

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gisele Guedes Tomaz de Aquino Pessoa

**OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA. PERCURSO POR OBRAS TRIDIMENSIONAIS
EM BELO HORIZONTE: DE *ADOLESCENTES* (1937) A *ESPAÇO Nº9* (1967)**

Belo Horizonte

2017

Gisele Guedes Tomaz de Aquino Pessoa

**OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA. PERCURSO POR OBRAS TRIDIMENSIONAIS
EM BELO HORIZONTE: DE *ADOLESCENTES* (1937) A *ESPAÇO Nº9* (1967)**

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: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Professor Doutor Rodrigo Vivas

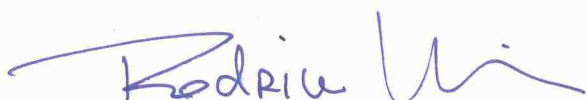
Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2017

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **GISELE GUEDES TOMAZ DE AQUINO PESSÔA** Número de Registro **2015656175**

Titulo: "Opacidade e transparência. Percurso por obras tridimensionais em Belo Horizonte: de Adolescentes (1937) a Espaço nº9 (1967)"



Prof. Dr. Rodrigo Vivas Andrade – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dr. Leonardo Hipolito Genaro Figoli – Titular – FAFICH/UFMG



Profa. Dra. Maria do Carmo Couto – Titular – UNB

Belo Horizonte, 20 de março de 2017.

AGRADECIMENTOS

É comum recorrermos a fala de terceiros quando faltam as palavras ou quando algumas combinações de letras parecem não nos pertencerem. Entretanto, agradecimentos não requerem sinônimos, a sinceridade basta. O meu melhor “muito obrigada” a minha mãe. Por “ser” e pelo “estar” sempre. Ao orientador Vivas minha profunda gratidão pela parceria em toda a trajetória que me trouxe até aqui. As amigas Cybele e Eugênia por me cercarem de confiança e serenidade, sou grata por estarem desse lado. A CAPES/CNPQ pelo auxílio financeiro que fez possível a presente pesquisa. E a Deus, por não me deixar em dúvidas mesmo quando sobravam as interrogações.

RESUMO

A presente pesquisa se dedica a construção da história da arte em Belo Horizonte através de um percurso composto pelas obras tridimensionais presentes na cidade. O itinerário é constituído por dois momentos: o primeiro envolve obras consideradas modernas e localizadas na cidade de Belo Horizonte, caso da escultura *Adolescentes* (1937) da artista Jeanne Milde e parte do acervo do Museu Mineiro (MMI) e obras localizadas no Complexo Arquitetônico da Pampulha construído em 1943, são elas o baixo-relevo produzido por Alfredo Ceschiatti no interior da Igreja São Francisco de Assis; *O Abraço*, também de autoria de Ceschiatti mas localizada no Museu de Arte da Pampulha (MAP), a escultura *Pampulha* (ou *Figura Alada*) de José Alves Pedrosa e o *Nu* de August Zamoinsky, que compartilham da mesma localização e encontram-se nos jardins do MAP. O segundo momento consiste na seleção de obras tridimensionais premiadas nos Salões Municipais de Belas Artes (SMBA) realizados pelo MAP nas edições de 1961 (XVI SMBA), 1963 (XVIII SMBA), 1965 (XX SMBA) e 1967 (XXII SMBA), das quais serão analisadas as esculturas *A Sentinela* de Francisco Stockinger, *Sem título* de Amílcar de Castro, *O Temerário* de Nicolas Vlavianos e *Espaço nº 9* de Hisao Ohara. A divisão adotada teve como princípio a construção de dois blocos de análise para a compreensão do fazer tridimensional a partir dos respectivos tensionamentos suscitados: o primeiro a uma ideia de escultura moderna e o segundo em termos de especificidade da prática escultórica tradicional.

ABSTRACT

The present research is dedicated to the construction of the history of art in Belo Horizonte through a compound path of the three-dimensional works present in the city. The itinerary consists of two phases: the first involves works considered modern and present in the city of Belo Horizonte, case of *Adolescents* (1937) sculpture of artist Jeanne Milde and part of the collection of the Mining Museum (MMI) and works located in Pampulha Architectural Complex built in 1943, are they the bas-relief produced by Alfredo Ceschiatti inside the Church of Saint Francis of Assisi; *The Hug*, also authored by Ceschiatti but in Pampulha Art Museum (MAP), Pampulha sculpture (or Winged Figure) of José Alves Pedrosa and the *Nude* by August Zamoinsky, who share the same location in the gardens of the MAP. The second moment consists in the selection of three-dimensional works awarded in the municipal art salons of fine arts (SMBA) performed by the MAP in the editions of 1961 (XVI SMBA), 1963 (XVIII SMBA), 1965 (XX SMBA) and 1967 (XXII SMBA), of which will be analysed the sculptures *The Sentinel* of Francisco Stockinger, *Untitled* of Amílcar de Castro, *The Bold* of Nicolas Vlavianos and *Space no. 9* of Hisao Ohara. The division adopted had in principle the construction of two blocks of analysis for understanding of respective stresses from three-dimensional raised: the first to an idea of modern sculpture and the second in terms of specificity of traditional sculptural practice.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – STARLING, Getúlio de Andrade. Máquina de triturar homens. 1967. Madeira, metal, plástico, tinta plástica e porcelana, 34 x 42,5 x 28 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 2º Prêmio de Escultura, XXII SMBA/PBH, 1967.	15
Figura 2 – MORAES, Avatar da Silva. Objeto II. 1966. Madeira, gesso, ferro, vidro e tinta guache, 15 x 32 x 10 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 2º Prêmio de Escultura, XXI. SMBA/PBH, 1966.	16
Figura 3 – RUDE, François. Partida dos Voluntários de 1792 (A Marselhesa). 1833-1836. Pedra, 12,81 m. Arco do Triunfo, Paris, FR.....	30
Figura 4 – RODIN, Auguste. A porta do inferno. 1880-1917. Bronze, 5,48 m x 3,65 m x 0,83 m. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, PA, Estados Unidos.....	31
Figura 5 – BERNADELLI, Rodolfo. Cristo e a Mulher Adúltera. 1881. Mármore, 202 x 149 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.	42
Figura 6 – BERNADELLI, Rodolpho. Santo Estevão (ou O Protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33). 1879. Bronze, 166 x 67 x 58 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.....	44
Figura 7 – MILDE, Jeanne. Adolescentes. 1937. Gesso, 94 x 62 x 16 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe da obra na exposição Horizonte Moderno realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube em Belo Horizonte em 2015.....	60
Figura 8 – MILDE, Jeanne. Adolescentes. 1937. Gesso, 94 x 62 x 16 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe da obra na exposição Horizonte Moderno realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube em Belo Horizonte em 2015.....	61
Figura 9 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.	67
Figura 10 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.	68
Figura 11 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe do primeiro painel.	71
Figura 12 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe do segundo painel.....	72
Figura 13 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe do terceiro painel.....	73
Figura 14 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe do quarto painel.....	74
Figura 15 – Batistério de São João. 1240-1300. Monumento religioso, Florença, Itália. Detalhe do mosaico da seção norte contendo cenas do livro de Gênesis: A criação de Adão e a criação de Eva.....	87
Figura 16 – Batistério de São João. 1240-1300. Monumento religioso, Florença, Itália. Detalhe do mosaico da seção nordeste contendo cenas do livro de Gênesis: O pecado original e a expulsão do paraíso.....	87
Figura 17 – PEDROSA, José. [Desenhos]. 1941-1942. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe na exposição Horizonte Moderno, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015.	91

Figura 18 – PEDROSA, José. Estudo para a escultura Pampulha. 1942. Coleção particular. Detalhe da obra na exposição “Horizonte Moderno”, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015.....	95
Figura 19 – PEDROSA, José. Estudo para a escultura Pampulha. 1942. Coleção particular. Detalhe da obra na exposição “Horizonte Moderno”, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015.....	96
Figura 20 – PEDROSA, José. Pampulha ou Figura Alada. 1943. Bronze, 129 x 146 x 80 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.....	97
Figura 21 – PEDROSA, José. Pampulha ou Figura Alada. 1943. Bronze, 129 x 146 x 80 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.....	98
Figura 22 – ZAMOYSKI, August. Nu. 1943. Bronze, 150,5 x 156 x 106 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.	103
Figura 23 – ZAMOISKY, August. Nu deitado. 1932. Pedra de landernau, 86 x 127 x 67 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.....	104
Figura 24 – CESCHIATTI, Alfredo. O Abraço. 1943. Mármore, 160 x 65 x 77 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.....	106
Figura 25 – CESCHIATTI, Alfredo. O Abraço. 1943. Mármore, 160 x 65 x 77 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.....	106
Figura 26 –STOCKINGER, Francisco Alexandre. A Sentinela. s.d. Bronze, 56 x 16 x 10,5 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XVI SMBA/PBH, 1961.	112
Figura 27 – VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. O Temerário. s.d. Metal, 62 x 51 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º Prêmio de Escultura, XX SMBA/PBH, 1965.....	116
Figura 28 - Imagem da escultura O Temerário do escultor Nicolas Vlavianos conforme publicação no catálogo do XX SMBA realizado em 1965 no MAP. Fonte: APCBH.....	118
Figura 29 - VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. O Temerário. s.d. Metal, 62 x 51 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º Prêmio de Escultura, XX SMBA/PBH, 1965. Detalhe contendo a mesma vista reproduzida no catálogo de 1965.....	118
Figura 30 – VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. Figura. 1965. Ferro soldado, 59 x 30 x 15 cm. Coleção Edla Van Steen, São Paulo, SP, Brasil.	120
Figura 31 – CASTRO, Amílcar Augusto Pereira de. [Sem título]. 1963. Ferro, 50 x 49 x 26 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XVIII SMBA/PBH,.....	125
Figura 32 – OHARA, Hisao. Espaço nº9, 1967. Acrílico, 30x 38 x 20 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XXII SMBA, 1967. Detalhe da escultura na exposição realizada em 2016 no MAP Sobre o que se desenha.....	134
Figura 33 – Fotografia do setor de escultura do XXII SMBA de Belo Horizonte realizado em 1967 no Museu de Arte da Pampulha. Fonte: APCBH.	134

LISTA DE SIGLAS

AIBA – Academia Imperial de Belas Artes

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

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

MAV/BH – Memória das Artes Visuais de Belo Horizonte

MAP – Museu de Arte da Pampulha

MMI – Museu Mineiro

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

SNA – Salão Nacional de Arte

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA. PERCURSO POR OBRAS TRIDIMENSIONAIS EM BELO HORIZONTE: DE ADOLESCENTES (1937) A ESPAÇO Nº9 (1967)	12
1. HISTÓRIA DA ARTE EM BELO HORIZONTE – ASPECTOS DE UMA (RE)VISÃO	21
2. O PROBLEMA DA FORMA: A ESCULTURA COMO CATEGORIA	26
3. TRIDIMENSIONALIDADE NO BRASIL – SÉCULO XIX AO SÉCULO XX	39
4. ITINERÁRIO TRIDIMENSIONAL EM BELO HORIZONTE	54
4.1. <i>Adolescentes</i>	55
4.2. <i>Batistério</i>	64
4.3. <i>Pampulha ou Figura Alada</i>	90
4.4. <i>Nu</i>	101
4.5. <i>O Abraço</i>	105
5. TRIDIMENSIONALIDADE E OS SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES ...	109
5.1. <i>A Sentinela</i> . Francisco Stockinger	111
5.2. <i>O Temerário</i> . Nicolas Vlavianos	115
5.3 – <i>Sem título</i> . Amilcar de Castro	121
5.4 – <i>Espaço nº 9</i> . Hisao Ohara	126
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139
Anexo I	145

OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA. PERCURSO POR OBRAS TRIDIMENSIONAIS EM BELO HORIZONTE: DE *ADOLESCENTES* (1937) A *ESPAÇO N°9* (1967)

A ideia de analisar as esculturas presentes em Belo Horizonte para tornar possível a compreensão da prática tridimensional advém – assim como em todo percurso –, de escolhas. “Quais”, “quantas” e “porque” direcionaram o trajeto por entre curvas e desvios, e aspectos que antes de apresentaram como determinantes, ao fim já não prevaleceram com a mesma potência. Opacidade e transparência. De *Adolescentes* a *Espaço n°9*.

Proposto em dois blocos, o percurso oferecido reflete duas perspectivas diferenciadas de associação ao fazer tridimensional porém igualmente pautadas pelo tensionamento, seja da escultura moderna ou da escultura como categoria. As análises aqui elencadas trabalharam com as possíveis significações das esculturas selecionadas no que diz respeito ao campo da história da arte, no qual a obra é considerada inicialmente como uma experiência visual e espacial desenvolvida a partir de um material e técnica específicos para posteriormente, ser conhecida dentro de uma rede de significações possíveis. Entretanto, fora desse campo de relações está o fator institucional, viabilizador do circuito traçado por representar a justificativa de preservação dos grupos ora referidos. Componentes do primeiro conjunto estão as esculturas destinadas ao Complexo Arquitetônico da Pampulha na década de 1940 e resultantes das iniciativas políticas do então prefeito Juscelino Kubitschek. Jeanne Milde, em mesmo sentido, reside em Belo Horizonte por quase dez anos – 1939 a 1947 –, unicamente pelo convite do presidente Antônio Carlos e de seu secretário da Educação, Francisco Campos, para integrar a comitiva da Missão Pedagógica Europeia em Minas Gerais. Ao ocupar na capital o cargo de professora da Escola de Aperfeiçoamento, as peças executadas na cidade, já traziam em si certas expectativas demarcadas pela posição por ela ocupada.

O segundo grupo, por sua vez, reúne as esculturas que alcançaram premiações aquisitivas nos Salões Municipais de Belas Artes (SMBA) promovidos pela prefeitura de Belo Horizonte nos anos 60, que foi analisado sem a exigência de ordenação cronológica verificada nos mesmos Salões, fazendo com que seu eixo analítico residisse primeiro, em suas possibilidades discursivas dentro do tensionamento ensejado. Sediados no Museu de Arte da Pampulha (MAP),¹ esses eventos de concorrência pública se constituíram como a principal

¹ O Museu de Arte da Pampulha – anterior *Casino* está localizado Avenida Dr Otacílio Negrão Lima, nº 16585, bairro Pampulha na cidade de Belo Horizonte.

estratégia de ampliação do acervo do Museu, feita através dos prêmios de aquisição anualmente atribuídos tanto pelo poder público, quanto por instituições privadas.² A fecundidade de seu estudo é aferida pela capacidade demonstrada em interligar os diversos ângulos de inserção de uma obra de arte, sejam eles institucionais, sociais ou propriamente artísticos. Os Salões enquanto um espaço simbólico foram definitivos na movimentação do debate artístico em Belo Horizonte. O grande número de análises produzidas em vista da realização anual do evento e veiculadas em jornais de circulação municipal, estadual e nacional, atestam a veracidade da inferência anterior. As publicações se mostraram relativas ao processo como um todo, desde o momento de seleção do corpo de jurados, de artistas e obras concorrentes, a concordância ou não as premiações atribuídas. A coleta, consulta e organização dessa documentação textual além dos catálogos produzidos internamente ao evento e disponíveis em instituições de memória como o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH),³ contribuíram para a compreensão da dinâmica específica identificada aos Salões de arte.

Outra questão inerente aos Salões de arte, reside na possibilidade de colocar artistas e suas produções em embate direto na busca pela aceitação do juri, considerando o valor financeiro das premiações e principalmente, pela oportunidade dada ao artista, de ter uma de suas obras como parte do acervo de um museu: onde poderiam receber comentários de especialistas e ser expostas ao público. A combinação de tais fatores fez dos salões um lugar de legitimação e subsistência de um circuito, concepção muito distinta àquela que identifica nesses eventos, um espaço de experimentação inconsequente e separado da realidade. Contraponto a tal visão, está registrado nas produções de Amílcar de Castro e Nicolas Vlavianos por exemplo, artistas premiados nos Salões de Belo Horizonte e cujas produções posteriores foram incorporadas a espaços nas cidades de Belo Horizonte e São Paulo.

Há que se dizer ainda, que os salões enquanto uma concorrência pública, não tinham como pré-requisito para a inscrição, algum tipo de formação artística específica ou elemento atestador de trajetória anterior, estando aberto a qualquer pessoa de nacionalidade brasileira ou estrangeira – desde que residente no país por um período mínimo de dois anos. A única condição para a inscrição era exatamente o envio de obras, o qual tinha no regulamento a definição da

² Exemplos de instituições privadas que apoiaram financeiramente o evento, é o Clube de Diretores Lojistas de Belo Horizonte que concede no XVII SMBA realizado em 1963, um prêmio aquisitivo no valor de 100 mil cruzeiros. Ou ainda da companhia aérea brasileira Viação Aérea Rio-Grandense (Varig), que permitiu que no XXI SMBA de 1966, além das premiações em primeiros, segundos e terceiros relacionados as categorias de escultura, pintura, desenho e gravura, fosse oferecido o Grande Prêmio Varig de Viagem.

³ O Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte encontra-se na Rua Itambé, nº 227, bairro Floresta, Belo Horizonte, Minas Gerais.

quantidade permitida. Consequentemente, muitos dos participantes, ainda que premiados e recebendo comentários positivos por parte da crítica especializada, não se consolidaram como artistas, tendo na premiação alcançada nos salões e na peça integrada ao acervo do Museu, os únicos marcos de suas prováveis carreiras. Nesse seguimento, algumas das esculturas premiadas no período referido, a despeito de sua relevância para a discussão do tensionamento da categoria, não propiciaram a execução de análises satisfatórias que integrassem elementos da trajetória anterior e/ou posterior que demonstrassem uma participação efetiva de seu produtor no cenário artístico.

Getúlio Starling se encaixa na situação enunciada. Premiado em 1967 na XXII edição do SMBA, Starling teve as duas obras submetidas ao evento, agregadas ao acervo: *Máquina de triturar homens* (FIG. 01) – em vista do 2º prêmio obtido no setor –, e *Depois da pílula anticoncepcional* – doada por ele. Referidas pelas publicações da época como de caráter impactante e dotadas de humor negro, as duas peças levantaram indagações sobre qual a materialidade, procedimento e visualidade identificadora da categoria. Principalmente a premiada em segundo lugar, constituída de uma máquina de moer carne pintada em branco, azul e vermelho e fixada sobre um pedaço de madeira grossa, com um prato plástico colorido no mesmo vermelho e que recebe uma parte já moída, de uma pilha de pequenos bonecos humanos de plástico, colocados dentro da máquina. A abordagem explícita da violência através da redução da figura ao seu elemento formador, a operacionalização da madeira que atua como suporte sem deixar de participar da composição total, somada a utilização de elementos não resultantes da execução de Starling mas tomados da disponibilidade industrial, são significativos de seu questionamento a prática tridimensional. A pesquisadora Nelyane Santos (2014) quando em análise a peça, também demarca algumas das perspectivas de diálogo estabelecidas pelo objeto premiado de Starling. Além do questionamento ao estatuto da arte e sua categorização, estariam presentes, a crítica ao consumismo e a cultura de massa e ainda, uma possível referência ao momento político vivido pelo Brasil na década de 1960. Tal compromisso de ordem política, teria sido exposto em manifestos de grupos de artistas a exemplo de *Proposta 66* e *Nova Objetividade Brasileira*. “Sua obra seria uma demonstração do diálogo da arte com um repertório visual que associava realismo figurativo às contestações contra a institucionalização da arte e o cenário político social vivido na época”. (SANTOS, 2014, p. 106). Starling apesar de ter em Belo Horizonte sua cidade de origem, transferiu-se posteriormente nos anos 60 para o Rio de Janeiro, onde atuou prioritariamente como professor de artes. Sua produção como artista, mesmo que existente se manteve interna ao próprio ateliê,

não sendo integrada a exposições e/ou instituições. As peças produzidas por Starling estão disponíveis em imagens no *site* do próprio artista.⁴ Entretanto, além da ausência de informações técnicas referentes ao conjunto de trabalhos, o critério institucional adotado nessa pesquisa impede que essas sejam incorporadas ao presente percurso.⁵



Figura 1 – STARLING, Getúlio de Andrade. *Máquina de triturar homens*. 1967. Madeira, metal, plástico, tinta plástica e porcelana, 34 x 42,5 x 28 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 2º Prêmio de Escultura, XXII SMBA/PBH, 1967.

Similarmente a situação exposta anteriormente, está *Objeto II* (FIG. 02) de Avatar Moraes. Premiado em segundo lugar na seção escultórica do XXI SMBA de 1966, a peça também atesta a impossibilidade de análise ainda que sejam reconhecíveis a presença de características que recusam o enquadramento na categoria. Todavia, diferente de Starling – onde a ausência de participação efetiva no circuito acaba por colocá-lo na condição de um epifenômeno⁶ –, a exclusão de Avatar ao percurso apresentado reside no estado incompleto verificado atualmente para a peça. Moraes possui disponível na internet, uma página onde estão reunidas imagens das peças produzidas pelo artista ao longo de sua trajetória. A série de caixas figura no acervo disposto no *site*⁷ juntamente com outras variações presentes em sua produção.

⁴ Conferir: <http://www.getuliostarling.com.br/index.php>. Acesso em 1º dez. 2016.

⁵ Apesar das peças de Getúlio Starling não terem sido incorporadas ao presente percurso, é necessário registrar a urgência em realizar uma pesquisa e análise efetiva da produção do mesmo.

⁶ Epifenômeno pode ser compreendido em contraposição ao termo fenômeno, enquanto o segundo é um evento que promove alterações em determinado meio, o epifenômeno se configura como um acontecimento que se insere em determinada situação sem alterá-la. A utilização na presente discussão visa indicar artistas que apesar de relevantes em um cenário específico ou em um dado momento, não foram capazes de produzir ações duradouras e de modificação do circuito. Um exemplo anteriormente identificado pelo pesquisador Rodrigo Vivas (2012), reside nos dois trabalhos produzidos por Fernando Pieruccetti e premiados em 1936 no *Salão Bar Brasil*, que apesar de sinalizarem para uma proximidade com debates desenvolvidos a nível nacional, não possuiu uma continuidade justamente ao não criar ressonâncias em artistas da cidade. (VIVAS, 2012, p. 88).

⁷ Endereço eletrônico: <<http://www.avatarmoraes.com/acervo/caixinhas/>>.

A análise desse conjunto específico de *Caixinhas* – tal qual referido pelo sítio –, permitiu detectar o objeto em posse do MAP em sua versão completa, além de oferecer a percepção de elementos recorrentes nas construções de Avatar, a exemplo de pequenas esferas, aros e principalmente, o ícone da cabeça de um homem. Esse semblante que parece refugiar-se por entre os diversos nichos de madeira e cuja autonomia prescinde a uma existência corpórea, guarda-se em vermelho na lateral superior esquerda do objeto premiado e parte do acervo do MAP. Avatar parece questionar o que é necessário para conduzir a figura ao nível do objeto. A solução encontrada surge com uma simplicidade ameaçadora: dispô-la como um artefato. Porta com chave, bola, aro, homem vermelho e interruptor se associam como artigos compartimentados em uma mesma estrutura.

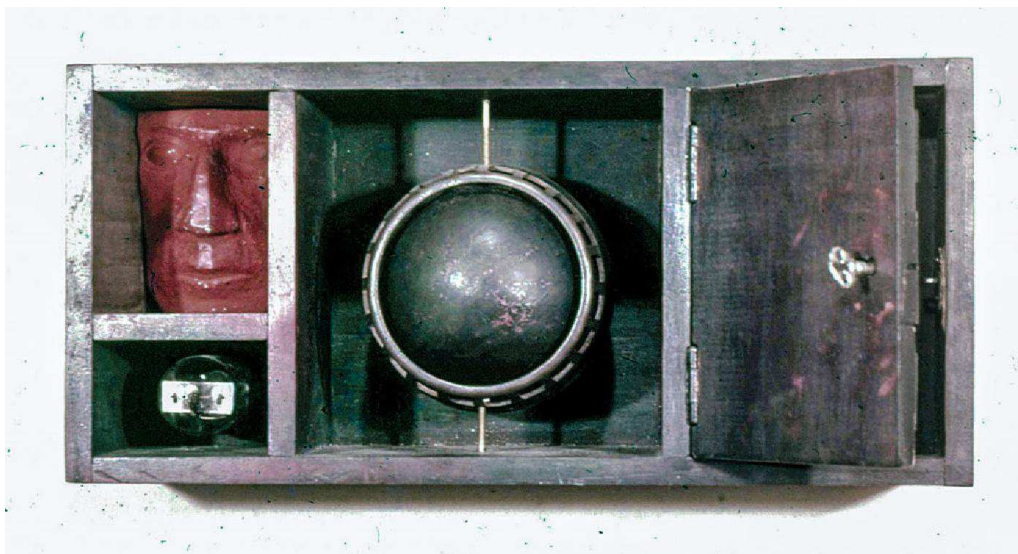


Figura 2 – MORAES, Avatar da Silva. *Objeto II*. 1966. Madeira, gesso, ferro, vidro e tinta guache, 15 x 32 x 10 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 2º Prêmio de Escultura, XXI. SMBA/PBH, 1966.

Uma vez localizado o “lugar de fala” e das escolhas expostas nesse percurso possível, nosso ponto de partida reside em artistas como Jeanne Milde, Alfredo Ceschiatti, José Alves Pedrosa e August Zamoisky, escultores que demonstraram através de suas produções, uma proximidade em termos de valorização do bloco e pela exploração da densidade do material. Escultura enquanto forma maciça e principalmente, transformação matéria. O gesso, o bronze e a pedra são convertidos através do entalhe ou da modelagem em ilusões da existência humana, tendo na realidade da natureza seu elo de verificação e sustentação fundamental. Concepções correlatas a um tipo de formulação visto como tradicional, essas esculturas se inseriram no século XX como continuidade, onde a ideia de escultura moderna se oferece como sobrevivência do passado.

Distantes dessa ideia, tanto em termos temporais quanto de elaboração, se apresentam Francisco Stockinger, Nicolas Vlavianos, Amilcar de Castro, e Hisao Ohara, artistas que tiveram suas esculturas premiadas nos Salões Municipais de Belas Artes realizados em Belo Horizonte na década de 1960 e por isso, figuram atualmente no acervo do Museu de Arte da Pampulha. O que antes se apresentou como convivência, passa agora a se verificar enquanto tensionamento interior a própria categoria.

Em Stockinger temos um primeiro gesto de esvaziamento, sua *A Sentinela* perde parte da massa interior em prol de uma construção verticalizada. Nicolas Vlavianos, assim como Stockinger, se utiliza do conflito entre figura e matéria, mas diferentemente da preferência prioritariamente conferida a figura, se ocupa em atestar a realidade do material escolhido. O uso da base aproxima *O Temerário* de Vlavianos a *Sentinela* de Stockinger, fator que acaba por colocá-las em uma linha de escultura que ocupa seu próprio lugar e que opõe-se a imersão espacial como verificado em Amilcar. Questionamento da figura como modelo, reversão da densidade, valorização do material, integração de procedimentos e materiais, recusa do volume como característica primeira de uma escultura e desobstrução da massa fechada. Caminho que conduz igualmente a Hisao Ohara, que trabalha esses mesmos aspectos pela transparência. Em *Espaço nº 9* a tridimensionalidade é exposta de forma fracionada e progride entre placas de acrílico para que o conjunto seja seu detentor final. A tridimensionalidade nunca esteve ausente nas peças há pouco analisadas – de Stockinger a Ohara –, mas por vezes, não se constituiu como seu principal fator de estruturação formal.

O percurso trilhado seguiu pelas ideias de fechamento e abertura – em termos de especificidade de um fazer artístico e ainda, de opacidade e transparência – pensada a partir dos materiais observados nas esculturas. Colocadas em dois extremos, tais aspectos revelam as diferentes formas de trabalho que se associam a prática tridimensional. Entretanto, é necessário não perder de vista, as diferenças de destinação existentes entre as peças, considerando que aquelas integrantes da primeira etapa de nosso percurso, foram concebidas com o objetivo específico de instalação no Complexo Arquitetônico da Pampulha e no caso das *Adolescentes*, como parte da produção de Milde sem nenhuma destinação pontual. Situação diferente dos elementos presentes em nosso segundo e último roteiro, onde interviam fatores de julgamento e valoração inerentes a um concurso a exemplo dos Salões de arte ao qual estão primeiramente identificados. As esculturas primeiramente analisadas se ocuparam da prática por meio de noções que historicamente definiram o fazer, já aquelas que finalizaram esse mesmo percurso, se voltaram para a escultura na qualidade de uma interrogação.

Algumas últimas questões a serem pontuadas antes da apresentação da organização adotada para os capítulos que se seguem, perfazem aspectos metodológicos do percurso trilhado. Fonte primária e objeto de pesquisa fundador, todas as obras analisadas na presente pesquisa foram consideradas inicialmente a partir de sua materialidade e visualidade. O processo de investigação formal centraliza a obra em suas próprias especificidades: matéria, compositiva, espacial e interpretativa. Uma acepção detalhada do método de descrição física envolve a identificação de dados referentes a modalidade artística, aos materiais, ao suporte e a dimensão. (GUEDES, VIVAS, 2016, p.11). Entretanto, o processo de construção de significado da obra de arte, não se encerra em sua existência formal e assume “como uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo o que ela não é (o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto)”. (BOIS, In: FERREIRA; COTRIM, 1997, p. 248).

O enfoque a forma, ao seu conteúdo e respectivo entorno, é o que aparece enunciado por Santos (2016) como o triplo registro da obra de arte. A proposta que demarca uma tentativa de estabelecer um diálogo efetivo entre obras artísticas e as teorias e conceitos do campo da arte, se colocam em oposição ao esforço que visa apenas um tipo de enquadramento, seja ele temporal ou estilístico.⁸ As esculturas componentes dos dois blocos de análise referidos foram consideradas nessa mesma lógica de trabalho, embora reconhecendo as particularidades que as caracterizam e também diferenciam. Obras encomendadas para ocuparem um espaço ou com validação prévia, em contraste a obras que almejaram uma colocação institucional a partir da concorrência pública.

A diferença de disponibilidade de documentos auxiliares alusivos ao primeiro grupo, é outro fator que contribuiu para a diferenciação dos dois percursos. As consultas a instituições como a Hemeroteca da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa,⁹ APCBH e Museu Mineiro (MMI)¹⁰ não foram efetivadas com igual sucesso aquelas feitas em

⁸ Essa perspectiva de trabalho foi inicialmente desenvolvida por Rodrigo Vivas em dois artigos: *A História da Arte no Brasil*: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas e *O que queremos dizer quando falamos de História da Arte no Brasil*, de 2010 e 2011, respectivamente. E encontra-se em maior projeção nos dois livros *Por uma história da arte em Belo Horizonte*: artistas, exposições e Salões de arte (2012) e *Abstrações em movimento*: concretismo, neoconcretismo e tachismo (2016). Já a pesquisadora Nelyane Santos – dentre as publicações disponíveis –, podemos ressaltar em termos de aplicação da metodologia aqui enunciada, a dissertação defendida em 2015: *A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968* e o mais recente artigo de 2016: *Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte na década de 1960*.

⁹ A instituição encontra-se na Praça da Liberdade, n.º 21, 3º andar, bairro Funcionários, Belo Horizonte, Minas Gerais.

¹⁰ O Museu Mineiro encontra-se na Av. João Pinheiro, nº 342, bairro Centro, Belo Horizonte, Minas Gerais.

consequência da pesquisa aos Salões e as esculturas a eles concernentes. No caso de Milde, as matérias de jornal localizadas eram primordialmente referentes ao seu trabalho como professora. Já para as esculturas associadas ao Complexo Arquitetônico da Pampulha, somente as fotografias e alguns documentos burocráticos encontrados impediram que as referências fossem consideradas como nulas. O cenário do SMBA se apresenta em divergência a exposição feita acima, contando com publicações produzidas internamente a instituição: regulamentos, catálogos, atas, fichas de registro museológico e externas a ela: reportagens de jornais e artigos de periódicos. Contudo há que se ressaltar especificamente sobre as críticas veiculadas em jornais da época dentro do conjunto consultado, uma preferência pela categoria pintura em detrimento das outras, sendo notado um maior número de publicações em debate exclusivo a prática pictórica do que as demais existentes no evento.

A partir de todo o universo de estudo anteriormente elencado, a abordagem as esculturas presentes em Belo Horizonte foi delineada através de seis capítulos. O capítulo 1 visa a composição de um levantamento e revisão da história da arte em Belo Horizonte a partir do referencial teórico disponível sobre o tema. São catálogos de exposições: *Anibal Mattos e seu tempo* (ÁVILA, 1991), *O modernismo em Minas: o Salão de 1936* (VIEIRA, 1986); artigos: *Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto* (ÁVILA, 1986) além de livros como *Neovanguardas* (RIBEIRO, 2007) e a primeira publicação de grande abrangência sobre o assunto: *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* (RIBEIRO; SILVA, 1997) dos quais são discutidos desde seus principais marcos históricos – responsáveis pela construção de um perfil cronológico e estilístico para a história da arte na capital –, às reflexões que se ocuparam em questioná-lo através de uma análise efetiva das obras artísticas correlatas ao período, da qual requer resalte *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e Salões de arte* (VIVAS, 2012). Em vista da ausência de um quadro teórico específico sobre a prática escultórica no Brasil, as considerações desenvolvidas no cenário internacional por Adolf von Hildebrand: *The problem of form* (1907), Rosalind Krauss: *Caminhos da escultura moderna* (2007) e Hebert Read: *Escultura moderna: uma história concisa* (2003) foram resgatadas no capítulo 2 como uma estratégia de localização a discussões em torno de termos como “acadêmico”, “moderno” e “contemporâneo” quando em alusão ao fazer tridimensional. O capítulo de número 3 registra a tentativa em retomar as possibilidades narrativas da escultura no Brasil através das reflexões de diferentes autores, acompanhando algumas das primeiras discussões construídas em torno de escultores a exemplo de Rodolfo Bernadelli e Victor Brecheret, esse primeiro centralizado na pesquisa desenvolvida

como dissertação de mestrado por Maria do Carmo Couto da Silva: *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernadelli* (2005).

O quarto capítulo apresenta as esculturas presentes em Belo Horizonte reunidas no primeiro grupo de análise proposto. Organizadas em subcapítulos, são consideradas a escultura *Adolescentes* de Jeanne Milde, o batistério da Igreja São Francisco de Assis de Alfredo Ceschiatti, *Figura Alada* (ou *Pampulha*) de José Alves Pedrosa, *Nu* de August Zamoisky e *O Abraço* novamente de Ceschiatti. As considerações perpassam inicialmente pela apreensão formal das obras para posteriormente se ocuparem de suas perspecções interpretativas por meio do tipo de relação estabelecida com a ideia de escultura moderna. O capítulo seis se concentra em discutir a participação da tridimensionalidade em quatro edições dos Salões Municipais de Belas Artes ocorridos em Belo Horizonte. Antes, temos traçado um breve histórico que acompanha a relevância do estudo dos salões inaugurado com a pesquisadora Angela Ancora da Luz (2005) e uma pequena narrativa sobre as modificações registradas no evento em sua existência na capital e promoção pelo MAP através das reflexões empreendidas por Rodrigo Vivas (2012). As esculturas selecionadas foram decompostas em subcapítulos que demarcam uma possibilidade de compreensão individual mas igualmente coletiva dentro dos tensionamentos produzidos para a categoria, foram listadas *A Sentinela* de Francisco Stockinger – premiada em 1961 no XVI SMBA, *O Temerário* de Nicolas Vlavianos – premiada em 1965 no XX SMBA, *Sem título* de Amílcar de Castro – primeiro prêmio no XVIII SMBA realizado em 1963 e *Espaço nº9* de Hisao Ohara – primeiro prêmio em 1967 no XXII SMBA. Foi por meio do conjunto de referências coletadas, de publicações anteriores que inauguraram o estudo dos Salões na capital, pelas visitas ao acervo do MAP e pela realização de uma exposição com peças do acervo por parte do Museu que a realidade das esculturas participantes do SMBA ora resgatadas tornou-se passível de conhecimento. O sexto capítulo encerra o percurso tridimensional desenhado em Belo Horizonte e se ocupa em relacionar os dois grupos de análise como uma compreensão possível a prática escultórica.

1. HISTÓRIA DA ARTE EM BELO HORIZONTE – ASPECTOS DE UMA (RE)VISÃO

A existência da história da arte *em* Belo Horizonte não é mais ponto passível de debate, entretanto, suas diferentes abordagens sim. São poucos os estudos atualmente disponíveis sobre o tema, contudo, tal fator, antes de se afirmar como uma limitação torna-se um incentivo à investigação, reflexo desse interesse, são as novas análises e revisões críticas recentemente publicadas.¹¹ O trabalho do pesquisador e historiador da arte Rodrigo Vivas – *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições* (2012) – foi o primeiro de uma sequência de abordagens diferenciadas que inverteram a direção metodológica anteriormente instituída como compreensão ao cenário artístico da capital, elegendo como ponto de partida, as obras artísticas e não as interpretações e certificações unicamente oferecidas por datas, definições estilísticas, marcos históricos e políticos. O que não significa dizer que as pesquisas precedentes empreendidas por nomes como Cristina Ávila, Ivone Vieira ou Marília Andrés Ribeiro, não possuam valor, apenas se verificam como estudos que não compartilham do interesse de pesquisa correlato à história da arte.

Marcas dessa mudança de perspectiva na construção da história da arte em Belo Horizonte, são reveladas através do confronto entre as análises apresentadas por Vivas (2012) e as narrativas das pesquisadoras já citadas que tratam especificamente do mesmo período. Com relação aos trabalhos iniciais com a autoria de Cristina Ávila temos *Modernismo em Minas – literatura e artes plásticas: um paradoxo, uma questão em aberto* (1986) e *Aníbal Mattos e seu tempo* (1991).

No artigo de 1986 publicado na Revista *Análise e Conjuntura*, Santos estuda a atividade artística das décadas de 20 e 30 no objetivo de “avaliar as condições que permitiram um movimento modernista em Minas”. Verifica, deste modo, o descompasso entre os cenários das artes plásticas e da literatura, o que permite tratar como lacunar o intervalo temporal entre o lançamento de “A Revista” em 1925 e a transferência de Alberto da Veiga Guignard para a capital mineira em 1944. “A Revista”, juntamente com outras publicações lançadas na mesma

¹¹ 1) SANTOS, Nelyane Gonçalves. A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968. 2014. Dissertação (mestrado) -Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q6NHL>>. Acesso em: 1º/01/2016; 2) GUEDES, Gisele. 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; 3) ALVES, Joana. Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da “desmaterialização” à realidade do circuito artístico (1969 a 1972). 2015. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A4JGQR>. Acesso em: 1º/01/2016.

época como “Leite Criolo” e “Verde”, seriam exemplos da literatura modernista em Minas cujo surgimento teria se dado em um “ambiente e num momento em que as artes plásticas ainda estavam presas aos cânones neoclássicos e onde o pintor Aníbal Mattos mantinha uma espécie de hegemonia artística na região, promovendo exposições bastante concorridas e de grande prestígio público”, quadro ausente de qualquer “expressão modernista, a não ser o caso específico de Zina Aita, único nome mineiro a atuar na famosa Semana de 22”. (ÁVILA, 1986, p. 166). Ávila, apesar de mencionar a artista Zina Aita, acentua “o momento acadêmico que vivíamos”, o que faria permanecer inalterada a situação nas artes plásticas durante a década de 1930. (ÁVILA, 1986, p. 178).

No texto posterior de 1991 publicado como parte do catálogo da mostra *Aníbal Mattos e seu tempo*,¹² Santos mantém sua concepção que somente reconhece aspectos de renovação na literatura e circunscreve às artes plásticas a uma condição de conformismo e estagnação. O objetivo do texto foi o de realizar a primeira apresentação estética do artista Aníbal Mattos, contudo, limita-se a composição de sua trajetória pessoal e a listagem dos aspectos historiográficos que teriam modificado a cultura da cidade e interferido diretamente nas manifestações artísticas da mesma. São citados pela autora, três fatos marcantes na vida cultural local: a exposição de Zina Aita, a visita da caravana modernista e o lançamento de “A Revista”, mas repetindo a interpretação do estudo anteriormente citado, tanto a exposição da artista Zina Aita quanto a passagem da caravana paulista, “só deixaria marcas profundas no meio literário” (ÁVILA, 1991, p. 12), considerando que o “inconformismo modernista” não seria capaz de “abalar a tranquilidade com que o movimento artístico vinha se mantendo sob os auspícios de Aníbal Mattos”. (ÁVILA, 1991, p. 13).

A partir de tais constatações, é necessário evidenciar que Santos constrói um relato que concebe a arte como uma superestrutura, ou seja, como reflexo ou como um, dentre outros aspectos da estrutura político-econômica, considerando que a hegemonia de Mattos vem sempre associada a sua localização no debate político. Além da ausência de análise efetiva de obras de arte, “o problema interpretativo tem sido exigir um atrelamento das artes plásticas à literatura, assim como esperar uma correspondência entre as vanguardas europeias, o modernismo paulista e as produções de Belo Horizonte”. (VIVAS, 2012, p. 43).

¹² Texto publicado no catálogo da mostra *Aníbal Mattos e seu tempo* realizada no Museu de Arte de Belo Horizonte em 1991 com a curadoria de Luis Augusto de Lima.

