a experimentação de técnicas e materiais, remeteu à construção do conceito de "vanguarda", que nas matérias jornalísticas da época o utilizaram

como critério de diferenciação artística. Assim, na expectativa de ser um Salão conceitual, a representação era questionada, bem como a própria noção de obra artística. Mas, a crise já se anunciava. Demora na escolha do júri, demissão do diretor do Museu de Arte da Pampulha, Renato Falci, maioria dos trabalhos inscritos era de fora da capital (embora em menor número que no evento anterior e possível boicote dos artistas mineiros), dúvida quanto à ocorrência do evento na data esperada. O Salão foi inaugurado apesar das incertezas e novamente Frederico Morais era figura polêmica, com trabalho conceitual premiado e com suas críticas direcionadas ao possível fechamento do Museu, que talvez perdesse seu papel após a construção do Palácio das Artes. O Salão fora considerado com falta de inovação e repetição de "fórmulas" já apresentadas anteriormente. A proposta do júri era a aceitação de todas as propostas inscritas, numa dita abolição de critérios que soa como incapacidade de julgar. Afinal, algum critério é necessário para diferenciar trabalhos de qualidade ou não, ainda que a própria noção de obra artística também tenha sido questionada.

Neste Salão foi premiada desde obra conceitual de Frederico Morais, que na verdade era um registro de situações vanguardistas vivenciadas em outros momentos, até obra com aspectos tradicionais, de G.T.O, escultura em madeira entalhada. O experimental aí talvez seja a escolha por uma obra representativa da arte popular, no sentido de manter no Salão as diversas tendências existentes na arte brasileira.

O III Salão também pareceu com tom de crise, embora tivesse nova conservadora-chefe (Conceição Piló), com regulamento reformulado e obras identificadas apenas como "trabalhos", além do júri trabalhando a portas abertas ao público. Alguns artistas que foram considerados "os melhores da vanguarda de Minas", apresentaram-se "cansados" e sem atualização dos trabalhos, é a crítica de Márcio Sampaio.

Mesmo as obras sendo identificadas como "trabalhos", numa dita eliminação de categorias, na prática observam-se objetos escultóricos, desenhos, como as obras de Maria Guilhermina, Jarbas Juarez e Manfredo Souzanetto. Isso demonstra que a diluição das categorias e eliminação de critérios não deu conta da avaliação do que o Salão se tornou.

Por fim, o IV Salão é a concretização da crise, da "anemia", nas palavras de Celma Alvim. Clarival Prado Valladares, mesmo membro do júri, declara a "morte do Salão", ideia corroborada por Ângelo Oswaldo: "Tive a oportunidade de escrever sobre o IV Salão (...), e o que então consegui produzir foi o atestado de óbito do evento (...)"[33]

[33] OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1979.

Houve no evento o corte rigoroso de 75% dos trabalhos, sendo que os premiados foram principalmente os artistas participantes de eventos anteriores. Um deles inclusive (José Alberto Nemer) se manifestou contra o "privilégio" de estar entre os 25% selecionados, uma vez que para ele, "os recusados têm real importância no panorama da arte atual brasileira."[34]

Teresinha Soares levara um túmulo para o Salão; em consonância com a ideia de Ângelo Oswaldo, uma indicação de que morte do Salão enquanto experimentação artística de fato aconteceu. O que pode ser verificado, por exemplo, na falta de inovação da obra premiada de Sulamita Meirenes, que escamoteava esse fato na utilização de complexidade tecnológica e exigindo pouco do espectador em criatividade ao acessar a obra.

O "sangue ralo" do IV Salão e os acontecimentos dos anteriores demonstram a confirmação da hipótese levantada no início deste trabalho: O Salão reformulado em 1969 começara "efervescente" com propostas artísticas diversas, mas que dialogavam de algum modo com as inovações propostas por Frederico Morais em "Objeto e Participação" e "Do Corpo à Terra". Entretanto, tais propostas, a diluição das categorias artísticas tradicionais, os novos critérios de julgamento ou a inexistência deles culminou com a crise dos Salões, que "anêmicos", aos poucos não conseguiram lidar com a situação limite característica da década de 1960. Enquanto no II Salão a crise é percebida pelas incertezas, ausência de critérios e aceitação de todas as proposições, o IV Salão se caracteriza em aspecto contrário: a crise se dá pelo excesso de cortes, pela exclusão da maior parte das obras apresentadas.