Tal horizonte de análise verificado em Santos, é compartilhado pela pesquisadora Ivone Luzia Vieira pois ambas reconhecem a importância da presença de Mattos para o cenário artístico da capital, mas justificam seu poder hegemônico, somente pela consonância ao gosto acadêmico característico da burguesia dominante. No texto *O modernismo em Minas: o salão de 1936* (1986),¹³ publicado no catálogo da reapresentação da exposição *Salão Bar Brasil* em comemoração aos 50 anos de sua ocorrência, Vieira oferece uma visão da emergência modernista em Minas a partir da leitura de memórias, entrevistas, relatórios e periódicos, referências que teriam permitido “a elaboração de uma abordagem, histórico-sociológica dos vários momentos modernistas desse processo”. (VIEIRA, 1986, s.p.). Entretanto, nesse tipo de leitura – mesmo que a análise seja sobre um acontecimento artístico como a exposição do *Salão Bar Brasil* – as obras de arte presentes no evento, tendem a assumirem o segundo plano por se verificarem como uma experiência individual dentro de um esforço de compreensão do coletivo – de um processo – o que nesse caso, a faz adquirir significações enquanto representativas de uma realidade e de um determinado contexto, ou seja, inexistente uma especificidade metodológica capaz de reconhecer as características formais desse trabalhos.

A passagem apresentada por Vieira que referencia a obra premiada de Fernando Pierucetti no Salão de 1936 – *Miséria* –, traz a confirmação do caminho de compreensão adotado pela pesquisadora: “É um desenho vigoroso, de temática social-urbana, tão em voga da década de 30, cujas formas, em estilo expressionista, tentam mostrar um recorte do cotidiano da capital mineira, naqueles dias agitados pela tensão política que dominava o país”. (VIEIRA, 1986, s.p.). Nesse sentido, Vieira repassa acontecimentos das décadas de 20 e 30 para situar a emergência do modernismo na transição para a década de 40, que finalmente chegaria a Belo Horizonte “por decreto do então Prefeito, Juscelino Kubitschek de Oliveira, criando o Instituto de Belas Artes – hoje Escola Guignard – e trazendo para a Capital – a seu convite – o artista plástico Alberto da Veiga Guignard, procedente do Rio de Janeiro, em 1944”. (VIEIRA, 1986, s.p.).

Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte foi um extenso estudo organizado por Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro. O livro publicado em 1997 como parte das celebrações do centenário da capital, se verifica como a primeira construção

¹³ A exposição *O modernismo em Minas: o salão de 1936*, foi realizada no ano de 1986 no Museu de Arte da Pampulha (MAP) em Belo Horizonte. A pesquisa apresentada na exposição, se associa ao trabalho realizado por Ivone Vieira como mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). A curadoria foi do historiador Augusto de Lima.

histórica sobre o tema, oferecendo o levantamento de obras e artistas desde os momentos iniciais da cidade no século XIX, aos dias atuais. Os capítulos foram assinados por pesquisadores diferentes, dedicados a um recorte específico da história de Belo Horizonte. Tal trabalho, como nos aponta Rodrigo Vivas (2012), dividiu a história da arte em Belo Horizonte em três marcos conceituais e estilísticos: arte acadêmica (1918-1936) – período definido pela atuação de Aníbal Mattos como pintor e fomentador da arte acadêmica em Belo Horizonte; arte moderna (1936-1963) – cujo marco de fundação estaria no *Salão Bar Brasil* de 1936 e neovanguarda (1964-1970) – conforme análise de Marília Andrés Ribeiro¹⁴ que instituiu a publicação do manifesto do artista Jarbas Juarez sobre o “estilo mineiro de pintar”, como o surgimento de um grupo neovanguardista na capital.

Ivone Vieira participa da coletânea acima mencionada com o capítulo: *Emergência do modernismo*, onde registra as considerações responsáveis por localizar o marco modernista no salão de 1936, seguindo pela mesma linha interpretativa já adotada no texto publicado no catálogo previamente mencionado. A pesquisadora se ocupa da contradição existente entre a Belo Horizonte dos anos 20 – “cidade nova” – e a sólida e ultrapassada hegemonia acadêmica representada por Aníbal Mattos. “O racionalismo e o pragmatismo da burguesia local, compromissada com a oligarquia mineira articulada à Política dos Governadores, favoreceram o florescimento em Belo Horizonte de uma arte harmoniosa com o *status quo*”. (VIEIRA, In: SILVA; RIBEIRO, 1991, p. 125). Vieira vê na exposição de Aita em 1920 o evento responsável pela polêmica entre “o antigo e o novo” (VIEIRA, In: SILVA; RIBEIRO, 1991, p. 149), mas “a subversão aos cânones acadêmicos da arte em Belo Horizonte” viria com “o primeiro evento coletivo dos emergentes de Belo Horizonte”, o Salão do Bar Brasil em 1936. (VIEIRA, In: SILVA; RIBEIRO, 1991, p. 150).

O contraponto apresentado por Vivas (2012) reconhece na exposição do *Salão Bar Brasil* o fator de recusa à arte produzida por Mattos, mas não percebe os artistas expositores como parte de um coletivo organizado de contestação artística como na proposta de Vieira, uma vez que, “em Belo Horizonte, o que motiva os artistas não é propriamente um tipo de arte capaz de motivar a mudança social”, sendo antes, “uma disputa pelos espaços institucionais da arte”. (VIVAS, 2012, p. 87–88). Dois outros fatores são destacados por Vivas (2012) que atestam a veracidade da afirmativa anterior, “a participação de inúmeros artistas conservadores” pois “no programa do salão, é permitido qualquer tipo de estilo” e ainda, o fato “que o evento possuía

¹⁴ Conferir RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

como objetivo conferir prêmios e vender as obras expostas, fatos que não indicam a iniciativa de motivar uma transformação social”. (VIVAS, 2012, p. 87-88).

Ainda dentro do conjunto de publicações reunidas no livro *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* (1997), está o texto *Formação da arte contemporânea* assinado por Marília Andrés Ribeiro, que caracteriza como “neovanguarda” o movimento surgido em Belo Horizonte a partir da premiação do artista Jarbas Juarez no XIX Salão Municipal de Belas Artes no ano de 1964. Vivas expõe e questiona a perspectiva de Ribeiro que vê o gesto de Juarez como o início simbólico para o movimento neovanguardista em Belo Horizonte e percebe “na pintura do artista mineiro uma composição ainda tradicional se comparada às modificações existentes no estatuto da *arte contemporânea*”, (VIVAS, 2012, p. 157) e cuja novidade se apresentaria com relação às paisagens mineiras ao “romper com o figurativismo” das mesmas e fazer “o uso de materiais não convencionais no campo da pintura”. (VIVAS, 2012, p. 158).

O ponto de vista apresentado por Ribeiro em *Formação da arte contemporânea* que integra o livro *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte* (1997), é exposto de forma ampliada em *Neovanguardas*, que conta com a autoria única de Ribeiro e cuja publicação data do mesmo ano de 1997. A pesquisa reitera as questões referentes a premiação do artista Jarbas Juarez e completa com pontuamentos a respeito das declarações do artista sobre sua recusa aos ensinamentos de Guignard, atitude “própria dos artistas da nova vanguarda”, onde assumia o rompimento “com os ensinamentos de Guignard” e a partida “em direção às propostas da neovanguarda, abandonando o lápis e o pincel, materiais que passou a considerar tradicionais e que substituiu por pesquisas experimentais com materiais insólitos”. (RIBEIRO, 1997, p. 206-207).

Na introdução do livro é possível ter acesso aos recursos metodológicos adotados por Ribeiro em sua pesquisa, onde a autora registra ter se direcionado através dos preceitos tradicionais da história da arte como ferramenta de apreensão aos aspectos imagéticos e estilísticos da obra de arte, entretanto, a sequência da mesma passagem oferece um ângulo diferenciado para a mesma metodologia enunciada:

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).

Reconhecendo a necessidade de rever alguns pontos da cronologia anteriormente apresentada e identificada por Vivas, “destaca-se a tentativa de conciliar as relações entre marcos institucionais e uma análise efetiva das obras produzidas”, recusando “uma história da arte linear e evolucionista que visa a comprovar a passagem do acadêmico, moderno e contemporâneo como um caminho natural”. (VIVAS, 2012, p. 38).

A dissertação defendida em 2014 por Nelyane Santos e intitulada *A história da Arte de Belo Horizonte a partir de obras dos salões municipais entre 1964 e 1968*, participa dessa vertente de revisão ao construir análises aprofundadas sobre as obras premiadas nas seções de pintura, escultura, gravura e desenho em cinco salões compreendidos entre os anos de 1964 e 1968 cujas peças integram atualmente, o acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP). Duas das esculturas aqui consideradas, fizeram parte das reflexões de Santos, caso de *Máquina de triturar homens* de Getúlio Starling e *O Temerário* de Nicolas Vlavianos. Seguindo pelo mesmo escopo de questionamento aos marcos definidores registrados na historiografia tradicional, a presente pesquisa se delineia como uma busca por quais foram as sutilezas do decurso entre a arte moderna e contemporânea expressos pela escultura, e como elas podem ser formalmente compreendidas através das obras que serão analisadas justamente por não considerarmos tal passagem como algo categoricamente constituído.

Dentro do conjunto de referências exposto e mais precisamente com relação ao trabalho desenvolvido por Vivas (2012) sobre a história da arte em Belo Horizonte – principal baliza teórica da presente pesquisa –, é válido destacar que essas abordagens não se dedicaram à análise e compreensão da escultura, e se tais estudos revelam o processo de transformação verificado na pintura tanto em termos práticos quanto de reformulação dos suportes, o que teria acontecido com a escultura?

2. O PROBLEMA DA FORMA: A ESCULTURA COMO CATEGORIA

Os objetos tridimensionais localizados em Belo Horizonte, apesar de suas indiscutíveis existências formais, não foram inseridos em um diálogo ou tomados como parte em uma tradição crítica. Tal absentismo se evidencia como uma dificuldade no momento que requer a definição de um caminho teórico capaz de oferecer compreensão sobre as peças que constituem esse singular cenário. Se nos deslocarmos rapidamente ao quadro europeu, será

possível verificar uma teorização que permite situar questões a exemplo de “acadêmico”, “moderno” e “contemporâneo”. A teorização elaborada não só localiza as noções correntes como fornece condições para aquelas que ainda serão formuladas. Como resultado dessa condição lacunar do cenário aqui observado, temos uma espécie de abertura – até mesmo uma autonomia em fundar percursos para o seu entendimento –, já que deixa de prevalecer qualquer obrigação ou consideração por uma “teoria do passado”.

O que queremos dizer é que não há um quadro teórico sobre o tema, e mesmo se existisse, esse seria incapaz de resolver todas as dificuldades inerentes ao tema. Essa constatação vem demonstrada no fato de que uma escultura não pode ser considerada “moderna” em vista de sua simples posição cronológica, e que a noção, quando empregada em referência ao quadro da capital mineira, pode não estar de acordo com as reflexões disponíveis, exigindo considerações mais aprofundadas. Isto posto, reside aqui um interesse contrário em estipular uma teoria geral sobre as esculturas analisadas ou pela busca de categorias que possam ramificar o conjunto ora examinado.

Mas como pensar a escultura e suas passagens? Sobre quais aspectos e definições? Existe uma escultura moderna? Mais do que um esforço de compreensão ao fazer tridimensional, essa pesquisa se volta às suas particularidades. Entretanto, nem sempre as reflexões sobre o tema, encontraram parâmetros definidos. O que, contudo, não se verifica como uma condição negativa, já que um possível consenso entre os pares pode se verificar como uma cristalização do entendimento e por conseguinte, da análise. No quadro europeu por exemplo, é possível constatar que autores distintos – Rosalind Krauss e Herbert Read em publicações como *Caminhos da escultura moderna* (2007) e *Escultura moderna: uma história concisa* (2003), respectivamente –, apesar de se debruçarem sobre o mesmo assunto, não chegaram a conclusões semelhantes. Sobre esse aspecto, podemos citar as considerações desenvolvidas pelos dois autores a respeito do artista francês Auguste Rodin. Registrado como o primórdio da história da escultura moderna de Krauss, obtém menção diversa na narrativa de Read, que independentemente de reconhecer sua importância, não vê na produção do artista, justificativas suficientemente fortes para demarcarem o início da escultura moderna como fizera Cézanne com a pintura.¹⁵ “Cézanne foi o ‘pioneiro de uma nova arte’; pela concentração no ‘motivo’, por sua paciente ‘compreensão da estrutura inerente ao objeto, descobriu modos de representação que deram substância sólida às suas imagens perceptivas”. (READ, 2003, p. 02).

¹⁵ O marco indicado de Cézanne como o ponto de partida para história da pintura moderna, pode ser encontrado no livro do autor: *Uma História da Pintura moderna*, São Paulo: Martin Fontes: 2001.

Situação não repetida com Rodin que fora “seduzido pela atmosfera do subjetivismo que então predominava e, portanto, jamais poderia prover a escultura da mesma base sólida para ‘uma nova arte’.” (READ, 2003, p. 01-02). Read explica seu posicionamento nos princípios humanistas adotados por Rodin e em todo o seu propósito em “restituir à arte da escultura a integridade estilística que ela perdera desde a morte de Michelangelo em 1564”, deste modo, sua aceção como escultor moderno, residiria em seu realismo visual e não na modificação dos ideais que deveriam regir a arte escultórica. (READ, 2003, p. 04).

Uma análise mais pormenorizada das reflexões empreendidas por Krauss, nos oferece detalhes de sua visão às modificações inauguradas com a produção de Rodin. Sua compreensão de escultura moderna surge como uma alteração das fontes de significado possíveis conferidas ao objeto. A escultura por ela considerada como tradicional ainda seria dependente de um fonte de significado anterior a obra, onde sua apreensão não seria feita a partir da experiência pura da obra. A escultura moderna, por sua vez, se ofereceria como sua própria fonte de sentido. A autora resgata os preceitos desenvolvidos por Adolf von Hildebrand, que definiram formalmente a categoria no século XVIII por meio da concepção em relevo, como contraponto as rupturas por ela enunciadas e localizadas primeiro na obra de Rodin. Rodin seria o primeiro a subverter o modelo formal enunciado pelo relevo. Método que em Hildebrand surge como o único verdadeiramente artístico para apresentar as formas presentes na natureza através de uma configuração clara e ordenada, já que permite alcançar um equilíbrio nas relações entre as variáveis bidimensional e tridimensional. Aproveitando a recorrência de Krauss a Hildebrand, seria possível abrir um breve parênteses para a retormada direta, às considerações por ele formuladas e expostas no livro *O problema da forma em pintura e escultura*¹⁶ (1907), fundamentais no reconhecimento de sua significância as concepções posteriores que se referiram ao fazer escultórico.

Hildebrand parte inicialmente da distinção entre dois tipos de visão: próxima e à distância que são resultantes – respectivamente –, de dois tipos de funcionamento dos olhos: cinestésico e visual. A visão próxima é realizada através de movimentos oculares sucessivos, onde o olhar percorre a forma reunindo a sequência de imagens recebidas para compor a totalidade do objeto em sua tridimensionalidade. A proximidade com o objeto, por sua vez, impossibilitaria sua percepção completa, uma vez que a unidade da forma seria perdida no momento em que existe a demanda por deslocamento. Já a visão à distância, permitiria o

¹⁶ Em inglês na versão consultada *The problem of form in painting and sculpture* (1907).

surgimento da imagem em sua unidade, pois todos os elementos que manifestariam a terceira dimensão, passariam a serem percebidos em seu aspecto plano, como se a imagem fosse bidimensional, não solicitando, portanto, qualquer sequência de movimentos oculares durante o ato da visão. Isso porque o dado tridimensional – de acordo com Hildebrand, não integra o conjunto de elementos visuais, adequados a visão. Sua percepção apenas se daria pela combinação de vistas fragmentadas recebidas em sucessão. A visão à distância, nesse sentido, se verificaria como o único meio para o alcance à unidade da imagem:

Somos capazes de conceber a forma tridimensional de uma esfera, mas dificilmente teremos dela, uma clara impressão visual. Nossa ideia de esfera é somente aquela da linha circular bidimensional, somada a sua ideia de movimento, na qual o círculo é repetido igualmente em todas as direções.¹⁷ (HILDEBRAND, 1907, p. 31).

Ainda associados aos dois modos de visão acima expostos, estão os dois tipos de forma: real e perceptual. “Forma é aquele fator em nossa percepção que depende somente do objeto. É obtida ou através do movimento direto, ou inferida de sua aparência, e pode ser definida como forma real”.¹⁸ (HILDEBRAND, 1907, p. 36). Para a forma perceptual, essa se verificaria como produto não apenas da forma real anteriormente definida, mas também dos efeitos mutáveis presentes no próprio entorno do objeto, como a iluminação e o ponto de vista adotado pelo observador. Para Hildebrand, a capacidade do artista estaria em converter essas formas perceptuais em formas reais, alcançada a partir da ênfase conferida as características típicas, identificadoras do objeto: “Para que uma representação artística seja forte e natural, deve fazer surgir, de toda a confusa riqueza que a Natureza oferece, e apesar dessa, aqueles efeitos elementares que correspondem à nossa concepção mais geral de forma”.¹⁹ (HILDEBRAND, 1907, p. 41).

É importante perceber que a necessidade de conversão da forma perceptual em forma real, é representativa da necessidade de fixação de um ponto de vista único, uma vez que os elementos que aparecem como fortuitos durante a percepção pela possível modificação do ponto de vista (iluminação e relação com demais objetos presentes no espaço), são neutralizados pela demarcação de uma posição específica que permita que esses mesmos caracteres, sejam

¹⁷ “We are, for instance, able to conceive the tree-dimensional form of a sphere, but hardly a clear visual impression of it. Our idea of the sphere is rather that of a two-dimensional circular line, plus an idea of movement by which this circle is repeated equally in all direction”.

¹⁸ “Form is that factor in our perception which depends only on the object. It is obtained either through movement direct, or is inferred from the appearance”.

¹⁹ “An artistic representation, to be strong and natural, must bring to bear, out of the embarrassing richness with Nature affords, and in spite of it, those elementary effects which correspond to our most general conception of form”.

concebidos enquanto forma real. A recomendação pela visão à distância vem em consequência da exigência em se criar formas adequadas à percepção, ou seja, comprimidas entre as duas direções fundamentais: vertical e horizontal, fazendo com que os aspectos dotados de tridimensionalidade sejam percebidos em sua projeção visual plana. Assim, estaria na concepção em relevo, a possibilidade de ordenar as coisas tridimensionais a partir do plano, equilibrando e definindo a relação entre impressões bidimensionais e tridimensionais em um ponto de vista único, uniforme e frontal.

O reverso das formulações desenvolvidas por Hildebrand sobre o método de concepção em relevo, são reconhecidas por Krauss na escultura de Rodin, considerada como:

[...] o primeiro ataque extremo ao tipo de pensamento representado pela ave mecânica, uma ideologia profundamente arraigada na escultura neoclássica, que perdurou em quase toda a escultura oitocentista até a obra de Rodin. O modelo racionalista, ao qual se prende o neoclassicismo, traz dentro de si dois pressupostos básicos: o contexto através do qual o entendimento se desenvolve é o tempo; e, no caso da escultura, o contexto natural da racionalidade é o relevo. (KRAUSS, 2007, p. 12).



Figura 3 – RUDE, François. *Partida dos Voluntários de 1792 (A Marselhesa)*. 1833-1836. Pedra, 12,81 m. Arco do Triunfo, Paris, FR.

A evidência conferida aos monumentos históricos nos séculos XVIII e XIX, é explicada por Krauss como oriunda da compreensão da história como uma narrativa que envolveria o desenvolvimento de um conjunto de significantes em direção a uma conclusão de

significado total, exemplo de uma das esculturas presentes no Arco do Triunfo: *A Marselhesa* (FIG. 03). Executada por François Rude, essa se ofereceria como uma organização puramente narrativa, justamente por eleger o relevo como forma de expressão, o que permitiria trazer de forma organizada, as relações entre efeitos e suas causas a partir da passagem do tempo estabelecida pela transição entre planos.

O relevo, portanto, permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em sua evolução no espaço do plano de fundo e o significado do momento representado em seu contexto histórico. Muito embora o observador não se desloque efetivamente em torno da escultura recebe a ilusão de dispor de tanta informação quanto teria se pudesse circunavegar as formas – talvez mais ainda, já que lhe é dado visualizar, em uma única percepção, tanto o desenvolvimento das massas como sua capacidade de exprimir um significado. (KRAUSS, 2007, p. 15-16).



Figura 4 – RODIN, Auguste. *A porta do inferno*. 1880-1917. Bronze, 5,48 m x 3,65 m x 0,83 m. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, PA, Estados Unidos.

Afirmando o relevo como o modelo artístico do século XVIII – o que demarca a relevância dos escritos de Hildebrand –, Krauss cita o primeiro dos contra-exemplos executados por Rodin. Assim como *A Marselhesa*, *A porta do inferno* (FIG. 04) foi encomendada para ocupar um lugar determinado onde funcionaria como entrada a um provável museu. A encomenda também definiu que essa deveria apresentar uma sequência de ilustrações da *Divina*

Comédia de Dante mediante uma organização narrativa, entretanto, “em sua versão final, *A porta do inferno* resiste a todas as tentativas de ser compreendida como uma narrativa coerente. Dentre a profusão de grupos de figuras, somente dois estão diretamente relacionados à narrativa original da *Divina comédia*”. (KRAUSS, 2007, p. 19).

Em meio as tantas contrariedades ao princípio organizacional narrativo do relevo presentes em *A porta do inferno* e enunciadas por Krauss, é possível demarcar a opção feita por Rodin em apresentar simultaneamente o ciclo de ilustrações de Dante, repetindo as figuras sem qualquer modificação formal. Como explicado pela mesma autora, o princípio da singularidade espaço-temporal é um pré-requisito para o desenvolvimento da narrativa lógica. O postulado de Hildebrand – onde toda escultura, fosse ela independente ou não do espaço, deveria seguir o princípio da concepção em relevo –, seria completamente distorcido pelas *Três sombras* de Rodin, que mesmo guardando semelhanças com a colocação de figuras em pares ou trios, não permitiria que o observador abarcasse seu plano frontal único e completo ou as compreendesse como três ângulos diferentes de um mesmo corpo. Essa tradição em agrupar figuras tríplexes seria uma estratégia típica da escultura neoclássica, realizada de modo a superar a parcialidade da informação que o aspecto isolado da figura poderia transmitir, buscando por isso, uma apresentação em múltiplas vistas, representativas de seu ponto de vista ideal. “Ao dar a impressão de não oferecer ao observador nada além da produção tríplex do mesmo objeto, Rodin substitui o conjunto narrativo por um conjunto que não conta coisa alguma, além do repetitivo processo de sua própria criação”. (KRAUSS, 2007, p. 25).

Outro fator responsável pela confusão narrativa verificada em *A porta do inferno*, seria o tratamento plástico realizado por Rodin sobre o fundo do relevo. Ao recobri-lo por sombras e recortá-lo em profundidades variadas, Rodin deixaria de conceber o fundo como sustentação a apresentação das figuras. Uma vez destituídas de um espaço virtual em que poderiam dar a impressão de emergirem, Rodin cristalizaria o espaço na obra, eliminando a possibilidade de estabelecimento de relações temporais que poderiam conduzir a clareza final das figuras presentes na porta como elementos da narrativa total. Essas mesmas figuras, também recebem uma configuração que contraria o princípio da representação mimética do movimento. A forma em Rodin adquire uma existência desvinculada aos seus possíveis significados anteriores, inexistindo uma coerência entre um gesto e a representação reconhecível desse mesmo gesto. A estrutura exterior não parece sincronizada com o movimento interior responsável por sua ocorrência. Tal descompasso é colocado por Krauss como um caráter de opacidade, já que as ações produzidas pelas figuras, não parecem resultantes da estrutura interna

que suporta os movimentos corporais. Se inexistisse a possibilidade de buscar refúgio em um ponto de vista adequado que permita uma compreensão das posições e combinações das figuras de Rodin, a proposta oferecida por Krauss implica em renunciar a certas noções de causa, efeito e significado ou ainda, em aceitar a possibilidade de significado sem a verificação de seu fundamento, onde os efeitos são os próprios significantes, mesmo na ausência do que poderia ser considerado a motivação lógica que lhes dá origem. Temos em Rodin a recusa ao princípio lógico de compreensão demarcado como necessário à lógica escultural, que deixa de ser reconhecível a partir de condições subjacentes de nossa própria experiência. Contrário também ao que na análise de Hildebrand, surge exposto como às nossas “ideias de função”²⁰ sobre um gesto determinado. (HILDEBRAND, 1907, p. 102)

As esculturas de Rodin manifestariam:

[...] uma falta de premeditação, uma falta de conhecimento prévio, que nos faz depender intelectual e emocionalmente dos gestos e movimentos das figuras no momento em que estas se exteriorizam. Do ponto de vista narrativo, diante da *Porta* mergulha-se na percepção de um acontecimento no momento em que este se plasma, sem o distanciamento com relação a esse acontecimento que uma história de suas causas conferiria. Na *Porta* como um todo, bem como em cada figura individual, somos detidos na superfície. (KRAUSS, 2007, p. 35-36).

Último dos aspectos a ser aqui considerado e que também resulta desse “detimento” pela superfície, é o fato das esculturas de Rodin se apresentarem como registro do tempo de sua criação, onde as características do suporte escolhido não são suprimidas em favor da figuração, o material se presta ao observador em igual medida de importância a própria conformação da figura. “Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo” e onde “o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência”. (KRAUSS, 2007, p. 37).

As análises de Krauss sobre a produção de Rodin, permitem perceber certas recorrências que representam características e condições consideradas pela autora, como responsáveis pela adjetivação moderna as esculturas presentes no caminho por ela proposto, ou seja, chaves interpretativas que serão posteriormente resgatadas quando em investigação a outros artistas, a exemplo do contraponto entre “opacidade” e “transparência”. O termo “opacidade” foi assinalado anteriormente e se refere às superfícies realizadas por Rodin que

²⁰ “ideas of function”.

impossibilitariam o desenvolvimento de uma narrativa linear e uma compreensão lógica a partir de um ponto de vista único. Já a ideia de “transparência” encontraria seu exemplo em um artista ligado ao futurismo: Umberto Boccioni. Sua natureza-morta realizada em bronze *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, registraria a ideia de movimento contínuo oferecida pela escultura a partir da existência de um ponto central interno que irradiaria e organizaria as formas do objeto. Boccioni teria se preocupado em ultrapassar os limites representados pela percepção – incapaz de reunir todos os ângulos e faces da estrutura. Tal atitude estaria bem próxima às indicações e definições empreendidas por Hildebrand em sua busca pela percepção da forma enquanto unidade.

A proximidade entre Hildebrand e Boccioni poderia ser verificada, nas estratégias formuladas pelos dois escultores como resolução ao problema da representação tridimensional. Se pensarmos primeiro em Hildebrand, seria possível retomar sua já apresentada distinção entre “forma real” e “forma perceptual”. Já Boccioni teria buscado uma fusão entre dois tipos de existência aos quais o objeto pudesse estar inserido, sendo eles os movimentos absoluto e relativo. O primeiro envolveria a essência estrutural e material do objeto, cujas ressonâncias se fazem na ideia de “forma real” trabalhada por Hildebrand. O segundo, nomeado por Boccioni como movimento relativo, seria indicador da existência circunstacial do objeto no espaço real, que vem ocasionada ou pela mudança de posição por parte do observador ou pela relação estabelecida com outros objetos de seu entorno, noção semelhante àquela desenvolvida por Hildebrand em referência a “forma perceptual”. A conciliação entre os modos relativo e absoluto de ser, segue oferecendo pontos de contato entre o artista futurista e o teórico alemão. De acordo com Boccioni citado por Krauss, essa conciliação entre ambos os movimentos representaria a exigência de se criar “um signo, ou melhor ainda, uma forma singular que substituísse o velho conceito de divisão pelo novo conceito de continuidade”. (BOCCIONI *apud* KRAUSS, 2007, p. 52). A forma enquanto um signo nada mais é do que a forma em sua possibilidade de existência completa, como unidade tal qual declarado por Hildebrand.

O tipo de apreensão do objeto pretendido por Boccioni seria característico de uma visão idealista representada pela escultura, concebida de modo a oferecer uma visão sintética capaz de integrar todos os ângulos de visão parciais e não relacionados. Sendo esse, o conflito subjacente a prática escultórica, ou seja, como conciliar as informações recebidas pela visão isolada do objeto e a sua visão total. A garrafa de Boccioni – segundo Krauss –, traria uma solução possível a esse conflito ao propor uma redefinição da real posição do observador relativamente ao objeto, por isso a garrafa oferece o observador em termos de uma compreensão

em movimento, capaz de abranger de uma só vez todos os aspectos da garrafa. Esse idealismo como colocado por Krauss, residiria não somente em Hildebrand, bem como na representação neoclássica ao reunir três vistas simultâneas de uma mesma figura. A garrafa de Boccioni e outros exemplos de sua produção visariam criar um “momento de organização situado *além* da superfície do objeto – um centro ideacional que podemos ocupar intelectualmente para conferir ao objeto um significado que transcende[a] a percepção que temos dele[s]”. (KRAUSS, 2007, p. 65).

Os trabalhos de Marcel Duchamp e Constantin Brancusi são apresentados por Krauss como contrários a noção de transparência exposta na garrafa de Boccioni. Vimos que a noção de “transparência” encontra-se associada ao nível de apreensão permitido ao observador com relação ao objeto. Nesse caso, a transparência da estrutura, ao permitir um conhecimento pleno do objeto ao observador, acaba por deslocar o olhar do mesmo para um plano afastado do espaço real, demarcando um tipo de experiência que nos localizaria em nosso próprio arcabouço de experiências anteriores, e nos direcionaria a um sentido único. A opacidade, em contrapartida, expõe o espaço real do observador enquanto experiência, obrigando-o a se colocar em contato com a superfície do objeto no sentido de obter experiências que não antecedem o momento presente ou poderiam se desenvolver em um plano idealizado. O espaço pode ser o habitual, mas as experiências trazidas pelo contato com esse tipo de escultura não. A opacidade resiste a lógica composicional e a interferência narrativa, faz com que o flagrante do observador seja convertido no próprio flagrante da obra.

Passando inicialmente pelo artista Marcel Duchamp, Krauss, indica as implicações suscitadas pelo *ready-made* relativamente a escultura através da mecanização do ato artístico promovida por ele. Com o *ready-made* teríamos a substituição do ato criativo pelo seletivo, anulando a premissa anterior que fazia da obra de arte uma projeção de significados e sentimentos diretamente recebidos do artista. A impossibilidade em se atribuir significado a um objeto que não parece ultrapassar a esfera comum dos objetos reais, leva a dois questionamentos que são apontados por Krauss: “qual é a expectativa de significado que projetamos nas obras de arte? Por que as concebemos como declarações que devem transmitir ou materializar algum conteúdo?” (KRAUSS, 2007, p. 97).

Krauss explica que essas indagações são advindas principalmente, da necessidade de estabelecimento de uma dependência explicativa entre a região interna do objeto e a sua superfície. Ver a obra seria como um ato de decodificação formal. O mictório que recebe o

nome de *A fonte*, anula esse impulso analítico já que não foi produzido por Duchamp. “Como não foi Duchamp que ‘pretendeu’ as relações formais do mictório, não se pode compreender o trabalho como tendo codificado os significados veiculados por decisões formais”. (KRAUSS, 2007, p. 98). Decisões formais que anteriormente haviam determinado toda a prática exposta por Hildebrand, que combinada a execução primeira do desenho, teriam se constituído como processo essencial para a projeção de formas no plano: “A escultura, sem dúvida, evoluiu a partir do desenho; ao dar profundidade a um desenho fazemos dele um relevo, e esse relevo pode ser considerado como a animação de uma superfície”.²¹ (HILDEBRAND, 1907, p. 125).

Constantin Brancusi é o segundo escultor analisado por Krauss como um dos artistas também responsáveis pelo início da escultura moderna ao eliminar igualmente, qualquer possibilidade de decodificação formal. A autora explica que em consequência ao procedimento adotado por Brancusi no desenvolvimento das formas isoladas de superfície unificada, não existiria possibilidade de interpretá-las formalmente ou em decodificar o conjunto de suas relações internas, que na verdade, sequer existiriam. Se o questionamento sobre a narrativa linear e lógica da escultura aproxima Brancusi de Rodin, o mesmo questionamento, porém em outros termos o coloca junto a Duchamp, um e outro priorizando o que é singular em termos de experiência do sujeito e resistente a análise. “A obra de ambos, portanto, está à margem da tendência que seguimos, do futurismo e do cubismo à escultura construtivista – uma tendência a substituir a narrativa histórica ou psicológica pelas satisfações de uma exposição quase ‘científica’ da organização estrutural da forma”. (KRAUSS, 2007, p. 125). Krauss sinaliza para o fato de que os preceitos lançados por Brancusi e Rodin, não encontrariam grandes ecos investigativos por parte dos surrealistas ou no conjunto de objetos produzidos por eles. E seria somente na década de 60, que novas pesquisas seriam feitas a partir dessas duas possibilidades expostas acima: escultura como espécie de estratégia estética e o interesse pela forma enquanto manifestação da superfície, representadas respectivamente, em Duchamp e Brancusi.

A possibilidade de realinhamento da prática escultural é reconhecida por Krauss naquilo que viria mais tarde, a ser denominado como arte minimalista. Ao oferecerem o volume enquanto uma totalidade, unitário e destituído de um eixo interno, reorganizariam toda a noção mesma de escultura, seja em termos de materiais, escala ou de procedimento e elaboração. Outro fator que passa a ser significativo para o desenvolvimento das produções seguintes seria a procura por diferenciar um objeto escultural dos demais objetos comuns, que até os anos 60

²¹ “Sculpture has undoubtedly evolved from drawing; by giving depth to a drawing we make of it a relief, and this relief may be regarded as the animation of a surface”.

não tinha se mostrado como um problema necessariamente, e no caso, toda a força que se mantivera inerte após o advento do *ready-made* de Duchamp, estaria agora exigindo que alternativas fossem edificadas e impedissem a possível confusão. Anteriormente, “o material da escultura, seu modo de transformação, seu isolamento com relação ao espaço comum, tudo era uma garantia de que não seria compreendida ou tratada como um objeto comum”. (KRAUSS, 2007, p. 236). A alternativa de alguns artistas foi buscar em outros meios que ao contrário, não insistiriam “na existência de uma diferença essencial entre a natureza da arte e a natureza dos objetos”, negando o ideal que somente reconhece em “formas altamente flexionadas” e em “estruturas abertas que criam imagens bidimensionais” a possibilidade de articulação de “uma escultura que seja mais que um ‘mero’ objeto – ou seja, uma escultura formada de significado”. (KRAUSS, 2007, p. 238-239).

Essa mudança é apontada pela autora como uma mudança climática que traria novas reverberações para a linguagem da escultura, onde escultores ofereciam como suas, obras que não demonstravam qualquer tipo de trabalho ou elaboração formal. Essa percepção que parece não indicar a passagem do trabalho do artista pela superfície do objeto, seria advinda da origem dos materiais observados nessas esculturas. Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Tony Smith apresentavam elementos compartilhados pelo repertório de artigos corriqueiros caso de painéis de madeira compensada, lâmpadas fluorescentes, tijolos refratários, cordas e feltro industrial. Esses objetos são repetidos na produção dos artistas minimalistas como forma composicional de recusar o estabelecimento de relações. Era um interesse em produzir sistemas que seguissem uma ordem, não uma ordem racionalista, como explica Donald Judd transcrito por Krauss, “simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra”. Na mesma passagem, Judd justifica seu posicionamento contrário ao caracterizado por ele, como filosofia racionalista: “Toda essa arte está baseada em sistemas construídos de antemão, sistemas apriorísticos; eles expressam um determinado tipo de pensamento e de lógica amplamente desacreditados hoje em dia como meios de descobrir como é o mundo.” (JUDD *apud* KRAUSS, 2007, p. 293).

São materiais resistentes a ideia de manipulação que não encontram sua história de produção, nas mãos do artista, sendo fabricados para responder a outras necessidades da sociedade e por isso, assumem uma condição de obscuridade natural como nos aponta Krauss: “Será difícil, em outras palavras, interpretá-los sob uma perspectiva ilusionista ou identificar neles a alusão a uma vida interior da forma (da maneira como a pedra erodida ou talhada no contexto de uma escultura pode aludir a forças biológicas internas)”. A utilização dos tijolos

por exemplo, seria indicativa de uma condição como “inexoravelmente externos, como objetos de uso e não como veículos de expressão”. Utilizados sem qualquer interesse de modificação formal, tais objetos assumem a condição de *ready-made*, pois “são capazes de transmitir, em um nível puramente abstrato, a idéia de simples exterioridade”. (KRAUSS, 2007, p. 300).

Krauss identifica na história da escultura, uma substituição da representação realista pela demarcação de um centro interior ilusório que forma e organiza a matéria. Essa proposição foi observada em Henry Moore, Gabo, Boccioni – para citar alguns – mesmo que através de diferentes linguagens. O contraponto minimalista vem no seguinte sentido:

Contrariamente aos procedimentos de Gabo ou Moore, os escultores minimalistas, tanto em sua escolha dos materiais como em seu método de os compor, tinham por objetivo negar a interioridade da forma esculpida – ou ao menos repudiar o interior das formas como fonte de seu significado. Sua noção do real significado de se descobrir “como é o mundo” excluía a possibilidade de formularmos qualquer hipótese estética segundo a qual pudéssemos investigar em profundidade o centro da matéria e dar-lhe vida metaforicamente. (KRAUSS, 2007, p. 303).

A produção minimalista também pode ser compreendida no sentido em que abdica da ideia característica de artistas associados ao movimento expressionista abstrato, da obra escultórica ou da pictórica, como uma transposição direta dos sentimentos e emoções do artista ou que concebe personalidade, emoção e significado como algo apenas existente individualmente. Seria objetivo dos artistas minimalistas, produzir obras que contrariassem o princípio singular, privado e inacessível da experiência.

Essa questão da linguagem e do significado ajuda-nos, por analogia, a perceber o lado positivo da produção minimalista, pois, ao se recusarem a dotar a obra de arte de um centro ou um interior ilusionistas, os artistas minimalistas estão simplesmente reavaliando a lógica de uma fonte particular de significado e não negando um significado ao objeto estético em absoluto. Estão reivindicando que o significado seja visto como originário – para estendermos a analogia com a linguagem – de um espaço público e não privado. (KRAUSS, 2007, p. 312).

O significado assim externado, refutaria a ideia ilusionista presente em escultura que faz um material o significador de outro e que através da combinação entre planos e contornos, conferem forma a um objeto de modo que sua aparência registre coerência, ordem ou uma tensão equilibrada. A tese de Rosalind encontra-se nesse momento, com aspectos de conclusão, onde a questão poderia ser resumida na capacidade dos artistas minimalistas em desdobrarem o deslocamento empreendido tanto por Rodin quanto por Brancusi: “A arte de ambos representou uma relocação do ponto de origem do significado do corpo – de seu núcleo

para a superfície –, um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento”. (KRAUSS, 2007, p. 333).

No Brasil, se fôssemos importar essas considerações entraríamos na busca denfreada por um Rodin, Brancusi ou Judd, tudo seria válido caso levasse a um encaixe visto como adequado para assim, termos igualmente nossas *Passagens pela escultura moderna* onde o Brasil, surgiria entre parênteses. A história da arte é a história dos juízos de valor²² produzidos sobre as obras e de suas relações, entretanto, a ausência de uma fortuna crítica que verse especificamente sobre as esculturas em análise ou mesmo que possa fornecer um arcabouço geral sobre o qual pudéssemos nos basear, nos leva a solicitar considerações externas ao nosso contexto e principalmente, “a ser também críticos de arte, para que possamos chegar a historiadores”. (NAVES, 1996, p. 12). Assim, o pontuamento geral as reflexões empreendidas por Krauss e também por Hildebrand, se apresentam como parte do esforço total de compreensão as narrativas significativas para o tema e não com o propósito de estabelecimento de equivalências, resistindo a facilidade comparativa que poderia ver em Alfredo Ceschiatti, um Aristide Maillol incompleto. É importante salientar que não se trata necessariamente de se furtar ao estabelecimento de relações entre esculturas e entre artistas, apenas de um empenho em localizar essas obras tanto cronologicamente quanto em seu possível sistema de sentido para assim, considerar a viabilidade de instituição de diálogo.

3. TRIDIMENSIONALIDADE NO BRASIL – SÉCULO XIX AO SÉCULO XX

Os discursos sobre a escultura moderna verificados no cenário internacional, permearam as primeiras discussões existentes no Brasil sobre o mesmo tema. As considerações realizadas com respeito ao artista francês Rodin, foram solicitadas pelos críticos modernistas na década de 1920 como parâmetro de análise ao artista Victor Brecheret, atestando-o como escultor moderno. Na busca por resgatar o início do problema da escultura no Brasil, tomamos

²² Giulio Carlo Argan (1994) explica que o juízo de valor ou juízo crítico, é o que define uma obra como sendo obra de arte. Entretanto, esse não poderia ser reduzido a uma simples declaração de dada obra como artística ou anteceder o procedimento de pesquisa, limitando-se a uma localização espacial e temporal da obra e ao estabelecimento de suas possíveis relações artísticas. Nesse seguimento afirma a história como o parâmetro de juízo para a consideração de um objeto como arte onde “uma obra é vista como obra de arte quando tem importância na história da arte e contribuiu para a formação e desenvolvimento de uma cultura artística. Enfim: o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade”. (ARGAN, 1994, p. 19).

como referência a produção do escultor Rodolfo Bernardelli, um dos primeiros a suscitar debates alusivos a vertente moderna dentro da prática escultural. Nascido na cidade de Guadalajara no México em 1853, Bernardelli se muda para o Brasil e ingressa na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) em 1870, onde tem Francisco Manoel Chaves Pinheiro como professor de estatuação. Em 1874 se naturaliza brasileiro e dois anos depois, recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro oferecido pela mesma Academia. A permanência em Roma, Itália se dá entre os anos de 1877 a 1885, período em que recebe aulas de Giulio Monteverde. Ao retornar ao Brasil em 1885, assume o cargo de professor de estatuação da AIBA.

Tadeu Chiarelli em publicação de 1990 – *Skultura*, propõe o levantamento de aspectos da produção de Rodolfo Bernardelli capazes de apontá-la como escultura moderna. Esses mesmos fatores, posteriormente, também o levariam a ocupar a direção da Academia Imperial de Belas Artes. Chiarelli coloca a princípio, duas razões, das quais a primeira seria o talento de Bernardelli, que após a filiação inicial ao naturalismo, teria regressado da Europa e sido colocado “como artista renovador da escultura brasileira num ambiente profundamente marcado pela estatuação de viés neoclássico difundida pela Academia Imperial” e segundo, pela intensa consideração e divulgação dada ao escultor através da crítica artística publicada na *Revista Illustrada*, enaltecendo seu talento e ousadia em contrariar a norma conservadora privilegiada por essa mesma Academia. (CHIARELLI, 1990, p. 3).

Chiarelli afirma que em consulta às edições da *Revista Illustrada*, era possível perceber que mesmo quando em estágio na Europa, a publicação já indicava Bernardelli como o maior escultor surgido no país, aclamação que em seu regresso em 1885, o faria ser apresentado aos leitores como a maior glória nacional. Chiarelli cita também, um comentário datado de 1882 sobre a produção do antigo professor de Bernardelli: Chaves Pinheiro. Nessa publicação seria possível perceber como são anuladas todas as possibilidades de ver em Pinheiro um grande artista, que passa a ser qualificado como detentor de habilidades artesanais e cujo único mérito seria ter sido o professor de Bernardelli. O ponto principal da argumentação de Chiarelli, é evidenciar como a *Revista* – publicação abolicionista e republicana – tentava corroborar para a ideia de falta de ligação entre as qualidades artísticas de Bernardelli e o ensino inicial recebido na Academia, parte do esforço maior em renovar o circuito artístico carioca tal qual pretendido pela *Revista*. Já a seleção de Bernardelli como o responsável por essa renovação, surge como consequência a compreensão demonstrada por ele sobre as práticas escultóricas e principalmente, por sua filiação a estética naturalista, que “o transformavam no protótipo do artista renovador, moderno”. (CHIARELLI, 1990, p. 4).

Tomando Chaves Pinheiro como referência para a escultura brasileira, a comparação com Bernardelli revelaria nessa produção, sua forte vinculação a vertente europeia mais convervadora, o que por sua vez, seria capaz de atestar em Bernardelli, sua capacidade em acrescentar singularidade ao repertório da estatuária carioca. A inferência anterior encontra seu exemplo no grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, onde Bernardelli teria conferido individualidade ao trabalho, sobrepondo as exigências convencionais demarcadas pela temática religiosa: “O contraste fundamental entre o tratamento despojado e vigoroso da figura de Cristo” registrados “pela quase inexistência de drapeados em suas vestes” e ainda “o refinado sentido dramático conseguido na postura e no tratamento da superfície da figura da adúltera”, confeririam “a Bernardelli uma qualidade como escultor que o colocava, de fato, bem acima de seus pares brasileiros”. (CHIARELLI, 1990, p. 5).

Chiarelli completa dizendo que essa admiração da *Revista* pelas produções de Bernardelli, seria gradativamente convertida em adesão incondicional, seja dando continuidade aos elogios ou no constante objetivo de confirmar Bernardelli como o melhor escultor do país. É necessário esclarecer que Chiarelli não desconsidera as qualidades artísticas de Bernardelli – como dito no início, e nem se interessa em circunscrever a produção do mesmo, somente aos possíveis interesses políticos em circulação na época. Apenas levanta questões sobre o tipo de tratamento concedido pela publicação ao escultor, tratamento esse, que segundo o autor, não poderia ser observado em publicações da mesma revista para outros artistas do período. Se as considerações de Chiarelli que indicam na produção de Bernardelli, uma noção de escultura moderna se apresentam combinadas a possíveis motivações não puramente artísticas, na análise de Maria do Carmo Couto da Silva (2005), tais questões não se oferecem com a mesma evidência, mesmo se forem reconhecidos os pontos de contato entre as reflexões dos dois pesquisadores.



Figura 5 – BERNADELLI, Rodolfo. *Cristo e a Mulher Adúltera*. 1881. Mármore, 202 x 149 x 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Maria do Carmo Couto da Silva realiza dois importantes trabalhos sobre a história da arte brasileira no período que segue do fim do século XIX ao início do XX, e assim como Chiarelli, direciona sua atenção a produção e a trajetória de Bernardelli.²³ A dissertação apresentada em 2005, tem como proposta principal, a compreensão do grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera* (FIG. 05) realizado pelo artista em 1885. Será importante nos determos especificamente sobre essa obra por ser o “trabalho com o qual Bernardelli obteve maior notoriedade, conforme foi possível verificar tanto pela crítica especializada, como pela sua divulgação na imprensa”. (SILVA, 2005, p. 86). O que por sua vez, permitiu que o debate em torno da escultura moderna no Brasil, ganhasse dimensões públicas.

As considerações realizadas por Chiarelli, perpassam as análises empreendidas por Silva, que assim assim como Chiarelli indica a adoção de uma estética naturalista como

²³ SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Orientação – Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas, 2005; SILVA, Maria do Carmo Couto. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Orientação – Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas, 2011.

responsável pela colocação do artista como escultor moderno. Silva explica “que naqueles anos, além da revolução formal advinda de uma estética não mais idealizante, mas naturalista”, teria ocorrido “também a introdução de novos temas ligados, sobretudo, à vida contemporânea” e completa que Bernardelli estaria mais vinculado a uma forma particular de realismo que aparece na Itália em 1880 conhecido por *verismo sociale*. “Nessas obras, de maneira geral, a preocupação social é declarada em termos de um maior compromisso com a denúncia e revolta social ou dissimulada em uma resignação inspirada na doutrina cristã, na invocação da compaixão e da fraternidade em Cristo”. A partir desses aspectos, a pesquisadora constata no grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, a “mais representativa do contato de Bernardelli com essas tendências na Europa”. (SILVA, 2005, p. 05).

A temática religiosa da escultura serve como fator de distinção para o trabalho efetuado por Bernardelli na disposição e configuração do grupo, pois segundo Silva, tal tema já traria em si, certas exigências de execução e uma necessária fundamentação em modelos clássicos. As indicações recebidas por Bernardelli da AIBA, atestam a afirmação anterior, pois a instituição aprova a realização do grupo a partir dos esboços enviados pelo artista mas recomenda: “Pensa com tudo a seção que seria conveniente recomendar ao pensionista que na sua produção procure inspirar-se no exemplo sem conta que Roma lhe oferece da grande escola idealista: o assunto escolhido pertence por sua natureza a esta escola”. (PARECER sobre os trabalhos do pensionista Rodolfo Bernardelli, estudando em Roma. Rio de Janeiro, 13 jan. 1882. Arquivo Histórico do Museu Nacional de Belas Artes/Arquivo Pessoal Rodolfo E Henrique Bernardelli. APO 196 *apud* SILVA, 2005, p. 88). Esse ângulo registra o primeiro momento de recusa do artista aos cânones estabelecidos pela AIBA, reconhecendo no tratamento mais humanizado da figura de Cristo – avesso ao modelo clássico idealizante –, como um dos responsáveis pela atribuição de escultura moderna ao grupo. Tal fator permite resgatar tanto a análise de Chiarelli que ressalta o tratamento despojado conferido a figura de Cristo como a de Silva, ao destacar a invocação da compaixão em temas cristãos uma estratégia de aproximação entre a doutrina e a vida contemporânea, ou seja, mais próxima da realidade vivida.

Bernardelli executa o grupo escultórico em mármore na cidade de Roma entre os anos de 1881 e 1884. A aprovação da maquete realizada em gesso pelo artista se deu no início de 1882 por parte da AIBA. Outra informação importante oferecida por Silva, é que foi com essa obra que Bernardelli conseguiu a extensão de seu pensionato no exterior, pois ainda em novembro de 1880, Bernardelli já planejava o tema e as grandes dimensões da escultura em mármore. O ano de 1885 marca o retorno de Bernardelli ao Brasil, mesmo ano de ocorrência

de sua exposição individual na AIBA, aberta em 16 de outubro. A exposição gera comentários nos principais periódicos do Rio de Janeiro: *O Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *Revista Illustrada*, *O Mequetrefe*, são algumas das publicações – consultadas por Silva –, que se ocuparam de oferecer aos leitores, informações sobre Bernardelli e pontuações sobre as características formais dos trabalhos em exposição. Bernardelli expõe obras como *Faceira*, *Fabiola* e *Santo Estevão* (FIG. 06) além do já citado grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera*, da qual é importante registrar o comentário de Júlio Verim publicado na *Revista Illustrada*.²⁴



Figura 6 – BERNADELLI, Rodolpho. *Santo Estevão* (ou *O Protomártir Santo Estevão, apedrejado pelos judeus nos últimos dias do ano 33*). 1879. Bronze, 166 x 67 x 58 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Sobre os trabalhos em exposição, destaca *Santo Estevão* como uma escultura exemplar do realismo e ressalta na escultura *Faceira*, uma combinação de beleza e graça. Contudo, é o grupo escultórico *Cristo e a mulher adúltera* que obtém maior consideração por parte de Verim, cuja concepção – ausente de defeitos –, traria a figura de Cristo interpretada de maneira superior quando comparada “as tradições e os trabalhos de toda a ordem a que tem dado lugar”, uma vez que “a ideia que inspira a obra d’arte, parece-nos, pois, ter todos os requisitos da esthetica moderna: clara, verdadeira e comovente”. (VERIM, Julio. Rodolfo

²⁴ Conferir Anexo II – Artigos de Periódicos elaborado por Couto em: SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Orientação – Prof. Dr. Luciano Migliaccio. Campinas, 2005, p. 248-271.

Bernardelli. Revista Illustrada. Rio de Janeiro, ano 10, n, 420, p.1, 31 out. 1885. AEL/UNICAMP RODOLFO BERNARDELLI, *apud* SILVA, 2005, p. 270-271).

Outro artigo sobre Bernardelli apresentado por Silva, foi publicado em 21 de outubro na *Gazeta de Notícias*. Ferreira de Araújo – autor da publicação –, após enunciar o grupo escultórico de Bernardelli como uma obra de arte verdadeira, demarca a volta triunfante de Bernardelli da Itália com uma escultura em mármore que ofereceria mais do que seu talento haveria prometido e discorre sobre a conformação conferida por Bernardelli a vestimenta do Cristo “que na disposição das pregas que se amontoavam adiante da figura, e notavelmente em uma ponta que se dobra nas costas”, revelariam “uma perfeição artística”, que oferece ao desenho do tecido, “ou uma concessão feita pelo artista ao acabamento de detalhes, que é uma das características da estatuária moderna, cujo ideal é menos simples ou menos puramente plastico que o da estatuária antiga” ou ainda, uma “concessão à necessidade de quebrar a monotonia da pedra, em um grupo de grandes dimensões como aquelle”. (RODOLFO Bernardelli: Cristo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885 *apud* SILVA, 2005, p. 112).

A sequência da crítica de Araújo enfatiza a escolha de Bernardelli por um assunto religioso, entretanto, o artista não teria buscado inspiração na “parte dogmática, nebulosa, da religião, não reproduziu nem [scena] de milagre, nem uma cousa que nos escape hoje ao espirito, tomou do Christo o que elle tem do humanamente eterno, a sua exemplar bondade servindo de base a sua indefectível justiça”. Esse seria então, o principal diferencial de Bernardelli, que não faz de seu Cristo, somente mais uma representação religiosa, mas como “um homem com a robustez e a energia de um lutador. Esta é a tendência da arte moderna, que forçosamente faz com que o mesmo assumpto tratado hoje, difira completamente da maneira por que era interpretado há alguns séculos”. (RODOLFO Bernardelli: Cristo e a Adultera. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, ano 11, n.297, p.1, 24 out. 1885 *apud* SILVA, 2005, p. 112).

Silva nos explica que a distinção realizada por Araújo, no prosseguimento do texto em justificativa a sua compreensão de Bernardelli como escultor moderno, estaria no contraponto com a estatuária grega. Bernardelli, diferentemente dos escultores gregos, não teria na pureza da linha, o seu ideal único, elegendo como prioridade, a conferência de expressividade de sentimento às suas figuras. Seguimos portanto, por uma ideia que estabelece relação entre a forma e sua capacidade de diálogo com seu próprio tempo: clara, verdadeira e

comovente nos dizeres de Verim ou menos puramente plástico como para Araújo. Nesse momento, seria importante registrar a modificação ao parâmetro de comparação à estatuária de Bernardelli, ocorrendo uma substituição do embate com seu professor na AIBA – Chaves Pinheiro, tal qual citado por Chiarelli, para a escultura grega, modelos que aparecem novamente na análise de Gonzaga Duque elencada abaixo, a qual vemos acrescentada nomes de escultores italianos.

No livro *A Arte Brasileira* (1995) cuja primeira edição fora publicada em 1888, Gonzaga Duque seleciona e analisa artistas em atividade, dentre eles estão considerações sobre Bernardelli e algumas de suas esculturas, caso do grupo escultórico em análise. O autor inicia sua investigação, tratando o grupo escultórico como primoroso e concebido sem qualquer preocupação clássica. Descreve também, detalhes da narrativa bíblica presente no capítulo VIII do livro de São João, momento selecionado por Bernardelli para caracterizar as duas figuras.

O Cristo de Bernardelli, é um tipo judaico, humano, real; não relembra de forma alguma as antigas criações da escultura, não é uma inspiração da fé católica segundo a imposição dos dogmas, não é um transcendente tipo místico, tal como criara Leonardo da Vinci ou o imaginara o beatífico Fiesole. Nisto vai o valor de sua estátua. (DUQUE, 1995, p. 254).

O crítico prossegue afirmando que “a composição desse grupo é bela e moderna”, ressalta detalhes de concepção da figura do Cristo e adjetiva o corte como “seguro, delicado, metucioso”, desde os contornos menores às linhas mais difíceis, “e, por isso, o detalhe forma um dos caracteres da sua obra”. Sobre a veste que cobre a figura do Cristo, essa seria “tão minuciosamente talhada, foi tão escrupulosamente observada, que a ilusão é completa” e afirma “que Bernardelli é um realista, tendo por única preocupação a verdade”, característica manifestada também, no gesso de *Santo Estevão* de execução de Bernardelli. (DUQUE, 1995, p. 254–255). Entretanto, o crítico aproveita da menção feita a figura de *Santo Estevão*, para questionar a presença de auréola somente por sobre a cabeça do Santo, já que na figura do Cristo, Bernardelli não teria repetido sua colocação. Tal atitude seria incompreensível para o autor “em artista tão reconhecedor da verdade”, pois “ambas as figuras são humanas pela expressão e pela forma”, mas estabeleceriam um elo fundamental com a doutrina religiosa e entre si que deveria vir demarcado em suas respectivas representações: Santo Estevão como “um mártir canonizado pela igreja” e o Cristo pela “condição de fundador dessa religião donde saiu Santo Estevão”. Condições que deveriam fazê-los trazerem igualmente “à cabeça esse convencional simbolismo com que a igreja representa os seus eleitos, os seus filhos, os seus fundadores, os seus personagens sagrados”. Ao buscar as possíveis motivações a opção de

Bernardelli em não acrescentar uma auréola a figura de seu Cristo, Gonzaga Duque levanta duas hipóteses: ou o Santo Estevão seria anterior ao grupo *Cristo e a mulher adúltera*, ou faltaria ao artista uma adoção convicta a verdadeira fé católica, sendo por isso, um grande habilidoso que privilegiaria apenas a concepção do desenho e da forma além de seus próprios interesses como escultor. Sem uma conclusão definitiva sobre o assunto, encerra suas considerações em tom de desaprovação, pautado justamente nessa qualidade dupla da produção de Bernardelli, que traria temas tradicionais, caso do grupo escultórico e da temática indígena observada na escultura *Faceira*, mas com novidades compositivas que o afastariam do simbolismo convencional, lidando simultaneamente com a recusa e o aceite aos moldes clássicos.

Com a Semana de Arte Moderna de 1922, grande parte dessa produção vinculada ao ensino artístico oficial, ficou relegada ao segundo plano. Silva registra o esquecimento de Bernardelli e a visão negativa construída em torno do mesmo a partir da oposição firmada com os artistas participantes da Semana. O impasse estaria muito mais associado a um tipo de aprendizagem atrelada a educação tradicional e a outra realizada fora das instituições oficiais de ensino. Aracy Amaral no livro *Artes Plásticas na semana de 22* (1995) ressalta como fator de distinção entre o artista acadêmico e o artista modernista – nos dizeres de Amaral –, o fato de que o primeiro estaria desde o estágio inicial de formação, associado à oficialidade de ensino artístico representada pela Escola Imperial e Nacional de Belas Artes.²⁵

“Afora Anita Malfatti, entretanto, nenhum outro artista da primeira leva modernista atraiu tanta atenção quanto Victor Brecheret”. A afirmação anterior, feita pelo historiador da arte Zanini, encontra-se no livro *História Geral da arte no Brasil* (1983), onde o autor oferece um breve levantamento sobre a primeira geração de escultores em atividade no Brasil no decorrer das décadas de 1920. Suas análises sobre os escultores relacionados ao período

²⁵ “O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (Escola Imperial e Nacional de Belas-Artes etc.) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, ou como pintor, ao mundo governista, por meio de encomendismo, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais, etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra (ou então produzindo para sua sobrevivência outro tipo de produto, como caricaturas, desenhos de modo, ilustrações), indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso”. (AMARAL, 1995, p. 21-22). Esse tipo de abordagem, tal qual exposta pelo estudo de Aracy Amaral em *Artes Plásticas na Semana de 22* que percebe uma separação rígida entre o artista moderno e o acadêmico, é uma interpretação datada que tem recebido revisões através de trabalhos que se esforçam em compreender a produção artística da Escola Nacional de Belas Artes, caso da tese apresentada por Arthur Valle: VALLE, Arthur. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)*: Da formação do artista aos seus Modos estilísticos. Tese (Doutorado em História e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientação – Prof. Dra. Angela Ancora da Luz. Rio de Janeiro, 2007.

permitem a compreensão das características desse segundo momento de significação conferida a noção de escultura moderna. Zanini prossegue trazendo informações sobre a origem italiana de Brecheret, nascido na cidade de Viterbo em 1894. O ano de 1904 marca sua transferência para o Brasil onde realiza seus estudos em São Paulo no Liceu de Artes e Ofícios. Já em 1913, viaja para Roma onde estuda escultura com Arturo Dazzi. O retorno ao Brasil em 1919, teria sido inicialmente caracterizado por certo isolamento, interrompido porém, pela visita de Oswald de Andrade, Di Cavalcanti e de Hélios Seelinger ao atelier mantido pelo artista de improviso em uma das salas do Palácio das Indústrias na cidade de São Paulo. A divulgação de suas obras teria vindo na sequência em artigos elogiosos assinados por Monteiro Lobato e Menotti del Picchia. Zanini, apesar de discordar da opção por Roma, já que “apenas no plano da materialidade e da técnica da escultura o tradicional Dazzi lhe poderia ter sido útil”, essa teria sido uma oportunidade para Brecheret tomar conhecimento já de início, com “o modelado desenvolto” de Rodin. (ZANINI, 1983, p. 523). Além de ter tido a oportunidade de admirar diretamente, a obra do iugoslavo Ivan Mestrovic, escultor visto por Zanini como eclético e marcado por assimilações de Rodin e do também francês, Antoine Bourdelle.

Tratadas por Zanini como assimilações, essa familiaridade com as produções de Rodin e Mestrovic, já seriam capazes de manifestar na produção de Brecheret entre os anos de 1920 e 1921, certos “refinamentos formais singulares confirmados na evolução de seu estilo”. *Eva*, peça em gesso executada na Itália em 1919 e transposta em mármore no ano seguinte, demonstraria proximidade com a peça *Despertar* executada pelo mesmo artista três anos antes, onde as duas compartilhariam de uma elaboração naturalista. Mas estariam visíveis somente em *Eva*, na musculatura exposta e na forte expressão facial, aspectos das modulações e torsões da linha de Michelângelo. Para os exemplos realizados em São Paulo de 1920 a 1921, caso dos três bronzes *Sóror Dolorosa*, *Cabeça de Cristo* e *Vitória*, Zanini reconhece a composição como *art-nouveau*, cuja matéria se sensibilizaria em variações impressionistas advindas de Rodin. A peça *Cabeça de Cristo* também integra as considerações feitas pelo mesmo autor, considerada como “estruturada simetricamente com dureza arcaizante” e dotada ainda de “grande tensão interior”. (ZANINI, 1983, p. 523). Nessas obras estariam prontamente esboçadas aquilo que é visto por Zanini como as constantes maneiristas do escultor, enquanto em *Daysi*, busto em mármore datado de 1921, reapareceria algo do movimento dramático presente em *Eva*, trabalhada a partir de marcações anatômicas fortes que seriam posteriormente eliminadas de sua produção posterior. (ZANINI, 1983, p. 523). A nosso ver, a análise de Zanini a respeito de Brecheret torna manifesto exatamente o caráter variável da produção do artista, que ora permite

o estabelecimento de correspondências com Rodin, Michelângelo e ora com composições tratadas como *art-nouveau*. Seu trânsito por diferentes vertentes, ou maneirismo como referido por Zanini, seria possivelmente o responsável pelo interesse gerado em torno do artista, que justamente por não ater-se a um modelo ou tipo de referência única, parecia oscilar entre as várias alternativas de construção tridimensional.

Zanini continua sua análise e reconhece que “mesmo se embrionária, a obra de Brecheret era fato inédito e drástico confrontado à escultura produzida no Brasil, submetida aos padrões que haviam caracterizado essa arte no século XIX”. Teria sido a Missão Artística Francesa, a responsável pela inserção do Neoclassicismo no Brasil, que teria se sobreposto ao Barroco e mesmo não seguindo totalmente por conceitos idealísticos – conforme o molde europeu –, não deixara de se academicizar. Tal vertente se mostraria evidente principalmente no círculo de escultores com formação no Rio de Janeiro e que não com pouca frequência, usufruíam das premiações de viagens à Europa e que se colocavam – segundo Zanini, avessos a possíveis alternativas de renovação. Rodolfo Bernardelli é citado como representante dessa corrente caracterizada por Zanini como de uma “fidelidade da escultura a princípios de figuração retesada”, que junto a José Otávio Côrrea Lima, teriam erigido diversos monumentos públicos no Rio de Janeiro de acordo com o gosto oficial em voga. (ZANINI, 1983. p. 524). Um dos pontos significativos na argumentação de Zanini, é justamente sua contrariedade ao tipo de produção representada por Bernardelli, que surge definida pelo autor como de uma figuração retesada, explicando desta forma, sua preferência por Brecheret, que apesar de não se distanciar do referente – a exemplo de *Cabeça de Cristo* –, ou mesmo dos modelos e temas clássicos tal qual em *Eva*, já ofereceria algumas notas de deformação que seriam gradativamente incorporadas ao seu fazer, ampliando o repertório de referências para a prática escultórica dentro do cenário brasileiro.

Contíguo ao Neoclassicismo carioca de Bernardelli, Zanini aponta na cidade de São Paulo e igualmente em oposição a Brecheret, outros escultores de fatura tradicional, caso de Ettore Ximenez, Luigi Brizzolara, Amadeu Zani, Júlio Starace e Niccola Rollo. O grupo citado, de maioria italiana e com estadia permanente ou provisória na capital paulista, juntamente com seus discípulos, seriam os responsáveis pelas obras públicas realizadas na cidade de acordo com as expectativas oficiais reinantes. É sobre esse cenário que aponta a figura de Brecheret dotado com “ágil modelado de formas introspectivas, distanciado da radicalidade de cubistas, futuristas e construtivistas, reestruturadores da concepção plástica bi e tridimensional, mas que procurava renovar alguns elementos do antigo repertório expressivo da escultura”. O conjunto de obras

executadas em São Paulo é reconhecido por Zanini a partir da importância para seu ambiente artístico de inserção, cujas deformações se devam em contraste as “obstinadas leis miméticas literalmente adotadas na escultura”. (ZANINI, 1983, p. 525).

Novamente temos evidente, que aqui já não mais importa o tipo de correlação permitida pela estatutária de Bernardelli, que mesmo afastando-se de uma concepção idealizante, optando pela humanização da figura do Cristo, não teria conseguido oferecer alterações no que se refere propriamente ao fazer escultural. Não bastaria conferir ao grupo escultórico, um novo ângulo fisionômico, esse deveria ser igualmente acompanhado de uma nova construção formal. Outro aspecto fundamental é perceber que Zanini não desconsidera o contexto das obras de Brecheret, indicando sua diferenciação a partir dos parâmetros existentes, por isso não faz solicitações aos preceitos radicais evidenciados por parte da produção de cubistas, construtivistas ou futuristas, mas se volta para a capacidade do artista em progressivamente apagar as demarcações trazidas pelo molde Neoclássico e praticado pelas instituições oficiais instaladas no Brasil. Não seria uma questão de executar um corte abrupto, mas de oferecer uma nova visualidade apta a incorporar os antigos modelos.

Zanini ressalta o entusiasmo gerado pela produção de Brecheret nos intelectuais que posteriormente constituiriam o grupo modernista, caso de Oswald de Andrade que em artigo, teria traçado paralelos entre Brecheret e Mestrovic e colocado o primeiro como o responsável pelo direcionamento da escultura ao futuro apoiado nos padrões antigos. Ainda segundo Zanini, “Brecheret servia de arma contundente de ataque contra o espírito tradicionalista prevalecente nas artes”, sendo igualmente, alvo de críticas por parte daqueles referidos por Zanini como acadêmicos, “mas, ao mesmo tempo e ao contrário do que ocorrera com Anita Malfatti, sua atividade plástica de compromisso atraía depoimentos da ala contrária à modernidade”. (ZANINI, 1983, p. 525).

Inserido na exposição de 22, Brecheret participa da seção de escultura, referida por Aracy Amaral como heterogênea “tanto do ponto de vista qualitativo como de tendência” e considera como sendo o importante na época “fazer algo diferente daquilo que a Academia ensinava, ou desejar fazê-lo, mesmo que a informação fôsse parca e a dificuldade, grande”, sendo “exatamente essa ausência de critério que notamos nas obras expostas, bem como a diversidade de tendências num mesmo artista”. (AMARAL, 1998, p. 160). Foi esse o ambiente que personificou em Victor Brecheret “o espírito do movimento modernista”, (AMARAL, 1998, p. 164) artista participante da Semana juntamente com Wilhelm Haarberg e Hildegardo

Leão Velloso. “Como projeção, a grande presença em escultura na Semana seria indiscutivelmente o conjunto de doze peças deixadas por Brecheret quando de seu retorno à Europa em 1921 com o pensionato do Estado”. (AMARAL, 1998, p. 164).

Amaral cita alguns dos principais momentos responsáveis por construírem uma visão pública de Brecheret como escultor moderno. Foi feito personagem em dois romances publicados em 1922: *Os condenados* e *O homem e a morte*, de Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, respectivamente e desde a apresentação da maquete do *Monumento às Bandeiras* em 1920, ao discurso de Oswald de Andrade no banquete do Trianon e a exposição de *Eva* em abril de 1921, seria já no momento de sua chegada, erguido a posição de artista do momento. Situação, “longe, porém, das obras trazidas pelo estudante de Dazzi, que aprendera as lições clássicas da arte de esculpir e que se interessara por Mestrovic”.²⁶ (AMARAL, 1998, p. 164). Diferente de tal entusiasmo desenvolvido em torno do escultor pelos críticos modernistas, Amaral aponta para uma “distorção de enfoque do jovem artista ítalo-brasileiro, de formação europeia, e que trazia, [...], algumas experiências em seu trabalho que expressavam, de certa forma, a inquietação vigente na Europa nos meios artísticos” (AMARAL, 1998, p. 165). Para essa produção do período de 1919 a 1921 e exposta na Semana, a pesquisadora reconhece a presença de uma estilização, que seria desenvolvida pelo escultor posteriormente quando em sua estadia em Paris, onde permaneceria por cinco anos como pensionista do estado de São Paulo. Essa perspectiva de análise ao artista, associada a ideia de estilização é compartilhada por Annateresa Fabris (1997) conforme exposição abaixo, onde inicia suas reflexões sobre a escultura moderna com a seguinte passagem:

Pensar na escultura moderna e, a partir dela, na escultura modernista implica um conjunto de operações críticas, que não podem deixar de ser realizadas sob pena de enfocar a problemática por um prisma que não corresponde à reflexão atual sobre essa temática. Uma pergunta – fundamental para a análise do caso brasileiro – coloca-se de imediato: que obras e artistas se enquadram na definição “escultura moderna”? (FABRIS, 1997, p.08).

Como sequência a essa passagem, Fabris apresenta autores como Hebert Read, Rosalind Krauss e Reinhold Hohl e seus respectivos levantamentos sobre a escultura moderna.²⁷ Nesse apanhado, Fabris expõe a concepção dos três autores com relação ao artista Auguste

²⁶ O contato de Victor Brecheret com o escultor Arturo Dazzi (1881-1966) e Ivan Mestrovic (1883-1961) teria ocorrido em sua viagem para a Itália entre 1913 e 1919.

²⁷ Annateresa Fabris se refere aos seguintes trabalhos: READ, Hebert, *A concise history of modern sculpture*, London: Thames and Hudson, 1970; KRAUSS, Rosalind, *Passages in modern sculpture*, Cambridge: MIT Press, 1981 e HOHL, Reinhold, *STORIA di un'arte: la scultura: l'avventura della scultura moderna dal XIX ao XX secolo*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1993.

Rodin, na qual são construídos três perfis diferentes do escultor como forma de compreensão ao significado de sua produção para a escultura do século XX. Entretanto, a referida por Fabris como escola de Rodin, não integra de fato as considerações de Krauss; já Read e Hohl, mesmo fazendo referências a mesma, não lhe poupariam críticas. Nesse sentido, Fabris demonstra como atestar uma possível filiação aos preceitos desenvolvidos por Rodin no trabalho de Brecheret, seria parte de um esforço de atualização da cultura brasileira. Os críticos modernistas de 1920, teriam recorrido – dentro da enunciada acima escola de Rodin –, a escultores como Dazzi, Wildt e Mestrovic. Entretanto, tais comparações revelariam que no ambiente cultural brasileiro a estilização teria se tornado o sinônimo perfeito para uma noção de escultura moderna, não permitindo o reconhecimento de uma real distinção entre estilização e grande escultura.

Escultores como José Alves Pedrosa, Bruno Giorgi e Ernesto De Fiori são elos do mesmo laço humanista representado pelos trabalhos de Rodin. Fabris visa expor o interesse desses artistas em seguirem por uma concepção de escultura ainda devedora de Rodin e “enfeixada em duas categorias: confiança no instrumental e sentido dos valores escultóricos”. A conclusão converge para o fato de que se considerável parcela da escultura moderna brasileira se mostrava seguidora das lições de Rodin, seria o mesmo que “colocá-la num veio considerado não moderno por autores como Read, Rosalind Krauss e Hohl”. (FABRIS, 1997, p.11). Diferente do cenário europeu, onde o surgimento de uma arte moderna acompanhou o processo de modernização da sociedade, as discussões no Brasil – segundo Fabris –, teriam ocorrido em um momento de volta à ordem. Esse cenário seria advindo principalmente, da ausência de uma tradição artística consolidada no país e de um evento transformador tal qual a Revolução Industrial. Assim, o Brasil das primeiras décadas do século XX, teria elaborado uma noção peculiar de atualidade, distante dos ideais registrados na Europa. Essa mesma peculiaridade, também deve ser analisada a partir de sua relação as exigências vigentes no Brasil no período considerado, marcado pelo objetivo de construção de uma arte nacional, o que justificaria, portanto, a preferência de artistas brasileiros, não ao radicalismo vanguardista e sim, a vertentes associadas a figuração, como o Realismo ou mesmo o Expressionismo.

A autora conclui seu ensaio registrando a dificuldade de instituição de diálogo entre a escultura praticada no Brasil e aquela desenvolvida na Europa, uma vez que a escultura moderna no Brasil parecia feita somente em uma perspectiva de continuidade, que mesmo não sendo acadêmica, não seria igualmente moderna, pelo menos não moderna no sentido europeu. A concepção brasileira estaria ainda, muito próxima a “tradição humanista reinstaurada por

Rodin e levada adiante por seus discípulos” e mestres de Bruno Giorgi – Aristide Maillol, José Alves Pedrosa Pedrosa – Maillol e Charles Despiau e Celso Antônio – Maillol, Bourdelle e Despiau. Atestada como problemática essa perspectiva de continuidade estaria inserida em uma “restauração típica da cultura europeia no período entre-guerras, com a qual os artistas brasileiros” facilmente se identificavam, “porque não existiam no país condições estruturais (inclusive em termos cronológicos) para a instauração de novas concepções de espaço, de tempo, de plano, de volume”. (FABRIS, 1997, p.16).

Outro livro – do já referido autor Walter Zanini e dedicado a traçar os estágios da escultura moderna no período pós Primeira Guerra –, *Tendências da escultura moderna* (1971), disponibiliza a compreensão dos nomes citados por Fabris e Amaral em seus respectivos valores dentro da prática escultórica. Foram recorrentes as menções a Aristide Maillol, Charles Despiau, Emille Antoine Bourdelle, Ivan Mestrovic, Arturo Dazzi e Rodin como analogias aos artistas brasileiros. Entretanto, se pensarmos que o objetivo dessas referências – principalmente pela crítica modernista resgatada pelas autoras –, era colocar os artistas em diálogo com as práticas internacionais, veremos que esse mesmo diálogo não era instituído de modo a representar valores modernos a partir de uma prefiguração europeia a Victor Brecheret, José Pedrosa, Bruno Giorgi, Celso Antônio e Alfredo Ceschiatti.²⁸ A abordagem de Zanini permite constatar três principais vertentes para a escultura e identificada por sua vez, a três principais nomes: Adolf von Hildebrand pelo Neoclassicismo de visão em relevo, Rodin pela recuperação da linguagem humanista em uma estética impressionista e Aristide Maillol, pela posição naturalística de prática involucionista. Considerando que tanto Hildebrand quanto Rodin já ocuparam a centralidade de nossas reflexões, se faz necessário um levantamento – mesmo que breve a Maillol.

Segundo Zanini, Maillol surge no círculo de Rodin, e mesmo no momento em que as transformações da arte atingiriam uma vertente mais radical, teria mantido em sua produção uma posição naturalística. Contudo, sua rigorosa compreensão dos problemas plásticos inerentes a escultura, seria a responsável pelo grande reconhecimento tanto internamente ao cenário europeu, quanto externamente. Zanini considera que o ressalte a densidade da escultura presente na produção de Maillol, faria com que suas construções se verificassem enquanto blocos evidenciados com nitidez no espaço, que se revelariam logo ao primeiro olhar. E longe de se integrarem a atmosfera – assim como os trabalhos impressionistas de Rodin ou Rosso –,

²⁸ Alfredo Ceschiatti não é citado por Annatera Fabris mas está presente nas investigações de Walter Zanini.

permaneceriam em seu próprio espaço, isoladas. Sua visão de trabalho seria conforme Zanini, determinada em sua filiação helênica, assim, sua linguagem unívoca e imponente não poderia se apresentar como corte ao passado oitocentista. Nesses mesmo preceitos estariam incluídos os já citados Dazzi e Bourdelle – a quem “o período arcaico da escultura grega não deixou de trazer incisivas sugestões” (ZANINI, 1971, p. 37) além de Despiau “indissociável das aspirações conservadoras” (ZANINI, 1971, p. 51) ou Mestrovic de “fórmulas helenísticas e renascentistas”. (ZANINI, 1971, p. 74).

Nada mais intrincado do que refletir sobre os sentidos e apropriações de uma possibilidade de escultura moderna no Brasil. Entretanto, caso a busca por sua compreensão não se esgote em um simples esforço de categorizar artistas, veremos como essas produções podem revelar aspectos fundamentais de uma singularidade brasileira. Participar das conclusões de Amaral, Fabris e Zanini, que reconheceram nas esculturas de Brecheret seja sua fatura estilizada ou condição embrionária e por isso, distante do tipo de experimentação promovida pela modernidade europeia, não indica em definitivo, uma espécie de redução em seus valores, exatamente pela necessidade de ter como referência, não a conjuntura francesa de um artista como Rodin e sim, o âmbito de atuação válida para Brecheret. Dizer que uma escultura não é moderna quando comparada a exemplos europeus, não é o mesmo que destituí-la de qualquer possibilidade de inovação como nos atesta Fabris ao apontar para uma noção peculiar de atualidade. Feito o levantamento geral dos primeiros escultores modernos no Brasil, passaremos a análise das esculturas localizadas em Belo Horizonte que também permitiram considerações semelhantes, conformando, portanto, o primeiro grupo de análise proposto como compreensão ao fazer escultural.

4. ITINERÁRIO TRIDIMENSIONAL EM BELO HORIZONTE

Seria possível afirmar que a cidade de Belo Horizonte oferece um percurso de compreensão da pintura, que se encontra diretamente associado a produção do artista Aníbal Mattos, que além do trabalho como pintor, foi o primeiro a objetivar a fundação de um circuito artístico na capital.²⁹ Mas e para as esculturas? Seria possível propor um caminho que

²⁹ A primeira e única tentativa até o presente momento de erigir uma compreensão aprofundada da produção artística de Aníbal Mattos, reside no livro publicado por Rodrigo Vivas: *Por uma história da arte em Belo*

relacionasse as primeiras obras tridimensionais presentes na cidade? A resposta positiva dá início ao nosso percurso por esculturas e escultores presentes em Belo Horizonte.

Duas foram as passagens registradas: uma primeira que traz Jeanne Milde, artista belga formada na Real Academia de Belas Artes de Bruxelas (1918 a 1925) que a convite do governador Antônio Carlos, se transfere para Belo Horizonte para atuar como professora na Escola de Aperfeiçoamento criada em 1928 e uma segunda, que compreende as obras presentes no grande projeto de modernização realizado em Belo Horizonte: o complexo arquitetônico da Pampulha (1944), do qual serão analisados o baixo-relevo de Alfredo Ceschiatti localizado no interior da igreja de São Francisco de Assis e as obras que cercam o MAP. A justificativa para a seleção das obras abaixo consideradas, reside no fato de deterem à época de suas respectivas realizações, uma compreensão como esculturas modernas: Jeanne Milde pela concepção de obras não somente veiculadas a esculturas históricas e comemorativas e ainda, pela ideia de renovação associada a uma estrangeira com formação e atuação na Europa convidada a participar de um momento de atualização na capital mineira; já as obras produzidas para comporem as edificações integrantes do Complexo Arquitetônico da Pampulha, receberam tal compreensão, por toda a atmosfera de modernização criada em torno da construção do conjunto, de seu financiador – Juscelino Kubtscheck e também, pela notoriedade pública dos artistas convidados para participarem do projeto, como Candido Portinari, Alfredo Ceschiatti, Roberto Burle Marx e principalmente, do arquiteto Oscar Niemeyer.³⁰

4.1. Adolescentes

A primeira curva em nosso itinerário pelas esculturas presentes em Belo Horizonte nos leva a artista Jeanne Milde. Nascida no ano de 1900 na cidade de Bruxelas na Bélgica, sua formação ocorre na mesma cidade na Academia Real de Belas Artes. A pesquisadora Rita Lages

Horizonte: artistas, exposições e Salões de arte, e no artigo *Aníbal Mattos e as exposições gerais de Belas Artes*, de 2012 e 2011, respectivamente. Nesses dois estudos, e de modo mais ampliado no livro, o pesquisador resgata a produção pictórica de Mattos e seu papel fundamental para a instituição de um circuito artístico na cidade de Belo Horizonte, rompendo com as visões negativas construídas em torno do artista que o rotularam como acadêmico e monopolizador.

³⁰ Com exceção de Alfredo Ceschiatti, temos repetido os nomes de Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Candido Portinari e da empresa de azulejaria Osirarte na execução do projeto do Ministério da Educação e Saúde (concebido em 1937 e inaugurado no ano de 1945) localizado na cidade do Rio de Janeiro.