A seleção das obras presentes nesta pesquisa buscou demonstrar o "tom" dos Salões no período supracitado e a análise das mesmas ocorreu no sentido de observá-las em seus aspectos intrínsecos, ao mesmo tempo relacionando-as com outras do próprio artista, do seu contexto ou mantendo-as na análise limitada à própria obra, sem a pretensão de enquadrá-las em algum aspecto estilístico. Dados biográficos de artistas também foram utilizados com o interesse de conhecer minimamente sua trajetória, o que de algum modo auxilia na compreensão de seu trabalho. O contato direto com as obras não foi possível em todos os casos, considerando, inclusive a limitação de algumas delas só possuírem registros fotográficos.

A análise das fontes jornalísticas e catálogos também foram importantes na tentativa de "reconstrução" do cenário dos Salões, já que foram textos produzidos à época da realização dos mesmos. Além disso, eles demonstram as rivalidades, o tipo de crítica, a composição e

[34] FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 dez. 1972.

critérios adotados pelo júri, as obras premiadas e a própria divulgação do Salão que tinha nas publicações jornalísticas seu principal veículo.

A contribuição esperada por esta pesquisa está no conhecimento de parte do acervo do Museu de Arte da Pampulha, em continuidade a trabalhos que se referem aos Salões e obras premiadas, como o de Rodrigo Vivas e Nelyane Gonçalves Santos, de 2012 e 2014. Vale destacar ainda, o trabalho de Ana Luiza Teixeira Neves[35], também de 2014, que trata de uma fase posterior a esta dissertação (entre 1979 e 1984), mas propõe o estudo dos Salões de Arte nesse período e é parte das pesquisas que objetivam a valorização do acervo do Museu de Arte da Pampulha através da análise dos Salões que o compuseram. Além disso, há o trabalho de Gisele Guedes, ainda de 2014, que propõe um mapeamento das produções artísticas dos Salões Nacionais de Arte de Belo Horizonte de 1969 a 1971, em termos de análise das obras sob aspectos materiais e visuais, além de aspectos referentes à conservação de uma das obras presentes em sua pesquisa.

Assim, espera-se contribuir também para a elucidação e valorização dos Salões de Arte enquanto legitimadores e incorporadores de obras artísticas que atualmente pertencem ao Museu e merecem mais estudos e visibilidade.

[35] Dissertação de Mestrado defendida em 2014 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob o título "Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos".

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. *Contribuição ao estudo de uma arte ambiental na década de 1960*. In: III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007, Campinas. Anais do III Encontro de História da Arte - IFCH UNICAMP, 2007, p. 55-65.

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. *Uma poética ambiental:* Cildo Meireles (1963-1970). Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea:* uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes. 2012.

BARRIO, Artur; CANONGIA, Lígia. *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

BOIS, Yve-Alain. Viva o formalismo (bis). In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 245-249.

BOIS, Yve-Alain. *Introdução:* Resistir à chantagem. In: *A pintura como modelo*. WMF, 2009. p. 13-39.

Bois, Yve-Alain. *Ideologias da forma*. Novos Estudos CEBRAP, Nov. 2006, nº. 76, p.237-249. Disponível em: <http://www.scielo.br>

CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti:* Reorientando uma velha questão. Novos Estudos CEBRAP, Mar. 2008, nº. 80, p.163-172. Disponível em: <http://www.scielo.br>

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar, 1997.

FERREIRA, Glória. *Debate crítico?!*. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

FREITAS, Artur. *Contra-arte vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973*. 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

FRIED, Michael. *Arte e Objetividade.* Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ. 2002.

GUEDES, Gisele; VIVAS, Rodrigo. *História da Arte e a coleção do Museu de Arte da Pampulha. Um recorte por entre três Salões*: 1969 a 1971. (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

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

MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado.* São Paulo, Experimento, 2001, p. 98.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Entre Salões*: Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte, 1969-2000. Belo Horizonte, 2009.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte, 2010.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Museu Revelado.* Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2013.

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Neovanguardas.* Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2007.

NEVES, Ana Luiza Teixeira. *Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980:* as especificidades dos salões temáticos. 2014. 165 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9RDHYU>. Acesso em: 10/05/2015.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora*: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre (RS): Zouk, 2010.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas:* Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: Editora C/arte, 1997.