Rodrigues (2001), demarca a instituição como sendo bastante tradicional na cidade e na época de ingresso de Milde, já possuía mais de dois séculos de atividade. O modelo para a Academia belga era a *Accademia del Disegno*, localizada em Florença e fundada em 1563. Posteriormente, em 1768, após ter sido colocada sob a proteção do duque Charles de Lorraine, passou a se chamar Academia de Pintura, Escultura e Arquitetura de Bruxelas. Assim como em outras academias de arte, a de Bruxelas mantinha como aspecto principal, o ensino do desenho. Se sua inauguração remonta aos anos de 1711, só em 1849 a academia passou a contar com um curso de pintura. Parte dos efeitos de valorização das artes aplicadas poderia ser reconhecido com a efetiva junção entre “o ensino de artes às novas técnicas industriais” ocorrido em 1886, “com a instituição da Escola de Artes Decorativas. O ensino da escultura é também modificado, com o fim da cadeira de composição histórica, extremamente valorizada no século XIX”. (RODRIGUES, 2001, p. 19).

No período de formação de Jeanne Milde na Academia, o sistema adotado era o de ateliês livres, que separava a Real Academia da Escola de Artes Decorativas. Foi no decorrer do século XX que o ensino de escultura fora modificado pelo novo responsável pela cadeira, professor Louis Jehonte. Ainda segundo Rodrigues, o novo ensino adotado a partir do ano de 1835 e que perdurou até o início do século XX, oferecia ao aluno uma espécie de ensino progressivo que inicialmente deveria dominar a técnica do desenho para depois realizar moldes de esculturas a partir da cópia de estátuas antigas e só assim, estaria apto a trabalhar com modelos naturais e com temas históricos. As disciplinas cursadas por Jeanne Milde na Academia são voltadas a escultura antiga, escultura de ornamento, escultura natural e escultura antiga em artes decorativas. Em 1926, Milde conclui seus estudos.

O final da década de 1920 e quase início da de 30, marca a chegada de Jeanne Milde ao Brasil, período identificado pelo surgimento do movimento chamado de Escola Nova, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. Como parte desse programa estaria a Reforma de Ensino de Francisco Campos, no governo de Antônio Carlos, que teria promovido a fundação da Escola de Aperfeiçoamento onde Milde vai trabalhar desde o início até o seu fechamento. A principal função da Escola seria a formação das professoras primárias.

Um parâmetro necessário e que permite uma maior localização das posições e funções desempenhadas por Milde em Belo Horizonte é apresentado pela pesquisadora Patrícia de Paula Pereira (2008), que aponta o ano de 1929 como o início da atuação de Milde na Escola Normal de Belo Horizonte, orientando as cadeiras de modelagem, trabalhos manuais e desenho,

só posteriormente, mas ainda no ano de 1929, com a partida de Artus Perrelet, artista também integrante da Missão Pedagógica Europeia junto com Milde, “ela assumiria as mesmas cadeiras na Escola de Aperfeiçoamento. A cadeira de modelagem foi criada, especialmente, para privilegiar a formação da escultora”. (PEREIRA, 2008, p. 123).

Já em Minas Gerais, Milde passa a ocupar na Escola de Aperfeiçoamento “duas cadeiras de desenho e modelagem, cada uma dessas cadeiras era dada em um dos dois anos de duração do curso ministrado na Escola para as professoras do Estado”. Nas Escolas Normais de 1º e 2º graus, “as cadeiras de trabalhos manuais e modelagem faziam parte do currículo do segundo ano dos dois graus e a de desenho dos dois primeiros anos dos cursos de 1º e 2º graus”. (RODRIGUES, 2001, p. 41). No que diz respeito a linha de ensino de educação artística adotada na Escola de Aperfeiçoamento, “até o início do século XX, o modelo [...] era voltado para a aprendizagem de elementos decorativos já que se pretendia o preparo dos jovens para trabalhos manuais e para a arquitetura”. Em 1927, Rodrigues situa como o início do questionamento dessa diretriz na qual “Jeanne Milde aparece ligada a uma vertente da arte-educação”. (RODRIGUES, 2001, p. 41).

Em Belo Horizonte integra exposições e salões, caso da *VII e VIII Exposição de Belas Artes de Minas Gerais* organizadas por Aníbal Mattos e do *Salão Bar Brasil* de 1936. A presença na *VII Exposição de Bellas Artes* por exemplo, é noticiada nos jornais da capital, como o *Estado de Minas* e o *Diário de Notícias*. As duas publicações compartilham do juízo positivo feito sobre as peças submetidas por Milde, e referenciam a seção de escultura como a melhor da exposição em vista da participação combinada de Milde e Antonino Mattos. Milde comparece com três trabalhos: *Primavera da vida*, *Mestiça* e *Retrato da Senhorita Alvares da Silva*. Algumas das observações feitas pelo colunista revelam os pontos destacados nas obras expostas e responsáveis pela boa aceitação das mesmas. O colunista começa por distinguir os problemas do pintor e do escultor, reconhecendo que enquanto para o primeiro, existiria uma preocupação principal com o colorido, para o segundo, pesaria a questão da escolha do modelo, pois a forma precisa ser o motivo essencial do escultor, já que são as linhas as primeiras a aparecerem em uma escultura. Linhas essas que seriam determinantes tanto no que se apresenta em termos de detalhamento da figura, quanto para o todo, já que a estrutura deveria ser baseada em linhas perfeitas de harmonia e equilíbrio. Na sequência, Milde é registrada como uma escultora capaz de aliar a graça de uma forma delicada e serena ao traço de linhas encantadoras.

Um dos trabalhos expostos e denominado *Primavera da vida*, consistia na representação de três moças adolescentes, temática que seria novamente observada em sua produção sete anos depois na obra a ser analisada, *Adolescentes*. No grupo feito em bronze, têm-se o ressaltado justamente as linhas da composição, referidas como perfeitas. O destaque é feito ainda a graciosidade, vida e movimento observados na expressão, forma e delicadeza das três figuras. Técnica, inspiração e sentimento, seriam igualmente, fatores necessários para que uma obra fosse capaz de produzir uma impressão forte e duradoura. Em análise geral, o colunista conclui: “sua arte é moderna sem os exageros de tendências futuristas, é a arte conscienciosa do artista sincero, que faz arte pela arte”. A serenidade e o arrojo observado em suas figuras, dariam às suas obras, uma alta expressão emotiva que não estaria presa ao modelo clássico e que também não se curvaria a vertigem do modernismo chocante. “É uma artista moderna dentro dos limites da compreensão generalizada”, fazendo com que para admirar a sua escultura não seja necessário “a hipocrisia de uma falsa supersensibilidade: ella está ao alcance de todos os que, pela educação do sentimento esthetico, estejam aptos a compreender a verdadeira Belleza”. (*Estado de Minas*, 25/04/1930).

Em 1937 é nomeada a compor a comissão de assessoria a Aníbal Mattos em seu trabalho como coordenador do I Salão da Prefeitura. Um aspecto interessante, é notar a proximidade existente entre Milde e Mattos verificada na atuação dos dois como professores na Escola Modelo, na presença de Milde na comissão de auxílio a Mattos para a organização do primeiro salão da prefeitura e ainda, como participantes das exposições gerais organizadas pelo mesmo. Um questionamento possível, seria considerar quais os motivos seriam responsáveis por atribuir a Mattos a condição de pintor acadêmico – como visto anteriormente nas construções disponíveis sobre a história da arte em Belo Horizonte³¹ e a Milde a de escultora moderna.

A partir de tais aspectos, é necessário considerar o estatuto diferenciado registrado pela presença de Jeanne Milde em Belo Horizonte: uma artista belga convidada pelo governo de Minas Gerais a desempenhar o papel de educadora artística na capital e não necessariamente como artista. São questões que parpassam a análise da obra de Milde, requerem cautela frente a possibilidade de lidar com obras que podem não ter sido concebidas com um sentido artístico determinado, mas como estudos cuja destinação se mostra restrita a sala de aula. Por conseguinte analisaremos a obra *Adolescentes*, escultura moldada em gesso, datada de 1937 e

³¹ Cf. 1. HISTÓRIA DA ARTE EM BELO HORIZONTE – ASPECTOS DE UMA REVISÃO.

hoje presente no acervo do MMI. Algumas das dificuldades apresentadas são expressas pela impossibilidade em resgatar a visualidade pretendida pela artista em termos expositivos e em mapear quais as justificativas para sua instalação adotada pela instituição quando em exposição da peça.³² Contudo, é possível afirmar que a base de gesso na qual se encontra a escultura e a eleva em aproximadamente 115 centímetros, foi acrescentada pelo museu como estratégia curatorial e para impedir o contato direto da mesma com o chão. Assim, o que antes seria uma visualização de cima para baixo, passa a ser realizado praticamente em um mesmo nível de visão entre peça e observador e inclusive, com certa dificuldade quando o interesse reside em regiões superiores que se colocam acima do nível de visão. A alteração promovida pelo acréscimo da base, compromete também, a própria proporcionalidade dimensional pensada por Milde, que seguindo a formação adquirida na Academia, teria respeitado medidas estruturais reais ao compor as duas garotas na fase adolescente.

³² A escultura *Adolescentes* foi integrada ao acervo do Museu Mineiro na década de 1980, juntamente à outras obras da artista, nesse mesmo processo, o museu recebeu ainda, documentos, diários e cadernos da mesma. *Adolescentes* participou de sete exposições temporárias: 1) *Jeanne Louise Milde: força e forma*, Belo Horizonte, Museu Mineiro: 28 mar. a 24 jun. 1984; 2) *Gabinete de curiosidades*, Belo Horizonte, Museu Mineiro: mai. a nov. 1986; 3) *O modernismo em Minas: O salão de 1936*, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha e Casa do Baile: 12 dez. 1986 a 28 fev. 1987; 4) *Escultura Contemporânea em Minas Gerais*, Belo Horizonte, Palácio das Artes: 30 set. a 19 out. 1988; 5) Exposição Comemorativa dos 90 anos das artistas plásticas Jeanne Milde e Zina Aita, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha: mar. a mai. 1990; 6) Exposição de Aurélia Rubião, Jeanne Milde e Renato Lima, Belo Horizonte, Museu Mineiro: 1º fev. a 1º mar. 1994; 7) *Modernismo em Minas: ícones referenciais*, Belo Horizonte, Museu Mineiro: 20 jun. a 10 ago. 2001. A listagem anterior de exposições encontra-se registrada na ficha de controle interna da peça presente no Museu Mineiro e são anteriores ao período na qual a escultura esteve em exposição permanente no mesmo museu na mostra denominada *Colecionismo Mineiro*, cuja curadoria foi de Leticia Julião, Luís Ausgusto de Lima, Maria Cecília de Paula Drumond, Maria Inez Candido, Silvana Cançado Trindade e Paulo Rossi, esse último, também responsável pela execução do projeto expográfico. Além dessas informações de ordem técnica, não foram encontradas mais informações que justificassem a colocação da obra na sala onde esteve exposta até 2014, quando foram iniciadas obras de restauração no forro da sala de seções. Isto posto, fica atestada a impossibilidade em recuperar o momento inaugural de instalação da peça e suas possíveis justificativas. Para mais informações sobre o acervo do Museu Mineiro, conferir: SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS (MG); SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS; ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU MINEIRO. *Colecionismo mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002.



Figura 7 – MILDE, Jeanne. *Adolescentes*. 1937. Gesso, 94 x 62 x 16 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe da obra na exposição *Horizonte Moderno* realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube em Belo Horizonte em 2015.

A análise a seguir foi feita a partir da instalação (FIG. 06) adotada para a exposição *Horizonte Moderno*³³ realizada em Belo Horizonte. A curadoria optou pela substituição da anterior base de gesso sobre a qual se encontrava a obra quando em exposição no MMI por uma base de madeira e de mesma altura. Sobre o posicionamento da peça, essa foi colocada a uma pequena distância da quina formada pelas paredes posterior e lateral esquerda do nicho criado dentro da área expositiva total. Os desdobramentos do acréscimo da base em relação a visibilidade da peça foram considerados acima. Continuando sobre a disposição adotada para a peça *Adolescentes*, essa acabou por reduzir o espaço de deslocamento do observador em torno da escultura, que acaba restrito à região diretamente a frente. Nesse sentido, o que se verificaria como uma movimentação por parte do observador em torno da obra para a escolha do ponto de

³³ A exposição *Horizonte Moderno* aberta no período entre 10 nov. 2015 a 14 fev. 2016, foi realizada pelo Minas Tênis Clube (Rua da Bahia, nº 2244, Centro, Belo Horizonte, MG) como parte das comemorações dos oitenta anos completados pelo clube esportivo, conta com a curadoria de Marconi Drummond e Fabíola Moulin.

vista considerado por ele como adequado, se encerra em uma só possibilidade de visualização formal condicionada pela expografia.

Ainda sobre esse último tópico, é importante frisar que para a análise de formas tridimensionais, fator essencial para a compreensão é buscar quais as relações existentes entre observador, obra e espaço, de modo a perceber quais as possibilidades de visualização da forma mediante os variados posicionamentos possivelmente assumidos pelo observador, que somente a partir da experiência de contornar e se movimentar, de se aproximar ou se colocar mais à distância, poderá eleger determinado ponto como mais compatível para sua percepção. Tal exigência converte a percepção das formas no espaço em direta consequência de sua instalação. Ainda que condicionada pela atual instalação da peça, foi feito o esforço na presente pesquisa em alcançar a região posterior da obra para a apreensão dos detalhes presentes na peça. A impossibilidade de contornar a escultura de forma satisfatória, entretanto, restringiu inevitavelmente em alguns aspectos, a análise da peça.

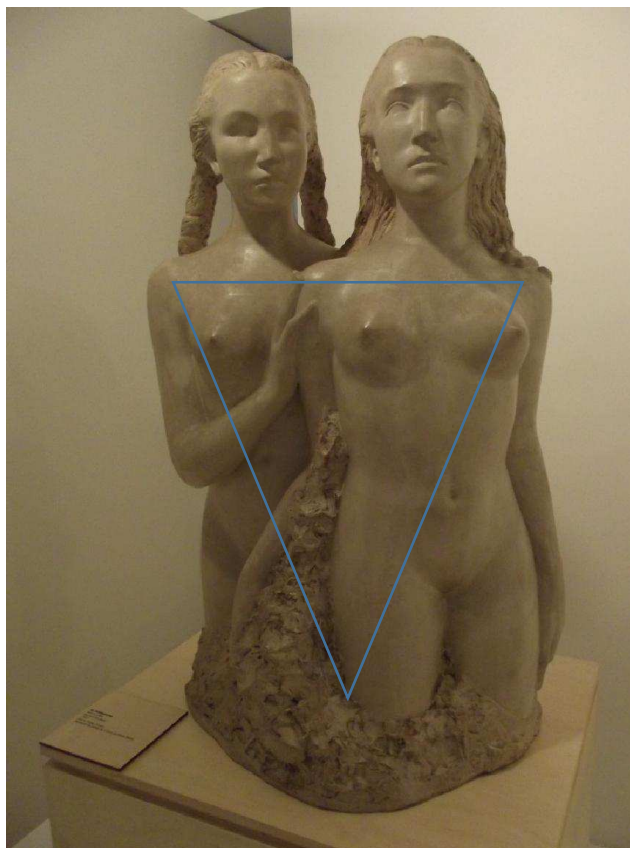


Figura 8 – MILDE, Jeanne. *Adolescentes*. 1937. Gesso, 94 x 62 x 16 cm. Museu Mineiro, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe da obra na exposição *Horizonte Moderno* realizada no Centro Cultural Minas Tênis Clube em Belo Horizonte em 2015.

Na escultura *Adolescentes*, é possível observar que a disposição conferida às duas figuras (FIG. 08), cria uma estrutura angular e geometricamente semelhante ao triângulo, que tem como um dos vértices a coxa esquerda, posicionada mais à frente da figura de cabelos soltos, e que ganha destaque pela região da base que avança também para a frente. Já a base, seria representada pela linha horizontal que demarca o término do tronco das duas figuras e indica o início dos dois pescoços. Essa conformação cria, por sua vez, três divisões para a imagem: a primeira ao centro justamente no ponto de contato entre os dois corpos e que engloba as duas metades de cada corpo; a segunda que envolve o restante do corpo da figura de tranças e a terceira e última, referente a outra metade da figura de cabelos soltos. O desmembramento da forma acaba se efetivando como a impossibilidade de seu abarcamento total, pois mesmo que o observador se situe à frente do vértice do triângulo imaginado, será obrigado a se movimentar no sentido de visualizar as duas regiões laterais da peça, que se afastam em direção ao fundo. A forma parece realizar um movimento de afunilamento em direção ao fundo, fazendo com que a vista aqui considerada como forma central – por reunir os dois corpos das adolescentes –, seja construída pelas metades de cada figura.

Sobre a temática da peça e como hipótese interpretativa, seria possível considerar que a escultura *Adolescentes* carrega parcialmente a demanda por uma visualização frontal, se assumirmos que existe o impulso pelo alcance a um contato visual uma vez reconhecida sua forma humana. Nesse sentido, a demanda pela mudança de posição na região à frente da obra, cessa momentaneamente ao sermos atingidos pelo gélido olhar lançado pela jovem cujo cabelo se encontra perfeitamente contido em duas tranças laterais, o que demonstra a participação do tema por sobre a percepção formal da imagem. Entretanto, é necessário demarcar que essa prerrogativa não anula a necessidade de acessar a região posterior. Outra indicação para a manutenção nessa posição específica, é o movimento pretendido pela mesma figura que nos enfrenta fixamente ao tocar com as duas mãos, o topo dos ombros da jovem de cabelos soltos e colocada mais à frente. A figura de tranças parece ter sido a responsável pela posição atual da figura de cabelos soltos, que nesse caso, ainda contempla algum ponto distante do horizonte à direita, enquanto o seu tronco se situa em sentido contrário, como se girasse à esquerda se posicionando frontalmente à colocação assumida pelo observador.

É como se estivessemos a observar as duas em silêncio, até o momento em que somos descobertos pela jovem de tranças, que instantaneamente toca a segunda figura no objetivo de que essa nos perceba também. A segunda figura parece resistir na ação de retirar seu olhar daquilo que prende os seus pensamentos, tornando o instante no qual nos sentimos

enclausurados como desprovido de um fim, uma vez que ficamos à espera do olhar dessa segunda figura. Aprisionados nessa posição, somos obrigados a contemplar cada detalhe da estrutura delicada que constrói formalmente o corpo das duas jovens. São aspectos de uma intimidade quase perigosa, como se na verdade, invadíssemos um momento particular entre as duas. Talvez seja essa uma das contradições em esculturas que trazem uma abordagem do corpo humano nu ao exporem totalmente uma intimidade física mas que vem carregada por toda uma atmosfera de densos sentimentos, principalmente no caso das *Adolescentes* ao revelar ao outro, particularidades que sequer podem ter sido descobertas por elas, ainda em estágio inicial de vivência.

As formas capturam com precisão a volumetria e curvatura características do jovem corpo feminino com a delicadeza de traços que sutilmente desenharam toda a forma vista. A suavidade que acompanha os corpos do início ao fim, parece se opor ao severo olhar compartilhado pelas duas, mesmo para a figura que busca o horizonte com o olhar. Outro contraste trabalhado pela artista é a massa de gesso texturizada colocada entre as duas e repetida em menor intensidade na conformação dos cabelos. Essa texturização observada sobre a massa de gesso próxima à base, registra duas conformações visuais distintas: na parte posterior é possível aproximá-la à superfície de um tecido, que cai da dobra do braço direito da figura de tranças, passa por suas costas e cobre parcialmente as nádegas das duas, até ser sobreposta pela modelagem que cobre prioritariamente a base – segunda conformação. Essa última, contudo, não permite aproximações como a feita anteriormente, reconhecida como um pedaço de tecido. Essa segunda conformação parece realizada com o intuito de demonstrar o processo de conversão da massa de gesso em duas garotas, integrando a matéria da base as figuras que contém, além de conferir certo destaque também ao procedimento. Ao quebrar a possível monotonia representada por uma base de superfície homogênea, Milde tensiona a superfície própria da obra ao lhe conferir uma leve ideia de movimentação.

Algumas características percebidas na escultura em análise, acusam seu afastamento ao caráter histórico e comemorativo tradicionalmente associado ao fazer escultural. A exatidão verificada no trabalho formal das expressões físicas e faciais das duas figuras, não deixa de nos remeter ao tipo de elaboração metafórica, que esconde o material para o surgimento de uma forma, ilusionando sua existência sobre o gesso. A sutileza do desenho emerge da densidade do material, traços que delineiam com suavidade precisa, os corpos das duas figuras em uma massa fechada. Os gestos, assim como sua forma, nos são reconhecíveis, sabemos o que olhamos e recebemos de volta, o reflexo desse olhar. A proporcionalidade entre

os membros e as medidas retiradas do real, senão por observação direta ou pelo estudo aprofundado, fornecem os meios restantes para a criação da aparência final, que assim como a temática figurativa, carrega em si a condição provisória representada pelo material utilizado como suporte. Isto posto e apesar de, *Adolescentes* não nega a disposição em aludir a existência de uma vida interior nas duas figuras. Contudo, não se atém unicamente ao princípio de representação rígida que poderia eliminar a eventual participação da forma na aparência final da escultura. A texturização em gesso concentrada principalmente na base da escultura, além de funcionar nesse sentido, impede que as duas figuras sejam isoladas em sua própria estrutura, induzindo a uma percepção que integra espaço e obra em sua própria superfície. *Adolescentes* sinaliza para um princípio de abertura e direcionamento a novas visualidades.

4.2. Batistério

A construção do Complexo Arquitetônico da Pampulha na década de 1940 é parte do projeto de modernização e desenvolvimento aplicado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek na cidade. Tais medidas foram voltadas para melhorias na vida econômica e social com amplas modificações na infra-estrutura urbana, que passa a ser planejada para absorver e incentivar a expansão da cidade. O Complexo da Pampulha é parte do processo de modernização, o que com a ajuda de Rodrigo Mello Franco de Andrade, leva JK a convidar Oscar Niemeyer e Burle Marx como os responsáveis pelo projeto. Concebida como um complexo de turismo e lazer, o local deveria abrigar o Iate Clube, o *Casino*, a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa do Baile, A Ilha dos Amores, a residência particular do prefeito e um hotel, apenas esse último não fora executado. As obras foram iniciadas em 1941 e finalizadas em 1945. A inauguração oficial data de 1943, apesar de que no ano anterior – 1942, tanto a Casa do Baile quanto o *Casino*, já estavam em atividade. A conclusão da construção da Igreja da Pampulha, ao contrário, viria somente em 1946. Apesar do inquestionável valor materializado no conjunto e especificamente na Igreja, que além de abrigar o batistério de Ceschiatti ora analisado, abriga também os painéis interno, externo e a via sacra produzidos pelo artista Candido Portinari, são poucas as pesquisas realizadas até então.

Alfredo Ceschiatti nasce em Belo Horizonte em 1918. Em 1940 ingressa na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro onde torna-se discípulo de Corrêa Lima. Os baixos-relevos³⁴ da Igreja de São Francisco de Assis são criados em 1944 a pedido do arquiteto Oscar Niemeyer. Para o estudo da obra em questão, foram seguidos nessa pesquisa, os princípios analíticos correlatos à história da arte, passando pelo método iconográfico³⁵ desenvolvido por Erwin Panofsky e pela tríade formada pelos conceitos de “função”, “destinação” e “problema artístico”,³⁶ que permitiram conjuntamente o reconhecimento da iconografia da cena representada e a apreensão de sua autenticidade.³⁷ Isto posto, delinea-se aqui, o objetivo em demonstrar sua inovação, pois mesmo que cada uma das imagens seja congruente com uma iconografia, o tema da gênese da humanidade, seu pecado, condenação e expulsão, nunca foi – ou ainda inexistiu seu conhecimento e registro –, disposta como ornamentação em nenhum outro batistério como realizado por Ceschiatti.

As quatro cenas oferecidas por Ceschiatti podem ser concebidas como uma obra artística cuja autonomia, a faz originar discussões que não se esgotam em potenciais limitações religiosas se considerada sua localização. Sobre os debates ensejados, temos questões que versam não somente sobre suas respectivas formas – individualmente e como um conjunto

³⁴ Baixo-relevo se insere no conjunto de variações do termo relevo, que em sentido ampliado designa toda escultura que apresenta uma forma proeminente sobre uma superfície plana, fazendo com que baixo-relevo, referencie relevos onde menos da metade do volume da figuração emerge do fundo.

³⁵ Desenvolvido por Erwin Panofsky, o método iconográfico é dividido em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico. O primeiro momento, também conhecido como tema primário ou natural, é subdividido em duas outras categorias: factual e expressional, onde a factual consiste em identificar as formas puras, caso de certas configurações de linha, cor ou mesmo do material da obra analisada, já a expressional reside na identificação das relações mútuas e qualidades expressivas das figuras representadas, tal reconhecimento recebe – segundo Panofsky (1976) –, a designação de mundo dos motivos artísticos. (PANOFSKY, 1976, p. 50). O tema secundário ou convencional requer uma combinação entre os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos – composições –, com assuntos e conceitos, ou nas palavras do próprio Panofsky, seria uma referência “à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, histórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos”. (PANOFSKY, 1976, p. 50). Por último, a iconologia, também caracterizada como significado intrínseco ou conteúdo, constitui-se como um momento de interpretação dessas imagens, histórias ou alegorias através de um cruzamento de dados com outros documentos da civilização relacionados a essa obra, onde será possível assinalar aspectos que identificam a atitude básica de uma nação ou período, como questões religiosas, políticas, filosóficas, sociais e poéticas. (PANOFSKY, 1976, p. 63).

³⁶ “Função” e “destinação” são aspectos que dizem respeito a esfera social do objeto, tal compreensão é de extrema importância para o estudo da história da arte, desde que venha “contextualizada com o conceito de autenticidade e problema artístico”. Essa combinação – como apontado por Vivas (2010) – permite a apreensão não somente dos problemas de controle social enfrentados pelo artista, mas quais as estratégias artísticas formuladas por ele, que o permitiram lidar com os sistemas coercitivos vigentes. (VIVAS, 2010, p. 524).

³⁷ A noção de autenticidade é explicada pelo historiador da arte Giulio Carlo Argan como uma decisão sobre a qualidade de uma obra de arte: “Em sentido restrito, o autêntico é o contrário do falso; e o falso, em arte, é a coisa que passa por ser o que não é, a contrafação do estilo de um artista ou de uma época. Em sentido mais lato, não se incluem no âmbito do autêntico as cópias (ainda que, por vezes, vindas da oficina ou da própria mão do artista), as imitações, as derivações. Em sentido ainda mais alargado, não é arte autêntica tudo aquilo que é repetição, conformidade com modelos, operação técnica separada de qualquer acto ideativo”. (ARGAN, 1994, p. 19).

narrativo –, bem como sobre seu sentido, uma vez observada sua instalação específica como espaço interno do batistério. Esses dois aspectos, citados separadamente se apresentam na obra como uma decomposição das matrizes iconográficas utilizadas por Ceschiatti e qual a significação comportada pela obra em consequência dessas mesmas escolhas e a sua destinação no interior da Igreja.

Problemas semelhantes foram identificados em outras obras que são também constituintes da Igreja de São Francisco de Assis, sendo elas os painéis interno e externo executados por Portinari.³⁸ Entretanto, se a dubiedade verificada nas obras de Portinari se oferece mais em termos formais – apesar de perpassar outras indagações –, ou seja, do tipo de configuração formal conferida pelo artista às figuras, pela disposição das cenas em uma ordem não cronológica, pela substituição da figura de Cristo pela de São Francisco de Assis na representação presente no altar e pelo acréscimo de elementos ausentes na iconografia da vida do mesmo santo na narrativa exposta no interior e exterior da Igreja, a dificuldade no conjunto narrativo proposto por Ceschiatti se verifica principalmente, mas não exclusivamente no que diz respeito à sua localização. Isso se dá em consequência ao tratamento plástico registrado nos painéis de Portinari que tensionam os limites entre cânone, história e invenção, condição essa não repetida em Ceschiatti, que oferece figuras mais tradicionais nos aspectos referentes à sua concepção formal ao permitir maiores condições para seu reconhecimento. Contudo, a narrativa colocada por Ceschiatti no batistério, recusa o tradicional tema do batismo de Cristo por São João Batista em prol de passagens contadas no Antigo Testamento sobre a vida de Adão e Eva. Aspecto esse que perpassará integralmente as considerações abaixo realizadas em vista de sua indissociabilidade a forma centralizada no baixo-relevo.

³⁸ Cf.: VIVAS, Rodrigo, GUEDES, Gisele. *A Igreja São Francisco de Assis*. Revista Imagem Brasileira, Belo Horizonte, CEIB, nº 6, 2011.



Figura 9 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.

A obra (FIG. 09) é composta por quatro painéis de bronze fixados sobre uma estrutura de alvenaria em formato curvilíneo que ocupa o interior da Igreja da Pampulha. O lado externo da estrutura curva, que pode ser visto de fora da Igreja, é revestido por uma obra de Candido Portinari, feita em azulejos e pintados em tons de azul e que traz cenas do batismo de Cristo por São João Batista. O formato curvilíneo oferece uma estrutura fundante entre escultura e arquitetura, sendo responsável pela delimitação de um espaço reservado dentro da igreja conhecido como batistério e destinado à realização do batismo. Esse mesmo formato curvilíneo, acaba funcionando também, como um “abraço simbólico”, assegurando ao ambiente uma atmosfera acolhedora e segura. O interior da estrutura foi revestido com quatro chapas de ardósia, e sobre cada uma destas encontra-se um painel de bronze oco.

Considerando-se a forma de entrada original – tal qual concebida por Niemeyer –, pela porta de vidro na fachada principal da Igreja, teríamos como primeira visão, uma combinação entre a região externa do batistério com duas das cenas realizadas por Portinari e o último painel da narrativa proposta por Ceschiatti que constitui sua região interior. De Portinari, tal percepção associada repertoria um primeiro grupo disposto em três camadas: a primeira e mais próxima ao observador e a entrada original, traz São João Batista de costas e ajoelhado, a segunda e de posição intermediária, registra a figura de Cristo no momento em que se prepara para o batismo e despoja-se parcialmente de suas vestes, já que permanece coberto da cintura para baixo na passagem sequente, para a terceira e última camada temos a imagem de um pequeno conjunto de pessoas que observam o desenrolar dos atos. A segunda cena oferece o acontecimento principal e traz o batismo de Cristo por São João Batista. No que diz

respeito a concepção de Ceschiatti, o último painel enquadra o instante da condenação da humanidade através das figuras de Adão e Eva, mostradas sendo expulsas do paraíso pela imponente figura de um anjo. Entretanto, o que acaba demarcando em certa medida um trajeto para a apreensão da Igreja é o caminho registrado no chão. Construído por meio da oposição entre as cores branco e preto, as pedras distribuídas pelo chão traçam caminhos ondulares dentro da própria Igreja. Assim, à entrada somos acometidos pela conjunção entre as representações de Portinari e Ceschiatti, mas o destino do percurso feito em preto observado no chão, reside na região interna do batistério onde se encontram as três outras cenas de Ceschiatti ainda não visualizadas. A substituição da entrada pela porta localizada na fachada principal por aquela situada na sua lateral esquerda, acaba por reduzir esse campo de visão ao eliminar completamente a possibilidade de uma visão relacionada das regiões interna e externa do batistério.

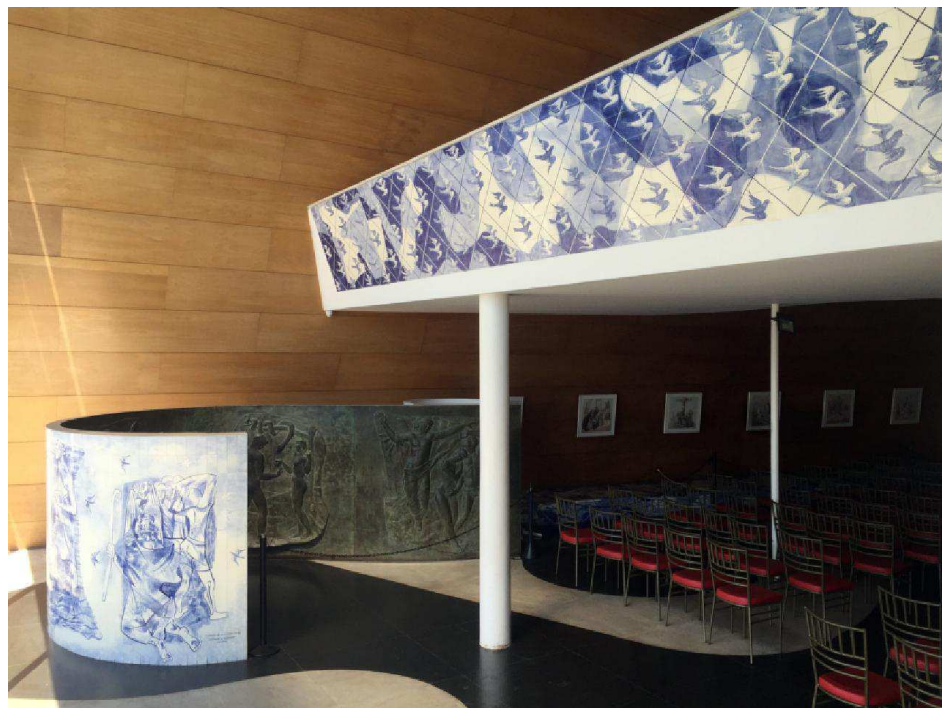


Figura 10 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.

A configuração curvilínea (FIG. 10) apresentada pelo batistério da Igreja São Francisco de Assis, é justificada arquitetonicamente por deter em sua origem, associação aos edifícios públicos designados para o uso de água, a exemplo das termas e casas de banho, cuja planta central, possui formato circular ou poligonal. Os primeiros batistérios foram inicialmente construídos como edifícios avulsos da igreja e com a destinação única para o rito do batismo, essa acepção foi adotada somente do século IV ao V – primórdios do cristianismo –, quando

era comum a exigência de batizarem-se pessoas adultas. Na definição mais detalhada do termo, o batistério aparece como salão ou capela, situada perto ou relacionada à igreja, sendo este o local no qual é administrado o sacramento denominado batismo. Originalmente, a forma do batistério evoluiu a partir de edifícios romanos pequenos e circulares que foram designados para fins religiosos, como exemplo do Templo de Vênus em Roma, Baalbek no Líbano e o mausoléu de Diocleciano na Croácia. A necessidade de alargamento dos antigos edifícios romanos para abrigar o crescente número de fiéis, veio quando o batismo deixou de ser realizado somente nos feriados da Páscoa, Pentecostes e Epifania.

Entre todas as formas de arquitetura cristã, o batistério consta entre as mais simbólicas, seu desenho característico foi desenvolvido no século IV e pode ser visto no que é provavelmente, seu mais antigo exemplo existente: o batistério do Palácio de Latrão na cidade de Roma construído pelo Papa Sisto III, chefe da igreja entre 432 e 440. Seu plano comumente de configuração octogonal, apresenta-se como uma metáfora visual para o número oito, símbolo na numerologia cristã para um novo começo, pois oito é sucessor ao número sete, tido como “completo”, o que nesse caso, indica o início da vida cristã que segue o batismo.

A cobertura habitualmente é feita com uma cúpula, o símbolo do Reino celestial para o qual o cristão avança após a iniciação com o batismo. A pia batismal era geralmente octogonal, situada por baixo de um cibório coberto por uma cúpula, ou de um dossel e rodeado por colunas e de um deambulatório – características que foram primeiramente usadas pelos bizantinos no batistério quando alteraram as estruturas romanas. Batistérios eram comumente adjacentes ao átrio ou adro da igreja e muitas vezes eram grandes e ricamente decorados, tais como aqueles em Pisa, Florença, Parma e Nocera em Itália; El Kantara, e Poitiers, França. Depois do século VI foram gradualmente reduzidos a condição de pequenas capelas no interior de igrejas. No século X, quando o batismo por aspersão que consiste em derramar o líquido sobre a cabeça tornou-se prática padrão na igreja, os batistérios ou capelas batismais, foram muitas vezes inteiramente omitidos. Em igrejas construídas posteriormente, a fonte sozinha serve para o batismo; sobrevivendo algo do simbolismo anterior, assim como a sua localização próxima a porta da igreja que por sua vez, funciona como uma alusão à entrada na vida cristã.³⁹

Nesse seguimento, seria possível concluir que o possível vínculo entre batistério e as casas termais romanas, se verifica como uma alusão a limpeza física praticada nas casas de

³⁹ Definição traduzida e adaptada da explicação disponível para o termo “baptistery” disponível no site wga.hu. Para maiores informações conferir: <<http://www.wga.hu/database/glossary/glossary.html#b>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

banho, considerando que batismo e purificação se efetivam enquanto sinônimos. Essa particular conjunção de significados, é a responsável por demarcar para o batistério, ornamentações cujos motivos artísticos são diretos correspondentes à temas de renovação, renascimento e a vida eterna conferida por Deus. Entretanto, como será visto a seguir, Ceschiatti, não seguiu por esses mesmos princípios, optando por uma representação diferenciada em termos de significação.

Uma análise inicial interessada somente nas figuras distribuídas pelos quatro painéis e no tipo de relação estabelecida entre elas, torna possível o reconhecimento de suas possíveis identidades para, a partir disso, buscar suas associações dentro de uma iconografia. Assumindo, portanto, a região interna oferecida pela sinuosidade do painel e tentando remontar a visualização que seria oferecida caso a entrada ocorresse pela porta principal de vidro, temos como primeiro painel (FIG.11), o composto por duas figuras masculinas inseridas em uma forma oval que funciona como cercadura para a cena, cujo formato se apresenta como côncavo.



Figura 11 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.
Detalhe do primeiro painel.



Figura 12 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.
Detalhe do segundo painel.



Figura 13 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil.
Detalhe do terceiro painel.



Figura 14 – CESCHIATTI, Alfredo. Batistério. 1944. Bronze. Igreja São Francisco de Assis, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe do quarto painel.

No segundo painel (FIG. 12) têm-se repetida a mesma estruturação côncava. Possui a presença das duas figuras masculinas vistas no painel anterior, mas junto delas, foi feito o acréscimo de uma terceira do gênero feminino. As figuras novamente estão inseridas em uma forma ovalada, que tem as dimensões reduzidas a medida que se distancia do topo e se aproxima da base. O terceiro painel (FIG. 13) abandona a configuração côncava e assume a condição convexa, concentrando todo o movimento arciforme que percorre o conjunto. A composição apresenta duas figuras humanas e um animal, além de uma árvore. Estão inseridas também em uma estrutura circular. No quarto e último painel (FIG. 14), assim como nos anteriores, as três

figuras – masculina, feminina e uma alada – estão ladeadas por uma estrutura construída a partir de linhas curvas, que emolduram a cena ao se apresentarem nos quatro lados da estrutura.

Analisando-se os quatro painéis em conjunto, é possível notar uma regularidade nos padrões de representação, nos tamanhos e relações de proporção entre as figuras e na forma como, através da própria composição geral da obra, o olhar do observador é conduzido a percorrer detalhadamente cada um dos painéis. Os detalhes da composição volumétrica são acentuados pela relação entre luz e sombra em cada painel, auxiliada pelo próprio brilho do material utilizado. Esse efeito deixa a obra ainda mais dinâmica, sem, contudo, retirar do observador, a possibilidade de apreender cuidadosamente a iconografia representada. Dessa forma, a movimentação do olhar ao percorrer as obras é feita de forma leve e cadenciada. É importante ressaltar que esses painéis perfazem uma altura total de cerca de 1,80 metros, dimensão que combinada a estrutura circular, permite ao observador uma sensação de completa absorção e participação na narrativa representada. Além disso, a postura elegante e altiva dos personagens da composição induz o observador a perceber a obra de frente, encará-la ao nível do olhar, não como uma história bíblica e até mesmo distante, mas como parte da história humana de um mundo terreno.

A análise individual de cada painel permitiu a verificação de que as características das figuras jovens masculinas e femininas representadas se repetem nos quatro painéis, portanto, tratam-se das mesmas figuras, apenas representadas em cenas distintas. O ancião também é o mesmo nos dois primeiros quadros. Quanto a figura alada, essa é apresentada apenas uma vez no último dos quatro painéis. O animal igualmente, apresenta-se apenas uma vez no painel de número três.

A figura anciã quando comparada às demais figuras, especialmente em relação a figura do primeiro painel, se mostra como detentora de uma estatura superior. Possui corpo vigoroso, mas sem musculatura protuberante, cabelos e barba grandes. A expressão fisionômica da figura não se apresenta como indicativo de sua idade avançada, com essa sendo conferida pelo comprimento da barba. Ambas as representações vestem túnica. A afirmação de que se trata de uma divindade fundamenta-se no gestual apresentado por esta figura no primeiro painel: dois dedos em riste em confrontação com os demais abaixados como um “gesto inaugural”. Verificou-se, a partir da comparação desta figura com outras representações artísticas realizadas

sobre a figura de Deus, que este gestual configura-se como uma convenção para caracterizar ou identificar figuras divinas ou santificadas.⁴⁰

Quanto ao jovem, trata-se de uma figura com corpo atlético, cujos músculos foram trabalhados de forma destacada, estando evidentes em todos os painéis. O cabelo da figura é curto, maxilar quadrado em ângulo e sem barba, configurações repetidas em todos os quatro painéis. Tais características corroboram para a hipótese que atesta a pouca idade da figura. Aparece nos três primeiros painéis desnudo, exceto no último. Contudo, este aspecto não possui força relevante para contradizer os traços gerais observados nos quatro painéis ao ponto de justificar a criação de um novo personagem.

Analisando agora a figura feminina, essa possui corpo esguio e definido, tendo sido representada dessa maneira em três diferentes momentos. O rosto não apresenta pele flácida, mas tesa, contribuindo para a indicação de sua pouca idade. Em todos os painéis a figura possui cabelos longos e as mesmas características fisionômicas, principalmente no formato amendoado presente nos olhos e reiterados nas três cenas que demarcam sua presença.

A análise do primeiro painel permitiu concluir que uma figura divina estabelece contato com uma figura masculina jovem; a do segundo painel que um homem foi posto em sonolência por essa mesma figura divina, que também foi responsável por relacionar, gestualmente, a figura feminina a masculina. Nota-se que nesses dois painéis, somente o gesto aqui designado como “inaugural”, permite a associação a uma figura divina e que inexistem outros atributos iconográficos significativos que sejam conclusivos quanto à caracterização do tema ou motivo representado. A análise do terceiro painel permitiu concluir sobre a utilização, por parte da figura feminina, de uma estratégia de convencimento para que a figura masculina recebesse espontaneamente um fruto e a análise do quarto painel, atestou que as figuras masculinas e femininas foram ordenadas a se retirarem de um local.

A identificação dos temas representados se deu por intermédio do esquema verificado no terceiro e quarto painéis. No terceiro: mulher segurando um fruto somado ao homem recebendo esse mesmo fruto, junto a serpente, são iguais a Eva, conhecida por oferecer

⁴⁰ Obras analisadas para a confirmação da figura anciã como a representação de Deus: ANGELICO, Fra. Retábulo (painel direito) 1447-48. Têmpera e ouro sobre painel, 95 x 73 cm. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia; BOTTICELLI, Sandro. Coroação da Virgem (Retábulo de São Marco). 1490-92. Têmpera sobre painel, 378 x 258 cm. Galleria degli Uffizi, Florence; BARTOLOMEO, Fra. Deus o Pai com santas Catarina de Siena e Maria Madalena. 1509. Painel (transferido), 361 x 236 cm. Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca; ANDREA DEL CASTAGNO. Deus o Pai. 1442. Afresco, Altura da figura 176 cm. San Zaccaria, Venice; BRUEGHEL, Pieter, O moço. Provérbios. Óleo sobre tela. 123 x 164 cm. Rockox House, Antwerp.

o fruto proibido para Adão por influência da serpente. No quarto: homem e mulher cujas expressões refletem constrangimento, recebem a ordem de uma figura alada para se retirarem de um local e representam a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Considerando a afirmação feita no início deste tópico de que se tratam das mesmas figuras mas dispostas em cenas distintas conclui-se que os quatro painéis representam: a criação de Adão, de Eva, o pecado original e a expulsão do paraíso, respectivamente.

Através dos tempos, vários artistas representaram essas passagens, criando uma iconografia que pode ser identificada, entre outras, pelas imagens aqui elencadas. Comumente, a cena da Criação de Adão é composta por dois personagens masculinos representados em um cenário de abundante vegetação. Deus se mostra como um homem longevo, barbudo e envolto em vestimentas compridas e é representado de pé, a frente de Adão. Já este personagem é representado sentado ou deitado no chão, nu, e com os olhos fixos em seu criador. Em algumas representações, a figura de Deus possui um gestual muito específico que identifica seu caráter divino – caso do gesto inaugural já enunciado –, que pode também vir combinada a uma auréola colocada sobre sua cabeça. No que diz respeito a relação estabelecida entre as duas figuras – Deus e Adão, foram notados tanto um leve toque entre as mãos das duas, como um simples contato entre os dedos, quanto um movimento da primeira em direção a segunda.⁴¹ O primeiro painel de Ceschiatti se encaixa nessa iconografia da representação da Criação de Adão.

Um levantamento dos temas e discussões associados a figura de Adão, permite concluir – de acordo com o dicionário de iconografia consultado: *Encyclopedia of Comparative Iconography themes depicted in works of art* (ROBERTS, Helene, 1998) –, sobre o seguinte conjunto de relações temáticas: “Ascensão/Descensão”, “Automata”, “Decapitação”, “Comunhão”, “Crucificação”, “Expulsão”, “Fama”, “Jornada/Vôo”, “Hermafrodita/Andrógino”, “Melancolia”, “Nudismo”, “Ordem/Caos”, “Penitência/Arrependimento”, “Apontando/Indicando”, “Santuário”, “Mordida de Serpente”, “Sono/Dormindo”.

⁴¹ Obras consultadas que atestaram a figura masculina como Adão na representação identificada como “Criação de Adão”: Andrea Pisano. A criação de Adão, 1334-37. Mármore. Museo Dell’ Opera del Duomo, Florença; Jacopo Della Quercia. A criação de Adão (Detalhe do Portal da Igreja de San Petronio), 1425. Mármore. San Petronio, Bologna; Giotto de Bondonni. A criação de Adão, 1304-06. Afresco. Capella Scrovegni, Pádua. Lorenzo Ghiberti. Criação de Adão e Eva (detalhe), 1425-52. Bronze. Batistério de Florença; Paolo Uccello. A criação de Adão, 1432-36. Afresco. Santa Maria Novella, Florença; Michelangelo Buonarroti. A criação de Adão, 1510. Afresco. Capela Sistina, Vaticano; MAITANI, Lorenzo. Primeiro Pilar: Histórias de Gênesis. 1310-30. Mármore. Duomo, Orvieto.

Eva compartilha de alguns dos temas vinculados a Adão e citados acima mas possui alguns específicos a sua imagem, seu grupo de temas é composto por: “Braços erguidos”, “Ascensão/Descensão”, “Traição”, “Escolha/Escolhendo”, “Comunhão”, “Expulsão”, “Mulher Fatal/Femme Fatale”, “Hermafrodita/Andrógino”, “Humores”, “Judaísmo”, “Casamento/Noivado”, “Melancolia”, “Nudismo”, “Ordem/Caos”, “Apontando/Indicando”, “Estações”, “Pecado/Pecando”, “Sono/Dormindo”, “Tentação”, “Virgem/Vingindade”. (ROBERTS, 1998). Em mesmo sentido, a Criação de Eva também possui uma tradição de representações que registram sua iconografia. Na maioria das obras verificadas, Eva é representada como se estivesse saindo de trás de um Adão que dorme um sono profundo recostado sobre uma pedra ou diretamente sobre o solo. O corpo de Eva mostra-se da cintura para cima – como se ainda realizasse seu movimento de exteriorização – ou, somente com as pernas totalmente inseridas no corpo de Adão, assinalando em igual sentido, mas em diferentes proporções, sua ascendência em Adão.⁴²

É importante registrar a dimensão da presença de Adão para a iconografia da Criação de Eva. Reside na figura do primeiro o homem, a temática do “Sono/Dormindo” vinculada diretamente a Criação de Eva. Em culturas do Ocidente, dormir ocasiona “uma série de importantes associações que têm determinado e formado sua iconografia desde a antiguidade clássica até o presente: morte; amor; perda de alerta e virilidade; preguiça e embriaguez; sonhos e visões; e descanso, paz mental e inocência”.⁴³ (ROBERTS, 1998, p. 845). A figura de Adão pode ser encontrada dentro de uma subdivisão dessa temática geral, a categoria que reúne dormentes que são também sonhadores, “constituído por imagens que mostram ‘operações’ mágicas no corpo que são executadas enquanto o ‘paciente’ está dormindo”,⁴⁴ a qual temos como principal exemplo “pinturas e relevos representando a criação de Eva da costela de um Adão sonolento (portões do paraíso de Lorenzo Ghiberti, teto de Capela Sistina de Michelangelo)”.⁴⁵ (ROBERTS, 1998, p. 847). Na cena da Criação de Eva, Ceschiatti também

⁴² Obras analisadas que atestaram a figura feminina como Eva na representação da Criação de Eva: TORRITI, Jacopo. Cenas do Velho Testamento, Criação de Eva, c.1290. Afresco. Capela Superior de São Francisco de Assis; MAITANI, Lorenzo. Primeiro Pilar: Histórias de Gênesis. 1310-30. Mármore. Duomo, Orvieto; Mestre BERTRAM. Retábulo de São Pedro, 1379-83. Têmpera sobre madeira, Kunsthalle, Hamburgo. Ghiberti, Lorenzo. Criação de Adão e Eva (detalhe), 1425. Bronze. Batistério de São João, Florença. BUONAROTTI, Michelangelo. Criação de Eva, 1509. Afresco. Capela Sistina, Vaticano.

⁴³ “a number of important associations that have determined and shaped its iconography from classical antiquity to the present: death; love; loss of alertness and virility; sloth and drunkenness; dreams and visions; and rest, mental peace, and innocence”.

⁴⁴ “is constituted by images that show magical “operations” on the body that are performed while the “patient” is asleep”.

⁴⁵ “paintings and reliefs depicting the creation of Eve out of a sleeping Adam’s rib (Lorenzo Ghiberti’s *Gates of Paradise*, Michelangelo’s Sistine Chapel ceiling)”.

oferece um Adão acometido por um intenso estado de sonolência, enquanto a sua frente, está apresentada uma Eva já em sua configuração final. Contudo, o que demarca a relação entre as duas jovens figuras, passa a ser somente o movimento sinuoso dos braços da divindade ao centro da tela, e o posicionamento do pé esquerdo de Eva – considerando o ponto de vista do observador –, que volta-se para Adão.

O terceiro painel representa a cena em que Eva oferece a Adão o fruto proibido. Representações que têm no casal seu ponto elementar, permitem o desenvolvimento dos seguintes temas: “Traição”, “Escolha/Escolhendo”; “Almas condenadas”, “Expulsão”, “Fortuna”, “Jornada/Vôo”, “Justiça”, “Trabalho/Ofícios/Ocupações”, “Margens/Marginais”, “Casamento/Noivado”, “Pecado/Pecando”, “Tentação” e “Vícios/Pecados Mortais”. (ROBERTS, 1998). Dentre estas possíveis inserções citadas, abaixo estão elencadas de forma mais pormenorizada, àquelas que mais se aproximam as duas cenas finais propostas por Ceschiatti: a terceira – aqui referida como “O pecado original” em vista da ausência de uma titulação única para ocorrências do casal junto a árvore do Conhecimento e da serpente e quarta, A expulsão do Jardim do Éden.

Assim como inexistiu um título oficial para a representação de “O pecado original”, as iconografias relacionadas ao tema também são muito variadas.⁴⁶ Mesmo assim pode-se notar a presença fixa de três personagens principais: um homem, uma mulher, e uma serpente enrolada em um tronco ou galho, além do fruto proibido. O tópico da “Traição” trata da tentação experienciada por Adão e Eva e registra a série de traições empreendidas pelos personagens: Eva é traída pela serpente e trai Adão, já Adão e Eva traem a Deus, contrariando a ordem dada

⁴⁶ Obras pesquisadas que apresentam a recorrência dos três personagens: Adão, Eva e serpente e por isso atestam a representação do “Pecado Original”: ABILDGAARD, Nicolai. Adão e Eva. 1780. Gravura. Nationalmuseum, Stockholm; BALDUNG GRIEN, Hans. Adão e Eva. 1531. Óleo sobre painel, 148 x 67 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; BALDUNG GRIEN, Hans. Adão e Eva. 1511. Xilogravura de Claro-escuro. 373 x 255 mm. Coleção Privada; BON, Giovanni. A queda de Adão e Eva. 1400-10. Pedra de Ístria, em tamanho real. Palácio Ducale, Veneza; CRANACH, Lucas the Elder. Adão e Eva. 1508-10. Óleo e têmpera sobre madeira de faia vermelha, 139 x 54 cm (cada). Museu de Belas Artes e Arqueologia, Besançon; CRANACH, Lucas - O velho. Adão e Eva. c. 1510. Óleo e tempera sobre madeira de limeira. 58 x 44 cm. Muzeum Narodowe, Warsaw; CRANACH, Lucas - O velho. Adão e Eva. 1526. Óleo e têmpera sobre madeira de faia vermelha, 117 x 81 cm. Courtauld Gallery, London; CRANACH, Lucas - o velho. Adão e Eva. 1528. Óleo sobre madeira, 172 x 63 cm and 167 x 61 cm. Galeria de Uffizi, Florença; CRANACH, Lucas - O velho. Adam e Eva, 1531. Madeira de limeira, 170 x 70 cm. Gemäldegalerie, Dresden; CRANACH, Lucas - O velho. Adão e Eva. 1533. Óleo e tempera sobre madeira de faia vermelha, 51 x 35 cm. Staatliche Museen, Berlin; CRANACH, Lucas - O velho. Adão e Eva. c. 1538. Painel. Národní Galerie, Prague; CRANACH, Lucas - O velho. Adão e Eva. Sem data. Painel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp; CRANACH, Lucas - o velho. Adão e Eva. Sem data. Painel. Museu Royal de Belas Artes, Bruxelas; CRANACH, Lucas - o jovem. Adão e Eva. Posterior a 1537. Óleo sobre painel de limeira, 171 x 63 cm (cada). Gemäldegalerie, Dresden; COXCIE, Michiel van. O pecado original. Sem data. Óleo sobre painel, 237 x 87,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna; GOSSART, Jan. Adão e Eva. c. 1510. Óleo sobre painel de carvalho, 57 x 37 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; GOSSART, Jan. Adão e Eva. 1525-30. Óleo sobre madeira de carvalho. 172 x 116 cm. Staatliche Museen, Berlin.

de não ingerirem do fruto da Árvore do Conhecimento. Consequências a essa infidelidade foram distribuídas a todos os envolvidos: “A serpente foi destinada a rastejar, Eva, a ter filhos em dor, Adão a trabalhar sobre a terra, e todos a enfrentarem a morte”.⁴⁷ (ROBERTS, 1998, p.129). Adão e Eva ainda foram expulsos do paraíso e sua transgressão “significa a razão para a encarnação de Cristo e eventual Paixão”.⁴⁸ (ROBERTS, 1998, p.129). Hugo van Der Goes demonstra essa conexão no díptico feito em Viena, “que trata da tentação e lamentação, lado a lado em dois painéis separados. [...] A Eva é geralmente dada à maior responsabilidade para a queda e sua posição central na composição reforça seu papel como traidora”.⁴⁹ (ROBERTS, 1998, p. 129). Em igual sentido, Ceschiatti confere a Eva, maior autoria pela traição. É da mão direita de Eva, que Adão é mostrado como prestes a receber o fruto proibido. O gesto em suspensão é confirmado pela cena posterior com a expulsão dos primeiros pais do paraíso. Eva assume uma postura sedutora, enquanto Adão se volta em tom de curiosidade e cautela para o objeto quase encoberto pelas mãos de Eva. A serpente completa o cenário e olha fixamente para Adão, como se também pudesse controlá-lo e se ocupasse de impedir sua possível desistência.

Essa mesma cena, ainda pode ser vista associada ao tema do “Pecado/Pecando”. Mais do que simplesmente “comer a maçã”, a ingestão do fruto custará aos primeiros pais a supressão imortalidade, presente de Deus aos dois. “A teologia judaico-cristã ensina que todas as gerações futuras são sobrecarregadas por este ato, o pecado original, o que explica a corrupção da natureza humana. Joseph Campbell escreve que, à luz desta tradição ‘cada impulso natural é pecado, a menos que tenha sido circuncisado ou batizado’ (*O poder do mito*, p. 47)”.⁵⁰ (ROBERTS, 1998, p. 835). Na visão cristã, “a história humana começou com esta única e memorável transgressão. Os tópicos mais importantes relativos aos pecadores são A Queda e o Juízo Final, que vai fazer com que as pessoas sejam responsáveis por suas vidas terrenas”.⁵¹ (ROBERTS, 1998, p.835).

Depois da Idade Média, “a ênfase no pecado é menos aparente na arte cristã e é substituída por narrativas didáticas tomadas de relatos da vida de Cristo para indicar uma

⁴⁷ “The serpent was meant to go upon its belly, Eve to bear children in pain, Adam to work the land, and all to face death”.

⁴⁸ “Their transgression signifies the reason for Christ’s incarnation and eventual Passion”.

⁴⁹ “which treats the temptation and lamentation on two separate panels side by side. [...] Eve is generally given greater responsibility for the fall, and her central position in the composition reinforces her role as betrayer”.

⁵⁰ “Judeo-Christian theology teaches that all future generations are burdened by this act, the original sin, which explains the corruption of human nature. Joseph Campbell writes that in light of this tradition ‘every natural impulse is sinful unless it has been circumcised or baptized’ (*The Power of Myth*, p. 47)”.

⁵¹ human history began with this single, momentous transgression. The most important topics concerning sinners are the Fall and the Last Judgment, which will make people accountable for their earthly lives”.

filosofia mais positiva”.⁵² Essa modificação estaria associada a dois fatos: o sacrifício de Cristo na cruz que oferece salvação a humanidade pecadora e segundo, o conforto advindo do fato de que Cristo teria procurado a companhia de pecadores. “A festa na casa de Levi, a proteção a mulher adúltera da multidão hipócrita e a conversão de Maria Madalena para uma vida de virtude são dois dos temas do Novo Testamento frequentemente escolhidos para a retratação”.⁵³ (ROBERTS, 1998, p. 835). A caracterização sobre o que constitui o pecado é permissível de mudanças, tanto em termos cronológicos quanto culturais, ainda assim, o conceito de pecado pode ser considerado como amplamente difundido, o que, entretanto, não significa que seja universal.⁵⁴ Por esse motivo, “a interpretação da Queda do Homem depende em grande parte das funções individuais, desempenhadas por Adão e Eva neste evento fatídico”.⁵⁵ (ROBERTS, 1998, p. 835).

“Uma breve história das diferentes visualizações dos primeiros pais e de sua eterna culpa dará alguns esclarecimentos sobre a Iconologia do assunto. No começo da arte cristã, A Queda é descrita de uma maneira simples sem muitos detalhes narrativos”.⁵⁶ Recuperando as cenas esculpidas sobre o sarcófago de Junius Bassus, veremos que Adão e Eva aparecem separados pela árvore e pela serpente e se afastam um do outro cobrindo seus corpos em vergonha. “A nudez deve ter sido uma questão importante na transição da época pagã ao cristianismo. Obras-primas medievais descreveram os acontecimentos em uma narrativa muito direta”.⁵⁷ O já citado painel das portas de St Michel, da Catedral de Hildesheim, na Alemanha, traz a acusação mútua entre os personagens da Queda. Deus aponta para Adão, que simultaneamente passa a culpa para Eva, que finalmente acusa incisivamente a cobra. A sequência do painel traz as conseqüências do pecado original: “Adão ‘lavra o campo pelo suor do seu rosto’ e Eva ‘tendo seus filhos em dor’ (Gênesis 03:16-19)”.⁵⁸ Na França, o lintel do portal dos penitentes da Catedral de Autun, “também se refere à Queda. Ele representa o

⁵² “the emphasis on sin is less apparent in Christian art and is replaced by didactic narratives taken from accounts of Christ’s life to indicate a more positive philosophy”.

⁵³ “The feast in the house of Levi, protecting the adulteress from the self-righteous crowd, and converting Mary Magdalen to a life of virtue are two of the New Testament subjects frequently chosen for portrayal”.

⁵⁴ “Although the question of what constitutes sinful behavior changes over time and with different cultures, the concept of sin is widespread (heaven and hell also exist in Eastern religions) but is by no means universal”.

⁵⁵ “The interpretation of the Fall of Man depends largely on the individual roles Adam and Eve play in this fateful event”.

⁵⁶ “A brief history of the different visualizations of the first parents and their eternal guilt will give some insight into the subject’s iconology. Early Christian art depicted the Fall in a straightforward manner without much narrative detail”.

⁵⁷ “Nudity must have been an important issue in the transition from the pagan era to Christianity. Medieval masterpieces described the events in a very direct narrative”.

⁵⁸ Adam tilling the field “by the sweat of his brow” and Eve “bearing her children in pain” (Genesis 3:16–19).

primeiro nu medieval monumental — Eva é mostrada deitada (para acomodar o *design* horizontal). Ela detém o fruto proibido em uma mão e ergue a outra a sua bochecha em um gesto de vergonha”.⁵⁹ (ROBERTS, 1998, p. 835).

Foi no século XV que “duas inovadoras pinturas monumentais de Adão e Eva aparecem quase simultaneamente na Itália e no norte, enfatizando que o pecado original afetou todos os empreendimentos humanos”. Na capela Brancacci, em Florença, na Itália, temos a retratação de Adão e Eva em dois momentos: antes e depois da queda. “Essas cenas enquadram várias histórias aparentemente independentes, tiradas dos atos dos apóstolos e colocadas em perspectiva”. Jan Van Eyck também fez a inclusão dos primeiros pais no grandioso altar que foi originalmente intitulado de *Altar de Adão e Eva ou Triunfo do Cordeiro*, ou como comumente conhecido: *Retábulo de Ghen*. “Os painéis individuais sustentam um complexo programa iconográfico que promete salvação”.⁶⁰ (ROBERTS, 1998, p. 836).

Por mais que a Iconografia da Queda possa parecer repetitiva por trazerem com frequência os três personagens, é a análise da relação desses três promotores: Adão, Eva e a serpente, a responsável por oferecer maiores compreensões sobre o assunto. Michelangelo colocou no teto da Capela Sistina – em uma estrutura contínua –, as cenas da tentação, queda e expulsão do paraíso. A árvore da vida está no centro da grande composição e “reflete uma analogia à crucificação de Cristo, que irá redimir a humanidade (o pecado murchou a árvore da vida, que, por sua vez, como é dito, teria se tornado a madeira da Cruz)”.⁶¹ (ROBERTS, 1998, p. 836). Mas a diferença entre o trabalho de Michelangelo e os outros que se ocuparam do tema

é o desejo de participação de Adão em A queda. Ao lado de Eva sentada, ambos alcançam os galhos da árvore. A ação de Adão foi intitulada *felix culpa*, indicando o presente do livre-arbítrio e a responsabilidade dos cristãos em procurarem sua própria redenção (facilitada pela graça). Porque a Bíblia afirma explicitamente que Adão não mostrou qualquer iniciativa no sentido de obter o fruto, poucos artistas seguiram o desenho de Michelangelo e Johannes Fabricius escreveu em seu *Tratado Disputatio Theologica qua*

⁵⁹ also refers to the Fall. It represents the first medieval monumental nude—Eve is shown lying down (to accommodate the horizontal design). She holds the forbidden fruit in one hand and raises the other to her cheek in a gesture of shame”.

⁶⁰ “In the fifteenth century, two innovative monumental paintings of Adam and Eve appear almost simultaneously in Italy and in the north, emphasizing that the original sin affected all human endeavors. In Brancacci Chapel in Florence, Italy, Adam and Eve are depicted before and after the Fall. These scenes frame a number of seemingly unrelated stories taken from the Acts of the Apostles and put them into perspective. Just about the same time, Jan Van Eyck includes the first parents in the grandiose altar that was originally called *Altar of Adam and Eve* or *Triumph of the Lamb*, better known as the *Ghen Altarpiece*. The individual panels support a complex iconographic program promising salvation”.

⁶¹ “reflects an analogy to Christ’s Crucifixion, which will redeem humanity (sin withered the Tree of Life, which, in turn, is said to have become the wood of the cross)”.

Historia sacra contra nonnullos pictorum errores vindicatur (1684) que tais representações eram errôneas.⁶² (ROBERTS, 1998, p. 836).

Rafael ao mesmo tempo, executava sua exposição sobre o tema, mas “escolheu uma interpretação mais literal da Bíblia para o seu detalhe no teto da Stanza della Segnatura”.⁶³ A fidelidade a teologia tradicional registra Eva como “quem arranca energicamente o fruto do ramo. Adão está sentado do outro lado da árvore para indicar sua recusa em participar do ato”.⁶⁴ (ROBERTS, 1998, p. 836). Foi no século XVI que os artistas passaram a retratar Eva como uma sedutora irresistível. “Rafael manifesta isto quando dá a Eva e a cobra as mesmas características sedutoras. A gravura de Marcantonio feita depois da *Tentação do Homem* de Rafael divulga a composição do mestre para o norte”.⁶⁵ (ROBERTS, 1998, p. 836).

No norte, *A queda* recebeu diversas retratações. “Em Münster, Alemanha, Lucas Cranach, o velho adotou uma pose não tradicional mostrando Adão indicando seu desejo sexual por Eva ao abraçá-la”.⁶⁶ Adão e Eva também foram incluídos “em sua imagem da Reforma *Rechtfertigung des Sunders durch den Glauben* (*Alegoria da antiga e a nova lei*). Em uma cena menor da área posterior do painel, “Adão e Eva conjuntamente, seguram a maçã em uma composição deliberadamente simétrica”.⁶⁷ Posteriormente, Hans Holbein, o jovem faria uma nova versão para *A alegoria da velha e nova lei*, onde Eva “é penalizada pela Queda. “*Peccatum* (pecado) está escrito acima de sua cabeça, e ela está intimamente próxima a serpente, da qual Adão parece fugir”.⁶⁸ (ROBERTS, 1998, p. 836).

Rembrandt foi outro artista a se ocupar da representação de Adão e Eva, entretanto, diferente das versões anteriores que idealizavam o casal e sua convivência no paraíso, “temos o privilégio de observar uma disputa doméstica. Eva segura a maçã e quer compartilhá-la com o marido”.⁶⁹ Contudo, “o Adão de Rembrandt parece dolorosamente ciente das graves

⁶² “is Adam’s willing participation in the Fall. Standing next to the seated Eve, both reach into the branches of the tree. Adam’s action has been dubbed *felix culpa*, indicating the gift of free will and the responsibility of Christians to search for their own redemption (facilitated by grace). Because the Bible explicitly states that Adam had not shown any initiative in getting the fruit, few artists followed Michelangelo’s design, and Johannes Fabricius wrote in his treatise *Disputatio Theologica qua Historia sacra contra nonnullos pictorum errores vindicatur* (1684) that such depictions were erroneous”.

⁶³ “a more literal interpretation of the Bible in his ceiling detail for the Stanza della Segnatura”.

⁶⁴ “who energetically plucks the fruit from the branch. Adam is seated on the other side of the tree to indicate his refusal to participate in the act”.

⁶⁵ Raphael manifests this when he gave Eve and the snake the same alluring features. Marcantonio Raimondi’s engraving after Raphael’s *Temptation of Man* disseminated the master’s composition into the north”.

⁶⁶ “In Münster, Germany, Lucas Cranach the Elder adopted a nontraditional pose showing Adam indicating his sexual desire by embracing Eve”.

⁶⁷ “Adam and Eve jointly hold the apple in a deliberately symmetrical composition”.

⁶⁸ “is faulted for the Fall. *Peccatum* (Sin) is written above her head, and she stands intimately close to the serpent, from which Adam seems to shy away”.

⁶⁹ “We are privileged to observe a domestic squabble. Eve holds the apple and wants to share it with her husband”.

consequências: sua mão direita expressa um aviso, e ele quer impedir com a mão esquerda que Eva coma o fruto. Ao final, ele deve ter perdido o argumento”.⁷⁰ Na árvore a figura tentadora realizada por Rembrandt “tem a forma de um dragão (apenas depois da Queda é que Deus ordenou a serpente a rastejar) e assemelha-se a criatura das xilogravuras de Dürer *Cristo no Limbo* (1510)”, momento no “qual Adão e Eva aparecem como um casal “salvo”, desse modo ligando assim os dois assuntos”.⁷¹ (ROBERTS, 1998, p. 836).

Philip Gale (1610) atribuiu culpa exclusiva pela Queda a Eva. A gravura, que pertence a série de seis intitulada *O Poder Fatal das Mulheres* “mostra um Adão sentado passivamente recebendo o fruto da mão da esposa”.⁷² (ROBERTS, 1998, p. 837). Os séculos XVIII e XIX trouxeram outras declarações sobre a temática da Queda, “no entanto, a artista do século XX, Judith Lodge, foi quem pintou uma série de grandes obras intitulada *As paredes do Éden*”,⁷³ onde “grandes telas criam um ambiente em que o espectador desempenha o papel da expulsa Eva”.⁷⁴ (ROBERTS, 1998, p. 837).

A expansão dessa iconografia específica veio com o acréscimo de simbologia erudita feita por artistas. Durer está inserido nesse grupo de artistas ao oferecer as figuras de Adão e Eva rodeadas por animais (um boi, um gato, um rato, um coelho e um alce) em condição de descanso. Adão, ao centro, se apegava ao galho de uma das árvores que compõem a cena, onde acima do ombro direito de Adão, está empoleirado um papagaio, símbolo do nascimento virginal de Cristo. Eva, próxima a árvore sobre a qual se enrola a serpente, a alimenta com frutas provenientes dessa mesma árvore. O conjunto de animais vistos no primeiro plano encontra sua explicação em escritos sobre história natural divulgados no norte europeu no século XVI, sendo representativos dos quatro temperamentos: sanguíneo, colérico, fleumático, e melancólico. (ROBERTS, 1998, p. 837).

De acordo com estes escritos, a maldição da queda desencadeou o desequilíbrio dos humores ou temperamentos. Von Hildegard Bingen explica que se o Hara tivesse permanecido no paraíso, ele “não teria esses fluidos nocivos [humor] soltos em seu corpo.” Os fluidos consistiam em secreções do fígado: o fel preto provocando os vícios do desespero e da avareza, enquanto a bile amarela causava a melancolia, tradicionalmente retratada como um alce. O humor colérico causava orgulho e ira, simbolizadas pelo gato “agressivo” de Dürer. O fleuma carregado pelos pulmões, resultou em preguiça e gula,

⁷⁰ “Rembrandt’s Adam seems painfully aware of the grave consequences: His right hand expresses a warning, and he wants to prevent Eve from eating the fruit with his left. At the end he must have lost the argument”.

⁷¹ “has the shape of a dragon (only after the Fall does God command the snake to crawl) and resembles the creature in Dürer’s woodcut *Christ in Limbo* (1510), a scene in which Adam and Eve appear as a “saved” couple, thereby linking the two subjects”.

⁷² “shows a seated Adam passively receiving the fruit from his wife’s hand”.

⁷³ “Yet, a twentieth-century female artist, Judith Lodge, painted a series of large works titled *The Walls of Eden*”.

⁷⁴ “Large canvases create an environment in which the viewer plays the role of the expelled Eve”.

representada pelo boi fleumático. Os humores eram causados pela circulação sanguínea excessivamente ativa, como visto no vício da luxúria caracterizada pelo coelho fértil. Até a humanidade pecar, havia paz no reino animal; gato e rato coexistiram.⁷⁵ (ROBERTS, 1998, p. 837).

A cena do Pecado, conforme executada por Ceschiatti, demonstra a culpabilidade unicamente atribuída a Eva. É ela quem seduz Adão e passa a ele o fruto proibido vindo da Árvore do Conhecimento do que é bom e o que é mal. Mesmo que o ato ainda não tenha ocorrido, pois a fruta permanece presa à mão de Eva, não existem dúvidas sobre o aceite de Adão, já que a mão esquerda de Adão parece apresentar um encaixe perfeito ao fruto seguro pela mão direita de Eva. A serpente enrolada a árvore em um galho por sobre a cabeça dos dois, alonga seu corpo até o centro da composição, conferindo dramaticidade e concentrando atenção ao gesto principal. O casal está nu e o semblante de Adão denota um sentimento de curiosidade sobre o que estaria nas mãos de sua esposa, mas apesar da insciência sobre tal conteúdo, Adão não parece colocar em suspeita algo proveniente das mãos da mulher. A confirmação do pecado vem com a cena seguinte, onde o casal aparece com as partes íntimas cobertas sendo expulsos pela majestosa figura do anjo.

A iconografia utilizada para o tema “Expulsão do Paraíso”⁷⁶ é representada através de três personagens principais: um casal de jovens nus e uma figura alada. O homem e a mulher se encontram, na maioria das vezes, claramente envergonhados de sua nudez e espantados pela reação severa da figura que os expulsam. “Apesar dos diferentes aspectos da história que foram simbolizados ao longo dos séculos, a criação, tentação, queda e expulsão estão inextricavelmente ligados”.⁷⁷ (ROBERTS, 1998, p. 301). Considerada como uma das imagens cristãs primárias, A Expulsão do Jardim do Éden recebeu representações de Masaccio na Capela

⁷⁵ “The sleeping animals in the foreground can be explained by sixteenth-century northern writings on natural history and represent the four temperaments: sanguine, choleric, phlegmatic, and melancholic. Dürer certainly would have known such books, as he used the temperaments as a subtheme in *Four Apostles* (1526) in the Alte Pinakothek in Munich, Germany. According to these writings, the curse of the Fall unleashed the imbalance of the humors or temperaments. Hildegard von Bingen explains that if man had remained in paradise, he “would not have had those noxious fluids [humor] loose in his body.” The fluids consisted of secretions of the liver: Black gall prompted the vices of despair and avarice, whereas yellow bile caused melancholy, traditionally depicted as an elk. Choleric humor caused pride and wrath, symbolized in Dürer’s “aggressive” cat. Phlegm, carried by the lungs, resulted in sloth and gluttony, represented in the phlegmatic ox. Sanguine humor was caused by excessively active blood circulation, as seen in the vice of lust characterized by the fertile rabbit. Until humankind sinned, there was peace in the animal kingdom; cat and mouse coexisted”.

⁷⁶ Obras analisadas que trazem a representação da “Expulsão do Paraíso”: MILANI, Aureliano. Expulsão de Adão e Eva. Sem data. Óleo sobre tela, 153 x 106 cm. Coleção Privada; PONTORMO, Jacopo. A expulsão do paraíso terrestre. C. 1535. Óleo sobre madeira, 43 x 31 cm. Galleria degli Uffizi, Florence; DÜRER, Albrecht. Pequena paixão: 2. expulsão do paraíso. 1510. Xilogravura, British Museum, London; QUERCIA, Jacopo della. Expulsão de Adão e Eva do paraíso. c. 1435. Mármore, 99 x 92 cm (com moldura). San Petronio, Bologna; GHIBERTI, Lorenzo. Porta leste do batistério. 1425-52. Bronze com douramento, 599 x 462 cm. Batistério, Florença.

⁷⁷ “Although different aspects of the story have been symbolized over the centuries, the creation, temptation, fall, and expulsion are inextricably linked”.

Brancacci, Michelangelo nos afrescos da Capela Sistina e em xilogravuras de Albrecht Durer. Deus criou o Homem nu sem pudor. O consumo do fruto teria trazido a consciência do nudismo e vergonha ocasionada por tal condição, por isso é comum encontrarmos representações de Adão e Eva com seus órgãos tampados, seja por folhas ou por ramos e mesmo quando os dois estão nus, a genitália não está completamente exposta. Entretanto, artistas a exemplo de Lucas Cranach, o velho, não deixaram de criar cenas onde Eva é retratada de forma sensual e até mesmo erótica. (ROBERTS, 1998, p. 301).

Se as dúvidas recaem sobre a postura de Eva, interrogação semelhante pode ser colocada em Adão. “Adão deveria ser pintado tentando resistir à tentação da serpente convidativa?”⁷⁸ (ROBERTS, 1998, p. 301). A cena da tentação e depois expulsão de Michelangelo na Capela Sistina, “parece mostrar Eva voluntariamente aceitando o fruto enquanto Adão admoesta-se. Na cena da expulsão no mesmo afresco, ambos se afastam do anjo vingador, e Eva oculta o rosto em suas mãos”.⁷⁹ (ROBERTS, 1998, p. 301). Mas “por que as pinturas da tentação e da expulsão são tão variadas iconograficamente? Porque a linguagem corporal é brilhantemente imaginativa”.⁸⁰ (ROBERTS, 1998, p. 302). Está nas pequenas figuras em fuga na Queda de Tintoretto, está no contorcer dos corpos de Adão e Eva pintados por Masaccio, na pintura do *Julgamento Final* de Cranach feita em tríptico onde toda “a ala esquerda, consiste em vários estágios da história no jardim do Éden que levaram à expulsão. Deus, o juiz, senta-se entronado acima. Assim, a queda pode ser lida como um primeiro julgamento”.⁸¹ (ROBERTS, 1998, p. 302). Estaria ainda, no erotismo da cena de William Blake, onde a serpente não só se enrola a Eva, como coloca diretamente a fruta em sua boca e nas representações disformes feitas repetidas vezes por Max Beckmann. Na cena da Expulsão de Ceschiatti, Adão se protege da força e imponência do anjo, leva as mãos aos olhos no esforço de esquivar-se da luminosidade irradiada por ele e apesar da incapacidade de se proteger – frente a grandiosidade da figura celestial, não abandona a tentativa de proteger Eva, que deixa o paraíso consolada por ele. Os dois parecem deter consciência sobre a culpabilidade de Eva, mas Adão, ao guiá-los pelo caminho ainda desconhecido, sabe que ao anjo não importa o propositos da ação e sim, os responsáveis por compartilharem de sua execução.

⁷⁸ “Should Adam be painted as trying to resist the temptation of the serpent’s invitation?”

⁷⁹ “seems to show Eve willingly accepting the fruit while Adam remonstrates. In the expulsion scene in the same fresco, both turn away from the avenging angel, and Eve hides her face in her hands”.

⁸⁰ “Why are paintings of the temptation and the expulsion so varied iconographically? Because the body language is so brilliantly imaginative”.

⁸¹ “the left wing, consists of various stages of the story in the Garden of Eden leading to the expulsion. God the judge sits enthroned above. Thus, the fall can be read as a first judgment”.



Figura 15 – Batistério de São João. 1240-1300. Monumento religioso, Florença, Itália. Detalhe do mosaico da seção norte contendo cenas do livro de Gênesis: A criação de Adão e a criação de Eva.



Figura 16 – Batistério de São João. 1240-1300. Monumento religioso, Florença, Itália. Detalhe do mosaico da seção nordeste contendo cenas do livro de Gênesis: O pecado original e a expulsão do paraíso.

A diferença entre a obra apresentada por Ceschiatti e essas outras representações, manifesta-se mais em termos de localização e não propriamente de sentido, uma vez que não foram encontradas – até então, essas quatro cenas representadas em conjunto, como uma história contada por quadros, em nenhum batistério pesquisado. Na abóbada do batistério de Florença (FIG. 15 e 16) é possível ver a representação das quatro cenas, porém, além delas, estão outras imagens complementares que contam toda a história da criação do mundo através de passagens presentes no livro de Gênesis. Não há qualquer destaque para essa sequência de imagens quando comparada às anteriores ou posteriores a ela. Com exceção da representação do Batistério de Florença, não foram encontrados mais exemplos de tal tema. Ao se pesquisar sobre os temas comumente representados no ambiente do batistério, verifica-se uma recorrência temática unânime: o batismo de Jesus por São João Batista.⁸² Entretanto, se essa representação temática específica não foi executada por Ceschiatti, foi Portinari quem se ocupou de localizar tal tema nas paredes externas do batistério. É necessário considerar que Ceschiatti é o único artista a não integrar o grupo responsável pela realização do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro na década de 1930 – projeto anterior ao Complexo Arquitetônico da Pampulha –, sendo acrescentado a convite do arquiteto a uma equipe (Niemeyer, Portinari, Burle Marx) cujas relações foram anteriormente fixadas. Nesse seguimento, seria possível levantar indagações sobre a natureza da escolha temática presente no batistério feita pelo artista em vista de uma estrutura de negociação hipoteticamente não tão ampla, mas já cerceada pela representação existente do batismo de Cristo por São João Batista feita por Portinari. Outra informação de relevo e mencionada em passagens anteriores, é o fato de que Portinari não só localiza tematicamente o batismo de Cristo nas paredes externas do batistério, como a visualização dessa cena, seria a primeira recebida pelo observador, considerando-se a entrada projetada por Niemeyer na fachada que volta-se para a lagoa.

Se passarmos a análise do episódio expresso por Portinari nas paredes externas do batistério, veremos que esta encontra-se em total consonância a iconografia requerida pelo tema. Baseado em descrições do episódio presente nos Evangelhos: Mateus 03:13-17; Marcos 1:9-11 e Lucas 03:21-22, “o assunto deve sua importância na longa história da arte cristã ao fato de que ele marca um dos principais pontos na vida de Cristo e à sua relação óbvia com a

⁸² Batistérios onde foram identificadas a representação do batismo de Jesus por São João Batista: Mosaico do Batistério dos Arianos, construído na primeira metade do século VI, cidade de Ravena Itália; Paróquia Nossa Senhora Auxiliadora, Bom Retiro, São Paulo construída em 1923; Pintura realizada por mestre Athaide no Batistério da Catedral Basílica de Nossa Senhora da Assunção, Mariana ou Sé Catedral de Mariana, 1704; Batistério de São João, Florença construído no século IV e um antigo Batistério dedicado a São João Batista localizado na cidade de Compodolcino, Itália.

importância contínua do rito batismal cristão, dentre os sacramentos chefe do Cristianismo Ocidental e Oriental”. Algumas características iconográficas são padrão entre o amplo número de variações ao tema: “Cristo, nu ou vestido em uma tanga curta, fica de pé no rio Jordão; São João Batista, geralmente, vestindo uma camisa de pelagem, aproxima-se pelo lado e levanta um braço para colocar a mão na cabeça de Cristo”, posteriormente na Arte do Renascimento, São João Batista é apresentando derramando algumas gotas de água sobre a cabeça de Cristo. A pomba, “significando o Espírito Santo pairando sobre Cristo”. Geralmente, “um ou vários anjos estão presentes, frequentemente segurando panos como que para secar o corpo de Cristo”.⁸³ (ROBERTS, 1998, p. 105).