SANTOS, Nelyane Gonçalves. *A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968.* 2014. 165 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q6NHL>. Acesso em: 16/05/2015.

SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Morai*s. Rio de Janeiro: Funarte. 2004.

VIVAS, Rodrigo. *Museu revelado*: o fardo da história não revelada. In: MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. Museu Revelado. Belo Horizonte: MAP, 2013, p. 26-43.

VIVAS, Rodrigo. *O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?* Revista Científica/FAP (Curitiba. Impresso), v. 11, p. 94-114, 2011.

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

Fontes Primárias

ALVIM, Celma. O melancólico Salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 dez. 1972.

AYALA, Walmir. O Salão de Belo Horizonte. Artes Plásticas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 dez. 1972.

BRIGAS e fofocas no Salão da Pampulha. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1972.

CARMO, Maria do. III Salão Nacional da Prefeitura de Belo Horizonte. Artes. *Diário do Comércio*. Belo Horizonte, 12 e 13 dez. 1971.

COURI, Eduardo. Será vantagem? *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 06 dez. 1972.

DIÁRIO do Comércio. Artes. Belo Horizonte, 19 e 20 dez 1971.

ESTADO de Minas. Belo Horizonte, 09 nov. 1970.

FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 16 dez. 1972.

GRANDE exposição no aniversário da capital mineira. *O Globo*. Rio de Janeiro, 9 dez.1970.

II SALÃO de Arte Contemporânea: Seleção e premiação. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 16 jan. 1971.

JUAREZ, *apud* BENTO. Cortes Drásticos do Salão Mineiro. *Diário Carioca* Rio de Janeiro, 11 dez. 1964.

LEVEZA. Esculturas dividiram Grande Prêmio do III Salão de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1971.

MAURÍCIO, Jayme. O III Salão de Belo Horizonte. Crítica. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 dez.1971.

MORAIS, Frederico. O catálogo, para começar. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1972.

MORAIS, Frederico. Salões, Concursos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1970.

MORAIS, Frederico. Salões, presépios e loteria. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 nov. 1971.

MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão (III). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 24 dez. 1969.

MOTTA, Morgan. As galinhas morrem queimadas na arte de vanguarda. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 7, 27 mar.1970.

MOTTA, Morgan. Os erros de um salão de arte. *Diário da Tarde*, 21 dez. 1970.

MOTTA, Morgan. Para onde vai a (anti) arte? *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, p. 7, 03 ago. 1970.

MOTTA, Morgan. 3º Salão e Regulamento. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 11 out. 1971.

OSWALDO, Ângelo. No salão anti-salão, é hora de ver a realidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 dez. 1979.

OSWALDO, Ângelo. Tudo é arte, nada é arte, para que serve um salão? *Estado de Minas*, 31 dez. 1970.

PAULA, Luís Carlos de. Foi apenas mais um outro salão. *Artes*. Belo Horizonte, 20 dez. 1970.

RENOVAÇÃO. Esculturas dividiram Grande Prêmio do III Salão de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1971.

SALÃO de arte começa bem e elimina 164 artistas de uma vez. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 05 dez. 1972.

SALÃO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE, 1. 1969, Belo Horizonte. Belo Horizonte: MAP, 1969. Catálogo.

SAMPAIO, Márcio. III Salão Nacional de Belo Horizonte. Artes Plásticas. *Suplemento Literário.* Belo Horizonte, 18 dez. 1971. p. 9

SAMPAIO, Márcio. O III Salão Nacional de Arte (II). Artes Plásticas. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 01 jan. 1972, p. 8-9

SAMPAIO, Márcio. O Salão Total e o Anti-Salão. Artes Plásticas. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 06 fev.1971, p.12

SAMPAIO, Márcio. IV Salão de BH: assine a morte e coma a vida. Artes Plásticas. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 30 dez. 1972, p. 8-9

SAMPAIO, Márcio.Teresinha de flor ornada. Artes Plásticas. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 25 ago. 1973, p.6-7

SAMPAIO, Márcio. Visita ao Salão (I). Artes Plásticas. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 13 fev. 1971, p.12

SAMPAIO, Márcio. Visita ao II Salão (II), *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 20 fev. 1971, p. 12