Dentre as representações feitas para o tema, essas foram observadas na arte medieval do século XI onde inicialmente “Cristo está nu sobre uma massa de água que sobe como um montículo para a altura dos seus ombros. Dentro da água está uma pequena figura personificando o rio Jordão da maneira antiga, como um homem barbudo segurando um jarro de água”,⁸⁴ ou em versões reduzidas “incluindo apenas um anjo, colocado por trás de São João e excluindo a mão de Deus e a personificação do Jordão”.⁸⁵ (ROBERTS, 1998, p. 105). Ao término da Idade Média, mudanças significativas começaram a serem observadas:

João verte a água sobre a cabeça de Cristo de um pequeno prato ou concha. Esta mudança — um exemplo primitivo é o relevo em bronze sobre a porta sul de Florença, Itália, Batistério, criado por Andrea Pisano, na década de 1330 — reflete uma mudança na prática do batismo por imersão, com todo o corpo submerso, como era comum na Idade Média, para o batismo por infusão, em que apenas uma pequena quantidade de água é aspergida sobre a cabeça. Correspondentemente, Cristo não é mais exibido nu, seu corpo está coberto até os ombros ou a cintura por um montículo estranhamente não natural de água, mas usando um tanga e com a água, levantando-se apenas até seus tornozelos.⁸⁶ (ROBERTS, 1998, p. 105).

⁸³ “Based on descriptions of the event in the Gospels (Matthew 3:13–17; Mark 1:9–11; Luke 3:21–22), the subject owes its importance in the long history of Christian art to the fact that it marks one of the major points in the life of Christ and to its obvious relation to the continuing significance of the Christian baptismal rite, one of the chief sacraments of both Eastern and Western Christianity. Certain iconographic features are standard among the vast number of variations of the theme: Christ, nude or clad in a short loincloth, stands in the Jordan River; St. John the Baptist, usually wearing a hair shirt, approaches from the side and raises an arm to place his hand on Christ’s head or, later, in Renaissance art, to pour a few drops of water on his head; a dove signifying the Holy Spirit hovers over Christ. More often than not, one or several angels are present, often holding cloths with which to dry Christ’s body”.

⁸⁴ “Christ stands nude in a mass of water that rises like a mound to the height of his shoulders. Within the water is a small figure personifying the River Jordan in the antique manner, as a bearded man holding a water jug”.

⁸⁵ “including only one angel, placed behind St. John, and excluding the hand of God and the personification of the Jordan”.

⁸⁶ “John pours water over Christ’s head from a small dish or shell. This change – an early example is the bronze relief on the south door of the Florence, Italy, baptistery, created by Andrea Pisano in the 1330s – reflects a change in actual practice from baptism by immersion, with the entire body submerged, as was common in the Middle Ages, to baptism by infusion, in which only a small amount of water is sprinkled on the head. Correspondingly,

Em conformidade a tais aspectos, estaria a pintura de Piero della Francesca datada de 1470, onde temos João despejando água por sobre a cabeça de Cristo de uma concha e acima da mesma, notamos a presença da pomba. Os anjos aparecem na lateral esquerda. Essa mesma cena, oferece pontos de contato com a realização de Portinari na Igreja de São Francisco, revelando por sua vez, a tradição formal utilizada por Portinari. Nos azulejos externos do batistério vemos Cristo coberto com um pano da cintura até a região acima de seus joelhos, olhos fechados, braços cruzados em “X”, recebendo diretamente da mão esquerda de João Batista, toques da água retirada de uma estrutura circular segura em sua mão direita. João tem o corpo coberto por um longo tecido que pende de seu ombro direito até os joelhos. Os dois estão descalços e dentro do rio, localização indicada pelas leves ondulações em azul e pelos peixes distribuídos na área mais próxima aos dois.

A par desses atravessamentos, é possível atestar que a inovação demonstrada por Ceschiatti, reside mais em termos de localização temática do que propriamente de sentido ou mesmo de concepção formal. As formas – assim como a narrativa a qual se prestam –, são igualmente passíveis de reconhecimento. Ceschiatti – também como Milde –, aceita a realidade da representação mimética como princípio a sua construção plástica.

4.3. Pampulha ou Figura Alada

José Alves Pedrosa nasce em 1915 na cidade de Rio Acima em Minas Gerais. Estuda desenho e escultura. Em 1936 é aluno de Côrrea Lima no curso livre de escultura da ENBA. Em 1942 frequenta o ateliê de August Zamoisky no Rio de Janeiro onde assume a função de seu auxiliar. Pedrosa realiza entre 1941 e 1942 uma série de oito desenhos como estudos para a escultura *Pampulha* executada no ano seguinte. O conjunto (FIG. 17) de estudos⁸⁷ é parte do acervo do MAP e seu acesso foi oferecido pela mesma exposição que trouxe

Christ is no longer shown nude, his body covered up to the shoulders or the waist by an oddly unnatural mound of water, but wearing a loincloth and with the water rising only to his ankles”.

⁸⁷ 1) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, aquarela sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 2) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 3) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1941, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 4) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1941, carvão e grafite sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 5) Sem título (da série de desenhos e estudos

a escultura *Adolescentes* tratada em parágrafos precedentes. A numeração citada abaixo foi atribuída pela curadoria e somente permanece na presente pesquisa no sentido de evitarem-se confusões de localização e identificação dos desenhos, entretanto, a curadoria não deixou demarcado os critérios que teriam levado a essa determinada organização expositiva. A única afirmação possível seria que essa não teria sido pautada por uma ordem cronológica, já que o desenho com datação do ano de 1941 é apresentado como de número 3. Neste sentido, apesar da manutenção da numeração exposta, o critério da presente pesquisa para análise dos nove desenhos, foi sua separação em dois grupos: o primeiro composto pelos desenhos que somente apresentam a figura feminina e esboçam suas possibilidades de volumetria, sombreamento, posição e dimensionamento do corpo, caso dos desenhos de número quatro e oito, e o segundo grupo composto pelos desenhos um, dois, três, cinco, seis, sete e nove que oferecem a combinação entre o movimento da forma humana e da forma ondulada. Os desenhos analisados são importantes por revelarem etapas anteriores a execução final sobre o bronze, demonstrando o estudo do artista as configurações do corpo humano e suas possibilidades de combinação ao movimento pretendido.



Figura 17 – PEDROSA, José. [Desenhos]. 1941-1942. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. Detalhe na exposição Horizonte Moderno, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015.

para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1941, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 6) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 7) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 8) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, lápis e sanguine sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura; 9) Sem título (da série de desenhos e estudos para a escultura *Pampulha*) José Pedrosa, 1942, carvão sobre papel. Acervo Museu de Arte da Pampulha, Fundação Municipal de Cultura.

O desenho de número dois (perfil esquerdo – Anexo I, imagem I.II) feito à carvão, possui completas as expressões faciais da figura e sua respectiva forma. A onda possui certo grau de detalhamento com as devidas linhas sinuosas características de seu movimento. O desenho quatro (perfil direito – Anexo I, imagem I.IV), estuda o movimento da figura humana. O desenho número cinco (frontal – Anexo I, imagem I.V), decompõe a volumetria da onda e trabalha o jogo de sombreado e iluminação no corpo e parece direcionado ao estudo do nível necessário de deslocamento do pescoço, para que seja oferecida a ideia de avanço da figura de baixo para cima em direção ao observador. O ato de olhar de baixo buscando o horizonte superior presente na figura, se apresenta como um indício a uma concepção formal destinada a instalação no chão. Os membros possuem o comprimento visto na forma final e rosto não possui grandes detalhes. Os desenhos seis (perfil direito – Anexo I, imagem I.VI) e sete (perfil esquerdo – Anexo I, imagem I.VII), trabalham com os dois perfis da figura em movimento. Diferentemente de todos os desenhos anteriores, os desenhos seis e sete, não oferecem aspectos da volumetria através do sombreado e se configuram somente pelos contornos da figura e da onda. Nos desenhos seis e sete, Pedrosa parece estudar com cuidado os três encaixes da estrutura ondular com o corpo e principalmente, a conciliação entre as duas vistas – direita e esquerda – da figura no sentido de unificar o movimento. O oitavo desenho (vista posterior – Anexo I, imagem I.VIII) e o nono (frontal – Anexo I, imagem I.IX) oferecem a figura completa de pé.

Somente o desenho de número um (Anexo I, imagem I.I) foi feito em técnica diferente aos considerados anteriormente sendo executado em aquarela nas cores de marrom e azul. Mudança que pode ser possivelmente justificada por um interesse em alcançar um maior aproveitamento da leveza e fluidez permitida pela técnica, de modo a explorar as possibilidades máximas de combinação e construção das sinuosidades e circularidades das linhas. Ainda no desenho de número um, é possível observar a existência de detalhes de sombreado relacionados à volumetria, mas não detalhes de expressão facial ou mesmo em termos de estrutura corpórea. O fundo azul parece indicar a futura destinação da escultura ao Complexo Arquitetônico da Pampulha.

Cronologicamente, o único estudo que pode ser colocado como número um na série de nove, é o que aparece como número três na exposição (Anexo I, imagem I.III), uma vez que sua datação indica o ano de 1941, um ano anterior aos outros oito datados de 1942. Essa cronologia levanta uma questão interessante sobre o processo criativo do artista, que já no primeiro desenho feito à carvão, possuía praticamente completa, a ideia de movimento total da

peça. A figura possui as duas pernas abertas no ímpeto de avançarem, seus dois braços estão erguidos e já existe o encaixe entre a forma feminina e a ondular que completa o movimento e efetiva a integração entre a substância humana à natural. O único elemento que ainda não se apresenta totalmente trabalhado é o conjunto que engloba o rosto e as expressões da figura, possivelmente consequência do ângulo adotado por Pedrosa para o desenho em questão, onde o rosto aparece parcialmente coberto pelo movimento executado pelo braço direito da figura. Os próximos estudos se apresentam como uma decomposição da figura total, onde cada elemento passa a ser esboçado individualmente para o melhor funcionamento em conjunto.

A análise do conjunto permite a visualização do cuidado e atenção do artista com os detalhes e volumetrias do corpo humano feminino. Exemplos principais seriam os de número quatro e oito, onde o corpo aparece sozinho e destituído da onda que completa a ideia de movimento total. O desenho de número quatro trabalha especificamente, as possibilidades de concepção do movimento que será conferido à forma final da mulher e apresenta, três momentos do leve passo de dança que a fazem tocar o chão somente com o pé esquerdo, enquanto estica o direito para trás. Tal gesto poderia ser compreendido através da alternância de posições verticais e horizontais entre braços e pernas que configuram a ideia de deslizamento da mulher pelo ar e produzem o equilíbrio para a ação. Ao mesmo tempo em que a perna esquerda se estica para baixo e apoiá-se firme ao chão, o braço direito, também é esticado, mas em sentido inverso, ou seja, para cima, o que juntamente se constitui como uma reta vertical, já a perna direita se alonga para trás, acompanhada inversamente pelo braço esquerdo, alongado para à frente, sendo essas, as duas acomodações responsáveis pela horizontalidade da figura.

Nesse mesmo desenho, já é possível notar o toque delicado da mistura entre o carvão e o grafite que confere sombreamento à superfície do corpo e acrescenta volumetria à figura. Uma observação importante sobre a técnica adotada para a realização desse desenho, é que o carvão traz o risco grosso que define os contornos, já o grafite, que no caso desse desenho foi usado em uma espessura mais fina, trabalha na conferência de volume através do entrecruzar de riscos – tal qual a letra “x” –, que distribuídos por determinadas regiões do corpo como os seios, barriga, coxas e pescoço, as tornam mais escuras e lhe conferem solidez. O estudo de número quatro pode ser compreendido como perspectivas de estruturação do corpo humano para realização de ideias da figura em movimento.

No estudo de número oito, detalhes faciais e também do cabelo, são acrescentados ao estudo, que diferentemente do analisado anteriormente, somente apresenta tais

características em esboço. Outra diferença, reside na técnica adotada para o trabalho, o carvão com grafite são agora substituídos pela sanguínea que produzem alterações visuais no tipo de sombreado e volumetria apresentados na figura. Os dois conseguem obter efeitos de sombreado com aparência diluída, como se o ato de riscar fosse simultâneo ao ato de diluir o traçado, contudo, enquanto a nitidez dos riscos feitos a grafite no desenho anterior não permitem que suas presenças sejam encobertas pelo forte sombreado do carvão, no esboço feito à sanguínea, alguns traços quase desafiam suas possíveis percepções. Nesse sentido, a comparação anterior foi feita no sentido de revelar as diferentes conformações oferecidas pelo mesmo objetivo de conferência de volumetria e sombreado na figura, o traço firme do grafite possui uma nitidez alcançada pela espessura do material que permite sua percepção individual, em sentido inverso, a diluição do traçado feito com a sanguínea leva a visualização em conjunto, pois a nitidez é perdida por uma forma total.

Ainda com relação ao oitavo desenho, o objetivo é verificar as alternativas de fixação da forma sem o movimento, interpretação justificada pela posição ajoelhada na qual a figura se apresenta. Mesmo reconhecendo a ausência do movimento, essa posição ainda situa-se como análoga à forma final, pois a dobra da perna presente nesse estudo, corresponde ao corte efetuado na forma final onde a figura aparece somente com a região superior das duas coxas. Como hipótese, tal estudo poderia ser apreendido como uma verificação por parte do artista, da viabilidade de retirada da região inferior da perna – abaixo do joelho – sem perder o elo que permite a identificação do membro como tal. Os braços já se apresentam em um comprimento reduzido quando comparado ao anterior, e nesse sentido, possuem maior aproximação com a forma finalizada.

No conjunto de desenhos aqui analisados, a onda não só acompanha o volitar do corpo como lhe acrescenta sinuosidade, condição alcançada pela capacidade da mesma em realizar movimentos ondulatórios mais completos, justamente por não possuir as resistências físicas presentes no corpo humano e que impedem a execução total do movimento. O acréscimo da estrutura ondular se verifica, portanto, como uma estratégia do artista no sentido de vencer tanto as dificuldades impostas pelo material para a modelagem do corpo humano, quanto desse tema específico, que para atender às exigências de representação mimética, não pode ser totalmente recurvado ou torcido ao ponto em que se verifique uma ausência de ligação com a imagem real.

Dos nove estudos à forma final, chegamos aos jardins do Museu de Arte da Pampulha e somos logo de início recebidos pela *Figura Alada* de José Alves Pedrosa. Atualmente ocupando os jardins do antigo *Casino*, documentos presentes no APCBH e referentes aos acertos financeiros da encomenda feita no ano de 1942, atestam como sendo seu destino original a Casa do Baile, mas não registram o motivo da mudança de localização.

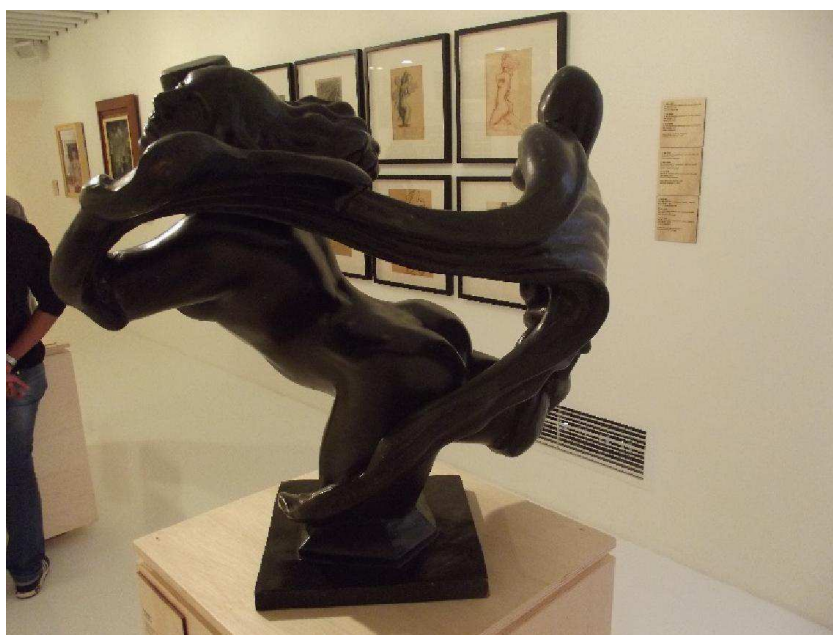


Figura 18 – PEDROSA, José. Estudo para a escultura *Pampulha*. 1942. Coleção particular. Detalhe da obra na exposição “Horizonte Moderno”, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015.



Figura 19 – PEDROSA, José. Estudo para a escultura *Pampulha*. 1942. Coleção particular. Detalhe da obra na exposição “Horizonte Moderno”, Centro Cultural Minas Tênis Clube. dez. 2015

A projeção em escala reduzida foi executada em Belo Horizonte por Pedrosa no ano de 1941 (FIG, 18 e 19), mas nessa mesma década, Pedrosa transfere-se da capital mineira para a cidade do Rio de Janeiro, local onde seria concluída a ampliação da escultura em 1945. Em março desse mesmo ano, Pedrosa comunica à JK a finalização do trabalho, solicitando a última das parcelas referentes ao pagamento pela confecção da estátua, permitindo deste modo, o envio da mesma para Belo Horizonte, porém, seu envio seria efetivado somente no ano de 1956 através da iniciativa do arquiteto Sylvio de Vasconcellos. Murilo Rubião foi recomendado por Pedrosa, como responsável por acompanhar a devida instalação da escultura nos jardins da Casa do Baile, mas em vista das péssimas condições do local, a prefeitura decidiu – sem qualquer consulta à Pedrosa ou encarregado pelo artista de acompanhamento ao processo Murilo Rubião – colocá-la nos jardins do MAP. Pedrosa teria tentado reverter a situação através do ex-governador JK que teria solicitado ao ocupante do cargo desse ano – o governador Clóvis Salgado – alguma medida nesse sentido, mas considerando a esfera municipal da decisão, o então governador nada pode fazer. Ricardo Lana (2009) narra em seu livro que o escultor José Pedrosa em entrevista concedida ao autor no ano de 2008, teria afirmado a criação, o dimensionamento e o proporcionamento da escultura como especificamente destinado aos jardins da Casa do Baile e nesse caso, a transferência para o *Casino*, teria a levado à total perda de sua escala. (LANA, 2009, p. 169).



Figura 20 – PEDROSA, José. *Pampulha* ou *Figura Alada*. 1943. Bronze, 129 x 146 x 80 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Imagens fotográficas datadas de 1956 (FIG. 20), revelam a ausência da atual base de pedra presente na escultura e responsável por sua elevação em aproximadamente oitenta centímetros. O que justifica a sensação de ruptura produzida pelo encontro entre o término da coxa esquerda da figura e a base acrescentada e ainda expõe como artificial, a posição flutuante conferida para a coxa direita, que na mesma foto pode ser visualizada como diretamente firmada no chão. Assim sendo, mais uma vez nos encontramos em uma situação que impossibilita compreender a forma no que seria um estado mais próximo ao original de instalação. A retirada da *Figura alada* (FIG. 21) do chão pela colocação do pedestal, corrompe a associação da escultura com seu lugar de instalação, interferindo diretamente no processo de percepção da forma, suprimindo, deste modo, o processo que antes integrava concepção formal e instalação espacial.

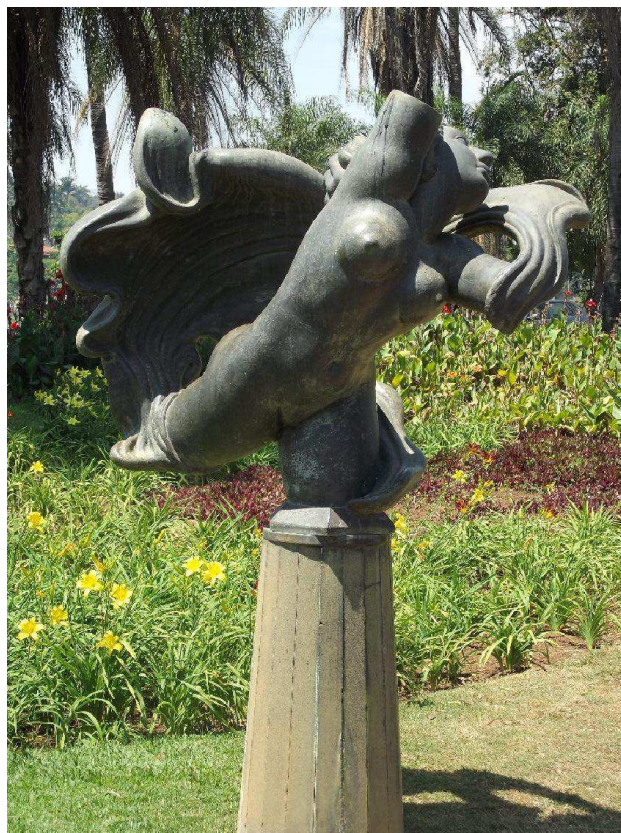


Figura 21 – PEDROSA, José. *Pampulha* ou *Figura Alada*. 1943. Bronze, 129 x 146 x 80 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

A peça feita em bronze traz uma figura feminina que emerge das ondas que a tocam diretamente no braço esquerdo e nas duas pernas – região superior da coxa. A base parcialmente encaixada na região superior da coxa esquerda, não somente alonga a estrutura como suspende no ar a perna direita. Esse pedestal feito do mesmo material que constitui a forma da escultura, acaba por situá-la acima do nível de visão do observador, condição que independentemente à posição assumida durante o ato de contornar pela escultura, acaba por exigir um constante direcionar do olhar para cima, onde ora nos sentimos encobertos pela onda, ora pela mulher ou em uma terceira possibilidade, pela junção entre as duas, percepção que nesse caso, se modifica a partir do ponto de vista assumido.

O braço esquerdo e as duas pernas, estão parcialmente suprimidos para que ofereçam a compreensão de estarem totalmente envolvidos pela onda, que aparenta ser prefigurada de baixo para cima em uma quase completa identificação entre a parte inferior da figura e da própria onda. A sensação de integração total entre as duas (onda e figura feminina) só deixa de acontecer se pensarmos na relutância dos movimentos corporais empreendidos pela

mulher em não se deixar ser absorvida pela onda, que tenta puxá-la para trás no objetivo de paralizar o seu deslocamento.

Se observamos os pontos de encontro entre onda e perna direita e onda e braço esquerdo, seremos levados a conceber a estrutura da onda, como um acessório ou como um encaixe posterior à finalização do trabalho na figura feminina. Em consequência dessa percepção, a onda se aproxima mais das características de um ornamento secundário, que completa a forma da mulher sem retirar sua autonomia. Essa última consideração, é justamente a que nos permite propor como ponto de vista adequado para a visualização da escultura, uma posição onde essas quebras da composição não sejam tão diretamente perceptíveis, mesmo admitindo que nessa posição específica, o rosto da mulher possa ser parcialmente suprimido.

Feitas tais constatações, o ponto de vista que se apresenta como mais indicado, é o que concebe a escultura de trás, tendo deste modo, a vista das costas, de parte da cabeça com o cabelo e uma acepção geral do movimento empreendido pela onda. Essa posição oferece a dupla ideia de movimento – o empreendido pela mulher e pela onda – como único e integrado. É importante destacar que o critério para definição do que seria a parte da frente e logo, a parte de trás, foi simplesmente pautado no local onde encontra-se a placa de identificação da escultura, e por isso, a mesma foi considerada como um ponto de referência para o observador.

A escultura apresentada por José Pedrosa parece resultado de um trabalho cuidadoso e delicado que transparece o respeito a cada sinuosidade do corpo feminino. Mesmo em membros ausentes de uma estrutura completa, temos visível a atenção do artista em conferir volumetrias corretas a determinadas partes da musculatura, caso do braço esquerdo representado com um leve inchamento na região inferior logo abaixo do ombro. A contração do abdomen é outro exemplo do cadenciamento entre o movimento interno corporal e o seu reflexo direto na superfície, uma vez que o esticamento para trás da cabeça, dos dois braços e do corpo, são os responsáveis pelo enrijecimento dos músculos da barriga, tornando-se o registro exterior claro de todo o esforço produzido internamente para proporcionar o alongamento da figura para trás.

Ao seguir por esse princípio de construção formal, é possível constatar em Pedrosa, sua preocupação em fazer das ideias sugeridas pela forma, a indicação do movimento executado, seria o momento reconhecido por Hildebrand onde “as formas se tornam a expressão da estrutura interna ou das formas debaixo da superfície, como é o caso de qualquer corpo

orgânico em repouso ou em ação”.⁸⁸ (HILDEBRAND, 1907, p. 101). Hildebrand ainda completa afirmando que as ideias da forma que expressam movimento, são também as responsáveis em nos fornecer “o motivo, o propósito da ação ou do processo causando a alteração ou movimento da forma”⁸⁹ (HILDEBRAND, 1907, p. 101), como verificado na *Figura Alada* que realiza na superfície, todo o processo interno que altera a forma apresentada e que registra a realização de seu gesto. A forma, quando assim concebida, mesmo quando em repouso, nos permite pressupor o seu modo de funcionamento.

A consciência da posição adequada dos seios, da proporcionalidade entre os mesmos, da curvatura das coxas e nádegas, a demarcação pontual do umbigo da figura, são características que juntas tornam evidente a natureza feminina da figura. Já na concepção do rosto, são percebidos atributos que conferem certa indelicadeza a expressão total, caso do nariz e boca trabalhados em formas mais espessas. O nariz largo e os lábios grossos, são traços fortes que só não se destacam durante a observação da face, por serem acompanhados por um olhar vazio, porém igualmente rígido e maior proporcionado. O tipo de construção formal adotado para o nariz, apresenta paralelos com outro trabalho do artista, produzido em 1942 e intitulado *Duas figuras femininas*, no qual se percebe uma semelhança nas narinas, largas e mais grossas, contraponto interessante a *Cabeça de mulher*, feita em gesso e onde a face parece desenhada com o auxílio de um pincel, desde os riscos finos e suaves da sobrancelha, ao pequeno e pontiagudo nariz, diretamente seguido por uma boca sutilmente cerrada em dois lábios finos.

É evidente, portanto, a capacidade do artista em trabalhar no bronze as formas desejadas, que apesar de não serem excessivamente detalhadas, são capazes de tornar realidade, a feminilidade da figura. A tentativa do artista parece pautada precisamente no interesse em reprimir a densidade e a solidez do material através da combinação entre as sinuosidades femininas e da agitação ondulatória que cerca sua estrutura, mesmo que em certas posições o embate entre a densidade do material e suas curvaturas formais, leve a um domínio da primeira sobre a segunda. Pedrosa constroi formas que apagam a existência da pedra em prol da figura humana, fazendo da peça um objeto detentor de significação a partir de um organismo anterior retirado de formas reais. Contudo, a figura humana feminina surge em uma utilização que integra elementos não característicos de sua essência, o que assim como a abertura sinalizada

⁸⁸ “Form becomes an expression of internal structure or of forms lying under the surface, as in the case of any organic body at rest or in action”.

⁸⁹ “a motive, a purposive action, or a process causing an alteration or movement of the form”.

em *Adolescentes*, oferece novas possibilidades de contrução dentro da temática figurativa em prol da construção a uma ideia de escultura moderna.

4.4. *Nu*

Ladeando à direita a porta de entrada do MAP, está o grande *Nu* (FIG. 22) de August Zamoyski, que sentada sobre um banco de concreto, concentra-se solitária nos vazios formados entre o próprio corpo. Fotos datadas de 1944 comprovam a posição atual como original, além de atestarem igualmente a destinação ao antigo *Casino* e hoje MAP. Escultor e professor, Zamoisky nasce na cidade de Jablon, Polônia em 1893. Durante a Segunda Guerra Mundial vem ao Brasil onde permanece até 1955. No Brasil atua como professor em cursos oferecidos em seu ateliê no Rio de Janeiro e depois no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A matéria intitulada “O curso livre de escultura” registra informações relevantes sobre o processo de concepção e construção do grande *Nu*.⁹⁰ A escultura – referida como uma “figura simbólica da mulher polonesa” foi executada no Rio de Janeiro, cidade onde Zamoyski possuía um ateliê que funcionava também, como um curso livre de escultura.

Durante o diálogo com o colunista, Zamoyski revela a destinação da peça trabalhada: “vai para o jardim público de Belo Horizonte, diante do Cassino sobranceiro à linda Lagôa da Pampulha” e alguns aspectos de seu processo: “fui lá. Coloquei no lugar uma figura dêste tamanho, recortada em cartão branco, para estudar as proporções”. Ainda sobre o método de trabalho, que apresenta-se também como um método de ensino, Zamoyski registra que todas as peças executadas pelo ateliê são de posse do Estado e que essas são feitas e assinadas pelo ateliê, já que os alunos, atuam como colaboradores e recebem de acordo com o serviço oferecido. Não seria uma aprendizagem exclusivamente, mas um trabalho, pois “é na prática do trabalho que vão aprendendo. Olho em primeiro lugar à técnica; o mal da escultura contemporânea deriva de se ter querido fazer arte sem se aprender primeiro um ofício”. Seu posicionamento anterior que demarca uma preferência primeiro pelo procedimento e depois pela forma, poderia levar a crer igualmente, por uma preferência de orientações, entretanto, o escultor afirma admitir todas as direções; mas acredita “que quem quer exprimir em pedra isto

⁹⁰ A matéria referida foi encontrada junto aos recortes de jornal pessoais reunidos por Jeanne Milde e guardados pelo Museu Mineiro. Em vista da organização adotada por ela – de recortar a página e fixá-la a um caderno –, a data da publicação foi suprimida. Considerando o conteúdo da publicação, que versa sobre o processo construtivo da escultura *Nu* de August Zamoisky, apenas podemos situá-la como anterior ao ano de 1945, data de finalização da peça.

ou aquilo, tem primeiro de conhecer uma coisa a fundo: – a forma de dominar essa pedra em que se exprimirá”. A importância da relação entre escultor e seus utensílios, é também analisada por Zamoisky ao apontar para a necessidade de “uma espécie de identidade, de plena intimidade entre o artista e o utensílio” pois o escultor precisaria “saber usar êste ou aquele cinzel. Aqui, temos de vez em quando ‘um dia de forja’; fazemos nós todas as nossas ferramentas, e retemperamo-las; não se vence a pedra enquanto não se dominar o ferro. Os meus alunos serão assim, e pelo menos, técnicos completos”. O trabalho em equipe desenvolvido no ateliê é explicado por Zamoisky que afirma que todas as encomendas recebidas, são trabalhadas em conjunto. Os alunos são divididos em grupos e cada qual executa uma maquete, feita a análise e a discussão e consequentemente, a escolha do caminho a ser adotado, as execuções de todos são feitas nessa mesma direção. Essa seria uma estratégia para que os alunos evitem “o excesso de personalidade que, se é defeito no artista formado, é máximo escolho em quem, estando no princípio precisa de saber vencer-se a si próprio”.

O colunista questiona se esse método não seria responsável por anular a ascensão de uma personalidade artística entre os alunos. Zamoyski responde que essa seria há muito, a maneira mais segura de criação e cita Leonardo da Vinci como adepto ao método, por ser exemplo de artista produto e posterior chefe de ateliê. Dentre as vantagens do sistema, essas poderiam ser compreendidas tanto em termos artísticos, pela diretriz puramente clássica, quanto econômica. Zamoyski ilustra a inferência retomando a escultura encomendada para Belo Horizonte: “Pela estátua para Belo Horizonte, qualquer artista pediria 150 contos ou mais. Pudemos fazê-la por 30, e serviu para a aprendizagem de vários alunos que receberam dinheiro pelo trabalho, em vez de pagarem lições”. (O curso livre de escultura).



Figura 22 – ZAMOYSKI, August. *Nu*. 1943. Bronze, 150,5 x 156 x 106 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Chegando a análise da escultura, não devemos circundá-la na busca pelo encontro com o olhar da figura, cada posição assumida pelo sujeito torna cada vez mais nítida, a recusa da jovem em compartilhar com o observador aspectos de seu universo interno. Feita em uma enorme massa de bronze, a escultura segue impenetrável à observação, como se sua aparência externa totalmente descoberta, fosse suficiente para sua visualização, mas não para sua compreensão, e por isso, partilha com o observador, somente elementos de sua intimidade física e não mental. Nesse sentido, a posição que permite ao observador um maior nível de proximidade com a figura, seria justamente o que nos coloca quase em diagonal com relação à mesma, onde nos colocamos alinhados com a mão esquerda apoiada por ela sobre o banco.

Uma particularidade interessante da escultura produzida pelo artista polonês, é perceber que sua concepção parece encerrada em um plano retangular, como se as formas estivessem contidas em uma caixa invisível que a retém dentro de quatro lados. Mesmo a perna esquerda, posicionada mais atrás, possui um movimento que a inclina para o primeiro plano. A perna direita é usada como apoio ao peso acrescentado, o que acaba sendo ressaltado pela mão

esquerda que funciona como uma ligação entre o plano mais próximo e o mais distante ao observador e deste modo, contribui para sua compreensão mais integrada. Essa percepção é verificada quando assumimos a parte de trás da escultura e percebemos que a jovem figura concentra toda a sua carga na nádega direita, promovendo inclusive, a elevação da nádega esquerda. Esse tipo de concepção da forma, apresenta analogias com as indicações de Hildebrand sobre a necessidade do escultor em diferenciar a forma de um fundo ao qual possa emergir, tornando-a mais adequada e centralizada para o abarcamento do olhar, já que seu movimento é feito em direção ao observador.



Figura 23 – ZAMOISKY, August. *Nu deitado*. 1932. Pedra de landernau, 86 x 127 x 67 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Essa jovem figura que contempla a própria estrutura não é novidade na produção do escultor. O MASP possui uma peça em posição bastante similar e intitulada *Nu deitado* (FIG. 23). Nessa escultura feita em pedra de landernau encontramos o mesmo olhar vazio e contido em si. As pernas também estão dobradas, porém com maior proximidade, e chegam a tocar-se na região inferior junto aos dois calcanhares, os joelhos estão separados pela mão esquerda, que acaba funcionando no mesmo objetivo de concentrar a figura no primeiro plano e no interesse de criar o movimento em profundidade. A diferença é que enquanto o *Nu* localizado no MAP, está colocado sobre um banco de concreto, o do MASP encontra-se integrado a própria base, como se essa fosse a responsável por dar-lhe origem. As zonas de encaixe ocorrem no braço esquerdo, nas nádegas e nos dois pés da figura. É interessante perceber que enquanto a conformação observada para a base do *Nu* do MAP – que assume a forma de um banco –, promove uma integração entre a figura e o espaço ao redor, aquela presente no *Nu deitado*, privilegia uma integração entre a figura e sua própria base, o que acaba por isolá-la do espaço ao redor.

Por último, mas não menos importante, devemos notar que existe na escultura de Zamoisky o mesmo compasso entre os movimentos empreendidos pela região interna no corpo e o seu reflexo na superfície tal qual observada no trabalho de Pedrosa. A mão direita que se apoia diretamente sobre o banco e como para contrabalancear o peso precisa flexionar levemente o braço, a perna direita que dobrada junto ao corpo acaba por produzir o acúmulo da carne que constitui a parte interna da coxa e ainda, o que mais representa a posição total assumida pela figura, a dobra presente no abdômen, efeito direto da curvatura feita pela coluna para alcançar a perna esquerda estendida mais à frente. Zamoyski compartilha do fascínio pela forma feminina presente também em Pedrosa. Oferece traços precisos que revelam o que lhe parece mais essencial na construção da forma. A massa robustamente em contemplação, não almeja qualquer separação com o tradicionalmente instituído ao fazer, pautado por uma ordenação formal de rigor e pela compreensão do modelado.

4.5. *O Abraço*

Ao nível do acesso principal ao museu e localizada nos jardins da região ulterior, encontra-se a escultura feita por Alfredo Ceschiatti em mármore travertino, *O Abraço* (FIG. 24 e 25). Originalmente destinada para os jardins da Ilha dos Amores – situada a noroeste do lago –, local onde fora instalada no ano de 1943, foi encontrada pelo arquiteto Levínio Castilho na década de 1960, em estado de abandono e recoberta pela vegetação. Ricardo Lana (2009) transcreve em seu livro, o depoimento de Castilho sobre a recuperação da peça, momento no qual também narra a sua instalação nos jardins do MAP, localização mantida até o presente momento. (LANA, 2009, p. 219).

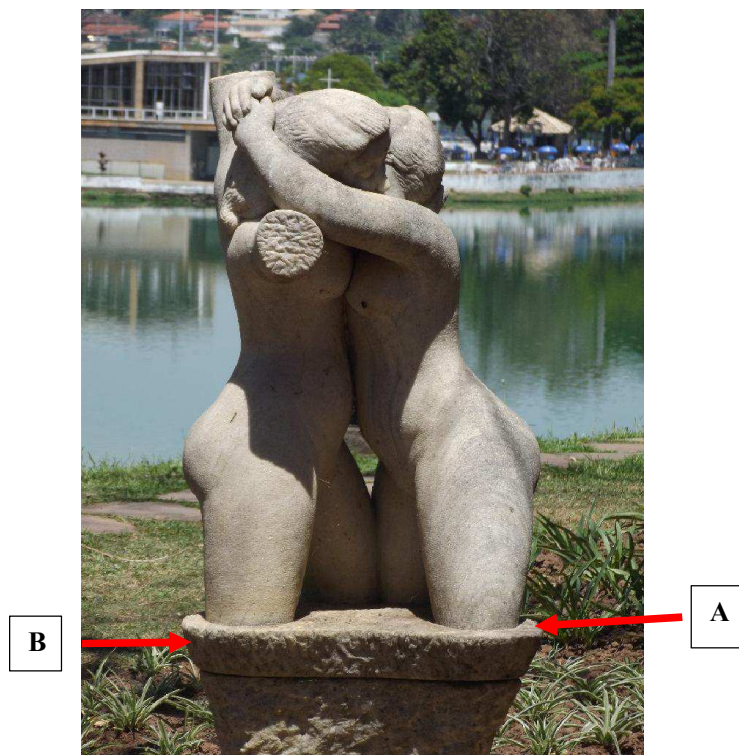


Figura 24 – CESCHIATTI, Alfredo. *O Abraço*. 1943. Mármore, 160 x 65 x 77 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

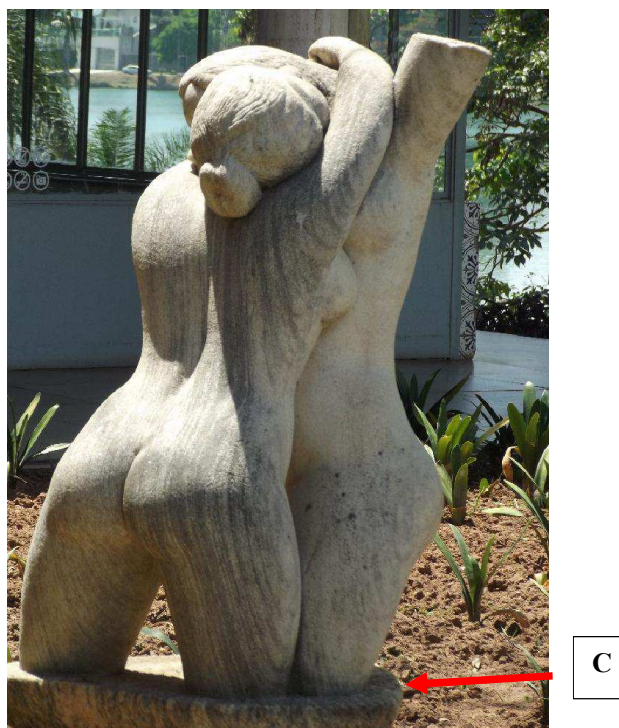


Figura 25 – CESCHIATTI, Alfredo. *O Abraço*. 1943. Mármore, 160 x 65 x 77 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

As duas figuras femininas de Ceschiatti estão unidas em um abraço, mais que o contato de ordem física, os corpos prefiguram aspectos do laço afetivo que as colocam juntas, que, apesar de abstrato, torna-se materialmente visível. Trataremos as figuras como a que abraça por figura 1 e a que recebe o abraço como figura 2. A distinção é possibilitada pela posição dos braços da figura 1, que contornam o pescoço da segunda e que se fecham como em um elo na região posterior da nuca da figura 2. A figura 2 mantém o que seriam os dois braços erguidos em um movimento que não pode ser compreendido a partir da configuração apresentada.

As superfícies dos corpos das duas figuras funcionam através de zonas de encaixe, como se a modulação de um corpo fosse realizada como o direto equivalente ao outro. A peça de Ceschiatti não permite de início a demarcação de um ponto de vista específico e nos convida a realizar um movimento completo ao redor da figura. Como alternativa de compreensão para as posições assumidas, faremos suas respectivas demarcações através das três pontas presentes na base da escultura, nomeadas aqui através das letras A, B e C. Outra estratégia, será usar como referência a posição da placa de identificação da escultura e que nesse caso, contribui para a definição da região frontal e posterior da escultura, mas não define o que seria o ponto de vista ideal para a visualização da mesma.

A primeira posição seria entre as pontas A e B que estão voltadas para a saída do MAP, na qual ficamos de costas para a porta e paredes de vidro do museu. A ponta A é representada pela coxa esquerda da figura 1 e a B, pela coxa direita da figura 2. Essa posição nos situa entre o abraço das duas figuras e nos permite acessar a junção entre as duas barrigas, o contato entre o seio direito da figura 2 e esquerdo da figura 1, e ainda, o encaixe empreendido pelos dois pescoços, onde temos nítido o movimento de elevação do pescoço da figura 1 para que a figura 2 possa se colocar em uma posição ainda mais próxima. Percebemos todo o comprimento do braço esquerdo da figura 1 sobre a região superior da figura 2.

A segunda posição é estar diretamente à frente da ponta B da base que a partir da indicação oferecida pela placa, seria a região frontal da escultura. Nosso olhar por sobre o corpo das figuras é diretamente iniciado pela coxa esquerda da figura 1, segue pelas nádegas e dessa, às costas, até o momento onde alcançamos a parte superior e percebemos como o pescoço da figura 1 encontra-se inclinado para trás, justamente para tornar possível o movimento descrito no parágrafo anterior que demarca o encaixe entre as duas através do colo. Da figura 2 recebemos sua sensação serena causada pelo conforto oferecido pela posição na qual se encontra.

Agora, nossa posição é diretamente à frente da ponta C. Essa posição é demarcada pelo encontro entre as duas coxas das figuras 1 e 2. Se antes estávamos de costas para as paredes e porta do MAP, agora nos encontramos à frente. A visão oferecida pela posição C nos permite acessar um outro ângulo do encaixe entre os seios e a região da barriga. O seio direito da figura 2 é diretamente seguido pelo seio esquerdo da figura 1, que em uma união perfeita se encaixam ao ponto de quase formarem uma massa única. Da região superior, temos visível os braços direito e esquerdo das figuras 1 e 2 respectivamente, ambos estendidos. O completo perfil direito da figura 1 é visualizado nessa posição C, o que seria também verdade para a figura 2 se pudéssemos ver algo de sua cabeça, mas que ao contrário, encerra-se totalmente no aconchego oferecido pela figura 1. Essa última posição, conforme a indicação da placa, refere-se a parte posterior e oferece uma possível confusão sobre o que estaria acontecendo entre as duas figuras, levando-nos a duvidar se as duas se beijam ou se abraçam. A dúvida é ocasionada pela impossibilidade de visualização do rosto da figura 2, encoberto pelo braço direito da figura 1, que nesse ponto de vista, parece puxar a cabeça da figura 2 para junto de si. Assumindo a posição C, temos visível boa parte da configuração corporal da figura 2, com nosso olhar subindo da base pela coxa esquerda da figura 2 à nádega, passando pelas costas até a ponta final do braço esquerdo.

Mesmo após as constatações acima expostas, que relacionam as três possíveis visualidades da escultura produzida por Ceschiatti, seria possível conferir-lhe um caráter de instabilidade, justamente por induzir o observador a uma movimentação constante. O abraço se alonga em condições muito diferenciadas entre si, principalmente no instante onde sequer podemos situar completamente o gesto desempenhado pelas duas. Essa percepção que por mais que nos mantenha em estado de interrogação, não nos permite questionar a profunda ligação existente entre os dois corpos. Tal inconstância da escultura, parece resultante de seu princípio construtivo, que hipoteticamente teria sido efetuado por meio de três combinações, ou seja, de três vistas diversas de um mesmo ato, que quando reunidas enquanto uma forma total, em vez de se integrarem em unicidade, separam-se em conflito. Hildebrand seria capaz de atestar ainda, sua construção em profundidade e não como originária de imagens planas esboçadas em desenho na superfície do mármore onde existiria o privilégio de uma vista sobre as outras.

Ceschiatti além de se vincular a tradição figurativa que constrói figuras como significantes dentro de um sistema de referências ao real, insere sua escultura na atmosfera do sensível. Formas como alusivas ao sentimento que une duas figuras. Mesmo que combinadas por certa ausência de determinação, o que no caso, só contribui para o aumento das

possibilidades de visualização da peça, nada nos oferece em termos de modificação do fazer e se reúne as quatro esculturas anteriormente analisadas e dedicadas a apreensão do corpo feminino.

Apesar das diferenças individuais, as quatro peças permitem aproximações que vão desde a temática ao tipo de fatura. Uma fatura de valorização do bloco em uma massa fechada, cujos traços essenciais são precisamente localizados sobre o mesmo e promovem a ilusão da existência de movimento humano. Enquanto Milde concebe a figura feminina com certa timidez adolescente, as três peças distribuídas pelo conjunto realizadas por Pedrosa, Zamoisky, e Ceschiatti se voltam para a apreensão de sua plenitude: Pedrosa como energia, Zamoisky enquanto inércia e em Ceschiatti como simetria. Reunidas pela temática e pela fatura, tais práticas podem ser atestadas como continuadoras e não necessariamente precursoras, colocando em tensão, uma ideia de visualidade a escultura moderna feita através da convivência entre um modelo passado e novas possibilidades de visualidade.

5. TRIDIMENSIONALIDADE E OS SALÕES MUNICIPAIS DE BELAS ARTES

O segundo bloco de análise proposto, encontra-se vinculado aos Salões Municipais de Belas Artes realizados em Belo Horizonte na década de 1960. Serão consideradas as obras artísticas contempladas com a primeira posição na categoria escultura: *A Sentinela* de Francisco Stockinger – XVI SMBA, 1961; *O Temerário* de Nicolas Vlavianos – XX SMBA, 1965; *Sem título* de Amílcar de Castro – XVIII SMBA, 1963 e *Espaço nº9* de Hisao Ohara – XXII SMBA, 1967. O vínculo institucional existente entre o grupo de obras referido, os Salões de arte e o próprio Museu, foi representativo como critério de seleção, justamente por operar a possibilidade de compreensão a produção tridimensional de um período através do resgate aos seus respectivos circuitos artísticos de origem – os Salões –, cuja sobrevivência se deu através da incorporação das peças premiadas ao acervo do MAP. No que concerne a representatividade dessas esculturas em termos artísticos, essas foram selecionadas pela capacidade de tensionarem os princípios construtivos, matéricos e visuais característicos ao fazer. Reconhecendo os Salões de arte como suporte e fomento ao circuito artístico da capital e ao fato de terem atuado ativamente no processo de constituição do acervo do Museu de Arte da Pampulha, segue-se um breve levantamento de seu histórico.

O estudo inaugural sobre os Salões de arte foi realizado pela pesquisadora Angela Ancora da Luz (2005), que destaca a relevância do tema ao conferir meios para a construção da narrativa em história da arte. “A história dos salões se confunde com a história da arte” ao marcar os vários centros urbanos do Brasil e do mundo, sendo propagadores dos principais conceitos e tendências artísticas, instaurando a valorização, bem como seu oposto, de obras e artistas. Os salões possuíam a capacidade “de concentrar a produção artística de um período, emoldurar valores que se materializam em obras, de fazer surgir do nada nomes ainda desconhecidos e levá-los à consagração com a mesma naturalidade com que condena ao ostracismo artistas renomados”. (LUZ, 2005, p. 19). Entretanto, “apesar do grande interesse no assunto, não temos conhecimento de qualquer publicação brasileira que narre a história dos Salões de arte, como, por exemplo, encontramos na Europa”. (LUZ, 2005, p. 20).

Na capital mineira, a realização dos Salões de arte tem o início de sua ocorrência associada à repercussão favorável da Exposição do Salão Bar Brasil de 1936, fazendo com que no ano de 1937, os Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte fossem oficializados. A oficialização se deu por um decreto assinado pelo então prefeito Otacílio Negrão de Lima, sendo “firmada a Resolução nº6 da Câmara Municipal, que ‘institui uma exposição anual de arte’ mais tarde regulamentada pelo Decreto nº130, de 23 de agosto de 1937”. (VIVAS, 2012, p. 119-120). Naquele momento, as mostras deveriam acontecer no mês de setembro de cada ano, não se filiando às comemorações do aniversário da cidade – o que viria a ocorrer a partir de 1952. Fundado no ano de 1957, o espaço hoje ocupado pelo MAP foi inicialmente concebido como *Casino* e construído como parte integrante do Complexo Arquitetônico da Pampulha a partir de ações empreendidas pelo ocupante do cargo de prefeito no período de 1940-1945, Juscelino Kubitschek.

O início do processo de integração de obras ao MAP através dos Salões de arte está demarcado no regulamento do XIV SMBA realizado em 1959, no qual tem se apresentado pelo crítico de arte Frederico Moraes, três fatores característicos da evolução do evento, ressaltando-se principalmente, a instituição dos prêmios aquisitivos: “(1) sua colocação em termos (sic) nacionais, dêle (sic) podendo participar com as mesmas possibilidades e igualdade de tratamento artistas de todos os Estados; (2) A nomeação, igualmente, de um júri nacional; (3) O aumento substancial dos prêmios e a instituição de recursos para aquisições”. Medidas responsáveis pela eliminação do “caráter provinciano e bairrista do Salão”, detentor, portanto, de “categoria idêntica, em qualidade e quantidade de obras, aos outros salões do Rio, São Paulo

ou Bahia”, fazendo de Minas, “ponto de atração e referência da arte e dos artistas nacionais”. (MORAIS, 1959. Catálogo do XIV Salão Municipal de Belas Artes).

A alteração firmada pelo regulamento do XIV SMBA de 1959, seria representativa para os salões realizados durante a década de 1960. Rodrigo Vivas (2012), aponta para essa alteração no perfil do evento quando se tem o início da participação dos primeiros artistas residentes fora de Minas Gerais, “fazendo com que se redefiníssem os conceitos até então utilizados para caracterizar as artes plásticas da capital mineira”. (VIVAS, 2012, p. 127). O mesmo pesquisador relaciona ainda, a inserção de artistas externos ao circuito mineiro a instituição de um debate público sobre as artes plásticas, que surge associada a participação de críticos de renome como Mário Pedrosa e Walter Zanini. Os SMBAs registrados nos anos 60 divergiram da ideia de conservadorismo comumente representada por essa instituição. “Os premiados nos salões alcançam visibilidade e, além das obras adquiridas pelos museus, promovem o interesse da crítica, galeristas e colecionadores”. As discussões entre conservadores e modernos são deslocadas para um “embate entre arte regional mineira e produção nacional”. (VIVAS, 2012, p.229-230).

Nesse seguimento, o estudo dos Salões se apresenta como um percurso “profícuo 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). Uma vez realizado no MAP, o evento passa por modificações nominais que o definiram a partir das seguintes temporalidades: Salão Municipal de Belas Artes (1946-1968), Salão Nacional de Arte Contemporânea (1969-1970), Salão Nacional de Arte (1971-1997) e Bolsa Pampulha (2003-2004; 2005-2006 e 2007-2008).

5.1. *A Sentinela*. Francisco Stockinger

Figura e material se intercalam na construção vertical da escultura *A sentinela* (FIG. 26) premiada em primeiro lugar no XVI SMBA realizado em 1961 em Belo Horizonte. Apresentado ao público mineiro como “figurativo expressionista”, Stockinger foi referido como um artista riograndense muito conhecido por suas participações em exposições nacionais e pelos prêmios recebidos em seu estado. A participação na VI Bienal de São Paulo no mesmo

ano de 1961 é também mencionada, somada a informação de que seu nome teria sido bastante cotado para o prêmio de escultura do certame. (ESTADO DE MINAS, 23/12/1961).

Os críticos de arte Frederico Morais e Ricardo Averini, juntamente com o escritor Pierre Santos e a pintora Marília Gianetti foram os responsáveis pela seleção, julgamento e premiação dos trabalhos submetidos. Com a participação de 62 artistas, entre pintores, desenhistas e escultores, o XVI SMBA contou com um total de 125 obras. A seção de escultura teria sido marcada por um corte de dois terços empreendido “a fim de possibilitar uma base razoável de julgamento, o que efetivamente ocorreu”. (SILVA, *Estado de Minas*, 02/12/1961). Os concorrentes do setor não teriam passado do número oito e segundo outra publicação do mesmo autor, “o setor de escultura, como sempre, em minoria, não apresentara obras à altura da gravura ou do desenho, consequência do declínio e ausência do exercício desta arte entre nós”. (SILVA, *Estado de Minas*, 06/12/1961).



Figura 26 –STOCKINGER, Francisco Alexandre. *A Sentinela*. s.d. Bronze, 56 x 16 x 10,5 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XVI SMBA/PBH, 1961.

Francisco Stockinger nasceu na Áustria em 1919, emigrou para o Brasil junto com a família em 1921, estabelecendo-se inicialmente na Colônia Costa Machado próxima a fronteira do Mato Grosso. Em 1930, fixa residência no Rio de Janeiro. O interesse pela escultura

teria vindo em 1946. O ano seguinte marca o início do estudo de escultura no atelier de Bruno Giorgi no Rio de Janeiro, ao qual frequenta por três anos, aprendizagem interrompida pela transferência de Giorgi para o estado de São Paulo em 1950. Sobre a experiência com Giorgi, Stockinger narra em entrevista concedida em 1978 a Armino Trevisan que esse fora o professor ideal, justamente pela pouca intervenção no processo do aluno: “lá pelo fim do turno aparecia, olhava as coisas, e, ágil como uma faca, ia cortando as partes fracas, e resmungando frases curtas que não se esqueciam: ‘As pernas são duas colunas; a figura é formada de planos; dois seios puxam dois joelhos...’, e assim por diante.” O período no atelier é lembrado por Stockinger de forma positiva, pois em vista do início considerado por ele como tardio – aos 27 anos –, “sabia o que queria, o que me faltava eram os meios de poder me exprimir. Para se dizer alguma coisa é preciso que se saiba falar; além disso, é preciso saber se eu tinha, e tenho realmente, algo para dizer. Sem isto não adianta saber manejar os instrumentos”. (STOCKINGER, In: TREVISAN, 1978, p. 23).

A escultura *A sentinela* parece ordenada através dos conflitos entre figura e matéria, fragilidade e resistência, uma vez que oferece a figura sem renunciar a aparência própria do bronze e por alongar verticalmente uma estrutura densa para depois sustentá-la através de dois pilares estreitos. A deformação é colocada no limite da possibilidade de reconhecimento figurativo, registrando não somente as reações do metal trabalhado bem como da figura que conforma. O provável órgão genital exposto, revela seu gênero masculino, que juntamente a localização dos dois pilares antes mencionados, contribuem para sua aparência enquanto corporatura.

A superfície encontra-se permeada por marcas e ranhuras que perfazem movimentos circulares ou lineares. Essas subtrações empreendidas pela superfície do bronze, colocam a feitura em ferro em diálogo com a execução em madeira observada em xilogravuras. A integração de processos distintos provenientes do manejo com outros materiais demonstra uma execução não unicamente guiada pelas exigências do material, mas pelo objetivo de construção plástica. Outra condição característica da produção de Stockinger, é que o escultor, diferentemente da maioria dos artistas que se ocuparam da técnica de fundição do metal, não encerra seu procedimento com a retirada da peça do forno, prosseguindo na conformação da mesma através de nova aplicação de calor e/ou força.⁹¹ Essas etapas são responsáveis pelo

⁹¹ As informações referentes ao procedimento de Stockinger estão registradas em imagens gravadas para o documentário produzido sobre o artista em 2012. XICO STOCKINGER. Direção: Frederico Mendina. Produtores

aspecto observado em *A sentinela* e caracterizam também sua produção posterior através de texturizações similares.

A proximidade entre Stockinger e escultores como Alexander Calder, Henry Moore e Alberto Giacometti é atestada por Vivas ao reuni-los como artistas que demarcaram suas produções “com a materialidade do metal enquanto forma e a proposição de novos temas para a escultura”. (VIVAS, 2016, p. 86). A utilização do metal como veículo – matéria ou forma – predominante para a criação plástica, é um dos pontos analisados por Herbert Read (2003) em sua investigação sobre a escultura moderna. Read teria apontado para o fato de “que quase quatro quintos de toda escultura contemporânea é feita em metal de algum tipo” (READ, 2003, p. 240), conclusão que teria levado o mesmo autor a colocar o desenvolvimento da escultura pós Segunda Guerra Mundial como uma “Nova Idade do Ferro”. Metais como o bronze, aço, ferro e alumínio ofereceriam amplas possibilidades de trabalho através do corte, solda, molde, fundição, polimento ou revestimento em pátina, além de resultarem em trabalhos com durabilidade superior a maioria das pedras. Como hipótese a tal amplo uso, Read coloca primeiro a “acessibilidade de material pronto” e depois sua “facilidade de construção”. (READ, 2003, p. 242). Também contribuiriam para esse cenário a difícil obtenção de pedra e madeira adequadas, sendo materiais de alto custo financeiro. A concepção de escultura moderna exposta por Read reside justamente no encontro entre a utilização de novos materiais quanto na exploração de suas possibilidades de concepção formal, demonstrada por construções tridimensionais feitas em metal e já não mais realizadas como uma forma sólida, de massa. A par desse atravessamento, seria possível estabelecer relações entre a visão oferecida por Read e a escultura de Stockinger analisada, que respeita a materialidade do ferro sem recusar a participação de referências figurativas. Outro escultor em extrema correspondência aos preceitos acima expostos é Nicolas Vlavianos, artista grego naturalizado brasileiro e participante do acervo do MAP com a escultura *O Temerário*, objeto da análise a seguir.

5.2. *O Temerário*. Nicolas Vlavianos

Um dos grandes preceitos edificados para a escultura, foi a responsabilidade conferida ao escultor de promover a ascensão da figura sobre o material. Entretanto, assim como visto em *A Sentinela* de Stockinger, o objetivo demarcado por Vlavianos em *O Temerário* (FIG. 27), se localiza justamente em seu direto oposto. Existe em sua escultura a utilização de uma estrutura primariamente figurativa, todavia, não reside nessa forma, o aspecto de maior importância da configuração total, deslocada para a realidade do material utilizado.

Os trabalhos de escultura concorrentes no XX SMBA foram colocados novamente como fracos. Segundo publicação intitulada *O grande prêmio*, o júri formado por Vera Pacheco Jordão, Marc Berkowitz, Walter Zanini, Pierre Santos e Maristela Tristão teria encontrado dificuldades para escolher o melhor entre os candidatos. O primeiro lugar ficou com Nicolas Vlavianos, artista grego e residente em São Paulo e o segundo, com Vasco Prado do Rio Grande do Sul, quanto ao terceiro lugar do setor, não foi distribuída premiação. (*Estado de Minas*, 07/12/1965). Maristela Tristão também se ocupa da configuração da premiação observada na categoria e ressalta a pequena concorrência de apenas três artistas, dos quais apenas dois foram premiados. Os já mencionados Nicolas Vlavianos e Vasco Prado, são referidos pelo material utilizado em suas esculturas, o primeiro por figuras de ferro e solda e o segundo, pelas figuras em madeira. Wilde Lacerda – o terceiro concorrente do setor –, é também citado pelas figuras de ferro e solda, contudo, ausente de premiação. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 07/12/1965).



Figura 27 – VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. *O Temerário*. s.d. Metal, 62 x 51 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º Prêmio de Escultura, XX SMBA/PBH, 1965.

A aplicação do metal como fim e não como meio, pode novamente ser observada na escultura analisada. Constituída por peças de metal soldadas, sua estrutura oferece uma configuração antropomórfica. O emprego das chapas metálicas através da soldagem, registra um período de experimentação na produção de Vlavianos e situada na década de 1960. Antes de sua transferência para o Brasil, Vlavianos já fazia uso de ligas metálicas, entretanto, a grande disponibilidade do material no país, teria permitido ao artista aumentar as dimensões das novas esculturas realizadas.

Walter Zanini (2001) realiza uma investigação sobre a trajetória e produção de Vlavianos e situa sua mudança para o Brasil em 1961, quando o escultor teria vindo ao país para representar a Grécia na VI Bienal de São Paulo. Antes do Brasil, Vlavianos teria passado uma temporada em Paris, caracterizada por Zanini como um período de grande vitalidade da escultura em ferro soldado e como um momento propício para a exploração de um fazer não mais como mera imitação da pintura, aberto pelo advento das tendências informais assim como pela profusão das manifestações abstrato-geométricas. Porém, Vlavianos seria um dos artistas a colocarem em dúvida a legitimidade da oposição entre figuração e abstração. Assim a orientação antropomórfica em sua escultura teria assumido papel relevante, “dominada por uma concepção hierática, ganhando em monumentalidade, em destreza de execução, acentuando-se,

por outro lado, os aspectos crípticos que permeiam sua visão poética”. (ZANINI, In: VLAVIANOS, 2001, p. 12).

Mário Pedrosa (2001) – assim como Zanini – reconhece a presença da figura na produção de Vlavianos como conferidora de qualidades que ultrapassariam a possível simplicidade da figuração, justamente pela recusa existente a aleatoriedade do processo de combinação de peças metálicas. Pedrosa distingue na abordagem de Vlavianos aos princípios estruturais da imagem humana uma vontade do escultor em direcionar aos pedaços de ferro velho, parafusos e pregos uma força de afirmação, “a imagem ou os restos de imagem de um pensamento humanista, longinquamente traduzido nos monstros, nas massas confusamente compactas que saíam de suas mãos”. A procura por formular sobre o plano uma ideia, o faria acentuar a pictorização de sua escultura, uma vez que abandonaria a superposição de pedaços metálicos no espaço tridimensional em prol de “uma escritura de signos abstratos, que nos convida a ler e não mais a abarcar ou sentir pelo tato em painéis brilhantes, superfícies metálicas trabalhadas, gravadas de formas inconclusas e repetições rítmicas”. (PEDROSA, In: VLAVIANOS, 2001, p. 74).

De dupla visualidade, a escultura suscita dúvidas sobre a localização precisa de suas partes frontal e posterior. No inventário produzido pelo MAP em 2010, *O Temerário* encontra-se tal qual observado na imagem acima, demarcando como frente, a vista de aspecto mais planimétrico e constituída por quatro peças retangulares fixadas horizontalmente e em paralelo, cujo centro, apresenta três barras verticais, duas arredondadas e uma retilínea, colocadas sobre duas peças também de conformação retangular porém verticalizadas. No entanto, o catálogo do XX SMBA (FIG. 28) registra a escultura premiada de Vlavianos em seu suposto verso (FIG. 29), ou seja, a vista que oferece a trama resultante da soldagem das partes de metal.



Figura 28 - Imagem da escultura *O Temerário* do escultor Nicolas Vlavianos conforme publicação no catálogo do XX SMBA realizado em 1965 no MAP. Fonte: APCBH.



Figura 29 - VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. *O Temerário*. s.d. Metal, 62 x 51 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º Prêmio de Escultura, XX SMBA/PBH, 1965. Detalhe contendo a mesma vista reproduzida no catálogo de 1965.

A dubiedade de interpretação oferecida pela escultura *O Temerário*, reside na participação simultânea dos furos presentes na extremidade da peça. Em consequência principalmente de suas estrutura vazada que permite a passagem de luz, esses acabam por funcionar como os olhos do possível rosto da figura e atuam em ambos os lados, mesmo se

reconhecida sua variação em termos de configuração. A pesquisadora Nelyane Santos (2014), quando em análise da peça, optou pela hipótese que reconhece como vista frontal, a parte em que as peças estão mais rentes da base de metal maciça e portanto, em consonância a posição mostrada no inventário. Entretanto, seguindo o princípio que rege a presente pesquisa em buscar a maior proximidade possível a instalação inicial atribuída para a peça, adotaremos como frontal a vista exposta no catálogo do XX SMBA produzido em 1965.

É importante perceber ainda, que essa ascendência do material por sobre a forma – onde o metal não se presta unicamente a uma construção visual mas atua ativamente com sua configuração própria –, demarca uma modificação da relação entre obra e observador. Diferentemente as recomendações de Hildebrand (1907) e resgatadas por Krauss (2007) sobre os preceitos da escultura do século XIX, onde existia a necessidade de definição de um ponto de vista único e completo e resultante em um observador estático, Vlavianos não recusa o fator tridimensional em sua escultura nem a presença do material e induz o observador a movimentar-se ao trabalhar ângulos de visão diferenciados porém interligados na significação total presente na peça.

Como mencionado anteriormente, a escultura de Vlavianos – assim como *A Sentinela* de Stockinger –, pode ser localizada como parte da produção realizada no período pós Segunda Guerra Mundial, cuja característica principal – apesar da ausência de coerência como evidenciado por Read (2003) –, seria justamente a ampla utilização do metal. Assim como Read, Rosalind Krauss (2001) também se dedicou ao estudo e análise da escultura moderna.⁹² A ideia de detimento pela superfície trabalhada pela autora pode ser resgatada como parte da compreensão de *O Temerário*. Tal noção seria resultante da modificação no processo de constituição volumétrica da escultura moderna, que abandona a escultura enquanto volume pleno para privilegiar a forma encerrada em um espaço oco e indisponível a observação. Nelyane Santos, ao abordar esse aspecto da escultura de Vlavianos, chama atenção para a interrupção parcial da impossibilidade de acesso ao espaço interior de *O Temerário*:

[...] ao encontrarmos um raio de luz que infiltra o material, essa interioridade inalcançável é relativamente interrompida, trazendo ao observador a realidade da forma montada e intencionalmente oca e fechada em si. O material parece ter sido trabalhado em suas potencialidades mais diretas, sem que o artista se dedicasse a proporcionar de forma equilibrada e sintética sua conformação. Mesmo assim, as proporções que se condicionam, primeiramente, ao

⁹² As considerações desenvolvidas pela historiadora da arte em *Caminhos da escultura moderna* podem ser consultadas no capítulo 2 da presente pesquisa: O PROBLEMA DA FORMA – A ESCULTURA COMO CATEGORIA.

comportamento e formato dos pedaços de metal agregados, atendem à intenção do artista em propor forma humana e movimento. (SANTOS, 2014, p. 76).



Figura 30 – VLAVIANOS, Nicolas Charilaos. *Figura*. 1965. Ferro soldado, 59 x 30 x 15 cm. Coleção Edla Van Steen, São Paulo, SP, Brasil.

Vlavianos identifica tão completamente a superfície do material a própria superfície da figura, que faz de suas marcas, as características de sua visualidade. A aparência do metal não desaparece, resiste, integra a estrutura da figura não como revestimento, mas como pele, como carne metálica. Se recorrermos a outras produções de Vlavianos do mesmo período, veremos que as tessituras metálicas que armam suas esculturas, nunca são resguardadas enquanto verso da obra, mas prevalecem expostas como frontalidade. *Figura* (FIG. 30) especificamente, apresenta uma visualidade capaz de associá-la diretamente aquela presente no acervo do MAP. As peças que configuram *O Temerário*, parecem se repetir na escultura datada de 1965 em uma versão mais alongada verticalmente e encurtada na horizontal. Sua vista frontal comporta justamente o aspecto mais próximo aquele observado em *O Temerário* registrado pelo

catálogo do XX SMBA, seja na texturização disseminada em sua derme, na disposição vertical das peças arredondadas que afiguram seu esqueleto ou nos pontos vazados precisamente localizados em sua região superior. Se ao primeiro olhar poderia existir uma recusa por qualquer possibilidade de conexão entre escultura e observador, *O Temerário* requer aproximação e revela gradativamente suas reminiscências figurativas, demarcando o que há de mais complexo na natureza humana. São formas nunca antes vistas apesar de estranhamente reconhecíveis. Encerrada a análise de *O Temerário*, chegamos a escultura de Amilcar de Castro, que mesmo compartilhando com Stockinger e Vlavianos do uso do ferro como fim e não como meio, nos apresenta uma outra possibilidade de manejo do material e relacionamento espacial da forma através de sua exploração geométrica.

5.3 – *Sem título*. Amilcar de Castro

Contrariando a densidade do metal, está a escultura *Sem título* (FIG. 31) de Amilcar de Castro detentora da primeira colocação no setor no XVIII SMBA em 1963. Mário Pedrosa e Clarival Valadares do Rio de Janeiro, o paulista José Geraldo Vieira, Ruy Flores de Belo Horizonte e João Quaglia de São João del Rey foram os integrantes eleitos como juri e responsáveis por distribuírem as premiações.

Ao todo, concorreram ao Salão 444 obras de arte, provenientes de vários estados do Brasil. As 18 esculturas apresentadas ficaram reduzidas a 8. A configuração do setor se deu por 3 trabalhos de Amilcar de Castro, um de Clélia Cotrin Alves do estado de São Paulo, Gustavo Tenius com duas obras além de Francisco Stockinger também com o mesmo número de trabalhos, sendo ambos artistas do Rio Grande do Sul. A premiação, contudo, registrou somente o nome de Amilcar de Castro.

Olívio Tavares publica no dia 18 de dezembro de 1963 matéria intitulada “Visita ao salão: os prêmios”. Na crítica veiculada no *Estado de Minas*, Tavares analisa importantes aspectos da premiação e inicia a publicação concordando com a atuação do juri, “não houve excesso de rigor na questão do corte, nem falha na premiação” e continua dizendo que ainda seriam possíveis outros cortes, mesmo na seleção final, “a pura realidade é que há, ainda entre os 91 quadros expostos, alguns trabalhos (inclusive no mais homogêneo setor, que é o de gravura) que poderiam ser cortados sem nenhum problema posterior de consciência”. (ARAÚJO, *Estado Minas*, 18/12/1963).

Segue na construção de seu posicionamento atingindo cada um dos setores do salão. “Dos prêmios atribuídos no Salão, o mais justo é sem dúvida alguma o do setor de desenho. Dois trabalhos excelentes mandou o jovem paulista Tomoshige Kusuno”. Chega a pintura e trata o prêmio dado a Flávio Shiró como aberto a discussões. Para a gravura a ressalva pode ser compreendida mais em um sentido positivo do que propriamente negativo, ao considerar que a premiação, mesmo reconhecendo boas opções, ainda teria deixado sem premiação um artista como Farnese de Andrade, que “mereceria mais do que apenas figurar”. Quase ao fim da matéria, Olívio Tavares se ocupa da seção de escultura, setor que para ele, não deveria ter recebido premiação pois:

todos os trabalhos apresentados são fracos, e os de Amilcar de Castro Filho (que, além do primeiro prêmio, receberam também, muito estranhamente, um prêmio de aquisição) se enquadram numa linha atual de escultura que continua se esquecendo de procurar, na organização de seu espaço plástico, não apenas uma forma expressiva, mas também uma forma de trabalho, e a produção de um objeto que guarde em si ainda as características de um trabalho nobre. (ARAÚJO, *Estado Minas*, 18/12/1963).

A análise de Tavares permite concluir sobre quais os princípios vistos pelo mesmo como essenciais para o fazer tridimensional, ou seja para a organização de seu espaço plástico. Temos atestada sua solicitação a um objeto que não privilegie apenas a forma expressiva mas sim, uma forma de trabalho. Isso significa optar por uma escultura que não abra mão dos procedimentos que firmaram sua história: o entalhe e a modelagem em prol de uma configuração formal. A mesma nobreza mencionada por Araújo poderia ainda ser compreendida como uma espécie de refinamento ou acabamento, condição inversa àquelas observadas nas superfícies trabalhadas por Amilcar, que se utilizam do próprio processo de oxidação da chapa de ferro como meio de obtenção cromática. Outra questão de necessário ressaltar, seria a ideia de escultura demonstrada pelo crítico, que a concebe como um técnica de organização do espaço plástico. Tal ideia se mostra associada não puramente a noção de tridimensionalidade, e sim, a de volume, de preenchimento do espaço e de densidade através da elaboração de uma massa fechada. O que novamente permite compreender a discordância do crítico com a premiação atribuída a Amilcar. Não existem dúvidas sobre a presença de volume na peça premiada, em sua capacidade de preenchimento do espaço e particularmente, de sua densidade. Entretanto, não são esculturas que priorizam uma existência enquanto massa fechada, são formas que permitem a inserção do espaço ao redor, se colocando disponíveis a atuação exterior, mesmo não se submetendo absolutamente a ele. São aberturas que se

modificam a partir dos possíveis pontos de vista e se integram ao ar com a mesma facilidade de suas torções.

A matéria assinada por Frederico Morais se aproxima da crítica de Araújo ao colocar em questão a premiação atribuída a Amilcar de Castro. Morais centraliza a premiação de Amilcar no salão e restringe a colocação alcançada pelo artista como unicamente resultante da presença do crítico de arte Mário Pedrosa no juri de seleção. A partir dos prêmios distribuídos no XVIII SMBA – onde insere a escultura de Amilcar de Castro –, Morais atesta a possibilidade em “estabelecer sem dificuldades o caráter do Salão, a atuação do sr. Pedrosa na configuração deste caráter e, fazendo a projeção futura, antever as principais linhas da arte brasileira dos próximos anos”. (MORAIS, *Estado de Minas*, 08/01/1964).

Morais prossegue em sua análise e coloca o escultor como um remanescente dos movimentos concreto e neoconcreto, o último dos carros-chefes de Mário Pedrosa – para utilizarmos a mesma expressão de Morais. A geometria, o rigor e a sobriedade observadas nas esculturas de Amilcar, não passariam de uma falsificação que, combinada a falta de imaginação e de uma limitação artesanal, atuariam como paliativos para a pobreza criadora do escultor. A crítica de Morais segue estabelecendo um tipo de artificialismo na produção de Amilcar, que seria marcada por uma “vibração puramente real e intelectual no lugar do bafo humano, da palpitação da vida, da emoção”, posicionamento atestado principalmente, pela comparação executada por Morais entre Amilcar e Van Gogh e afirma: “Amilcar é o antípoda de um Van Gogh. Neste a vida sobrepõe-se à arte, naquele a arte pretende sobrepor-se à vida”. Morais não deixa dúvidas sobre sua preferência: “fico com Van Gogh, e se fosse necessária nova opção, ficaria com o artista no lugar da sua arte. Se é que, no caso especial, pode-se separar a arte do artista”. Morais justifica seu posicionamento, resgatando a própria trajetória de Amilcar, que assim como outros concretistas, teria chegado ao concretismo vindo da arte gráfica, identificada por Morais como arte inútil. Apesar de não questionar a competência de Amilcar nesse setor, elogiando o desempenho junto ao jornal carioca *Correio da Manhã*, justamente pelo abandono parcial da objetividade necessária ao trabalho para a obtenção de algo mais próximo a uma poesia gráfica – o que o crítico chega a atestar como perigoso –, como escultor “pretende ser mais frio que gráfico, mais útil que o profissional. Por isso este artificialismo de sua escultura”. (MORAIS, *Estado de Minas*, 08/01/1964).

Em uma acepção mais geral, direcionando sua análise ao concretismo a qual reúne Amilcar, Morais destaca aquilo que seria o grande problema desses movimentos nos quais a

teoria surge como fator primeiro. Disposição que resultaria em um caráter alienante, verificado não apenas no plano político bem como nas próprias produções artísticas uma vez que o concretismo, não seria uma consequência intrínseca a carreira do artista, mas advinda do “formulismo intelectualizado dos críticos” o que faria surgir “repentinamente, os novos gênios, e tão repentinamente como aparecem, desaparecem, ou continuam atuando na vida artística com mudanças radicais de tempos em tempos”. (MORAIS, *Estado de Minas*, 08/01/1964).

Resgatando a ideia dos carros-chefe, Amilcar de Castro é tido por Moraes, como “um dos últimos sobreviventes do movimento concreto, que o próprio Pedrosa encarrega-se de enterrar com a ajuda de seus ‘seguidores’, como o crítico Ferreira Gullar, que numa guinada de 180 graus, passa a defender a revolução no plano político e a figura no plano artístico”. Nesse caso, a produção de Amilcar seria guiada pelas orientações de Pedrosa, que criaria as condições ideais no campo teórico e crítico para que o trabalho de Amilcar, alcançasse validação. Mesmo quando seus “discípulos” chegam a radicalizar a situação, Pedrosa estaria sempre perto para “surgir como uma espécie de apaziguador”. Nesse seguimento, conclui: “é preciso matar o concretismo, mas aos poucos, e, se necessário, deixar mesmo alguns sobreviventes”. (MORAIS, *Estado de Minas*, 08/01/1964).

Seria difícil concordar com as considerações de Moraes sem levar em conta, a oposição firmada com a figura de Mário Pedrosa e mesmo ou sobretudo, pelas realizações de Amilcar. Consequentemente, nos colocamos mais próximos a exposição de Rodrigo Naves (1997) no ensaio feito sobre o escultor: *Matéria de risco*. Além da inexistência de um possível formulismo intelectualizado dos críticos – para repetir a expressão de Moraes –, Naves reconhece no princípio elaborativo de Amilcar, uma clareza estrutural, justamente observada em oposição aos construtivistas mais esquemáticos onde transpareceria o didatismo do procedimento. As esculturas de Amilcar, ofereceriam – em sentido inverso, “o travo de uma realização necessariamente opacizante”, considerando que suas estruturas repelem qualquer possibilidade de reconstituição do procedimento adotado. (NAVES, 1997, p. 239). “Nas esculturas de Amilcar de Castro é o estranhamento obtido entre a vontade de ordem e a resistência das coisas que ressalta o trabalho presente nas obras, afastando a ilusão de estruturas cristalinas”. (NAVES, 1997, p. 241). Por último, é preciso registrar que reconhecemos nessa mesma frieza, austeridade e solidez, traços que evocam não um suposto artificialismo – novamente nos termos de Moraes –, e sim “a ideia de criação de formas primeiras, uma interrogação profunda sobre a origem da escultura e da tridimensionalidade”. (NAVES, 1997, p. 254).

Em matéria publicada também no *Estado de Minas* porém no dia 11, Moraes cita novamente o nome de Amilcar ao relatar outros equívocos de seleção e premiação em outros salões de esfera nacional e municipal além da internacional Bienal de São Paulo:

Se me perguntarem o que é mais significativo na arte brasileira, tanto no plano nacional como no internacional, eu não terei o menor receio de apontar os nomes de Segall, Pancetti, Tarsila, Di Cavalcanti, Volpi e alguns outros. Mas os resultados das bienais, salões nacionais e municipais (que representam efetivamente as posições oficiais do país) não dirão o mesmo. Lygia Clark é muito mais importante que Guignard; Amilcar de Castro superior a Pancetti, os pintores da Semana de 22 são ridicularizados perto dos concretistas. Mesmo o crítico mais inteligente terá dificuldade em vencer o esquema, fortemente armado, pois os interesses pessoais (de outrem), comerciais (das galerias) e político (dos grupos, entidades, países), são de tal ordem, que o próprio gosto (sic) do público já foi moldado e deturpado. O público (e o artista o é) não tem mais certeza sobre o que é bom ou ruim. (MORAIS, *Estado de Minas*, 11/01/1964).



Figura 31 – CASTRO, Amilcar Augusto Pereira de. *[Sem título]*. 1963. Ferro, 50 x 49 x 26 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XVIII SMBA/PBH,

Natural do interior de Minas Gerais, cidade de Paraisópolis, Amilcar transfere-se para Belo Horizonte em 1935. O estudo artístico vem primeiro através do desenho na década de 1940 onde é aluno de Alberto da Veiga Guignard. Já o conhecimento em escultura é inicialmente associado ao ensino alcançado junto ao artista Franz Weissmann. A combinação entre práticas distintas em termos dimensionais, talvez seja em parte a responsável pela facilidade com a qual suas esculturas parecem contradizer o fator tridimensional ao revelar sua possibilidade enquanto bidimensionalidade. Seria difícil não reconhecer a planaridade da

escultura premiada no XVIII SMBA, que assume a geometria de duas dimensões do quadrado para contorcê-la em um recorte que segue da base direita até o centro ou vice-versa. É como se a tridimensionalidade não pertencesse a essa escultura, mas fosse acrescentada a ela pelo rompimento de sua substância. Uma tridimensionalidade vazada onde o espaço externo é também o seu interior, como uma continuidade.

Se antes analisamos peças que em certa medida, possuem seu interior vedado ao observador, Amilcar não deixa de considerá-lo como elemento integrador de tridimensionalidade. *Espaço n°9* de Hisao Ohara também se apropria das relações entre espaço interno e externo e assim como a escultura de Amilcar, busca no repertório de formas geométricas seus elementos de reflexão. Todavia, com Amilcar temos encerrado o grupo de escultores que revisaram o papel do material dentro da construção escultórica através do metal. Ohara reconhece na visualidade transparente do acrílico o suporte para seu desenho espacial.

5.4 – Espaço n° 9. Hisao Ohara

A organização exata e rigorosa do espaço promovida por Hisao Ohara e materializada em *Espaço n°9* (FIG. 32), alcança a máxima premiação atribuída na categoria escultura no XXII SMBA de Belo Horizonte. No ano de 1967 o conjunto composto pelos jurados Walter Zanini, Jacques do Prado Brandão, Jayme Maurício, Frederico Moraes e Morgan Motta foi o responsável pela atribuição dos prêmios. A publicação *Belo Horizonte vai premiar artistas plásticos amanhã*, realiza duas observações interessantes sobre a estrutura do evento: “O Salão terá seções de pintura, escultura, desenho e gravura. Não foi criada a seção destinada às experiências, aos objetos e outras técnicas, como acontece em salões de vanguarda, mas foi criado um prêmio para ‘obra de pesquisa relevante’.” (*Correio da Manhã*, 17/11/1967).

A modificação acima mencionada, localiza-se no artigo 10º, parágrafo II do regulamento do XX SMBA que registra o “prêmio à obra de pesquisa mais relevante no valor de NCr\$ 2.000.00 (dois mil cruzeiros novos)”. (*O Globo*, 16/10/1967). Vivas (2012) aponta como sendo o objetivo da nova premiação instituída, oferecer apoio a artistas que estariam empreendendo pesquisas experimentais no campo artístico. Mas é do mesmo pesquisador o questionamento sobre o critério capaz de diferenciar uma obra concorrente na categoria pesquisa e outra não, como se as obras relacionadas as seções tradicionais não fossem também

resultantes de pesquisa e experimentação. Isto posto, Vivas reconhece na proposta um esforço em “valorizar artistas que estavam mais interessados na apresentação do processo de pesquisa que propriamente no resultado de uma obra acabada” ainda que essas divisões não pudessem ser firmadas com muita precisão. (VIVAS, 2012, p. 175).

A publicação do *Estado de Minas* ressalta a participação de esculturas associada a presença de objetos e reproduz o cenário exposto no XXII SMBA: Donato Ferrari (três trabalhos), Eduardo Lopes da Silva (um trabalho), Getúlio de Andrade Starling (dois), Humberto Carneiro (dois), Jarbas Juarez, (dois), João Carlos Goldberg (dois), Márcio Sampaio (um) e Hissao Ohara (três trabalhos). Dentre os 32 inscritos, apenas oito artistas foram aprovados. (*Estado de Minas*, 21/11/1967).

Os artistas japoneses se apresentam como concorrentes no salão realizado em Belo Horizonte, recebendo grandes elogios pelos trabalhos inscritos, “o grande recado da pintura nisei caminha vigorosamente para a escultura e Hissao Ohara, que foi revelação no Salão das Caixas e figura brilhantemente na atual Bienal de São Paulo, foi premiado no Salão de Campinas e agora em Belo Horizonte”. O reconhecimento teria vindo rapidamente no curto período de um ano. “Coincidência expressiva: tanto Ohara quanto Kossuno, nos mesmos dias que eram premiados em Belo Horizonte, recebiam idênticas laureas no XXV Salão do Paraná”. (*Diário de Notícias*, 22/11/1967).

A referência acima sobre a premiação de Ohara no XXV Salão do Paraná, nos permite abrir um significativo paralelo, uma vez que os objetos premiados no evento indicado, situam-se exatamente na mesma linha de trabalho da produção de Ohara premiada no SMBA da capital mineira. Referidos como *Espaços I, II e III*, as esculturas são igualmente construídas através da reunião de várias chapas de acrílico, sobre as quais têm-se centralizadas, formas geométricas ou abstratas. *Espaço I* guarda em seu interior uma forma de estrutura semelhante a uma fita, concebida em um percurso ondulatório horizontal, que cresce verticalmente a medida que distancia-se da base e aproxima-se do topo. *Espaço II* trabalha com a modulação formal e espacial do símbolo conhecido como Yin-Yang e diferentemente da representação original, cuja alternância se dá através da oposição entre as cores branco e preto, na peça de Ohara, a intercalação ocorre através do confronto entre cheios e vazios. Já *Espaço III*, possui ao centro pequenas bolas distribuídas de forma heterogênea, para que a sobreposição entre placas demarque não só a imagem circular da placa mais próxima ao observador, como aquelas situadas mais distantes, dando a ideia de movimentação e deslocamento simultaneamente a

sucessão por entre as folhas de acrílico. Além dos elementos desenvolvidos por Ohara como centro da composição, as peças premiadas no Salão do Paraná também se diferenciam das peças expostas em Belo Horizonte por priorizarem a montagem que estabelece o quadrado como posicionamento comum as lâminas transparentes, sem variarem entre o losango ou retângulo como as exposta em Minas Gerais.

Atestando mais uma vez o baixo nível do setor tridimensional, está a publicação do *Diário de Notícias*: “a escultura provavelmente tenha sofrido o desfalque habitual nesse setor. Sendo que a falta de recursos técnicos, econômicos e a escassez de materiais impede a desejada proliferação de artistas nesta especialidade”. Contudo, não deixa de destacar a participação do premiado Hisao Ohara, cujas peças despertariam um verdadeiro interesse com “trabalhos em chapas de acrílico em diversos planos, de boa qualidade”. (Interino, *Diário de Notícias*, 29/11/1967). Apesar do destaque negativo novamente atribuído a categoria, a observação anterior é expressiva por trazer mais uma vez ao debate, aspectos técnicos inerentes a execução escultórica, que vão desde ao seu lado financeiro a disponibilidade de materiais. É interessante perceber que o baixo contingente de escultores em atividade, não aparece somente associado a uma possível questão de escolha entre uma arte ou outra e sim, a impecilhos específicos da concepção tridimensional.

São duas as publicações assinadas por Maristela Tristão em abordagem ao Salão: *Salão da prefeitura mostra as tendências da arte brasileira* e *Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura*, ambas de 1967 e veiculadas no jornal *Estado de Minas*. A primeira delas – do dia 8 de dezembro –, ainda não se ocupa da análise das premiações, somente ressaltando a montagem inovadora observada no evento. Os setores de pintura e escultura são brevemente pontuados: “A pintura, que é sempre, o setor mais fraco, cresceu êste (sic) ano em proporções animadoras. A escultura, da mesma forma, em qualidade”. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 8/12/1967).

A segunda publicação de Tristão, analisa as premiações distribuídas pelo júri. Tristão questiona o alto número de recusados – 80%. A possível justificativa estaria no aumento das inscrições e na ausência de nomes reconhecidos como participantes de salões precedentes. “São poucas êste (sic) ano as obras de artistas reconhecidos entre os 9000 trabalhos enviados, razão da desproporção entre o número de aprovados”. Tristão reconhece que poucos eram os artistas qualificados e consequentemente, poucos os trabalhos de boa qualidade, “contudo, alguma coisa mais poderia ter sido aproveitada”. Especificamente no setor de escultura, o nome

de Wilde Lacerda não teria recebido o merecido respeito, seus trabalhos seriam de “concepção atual de formas superpostas em função do movimento e de equilíbrio perfeito. Um trabalho estudado de volume relacionado com o espaço aéreo, preocupado com a dinâmica visual e estética”. Tristão não aceita a explicação ao corte feito aos trabalhos inscritos por Lacerda, “a argumentação comentada sobre (sic) o problema de soldagem não corresponde em absoluto ao corte e deixa clara a ausência de defesa”. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/12/1967).

Após as devidas ressalvas, Tristão segue no comentário das esculturas e analisa as premiações atestando a predominância dos objetos no setor. Não questiona a opção feita pelo japonês Hisao Ohara como primeiro colocado. Sua justificativa é feita a partir das obras apresentadas por Ohara, que demonstrariam um acerto entre o material selecionado e a movimentação almejada: “o acrílico incolor funcionando em placas ordenadas, colocadas sobre (sic) suporte do mesmo material, com vasamentos de formas estéticas, ora em sequência ora em inversão, sugerindo profundidade, movimento, perspectiva, trabalho matematicamente pensado. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/12/1967). Uma ressalva sobre a análise de Tristão é a importância registrada pela crítica de uma coerência entre a seleção do material e a movimentação pretendida, isso para que o objeto resultante seja capaz de oferecer em acordo, os estágios de concepção e realização. Ao término da matéria, Tristão resgata os cortes empreendidos no setor considerado como rigoroso, porém, necessário. “Os cortes foram justos, exceto o já comentado trabalho de Wilde Lacerda”. Finaliza a publicação com duas únicas linhas gerais: “De resto, o salão será pequeno, mas de um bom nível, boa presença e qualidade, plenamente integrado no processo artístico brasileiro moderno”. (TRISTÃO, *Estado de Minas*, 26/12/1967).

Se as discrepâncias de qualidade entre as categorias pintura e escultura, por muito se apresentaram de forma recorrente, com a pintura geralmente ocupando posição de destaque, tal consideração não encontra respaldo na fala de Jayme Maurício que afirmou pela ausência de uma personalidade que o empolgasse no sentido do grande prêmio dos tais 4/5. Indica alguns trabalhos orientados pela linhagem do *non-sense* e considera Tomoshige Kosuno, Maria do Carmo Secco, Ana Letícia, Hisao Ohara e Farnese de Andrade como situados em mesmo plano. Para o grande prêmio, este teria sido “dado à pintura por ter sido essa técnica a de maior presença e resultados materiais, talvez pudesse ter sido dado com maior justiça à gravura, ao desenho ou à escultura”. (MAURÍCIO, *Diário da Tarde*, 04/12/1967).

Hisao Ohara nasceu em 1932 na ilha de Sakhalin. Sua transferência do Japão se deu após o início da Segunda Guerra Mundial. A formação no Ginásio Estadual Yokote na província de Akita foi sequenciada pela entrada na Faculdade de Belas Artes de Tóquio. Durante o curso, participou como membro da primeira turma de estudos de tecnologia do grupo Bungaku-za, atuando em atividades relacionadas ao teatro e às artes cênicas. Nesse mesmo período, começou a trabalhar com esculturas desenvolvidas em pedra e ferro. O objetivo de sair do país e prosseguir com sua carreira no exterior foi alcançado em 1961, quando aceitou o convite de um amigo escritor – Katsue Yuasa –, que acabara de retornar do Brasil, apresentando-o a Isamu Yuba, responsável pela fazenda de mesmo nome que abrigava imigrantes japoneses e a qual viria a se instalar quando em estadia no país. Uma vez na fazenda Yuba – localizada no interior de São Paulo na cidade de Mirandópolis –, Hisao Ohara seguiu com a realização de esculturas em granito e mármore além de orientar as crianças da fazenda em exercícios de desenho e pintura.⁹³

A imigração japonesa no Brasil recebeu a abordagem da pesquisadora Cecília França Lourenço em publicação intitulada *Nipobrasileiros. Da luta nos primeiros anos à assimilação local* presente no livro *Vida e arte dos japoneses* (1988). O contraste cultural existente entre brasileiros e japoneses, coloca – segundo – Lourenço –, uma condição diferenciada para esses imigrantes, contudo, tal fator não teria sido capaz de anular as contribuições feitas para o desenvolvimento brasileiro, principalmente no que diz respeito às artes visuais.

Prioritariamente localizados no estado de São Paulo, foram as instituições paulistanas as responsáveis pela formação inicial ou complementar desses artistas, caso do Liceu de Artes e Ofícios, Escola Profissional Masculina e Escola de Belas Artes de São Paulo, sendo as duas últimas, destacadas pela autora como aquelas mais frequentadas por parte dos artistas em análise. “O convívio desenvolvido nas duas foi bastante significativo para a formação do núcleo inicial da primeira associação a congregá-los, o Seibi-kai (Grupo de Artistas Plásticos de São Paulo)”. (LOURENÇO, 1988, p.44).

Com propostas pontualmente voltadas ao fazer artístico, os integrantes do Seibi-Kai compartilhavam do interesse de ampliar o espaço de projeção de seus pares. Em 30 de março de 1935, Tomoo Handa lavra em ata a primeira reunião do Seibi-Kai que registra o esforço do grupo de auxílio mútuo aliado ao interesse de estabelecer boas relações com os

⁹³ Disponível em: <<http://brasil-ya.com/yuba/artes/artes.html>>. Acesso em 12 out. 2016.

artistas de cenários externos ao seu. Entretanto, com “o deflagrar da II Guerra Mundial e o cerceamento sofrido por eles, tal intuito foi postergado, concretizando-se somente ao final dos anos 40, quando alugaram um ateliê coletivo, por breve período, no chamado Grupo dos 15, ou Grupo do Jacaré”. (LOURENÇO, 1988, p.46).

Inaugurada em 1951, a Bienal de São Paulo passa a ser um espaço de interesse para os artistas japoneses aqui radicados, Tikashi Fukushima, Flávio Shiró e Manabu Mabe são alguns dos exemplos de participação nas primeiras edições da referida mostra. O prestígio alcançado pelos artistas japoneses na Bienal – conforme reflexão de Lourenço –, seria significativo para atrair todo um segmento de novos imigrados a partir de 1959, dentre os quais seria possível citar Tomoshige Kuzuno, Yutaka Toyota, Kasuo Wakabayashi, Hisao Ohara e Masumi Tsuchimoto, esses, contudo, teriam chegado ao Brasil, em situação diversa aqueles colocados pela pesquisadora como pioneiros, uma vez que já possuíam formação e vivência profissional, desempenhando um “novo estímulo ao meio local, contribuindo de forma aberta e renovadora”. Estabelecidos também na cidade ou interior de São Paulo – assim como o primeiro grupo –, iniciaram novo esforço de inserção no meio local, “lutando por conquistar espaço nas diversas mostras, seja Bienal ou Salões de arte Moderna”. (LOURENÇO, 1988, p.62).

Entre os resultados relevantes da organização do Seibi-Kai, estão os salões por eles realizados. Lourenço registra que foram cerca de quatorze salões organizados entre os anos de 1952 a 1954, 1958 a 1960 e de 1960 a 1970. As primeiras edições teriam sido marcadas por condições econômicas modestas, situação não constatada naqueles realizados depois de 1958 em vista do cinquentenário da Imigração ocorrido nesse mesmo ano, data a partir da qual conseguiram patrocínios de outros japoneses localizados no Brasil, além de recursos levantados através da venda de obras de artistas com algum reconhecimento, a exemplo de Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Flávio Shiró, Tomie Ohtake entre outros. A chegada de escultores como Hisao Ohara e Takeo Shimizu, teriam levado a criação de uma comissão de escultura nos salões organizados pelo Seibi-Kai, evidenciando-se entre os escultores participantes, um “significativo contingente de abstratos e geométricos”, aos quais além do próprio Ohara, estariam ainda Mabe, Fukushima, Tomie, Tsuchimoto, Wakabayashi, Takeo Shimizu, Hisao Sakakibara. (LOURENÇO, 1988, p.74).

A referência a criação do setor de escultura nos salões do grupo Seibi-Kai, nos permite analisar de forma mais pormenorizada as artes do espaço apontadas por Lourenço, que

além da escultura, eram identificados pela prática da cerâmica. Lourenço considera a pouca tradição em escultura na cidade de São Paulo como propícia a ocupação dos nipo-brasileiros, que em vista da dedicação integral “à pesquisa de materiais, soluções, ferramentas e aprofundamento estético” teriam representado não somente uma presença estimulante na cidade, como uma possibilidade de ampliação do circuito. Apesar de pequeno, o já referido grupo de escultores aqui radicado encontra condições positivas ao fomento das artes escultóricas, isso se analisarmos o suporte oferecido pelo Seibi-Kai – cujos participantes se apresentaram sistematicamente em salões – e a dinamização do ambiente oferecido pelas significativas presenças de escultores como Max Bill e Henry Moore nas Bienais de São Paulo, além dos próprios artistas locais – citados por Lourenço –, como Victor Brecheret e Bruno Giorgi que já contavam com projeção também a nível internacional.

Houve uma confluência de situações favoráveis, acrescida pelo debate sobre o objeto, que rediscutia a questão da escultura monumental, da relação com o espaço envolvente, da utilização de materiais recentemente conquistados pelo desenvolvimento industrial. Como na pintura, tendências abstratas, geométricas, surrealizantes e da nova figuração ou ‘pop’ predominavam na escultura, sendo acompanhadas pelos nipo-brasileiros. (LOURENÇO, 1988, p. 88).

Hisao Ohara é colocado por Lourenço como participante do grupo Nova Escola de Tóquio, ao qual se reuniram também Tomoshige Kusuno e Hisao Sakakibara. Ohara já teria chegado ao Brasil com uma produção definida formalmente pela abstração, além de demonstrar uma preocupação em inserir em suas realizações, os materiais localmente disponíveis, passando inicialmente pela madeira e posteriormente pelas pedras. Outra condição atestada por Lourenço na produção de Ohara, seria o forte vínculo estabelecido com a natureza, fazendo com que os espaços externo ou interno a obra, fossem colocados em extrema relação de harmonia por suas criações.

A análise de Lourenço é significativa por permitir conexões com a obra *Espaço n°9* (FIG. 32) ora analisada, justamente pela menção as ideias de espaço – intrínseco e extrínseco – igualmente oferecidas por ela. Hisao Ohara possui no acervo do MAP mais duas peças desenvolvidas na mesma concepção: *Espaço n°3* e *Espaço n°7*. As duas esculturas foram incorporadas ao Museu juntamente com a inicialmente referida *Espaço n°9*. Na ficha de inscrição de Ohara, é possível verificar a submissão das três peças mencionadas, contudo, a identificação exata de qual delas corresponde a premiada, foi atestada pela imagem (FIG. 33) encontrada no APCBH que registra o interior do MAP e a disposição de parte do setor de

escultura em 1967.⁹⁴ Na imagem é possível reconhecer ao fundo, os três objetos de Ohara assim como os dois submetidos por Getúlio Starling, localizados na lateral direita. Ordenadas em uma fileira, onde cada uma encontra-se sobre uma base cúbica branca estão: *Espaço n°3*, *Espaço n°7* e *Espaço n°9*, essa última, possui afixada sobre a base expositiva, uma placa onde se lê: “1º prêmio”, informação também afixada abaixo da peça premiada de Starling *Máquina de triturar homens*, contudo indicando o alcance a segunda colocação. Há que se destacar ainda, a importância de ter-se resgatado a imagem registrando não somente a identificação da premiação distribuída em 1967, bem como a disposição original das obras participantes do SMBA.

A imagem veiculada pelo jornal *Estado de Minas* em matéria assinada por Maristella Tristão e intitulada *Os erros e os acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura*, foi igualmente útil no processo de identificação. Nessa publicação, temos a reprodução da imagem fotográfica da peça premiada de Ohara acompanhada da seguinte legenda “Hisao Ohara – de São Paulo – primeiro prêmio de escultura. Acrílico incolor”. A fotografia traz o registro das vistas frontal e lateral esquerda da escultura, permitindo acompanhar a progressão do sulco interno de formato ovalado e parcialmente bifurcado entre as placas quadriculares. Diferentemente de *Espaço n°3*, cujas cinco formas centrais são circulares, com a quinta e posicionada na região inferior da placa, apresentando-se incompleta e vazada na própria placa, também de formato quadricular. Já *Espaço n°7*, além da montagem diferenciada, onde a placa quadricular assume a conformação de um losango, possui em seu interior, um desenho abstrato porém não geométrico.

⁹⁴ A peça premiada de Hisao Ohara solicitou o processo de identificação acima exposto, por não constar no inventário do acervo produzido pelo MAP, diferentemente das outras três esculturas ora analisadas. Os objetos de Ohara, apesar de participantes do acervo, estavam desmontados no ano de 2011, data de publicação do inventário, tendo sido montadas e acondicionadas como trabalho de conclusão de curso em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis – EBA/UFGM da aluna Marcella Ferraz de Oliveira em 2013. Para maiores informações conferir: OLIVEIRA, Marcella. *PRESERVAÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA: (re)montagem de peças, documentação e acondicionamento das obras Espaço n°3, Espaço n°7 e Espaço n° 9, de Hisao Ohara*. Monografia (graduação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.



Figura 32 – OHARA, Hisao. *Espaço nº9*, 1967. Acrílico, 30x 38 x 20 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil. 1º prêmio de escultura no XXII SMBA, 1967. Detalhe da escultura na exposição realizada em 2016 no MAP *Sobre o que se desenha*.



Figura 33 – Fotografia do setor de escultura do XXII SMBA de Belo Horizonte realizado em 1967 no Museu de Arte da Pampulha. Fonte: APCBH.

Nesse seguimento, o que chama atenção no arranjo aplicado para as peças de Ohara, é que enquanto *Espaço nº3* e *Espaço nº7* tem uma instalação que registra uma percepção concentrada em seus respectivos espaços interiores, já que as duas oferecem a vista que comporta a altura e a largura das placas, *Espaço nº9* demarca como principal aspecto, a progressão da bidimensionalidade em tridimensionalidade, elegendo como principal, a vista que abarca os intervalos existentes entre a organização das placas. Essa conversão da

bidimensionalidade em tridimensionalidade é alcançada pela interferência do espaço externo como elemento constituinte da obra, que surge em consequência da transparência do material utilizado e dos hiatos dispostos regularmente por entre as placas. A tridimensionalidade – bem como visto na escultura de Amílcar –, não é declarada na materialidade da forma, mas desponta através da integração de um gesto – o rasgo na superfície visto em Amílcar –, ou por meio de uma organização espacial específica como em Ohara.

Outro fator de destaque, reside nas três diferentes configurações assumidas pelas placas de mesmo formato geométrico. As três esculturas de Ohara são construídas por um conjunto de lâminas de acrílico que compartilham de uma geometria quadricular. *Espaço n°3* mantém essa geometria que aparece alternada em *Espaço n°7* como losango e em *Espaço n°9* como retângulo. Seria importante mencionar que o contato com a escultura de Ohara premiada no XXII SMBA, se deu através da exposição realizada em 2015 pelo MAP *Sobre o que se desenha*.⁹⁵ Mas diferentemente a posição adotada pelo XXII SMBA em 1967 que privilegia a progressão entre as placas, *Espaço n°9* foi apresentada como se essa vista fosse na verdade sua lateral. A instalação inicial que antes priorizava a disposição intervalada das placas e a combinação entre a transparência do material e a participação do espaço como elemento conferidor de tridimensionalidade, foi deslocada para uma exposição que prioriza a forma localizada na região central das placas. *Espaço n°9* encerra o percurso principiado pelas *Adolescentes* de Milde e alongado até os SMBA's realizados em Belo Horizonte da década de 1960.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dois blocos de análise relacionados visaram oferecer um trajeto de compreensão ao procedimento tridimensional. As esculturas reunidas nesses dois conjuntos abarcaram duas possibilidades de tensionamento elencadas pela categoria: da visualidade em uma noção de escultura moderna e da própria tridimensionalidade por meio do procedimento e da relação espacial. Essas esculturas, apesar das diferenças individuais, foram atravessadas pela metodologia de pesquisa em história da arte, para que suas especificidades enquanto obras

⁹⁵ A exposição *Sobre o que se desenha* foi realizada pelo MAP no período de 23 de março a 1º de dezembro de 2015 e contou com a curadoria de Augusto Fonseca.

artísticas, direcionassem suas respectivas apreensões, sem perder de vista os diálogos prováveis dentro de uma rede de significações. Para isso, além das fontes textuais e fotográficas consultadas em direta vinculação aos objetos ora estudados, outros referenciais bibliográficos foram acionados. Seja para remontar o cenário de inserção dessas obras através de pesquisas que enfocaram a história da arte em Belo Horizonte, seja para fundamentar seus entendimentos a partir dos debates ensejados pela categoria no Brasil e no exterior. A modificação do parâmetro de escultura moderna oferecida pela produção de Rodolfo Bernadelli e Victor Brecheret e a transição do século XIX ao XX delineada pela combinação dos preceitos desenvolvidos por Adolf von Hildebrand (1907) e Rosalind Krauss (2007) principalmente.

Adolescentes, Figura Alada, Nu, O Abraço e o batistério da Igreja São Francisco de Assis, demarcaram a primeira curva no presente percurso e registraram a forma humana como temática compositiva. E se pensarmos especificamente nas quatro primeiras esculturas listadas, veremos ainda uma prioridade conferida a forma humana feminina. Jeanne Milde, José Alves Pedrosa, August Zamoisky e Alfredo Ceschiatti se ocuparam em trabalhar os materiais a fim de que esses promovessem a ilusão da figura humana e cuja fonte de sentido, reside em elementos externos as conformações produzidas. Essa vertente da concepção tridimensional não busca colocar em debate, questões inerentes ao fazer. Possui na visualidade da figuração seu preceito normativo. Não seria uma questão de fazer e de procedimento, mas de resultado. A forma no que ela revela em termos de um determinado sentido existente a partir de uma conexão com o real. A escultura como metáfora para a existência humana. O tensionamento a ideia de escultura moderna vem como uma convivência da visualidade pois não refuta os preceitos que definiram a escultura e estabeleceram o princípio da representação mimética. O significado é pré-existente e não depende da experiência única da obra, mas de sua capacidade em representar um conjunto de sentidos anteriores a ela.

As esculturas selecionadas como segundo bloco de análise para a compreensão do tensionamento da própria categoria, estão permeadas pelas discussões específicas de seus contextos de exibição: os Salões Municipais de Belas Artes. Tais discussões foram utilizadas como estratégia de apreensão aos debates que definiram a prática na década de 1960. As obras de escultores como Francisco Stockinger, Nicolas Vlavianos, Amilcar de Castro e Hisao Ohara, deslocaram o tensionamento visto anteriormente para o interior da própria prática. Concepções que exploraram novas possibilidades de estruturação da forma tridimensional, tanto pela inserção de materiais, como por um esforço de abertura formal. Stockinger e Vlavianos reconheceram o metal como elemento de fratura a mera adoção temática da figuração. A

construção da figura ocorre sem que essa domine a materialidade da escultura, não se trata de ilusionalizar sua existência, mas de realizá-la justamente no ponto onde se efetiva a combinação entre as participações da figura e do material utilizado. Já Amilcar e Ohara se ocuparam em tensionar a própria tridimensionalidade característica da escultura. Buscaram e alcançaram meios de obtê-la recusando a ideia de densidade e massa fechada. Em Amilcar a tridimensionalidade surge enquanto um rasgo na superfície, o recorte e a torção da bidimensionalidade em tridimensionalidade. Ohara por sua vez, organiza a bidimensionalidade em uma progressão aberta e espacial rumo a tridimensionalidade. A conexão entre as regiões interior e exterior é fortalecida pela transparência do acrílico, cuja visualização em conjunto, registra a tridimensionalidade total. Feitas as considerações sobre os dois grupos, podemos concluir sobre suas condições enquanto escultura. Os tensionamentos produzidos externamente e internamente a categoria não eliminaram a conexão existente. Mesmo no segundo grupo onde foi feito um questionamento mais direto – em termos de materiais e especificidade –, o corte não ocorre, permanecendo em referência ao campo da escultura.

Emerge ainda como necessidade, indicar o artista José Ronaldo Lima, que executa o corte com a categoria escultórica diferentemente aos dois grupos acima relacionados, sendo representativo de uma terceira ramificação tridimensional, que apesar de permitir conexões com a escultura tradicionalmente reconhecida, essa seria apenas pela manutenção do dado tridimensional. As *Caixas Olfativas* e *Táteis* produzidas por José Ronaldo Lima promovem uma implosão dos preceitos que regem a categoria escultórica, mas que perpassam igualmente os estatutos promulgados para a arte em geral, principalmente por revogarem a ideia de afastamento registrada como parte da experiência em arte.

José Ronaldo Lima alcança a premiação máxima no I Salão Nacional de Arte Contemporânea realizado em 1969 e participa atualmente do acervo do MAP. Sua produção desperta o interesse de Morgan Motta, que o caracteriza como o líder da vanguarda mineira pois “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”, já que “propõe o objeto e essa obra só tem sentido, só toma corpo com a participação do espectador, pois sem ele (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, *Diário da Tarde*, 22/12/1969).

Partilhando da opinião de Motta, Márcio Sampaio apresenta as suas justificativas para o grande prêmio conferido a José Ronaldo Lima afirmando que “estas caixas podem ser tomadas como um desenvolvimento de propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e de alguns dos integrantes do Movimento de Poema /Processo (exposição de dezembro de 1967, no Rio)”. (SAMPAIO, *Suplemento Literário do Minas Gerais*, 24/01/1970). Assim como Sampaio, o pesquisador Rodrigo Vivas demarca que ao incorporar todos os sentidos a experiência artística, José Ronaldo Lima rompe com o monopólio do aspecto puramente visual condicionado as obras artísticas, o que acaba por aproximá-lo, das propostas sensoriais de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Interessado na criação de uma sinfonia olfativa, as *Caixas Olfativas* estabeleceriam conexões entre as notas musicais e os cheiros. O segundo momento da proposta de Lima, retira o sujeito do ambiente olfativo-auditivo, levando-o a interação com as asserções de ordem tátil. (VIVAS, 2012, p. 220).

A abolição das categorias empreendida pelas *Caixas* de José Ronaldo Lima, demonstra não apenas uma recusa de enquadramento em termos práticos e específicos de um determinado fazer, mas ainda de convívio e experiência com a própria obra de arte. Se pensarmos em termos materiais e de estrutura, suas *Caixas* são feitas em madeira e pintadas nas cores de preto – as *Olfativas* –, e branco ou vermelho – as *Táteis*, não apresentando qualquer artifício formal exterior que possa diferenciá-la de uma caixa comum, o que contraria a premissa de conversão do material em uma forma específica e ilusória. São caixas de aparência reconhecível, assim como os elementos dispostos em seu interior, entretanto, o que irá diferenciá-la das outras caixas, reside justamente no modo de relacionamento solicitado. Registro, portanto, da concepção adotada por José Ronaldo, que não demarca os caracteres formais das *Caixas*, como seu princípio organizador e localizador de significado. Há que se considerar ainda, o papel desempenhado pela tridimensionalidade, que se por um lado interliga a proposta das *Caixas* a escultura, elimina as demais possibilidades de conexão ao não se oferecer como um propósito da execução. Seja na *Sentinela* de Stockinger ou nos *Espaços* de Ohara, a tridimensionalidade existe como um elemento construído, figurativo, geométrico ou espacial e detentor de significação. Em José Ronaldo, a tridimensionalidade se faz apenas como suporte para os elementos guardados em seu interior, se verificando mais como o meio de obtenção a um resultado final, do que necessariamente como seu resultante último e organizador formal.

Uma vez realizado o atravessamento entre os blocos analisados como de compreensão a algumas das transições desempenhadas na escultura, interessa fechar o percurso

ora proposto, demarcando novamente suas três principais passagens: duas de tensionamento e uma de implosão. *Adolescentes*, *Figura Alada*, *O Abraço*, *Nu* e o batistério da Igreja São Francisco de Assis foram as primeiras esculturas consideradas por suas respectivas capacidades de colocarem em tensão, as características de uma possibilidade de escultura moderna a partir da convivência entre passado e presente. Para o segundo trajeto, o tensionamento se mostrou direcionado a própria categoria, revogando seus principais atributos enquanto forma fechada, de seleção por materiais específicos e de conversão metafórica da forma. *A Sentinela* de Stockinger juntamente com *O Temerário* de Vlavianos, contrariam a autoridade e destaque conferido a figuração, desviando para a corporeidade do ferro, o ponto de evidência em suas esculturas. Amilcar impõe os limites da construção tridimensional ao atingi-la através do rasgo da superfície bidimensional de construção geométrica, enquanto Ohara, se utiliza de formas geométricas e abstratas edificadas na transparência do acrílico para questionar as possibilidades de estruturação espacial – interna e externa – dotando a tridimensionalidade de uma condição aberta. Já o momento final do curso em voga, visou colocar em contraposição, a proposta de José Ronaldo Lima com suas *Caixas Olfativas e Táteis* que demarcaram a implosão total das categorias e romperam com o estatuto específico estipulado entre as artes. Finalizo, enfim, registrando o esforço que esteve junto a essa pesquisa desde suas páginas iniciais: conhecer algumas das esculturas localizadas em Belo Horizonte para que assim, possam ocupar seus lugares devidos na história da arte em Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. *Guia de historia da arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo; MAMMI, Lorenzo. *História da arte italiana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. v. 1.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ÁVILA, Cristina. *Aníbal Mattos e seu tempo*. Belo Horizonte, 1991.

ÁVILA, Cristina. *Modernismo em Minas Literatura e artes plásticas: um paradoxo e uma questão em aberto*. *Análise e Conjuntura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, jan./abr. 1986.

BOIS, Yve-Alain. Viva formalismo (bis). In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecilia Cotrim de

- (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Bernardelli. *Skultura*, São Paulo, n.31, p.3-5, jun-set. 1990.
- DUQUE ESTRADA, Luís de Gonzaga; CHIARELLI, Tadeu. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- FABRIS, Annateresa. Recontextualizando a Escultura Modernista. In: INSTITUTO CULTURAL ITAU. *Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX*. São Paulo: ICI, 1997.
- GUEDES, Gisele; VIVAS, Rodrigo. *A Igreja São Francisco de Assis*. Revista Imagem Brasileira, Belo Horizonte, CEIB, nº 6, p. 106-121, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/25112556/A_Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis>. Acesso em: 1º fev. 2017.
- GUEDES, Gisele; VIVAS, Rodrigo. *Da narrativa comum a história da arte: uma proposta metodológica*. ArtSensorium Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. UNESPAR/ EMBAP, Vol. 2, Nº 01, p. 1-14, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/362/381>>. Acesso em 1º fev. 2016.
- HILDEBRAND, Adolf. *El problema de la forma en la obra de arte*. CARREÑO, Francisca (trad). Madrid: Gráficas Muriel, 1988.
- HILDEBRAND, Adolf. *The problem of form in painting and sculpture*. Nova Iorque: G.E. STECHERT & CO., 1907.
- KRAUSS, Rosalind E; FISCHER, Julio. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LANA, Ricardo Samuel de. *Arquitetos de paisagem: memoráveis jardins de Roberto Burle Marx e Henrique de L. Mello Barreto*, 2009.
- LOURENÇO, Cecília França. Nipo-brasileiros: Da luta nos primeiros anos à assimilação local. In: *Vida e arte dos japoneses no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1988.
- LUZ, Angela Ancora. *Uma Breve História dos Salões de arte*. Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA-MAP. *Inventário: Museu de Arte da Pampulha*, Belo Horizonte, 2010.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEREIRA, Patrícia. Ensino da Arte nos Primórdios de Belo Horizonte a contribuição de Jeanne Milde no início do século XX. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Ensino da arte: memória e história*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- READ, Hebert Edward. *Escultura moderna: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- READ, Herbert Edward. *Uma história da pintura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.
- ROBERTS, Helene (Ed.). *Encyclopedia of Comparative Iconography*. Themes Depicted in Works of Art. Vol. I & II. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- RODRIGUES, Rita Lages. *Eu sonhava viajar sem saber aonde ia ... Entre Bruxelas e Belo Horizonte: itinerários da escultora Jeanne Louise Milde de 1900 a 1997*. 2001. Dissertação (mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de História.
- SANTOS, Nelyane Goncalves. *A história da arte de Belo Horizonte a partir de obras dos Salões Municipais entre 1964 e 1968*. 2014. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Disponível em <<http://hdl.handle.net/1843/EBAC-9Q6NHL>>. Acesso em: 22 fev. 2016.
- SANTOS, Nelyane. *Metodologia de pesquisa da história da arte para o estudo de obras dos Salões Municipais de Belas Artes de Belo Horizonte na década de 1960*. In: XX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 2016, Uberaba. Disponível em: <http://encontro2016.mg.anpuh.org/resources/anais/44/1469226038_ARQUIVO_ARTIGO-ANPUH-2016-NELYANE.pdf>. Acesso em 29 nov. 2016.
- SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés (orgs.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.
- SILVA, Maria do Carmo Couto. *A obra Cristo e a mulher adúltera e a formação italiana do escultor Rodolfo Bernardelli*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- STOCKINGER, Francisco. Francisco Stockinger Entrevista. Porto Alegre: Pallotti. Entrevista concedida a Armindo Trevisan.
- SUPERINTENDÊNCIA DE MUSEUS (MG); SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DE MINAS GERAIS; ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DO MUSEU MINEIRO. *Colecionismo mineiro*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2002.
- VIEIRA, Ivone Luzia. *Emergência do Modernismo em Minas*. In: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- VIVAS, Rodrigo. *A história da arte no Brasil: aspectos da constituição da disciplina e considerações teórico-metodológicas*. In: III SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 2010, Goiânia. *Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais/ Universidade Federal de Goiânia, 2010.
- VIVAS, Rodrigo. *Abstrações em movimento: concretismo, neoconcretismo e tachismo*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- 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. Disponível em:

<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cientifica%20A/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol8_Artigo06.pdf>. Acesso em 06 fev. 2016.

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

VLAVIANOS, Nicholas; ZANINI, Walter; ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Vlavianos: a práxis da escultura*. São Paulo: Globo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2001.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. II. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983.

ZANINI, Walter. *Tendências da escultura moderna*. São Paulo: Cultrix, Museu de Arte Contemporânea da USP, 1971

DOCUMENTAIS:

A escultora Jeane Milde no “Salão” Mineiro. Estado de Minas, Belo Horizonte, 25 abr. 1930.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Visita ao Salão: os prêmios. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 dez. 1963.

BELO Horizonte vai premiar artes plásticas amanhã. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1967.

ESTAS são as artes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1967.

MAURÍCIO, Jayme. O 22º Salão. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 4 dez. 1966.

MOTTA, Morgan. Análise crítica do salão do Museu (I). *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 22 dez. 1970.

MORAIS, Frederico. Salão Municipal. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 jan. 1964.

NO Museu da Pampulha até janeiro as obras do XVI Salão de Belas Artes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 23 dez. 1961.

O grande prêmio. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 dez. 1965.

SALÃO de BH dá a paulista o prêmio maior. *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1967.

SAMPAIO, Márcio. O Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte (I). *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, 24 jan. 1970.

SILVA, Newton. Abre-se hoje na Pampulha o 16º Salão de Belas Artes. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 dez. 1961.

SILVA, Newton. Salão Municipal de Belas Artes: constituída a comissão julgadora. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 6 dez. 1961.

TRISTÃO, Maristella. Mineiros dominam os prêmios do XX Salão. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 7 dez. 1965.

TRISTÃO, Maristella. Os erros e acertos do Salão de Belas Artes da Prefeitura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26 dez. 1967.

TRISTÃO, Maristella. XXII Salão da Prefeitura mostra as tendências da arte brasileira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 dez. 1967.

CATÁLOGOS:

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XIV. 1959, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 1959. Catálogo geral.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XVIII, 1963, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1963. Catálogo geral.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XX, 1965, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1965. Catálogo geral.

SALÃO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, XXII, 1967, Belo Horizonte. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Museu de Arte, 1967. Catálogo geral.

VIEIRA, Ivone Vieira. *O modernismo em Minas: O Salão de 1936*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1986. Catálogo da exposição.

SITES:

Avatar Moraes Artista e Pensador. Desenvolvido por FBS WebHouse, 2005. Apresenta a trajetória, reflexões de Moraes além de registro fotográficos de suas produções. Disponível em: <<http://www.avatarmoraes.com/>>. Acesso em: 1º jan. 2017.

Getúlio Starling. Desenvolvido por Basmobi, 2016. Apresenta fotografias dos trabalhos de Getúlio Starling além de seu currículo. Disponível em: <<http://www.getuliostarling.com.br/>>. Acesso em: 1º jan. 2017.

Web Galley of art. Desenvolvido por Emil Krén e Daniel Marx, 1996. Museu virtual de obras artísticas e arquitetônicas da arte ocidental e base de dados. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index1.html>>. Acesso em 1º jan. 2017.

FILME:

XICO STOCKINGER. Direção: Frederico Mendina. Produtores executivos: Clarissa Brites, Luciano Koch e Frederico Mendina. Direção de fotografia: Eduardo N. Rosa. Roteiro: Frederico Mendina.. Pironauta, 2012. 1 DVD (86 min), color.

Anexo I



Figura I.I34 – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Aquarela sobre papel, 24,7 x 36,4 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

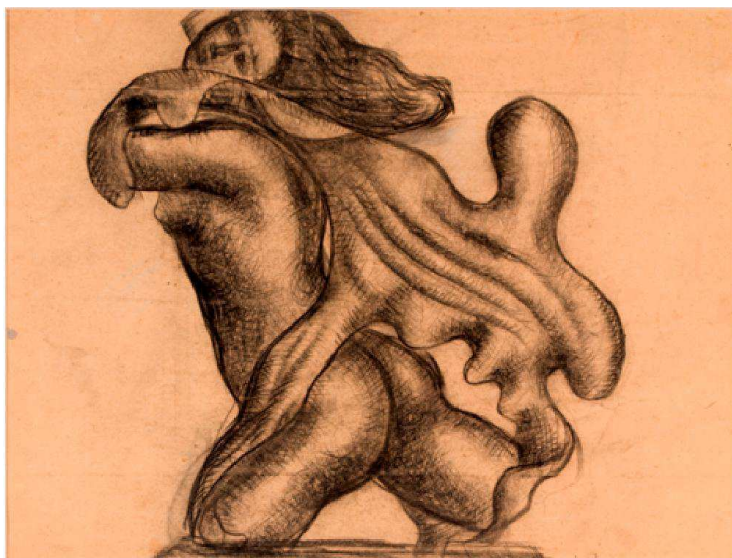


Figura I.II35 – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Carvão e grafite sobre papel, 24,6 x 37 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.



Figura I.III – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1941. Carvão sobre papel, 33,2 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.



Figura I.IV – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Carvão e grafite sobre papel, 33 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.



Figura I.V36 – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Carvão e grafite sobre papel, 33 x 22 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

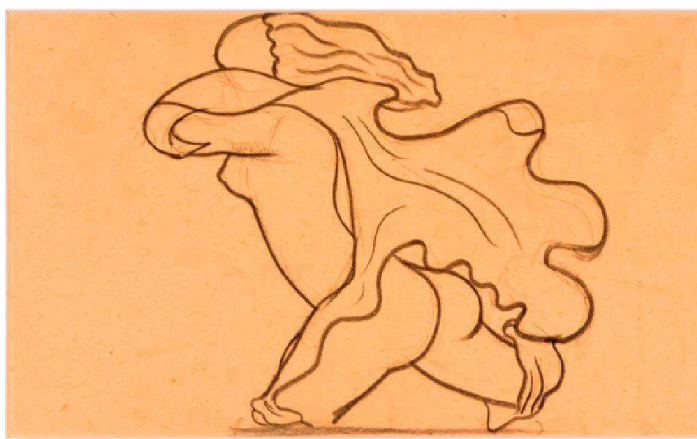


Figura I.VI e I.VII – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Carvão e grafite sobre papel, diptico: 18 x 30,2 cm (parte de cima) e 18,30,3 (parte de baixo). Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.



Figura I.VIII – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Lápis sanguínea sobre papel, 32,6 x 23,5 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.



Figura I.IX37 – PEDROSA, José Alves. [Sem título da série de desenhos e estudos para a escultura Pampulha]. 1942. Carvão sobre papel, 33,2 x 24,8 cm. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG, Brasil.

